

# Filologia

## Antica e Moderna

n.s. III, 1  
(XXXI,51)  
2021

faem

RUBETTINO



# Filologia

## Antica e Moderna

n.s. III, 1  
(XXXI, 51)  
**2021**

**RUBZETTINO**

*DIRETTORI*

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

*DIRETTORE RESPONSABILE*

NUCCIO ORDINE

*REDATTORE EDITORIALE*

FRANCESCO IUSI

*COMITATO SCIENTIFICO*

Giancarlo Abbamonte (Università Napoli - Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Paolo Brocato (Università della Calabria), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Franca Ela Consolino (Università dell'Aquila), Arturo De Vivo (Università Napoli - Federico II), Cristina Figorilli (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Ornella Fuoco (Università della Calabria), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Francesco Garritano (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris), Francesco Iusi (Università della Calabria), Romano Luperini (Università di Siena), Paolo Mastandrea (Università di Venezia), Laurent Pernot (Università di Strasburgo), Carmela Reale (Università della Calabria), Chiara Renda (Università Napoli - Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Heinrich von Staden (Princeton University), Stefania Voce (Università di Parma), Winfried Wehle (Eichstätt Universität)

*COMITATO DI REDAZIONE*

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Adelaide Fongoni, Marco Gatto, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web [www.filologiaanticaemoderna.unical.it](http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it), devono essere inviati in formato elettronico all'indirizzo [redazione.faem@unical.it](mailto:redazione.faem@unical.it).

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Publicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

# FILOLOGIA ANTICA E MODERNA

N.S. III, 1 (XXXI, 51), 2021

## Articoli

- p. 7 **Giulio Ferroni**  
*Dante Della Terza: la letteratura italiana tra due mondi*
- p. 11 **Giandamiano Bovi**  
*“Da mi basia mille”... ma non solo: imitazioni, riscritture e parodie del carme V di Catullo nella poesia umanistica e rinascimentale*
- p. 39 **Debora Carcea**  
*«Il marxismo non è una prigionia». Politica e cultura in Vita d'artista di Cassola*
- p. 57 **Irma Ciccarelli**  
*«L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto»: la vox Orpheus tra prodigio e fallimento*
- p. 75 **Giuseppe Condorelli**  
*Il poeta che vola coi piedi per terra*
- p. 91 **Luigi De Cristofaro**  
*A possible Bronze Age connection: Predatory Goddess and Predatory Hero. Homeric Athena and some unexpected clues of Pre-Archaic Religion*
- p. 117 **Paolo Esposito**  
*Lucano nel De remediis utriusque fortune di Petrarca (e un locus deperditus del Bellum Civile)*
- p. 135 **José Antonio Fernández Delgado**  
*Impronta helénica en la literatura española entre el Medioevo y el Renacimiento, a la sombra de la Universidad de Salamanca*
- p. 151 **Marco Gatto**  
*Oltre il paradigma leviano. Subalternità e mediazione da Ernesto de Martino a Rocco Scotellaro*
- p. 183 **Ettore Maria Grandoni**  
*Il consiglio della ratio e la libertà del volere: la teoria del libero arbitrio di Dante alla luce delle fonti teologiche francescane di Pietro di Giovanni Olivi (1248-1298)*

- p. 201 **Antonio Gurrieri**  
*Traduire la littérature francophone des Caraïbes en Italie*
- p. 217 **Mario Lentano**  
Lucretio fratri suo poetae claro. *Appunti su una variante medievale della biografia virgiliana*
- p. 239 **Concetta Longobardi**  
*Asconio Pediano scrisse una Vita di Sallustio? Nota a Schol. Hor. Sat. 1, 2, 41*
- p. 253 **Florinda Nardi**  
*Dante Della Terza da “forestiero” a cittadino del “villaggio globale” delle lettere antiche e moderne*
- p. 269 **Domenica Perrone**  
«Un tempestar di colpi sull’uscio». *La meccanica di Carlo Emilio Gadda*
- p. 287 **Gisèle Vanhese**  
*Lucian Blaga, Paul Celan et la parole méridienne*
- p. 307 **Bernhard Zimmermann**  
*Formen der griechischen Komödie von Aristophanes zu Menander*

## **Recensioni**

- p. 329 **Michela Fantacci** (Francesco Lucioli, *Tramutazioni dell’Orlando Furioso. Sulla ricezione del poema ariostesco*)
- p. 333 **Ornella Fuoco** (Ambrogio di Milano, *La storia di Naboth*, edizione con introduzione, traduzione italiana e commento a cura di Domenico Lassandro e Stefania Palumbo)

## **Indici**

- p. 341 **Francesco Iusi**  
*Indice dei nomi e dei luoghi citati*
- p. 359 **Francesco Iusi**  
*Indici dei fascicoli e degli autori di «Filologia Antica e Moderna» XXIV-XXV (41-42)-N.S. II, 2 (XXX, 50)*

## **Revisori**

- p. 373 *Elenco dei revisori per gli anni 2019-2020*

## Articoli





Giulio Ferroni

Dante Della Terza:  
la letteratura italiana tra due mondi

Avevo conosciuto Dante Della Terza grazie all'amico Riccardo Scrivano e l'avevo qualche volta incontrato in occasioni congressuali, ma l'amicizia e un vero e proprio sodalizio con lui si sono dispiegati dopo il mio ingresso nell'università della Calabria alla fine del 1975 e il mio subentro nell'insegnamento di Letteratura italiana, che egli aveva tenuto nei primi due anni di vita della Facoltà di Lettere. Pur avendo lasciato quell'insegnamento, in cui sarebbe tornato più tardi come professore ordinario, Dante faceva lunghi soggiorni ad Arcavacata e condivideva l'appartamento che avevo affittato, anche insieme ad altri colleghi, come Ivano Paccagnella e il sempre rimpianto Maurizio Grande. Arrivava nel mese di maggio e passavamo insieme la parte finale del semestre, tra animati seminari, visite di colleghi conferenzieri, incontri conviviali spesso gestiti da Giovanna Gronda e da Mario Geymonat, gite in luoghi diversi della Calabria, approdi marini nel mese di giugno, quando capitava di vederlo calcare la sabbia della spiaggia di Fuscaldo o di Guardia Piemontese senza mai togliersi la giacca (lontana da lui ogni ipotesi di immersione nell'acqua del mare).

Ci portava notizie di Harvard e del mondo universitario americano, dell'insegnamento della cultura italiana nel mondo, delle sue intense frequentazioni culturali; ma ci intratteneva anche con i ricordi dell'originario mondo irpino, della sua Sant'Angelo dei Lombardi (distrutta

poi dal terremoto del 1980), dei più vari amici italiani e stranieri. E ci faceva gustare i suoi formidabili aneddoti, conditi di ironia insieme pungente e affettuosa, che sapeva trarre alla luce la paradossale varietà e l'incongruità di tanti comportamenti, disegnando figurine di personaggi votati a inciampare in malintesi, in ostinazioni, in stralunate inconseguenze, dal lontano mondo contadino e piccolo borghese della sua infanzia e adolescenza, alla più sofisticata intellettualità internazionale. La sua conversazione trascorreva dalla più composta eleganza, alleggerita da una spontanea sprezzatura, alla sottigliezza anche capziosa, alle punte più scherzose, ironiche e autoironiche, a certi coloriti svolazzi ed esiti dialettali; e quante citazioni sgorgavano nel suo eloquio con *nonchalance*, senza nessuna ostentazione, dai grandi poeti, non solo italiani (Dante prima di tutti), da proverbi e motti coloriti, da canzoni di altri tempi, anche francesi, ma predilette su tutte quelle napoletane coi testi di Di Giacomo! Tutto ciò era sostenuto da una singolare apertura verso gli interlocutori, da una tutta sua civiltà della parola e dello scambio: gli bastavano poche battute per catturare le qualità dell'interlocutore, anche appena conosciuto, per prendere la misura della sua postura umana, per invogliarlo a dire e a motteggiare insieme.

Grande fu la sua disponibilità a confrontarsi con l'insieme dell'ambiente di Arcavacata, in quella fase iniziale tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta: ambiente intellettuale e accademico creativo, appassionato, disordinato, contraddittorio, autopropositivo, tra tanti giovani docenti, di cui egli, più anziano, sapeva comprendere le diverse prospettive, orientamenti, torsioni ideologiche e disciplinari, sempre con una eccezionale capacità di ricondurre atti, situazioni, scelte, caratteri alla sostanza di un vivissimo spazio culturale.

L'intero orizzonte della cultura, della letteratura, degli studi, dell'insegnamento, della stessa vita quotidiana, veniva percepito e vissuto da Dante come un comune spazio civile, spazio internazionale e nello stesso tempo circostanziato, articolazione di vita (col suo *De Sanctis*), circolazione e costruzione di esperienza, dove le cose e le idee non sono mai assestate una volta per tutte, ma sono sempre in discussione, sospese e aperte, proiezioni verso un possibile valore dell'esistere.

Se si guarda all'insieme della sua attività, ai suoi passaggi europei, al suo trascorrere tra l'Europa e l'America, tra Harvard e Arcavacata, e insieme alla sua fedeltà alle amicizie più antiche (gli amici e sodali irpini) e a quelle più giovani e recenti, alla sua sempre fervida curiosità, si riconosce subito la sua tempra di grande mediatore di cultura, di configurazioni dell'umano, messa in opera nel suo continuo inseguire un mondo accademico in movimento, nei passaggi tra Europa e America, nelle migrazioni e nelle fughe intellettuali, negli esili e nei ritorni, nell'intreccio tra dispatrio e appartenenza, nel resistente filo di vita, di pensiero, di espressione in cui si dispone la passione per la letteratura e per la lingua, la scommessa sul rilievo della parola per la coscienza di un mondo senza più confini. Il suo è stato un saper vivere, quasi simultaneamente, in paesi, luoghi e in case diverse, con un sicuro spirito di adattamento, con un ininterrotto saper prendere ed esercitare sapere, lettura, interpretazione, senso della storia, negli spazi più vari, in quelli costanti come in quelli provvisori. Letteratura, cultura, università sempre in transito: un transitare senza mai rinnegare le radici (Dante Della Terza è stato un vero e proprio messaggero della cultura italiana negli USA) e sempre riconoscendo la specificità dei diversi spazi, che del resto per lui non sono stati mai solitari, sempre fatti di persone vive, affollati e aperti.

A queste persone vive egli si è dedicato nei suoi studi, attenti ai momenti più diversi della letteratura italiana (al centro i suoi lavori sull'omonimo Dante, il poeta supremo: è stato lui a far conoscere in Italia gli *Studi su Dante* di Auerbach, curando e presentando la traduzione pubblicata da Feltrinelli nel 1963). Molteplici i suoi saggi su casi di mediazione e scambi tra diversi universi culturali, di ricezione e di interferenza tra testi, culture, modelli. E davvero capitale è il libro del 1987, *Da Vienna a Baltimora. La diaspora degli intellettuali europei negli Stati Uniti d'America*: qui intensi ritratti storici e culturali di tanti importanti personaggi delle generazioni a lui precedenti, molti personalmente conosciuti, da Panofsky ad Auerbach, da Borgese a Poggioli, ecc., sono tracciati quasi catturando la loro aria culturale, la *Stimmung* rivelata dai loro comportamenti, dalle loro postazioni di

studiosi, da intrecci e rapporti, anche da momenti di lavoro e di vita in apparenza laterali. Tra questi ritratti si affaccia in fondo lo specchio dell'esperienza stessa di lui, Dante, del suo partecipare ad una diaspora che egli ha avuto la fortuna e la capacità di non rendere mai definitiva, lasciandola sempre aperta, con tanti viaggi, soggiorni, ritorni, fin quando l'età l'ha permesso, come ancora con quell'ultimo viaggio compiuto in Italia nel 2014, per i suoi novant'anni. Il suo esercizio degli studi, della letteratura, della stessa identità italiana, come scambio, rapporto col mondo, dialogo senza fine, conversazione civile, impegnata e ironica, ha lasciato essenziali tracce nell'Università della Calabria e nel Dipartimento di Filologia, in tutti quelli che qui lo hanno incontrato e frequentato. Indimenticabile Dante e indimenticabili quegli anni! e spero ne resti qualche traccia negli anni a venire.

## Abstract

Memory of Dante Della Terza, who died on April 6, 2021, of his presence at the Università della Calabria, of his personality as a literary scholar and a great mediator of culture, between Italy and USA.

Giulio Ferroni  
giulio.ferroni@uniroma1.it

Giandamiano Bovi

*“Da mi basia mille”*... ma non solo: imitazioni,  
riscritture e parodie del carme V di Catullo nella  
poesia umanistica e rinascimentale

Il carme V di Catullo è sicuramente tra i più noti, commentati e imitati del poeta veronese, abitualmente etichettato come ‘carne dei baci’ e indicato come archetipo di una gran messe di componimenti nella letteratura latina, neolatina, italiana ed europea. Molti dei baci delle coppie innamorate di ogni epoca saranno, da quel momento in avanti, ‘catulliani’, con riprese di multiforme tipologia, ma talmente frequenti da mostrare come la sensibilità e la personalizzazione della poesia catulliana siano divenute ineludibili per chiunque si avventuri in componimenti d’amore. Alcune raccolte poetiche, come i *Basia* di Johannes Secundus, rendono omaggio fin dal titolo al modello classico, così come alcuni romanzi del XXI secolo,<sup>1</sup> a ulteriore dimostrazione, se mai ce ne fosse bisogno, della permanenza della poesia catulliana fino ai nostri giorni, perfino in opere di genere diverso dall’originale.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cfr. M. Bonvicini, *Catullo nel terzo millennio: i romanzi*, «Paideia» LXXV, 2020, pp. 457-476, ma vedi anche Ead., *Catullo alle soglie del terzo millennio: i racconti brevi*, in G. G. Biondi (a cura di), *Il ‘liber’ di Catullo. Tradizione, modelli e ‘Fortleben’*, Cesena, Stilgraf, 2011, pp. 161-187.

<sup>2</sup> Pur aspirando a incastrare diverse tessere del puzzle della fortuna del carme V, evidenziando soprattutto la differenza tra le varie riscritture, questo studio non potrà, per limiti di



Sono stati individuati nel componimento tre distinti nuclei. Nell'*incipit* il poeta introduce, tramite due congiuntivi esortativi a inizio e chiusa di verso, il «rivoluzionario programma»<sup>6</sup> che fa coincidere vita e amore. Tale innovazione potrebbe suscitare il biasimo dei *senes severiores*, al quale Catullo ritiene di dover assegnare il valore di un centesimo (*aestimemus assis*). Nel secondo nucleo, di carattere sentenzioso, il poeta rinnova il tipico motivo simposiale della contrapposizione tra brevità della vita ed eterna rinascita della natura (*soles... redire possunt/ nobis... brevis lux*), giocando «sull'unicità» della notte/morte che l'essere umano deve dormire (v. 6 *dormienda*) e non più sulla 'lunghezza' e/o sulla 'grandezza' della notte/morte, cioè sui motivi che erano sviluppati tradizionalmente di contro alla 'piccolezza' e/o 'brevità' della vita».<sup>7</sup> Il terzo nucleo<sup>8</sup> è dominato dalla richiesta di baci, moltissimi, quasi innumerabili, l'unico raffronto possibile per l'uomo con l'eterno risorgere dei soli: eppure anche questi baci hanno un numero finito, da tenere nascosto a un qualche invidioso (*ne quis malus invidere possit*).

Proprio in questa fessura lasciata alla possibilità di numerare i baci di Lesbia si insinua la ripresa parodica di Marziale, la prima che sovverte il modello entrando in competizione con esso o perfino 'declassandolo'. Le precedenti e ben note riprese del carme V da parte di Propertio,<sup>9</sup> Orazio<sup>10</sup> e anche Seneca,<sup>11</sup> pur inserendo alcuni tratti del

<sup>6</sup> Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, a cura di Fo... cit., p. 427.

<sup>7</sup> Morelli, *L'uno e il molteplice...* cit., p. 116.

<sup>8</sup> Ma esistono anche partizioni differenti del carme. Per ulteriore bibliografia cfr. Traina, *Compresenze strutturali nei carmi...* cit., p. 288.

<sup>9</sup> Prop. 2, 15, 23-24 *dum nos fata sinunt, oculos satiemus amore:/ nox tibi longa venit nec reditura dies*.

<sup>10</sup> Vedi soprattutto Hor. *carm.* 4, 7, 1-16, ma anche Hor. *carm.* 1, 28, 15-16 *sed omnes una manet nox/ et calcanda semel via leti*; del resto la dicotomia tra natura infinitamente rigenerata e finitezza umana è ben frequente nella poesia oraziana. Sulla presenza catulliana in Orazio si veda almeno P. Fedeli, *Diffugere nives e il ciclico ritorno delle stagioni* (Hor. *Carm.* 4, 7, 1-16), in L. Castagna, C. Riboldi (a cura di), *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, I, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 551-580.

<sup>11</sup> Sen. *epist.* 123, 11: *istos tristes et superciliosos alienae vitae censors, suae hostes, publicos paedagogos assis ne feceris*, citato e commentato da C.J. Fordyce, *Catullus. A Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1961, p. 106.

carne in contesti diversi, non comportano uno scarto rispetto al modello. Non ci dilungheremo sulla fortuna delle immagini di Catullo V in questi autori, perché numerosi e ben documentati sono gli studi a riguardo,<sup>12</sup> come lo sono quelli sulle citazioni di Marziale, antecedente necessario per la trasposizione parodica del testo che si riverbera a più riprese in epoca umanistica e rinascimentale.

Ci limitiamo a un cenno a Marziale, che, emulando spesso Catullo, in due casi esaspera proprio il concetto della ‘contabilità’ dei baci, in un terzo stravolge completamente la situazione:

- VI 34, 7-8    Nolo quot arguto dedit exorata Catullo  
 Lesbia: pauca cupit qui numerare potest
- XI 6, 14-16: da nunc basia sed Catulliana;  
 quae si tot fuerint quot ille dixit,  
 donabo tibi passerem Catulli.
- XII 59, 1-3: Tantum dat tibi Roma basiorum  
 post annos modo quindecim reverso  
 quantum Lesbia non dedit Catullo

Per un’approfondita analisi di questi versi rinviamo alle pagine di Fedeli,<sup>13</sup> mentre ci preme notare che Marziale apre così la strada a ri-

<sup>12</sup> Oltre alle note dei vari commenti si vedano, solo per avere qualche esempio, su Orazio J.P. Schwindt, *The magic of counting: on the cantatoric status of poetry (Catullus 5 and 7; Horace Odes I, 11)*, in P. Hardie (ed.), *Augustan Poetry and the Irrational*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 117-133; su Properzio M.J. Alcade Pacheco, *La elegía II 15 de Propertio: contenido, forma, recepción*, «Exemplaria» VI, 2002, pp. 123-163; su Seneca, R. Degl’Innocenti Pierini, *Per una storia della fortuna catulliana in età imperiale: riflessioni su Catullo in Seneca*, «Paideia» LXXIII, 2018, pp. 63-80. Un’eco è stata individuata perfino in Tacito (Tac. *hist.* I, 22 *rumore senium*), cfr. B. Baldwin, *A Catullan moment in Tacitus?*, «Gymnasium» III, 1993, pp. 250-251.

<sup>13</sup> P. Fedeli, *Marziale catulliano*, «Humanitas» LVI, 2004, pp. 161-189, preciso e dettagliato nei richiami testuali, in particolare, sul c. V, pp. 173-176. Numerosi sono gli studi relativi all’influenza di Catullo su Marziale, che lo riprende anche in altri contesti oltre a quello ora da noi esaminato. Molto spesso l’epigrammatista spagnolo varia l’ipotesto introducendo sfumature ironiche o sovvertendo il contesto di partenza, finendo dunque per parodiarlo apertamente. Gli studi critici più noti su Catullo in Marziale sono i classici J. Ferguson, *Catullus and Martial*, «Proceedings of the African Classical Society» VI, 1963, pp. 3-15; H. Offerman, *Uno tibi sim minor Catullo*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» XXXIV, 1980, pp. 107-139; più recenti J.H. Gaisser, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon, pp. 193-211; M. Bonvicini, *Il faselo catulliano da Properzio a*



scritture che vorrebbero emulare e competere con il modello.<sup>14</sup>

La fortuna e la tradizione del carme V e dei suoi temi si sdoppia dunque in una linea “seria”, in cui prevalgono riflessioni sulla caducità della vita umana in contrapposizione all’eternità della natura, spesso intersecata con tematiche oraziane simili, e una giocosa, che ha inizio con Marziale. Non parliamo deliberatamente in questo caso di ‘parodia’, perché potrebbe trattarsi di un concetto troppo inclusivo se preso nella sua accezione più ampia: le riprese di versi così densi di significati e partecipati emotivamente saranno sempre segnate da trasposizione in diverso contesto o da opposizione, ma non necessariamente saranno volte a suscitare ilarità.<sup>15</sup> Per ogni passo preso in esame ci

Marziale «Bollettino di Studi Latini» XXV, 1995, pp. 3-15; F. Grewing, *Möglichkeiten und Grenzen des Vergleichs: Martials ‘Diadumenos’ und Catulls ‘Lesbia’*, «Hermes» CXXIV, 1996, pp. 333-356; B.W. Swann, ‘Sic scribit Catullus’: *The Importance of Catullus for Martial’s Epigrams*, in F. Grewing (ed.), *Toto notus in orbe. Perspektiven der Martial-Interpretation*, Stuttgart, Steiner, 1998, pp. 48-58; S. Lorenz, *Catullus and Martial*, in Skinner (ed.), *A Companion to Catullus...* cit., pp. 418-438. Vedi da ultimo, per ulteriori spunti e relativa bibliografia, G. Moretti, *Lesbia fra Catullo, Cicerone e Marziale: implicazioni letterarie di un nome-personaggio*, «Paideia» LXXIV, 2019, pp. 909-917.

<sup>14</sup> Cfr. Gaisser, *Catullus and his Renaissance Readers...* cit., p. 236: «[in Mart. 12.59 and 6.34] the poet is no longer merely alluding to or echoing his model, but actively challenging him. As before he juxtaposes Catullus’ world with his own, but now its qualities are undermined and dismissed [...] In his kiss poems, Martial casts himself as a rival and almost a detractor of his model». Vedi a proposito di 6, 34 anche S. Laigneau, *Les baisers de Catulle et le moineau de Lesbie. Du lyrisme à la gaillardise: la double postérité de Catulle*, in R. Poignault (ed.), *Présence de Catulle et des élégiaques latins: actes du colloque tenu à Tours (28-30 novembre 2002): à Raymond Chevallier in memoriam*, Tours, Université de Tours, 2005, pp. 265-281, p. 267: «nous avons affaire à une *imitatio-aemulatio*, un jeu littéraire, dans lequel est ostensiblement affichée la volonté de rivaliser avec la source». Inoltre, alle pp. 267-268, prosegue mostrando magistralmente un’imitazione di Catullo V, tramite il filtro ben distinguibile di Marziale, compiuta da Sannazaro: «*Da mihi tu mea lux tot basia rapui petenti./ quot dederat vati Lesbia blanda suo./ Sed quid pauca peto, petiit si pauca Catullus/ basia? pauca quidem, si numerentur, erunt./ da mihi, quot caelum stellas, quot litus arenas./ sylvaque quot frondeis, gramina campus habet./ Aere quot volucres, quot sunt et in aequore pisces./ quot nova cecropiae mella tuentur apes./ Haec mihi si dederis, spernam mensasque deorum/ et Ganymede pocula sumpta manus*». Questo componimento rientra nel nostro quadro, ma l’accuratezza dell’analisi non lascia spazio a ulteriori precisazioni. Sull’epigramma di Sannazaro si veda anche la recente edizione di M.C.J. Putnam, *Jacopo Sannazaro: Latin Poetry*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2009, alle pp. 294-295.

<sup>15</sup> Una diffusa e ben argomentata trattazione del concetto di parodia, oltre che di alcuni suoi concreti esempi nell’epoca di nostro interesse, è in N. Catelli, «*Parodiae libertas*». *Sulla parodia italiana nel Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 2011, cui rinviamo per ulteriore bibliografia.

chiederemo dunque quale sezione del carne V venga imitata o allusa e se questa operazione abbia risvolti comici o comporti una semplice immissione in nuovo contesto letterario. Tenteremo di fornire una panoramica variegata degli effetti che l'imitazione produce sui testi moderni. A margine e in parallelo indicheremo alcuni esempi della fortuna del nesso *aestimare assis*, utilizzato in differenti contesti a partire dalla lettera senecana già citata, mentre esporremo solo alcune delle innumerevoli circostanze in cui riemergono i mille baci, ormai divenuti un *topos* così consolidato da sfuggire alle dinamiche stesse dell'intertestualità.<sup>16</sup>

In epoca umanistica e rinascimentale, ovvero dopo il lungo periodo medievale in cui il *liber* cade nell'oblio riemergendo solo in forma carsica con poche attestazioni sicure,<sup>17</sup> il carne V torna al centro degli

<sup>16</sup> Interessante per lo sviluppo del *topos* anche nella letteratura greca precedente Catullo, oltre che per alcuni cenni sulla fortuna del tema dei baci, A. Ramminger, *Motivgeschichtliche Studien zu Catulls Basiagedichten. Mit einem Anhang: Aus dem Nachleben der Catullischen Basiagedichte*, Würzburg, Tritsch, 1937. Lo studio è molto ricco d'informazioni ma ha un taglio più descrittivo che esegetico. Nella sola poesia neolatina d'epoca umanistico-rinascimentale in Italia, consultabile presso <http://mizar.unive.it/poetitalia/public/> [consultato il 10/4/2021], compaiono più di quaranta attestazioni del *topos*, senza considerare gli altrettanto numerosi riferimenti nel volgare né gli innumerevoli – *sic* – ‘baci’ nella letteratura europea. Per avere intertestualità è necessario che il lettore colga un richiamo a un testo preciso più che a una forma ormai consolidata e diluita nei secoli. In ogni caso, non mancheremo di indicare alcune occorrenze particolarmente significative, in cui non ci si limita al semplice nesso “mille baci”, ma si attua una più vasta rivisitazione della conclusione del carne V.

<sup>17</sup> Vedi per un quadro generale K.P. Harrington, *Catullus and his Influence*, New York, Cooper Square Publishers, 1963 e inoltre G. Fiesoli, *Percorsi di classici nel medioevo: il Lucrezio bobiense. Raterio lettore di Plauto e Catullo*, «Medioevo e Rinascimento» XVIII, 2004, pp. 1-37. Per quanto riguarda la possibile presenza in Petrarca, quindi un secolo prima della sicura riscoperta, cfr. G. Billanovich, *Petrarca e il Catullo di Verona*, in G. Billanovich, G. Frasso (a cura di), *Petrarca, Verona e l'Europa. Atti del Convegno Internazionale di studi. Verona, 19-23 settembre 1991*, Padova, Antenore, 1997, pp. 179-220; V. Di Benedetto, *Probabili echi di Catullo in Petrarca*, «Quaderni Petrarcheschi» IV, 1987, pp. 225-227; M. Petoletti, *Catullo, Properzio e Tibullo nella biblioteca di Francesco Petrarca. Milano, Biblioteca Ambrosiana, I 67 sup. Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 46 sup.*, in M. Ballarini-G. Frasso-C.M. Monti (eds.), *Francesco Petrarca. Manoscritti e libri a stampa della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Scheiwiller, 2004, pp. 102-105; E. Giazzi, *Episodi della fortuna di Catullo nel primo Umanesimo: Francesco Petrarca, Coluccio Salutati e Domenico di Bandino*, «Studi Petrarcheschi» XVII, 2004, pp. 110-133; D. Nisi, *Dal latino al volgare. Echi catulliani nei “Rerum Vulgarium Fragmenta”*, «Parole rubate» XIX, 2019, pp. 103-115. Per la tradizione del testo catulliano vedi D.F.S. Thomson, *Catullus*,

interessi di poeti e studiosi, favorito, oltre che dalla topicità dei suoi versi, anche da una saldezza testuale maggiore rispetto a molti altri carmi catulliani.<sup>18</sup> Uno dei primissimi passi umanistici che pare alludere al testo di Catullo appartiene alla commedia *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini, ed è piuttosto inaspettato a causa della datazione (1444), molto alta rispetto alle tappe fondamentali della riscoperta catulliana,<sup>19</sup> e soprattutto per la particolare immissione in un'opera teatrale, dunque di genere e fruizione ben diversi.<sup>20</sup> Si tratta di versi collocati tra la scena dodicesima e tredicesima della commedia, che non è divisa in atti. Dapprima, dopo un violento litigio tra i due poco casti sacerdoti protagonisti, Teobolo e Diofane, e le loro due amanti Cassina e Criside, quest'ultima esorta a non curarsi dell'ira dei due, invitando piuttosto a vivere e... mangiare a sazietà (vv. 609-610):

Vivamus pocius et comedamus satis;  
sic illis fiet egre plus quam velint.<sup>21</sup>

Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997; per un sistematico aggiornamento S. Bertone, *Tradizione di Catullo e critica del paratesto*, Tesi di Dottorato dell'Università di Parma, 2014-2017.

<sup>18</sup> Cfr. Thomson, *Catullus...* cit., pp. 102-103 e 218-221.

<sup>19</sup> Ma sulla presenza di Catullo nel primo Quattrocento si veda almeno J.-L. Charlet, *La marque de Catulle sur la renaissance de l'épigramme latine au Quattrocento* (Beccadelli, Enea Silvio Piccolomini, Landino), in Poignault (ed.), *Présence de Catulle...* cit., pp. 283-294; in questo studio però non è segnalata l'allusione di cui stiamo per parlare (vengono nominate solo la *Cynthia* e gli *Epigrammata*, altre opere del Piccolomini), così come in altri studi critici e nei due commenti delle più recenti edizioni dell'opera, in italiano e in francese: Enea Silvio Piccolomini, *Chrysis*, a cura di E. Cecchini, Firenze, Sansoni, 1968; Enea Silvio Piccolomini, *Chrysis*, éd. critique, trad. et comm. par J.-L. Charlet, Paris, Honoré Champion, 2006, da cui prendiamo il testo citato. Non ho potuto consultare A.M. Wilson, *Enea Silvio Piccolomini (later Pope Pius II), Chrysis. A Comedy Composed in Latin in 1444 after the Manner of Plautus and Terence*, Cheadle Hulme (U. K.), 1997 in quanto *editio privata*.

<sup>20</sup> Nella commedia umanistica e rinascimentale si aprono spesso squarci lirici, talora anche in forma parodistica, che risentono in genere dell'influenza di Petrarca, ma anche dei lirici latini. Cfr. per esempio gli spunti offerti da P. Vescovo, "Col Petrarca in la manica". *Petrarchismo e patologia nella commedia del Cinquecento*, in C. Montagnani (a cura di), *I territori del petrarchismo: frontiere e sconfinamenti*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 171-186.

<sup>21</sup> «Viviamo piuttosto e mangiamo a sazietà; così per loro sarà ancor più penoso di quanto non vogliano» (trad. mia). Il verbo *comedo* può avere pure significato figurato, anch'esso accettabile in questo contesto, di 'dilatipidare ricchezze'. Anche la traduzione francese di J.L. Charlet propone «mangeons à satiété».

I congiuntivi non basterebbero forse da soli per un diretto collegamento a Catullo V; tuttavia, nei versi seguenti, recitati dall'innamorato Archimenide, possiamo individuare nuovi indizi a favore di un rapporto intertestuale, perché egli si lancia in una riflessione, tipicamente tragicomica nei toni,<sup>22</sup> sulla brevità di qualsiasi piacere nella vita (vv. 611-617):

Parva res est voluptas in etate hominum,  
 at molestie quidem longissime.  
 Voluptati semper est meror comes;  
 humana ut sunt, nihil est perpetuum datum.  
 Hoc ego plane iam nunc experior, 615  
 hanc qui noctem mihi iocundissimam  
 futuram rebar.<sup>23</sup>

Piccolomini nasconde nel mezzo delle allusioni a Plauto un riferimento al carne catulliano, inserendolo nei suoi versi e parodiandone i toni: al programma di vita *vivamus atque amemus* viene ora contrapposto il *vivamus et comedamus* tipicamente comico, abituale aspirazione di servi e cortigiane plautine. Le due cortigiane distorcono l'esortazione del modello rifiutando proprio l'*amemus!* Inoltre, dove Catullo rifletteva sulla brevità della vita umana *tout court*, ora l'amante comico, debitore dell'Alcmena plautina, si sofferma su ciò che più gli preme, ovvero la *voluptas*, rinunciando al paragone con l'eterno risorgere della natura ed evidenziando, a differenza degli gnomici versi 5-6 di Catullo, un'esperienza personale (*experior*). I versi 609-610 sono gli unici, in quel contesto, a sfuggire alle dinamiche di riscrittura plau-

<sup>22</sup> Il modello principale di questi versi rimane certamente Plaut., *Amph.* 632-638 *Satin parva res est voluptatum in vita atque in aetate agunda/ praequam quod molestum est? ita quoique comparatum est in aetate hominum;/ ita dis est placitum, voluptatem ut maeror comes consequatur:/ quin incommodi plus malique ilico adsit, boni si optigit quid./ Nam ego id nunc experior domo atque ipsa de me scio, quoi voluptas/ parumper datast dum viri mi potestas videndi fuit/ noctem unam modo; atque is repente abiit a me hinc ante lucem.* Rispetto alle parole pronunciate da Alcmena il carne V rimane qui in secondo piano, ma l'accostamento di esortazione a vivere e tematica della limitatezza umana lasciano percepire un sapore anche catulliano.

<sup>23</sup> «Il piacere è poca cosa nella vita degli uomini, mentre le pene sicuramente sono lunghissime. Il dolore è sempre compagno del piacere. Per come sono le cose umane, nulla è dato per l'eternità. Io l'ho ora chiaramente sperimentato, io che pensavo che questa notte sarebbe stata per me piacevolissima» (trad. mia).

tina e sembrano dunque rivelarsi come un programma catulliano a rovescio, perfettamente incastonato nell'opera.<sup>24</sup> L'allusione è divisa tra due scene, ma la commedia umanistica era ideata per la lettura oltre e più che per la messa in scena: proprio per questo una qualsiasi intertestualità, di cui le opere teatrali di quel periodo sono ricche, poteva essere meglio colta e apprezzata.

Il secondo passo che andremo a esaminare appartiene al più noto, più influente e forse più acuto imitatore di Catullo in età umanistica, Pontano,<sup>25</sup> il quale sappiamo aver lavorato sul testo del veronese con emendamenti e contributi poi utilizzati nelle edizioni a stampa del primo Cinquecento. Si tratta dei distici finali di un carme dell'*Eridanus*, una raccolta in cui il maestro della Napoli aragonese canta il suo amore senile per Stella, raccolta piuttosto trascurata rispetto al resto della sua produzione.<sup>26</sup> In questo carme Pontano si rivolge all'amata con un'esortazione quasi senecana a non perdere tempo – ed effettivamente certi versi suonano come *sententiae* di Seneca (vv. 27-28 *Tempora qui spectant, amittunt tempora; dives/ temporis est, nullum qui sinit ire diem*) – ma soprattutto a trascorrere ogni giorno sotto il segno dell'amore, perché l'innamorato felice prolunga il suo tempo:

<sup>24</sup> Cfr. Enea Silvio Piccolomini, *Chrysis...* cit., p. 30, per l'indicazione del modello di Plaut., *Cas. 424 ss.*, evidente nei versi immediatamente precedenti; aggiungiamo inoltre che *illis aegre est* è in Plaut., *Mil. 747*. L'unico verso assolutamente assente in Plauto (*Vivamus pocius et comedamus satis*) costituisce la spia decisiva per la ben celata allusione catulliana.

<sup>25</sup> Per un approfondimento cfr. A. Sainati, *La lirica latina del Rinascimento*, Pisa, Spoerri, 1919, pp. 2-68; T. Baier, *Pontano und Catull*, Tübingen, Narr, 2003; Gaisser, *Catullus and his Renaissance Readers...* cit. pp. 220-254; abbiamo notizia di un commento perduto di Pontano a Catullo, su cui si veda R. Fabbri, *Approcci umanistici a Catullo*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» XIX, 1987, pp. 171-183; risvolti filologici della riscoperta di Catullo e ipotesi sull'attività di Pontano in G. Grandi, *Possibili nuove testimonianze per il Catullo di Giovanni Pontano*, «Paideia» LXXV, 2020, pp. 583-599.

<sup>26</sup> L'*Eridanus* non dispone di un'edizione recente italiana con traduzione; le più aggiornate sono in francese e in inglese: Giovanni Gioviano Pontano, *L'Héridan. Eridanus*, H. Casanova-Robin (a cura di), Paris, Les Belles Lettres, 2018; Giovanni Gioviano Pontano, *On Married Love, Eridanus*, L. Roman (a cura di), Cambridge MA, Harvard University Press, 2014; nella ricca antologia Giovanni Gioviano Pontano, *Poesie latine*, L. Monti Sabia (a cura di), Torino, Einaudi, 1977, c'è solo una selezione di carmi dai due libri di elegie dell'*Eridanus*, tra cui non figura quello di cui ci occupiamo.

Eridanus II, 22, 29-34

Nulla dies sine amore fluat, nox occupet umbras  
 deliciis, luces occupet ipsa dies; 30  
 nox lucem, tenebras pellat lux inter amandum;  
 vita brevis; profert tempora laetus amans.  
 Vivit, amat quicumque suoque potitur amore;  
 non vivit fructu quisquis amoris eget.<sup>27</sup>

In questo caso la reminiscenza testuale (*vivit-amat* e soprattutto il sovvertimento della riflessione esistenziale rispetto al c. V), non sarebbe forse sufficiente per identificare una dipendenza certa da Catullo, sebbene siano intrecciate tematica della brevità della vita e dell'amore come programma esistenziale (evidente l'enfasi sulla contrapposizione *dies-nox*, *nox-lucem*, *tenebras-lux* che amplifica il motivo catulliano). Quindi, considerata anche la forte influenza che Catullo esercita su quasi ogni scritto di Pontano, *Eridanus* compreso, potremmo pensare che il poeta abbia voluto modulare in senso elegiaco la tematica catulliana. Nel modello l'amore non era mezzo per guadagnare tempo, mentre ora, se la vita è breve, non solo bisogna identificarla con l'amore e trascorrerla tra innumerevoli baci, ma è possibile perfino prolungarla grazie ad amore stesso. A fronte della trasposizione comica dell'esortazione del carne V da parte del Piccolomini, notiamo ora una riscrittura in senso strettamente elegiaco.

Non si tratta dell'unica allusione a Catullo V all'interno dell'*Eridanus*, un'altra figura nei distici rivolti a Girolamo Carbone,<sup>28</sup> dove Pontano cita il classico quasi letteralmente senza l'obiettivo di ricontestualizzare:

Eridanus I, 40, 47-48:

Basia vel tibi mille dabit, dabit altera mille  
 Lesbia, quique senes nullius assis habet.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> «Nessun giorno scorra senza amore, la notte colmi le ombre di dolcezza, il giorno stesso si colmi di luce, la notte rimuova la luce e la luce rimuova le tenebre mentre ci si ama. La vita è breve; un amante felice prolunga il suo tempo. Vive, chiunque ama e corona il proprio amore; non vive chi è privo del frutto dell'amore» (trad. mia).

<sup>28</sup> Su cui si veda la voce a cura di R. Pastore, *Carbone, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19, Roma, Treccani, 1976.

<sup>29</sup> Questo carne è antologizzato in Pontano, *Poesie latine...* cit., pp. 414-417, riportiamo

Al termine di un invito a un convivio fuori città, Pontano assicura all'amico che, dopo un lauto banchetto, si potrà godere degli elegiaci latini (sono citati, prima di Catullo, anche Ovidio, Propertio e Tibullo). Si tratta di una situazione piuttosto frequente nella poesia neolatina di quel periodo: la fuga dalla metropoli partenopea per ritirarsi in amene occupazioni nella campagna circostante è abituale aspirazione nella lirica di Pontano e dei suoi allievi. L'allusione ai baci catulliani ha qui solo la funzione di identificare il poeta: l'evocazione del piacere letterario derivante dagli elegiaci latini si aggiunge agli altri piaceri di cui si godrebbe durante il ritiro in campagna.

Una interpretazione nuova, ovvero la rilettura della riflessione cattulliana sulla vita in senso cristiano, ci offre il Boiardo, che nel penultimo componimento della sua raccolta *Amorum libri tres* inserisce un evidente rimando catulliano in un carme programmatico, intitolato *Moralis Alegoria cantu tetrametro*. Il poeta «dismessi i panni dell'amante, veste ora quelli di *magister*, che scrive "ad utilitate", cioè con fini pratici, per indicare agli "spirti perregrini" i corretti comportamenti di vita, e specie l'atteggiamento da assumere nei confronti dell'amore, inteso come *voluptas* e trattato come lussuria». <sup>30</sup> Al termine del canzoniere d'amore subentra il pentimento, secondo il modello fornito da Petrarca, tanto che l'intero carme è giocato sull'antinomia tra mondo basso e cielo, tra sguardo rivolto all'alto e tentazione terrena. Acquisiscono così un significato totalmente alterato rispetto al modello i versi 'catulliani' <sup>31</sup> della canzone:

vv. 25-28

Se ve colcati ne' suavi odori  
che surgon quinci alla terra fiorita,

dunque la traduzione di Liliana Monti Sabia: «o ti darà mille baci e poi altri mille Lesbia, e quel tale per cui i vecchi non valgono neppure un soldo».

<sup>30</sup> Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, T. Zanato (a cura di), vol. 2, Novara, Interlinea, 2012, p. 949. Da questa edizione ricaviamo anche il testo riportato.

<sup>31</sup> Il riferimento a Catullo è citato nella nota *ad loc.*, *Ibidem*, p. 958: «L'antitesi, sviluppata su due versi, ricorda quella, del tutto priva di significati allegorici, di Catullo 5, 5-6».

in breve giorno avreti dolce vita,  
in lunga notte morte con dolori.

La contrapposizione tra *brevis lux* e *nox perpetua* del veronese viene così ribaltata, dopo esser stata assorbita dalla mutata temperie culturale cristiana, che vede nella vita in Paradiso il vero obiettivo da raggiungere. In Catullo, il poeta *magister* consigliava di non badare ai vecchi burberi o agli invidiosi, ma di colmare il breve lasso di tempo di cui disponiamo con l'amore, unica salvezza e consolazione per l'uomo. La vita era tutta qui, nel mondo terreno, era necessario accettare che fosse breve e perciò riempirla d'infiniti baci. Boiardo, al termine di una lunga raccolta di versi dedicati all'amore, rigetta l'identificazione vita-amore che riversa ogni dolcezza nel 'breve giorno', e alla perpetua notte catulliana, priva di ulteriori attributi e introdotta come una realtà inevitabile, aggiunge una pungente precisazione: «con dolori». Non vacuo, buio, nullo è l'eterno tempo dopo la morte, quale era avvertito dalla sensibilità antica, ma anche e soprattutto doloroso, se la vita è stata spesa nella *voluptas*: confondere il piacere terreno con il vero bene è una colpa che sarà punita nel corso di tutta quella 'lunga notte'.<sup>32</sup>

Il conte Boiardo doveva essere certamente consapevole della serie di implicazioni che questa allusione comporta: ci troviamo perciò di fronte a uno *specimen* dello straordinario mutamento culturale avvenuto nel corso dei secoli, oltre che a un *memorandum* perché non si legga la poesia umanistica e rinascimentale, anche quando fortemente intessuta di richiami classici, senza considerare la distanza non solo letteraria, ma soprattutto socio-culturale tra modello e imitatore.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Merita di essere almeno ricordato il distico di chiusura della canzone: «in tutto è pazo e vano/ qualunque aver diletto in terra attende».

<sup>33</sup> In questo caso la dinamica intertestuale si presterebbe a uno sviluppo ben più ampio della questione, in particolare per un confronto tra filosofia di vita catulliana e boiardesca, che eccede i confini del nostro studio. Non si tratta dell'unica allusione al c. V negli *Amorum libri*, perché è evidente il richiamo catulliano in I 38, 13-14: «avrai sempre da me mille sospiri,/ mille basi la notte e mille il zorno». Come abbiamo premesso però la terza sezione del carne catulliano è quella più frequentemente riadattata secondo procedimenti probabilmente anche meccanici, più di 'langue' che di 'parole'. Inoltre, il *topos* è talmente frequente che non potremmo risalire a Catullo tralasciando altri probabili e più vicini modelli





Omnia cum redeant, reditu caret ipsa iuuentus: occidit illa semel, perpetuoque iacet.	40
Vivamus. Serum est cras vivere. Iunge labella; perque mea implicitus membra lacertus eat.	
Passeribus vernis certemus. Blanda columbae basia mirentur quo damus illa modo.	
Vincant haec numerum, superent haec mille Catulli oscula, blanditiis invideatque meis.	45
Ilia rumpamus, totis resoluta medullis ossa fluant. Omni stillet ut unda pilo.	
Vivamus. Turpesque senes, quos lenta senectus moribus opponit, nullius assis erunt.	50
Utilis et mollis tacite iam labitur aetas, dum loquimur, longas protrahimusque moras.	
Congredere, et sanctae repetamus gaudia vitae; et sint cum multis gaudia mixta iocis. <sup>37</sup>	

Il lamento dell'amante eternamente insoddisfatto, travolto da un desiderio insaziabile anche se il sentimento è corrisposto, culmina con la contrapposizione tra finitezza umana ed eterna rigenerazione della natura. «I rapporti di intertestualità che quest'elegia mostra con la poesia classica sono al massimo grado»,<sup>38</sup> in particolare per la compresenza di differenti motivi desunti da vari autori elegiaci e, per quanto ci riguarda, per la contaminazione di diversi carmi catulliani, tra cui il V. Una diversa modalità intertestuale dunque, che per convertire il testo modello a un nuovo significato coinvolge altri versi dello stesso autore, tratti da contesti talvolta molto distanti, con la conseguente disillusione dell'attesa reminiscenza in favore di un effetto di

<sup>37</sup> «Ecco, il giorno che ora scivola con la rapida ora domani tornerà, all'alba sarà rinato. Mentre tutto torna, è priva di ritorno proprio la giovinezza: essa muore una volta, e giace in eterno. Viviamo. È tardi vivere domani. Serra le labbra; lungo le mie membra il braccio si avvolga. Gareggiamo con i passerii primaverili. Le colombe dei dolci baci che ci diamo in questo modo si meravigliano. Che superino il numero, che vincano di Catullo i mille baci, e sia invidioso delle mie carezze. Rompiamo i fianchi, liquefatte in tutti i midolli scorrono le ossa. Che un'onda trasudi da ogni pelo. Viviamo. E i turpi vecchi, che la pigra vecchiaia oppone ai nostri costumi, non varranno un soldo. In silenzio già scorre via l'età utile e tenera, mentre parliamo, e protraiamo lunghi indugi. Avvicinati, e ricerchiamo i piaceri di una vita sacra; a molti diletti si mischino i piaceri» (trad. Bettoni).

<sup>38</sup> Cito da Bettoni, *L'Hecatelegium I di Pacifico Massimi...* cit., p. 445.

sorpresa sul lettore. Pacifico Massimi ammicca al destinatario porgendo evidenti allusioni al carme V (v. 37: *Occidat hic quamvis sol, scit tamen ipse redire*; v. 40 *occidit illa semel, perpetuoque iacet*; v. 41 *vivamus*; vv. 49-50 *Turpesque senes [...] nullius assis erunt*), fino alla citazione diretta del carme dei mille baci (vv. 45-46 *Vincant haec numerum, superent haec mille Catulli/ oscula, blanditiis invideatque meis*). Emerge così la volontà di competere con Catullo, alla maniera di Marziale: sarà, proprio lui, invidioso dei nuovi baci e delle dolcezze tra amanti. Non è però ripreso qui il modello in ogni suo spunto. Non c'è qui, ed è significativo, l'identificazione tra vivere e amare: *vivamus* è ripetuto in anafora, ma il prosieguito dell'esortazione è diverso rispetto a quello catulliano, volto all'eros carnale più che al sentimento coinvolgente per Lesbia come è dipinto nel carme V. L'invito è infatti a *rumpere ilia*, secondo la *iunctura* di Catullo XI, 19-20 (*nullum amans uere, sed identidem omnium/ ilia rumpens*), con cui il poeta raffigurava il tradimento di Lesbia, impegnata a sfiancare – letteralmente – innumerevoli amanti. La contaminazione disillude le aspettative derivanti dalle prime allusioni al c. V per una svolta, decisamente inaspettata, verso una «passione travolgente e quasi belluina»,<sup>39</sup> creando uno scarto parodico con l'imprevisto accostamento di carmi d'intonazione opposta. La rilettura in senso erotico di Catullo, in particolare del Catullo amante di Lesbia, era facilitata nel Quattrocento dall'interpretazione del testo catulliano attraverso il più accessibile e ben noto Marziale. Inoltre la ricerca, anche indebita, di doppi sensi nei componimenti d'amore aveva portato perfino alla lettura oscena dei carmi del *passer* da parte di Poliziano (e i *Miscellanea* di Poliziano furono editi nello stesso anno dell'*Hecatelegium* e nella stessa Firenze<sup>40</sup>). Non pare quindi assurdo che anche il Massimi volesse cimentar-

<sup>39</sup> Id., *Ibidem*, p. 448. Continua giustamente dicendo: «È come se il Massimi, congiungendo in un unico testo i rimandi a Catull. 5 ed a Catull. 11, intendesse fondere due componenti che, nel rapporto fra il Veronese e la sua *puella*, erano distinte ed inconciliabili: la delicata intimità del *foedus* con l'amata, da un lato, e l'aspetto più dirompente della frenesia e della smania di sesso, dall'altro».

<sup>40</sup> Angeli Politiani, *Miscellaneorum centuriae primae ad Laurentium Medicem praefatio*, Florentiae, impressit ex archetypo Antonius Miscominus, 1489. Sull'interpretazione di Po-

si in una parodia del carne V, data la presenza di una certa tendenza interpretativa dell'epoca; eppure questo carne, pur parodico in quanto si distanzia dal modello secondo le modalità appena esplicate, non pare ricercare effetti di ilarità comica come avveniva nella *Chrysis*. Il lettore colto, cogliendo i richiami al carne V e la deriva erotica della chiusa del componimento, non avrebbe qui dovuto ridere né del modello o del canone elegiaco, né della scena creatasi nel nuovo testo, ma semplicemente apprezzare l'intarsio elaborato e la squisita capacità di contaminazione e d'interpretazione culturale del testo antico.

Un'ulteriore tessera del mosaico della fortuna del carne V viene dagli *Iambici libri* di Giovanni Aurelio Augurelli, un umanista riminese poco noto operante in area veneta tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, in contatto con numerosi personaggi di spicco, tra cui Bernardo e Pietro Bembo, ma anche filologo e autore di raccolte latine di argomento vario. Particolarmente rilevante per noi è il suo coinvolgimento negli emendamenti di Girolamo Avanzi a Catullo in vista delle prime edizioni aldine,<sup>41</sup> a dimostrazione di una profonda conoscenza del *liber* che si riverbera poi sui suoi componimenti. In questo caso parleremo della citazione diretta del carne V, riscritto in un diverso metro sempre catulliano, il trimetro giambico archilocheo, per esortare l'amico Angelo Gabriel<sup>42</sup> con le parole che Catullo rivolgeva a Lesbia:

liziano si veda anche il commento sarcastico di Sannazaro, che respinge la lettura oscena in *Epigr.* I, 61 *Ad Pulicianum*, in Sannazaro, *Latin Poetry...* cit., p. 296.

<sup>41</sup> Non esistono studi critici dettagliati sul personaggio, ma solamente qualche saggio su opere singole, la più fortunata delle quali, per l'argomento sempre stuzzicante, è la *Chrysoepoieia*, opera in versi sull'alchimia. Per la biografia di Augurelli, rimangono punti di riferimento essenziali G. Pavanello, *Un maestro del Quattrocento: Giovanni Aurelio Augurello*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1905 e A. Serena, *La cultura umanistica a Treviso nel secolo decimo quinto*, Venezia, Deputazione veneta di storia Patria, 1912, pp. 181-200. Utile, pur con qualche imprecisione, R. Weiss, *Augurelli, Giovanni Aurelio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma, Treccani, 1962, pp. 568-571. Opportune precisazioni riguardo alla biografia dell'Augurelli, unite a moltissimi interessanti dettagli sul suo rapporto con Bembo, Ficino e Poliziano, si ritrovano in N. Giannetto, *Bernardo Bembo: umanista e politico veneziano*, Firenze, Olschki, 1985.

<sup>42</sup> Su di lui si veda M. Dal Borgo, *Gabriel, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998.

Iambici libri, I, 7, 1-3:

“Vivamus, atque nos amemus, Lesbia”

Vatum Catullus optimus cum diceret,

Non dixit uni, sed, ut opinor, omnibus.<sup>43</sup>

In questi versi all’intertestualità è conferita, per così dire, una funzione didascalica: la citazione, peraltro non letterale, perché per ragioni metriche l’autore sostituisce *mea* con *nos*, alterando la struttura chiasmatica originaria, offre lo spunto per spiegare la riflessione sottesa al c. V e piegarla alle esigenze del momento. Il carme prosegue con una esortazione, di tono senecano, a impiegare bene il proprio tempo,

<sup>43</sup> Si riporta il resto del carme con la traduzione. Vv. 4-35 *Est vita rebus praeferenda singularis./ at hanc volentes perdimus semper tamen./ et mille miseram spiculis confodimus./ Amare cunctis ac amari convenit./ At cuncta subter syderum cursum licet/ Amore perstent, et labent discordia./ hunc tamen amaris vocibus lacessimus/ et nunc procacem, nunc protervum, nunc gravem/ vanumque saepe dicimus cupidinem./ quasi cupido haec sit gravis mortalibus./ At ni sit ista, quid boni relinquitur./ dispersa in unum quod reducat amplius?/ Natura cuinam deferet primordio/ contraria ut quaeque invicem coherceat/ nexisque ab illis exeant viventia./ ni vis amoris id ministret abditi?/ Sic est; malorum causa nos nobis sumus./ Vitam replemus perditis affectibus./ vel quos inepti fert honoris ambitus./ vel quos avara spes lucelli comparat./ at ut rebellem atque scelestam pellimus/ affectionem liberi Cupidinis./ quae sola forsanel caelitus nobis venit./ Hinc, Chabriele, est, quod frequenter nec minus/ prudenter admiraris esse pauculos/ bene ac beate qui frui vita velint./ Spectare et illud huc videtur maxime./ quod ut perite faris et agis caetera./ inter sodales id venuste comprobans/ ac tanquam adhortans sic eosdem saepius/ atque eleganter vatis ore candidi:/ “Vivamus” inquis “ac amemus, Lesbia”. «“Viviamo, e amiamo, Lesbia”, quando lo diceva Catullo, il migliore di tutti i vati, non lo disse per uno solo, ma per tutti, credo. La vita dev’essere anteposta alle singole occupazioni, eppure di nostra volontà la sciupiamo, e la trafiggiamo, immiserendola, con mille assilli. A ciascuno di noi conviene amare ed essere amato. Ma sebbene ogni cosa sotto la volta celeste stia salda grazie all’amore, e vacilli per la discordia, nondimeno continuiamo a sferzarlo con parole amare, e ora lo chiamiamo dissoluto, poi violento, poi pesante e spesso vano desiderio, come se questo desiderio fosse molesto per i mortali. Ma se esso non ci fosse, che cosa rimane di buono che riporti gli elementi dispersi a una più stretta unità? A quale principio infatti la natura potrà affidare il compito di ricomporre le forze contrarie per rinserrarle reciprocamente e perché i viventi riescano a liberarsi da quei legami, se la forza di un amore nascosto non provvedesse a tutto questo? È così; noi siamo la causa dei nostri mali. Ricolmiamo la vita di passioni infelici, sia quelle che sono prodotte dall’ambizione di un vano onore, sia quelle che procura l’ingorda speranza di un piccolo guadagno, ma respingiamo come indomita e sciagurata la passione del libero Cupido, l’unica che possa forse venire a noi dal cielo. Da qui, Gabriel, proviene ciò di cui spesso e a ragion veduta ti meravigli, che ci siano alcuni, pochi, che vogliano godersi la vita con gioia e serenità. Ti si osserva e si vede proprio questo, poiché, come affermi con esattezza e d’altra parte fai, confermandolo con grazia tra gli amici ed esortandoli così di frequente e con buon gusto, con la parola del luminoso vate, dici: “Viviamo e amiamo, Lesbia”» (trad. mia).*

a non disperderlo tra varie, ma egualmente futili, occupazioni. Eppure, ben lontano dal pensiero del *De brevitae vitae* è l'insegnamento del carne, che invita a perseguire unicamente la *cupido* tanto vituperata dai saggi, unico dono celeste agli uomini.<sup>44</sup> Catullo, dice infine l'Augurelli, ci aveva già ben consigliato, esortando a vivere e amare allo stesso tempo. Si noti come al veronese sia attribuito esplicitamente il ruolo di *sapiens* (*vatum... optimus*, v. 2), ribadito nella raffinata chiusa a cornice con struttura chiasmica (*atque eleganter vatis ore candidi:/ "Vivamus" inquis "ac amemus, Lesbia"*, vv. 34-35). Più che la dinamica intertestuale in senso linguistico, interessa qui la rilettura del messaggio del poeta classico dal punto di vista assiologico. L'amore, interpretato come *cupido*, si intreccia con vari messaggi filosofici nel giro di pochi versi.<sup>45</sup> In mancanza di uno studio complessivo dei versi meno noti dell'Augurelli, oltre che di una loro edizione critica, ci limitiamo a fornire questo spunto, certi che le ricerche su questa figura e soprattutto sulla sua produzione possano gettare luce su altre prospettive del Rinascimento italiano e su alcuni dei suoi protagonisti.<sup>46</sup>

Nel Cinquecento il carne V continua ad essere presente nella letteratura neolatina per l'usuale, celeberrimo *topos* dei mille baci e per il peculiare nesso *aestimare assis* (il quale si ritrova ad esempio anche in Folengo, *varium poema*, 46, *Hic opes Nicodeme, opumque fastus/ nos nec quam minimi aestimamus assis*). Proprio questa *iunctura*, ma non solo, troviamo in una lirica dei *Numeri* di Niccolò d'Arco, poeta in cui

<sup>44</sup> Un altro esempio dell'identificazione tra *cupido* e amore è proprio in Pietro Bembo, *Asolani*, III, 5: «disio altro non è che amore, perciò che disiderare cosa che non s'ami non è di nostra possa, né può essere in alcun modo: ogni amore et ogni disio sono quel medesimo et l'uno et l'altro. Et questi sono in noi di due maniere solamente, o naturali o di nostra volontà. Naturali sono, si come è amare il vivere [...]».

<sup>45</sup> Non è in realtà l'unica allusione al carne V negli *Iambici libri*: in II, 8 si ritrova il fortunatissimo nesso *aestimare assis*: *Horum tumultus nemo, qui sapit, putet/ unius assis aestimandos protinus, sed ut repentis, sic fugaces autumet* (vv. 30-32).

<sup>46</sup> Si sa degli influssi dell'Augurelli su Bembo riguardo alla canonizzazione del petrarchismo cinquecentesco, ma non esistono ancora studi specifici né sono state indagate modalità o tipologie di questa influenza; si veda per esempio il carne degli *Iambici libri*, I, 23, indirizzato ad *Cornelium Castalium Fertinum: imitandum Petrarcam iis, qui eius generis poetica praestare velint, quod in ea lingua, qua loquimur, caeteris praeferendus est*.



In questi versi, a parte l'allocuzione ai *sodales* e il topico aggettivo *lepidus* (cfr. Catull. I, 1), il calco quasi letterale di *rumoresque senum severiorum/ omnes unius aestimemus assis* svela apertamente il contatto con il testo classico, per poi orientarsi verso una riscrittura del tema della transitorietà della vita umana. Dobbiamo aggiungere che nei versi precedenti questo passo (trascritti in nota) diverse isolate scelte lessicali rinviano al *liber: susurrulos* (v. 7) neologismo di stampo catulliano, *roscidis labellis* (v. 9) che evoca anche fonicamente *roseis labellis* di Catull. LXIII, 74 (cfr. anche *rosea labella* di LXXX, 1), *futuitiones* (v. 11) variante grafica del rarissimo *fututiones* (Catull. XXXII, 7, ripreso solo da Mart. I, 106, 6), *movere nates* (v. 12) variazione dell'altrettanto raro *movere lumbos* di Catull. XVI, 11. A questo punto sorge un problema filologico perché il v. 18, decisivo per l'allusione a Catull. V, è «cancellato» nel manoscritto *Ashburnhamiano-Laurenziano 266*, unico autografo pervenutoci,<sup>49</sup> viene per ciò inserito nell'edizione critica sulla base delle stampe. Ciò pone una serie di questioni destinate a rimanere aperte: in primo luogo dobbiamo chiederci se la versione di questo manoscritto sia *recentior* rispetto alle altre, poi quale fosse l'intenzione dell'autore. Si può forse supporre che

*seu partes agat haec eques viriles/ sublato aut pede conseras duellum.* «Basta con le angosce che graffiano come il rovo: ora voglio vivere nel gioco e nel vino il fiore della mia giovinezza, finché il fato lo consente. Chiama, ragazzo, le mie fanciulle ed i miei amici inseparabili. A Carino terrà testa Ligurina, che meglio di qualsiasi fanciulla sa mormorare tante parole inebrianti, imprimere soavi baci con labbra di rugiada e saettare la lingua, come le colombe di Venere Cipria. A far trombare Flaminio penserà Ligde: è tanto brava a far ballare quelle morbide chiappettine, e da sola vale più di un intero battaglione di ragazze, sia che si metta a cavallo come un uomo, sia che ti affronti a duello levando i piedi in aria. E voi allora, miei arguti amici, venite di corsa, e dei vecchi brontoloni non vi date pensiero: quelli non vogliono vedere la gioventù, stan sempre a macerarsi nelle tristezze dell'impietosa vecchiaia e si ostinano a vivere anche in odio a se stessi ed alle fanciulle. Con me dovete vivere voi due, come io vivo, amando il fiore della giovinezza, stretti da un puro vincolo di amicizia: il tempo vola, ed i giorni rapidi fuggono, e non sanno tornare» (trad. Welber).

<sup>49</sup> L'intero carme è espunto nell'edizione settecentesca dal Betti (1762), molto probabilmente per il contenuto osceno dei versi precedenti. Le informazioni sulla tradizione del carme sono ricavate da Welber, *I Numeri di Nicolò d'Arco...* cit., p. 191; sulla autografia del manoscritto egli discute ampiamente nell'introduzione, affermando a p. xxviii che «il manoscritto Ashburnhamiano-Laurenziano n.° 266 è tuttora l'unico testimone della registrazione autografa – se ed in quanto è autografo – di una parte dell'attività letteraria di Nicolò».



volesse modificare o rimuovere l'allusione a Catullo, troppo esplicita per stuzzicare il lettore a riconoscere autonomamente gli altri indizi sparsi nel componimento, oppure che, in una fase più avanzata della sua carriera letteraria, come accade ad altri autori del suo tempo, desiderasse in qualche modo prendere un minimo di distanza dai modelli classici. Naturalmente non si può andare oltre le pure ipotesi. Il d'Arco rimane un poeta ancora da indagare quasi in ogni aspetto, eccetto la biografia: servirebbero un'edizione critica meno incerta e studi analitici per contestualizzare e interpretare la sua produzione. Per ora ci limitiamo a segnalare un problema e a individuare il carme come una riscrittura di Catullo V, sicuramente proposta come tale dall'autore e forse con l'intenzione di modificarla nel corso del tempo,<sup>50</sup> a dimostrazione della cura infinita per questi carmi e del costante interesse per Catullo stesso, al centro delle dinamiche intertestuali dei *Numeri*.

Dopo aver dunque seguito una nuova traccia di contaminazione tra diversi carmi catulliani, pur con i dubbi sollevati dallo stato incerto del testo pervenuto, volgiamo l'attenzione a un carme che non vuole minimamente nascondere l'allusione a Catullo V né imitare il suo contenuto in un nuovo contesto, ma ne compie una vera parodia comica modificando solamente un singolo termine. Si tratta di un componimento di Giulio Cesare Scaligero, un umanista della prima metà del Cinquecento ben noto per i suoi *Poetices libri septem*, un vasto compendio di critica letteraria, e padre del Giuseppe Giusto Scaligero che sarà curatore nel 1577 di una nuova edizione di Catullo, Tibullo e Propertio.<sup>51</sup> Giulio Cesare offre varie riflessioni su Catullo nei *Poetices libri*, in particolare soffermandosi brevemente su di lui nella sezione *Hypercriticus*,<sup>52</sup> ma ne rielabora anche diversi passi come poeta in

<sup>50</sup> Se anche la cancellatura fosse autografa, il poeta avrebbe comunque dovuto sostituire il verso, senza il quale non regge la sintassi del passo.

<sup>51</sup> Si tratta di Joseph Juste Scaliger, *Catulli, Tibulli, Propertii noua editio. Iosephus Scaliger Iul. Caesaris f. recensuit. Eiusdem in eosdem Castigationum liber*, Lutetiae, apud Mameratum Patissonium, 1577, su cui si veda A.T. Grafton, *Joseph Scaliger's Edition of Catullus (1577) and the Traditions of Textual Criticism in the Renaissance*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXXVIII, 1975, pp. 155-181.

<sup>52</sup> Iulii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi, *Poetices libri septem: 1, Historicus 2, Hyle 3,*

proprio in una sezione dei *Poemata libri duo*, denominata esplicitamente *Manes catulliani*,<sup>53</sup> una sezione generalmente ritenuta un semplice *pastiche*. Tale raccolta, come la maggior parte dei *Poemata*, non ha ancora una traduzione e una contestualizzazione nel sistema critico e letterario dello Scaligero.<sup>54</sup> Va detto che l'incidenza di Catullo e la sua riscrittura non sono limitate a questi componimenti, ma sono al contrario ben diffuse nei *Poemata* (cfr. per esempio a p. 352, *Maranus ille, quem fugastis, hospites*, chiara allusione a Catull. IV). Nel carme che analizzeremo la citazione è ostentata: l'autore si discosta dalla raffinata tecnica allusiva secondo la quale i poeti nascondevano il modello pur lasciando una traccia percepibile per il lettore più attento. Eppure tale procedimento presenta un suo valore letterario e interesse per la nostra ricerca perché qui è trasfigurata la topica sezione dei *basia mille* con intento parodico, o più specificamente per suscitare il riso:<sup>55</sup>

*Idea 4, Parasceue 5, Criticus 6, Hypercriticus 7, Epinomis, ad Syluium filium*, Lione, apud Antonium Vincentium, 1561, postuma, poi ristampata più volte. In particolare su Catullo p. 333.

<sup>53</sup> Leggiamo il componimento in Iulii Caesaris Scaligeri viri clarissimi, *Poemata in duas partes diuisa*, Ginevra, apud Petrum Santandream, 1591, in particolare i *Manes catulliani* si trovano alle pp. 634-663, e il componimento che citiamo e traduciamo a p. 659. La prima edizione della silloge fu stampata a Ginevra da Jacob Stoer nel 1574. Lo studio di K.P. Harrington, *The "Manes Catulliani" of J. C. Scaliger*, «*The Classical Journal*» XXVII, 1932, 8, pp. 596-610, ha carattere descrittivo e illustra per la prima volta le modalità intertestuali dei *Manes*, facendo diversi esempi.

<sup>54</sup> Il carattere di *pastiche* della raccolta è suggerito dall'unico studio che metta in correlazione produzione poetica e critica letteraria, con una particolare focalizzazione proprio su Catullo: S. Longhi, *Propagata voluptas. Henri Estienne et la parodie*, «*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*» XLVII, 1985, 3, pp. 595-608, su Scaligero e Catullo pp. 604-607. Un'introduzione alla produzione letteraria dello Scaligero, particolarmente interessata ad alcuni aspetti linguistici, è M. Costanzo, *Introduzione alla poetica di Giulio Cesare Scaligero*, in Id., *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano, Scheiwiller-All'insegna del pesce d'oro, 1961, pp. 11-66; un altro contributo sulla correlazione tra i due poli della produzione scaligeriana è R.J. Clements, *Literary Theory and Criticism in Scaliger's Poemata*, «*Studies in Philology*» LI, 1954, pp. 561-584; per la discussione della pratica letteraria della parodia in Scaligero vedi Catelli, *Parodiae libertas...* cit., pp. 55-89, p. 61: «La natura 'violenta' della parodia. Comune anch'essa al centone, la violenza della trasformazione verbale per Scaligero ingenera la comicità, mentre per Estienne – con uno scarto rilevante che amplia enormemente la portata euristica di tale pratica letteraria – può da essa prescindere». Per quanto riguarda il nostro Catullo V, pare che la parodia non finisca sempre per generare comicità, come avviene nel caso dello Scaligero.

<sup>55</sup> Ed è fondamentale notare che per Scaligero la parodia ha come elemento necessario appunto il riso: cfr. Longhi, *Propagata voluptas...* cit., pp. 604-605: «il est possible d'en sai-

Curas poculis necandas  
 Quis o quis vigiles, quis obstinatas  
 nova mi iugulabit arte curas?  
 Arma, arma huc date: concitate tela.  
 O, gradum addite. Non abistis? ergo  
 Huc scyphos puer, huc capaciores,  
 da mi pocula mille, deinde centum,  
 dein centum altera, dein secunda centum,  
 dein cum millia multa fecerimus,  
 conturbabimur, ut nec hoc sciamus,  
 nec queri queat impedita lingua.<sup>56</sup>

La sostituzione di un solo termine (*basia - pocula*) sconvolge l'intero sistema del modello creando un effetto comico, ma lo Scaligero sembra anche aver presente qui – e parodiare – il *topos* simposiale del vino come panacea di ogni male, già frequente nella lirica greca proprio a fianco della tematica della caducità della vita.<sup>57</sup> Difficile, se non impossibile, stabilire se egli abbia consapevolezza delle 'fonti' di Catullo,<sup>58</sup> sebbene siamo certi che conoscesse il greco. Probabilmente, il ricorso alla tematica simposiale soggiacente a Catullo V dove i baci e

sir un aspect signifiant: le ridicule (ridiculum) considéré comme un attribut nécessaire [della parodia][...]. L'appellation de parodie, Scaliger l'applique à des pièces qui transforment un texte entier d'un auteur, en bouleversant le sens par des petites altérations de la lettre». Ma il rapporto tra l'attività di critico letterario e di poeta di Giulio Cesare Scaligero attende ancora un'indagine specifica, soprattutto date l'assenza di studi sulla parte creativa della sua attività.

<sup>56</sup> «Preoccupazioni da annegare nei bicchieri. Chi, ehi, chi, guardie, chi con un metodo nuovo mi strangolerà le angustie incessanti. Armi, date qui le armi: rapidi con quelle armi! Via, datevi una mossa. Non ve ne siete andate? Allora qui, ragazzo, qui coppe più larghe, dammi mille bicchieri, poi altri cento, poi altri cento, e cento ancora, poi quando saremo arrivati a molte migliaia, saremo così ribaltati che non lo sappiamo nemmeno, e la lingua impastata non sia capace di lamentarsene» (trad. mia).

<sup>57</sup> Già Harrington, *The "Manes Catulliani"...* cit., p. 605 denunciava la parodia insita in questi versi: «the other deals with the familiar theme of drowning care in the cup, in the form, at least ultimately, of a parody on Catullus' demand for unlimited osculatory diversion from his Lesbia. After asking who can relieve him from his cares and worries, and suggesting arms as the first possible answer, he finds the latter futile and turns forthwith to wine».

<sup>58</sup> Per il sostrato socio-letterario del *topos* prima di Catullo si veda per esempio M. Fantuzzi, *Caducità dell'uomo ed eternità della natura: variazioni di un motivo letterario*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» XXVI, 1987, pp. 101-110.

l'amore erano la soluzione sostituita appunto all'ebbrezza sfrenata, non è dovuto a una dipendenza diretta dal *topos* greco, ma a una semplice analogia. Ciò che più conta è qui la conversione comica del carne V, che si innesta nel problematico rapporto tra lo Scaligero filologo, non clemente nei confronti di Catullo nei *Poetices libri*, e la sua attività di poeta, durante la quale spesso finisce per collocare a un livello stilistico inferiore il testo del modello.<sup>59</sup> Solo un'analisi complessiva sui *Manes* dello Scaligero potrà verificare se questa operazione sia frequente e generalizzata nella raccolta, e quale ne sia la reale funzione. Per ora è sufficiente domandarsi se la parodia sia qui volta in chiave satirica, ovvero si configuri come un vero attacco al modello, o tenda solamente a produrre comicità, con una 'degradazione' plateale del testo del modello, ma non della sua *auctoritas*.

Nel nostro percorso su riscritture volte a un cambio di registro del carne V, ci concentriamo su una poesia in cui il testo viene quasi parafrasato in uno speciale linguaggio poetico, il fidenziano. Si tratta di un sonetto di Iano Argirolotto, uno dei molti seguaci ed emuli di Camillo Scroffa, l'autore di un breve canzoniere amoroso per il giovane Camillo, di grandissima fortuna in Italia e in Europa.<sup>60</sup> La lingua fidenziana – è noto – è caratterizzata dalla compresenza di elementi lessicali latini e volgari, o meglio dall'adeguamento del lessico latino

<sup>59</sup> Ancora una volta illuminante è la nota di Longhi, *Propagata voluptas...* cit., p. 607, che osserva come la raccolta dei *Manes* si chiuda con un chiaro rifacimento del carne in cui Catullo metteva in dubbio le doti di Cicerone: *O nostri memores valete Amores, Quos cum Manibus optimi poetae Feci, pessimus omnium poeta, in caelum lepido volare*. E la problematica interpretazione dell'ipotesto catulliano mette qui in dubbio la sincerità della deferenza di Scaligero.

<sup>60</sup> Sui *Cantici* di Fidenzio e i fidenziani, tra cui Argirolotto, si veda prima di tutto l'edizione di riferimento: Camillo Scroffa, *I Cantici di Fidenzio, con appendice di poeti fidenziani*, P. Trifone (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 1981; inoltre, vari spunti significativi vengono da capitoli dedicati al fidenziano in antologie o storie della letteratura, tra cui S. Longhi, *Fidenzio*, in G. Gorni-M. Danzi-S. Longhi (a cura di), *Poeti del cinquecento, poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 1139-1143; G. Tellini, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 34-36; P. Trifone, *La maschera ambigua del pedante. Fidenzio e il suo linguaggio*, in A. Sorella-P. Ortolano (a cura di), *Il personaggio nella letteratura italiana*, Firenze, Cesati, 2019, pp. 67-74. Un altro lavoro d'inquadramento complessivo, pur con letture talvolta ardite, è K. Hartmann, *I Cantici di Fidenzio di Camillo Scroffa e la pluralità dei mondi. Il canone classico, l'eredità del Petrarca e la tradizione giocosa*, Bonn, Bonn University Press, 2013.

alle strutture morfo-sintattiche italiane, dunque un codice originale e antinomico rispetto al macaronico, cui spesso viene accostato.<sup>61</sup>

I componimenti di Iano escono a stampa, insieme con quelli del maestro, nel 1564 a Ferrara.<sup>62</sup> Sebbene la scrittura di questo genere abbia piuttosto successo all'epoca e nel secolo successivo, l'Argiroglotto non gode di molta considerazione nella critica moderna, che si limita spesso a discorsi introduttivi sui *Cantici* di Fidenzio,<sup>63</sup> menzionando talora di sfuggita i suoi imitatori. Il sonetto è sorta di parafrasi di Catullo V, come vedremo dotata di caratteristiche uniche nel panorama della fortuna del carne:

Viviam, suaviolo mïo, et con syncero  
 perfetto amor conglutinianci in uno,  
 e i rumori del populo importuno  
 habbiam per stolti et repugnanti al vero;

et se il magistro rigido et severo  
 vi süadesse a non donarvi a alcuno

<sup>61</sup> Cfr. A. Capata, *Il petrarchismo degli anticlassicisti. Il caso di Camillo Scroffa e del fidenziano*, in Montagnani (a cura di), *I territori del petrarchismo ... cit.*, pp. 153-169, p. 159: «Nella lingua fidenziana, al contrario di quella macaronica, è il lessico latino ad essere adeguato al sistema morfologico-sintattico dell'italiano, e non viceversa, quindi lo Scroffa utilizza stilemi sintattici petrarcheschi per inserirvi parole latine che conferiscono alla lingua fidenziana l'inconfondibile impronta pedantesca. Lo Scroffa non accede alle vie del plurilinguismo folenghiano ma si limita a fare un uso, senza dubbio smodato, di latinismi nella normale funzione neologica, senza per questo uscire dall'ambito del volgare.»

<sup>62</sup> *I Cantici di Fidentio ristampati con aggiunta d'alcune vaghe compositioni nel medesimo genere*, s.l. (ma Ferrara), s.e., 1564.

<sup>63</sup> Pur nell'assenza di uno studio complessivo sul brevissimo canzoniere dell'Argiroglotto per Heryllo, si sofferma brevemente sul nostro carne, evidenziando proprio la dipendenza da Catullo V, A. Stauble, *Appunti sul linguaggio «pedantesco» (in margine a due recenti edizioni critiche)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» XLVII, 1985, pp. 627-636, nello specifico pp. 631-633; cercheremo in ogni caso di aggiungere qualche nota alle sue acute osservazioni. Il sonetto viene indicato come esempio di poesia neocatulliana nel Cinquecento anche da G. Parenti, *La tradizione catulliana nella poesia del Cinquecento*, in D. Coppini (a cura di), *Il rinnovamento umanistico della poesia: l'epigramma e l'elegia*, Firenze, Polistampa, pp. 63-100, citazione a p. 84. Parenti, prima di citare la poesia dell'Argiroglotto, che comunque non commenta, offre uno spunto di riflessione che tentiamo parzialmente di documentare cogliere: «in modo analogo, non tanto i neolatini che lo imitarono, quanto Catullo dovrebbe aver agito sulla poesia pedantesca del nostro secondo Cinquecento, anche se la questione è da approfondire ed è intanto da osservare che il loro ricco [dei fidenziani] patrimonio lessicale di diminutivi è in gran parte mediato dal *Polifilo*».

ditegli contra audacter che quel uno  
ch'egli ha vi fa approbar questo sentiero.

Può il sol merger nel mar l'ignita face  
et prodir poi de le muscose grotte  
con via più bella et più serena luce:

a noi, come una volta a Giove piace  
extinguer questa nostra breve luce  
dormir conviene una perpetua notte.<sup>64</sup>

Mentre Catullo si rivolgeva a Lesbia, qui l'Argirotto scrive al fanciullo Heryllo: il tratto pederastico dell'amore comporta un primo, fondamentale scarto rispetto al registro classico, sebbene a nostro avviso non si possa parlare di parodia in senso comico, ma di riconnotazione del testo.<sup>65</sup> Dopo la letterale ripresa dell'esortazione catulliana (*Vivamus*), Iano inserisce *suaviolo mio*, che può considerarsi una tessera da altri carmi catulliani, come acutamente notato dallo Stauble, in particolare da quelli su Giovenzio, e costituisce così una «specie di legittimazione letteraria del passaggio dall'eterosessualità all'omosessualità».<sup>66</sup> All'*amemus* catulliano, non limitato alla connotazione erotica, viene sostituito l'atto di "conglutinarsi in uno", che ha una sfumatura ben più carnale, mentre i versi classici sui *rumores senum severiorum* vengono smembrati e ripartiti tra le due quartine: il brusio è ora del popolo, mentre viene aggiunto all'immagine un «magistro rigido et severo», ovvero proprio il pedante protagonista del canzoniere del maestro Scroffa e da lui parodiato nei *Cantici di Fidenzio*. L'ipoteso catulliano viene dunque non solo contaminato con altri carmi del *liber* (i *suaviola* di Giovenzio), ma riformulato in perfetta corrispondenza con le poesie del maestro dell'Argirotto. Con un'audacia che

<sup>64</sup> Il testo è preso da Trifone, *I cantici di Fidenzio...* cit., p. 56.

<sup>65</sup> Cfr. Capata, *Il petrarchismo degli anticlassicisti...* cit., p. 163: «Nei fidenziani, in Iano Argirotto [...] sopravvive solo la forza lirica del testo fidenziano senza più gli equivoci derivanti dalle ambigue volontà dell'emittente contenute nei *Cantici* [...]».

<sup>66</sup> Stauble, *Appunti sul linguaggio «pedantesco»...* cit., p. 632. Egli procede poi notando la rarità del vezzeggiativo in epoca classica e la conseguente ricercatezza dell'operazione letteraria dell'autore.

fa sorridere (*audacter*), il giovane destinatario dovrà far notare al severo maestro che anche lui ha una predilezione per un allievo, e con il suo esempio sta autorizzando l'amore pederastico. Non si tratta di una violenta sferzata sarcastica, ma piuttosto di una scena che si impone nitida agli occhi del lettore, portato a sorridere più che a deriderne i protagonisti. Infine, l'eleganza con cui Catullo descriveva l'antinomia tra l'eterno ciclo del sole rispetto alla caducità della vita umana viene rimodellata nelle due terzine, i cui *incipit* contrappongono i due termini di paragone («può il sol [...] a noi»). Il sonetto si chiude prima di toccare l'ormai noto tema dei mille baci, e dunque riecheggia solo i primi versi catulliani. La finalità ironica è evidente: il maestro di scuola corteggia uno dei suoi allievi con le parole che Catullo rivolgeva a Lesbia. Notiamo qui uno scarto netto rispetto al testo classico: all'apparenza semplice parafrasi, la poesia dell'Argirotlotto contiene in realtà una notevole gamma di sfumature data dalla completa ricontestualizzazione del messaggio catulliano: non c'è in questo caso una competizione con il modello secondo il più squisito gusto tardo-umanistico, né una sua parodia comica, bensì una sua trasposizione totale in un nuovo ambito letterario. L'allusione non è nascosta eppure veicola mondi significanti nuovi.

Abbiamo osservato che, nell'arco della letteratura latina e italiana del Quattrocento e Cinquecento, a fianco del celeberrimo motivo dei baci vengono imitate anche le altre sezioni del carme V. La varietà delle interpretazioni e delle riscritture, di cui qui non abbiamo fornito che alcuni esempi, è davvero vastissima e ovviamente non può essere racchiusa in un'unica tipologia, come accade, per esempio, per le rivisitazioni del carme IV di Catullo, riunite sotto il segno della trasfigurazione comica.<sup>67</sup> Per quanto concerne il carme studiato, abbiamo fornito alcune esemplificazioni delle diverse declinazioni del concetto di parodia, esplicitando le implicazioni letterarie derivanti da genere e

<sup>67</sup> Su cui si vedano Longhi, *Parodiae voluptas...* cit., pp. 602-603; A. Iacono, *Parodie rinascimentali a Catullo*, in G. Germano (a cura di), *Classicità, medioevo e Umanesimo. Studi in onore di S. Monti*, Napoli, Edizioni Giannini, 1996, pp. 425-444, con relativa bibliografia.

contesto degli imitatori. Non sempre la trasposizione del testo antico in un componimento moderno crea uno scarto rispetto a esso, come non in ogni caso la ripresa parodica ha finalità comica.

## Abstract

The essay shows and discusses some imitations of Catullus's fifth poem in a few Italian and neo-latin works written between XV and XVI century. Beside the topical verses about the kisses, we shall analyse the new interpretations and rewritings of its verses about the transience of human life. On top of that, we explain some features of the parodic imitations and understand how intertextuality works when the context diverges from the model. Starting from Piccolomini's *Chrysis*, we are going through Pontano, Boiardo, Pacifico Massimi, Niccolò d'Arco, Giulio Cesare Scaligero and Iano Argirolotto.

Giandamiano Bovi  
giandamiano.bovi@unipr.it



Debora Carcea

«Il marxismo non è una prigione».  
Politica e cultura in *Vita d'artista* di Cassola

Scritto nel 1975 e pubblicato nel 1980, *Vita d'artista* di Carlo Cassola si presenta come il classico *Künstlerroman*: un romanzo di formazione il cui protagonista, in questo caso uno scultore, va alla ricerca della propria identità artistica.

Ambientato nella Roma del Fascismo prima, della Resistenza e del Dopoguerra poi, il romanzo segue le vicende di Leone Verrasto, giovane borghese meridionale (originario dell'Irpinia) che si trasferisce nella capitale per seguire la propria vocazione.

Fin dall'inizio Leone Verrasto ci si presenta come un personaggio problematico: benestante e vanitoso, ama frequentare gente del popolo (fra cui ladri, prostitute e barattieri) e mescolarsi ad essa; accarezza l'idea del matrimonio («da buon meridionale era il più forte dei suoi desideri»<sup>1</sup>), ma allo stesso tempo la respinge («la moglie gli avrebbe creato troppi obblighi»<sup>2</sup>); è diviso tra l'aspirazione a un'arte difficile ed elitaria («Verrasto si rendeva conto che non sarebbe mai stato popolare»<sup>3</sup>) e l'ossessione per un facile successo («era sempre stato animato dalla volontà di arrivare»<sup>4</sup>). La contraddizione è del resto l'origi-

<sup>1</sup> C. Cassola, *Vita d'artista*, Rizzoli, Milano, 1980, p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 9.

ne della sua ispirazione («La contraddizione doveva vivere in lui, restare irrisolta per tutta la vita; angustiarlo, insinuargli nell'animo un po' di inquietudine se non d'infelicità; doveva soprattutto vivere in ciascuna delle sue opere»<sup>5</sup>).

Trasferitosi a Roma nel 1932, Leone Verrasto è preso da una crisi creativa: naturalmente portato verso la deformazione grottesca e l'espressionismo, ripudia il modello del «vero fotografico e la retorica celebrativa»<sup>6</sup> di «pseudoartisti come Di Giacomo e Gemito».<sup>7</sup> I suoi modelli sono Medardo Rosso e Picasso, quest'ultimo esempio per eccellenza di quell'arte bollata come “degenerata” dai regimi totalitari nazifascisti. Attirato dal grandioso e dal monumentale (resta ammiratore del Barocco e del non-finito michelangiolesco), si rende conto che il momento storico ha «reso inammissibili lo sfarzo, il fasto, la decorazione»<sup>8</sup> e che la tragedia della guerra ha portato a un bisogno di «essenzialità e di ascetismo».<sup>9</sup>

Diviso fra le sue aspirazioni estetiche e lo spirito dei tempi, Verrasto «passa le giornate a pensare. Senza venire a capo di niente».<sup>10</sup> Alla ricerca disperata di un'ispirazione, un aiuto insperato gli viene da una conversazione con un amico napoletano: la scoperta che esiste qualcuno che congiura contro Mussolini e il fascismo.

- Chi cospira?- aveva chiesto Verrasto.

- I comunisti. [...]

[I comunisti] Avevano cominciato a grandeggiare nella sua fantasia. Accadeva sempre così, che di tante cose che succedevano nella vita, una ti restava come conficcata nel cuore: l'arte era fatta delle impressioni lasciate dai discorsi delle persone o dalla vista di uno spettacolo di miseria [...].<sup>11</sup>

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 32. Ad essi è accomunato anche Michetti (*ibid.*, p. 26).

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 32.

La scoperta della passione politica è un momento fondamentale nella formazione del giovane Leone: l'adesione al comunismo gli ispira soggetti nuovi, lo orienta verso un'arte impegnata, una «scultura sociale».

Aveva cominciato la serie delle maternità. In quelle madri con le facce smunte, gli occhi troppo grandi, le mammelle grinzose, c'erano le sofferenze di sempre e le nuove sofferenze inflitte dalla guerra.

Ai suoi occhi, era una scultura sociale: era stato il suo nuovo orientamento politico a ispirargliela.<sup>12</sup>

Nel comunismo Verrasto scopre finalmente la propria fede: il suo è un comunismo istintivo e umanitario, in cui trovano risoluzione alcune tendenze della sua personalità manifestate sin dalla giovinezza.<sup>13</sup> L'attrazione nei confronti del popolo si traduce in un ideale di condivisione e solidarietà; la tendenza alla deformazione tipica della sua scultura diventa strumento per rappresentare le sofferenze degli oppressi e dei diseredati; il suo spirito naturalmente ribelle e insofferente delle regole può ora trovare giustificazione nell'ideale della lotta violenta contro l'oppressione capitalistica («Lenin ha detto che la violenza rivoluzionaria è inseparabile dal comunismo»<sup>14</sup>).

Ma è l'esperienza della Resistenza che trasforma completamente la vita di Verrasto. Il compito assegnatogli dai suoi superiori di Partito è semplice: nascondere i compagni sospettati all'interno del suo studio.

Nel periodo clandestino aveva messo lo studio a disposizione del partito: ci s'erano nascosti quelli che erano sospettati.

Lì erano al sicuro, su Verrasto non gravavano sospetti. Né la polizia tedesca né quella italiana avrebbero fatto irruzione nel suo studio. Al partito gli avevano perciò ingiunto di starsene tranquillo. [...] Verrasto aveva dovuto mordere il freno e tenersi fuori dalla cospirazione. Mentre avrebbe partecipato volentieri alle attività più rischiose.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>13</sup> Già in relazione ai personaggi di *Fausto e Anna*, A. Asor Rosa commenta: «Comunismo, fascismo, socialismo, sono parole che contraddistinguono, reazioni istintive, non certo scelte razionali», Id., *Scrittori e popolo*, Roma, Samonà e Savelli, 1972<sup>3</sup> (I edizione: 1965), p. 309.

<sup>14</sup> Cassola, *Vita d'artista...* cit., p. 74.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 107-108.

Il rammarico per non aver potuto partecipare in prima persona alla lotta clandestina lo spinge ancora di più verso un'arte "impegnata", tanto che nel Dopoguerra Verrasto finisce per diventare «l'artista ufficiale del partito»<sup>16</sup>.

C'era in lui un bisogno prepotente di rifarsi: i protagonisti della lotta armata continuavano a ossessionarlo perché non aveva potuto essere uno di loro.

Per Paoletta era vero il detto che la vita o si vive o si scrive. Sostituisci alla parola scrivere un'altra che vada bene per qualsiasi arte e avrai la formula giusta. La vita si vive o si rappresenta [...].<sup>17</sup>

Il giovane «avido di lodi»<sup>18</sup> ha finalmente ottenuto la fama che aveva bramato: diventa il campione della nuova arte socialista, il «capofila della nuova generazione»,<sup>19</sup> un artista stimato e conosciuto da tutti. Ma a che prezzo?

Qui il romanzo entra nel vivo del problema del rapporto fra intellettuali e politica nel secondo Dopoguerra, e in particolare della questione del «realismo socialista» e della politica culturale del Pci.

Per l'interpretazione della seconda parte del libro non si può infatti prescindere dagli episodi di scontro fra i dirigenti del Partito e gli intellettuali di sinistra, a partire dalla celebre polemica Vittorini-Togliatti (1946-47), che coinvolgono anche lo stesso Carlo Cassola (il cui romanzo, *Fausto e Anna*, fu pesantemente criticato dalle colonne di «Rinascita») e il pittore Renato Guttuso, proprio colui a cui, secondo la critica, sarebbe ispirata la figura di Leone Verrasto.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 111. Il tormento di Verrasto ricorda quello di Cesare Pavese, il quale, non avendo partecipato alla lotta armata nelle sue Langhe, dovette patire nel Dopoguerra il senso di colpa e di inferiorità nei confronti degli altri "compagni". Il ritorno ossessivo sui temi della Resistenza è per Verrasto un modo per fare ammenda («non gli venne mai meno l'ammirazione per i compagni che avevano rischiato grosso nella lotta», *ibid.*, p. 114).

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>20</sup> L'identificazione appare esplicita fin dalla prima edizione del romanzo, sulla cui sovraccoperta compare la riproduzione di un quadro di Guttuso (*Natura morta con barattoli*) e nel cui primo risvolto si legge: «Leone Verrasto, scultore campano trasferitosi nella capitale, dopo la guerra diventa l'artista ufficiale del PCI. È facile riconoscerci Renato Guttuso;

Il dirigismo del Partito Comunista,<sup>21</sup> ispirato alle teorie di Ždanov e Lukács (le cui opere, *Scritti sull'arte* e *Saggi sul neorealismo* furono tradotte in italiano rispettivamente nel 1949 e nel 1950), interessava tanto il piano dei contenuti quanto quello della forma.

Per quanto riguarda il primo termine, Giorgio Barberi Squarotti arriva a parlare di «ricatto dei contenuti»: <sup>22</sup> agli intellettuali è richiesto di trattare dei temi «della Resistenza, della lotta contro l'oppressione fascista, della miseria italiana, delle rivendicazioni operaie e contadine». <sup>23</sup> Tali indicazioni si accordano in un primo tempo con le esigenze degli scrittori e degli artisti reduci dalla guerra partigiana: l'urgenza di raccontare, la necessità di riflettere su ciò che quelle esperienze avevano significato nella loro vita individuale e nella storia del nostro paese. Su questo punto, è molto chiaro Calvino nella sua *Prefazione* alla riedizione de *I sentieri dei nidi di ragno*, datata 1964:

L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani [...] ce ne sentivamo [...] depositari esclusivi d'una sua eredità. [...] Si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare.<sup>24</sup>

ma Cassola si è sicuramente ispirato ad altri personaggi, cominciando da se stesso». Il pittore non gradì il riferimento; il 13 maggio 1980 scrive su «Repubblica»: «Recentemente, Carlo Cassola ha ritenuto corretto indicarmi nel risvolto di copertina di un suo romanzo, come il personaggio reale su cui egli ha modellato un manichino di artista comunista, pieno di qualità negative e spregevoli. Questo è l'atteggiamento di chi non vuol tenere conto dei processi dialettici, dei mutamenti legati all'evolversi delle situazioni storiche» (R. Guttuso, *Ma io non sono una marionetta [La politica culturale del PCI]*, «La Repubblica», 13 maggio 1980; ora in R. Guttuso, *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Milano, Bompiani, 2013, pp. 1872-1877: 1874).

<sup>21</sup> È del marzo 1948 l'istituzione della Commissione Culturale, con la risoluzione *Per la salvezza della cultura italiana*, che sancisce «l'inizio di un vero controllo sull'ortodossia degli intellettuali [...] con uno scadimento propagandistico e di arroccamento del dibattito culturale che toglie ossigeno ad ogni ricerca innovativa», L. Caramel (a cura di), *Arte in Italia. 1945-1960*, Milano, Vita&Pensiero, 2013, p. 26.

<sup>22</sup> G. Barberi Squarotti, *Dopo che è sorta l'alba*, in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1961, p. 225.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> I. Calvino, *Prefazione a I sentieri dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1964, pp. 7-9.

Anche Leone Verrasto è naturalmente portato a questa «elementare universalità di contenuti»: <sup>25</sup> «era logico che i ricordi della lotta recente gl'ispirassero temi politici». <sup>26</sup>

Era un'esigenza intima che lo spingeva a scolpire partigiani e fucilati. Scolpendo partigiani e fucilati faceva con la fantasia un'esperienza che gli cuoceva di non aver fatto. D'altra parte appagava anche una richiesta oggettiva, quella dei militanti di partito, il solo pubblico a cui doveva ormai dare ascolto [...]. <sup>27</sup>

È la poetica del «realismo socialista», per cui all'artista è richiesto un intento pedagogico, morale ed educativo nei confronti delle masse popolari; dall'intellettuale si esige non solo di «raffigurare fedelmente la realtà», ma anche di «offrire un quadro del reale che sia permeato di alti valori ideali socialisti» e di «svolgere il suo lavoro in completa armonia con il partito, alle cui direttive deve attenersi scrupolosamente». <sup>28</sup>

Non basta infatti rappresentare la Resistenza e raccontare le vicende dei partigiani, bisogna anche farlo nel modo giusto: lo sa bene Carlo Cassola, contro cui si scaglia Giuliano Manacorda nell'aprile del 1952 dalle colonne della rivista del Pci «Rinascita». Nel romanzo *Fausto e Anna*, pubblicato da Cassola nella collana dei «Gettoni», i partigiani sarebbero rappresentati come «un branco di fifoni e di assassini», i tedeschi come «poveri figli di mamma», l'idea di fondo (naturalmente falsa) sarebbe quella per cui «l'unità antifascista non è mai in sostanza esistita dato il gravoso e mal tollerato predominio dei comunisti tra le file antifasciste». <sup>29</sup> Manacorda equiparava l'ideologia del romanzo agli «ingenerosi e triviali argomenti [...] che qualunque giornaleto neofascista quotidianamente ripete». <sup>30</sup>

Immediata la risposta di Cassola, il quale, nel successivo numero della rivista (aprile 1952), indirizza una *Lettera al Direttore* per ri-

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>26</sup> Cassola, *Vita d'artista...* cit., p. 109.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>28</sup> G. Pacini, *Il realismo socialista*, Roma, Savelli, 1975, p. 29.

<sup>29</sup> G. Manacorda, «I gettoni», *Torino, Einaudi, 1951-52*, «Rinascita» IX (3), marzo 1952, p. 186.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

spondere alle critiche. In particolare, accusa Manacorda di essere «fermo a un canone di letteratura propagandistica, con funzioni subalterne nei confronti delle ideologie politiche», e sottolinea il proprio «diverso concetto dell'arte» rispetto a chi vorrebbe «assegnare alla "letteratura della Resistenza" un compito apologetico, agiografico e fumettistico». <sup>31</sup>

In difesa di Manacorda e in risposta a Cassola, interviene anche Togliatti, rivendicando il diritto del critico a giudicare «secondo i suoi criteri artistici e culturali» <sup>32</sup> (ma si tratta in realtà, come giustamente evidenzia lo scrittore, di un «giudizio politico» <sup>33</sup>).

Vi è poi la questione estetica e formale, per cui all'artista socialista è richiesto di rispettare un'unica condizione: «la piena comprensibilità dell'opera d'arte che deve apparire agevolmente leggibile al massimo numero di persone, anche di bassissimo livello culturale». <sup>34</sup>

Su questo punto si consuma lo scontro fra Leone Verrasto e i dirigenti del Partito: se il giovane scultore è, come si è detto, naturalmente portato verso l'espressionismo, i militanti comunisti non accettano questo stile «cerebrale», e pretenderebbero un ritorno al realismo di Gemitto e di altri autori tradizionali.

Li trattava [i temi politici] secondo la vecchia maniera espressionista. Sull'organo ideologico del partito la sua scultura era stata criticata. Gli veniva rimproverato di aver versato il vino nuovo nelle botti vecchie; di essersi rinnovato nel contenuto ma non nelle tecniche. La sua era pur sempre un'arte cerebrale, che non poteva piacere alla gente comune. Gli venivano portati a esempio artisti del passato come Gemitto.

Verrasto se l'era presa molto per quell'attacco. [...] Nel partito c'era sempre stata molta prevenzione verso l'arte moderna. <sup>35</sup>

Possiamo ancora una volta rifarci alla *Prefazione* di Calvino, in cui esplicitamente si parla di «espressionismo» e di «deformazione» in ri-

<sup>31</sup> C. Cassola, *Lettera al Direttore*, «Rinascita», IX (4), aprile 1952, p. 249.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Pacini, *Il realismo...* cit., p. 28.

<sup>35</sup> Cassola, *Vita d'artista...* cit., p. 109.

ferimento allo stile di opere spesso considerate «neorealiste» per i loro contenuti: *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, *Paesi tuoi* di Pavese, *I sentieri* dello stesso Calvino:

La carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere*. Esprimere che cosa? Noi stessi, il sapore aspro della vita che avevamo appreso allora allora, tante cose che si credeva di sapere o di essere, e forse in quel momento sapevamo ed eravamo. [...]

E poi [...] il modo di figurare la persona umana: tratti esasperati e grotteschi, smorfie contorte, oscuri drammi visceral-collettivi. L'appuntamento con l'espressionismo che la cultura letteraria e figurativa italiana aveva mancato nel Primo Dopoguerra, ebbe il suo grande momento nel Secondo. Forse il vero nome per quella stagione italiana, più che «neorealismo», dovrebbe essere «neo-espressionismo».<sup>36</sup>

Il corto circuito fra contenuto e forma è spesso stato fonte di equivoco: come mette giustamente in evidenza Maria Corti, bisognerebbe evitare di «inserire nel neorealismo alcuni scrittori per il semplice fatto di svolgere essi una tematica popolare o populistica».<sup>37</sup>

È questo il punto di scontro fra i dirigenti del Pci e gli intellettuali comunisti: i primi rimangono ancorati ai modelli di realismo tardo-ottocentesco, invitando gli scrittori ad un'arte sociale facilmente usufruibile dalle masse popolari; i secondi vedono tale proposta come anacronistica, e non vogliono rinunciare alle conquiste del Decadentismo, dell'Avanguardia o della letteratura americana.

Dire Gemito contro Medardo Rosso, Michetti contro Picasso, è come dire Balzac, Scott e Tolstoj (gli autori presi a modello da Lukács) contro Proust, Kafka ed Hemingway.

Proprio l'ammirazione per quest'ultimo da parte del gruppo degli intellettuali che faceva capo al «Politecnico» è oggetto di critica da

<sup>36</sup> Calvino, *I sentieri...* cit., pp. 8-9.

<sup>37</sup> M. Corti, *Neorealismo*, in Ead, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino, 1978, p. 25. In particolare, su *Conversazione in Sicilia*: «Per esempio, se si fa la parafrasi di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, cioè se ci si limita a esporne la tematica, si ha l'impressione di essere di fronte a un libro neorealistico [...], laddove il livello formale dell'opera guida a una lettura mitico-lirica che col neorealismo non ha nulla a che fare», *ibid.*, pp. 25-26.



parte di Mario Alicata. Il suo intervento su «Rinascita» del maggio 1946 apre la polemica Vittorini-Togliatti sul rapporto fra cultura e politica. Prendendo in esame l'orientamento e i modelli culturali di «Vittorini e gli altri amici della corrente "Politecnico"»,<sup>38</sup> Alicata evidenzia una discrepanza fra le intenzioni iniziali dei fondatori e gli effettivi risultati da essi raggiunti.

Se l'obiettivo originario era stato (o avrebbe dovuto essere) quello di «ristabilire un contatto "produttivo" fra la nostra cultura [quella comunista] e gli interessi e i problemi delle grandi masse popolari italiane», il «linguaggio» utilizzato dalla rivista risulta «quanto mai "astratto" ed "esteriore": intellettualistico, insomma».<sup>39</sup> Per Alicata, è ad esempio «intellettualistico giudicare "rivoluzionario" e "utile" uno scrittore come Hemingway».<sup>40</sup>

L'accusa di «intellettualismo» mossa a Vittorini è equivalente a quella di «cerebralismo» rivolta al nostro Verrasto: la colpa di entrambi sarebbe quella di fare un'arte lontana dal popolo, perché di difficile comprensione.

Alle critiche di Alicata si aggiungono poi anche quelle di Togliatti, il quale rimprovera a Vittorini una «ricerca astratta del nuovo, del diverso, del sorprendente»;<sup>41</sup> quest'ultimo risponderà a tono con il famoso intervento *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*,<sup>42</sup> rivendicando la necessità di una cultura libera e autonoma, la sola che «arricchisce la politica e, quindi, giova *obiettivamente* alla sua azione».<sup>43</sup> Diversa sarà la reazione di Leone Verrasto, il quale, profondamente colpito dalle critiche dei militanti del Partito e desideroso di mantenere il successo raggiunto, si piegherà alle direttive dei dirigenti, finendo per compromettere la sua ispirazione artistica:

<sup>38</sup> M. Alicata, *La corrente «Politecnico»*, «Rinascita» III (5-6), maggio-giugno 1946, p. 116.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Il Politecnico*, a cura di M. Forti-S. Pautasso, Milano, Rizzoli, 1980<sup>2</sup>, p. 118.

<sup>42</sup> Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, «Il Politecnico» (35), gennaio-marzo 1947; ora in *Il Politecnico...* cit., pp. 120-138.

<sup>43</sup> Vittorini, *Politica e cultura...* cit., p. 124. Corsivi dell'autore.

Verrasto pensava che le arti erano troppo rispettose dei canoni tradizionali; e restie a infrangerli. Sospirò: adesso che era diventato l'artista ufficiale del partito, sarebbe stato anche meno libero che in passato.

Doveva diventare un artista popolare. Il rimprovero che gli avevano mosso sulla rivista del partito era tutt'altro che privo di fondamento. Purtroppo il popolo era tradizionalista. Per accontentarlo bisognava tornare a scolpire secondo la maniera neoclassica. Che era appunto una maniera. Per il popolo invece era il solo modo onesto di rappresentare il mondo; le deformazioni operate dai moderni erano obbrobri, con esse l'arte si era allontanata dal suo scopo [...].<sup>44</sup>

Ricordiamo a tal proposito che una simile accusa – di aver trattato contenuti “giusti”, ma con uno stile “sbagliato” – fu mossa proprio a Cassola da Pier Paolo Pasolini, a proposito del romanzo *La ragazza di Bube*, vincitore del premio Strega nel 1960. Con una lunga orazione-epigramma, *In morte del Realismo*, Pasolini accusa «l'eletto Cassola» di aver ceduto ad un elusivo e smorzato «lirismo / della prosa interiore»; di avere lui, scrittore socialista, sferrato un «colpo tagliente» allo «stile mimetico e oggettivo» per perdersi «negli oscuri / meandri dell'irrazionalità», nell'«elusione, / riduzione, elezione stilistica».<sup>45</sup>

Nel romanzo spetta a Capitani, scrittore marchigiano trasferitosi nella Capitale, il ruolo del «crociano», sostenitore della necessità della separazione fra arte e politica:

- Pretendono che tu diventi un propagandista. Spero che non lo farai. Spero che continuerai a tenere distinte l'arte dalla politica, come hai fatto sempre.

- Non è possibile! Era possibile quando s'era in pochi [...]. Vedi, quando ci si accinge a un lavoro artistico bisogna tenere presenti molte cose: troppe, forse. Non devi mirare solo a soddisfare te stesso, devi tenere presenti anche le esigenze degli altri [...].

- No – fece Capitani. – Quando scolpisci devi essere te stesso e basta [...]. La mia paura è che la tua posizione di artista ufficiale ti faccia commettere degli errori [...].<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Cassola, *Vita d'artista...* cit., p. 112.

<sup>45</sup> P.P. Pasolini, *In morte del realismo*, in Id., *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, p. 136.

<sup>46</sup> Cassola, *Vita d'artista...* cit., pp. 115-116.

Convinto che solo un'arte libera dai condizionamenti esteriori possa risultare autentica, Capitani consiglia al giovane Leone di «insistere nella deformazione»,<sup>47</sup> assecondando la sua naturale ispirazione.

A tirare Verrasto dalla parte dell'ortodossia è invece Paoella, giovane letterato originario come lui dell'Irpinia. Comunista fervente fino al fanatismo, «organizzatore scrupoloso e pedante»,<sup>48</sup> è fermamente convinto della superiorità della politica rispetto all'arte e della necessità che quest'ultima si adatti a diventare strumento del Partito («Paoella non condannava più l'arte. Ne aveva capito l'importanza sociale»<sup>49</sup>):

Secondo Paoella i politici erano più importanti degli artisti. Lenin e Stalin erano più importanti di Picasso e Proust. Si commiserava per non averla sempre pensata così.

Lenin era stato un grande uomo politico e insieme un grande artista. Le sue forme non erano le pagine di un libro o i blocchi di cui si serve lo scultore. Egli aveva plasmato le masse, aveva configurato il futuro.

Stalin aveva continuato la sua opera. – Prendi un'epopea come quella di Stalingrado: in confronto dove vanno a finire i cosiddetti capolavori? Che so, la *Recherche* o le pitture cubiste di Picasso?<sup>50</sup>

Diviso fra la sua vocazione espressionistica e le imposizioni del «realismo socialista», Verrasto opta infine per quest'ultimo. Le pressioni del partito e il desiderio di lode lo portano ad accantonare ogni velleità sperimentalista, e a dedicarsi alla ricerca di un linguaggio comprensibile alle masse:

Nel pomeriggio [...] trovò finalmente la forza di mettersi a scolpire in modo nuovo. D'ora in avanti avrebbe rappresentato la realtà con l'ottica di quella gente. Se quella gente pretendeva l'accentuazione enfatica di alcuni aspetti della vita – la fatica del bracciante, il dolore della madre, il coraggio del partigiano –, l'avrebbe accontentata. Storcessero pure il naso i raffinati come Capitani.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 117-118.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 141-142.

Il paradosso, di cui lo stesso Verrasto si avvede, è che pretendendo un'arte celebrativa e propagandistica e combattendo le conquiste della cultura contemporanea, il comunismo finisce per assumere un atteggiamento simile a quello del fascismo:

L'“arte degenerata” era stata oggetto di una campagna diffamatoria da parte del nazismo. Purtroppo anche il comunismo onorava l'arte neoclassica. Si capiva anche: era quello che pretendeva il popolo, l'evidenza fotografica, il bello tradizionale [...]. L'avventura dell'arte moderna era stata un fatto di pochi.<sup>52</sup>

E ancora:

Col mitra impugnato, i capelli al vento, l'occhio fiero, il partigiano sembrava uscito da un'illustrazione della *Domenica del corriere*: ecco quello che avrebbero detto i vecchi amici del Greco. Capitani magari avrebbe aggiunto che non c'era differenza con le statue del Foro Mussolini [...].<sup>53</sup>

Il percorso di ricerca di una propria identità artistica si conclude così in maniera fallimentare per il protagonista: «lo schieramento politico, il vassallaggio di partito, se assicurano successo e plauso allo scultore [...] compromettono tuttavia la validità e la sincerità della sua ricerca creativa, falsandogli infine le stesse ragioni più profonde e autentiche del vivere».<sup>54</sup>

Anche il successo di Verrasto ha vita breve: ben presto l'apprezzamento del pubblico lascia il posto alla diffidenza nei confronti della sua arte servile e superficialmente propagandistica.

Era la Roma che ormai lo rifiutava: considerandolo [...] uno che aveva prostituito la propria arte [...]. Sapeva bene i discorsi che si facevano alle sue spalle: le masse sono sempre le stesse, non ne vogliono sapere né dell'arte né della libertà; hanno bisogno di miti, di capi, di una pseudo-arte che serva alla propaganda [...]. Come quella che da anni propinava loro Verrasto. Si trattasse del partigiano condotto alla fucilazione o del bracciante che reclamava la terra, era sempre la stessa

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>54</sup> R. Bertacchini, *Carlo Cassola. Introduzione e guida allo studio dell'opera cassoliana*, Firenze, Le Monnier, 1990<sup>3</sup>, p. 153.

statua: che avrebbe potuto scambiarsi con quella del caduto fascista o del rurale di Mussolini. Era sempre la stessa borsa retorica [...]. - È un arruffone. Un superficiale. Un arrivista. Si fa forte della guericciola che gli muovono gli ambienti retrivi per atteggiarsi a martire. Un martire che guadagna milioni [...].<sup>55</sup>

Interessante è il ritratto di Togliatti che emerge dal romanzo: potremmo definirlo ironicamente antifrastico. Le posizioni attribuite da Cassola al segretario del Pci (morto nel 1964) riguardo l'arte e la cultura contemporanee sono infatti del tutto opposte a quelle espresse dal direttore di «Rinascita» negli anni del Dopoguerra.

Si è già parlato della polemica con Vittorini del 1946 e di quella con lo stesso Cassola del 1952; ma ancora più interessante ai fini della comprensione del romanzo è la recensione di Togliatti (pubblicata su «Rinascita») alla mostra di arte contemporanea organizzata a Bologna dal Fronte nuovo delle arti nel 1948. Capofila del movimento è quel Renato Guttuso a cui sarebbe ispirata la figura dello scultore Leone Verrasto.

Ecco le parole del direttore, il quale firma il trafiletto con lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia:

È una raccolta di cose mostruose [...]. Come si fa a chiamar "arte" e persino "arte nuova" questa roba, [...] questa esposizione di orrori e di scemenze come un avvenimento artistico? Diciamo la verità: queste brave persone la pensano come noi tutti; nessuno di loro ritiene o sente che sia opera d'arte uno qualsiasi degli scarabocchi qui riprodotti.<sup>56</sup>

Il problema è ancora una volta quello del divario fra l'arte e le masse popolari: un'arte difficile come quella contemporanea, che ha fatto sue le conquiste delle Avanguardie (cubismo, futurismo, astrattismo), risulta incomprensibile al «pubblico di lavoratori progressivi e rivoluzionari»<sup>57</sup> con cui si identifica il Partito:

Preferite star tra di voi, attribuendo insospettati valori metafisici e polemici alle vostre bizzarrie geometriche e anatomiche? Peggio per tutti noi [...], permette-

<sup>55</sup> Cassola, *Vita d'artista...* cit., pp. 170-171.

<sup>56</sup> P. Togliatti, *Segnalazioni*, «Rinascita» V (11), novembre 1948, p. 424.

<sup>57</sup> P. Togliatti, *Postille*, «Rinascita» V (12), dicembre 1948, p. 470.

teci soltanto di dirvi che non comprendiamo nulla delle vostre studiate, fredde, inespresse e ultra accademiche stravaganze, e che esse di nulla parlano a noi e alla comune degli uomini.<sup>58</sup>

Nel romanzo si immagina che una scultura di Leone Verrasto, ancora nel pieno del periodo espressionista, venga duramente attaccata da un critico proprio dalle colonne della rivista del Partito: le ragioni sono le stesse addotte da Roderigo, e l'accusa è quella di fare un'arte accademica e intellettualistica incomprensibile per la gente comune. È proprio Togliatti, direttore della rivista, a placare l'animo del giovane scultore, rivolgendo aspre critiche all'autore del trafiletto:

Il direttore della rivista, che era lo stesso Togliatti, gli aveva detto di non farci caso. L'autore del trafiletto era un settario, dalle vedute quanto mai ristrette. Non conveniva prenderlo di punta, si trattava di un vecchio compagno, che aveva un certo seguito nel partito. Anche un attaccabrighe. [...] Nel partito c'era sempre stata molta prevenzione verso l'arte moderna. Meglio lasciare che certi palloni gonfiati si sgonfiassero da sé (Togliatti non aveva fatto nomi). Col tempo la situazione si sarebbe decantata e le sculture di lui, Verrasto, sarebbero state apprezzate anche dai compagni di base.<sup>59</sup>

Il gioco letterario fa sì che proprio il più acerrimo nemico dell'«arte degenerata» dei moderni diventi invece il difensore degli artisti contemporanei, in una sorta di immaginario *mea culpa post mortem*. Quanto mai ironica appare la considerazione secondo cui «era una fortuna che il partito avesse a capo un uomo sensibile ai problemi dell'arte come Togliatti. Era però un'eccezione nel nuovo mondo politico. Bisognava riconoscere che anche i comunisti erano in gran parte ancorati a vecchie idee».<sup>60</sup>

Tornando alla figura di Guttuso, dopo la polemica col segretario su «Rinascita», le sue posizioni si adeguano sempre di più all'arroccamento culturale del Partito, ed egli finisce ben presto per diventare l'artista per eccellenza del «realismo socialista» in Italia.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Cassola, *Vita d'artista...* cit., p. 108.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>61</sup> «In un certo senso l'artista siciliano fu vittima di una congiuntura che egli stesso, peral-

Del tentativo del Pci di fare di Guttuso il suo «artista ufficiale», di fatto strumento di propaganda del Partito, si era accorto con grande anticipo Vittorini, il quale nel 1946 scrive su «Il Politecnico»: «Premere su Renato Guttuso perché dipinga più in un senso e meno in un altro, non fa [...] parte di nessun compito rivoluzionario». <sup>62</sup> Si tratta del corsivo di introduzione alla traduzione di un articolo di Roger Garaudy, autorevole esponente del Partito Comunista Francese, sui rapporti tra arte e marxismo. L'articolo era uscito nell'ottobre 1946 su «Arts de France», e Vittorini l'aveva ripreso subito, nel numero di settembre-dicembre, sulla sua rivista, riferendolo al contesto italiano, poiché ciò che Garaudy «dice per la Francia [...] ha valore anche per l'Italia». <sup>63</sup>

Il protagonista di *Vita d'artista* avrebbe forse dovuto fare sue le tesi di Garaudy, il quale, sottolineando come solo una cultura libera possa essere capace di carica rivoluzionaria, si sofferma proprio sulla questione del rapporto tra realismo e marxismo:

Non ci tormentiamo più con le dispute del «formalismo» e del «realismo». È «marxista» la ricerca «d'avanguardia» o è «marxista» il «soggetto»? Lo sono l'uno o l'altra o non lo sono né l'uno né l'altra. [...] I pittori comunisti non portano un'uniforme; nessun comunista porta un'uniforme. I fascisti sì: portavano tutti la stessa camicia, nera o bruna, e salutavano tutti allo stesso modo. [...] Un pittore comunista ha il diritto di dipingere come Picasso. Ma ha anche il diritto di dipingere diverso da Picasso. [...] Il marxismo non è una prigione: è uno strumento per capire il mondo. Si può essere in molti, si può essere in milioni a capirlo allo stesso modo e ad esprimerlo differentemente. <sup>64</sup>

Verrasto/Guttuso diventa per Cassola il simbolo di un determinato atteggiamento intellettuale ancora attuale, messo a fuoco e denunciato

tro, aveva sostanzialmente contribuito a consolidare, tanto che allora non era raro parlare di «guttusismo» come sinonimo di quel «realismo», o «neorealismo», secondo ancora la terminologia un tempo fortunata, che deviò, per responsabilità quindi anche proprio di Guttuso, che non fu mai un comprimario, gran parte di un'intera generazione», Caramel, *Arte in Italia...* cit., p. 31.

<sup>62</sup> E. Vittorini, *Introduzione a R. Garaudy, Non esiste una estetica del partito comunista*, «Il Politecnico» (2), settembre-dicembre 1946, 33-34, p. 79.

<sup>63</sup> E. Vittorini, *ibidem*.

<sup>64</sup> R. Garaudy, *ibidem*.

nel volume-intervista *Conversazione su una cultura compromessa*, a cura di Antonio Cardella, risalente agli stessi anni del romanzo: «Il comunismo ha sfruttato quella che è sempre stata la debolezza della cultura italiana: la tendenza a servire, a cercarsi un padrone». <sup>65</sup>

Letti insieme, l'intervista e il romanzo appaiono la risposta dello scrittore alle accuse di una parte della critica marxista, che fra gli anni Sessanta e Settanta aveva mostrato una certa diffidenza nei confronti di Cassola per il suo presunto disimpegno, se non addirittura disprezzo dell'impegno e sfiducia nella storia. Secondo questi critici, anche quando egli tratta temi apparentemente impegnati, come la Resistenza o le condizioni sociali degli oppressi, lo farebbe da una prospettiva individualistica, moralistica <sup>66</sup> di rassegnata rinuncia consolatoria. <sup>67</sup>

Così per Alberto Asor Rosa si può leggere in *Fausto e Anna* un tentativo di «evasione metastorica» che diventa «scudo per rifugiarsi in un proprio pallido Limbo [...] consolatorio» per lo scrittore «che non regge alla realtà vera del Novecento». <sup>68</sup> Il «rifiuto dell'impegno politico» è presentato come una naturale conseguenza del suo «anti-comunismo». <sup>69</sup> Carlo Salinari, con cui Cassola era già entrato in polemica alla fine degli anni '50 nel dibattito critico seguito alla pubblicazione del *Dottor Zivago*, <sup>70</sup> definisce la sua mentalità «individualisti-

<sup>65</sup> C. Cassola, *Conversazione su una cultura compromessa*, a cura di A. Cardella, Palermo, Il Vespro, 1977, p. 36. Guttuso coglie con acutezza come Cassola, raccontando dell'Italia del dopoguerra, voglia in realtà parlare del proprio presente: «Le critiche di oggi non vogliono essere, a mio parere, un processo al passato, ma piuttosto vogliono costituire la base per un processo al presente, dato che "i comunisti sono sempre gli stessi". E, per questo loro processo, gli accusatori ritengono di avere trovato in me, Renato Guttuso, la "testa di turco" ideale» (Guttuso, *Ma io non sono una marionetta*, in Id., *Scritti...* cit., p. 1837).

<sup>66</sup> «Per fare un solo esempio: nella seconda parte di *Fausto e Anna*, come mostro l'impegno dell'intellettuale nella Resistenza? O come un disimpegno di fatto o come un impegno di tipo morale, che i marxisti chiamano moralistico e quindi condannano», C. Cassola. L'intervista si trova in F. Camon, *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, p. 83.

<sup>67</sup> «La scelta della provincia, della Maremma toscana, è una scelta ideologica, nella misura in cui consente il *disimpegno*, la ripulsa dei problemi [...]. Del resto la stessa proposta di una "letteratura consolatoria" è viziata da uno spirito di rassegnata rinuncia che non ci sentiamo di condividere», R. Macchioni Jodi, *Cassola*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 112.

<sup>68</sup> Asor Rosa, *Scrittori e popolo...* cit., p. 345.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>70</sup> Cassola lo aveva definito «Il più bel romanzo del secolo», mentre Salinari sul «Contem-



ca e piccolo-borghese»; nel 1964 la sua «vena poetica» gli sembra già in «rapido esaurimento», «priva di nerbo e di ambizioni». <sup>71</sup> Gian Carlo Ferretti parla addirittura di «ideologizzazione del disimpegno», di «“gran rifiuto” contro la realtà e la società del nostro tempo». <sup>72</sup>

A queste accuse Cassola risponde in vari interventi, sottolineando come i temi politici e sociali non necessariamente debbano entrare a far parte dell'attività letteraria:

Ho partecipato alla vita politica, sono stato iscritto anche a due partiti, più precisamente il partito d'azione e quello socialista. Ma ci sono stato iscritto come cittadino, non come scrittore e non vedo perché il problema politico debba riguardare lo scrittore in modo diverso dagli altri cittadini. <sup>73</sup>

La libertà della cultura è per Cassola un valore inestimabile. Tornando alla polemica Vittorini-Togliatti, nell'intervista rilasciata nel 1978 a Cardella ricorda: «Vittorini era sicuramente un galantuomo ma era un ingenuo, uno sprovveduto: come poteva sperare di conservare la propria indipendenza mettendosi sotto le ali dello stalinismo? [...] Naturalmente io fui 'toto corde' con Vittorini contro Togliatti. Ma, ripeto, riandavo sempre alla solita considerazione: questi intellettuali potrebbero essere liberi, a patto di scartare ogni tutela». <sup>74</sup>

La scrittura di *Vita d'artista* nel 1975 può essere interpretata in quest'ottica: raccontando la storia di uno scultore e dei suoi rapporti col Pci negli anni '40, Cassola paventa il rischio dell'inautenticità di una cultura che rinunci alla propria indipendenza per mettersi sotto una «tutela» ideologica o politica.

poraneo» aveva espresso, da parte marxista-lukácsiana, forti riserve sul romanzo di Pasternak.

<sup>71</sup> C. Salinari, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967, p. 329.

<sup>72</sup> G. C. Ferretti, *Letteratura e ideologia*, Roma, Editori Riuniti, 1964, pp. 128-29.

<sup>73</sup> L'intervento, pubblicato in «Epoca» il 25 gennaio 1975, vol. 26, p. 265, si può ora leggere in Bertacchini, *Carlo Cassola...* cit., p. 155.

<sup>74</sup> Cassola, *Conversazione...* cit., p. 40.

**Abstract**

This essay focuses on Carlo Cassola's novel *Vita d'artista* (Milano, Rizzoli 1980). The protagonist, the sculptor Leone Verrasto, becomes the official artist of the Italian Communist Party after the Liberation of Italy. His biography is inspired by the life of the painter Renato Guttuso. The author reflects about the relationship between politics and culture in Italy after the Second World War, about the inauthenticity of art when it is compromised by power and enslaved to the Party propaganda.

Debora Carcea  
debora.carcea@hotmail.it

Irma Ciccarelli

«L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto»:  
la *vox Orphea* tra prodigio e fallimento

Protinus aerii mellis caelestia dona  
exsequar: hanc etiam, Maecenas, aspice partem.  
Admiranda tibi levium spectacula rerum  
magnanimosque duces totiusque ordine gentis  
mores et studia et populos et proelia dicam. 5  
In tenui labor; at tenuis non gloria, si quem  
numina laeva sinunt auditque vocatus Apollo.<sup>1</sup>

Con un repentino passaggio dalla cupa atmosfera che opprime la terra nel finale del terzo libro a quella aerea e prodigiosa evocata dai *caelestia dona aerii mellis* in apertura del quarto,<sup>2</sup> Virgilio inaugura l'ultimo libro delle *Georgiche* nel segno di una stupefacente sproporzione in cui un ruolo fondamentale è affidato alla dimensione visiva: allo sguardo benevolo di Mecenate, infatti, il poeta offre la descrizione del microcosmo dalla lieve consistenza delle api nei termini di uno spettacolo degno di suscitare meraviglia (v. 3). L'effetto di tale annuncio si manifesta immediatamente nell'elenco di argomenti dei vv. 4-5: collocata in apertura del catalogo, la formula di ascendenza epica

<sup>1</sup> Verg. *Georg.* 4,1-7.

<sup>2</sup> Tanto il plurale poetico quanto l'accumulazione di epiteti che rinviano ad antiche credenze sull'origine celeste e sulla natura di *munus deorum* del miele suscitano un'impressione di altezza e di sollievo; per una rassegna delle testimonianze sull'origine comune del miele e della rugiada cfr. A. Biotti, *Virgilio. Georgiche libro IV*, Bologna, Pàtron, 1994, *ad loc.*

*magnanimi duces* proietta gradualmente il dedicatario in una realtà caratterizzata da sorprendenti elementi di affinità con quella degli uomini, considerata anche nei suoi risvolti eroici e bellici,<sup>3</sup> come conferma la successione allitterante *populos et proelia* che conclude un elenco di tipo etnografico. Grazie all'assimilazione delle piccole api agli esseri umani, su cui si fonderà gran parte dell'esposizione didascalica del quarto libro, Virgilio supera il problema del carattere limitato dell'argomento e, nonostante la sua *tenuitas*,<sup>4</sup> può legittimamente aspirare alla gloria con la necessaria cautela nei confronti dei *numina laeva* e l'opportuna protezione che Apollo riserverà ai suoi versi.<sup>5</sup>

Le attese dell'illustre dedicatario non saranno deluse grazie a un sottofondo mitico tendente al meraviglioso, che scandisce con continuità la descrizione epica delle battaglie tra sciami (vv. 67-87), l'elenco delle doti naturali donate alle api da Giove in segno di gratitudine (vv. 149-227), la collocazione del rito della bugonia in Egitto, luogo di *mirabilia* per eccellenza (vv. 287-294); non stupisce che a conclusione del libro Virgilio metta in relazione le vicende prodigiose di due eroi legati al processo di civilizzazione dell'umanità<sup>6</sup> con gli *admiranda spectacula levium rerum*. Sullo sfondo di tale continuità tematica emerge il contrasto tra la descrizione delle api come collettività ideale e la narrazione dall'intensa tonalità patetica delle imprese di Aristeo e di Orfeo, che condividono l'aspirazione alla rinascita, ma anche la possibilità del fallimento.

La cattura di Proteo da parte di Aristeo costituisce uno snodo narrativo importante nel finale del quarto libro: da un lato orienta positi-

<sup>3</sup> Sull'effetto di incongruenza generato dal ricorso allo schema etnografico e a stilemi epici per descrivere *res leves*, cfr. Biotti, *ibid.*, *ad loc.*

<sup>4</sup> Cfr. Serv. *ad loc.* *rhethorice dicturus de minoribus rebus magna promittit, ut et levem materiam sublevet et attentum faciat auditorem. Sane perite, quoniam scit breve esse opus hoc de apibus et intra paucos versus posse consumi, usus est translationibus ad dilatandam materiam, dicens apes habere reges, praetoria, urbes et populos.*

<sup>5</sup> Sulla problematica interpretazione dei *numina laeva* e sul ruolo di Apollo cfr. Biotti, *ibid.*, *ad loc.*

<sup>6</sup> Per Aristeo cfr. G.B. Conte, *Aristeo*, «Enc. Virg.» I, Roma 1984, pp. 319-322; per Orfeo cfr. F. Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen*, Buch X-XI, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1980, p. 8.

vamente la vicenda del mitico apiculatore, che si era aperta con i disperati lamenti rivolti alla madre Cirene, dall'altro dà avvio al racconto della morte del poeta Orfeo. Il profilo di Proteo è tratteggiato con tono solenne da Cirene fin dall'esordio del discorso rivolto al figlio, sullo sfondo delle vaste distese marine che il *vates caeruleus* copre con il carro assegnatogli da Nettuno (vv. 387-397):

«Est in Carpathio Neptuni gurgite vates  
 caeruleus Proteus, magnum qui piscibus aequor  
 et iuncto bipedum curru metitur equorum.  
 Hic nunc Emathiae portus patriamque revisit 390  
 Pallenen; hunc et Nymphae veneramur et ipse  
 grandaevus Nereus: novit namque omnia vates,  
 quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur;  
 quippe ita Neptuno visum est, immania cuius  
 armenta et turpis pascit sub gurgite phocas. 395  
 Hic tibi, nate, prius vinclis capiendus, ut omnem  
 expediat morbi causam eventusque secundet».

In qualità di vate anziano<sup>7</sup> di natura divina, che conosce *quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur*, venerato dalle Ninfe e persino dal *grandaevus* Nereo, Proteo non potrà che avere un ruolo risolutivo rispetto alla sventura subita da Aristeo; una volta catturato, l'apiculatore dovrà aspettarsi da lui un discorso finalizzato a spiegare la causa del morbo e a fornire precetti che mutino in meglio gli eventi. Del resto fin dall'episodio omerico del colloquio tra Menelao e Proteo, catturato grazie ai suggerimenti della figlia Eidotea,<sup>8</sup> al vate divino è affidato tanto il compito di offrire al figlio di Atreo soluzioni per il ritorno in patria, quanto quello di raccontare il destino di altri eroi achei. Alla lunga sequenza omerica, ricca di dettagli e dall'articolazione paratattica, Virgilio sostituisce a partire dal v. 453 un racconto unitario dalla tonalità solenne e dalla struttura ellittica, in cui la rivelazione della *causa morbi* da parte di Proteo si salda con la narrazione della storia di Orfeo e di Euridice. Prima di dare la parola al *vates*, tuttavia,

<sup>7</sup> All'età avanzata di Proteo fa riferimento Cirene nel v. 403 *in secreta senis ducam*.

<sup>8</sup> Cfr. Hom. *Od.* 4, 351-569.

Virgilio ribadisce il rapporto con il modello omerico all'interno del rapido scambio di battute tra Aristeo e Proteo (vv. 445-452):

«Nam quis te, iuvenum confidentissime, nostras	445
iussit adire domos? quidve hinc petis?» inquit. At ille:	
«Scis, Proteu, scis ipse; neque est te fallere quicquam:	
sed tu desine velle. Deum praecepta secuti	
venimus hinc lassis quaesitum oracula rebus».	
Tantum effatus. Ad haec vates vi denique multa	450
ardentis oculos intorsit lumine glauco,	
et graviter frendens sic fatis ora resolvit.	

Allo sprezzante atteggiamento di Proteo, pieno di stupore e di rabbia per l'inaspettata cattura da parte di Aristeo, *confidentissimus iuvenum*,<sup>9</sup> l'eroe risponde con il tono sicuro che deriva dall'attendibilità delle prescrizioni materne. Rafforzata dalla *geminatio*, la formula allocutoria *scis, Proteu*, in cui si avverte l'eco dell'omerico οἷσθα γέρον, non solo segnala in modo inequivocabile il rapporto intertestuale con il dialogo tra Proteo e Menelao dopo la cattura dell'indovino,<sup>10</sup> ma colloca anche l'imminente racconto del *vates* sotto il segno della superiore e simultanea conoscenza del passato, del presente, del futuro preannunciata da Cirene nei vv. 392-393. Le attese di Aristeo, che ha ben compreso la lezione materna e chiede a Proteo *oracula lassus rebus* (v. 449), sono in sintonia con la reazione dell'indovino, colto nel momento che precede la rivelazione oracolare (vv. 450-452). Nella descrizione del comportamento di Proteo – che, mutatosi *omnia in miracula rerum*<sup>11</sup> per sfuggire alla cattura, risponde ad Aristeo torcendo gli occhi e serrando con forza i denti – sono sintetizzate le caratteristiche che fanno di lui il narratore ideale della morte del mitico cantore Orfeo: da un lato la sua natura di divinità marina capace di assumere le forme più meravigliose, dall'altro la riluttanza a vaticinare, che lo

<sup>9</sup> Come sottolinea Biotti, *Virgilio. Georgiche...* cit., *ad loc.*, l'epiteto al grado superlativo, che occupa la seconda parte del verso, prolunga la nota di ostilità nei confronti dell'impudente audacia di Aristeo.

<sup>10</sup> Cfr. Hom. *Od.* 4, 460-470.

<sup>11</sup> Cfr. v. 441 *omnia transformat sese in miracula rerum.*

distingue nettamente dalla loquacità del suo antecedente omerico e crea i presupposti per un racconto ellittico.

A Proteo Virgilio affida il compito di raccontare con accenti solenni una vicenda in cui al potere eccezionale della voce di Orfeo di varcare i confini tra la vita e la morte è conferito un ruolo centrale; sulla rivelazione oracolare, aperta dal disvelamento del rapporto tra la grave colpa di Aristeo e l'ira di un *numen*, si avverte il condizionamento dell'empatia tra il narratore e il protagonista, che culmina nella triplice ripetizione del nome di Euridice a conclusione della vicenda.<sup>12</sup> Sullo sfondo della narrazione sentimentale, apparentemente incongruente con la natura profetica di Proteo, subiscono una progressiva e simmetrica amplificazione patetica anche la solitudine e l'autonomia del mitico cantore, tratti costitutivi del personaggio nel finale del quarto libro delle *Georgiche*. Tale crescendo è scandito dal dolore per la perdita della sposa che, dapprima condiviso dalle Ninfe e dal paesaggio della Tracia, alimenta l'invocazione solitaria e incessante del suo nome da parte di Orfeo *solo in litore*: nei vv. 465-466<sup>13</sup> l'impiego dell'imperfetto e il ritmo anaforico, che si prolunga grazie alla *geminatio*, preannunciano il prodigio finale in cui Orfeo, nonostante la morte cruenta, continua a chiamare Euridice sullo sfondo dei medesimi luoghi con la sua *vox* ancora viva e vitale. Alla costruzione del carattere sovrumano del canto concorre la descrizione dei suoi effetti sugli abitanti dell'Oltretomba, che prevale nettamente sui contenuti, in linea con lo stile asimmetrico della narrazione. Privo di aiutanti e di istruzioni, Orfeo affronta il viaggio negli Inferi con la sola forza della sua voce: l'in-

<sup>12</sup> Nel rapporto di empatia che lega Proteo ad Orfeo (su cui cfr. C. Segal, *Orpheus and the Fourth Georgic: Vergil on Nature and Civilization*, «The American Journal of Philology» LXXXVII, 1966, pp. 313-316) A. Perutelli (*Il mito di Orfeo tra Virgilio e Ovidio*, «Lexis» XIII, 1995, pp. 199-202) individua l'intento virgiliano di mettere la funzione oracolare dell'indovino al servizio della struttura dell'epillio, con la sua caratteristica articolazione a cornice e le frequenti ellissi narrative. D'altra parte già nell'*Odissea* la lunga risposta di Proteo alle domande di Menelao sul destino di altri eroi achei si caratterizza per l'intensa tonalità patetica (cfr. 4, 521-523, 543-545, 556-558).

<sup>13</sup> *Te, dulcis coniunx, te solo in litore secum / te veniente die, te decedente canebat*; per il topos del canto che si prolunga incessante dal mattino alla sera cfr. A. Traina, *Poeti latini (e neolatini)* V, Bologna, Pàtron, 1998, pp. 77-83.

congruenza tra lo stato d'animo del cantore e l'ambiente sinistro in cui discende è colmata dal potere del suo canto, che produce conseguenze immediate e straordinarie su un uditorio tradizionalmente non benevolo.<sup>14</sup> D'altra parte il carattere del tutto autonomo della sua iniziativa, alimentata dall'amore esclusivo per Euridice e dal dolore irrimediabile per la sua perdita, ne fa presagire il fallimento: in forte contrasto con l'avanzata trionfale *ad superas auras* con Euridice alle spalle, l'improvvisa infrazione del divieto di voltarsi indietro verso la sposa riafferma una volta per tutte l'implacabilità degli dei infernali e i limiti di Orfeo come *poeta amans*.<sup>15</sup>

Se l'insuccesso di Orfeo non altera il potere soprannaturale della sua voce, come dimostra la capacità di incantare animali selvatici e alberi, con la perdita definitiva di Euridice si rinnova e si amplifica l'isolamento del poeta sullo sfondo di un paesaggio desolato che è in totale sintonia con il suo stato d'animo (vv. 507-510),<sup>16</sup> in linea con il procedimento narrativo già impiegato nei vv. 465-466. Con il v. 516 la narrazione in stile oracolare di Proteo giunge a un punto di svolta, che non solo arricchisce di nuovi aspetti la solitudine del cantore, ma pone anche le premesse per la sua morte cruenta e per il prodigio conclusivo:

«Nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei:  
solus Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem  
arvaeque Riphaeis numquam viduata pruinis

<sup>14</sup> Cfr. vv. 471-472 *at cantu commotae Erebi de sedibus imis / umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum*: l'accostamento dell'avversativa al nesso allitterante *cantu commotae* crea un intenso contrasto tra gli effetti straordinari della voce di Orfeo e la descrizione precedente dell'ingresso del personaggio nell'Oltretomba (vv. 467-470 *Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis / et caligantem nigra formidine lucum / ingressus, Manisque adit regemque tremendum / nesciaque humanis precibus mansuescere corda*), in cui la sinestesia (*nigra formidine*) amplifica l'immagine della discesa in un luogo terribilmente oscuro. «The *at sets Orpheus' song against the whole weight of the four preceding lines: the might of hell itself*» (B. Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 202).

<sup>15</sup> Per un'interpretazione della concorrenza degli aspetti metrici e fonici nel repentino mutamento del destino dei due sposi nei vv. 485-493 cfr. Otis, *ibid.*, pp. 203-204.

<sup>16</sup> *Septem illum totos perhibent ex ordine mensis / rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam / flesse sibi, et gelidis haec evolvisse sub antris / mulcentem tigris et agentem carmine quercus*; le analogie e le differenze con i vv. 465-466 sono sottolineate da Biotti, *Virgilio. Georgiche...* cit., *ad loc.*



lustrabat, raptam Eurydicen atque irrita Ditis  
 dona querens. Spretae Ciconum quo munere matres 520  
 inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi  
 discerptum latos iuvenem sparsere per agros.  
 Tum quoque marmorea caput a ceruice revulsum  
 gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus  
 volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua 525  
 a miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat:  
 Eurydicen toto referebant flumine ripae».

Nel v. 516 la duplice negazione segnala con tono perentorio il carattere esclusivo dell'amore di Orfeo per la consorte, che si manifesta nel rifiuto assoluto di qualsiasi passione e legame matrimoniale; tale scelta di vita si riflette subito su *solus* in apertura del v. 517 e sull'ampia distesa di terre gelide e inospitali percorse dal cantore. Il paesaggio fa eco e nello stesso tempo si oppone al poeta *solus*: lo sottolinea nel v. 518 l'espressione *arva numquam viduata Riphaeis pruinis*, che, collocata al culmine di un elenco di luoghi leggendari freddi ed estremi, evoca grazie alla litote una condizione di stabile e assidua presenza in contrasto con il lamento del cantore per la sottrazione definitiva di Eurydice (*raptam Eurydicen* v. 519).<sup>17</sup>

Nell'arco di due versi (519-520) la voce oracolare di Proteo orienta il racconto verso la tragica fine di Orfeo grazie alla successione chiasmatica *irrita Ditis / dona querens. Spretae Ciconum quo munere*: il rapido passaggio dal punto di vista del cantore, che rivolge il suo lamento ai doni ormai vani eccezionalmente concessi da Dite,<sup>18</sup> a quello delle *matres Ciconum*, offese dal tributo di fedeltà assoluta di Orfeo<sup>19</sup> du-

<sup>17</sup> Il rapporto stabilito da Virgilio tra il lamento di Orfeo per la perdita della sposa in nome di un amore assoluto e il paesaggio nordico costantemente oppresso dal gelo subisce un'inversione in Hor. *Carm.* 2,9: alla natura, non sempre travagliata da fenomeni meteorologici estremi, il poeta oppone il carattere incessante del canto doloroso dell'amico Valgio per la perdita di Miste; cfr. in particolare l'uso di *viduare* nel v. 8 (*non semper*) *et foliis viduantur ornis*.

<sup>18</sup> L'idea dell'eccezionalità del beneficio ricevuto è suggerita dal nesso allitterante *dona Ditis*, che acquista un valore ossimorico, in relazione a un dono che proviene dal regno dei morti, e chiama nuovamente in causa sia il carattere straordinario della voce di Orfeo, sia la sua responsabilità; come nota Biotti, *Virgilio. Georgiche...* cit., *ad loc.*, la colpa di Orfeo sarebbe amplificata se ad *irrita* si attribuisse una funzione predicativa, che troverebbe conferma in Ov. *Met.* 10, 51-52.

<sup>19</sup> In *munus* l'idea del tributo d'amore si associa a quella dell'offerta funebre, come sottoli-

rante la celebrazione dei riti in onore di Bacco, prepara la scena cupa e cruenta del dilaniamento del corpo del mitico cantore. Grazie alla formula epica di ascendenza omerica *Ciconum matres*,<sup>20</sup> le donne di Tracia entrano in scena nel v. 520 con la solennità che è propria del loro ruolo di seguaci del culto di Bacco; *spretae*, tuttavia, preannuncia l'imminente aggressione delle donne ai danni di Orfeo, che è descritta nei due versi successivi con una tendenza ad accentuare pateticamente l'orrore dello scempio perpetrato sul corpo del cantore.<sup>21</sup> Nella dimensione rituale degli *orgia nocturni Bacchi* (v. 521) si consuma per mano delle *matres Ciconum* la morte violenta e prematura di Orfeo (*iuvenem* v. 522): l'assonanza, il duplice iperbato (*discerptum...iuvenem / latos...per agros*) e l'accostamento nello stesso verso di *discerptum* a *sparsere* dispongono in rapida successione temporale la lacerazione e la dispersione per ampio tratto del corpo del cantore sullo sfondo di un'atmosfera cupa.

*A tum quoque* in apertura del v. 523 è affidato il compito di inaugurare la sezione conclusiva del racconto di Proteo in cui la solitudine e l'autonomia di Orfeo, ormai morto, si manifestano in modo estremo e prodigioso; la sofferenza d'amore è una scelta di vita che ora supera

nea R.A.B. Mynors, *Virgil Georgics*, Oxford, Oxford University Press, 1990 *ad loc.*; l'interpretazione di *spretae* come sinonimo di *offensae* è sviluppata da M. Bettini, *La follia di Aristeo. Morfologia e struttura della vicenda virgiliana al quarto libro delle Georgiche*, «MD» VI, 1981, p. 74, il quale mette in rilievo come la perdita dei *dona Ditis* inneschi una seconda infrazione in luogo di una reazione dell'eroe, in conformità con il suo statuto elegiaco (su quest'ultimo aspetto sono sempre valide le osservazioni di G.B. Conte, *Virgilio: l'epica del sentimento*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 65-89); del resto sembra chiaro che *spretae* debba essere messo in relazione con il rito in onore di Bacco; sulla questione cfr. P. Esposito, *La fine di Orfeo e le matres / nurus Ciconum: tra Virgilio e Ovidio*, «Incontri di filologia classica» XI, (2011-2012), p. 129, che approfondisce la differenza tra la scena virgiliana e la rilettura ovidiana del comportamento delle *nurus Ciconum* (*Met.* 11,3) nei termini di una vendetta femminile per il rifiuto di Orfeo.

<sup>20</sup> Per *matres* nel senso di «donne» in contesti bacchici cfr. Mynors, *Virgil...* cit., *ad loc.*; a *Cicones*, che fin da Omero designa la più antica popolazione della Tracia (cfr. *Od.* 9,39, 59), è affidato il compito di ricollocare Orfeo sullo sfondo del paesaggio che aveva accolto concordemente il suo lamento nei vv. 461-463.

<sup>21</sup> L'effetto patetico, suscitato dall'ambientazione della morte di Orfeo in una dimensione rituale notturna nel v. 521, era stato già evidenziato da Macrobio (*Sat.* 4,3,13); come nota Biotti, *Virgilio. Georgiche...* cit., *ad loc.*, l'ipallage (*nocturni Bacchi*) trova una significativa ripresa nei celebri versi del quarto libro dell'*Eneide* dedicati alla descrizione del *furor* di Didone (4, 301-303, cfr. in particolare *nocturnus Cithaeron* nel v. 303).

i confini della morte, come preannunciano la nota di eccezionalità espressa da *quoque* e l'impiego dell'epiteto *marmoreus*, in cui il riferimento alla bellezza dell'incarnato, bianco e liscio come il marmo, si salda con l'idea della rigidità del corpo ormai privo di vita. Il carattere non comune della morte di Orfeo è chiarito dall'intenso contrasto, messo in rilievo dall'allitterazione (*volveret...vox* v. 525), tra l'immagine della sua testa, trascinata dal flusso vorticoso dell'Ebro, e la sorprendente vitalità della *vox*, che continua a invocare Euridice, sostenuta solo dalla lingua, benché ormai *frigida* come la morte. Una sintonia automatica, ma nello stesso tempo soprannaturale, regola il rapporto tra l'emissione della voce e il movimento meccanico della lingua, che converte i suoni nel nome dell'amata con uno sforzo estremo.

All'inconsueta variazione della solenne figura etimologica *voce vocare*, ricorrente in contesti religiosi nel senso di «invocare ad alta voce», concorrono sia l'uso di *vox* in luogo di *voce*, che evidenzia il prodigioso riscatto della voce del cantore, ancora percepibile nonostante lo smembramento del corpo, sia l'impiego di *ipsa*: attestato fin da Ennio, il ricorso ad aggettivi, che per lo più caratterizzano l'intensità della *vox*, attenua il valore tecnico rituale dell'ablativo etimologico *voce vocare*.<sup>22</sup> A *ipsa vox* («la voce da sola»), tuttavia, è affidato un compito diverso, quello di amplificare il potere soprannaturale della voce ancora viva, del tutto autonoma rispetto al corpo morto; tale estensione di enniana memoria dei limiti morfologici ed espressivi della figura etimologica *voce vocare* ben si adatta alla narrazione in stile oracolare del prodigio conclusivo: la scena è collocata al culmine del crescendo patetico-sentimentale che si era aperto con il canto solitario di Orfeo per la morte di Euridice, capace di incantare gli abitanti

<sup>22</sup> A partire dalle osservazioni di E. Löfstedt, *Syntactica. Studien zur Historischen Syntax des Lateins*, II, Lund, Gleerup, 1933, pp. 185-186, che attribuisce il senso di «ad alta voce» all'ablativo di *vox* con funzione strumentale in dipendenza da *verba clamandi* e *orandi*, A. Traina, *Esegesi e sintassi. Studi di sintassi latina*, Padova, Liviana, 1955, pp. 41-42 si sofferma sulle testimonianze poetiche, in particolare su quelle virgiliane, dell'ablativo etimologico *voce vocare* in contesti religiosi solenni – che rinviano a una prassi liturgica antica, ma priva di attestazioni – per cogliere parallelamente l'indebolimento di tale valore rituale fin da Ennio fr. 49 Sk. (*tendebam lacrumans et blanda voce vocabam*), quando *voce* è accompagnata da un aggettivo.

degli Inferi, per svilupparsi con il netto rifiuto del legame con altre donne sullo sfondo dell'incessante lamento per la perdita definitiva della sposa.

La *vox* di Orfeo, che già una volta è stato in grado non solo di varcare i confini tra terra e oltretomba, ma anche di commuovere i *corda nescia mansuescere humanis precibus*, supera il limite della morte proprio nel nome di Euridice, che continua ad essere l'unico argomento di canto, in conformità con la scelta di vita espressa in tono perentorio nel v. 516: lo mette in rilievo la triplice anafora, con l'accostamento simmetrico di *Eurydicen* a *vox* nel v. 525, poi a *vocabat* nel v. 526 e infine a *referebant ripae* nel v. 527, che amplifica la riproduzione del suono sottoforma di parola grazie all'allitterazione. La *geminatio* in anafora, che nei vv. 465-466 scandiva con effetto mimetico il lamento solitario del cantore *in litore* dall'alba al tramonto sullo sfondo del precedente compianto della natura, lascia il posto alla sorprendente sopravvivenza della voce riprodotta dall'eco *toto flumine*: tale inversione delle parti nel rapporto tra Orfeo e gli elementi naturali della Tracia esalta la vitalità eccezionale della voce del cantore che trionfa sul tempo e sullo spazio nonostante il fallimento della sua impresa.<sup>23</sup>

La conclusione della vicenda ribadisce la congruenza tra il narratore e il protagonista della vicenda: Proteo condivide con Orfeo una serie di caratteristiche, dalla natura divina, al possesso di poteri straordinari, al rapporto positivo con il mondo della natura; la funzione meta-diegetica del *vates caeruleus* permette a Virgilio da un lato di mettere in rilievo il potere soprannaturale della *vox* di Orfeo e di concludere l'epillio nel segno del meraviglioso, in linea con l'argomento del libro, dall'altro di presentare con tono patetico i limiti di Orfeo come poeta d'amore e di evidenziare la portata del suo fallimento.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Per un confronto di tipo stilistico-retorico tra i due contesti, cfr. A. Traina, *Topoi virgiliani nel finale delle Georgiche* (vv. 465-466; 499-502; 557-558), in *Poeti latini...cit.*, pp. 77-83.

<sup>24</sup> Il prodigio conclusivo ridimensiona la svalutazione etica a cui Platone (*Symp.* 179d) sottopone il citaredo – vile, a suo giudizio – capace di cantare, ma non di sacrificarsi per Euridice, in opposizione al modello positivo di Alceste; Virgilio proietta su uno sfondo pessimistico l'eroismo del poeta d'amore che fallisce, ma non rinuncia ai propri ideali (cfr. L. Nossari, *Studi sulle Georgiche di Virgilio*, Padova, Zielo, 1996, p.175).

Decisivo è il depotenziamento della vox di Orfeo in apertura del decimo libro delle *Metamorfosi* (vv. 1-8), in cui Ovidio introduce una cronologia interna al mito e una precisa definizione dello spazio:<sup>25</sup> ad essere rievocato, infatti, è il giorno delle nozze tra Euridice e il mitico cantore nella terra dei Ciconi, a cui il poeta attribuisce una importanza determinante per il destino dei due sposi:

Inde per immensum croceo velatus amictu  
aethera digreditur Ciconumque Hymenaeus ad oras  
tendit et Orpheia nequiquam voce vocatur.  
Adfuit ille quidem, sed nec sollemnia verba  
nec laetos vultus nec felix attulit omen; 5  
fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo  
usque fuit nullosque invenit motibus ignes.  
Exitus auspicio gravior.

In conformità con la natura di *carmen perpetuum* delle *Metamorfosi*, il libro decimo si apre nel segno della continuità narrativa con il nono: a garantirla concorrono l'avverbio *inde* e la presenza di Imeneo;<sup>26</sup> con un suggestivo effetto cromatico, il dio è presentato mentre giunge da Creta avvolto nel tradizionale manto color zafferano,<sup>27</sup> reduce dalla benevola partecipazione alle nozze di Ifi e Iante, che erano state preannunciate da un *faustum omen* e celebrate su uno sfondo radioso, in un clima di assoluta concordia tra uomini e dei.<sup>28</sup> Messo in

<sup>25</sup> La precisazione delle coordinate temporali e spaziali riflette la tendenza di Ovidio a razionalizzare il racconto virgiliano: cfr. A. Romeo, *Orfeo in Ovidio. La creazione di un nuovo epos*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, p. 27.

<sup>26</sup> Come sottolinea C. Santini, *Il mito di Orfeo in Virgilio e Ovidio*, in *Presenze classiche nelle letterature occidentali. Il mito dall'età antica all'età moderna e contemporanea*, Atti del convegno internazionale di didattica (Perugia1990), Perugia, IRRSAE dell'Umbria, 1995, pp. 195-196, che la genesi della riletture ovidiana non si fonda sull'ezologia è subito chiarito dalla funzione di raccordo analogico svolta da Imeneo nel passaggio da un libro all'altro.

<sup>27</sup> Fin dai primi versi del libro la descrizione di Imeneo è influenzata da richiami al carne 61 di Catullo, a partire dal gusto per gli elementi coloristici: tuttavia mentre in Catull. 61,8 il riferimento al *flammeum* vivacizza una situazione convenzionale (su tale aspetto cfr. P. Fedeli, *Il carne 61 di Catullo*, Friburgo, Ediz. Universitarie, 1972, p. 29), in Ovidio il manto color zafferano del dio stabilisce un rapporto di continuità con il lieto fine della storia precedente, che sarà ben presto disatteso.

<sup>28</sup> Cfr. *Met.* 9, 785-786 *non securo quidem, fausto tamen omine laeta / mater abit templo:*

rilievo dal forte iperbato, l'ampio tratto di cielo attraverso il quale Imeneo si allontana dall'isola per dirigersi *ad oras Ciconum* allude a una distanza che non è soltanto fisica: lo sottolinea nel v. 2 *digreditur*, che indica separazione e differenza.<sup>29</sup> Ovidio pone gradualmente le premesse per la descrizione di un matrimonio del tutto diverso da quello felice con cui si è appena concluso il libro nono; scanditi dal polisindeto, la collocazione di *Hymenaeus* tra *Ciconumque* e *ad oras* nel v. 2 e l'impiego della figura etimologica *Orphea voce vocatur* nel v. 3 rinviano in modo inequivocabile alla narrazione virgiliana della triste fine di Orfeo dopo la perdita definitiva di Euridice, quando il netto rifiuto di altre nozze da parte del mitico cantore suscita la fatale aggressione delle *matres Ciconum* e giunge al culmine il potere eccezionale del suo canto. La vicenda ovidiana di Orfeo e di Euridice si colloca così sotto il segno del contrasto tematico con la storia che precede, dell'analogia formale con la conclusione della narrazione virgiliana. Ovidio allude e nello stesso tempo esautora il suo modello: da un lato la rilettura della storia di Orfeo e di Euridice subisce fin dall'inizio il condizionamento narrativo e stilistico dei vv. 516-527 del quarto libro delle *Georgiche*, dall'altro la voce di Orfeo non sortisce alcun effetto prodigioso sull'intervento di Imeneo, mentre il riferimento alla terra dei Ciconi proietta sullo sfondo la tragica morte del mitico cantore.

Grazie all'impiego antifrastico della figura etimologica che, nelle *Georgiche* aveva decretato il potere soprannaturale della voce del cantore, si manifesta chiaramente l'intento di Ovidio di amplificare il fallimento della *vox* di Orfeo mentre invoca Imeneo perché assista benevolo alle uniche nozze da lui desiderate.<sup>30</sup> Il depotenziamento della

*sequitur comes Iphis euntem; 795-797 postera lux radiis latum patefecerat orbem, / cum Venus et Iuno sociosque Hymenaeus ad ignes / conveniunt, potiturque sua puer Iphis Ianthē;* Ovidio sigilla l'ultimo verso con i nomi dei due sposi, finalmente uniti e felici. Repentino è il rovesciamento di tale situazione in apertura del libro decimo: il fallimento di Orfeo fa presagire l'imminente separazione dalla sposa.

<sup>29</sup> Cfr. *ThIL* 5,1,1153,81 ss.

<sup>30</sup> Come osserva J.D. Reed, *Ovidio. Metamorfosi*, V (libri X-XII), Milano, Mondadori, 2013 *ad loc.*, è possibile dedurre il contenuto dell'epitalamio composto e cantato da Orfeo grazie al confronto con i carmi 61 e 62 di Catullo, in cui ricorrono le formule *o Hymen Hymenaeae* (cfr. Catull. 61,5); *Hymen o Hymenaeae*, *Hymen ades o Hymenaeae* (cfr. 62,5 con il commento *ad*

voce, amplificato dalla collocazione di *nequiquam* tra *Orphea* e *voce*, passa attraverso l'originale recupero dell'inconsueto impiego virgiliano della figura etimologica *voce vocare* in un contesto rituale che richiama il suo uso tecnico tradizionale.<sup>31</sup> Orfeo, dunque, fa il suo ingresso nel poema con una sineddoche che lo identifica con la sua voce: l'accostamento di *Orphea* a *voce*, che condivide con il nesso virgiliano *ipsa vox* l'indebolimento e l'estensione di senso del nesso *voce vocare*, amplifica l'autonomia del canto, ma ne svela l'inefficacia. L'insuccesso dell'invocazione a Imeneo, che trasforma un'occasione lieta in un giorno infausto, si contrappone al potere eccezionale attribuito da Virgilio alla voce di Orfeo, che continua a invocare Euridice sullo sfondo notturno e ostile della sua morte cruenta.

Il senso e le conseguenze di tale contrasto sono chiariti nel v. 4: da un lato *adfuit ille quidem* costituisce la logica conclusione del viaggio del dio, invocato da Orfeo *ad oras Ciconum*,<sup>32</sup> dall'altro *nequiquam* è approfondito nei vv. 4-7 dal sistematico rovesciamento degli aspetti rituali che avrebbero dovuto caratterizzare quel *dies hilaris* di catulliana memoria.<sup>33</sup> A *sed* nel v. 4, è affidato il compito di introdurre i limiti dell'intervento di Imeneo, che sono scanditi dallo stile negativo: a stigmatizzare l'inefficacia della *vox Orphea* concorrono in un crescendo prima il cambiamento di segno dei *verba* e del *vultus* del dio, che normalmente sono adeguati al lieto evento nuziale, quindi nei vv. 6-7 l'assoluta negazione della possibilità che dalla fiaccola si sprigioni la

*loc.* di A. Agnesini, *Il carne 62 di Catullo*, Cesena, Stilgraf, 2007), che si riflette nell'impiego di *adesse* nel v. 4 in relazione all'effettiva presenza, benché non benefica, del dio.

<sup>31</sup> Cfr. n. 19; nel corso del libro decimo sarà proprio Orfeo a servirsi della figura etimologica *voce vocari* nella sua accezione liturgica tradizionale in occasione della narrazione della storia di Mirra e Cinira, in relazione a una situazione opposta alla propria: dopo la metamorfosi in pianta, Mirra, in procinto di partorire la creatura sciaguratamente concepita con il padre, non ha più voce per invocare Lucina, ma la dea interverrà benevola per favorire la nascita nonostante l'assenza di parole efficaci di invocazione (cfr. vv. 506-507 *tendit onus matrem, neque habent sua verba dolores / nec Lucina potest parientis voce vocari* con il commento *ad loc.* di Reed, *Ovidio... cit.*).

<sup>32</sup> Del tutto assenti, invece, sono le divinità nuziali in occasione del matrimonio di Tereo e Procne: cfr. *Ov. Met.* 6, 428-429 con il commento *ad loc.* di G. Rosati, *Ovidio. Metamorfosi III*, Milano, Mondadori, 2013.

<sup>33</sup> Cfr. *Catull.* 61,11 con il commento di Fedeli, *Il carne 61... cit.*, p. 27.

fiamma, messa in rilievo dal contrasto con il continuo propagarsi del fumo.<sup>34</sup> Grazie all'ellissi del verbo, *exitus auspicio gravior* nel v. 8 non solo amplifica la catena di responsabilità che risale al fallimento della *vox Orphea* e si abbatte repentinamente su Euridice attraverso l'infausta presenza di Imeneo,<sup>35</sup> ma proietta la sua luce sinistra anche sulla fine di Orfeo nella prima parte del libro undicesimo. Qui, con una inversione dello sviluppo narrativo dell'esordio del libro decimo, i primi versi vedono il personaggio perfettamente allineato al suo statuto mitico tradizionale di poeta dotato del potere prodigioso di amma- liare animali, selve e sassi con il suo canto;<sup>36</sup> la ritrovata capacità di cantare si pone in continuità con la sezione del libro precedente in cui Orfeo mette fine al silenzio di tre anni dopo la perdita definitiva di Euridice per assumere il ruolo di narratore di storie secondo un preciso programma ispirato ad una *levior lyra*.<sup>37</sup>

L'improvviso ingresso in scena delle *nurus Ciconum* non fa che confermare l'allusione alla tragica morte di Orfeo nell'esordio del libro decimo, mediata dall'ipotesto virgiliano; l'intenso contrasto tra il trambusto delle donne seguaci di Bacco e l'accordo armonioso tra la lira e il canto di Orfeo è il tratto distintivo di uno scontro che renderà non più udibili la voce del poeta e la melodia del suo strumento, entrambi sommersi dal frastuono caratteristico del rito bacchico.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> La letizia di Imeneo e la presenza delle fiaccole accese sono elementi convenzionali nel rito matrimoniale, come dimostrano i vv. 8-15 del carne 61 di Catullo, su cui cfr. il commento *ad loc.* di A. Fo, *Gaio Valerio Catullo. Le poesie*, Torino, Einaudi, 2018.

<sup>35</sup> Il mutato atteggiamento di Imeneo è il riflesso dell'instabilità del comportamento degli dei nelle *Metamorfosi*: tale irregolarità determina un ridimensionamento della responsabilità umana, pur senza mettere in discussione l'attacco alla gravità eroica del mitico cantore (cfr. C. Segal, *Ovidio e la poesia del mito: saggi sulle Metamorfosi*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 71-72, 89).

<sup>36</sup> Lo sottolinea *carmine* in apertura del libro, che non solo riassume il tema del precedente, ma preannuncia la centralità della voce di Orfeo anche dopo la sua morte, mentre il polisindeto scandisce l'eccezionale composizione del pubblico del *Threïcicus vates* (vv. 1-2 *carmine dum tali silvas animosque ferarum / Threïcicus vates et saxa sequentia ducit*, su cui cfr. Reed, *Ovidio...* cit., *ad loc.*).

<sup>37</sup> Si tratta della sezione che dal v. 78 giunge alla fine del libro: Ovidio fa del racconto delle vicende di Orfeo la cornice narrativa che racchiude altre vicende mitologiche di amori infelici, con una evidente inversione strutturale e tematica dell'epillio virgiliano; sulla questione cfr. Santini, *Il mito di Orfeo...* cit., 1995, pp. 194-196.

<sup>38</sup> Nelle alterne fasi dello scontro tra Orfeo e le *nurus Ciconum* al polisindeto è affidato il



Il drastico depotenziamento della *vox Orphea* culmina nella scena della sua uccisione, in cui all'inefficacia delle parole si unisce la perdita del potere di *movere* con il canto:<sup>39</sup> la storia di Orfeo, dunque, presenta una struttura chiasmica, in cui due evidenti fallimenti racchiudono il provvisorio recupero del potere soprannaturale della sua voce. Coerente con tale rilettura in chiave antierica del personaggio, è anche la riduzione ovidiana della triplice prodigiosa invocazione del nome di Euridice, che in Virgilio sanciva l'autonomia della voce anche dopo la morte, nella ripetizione nuovamente armoniosa e concorde di un non meglio definito suono triste da parte della lira e della lingua sullo sfondo dell'eco prodotta dalle rive dell'Ebro.<sup>40</sup> Messa in rilievo dalla *geminatio*, dall'anafora e dall'effetto fonico creato da *respondent ripae*, che amplifica la riproduzione del triste mormorio,<sup>41</sup> l'affinità formale con la scena virgiliana mira nuovamente al ridimensionamento del potere della *vox Orphea* e dell'entità del *mirum*, in nome della tendenza alla verisimiglianza e alla razionalizzazione.<sup>42</sup>

compito di amplificare i mezzi che garantiscono la vittoria prima al poeta, poi alle donne: dopo l'iniziale superiorità dell'armonia creata dalla voce e dalla lira di Orfeo sul sasso scagliato da una delle donne (vv. 10-11 *alterius telum lapis est, qui missus in ipso / aëre concentu victus vocisque liraeque est*), si assiste alla 'sopraffazione' del suono della lira da parte di urla e suoni sempre più intensi con un effetto fonico di sovrapposizione (vv. 15-18 *cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens / clamor et infracto Berecynthia tibia cornu / tympanaque et plausus et Bacchei ululatus / obstrepere sono citharae*).

<sup>39</sup> Vv. 39-41 *tendentemque manus atque illo tempore primum / irrita dicentem nec quicquam voce moventem / sacrilegae perimunt* con il commento *ad loc.* di Reed, *Ovidio... cit.*, che puntualizza l'inesattezza di *primum* alla luce di 10,3.

<sup>40</sup> Vv. 52-53 *flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae*.

<sup>41</sup> Cfr. Verg. *Georg.* 4,527 *referebant ripae*; affine è l'effetto fonico a cui ricorre Calzabigi, *Orfeo ed Euridice* Atto I, scena I, n. 9 Aria «Pietoso al pianto mio va mormorando il rio e mi risponde».

<sup>42</sup> Come mette in rilievo Romeo, *Orfeo in Ovidio... cit.*, pp. 11-13 tale tendenza produce effetti di correzione del pathos virgiliano, che sono particolarmente evidenti proprio nella descrizione della vana invocazione a Imeneo e del triste suono prodotto dalla lingua e dalla lira, grazie al meccanismo della citazione che elude il modello; d'altra parte il ricongiungimento finale dei due sposi nell'Oltretomba (vv. 61-66) se da un lato conferma l'intento ovidiano di spingersi al di là della tradizione mitica, dall'altro introduce una situazione non verosimile, che sfuma nel prodigio: il poeta sembra voler suggerire il successo di Orfeo – attestato da una versione previrgiliana utilizzata da Euripide nell'*Alceste* (vv. 357-359) –, ma lo relega al di fuori del mondo reale, se pure in stretta continuità con il passato grazie al

Fin dall'epillio virgiliano il dolore di Orfeo per la morte prematura di Euridice e il potere eccezionale della voce del mitico cantore collocano il personaggio in una zona di confine tra il successo e l'improvviso fallimento che costituisce la premessa per la rilettura in chiave antieroica a cui Ovidio sottopone il poeta. Alla figura etimologica *voce vocare* Virgilio e Ovidio affidano l'uno il compito di amplificare l'eccezionalità della *vox* di Orfeo, che sopravvive alla morte nel nome di Euridice, l'altro quello di decretare fin dal giorno delle nozze la fallibilità del canto rivolto agli dei. Le zone d'ombra del personaggio e del suo rapporto con Euridice sono al centro del dialogo *L'inconsolabile*, tratto dalla raccolta di Pavese *Dialoghi con Leucò*.

L'inaspettato colloquio tra Orfeo e Bacca, una delle donne di Tracia, si avvia *in medias res*: il cantore ripercorre le tappe della risalita dagli Inferi verso la luce della terra con Euridice alle spalle; in realtà gli spazi attraversati alludono metaforicamente alla discesa del personaggio nell'inferno della propria interiorità,<sup>43</sup> lacerata dal contrasto tra la fine dell'amore per Euridice e la possibilità di recuperarlo. Riportare in vita il legame con la donna è un'illusione, destinata a scontrarsi con la consapevolezza di una nuova inevitabile separazione: è Orfeo, infatti, a indugiare negli spazi metaforici dell'Oltretomba e a condividere con Euridice il gelo infernale che è conseguenza della fine della relazione. Orfeo discende nelle zone cupe della propria interiorità alla ricerca di se stesso, non di Euridice, che rappresenta una stagione ormai passata della vita; a tale consapevolezza il personaggio giunge mentre intona il suo canto tra i morti («L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto»)<sup>44</sup>. Alla figura etimologica, che sembra modella-

ritrovato affetto tra i coniugi, quasi paradossale nella sua fisicità; sulla questione cfr. Segal, *Ovidio e la poesia...* cit., pp. 86-88; M. Fucecchi, *In cerca di una forma: vicende dell'epillio (e di alcuni suoi personaggi) in età augustea. Appunti su Teseo e Orfeo nelle Metamorfosi*, «MD» XLIX, 2002, pp. 109-111.

<sup>43</sup> «È necessario che ciascuno scenda una volta nel suo inferno»; cfr. le parole pronunciate da Orfeo dopo la discesa nell'Ade in Calzabigi, *Orfeo ed Euridice*, Atto II n. 19 Aria «ho con me l'inferno mio, me lo sento in mezzo al cor».

<sup>44</sup> «L'Euridice che ho pianto era una stagione della vita. Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa. L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto. Ho capito che i morti non sono più nulla».

ta su quelle impiegate da Virgilio e da Ovidio, è affidato il compito di sottolineare il potere del canto come strumento di conoscenza dell'io del mitico poeta proprio nel momento in cui la sua voce rievoca il passato felice con Euridice e muove a compassione i morti. Spiazzante è l'effetto della versione di Orfeo su Bacca, che, invece, è depositaria e portavoce della tradizione, soprattutto quando il poeta riconosce di essersi voltato indietro volontariamente; è possibile che su tale scelta di cosciente solitudine e autonomia agisca la correzione razionalistica del *furor* di Orfeo in Ovidio: nelle *Metamorfosi*, infatti, il mitico cantore non è in preda alla follia quando si volta a guardare Euridice, ma al desiderio di rivederla unisce il timore per l'incolumità della sposa mentre percorre il sentiero ripido e oscuro.<sup>45</sup>

Grazie alla rielaborazione della figura etimologica, che dimostra il costante dialogo di Pavese con i modelli latini anche sotto il profilo stilistico, lo scrittore manifesta l'intento di recepire luci e ombre del personaggio, nella prospettiva dell'insufficienza del canto per riportare in vita la felicità passata.

## Abstract

The article aims to investigate the intertextual relationship between Ov. *Met.* 10,3 and Verg. *Georg.* 4, 525-426 through Ovid's reuse of the etymological figure *voce vocare*, which is reflected in the Pavese dialogue *L'Inconsolabile*. From the Virgilian epyll Orpheus' sorrow for Euridice's premature death and the exceptional power of the voice of the mythical cantor place the character in a border area between success and sudden failure which constitutes the premise for Ovidian reinterpretation in an anti-heroic key. To the etymological figure Virgil and Ovid entrust one the task of amplifying the exceptional nature of Orpheus' *vox*, the other that of decreeing the fallibility of the song addressed to the gods. The shady areas of the character and of his relationship with Eurydice are essential features in the Pavese dialogue *L'inconsolabile*, taken from the collection *Dialoghi con Leucò*.

Irma Ciccarelli  
irma.ciccarelli@uniba.it

<sup>45</sup> Cfr. Ov. *Met.* 10, 53-57.



Giuseppe Condorelli

## Il poeta che vola coi piedi per terra

*Vivere è un fuoco scritto sull'acqua*

E. Baroncelli

È venuto improvvisamente a mancare Angelo Scandurra, personalità vulcanica nonché raffinatissimo editore: i suoi «Girasoli» hanno raccolto nel corso della loro storia le firme più prestigiose della letteratura, dell'arte e della filosofia e hanno rappresentato un *unicum* nel panorama editoriale internazionale per la peculiarità e dei contenuti e della veste grafica. Quello che segue è un ricordo-ritratto in forma di intervista:<sup>1</sup> un poeta, un intellettuale e un editore in Sicilia. Negli isolari rinascimentali – sorta di atipici atlanti – le isole (delle quali si descrivevano accuratamente gli aspetti fisici, antropologici, storici ed economici) erano i luoghi che ospitavano chimere, accoglievano utopie e incantamenti: erano i paesi delle meraviglie. In quanto luoghi di difficile accesso, erano considerate inoltre entità geografiche oscure, spazi aperti a miti e a leggende. La Sicilia non sfugge, più di ogni altra, a questa schematizzazione fortemente sedimentata nella mentalità collettiva. Angelo Scandurra aggruma in sé molta di questa *imagerie* e nello stesso tempo la rigetta come categoria astorica, facile a scivolare nella mitologia, tracciando un codice *poietico* assolutamente originale.

<sup>1</sup> Cfr. G. Condorelli, *L'eracliteo*, in *Il vulcano che pensa. Viaggio sull'Etna alla ricerca del genius loci*, a cura di Fulvia Toscano e Andrea Cerra, Roma, Historica, 2019.

Nel riscrivere questo codice primigenio, Scandurra procede per simbolismi galoppanti, scavalcando il punto critico della prosaicità per attestarsi su un ritmo che sia distante dalla metrica tradizionale, sebbene pregno di quei pacati accordi musicali in cui la parola possa risuonare per meglio “andare a segno”, sfondare il mortifero bersaglio del silenzio.<sup>2</sup>

Ecco perché non si scende a patti con la poesia e la sua prassi: Angelo Scandurra questo lo ha sempre saputo, anche se la poesia brucia l’intelligenza e la razionalità col fuoco che le è proprio.

Assomiglia ai suoi libri Angelo Scandurra: ne ha stampati più di cento, con le collane de Il Girasole, la sua casa editrice, il suo «terzo figlio», sfrangiati, d’una carta antica e di una consistenza grumosa, che lasciano al tatto il senso di una appartenenza al mondo tangibile della realtà – quello del suo unico luogo e luogo unico, Valverde – e allo stesso tempo al mistero della creazione. Volumetti che hanno un peso specifico intenso e definitivo, docile e terribilmente ostinato. Come lui: una figura robusta e scarmigliata, segnata da un look brizzolato e timidamente irriverente e lo sguardo vivo e attento, come se da un momento all’altro la sorte potesse tentare un’imboscata.

Mentre mi parlava, evocava con voce profonda i ricordi in un paese che non era ancora paese (Valverde, in provincia di Catania, sarebbe diventato comune autonomo nel 1951), di una infanzia cacciatrice di lucertole. Aveva sempre ribadito la complementarità di poeta ed editore, la sua insoddisfazione per la parola che lo ha reso, al contempo, disincantato narciso e ostinatamente idealista. La predisposizione alla creatività di questo *genius loci* ha origini lontane ma si radica a Valverde.

«Fin da bambino – mi racconta mentre si accanisce per l’ennesima volta a sistemare a mo’ di *foulard* una sciarpa colorata – ero curioso di scoprire ogni aspetto della vita. Mi piaceva ascoltare gli altri, sentire raccontare la vita della gente». Era stata sua nonna a «educarlo al braciere», al sortilegio di storie e di racconti mentre una scorza d’arancia bruciava le sue molecole sui carboni della “conca”. Mi raccontava dei folletti delle ginestre, dell’officina nascosta nel cuore del vulcano. È

<sup>2</sup> D. Conticello, *Incorniciare il «nostro» vuoto. Un tentativo di bilancio dell’opera di Angelo Scandurra*, <[www.lestroverso.it](http://www.lestroverso.it)> [ultima consultazione: 12 gennaio 2021].

alla sua figura che Angelo ha dedicato uno dei suoi scritti più intimi, più visceralmente radicali: *Appunti per un colloquio forzato*.<sup>3</sup>

In quel libro, se da un lato Scandurra mirava all'annotazione caotica e travolgente con cui – lo aveva scritto l'amico Bufalino nella preziosa introduzione – far «riesistere o resistere nella memoria»<sup>4</sup> insieme alla figura della nonna, sapienziale e complice, femminile e terrigna, anche quella di Barbara, improbabile psicologa, atipica e rovesciata Sherazade (che tenta piuttosto di imporre all'autore la *ratio* della misura e dell'espressione), dall'altro quei suoi *Appunti* risultano invece pienamente compiuti nella forma di poemetto quasi in prosa: lustrale anzi, perché rimanda ad una Sicilia ancestrale e magica. Quella degli *Appunti* – ma anche quella di Scandurra – è una Sicilia-universo, teatro del mondo, scena di tutte le esperienze umane. Un universo di cui Scandurra col lessico antico del dialetto attraversa le folgorazioni memoriali, lungo i flussi (in)coscienziali, nello sforzo di ri/appartenervi. Le epifanie struggenti (per dirla ancora con Bufalino) che paiono ricondurre la poesia di Scandurra agli esiti di quella di Lucio Piccolo.

In questa sorta di isola sciamanica, sul tentativo di riportare tutto a codici di una *ratio* mal digerita, «i cui baci – non smette di ricordarmi – intossicano l'anima», straripano invece gli affettuosi e «ridicoli neologismi»<sup>5</sup> della nonna e del passato condiviso con lei, incontaminabile e aspro, popolato di creature fiabesche, di *marrabecche*, di comparse animali, dei «disegni lungimiranti» che Scandurra ripercorre con il lessico antico del dialetto.

Il libro stesso diventa vivo, diventa fiore. E quelle epifanie struggenti che si generano, ascrivono *Appunti per un colloquio forzato* – come sottolineò Giampaolo Rugarli nel corso della presentazione del volume a Catania – a quella scuola siciliana che è presenza fortissima nella letteratura italiana. Anzi questa «scuola di grandissima importanza sèguita ad esistere, nonostante il trauma della scomparsa quasi

<sup>3</sup> A. Scandurra, *Appunti per un colloquio forzato*, con una prefazione di G. Bufalino, Milano, La Vita Felice, 2000.

<sup>4</sup> Scandurra, *Appunti...* cit., p. 10.

<sup>5</sup> Scandurra, *Appunti...* cit., p. 25.

simultanea di Sciascia e di Bufalino. Con la loro morte non si è esaurito quel momento magico: il libro di Scandurra ne è splendida testimonianza». «Quel libro si volge – me lo disse quasi trattenendo il fiato mentre sul sottofondo si alzavano distintamente, una per una, le note di Bill Evans – come i girasoli nel luogo dove moriva la mia infanzia». Gli appunti sono un libro edificante, un tentativo di auto-strutturazione, «l'indizio di una immaginaria-reale ricerca d'identità attraverso gli occhi del cielo e il corpo della terra».<sup>6</sup>

La nonna dunque, ma anche il teatro della parrocchia, quando le parrocchie erano luogo di confronto e di elaborazione: «[...] creai la compagnia *Giovanni Verga* con cui diedi vita ad un cartellone con tanto di abbonamenti. C'erano anche gli incontri collaterali: una sorta di circolo culturale in cui si discuteva di libri, di cinema, di teatro».

*Scendeva* addirittura – dalle nostre parti è tutto un salire e un precipitare senza lo scampo di una pianura – a Catania per partecipare agli incontri letterari, alle conferenze e vedere gli spettacoli a teatro. Poi durante gli anni universitari alcuni professori, Santi Correnti e Carmelo Musumarra soprattutto, leggono le sue composizioni poetiche: «chiamiamole poesie» chiosa lui, tra l'ironico e il severo. Così nel '71 pubblica *Bagliori*<sup>7</sup> per i tipi dell'Istituto Siciliano di Cultura Regionale e nel frattempo completa la tesi di laurea in Lettere Moderne su Valverde. «Sul suo celeberrimo santuario e sul connesso culto mariano abbondavano le agiografie – precisa – ma mancavano gli studi storici». La storia legata a quell'antichissimo luogo di culto affascinava Angelo Scandurra già da bambino, quando dalla natia Aci Sant'Antonio si era trasferito a Valverde insieme ai genitori.

In una grotta – ci dice mentre comincia il suo *cuntu* – pare si nascondesse un brigante, forse un disertore bizantino di Maniace, che assaliva i pellegrini di quelle contrade. Fu l'apparizione della Madonna a redimerlo e su sua indicazione Dionisio, così si chiamava, costruì un santuario a lei dedicato mentre nel cielo uno stormo di gru cinerine formava le iniziali della Vergine. L'ultima domenica di agosto del 1040 la Madonna apparve per l'ultima volta al suo protetto e la sua

<sup>6</sup> Scandurra, *Appunti...* cit., p. 89.

<sup>7</sup> A. Scandurra, *Bagliori*, Palermo, ISCRE, 1971.



icona rimase impressa sul muro della chiesa. Tra storia e leggenda la venerazione per la Madonna di Vallis Viridis conquisterà il mondo. Ed è anche per questo che è diventata la sua città dell'anima.

Poi arriva il concorso e l'impiego al comune. È il 1979, l'anno della svolta. E Angelo Scandurra gioca in casa (lo aveva fatto anche sui campi di calcio, una gloriosa ma breve carriera da mezzala «tattica» nella squadra di casa) inventandosi *Estate Teatro Musica*, una rassegna proprio nell'atrio del Santuario.

Coniugando intrattenimento e cultura arrivano a Valverde i più importanti tra attori e musicisti internazionali. L'elenco è infinito per qualità artistica: i Fratelli Maggio, Edmonda Aldini, Tino Schirinzi, Gigi Proietti, Valeria Moriconi. E ancora: Guccini, Jannacci, Paoli, Bennato, La Compagnia di Canto Popolare, Carosone, Stelvio Cipriani.

E Giuseppe Di Stefano. Al grande tenore siciliano è legato un ricordo unico.

Era rimasto tutto il giorno in paese. L'estate era torrida. Decidemmo allora – continua Angelo spizzicando i grani rossi di un melograno – di scendere ad Aci Trezza e prendere una barca fino all'isola Lachea. Fu a mezzo della breve traversata che Di Stefano, improvvisamente, si alzò in piedi e cominciò a cantare le sue arie più famose. Un momento memorabile. Il vecchio pescatore che ci accompagnava fermò la barca e cominciò a piangere.

Scandurra creava insomma con i suoi amici-ospiti un'intesa unica: un rapporto di familiarità, la scelta condivisa di scommettere per l'arte. L'iniziativa era unica per l'epoca: in Sicilia c'era solo il Festival del Cinema di Taormina. Mentre racconta, la tramontana brucia l'orizzonte del paese, i muri di pietra coi rampicanti che vorticano, i portali di pietra silenziosi, le facciate delle ville antiche che proprio lui, durante i nove anni di sindacatura, contribuì a salvare da una dissennata politica edilizia.

La puntina ormai stride sul disco e lui è ancora immerso nella sua solita trance. Si ferma un momento – sta mettendo sul piatto *Song to Woody* di Dylan – poi mi dice: «Senti questo silenzio? È quello della folla che si accalcava nell'atrio del santuario per sentire Giorgio Al-

bertazzi che leggeva i *Canti orfici* di Dino Campana per i 50 anni dalla morte del grande poeta di Marradi».

Sono stati dieci anni di appuntamenti straordinari, durante i quali si inventa pure un premio, *La Gru* simbolo di Valverde. Il calco fu una idea di Giacomo Petralia, che aveva scolpito il portale del santuario. E fu Turi Ferro, il grande attore, il primo a riceverlo: era giusto che fosse proprio lui ad inaugurare il riconoscimento per «Una vita per il Teatro».

Negli anni '80 Valverde è dunque uno dei maggiori centri culturali dell'isola. Una Sicilia però bistrattata, che incombeva coi suoi delitti di mafia – e con le ovvie e trite generalizzazioni che ne conseguivano – sulle pagine dei giornali di mezzo mondo.

Per questo – s'incipiglia lui all'improvviso sugli ultimi accordi di *A te, o cara* dai Puritani di Bellini, uno dei suoi pezzi preferiti – decisi di creare il *Premio per la Vita*, per oppormi fattivamente all'idea che la Sicilia fosse solo ed esclusivamente un luogo di morte. Era una sorta di raccolta fondi spontanea tra i concittadini (non lo sfiora nemmeno l'idea di chiamarla *crowdfunding*, n.d.r.). Dieci milioni delle vecchie lire destinati ad una personalità – cui sarebbe andata una scultura del maestro Contrafatto – e che in seno ad una istituzione si fosse battuta per la difesa della vita.

Fu un successo anche questa iniziativa: fu Augusto Odone che insieme alla moglie mise a punto una terapia basata su due comuni olii da cucina per curare il figlio gravemente malato. Poi toccò ad un luminare, il grande ematologo Guido Lucarelli. Serate intense e toccanti, accompagnate dalle note di artisti che non hanno bisogno di aggettivi: Franco Battiato, Rosa Balistreri, Severino Gazzelloni.

«Il mio rapporto con quest'isola?» si auto-interroga ad un certo punto, forse ispirato dal Cigno catanese.

Di empatia e di amorevole condivisione. No, non sono uno di quelli che odiano la Sicilia: la amo visceralmente e nello stesso tempo provo nei suoi confronti una rabbia incontrollabile; sono indubbiamente critico nei confronti di una parte dei siciliani [...].

Poi l'agnizione, l'episodio che gli permise di realizzare una idea, la più importante: diventare un editore.

Mi introdusse così ai misteri delle sue prestigiose *Edizioni del Girasole*, che accolgono testi di poesia, di narrativa e di saggistica di autori italiani e stranieri. Edizioni il cui pregio è quello della cura artigianale della pagina, tipograficamente irripetibile: una pratica in via d'estinzione nei presenti virtuali dell'editoria *fast-food* e che adesso continuano la loro eccezionale avventura artigianale con le *Edizioni Le Farfalle*.

Con alcuni fidi aveva già dato alle stampe un foglio omonimo, *Il Girasole* – né una rivista, né un giornale – che sarebbe diventata l'omonima casa editrice. Il perché me lo spiegò lo stesso Scandurra: «non amo il poeta astratto, l'intellettuale distaccato e lontano: bisognava darsi da fare, imprimere sulla pagina progetti e speranze». Dal *caos* della parola oracolare e oscura – la sua – al *kosmos* ordinatore dell'attività di catalogatore, intrapresa con la carissima Teresa Micichè e Francesco Battiato il passo è dunque d'obbligo.

La sua recensione, su «La Sicilia», di un libro di Michelangelo Antonioni fu la scintilla. Quelle righe piacquero assai e così, nell'82, il regista de *La notte* arriva a Valverde. In quell'occasione – precisa Scandurra – venne a presentarlo Guido Aristarco, che si trovava a Taormina per il festival.

Insieme a lui vidi arrivare in sala nientemeno che Carlo Muscetta che aveva avviato proprio Antonioni alla collaborazione come critico cinematografico sulla rivista «Civiltà». Scoprii che la moglie di Muscetta era stata la mia insegnante di scuola media ad Aci Catena: il cerchio si chiudeva.

Prende allora vita una intensissima *koinè* culturale e personale che si condenserà nella pubblicazione di una *plaque* proprio per l'ottantesimo compleanno del grande studioso, *Versi e versioni*, nella collana *Le Gru d'oro*: era il 1986 ed erano sbocciati *I Girasoli*. Con la loro inimitabile peculiarità: la raffinatissima carta che Angelo Scandurra ottiene dalla Cartiera Sicars che la produceva artigianalmente e che oggi affronta una crisi ormai irreversibile. Poi Antonioni stesso gli consegna il suo diario e un altro scritto, *A volte si fissa un punto*,<sup>8</sup> con

<sup>8</sup> M. Antonioni, *A volte si fissa un punto*, Valverde, Il Girasole, 1992. Vedi pure M. Antonioni, *Comincio a capire*, Valverde, Il Girasole, 1999.

la prefazione di Tonino Guerra. Sbocciano altri meravigliosi libri: Dario Fo, Tonino Guerra, Roberto Roversi, Mario Rigoni Stern... «E peccato – recriminava – per quelle due occasioni mancate, degne di rimpianto»: Leonardo Sciascia e Federico Fellini, sfuggiti per un nonnulla. È grazie ad Angelo Scandurra che Valverde diventa così un piccolo ma significativo ombelico culturale della Sicilia perché tutti i più grandi sono passati da Angelo Scandurra. Invece lui non “passa” mai da nessuno: non viaggia, non si sposta. Ha fatto tutto rimanendo in paese; la sua idiosincrasia per gli spostamenti non gli ha mai consentito, se non per rarissime eccezioni, di andare, di uscire.

«Ho fatto e continuo ad organizzare tutto al telefono – mi diceva – ma devo prima spiegargli dov'è Valverde [...]». Ci sono state in effetti due sole eccezioni: la prima, a Ferrara, per la laurea *honoris causa* ad Antonioni e la seconda sempre con lui, a Parigi – «il viaggio più bello» – per il conferimento della *Legion d'Onore* insieme ad Alain Robbe-Grillet. L'unico rimpianto? «Non avere colto gli inviti a presentare i miei libri, tradotti in Svezia, all'Istituto italiano di Stoccolma. Chissà [...]».<sup>9</sup> In effetti Angelo Scandurra con i suoi *Girasoli* partecipa pure alla «Fiera del Libro dei Piccoli editori» a Belgioioso, negli anni '90.

Li incontra Paolo Volponi e Alda Merini. Sarà proprio la poetessa milanese con Roberto Sanesi, a Pavia, a presentare un altro suo volume poetico, *Trigonometria di ragni*,<sup>10</sup> uscito per Scheiwiller.

Già i libri di poesia, i suoi, finalmente. Decisivo era stato l'incontro con Mario Luzi. Al telefono ovviamente. «Poi lo invitai a Valverde: era il primo agosto dell'82. Leggeva i suoi versi Ida Carrara. C'era un caldo infernale ma la sala consiliare di Valverde traboccava di gente. Luzi rimase a bocca aperta». Nella mia Firenze – gli confessò poi il poeta – saremmo stati meno di una decina. Fu una giornata entusiasmante e memorabile.

Ne scaturì un rapporto di reciproca stima. Sarà proprio Luzi a caldeggiare la pubblicazione di Angelo con la Passigli, nella autorevole collana da lui diretta: quel libro era *Criteri di fuga*.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Cfr. A. Scandurra, *Anteckningar kring kungens död och andra dikter. Appunti per una morte di re ed altre poesie*, Stoccolma, Symposion, 1993, a cura di I. Beck, nota di M. Luzi.

<sup>10</sup> A. Scandurra, *Trigonometria di ragni*, prefazione di M. Sgalambro, Milano, Scheiwiller, 1993.

<sup>11</sup> A. Scandurra, *Criteri di fuga*, prefazione di M. Bulgheroni, Firenze, Passigli, 1998.

Ricordo benissimo: c'ero pure io nello spazio raccolto del Piccolo Teatro di Catania nel corso di quell'atipico incontro-festa per la presentazione del volumetto. Scandurra sgretolò le liturgie delle verbose presentazioni accademiche coinvolgendo nella lettura il regista Gianni Salvo e Silvana La Spina, la scrittrice con cui condivide «la consonanza della disperazione poetica».

Il disordine prospettico della scena – un orologio, una panchina, un tavolino, una ruota – erano in realtà i riflessi della fuga, dai quali partire per «l'odissea centrifuga» che i versi di Scandurra suggeriscono e ai quali quegli oggetti sembravano rinviare. La loro apparente distanza di cose, ammorbidita solo dalla forza evocativa e atemporale delle note della fisarmonica di Federico Salvo, soffio musicale che aggrega e crea, accompagnava la parola, suscitava la conversazione col pubblico, avviava il colloquio: il *logos* insomma che accomuna il teatro e la poesia.

Dalle voci di *Criteri di fuga* si imponeva un segno, una presenza forte nell'immaginario di Angelo Scandurra: quella del «cappio», un oggetto che evoca una circolarità prigioniera ma da cui tentare evasioni e sortite, spazio dinamico dell'erranza poetica, luogo del peso stesso della poesia. Sono versi inquieti dai quali emerge la responsabilità della parola e la terribilità dell'orrore dell'infinito e dell'annientamento che palpitano costantemente in Scandurra. Sì, perché per essere tale egli deve ammettere un *altrove* verso cui s-fuggire da un universo ordinato ma anche orrendo e atroce. E allora il verso, questo «ramo d'oro» che Angelo Scandurra reca con sé schiude varchi – «non incombe altro/ che il desiderio asciutto/ della parafrasi che assolva» – universi verbali interiori che rischiarino – «la luminosità è parametro»<sup>12</sup> – che demoliscano, che oltrepassino pure la storia perché «l'impudenza nasce dal dato oggettivo».<sup>13</sup> La parola allora non è soltanto quella che Scandurra – parafrasando Paul Claudel – inchioda sul foglio, ma quella che si legge nel candore muto della pagina.

Lui, il palombaro che vuole affacciarsi sul baratro per renderlo finalmente evidente, svela infine la sua identità: il poeta è il «fiocco di

<sup>12</sup> Scandurra, *Criteri...*cit., p. 17.

<sup>13</sup> Scandurra, *Criteri...* cit., p. 25.

sangue»<sup>14</sup> che testimonia non la violenza ma la vita, che si fa strumento contro l'orrore. «La parola – spiegava allora chiudendo quella folgorazione – è salvifica solo quando si impossessa della tragicità del mondo». Già, il mondo. Quello che si estende al di là di Valverde. Quello stesso mondo che Angelo Scandurra osserva scorrere come un “eracliteo”. L'epiteto lo deve a Luca Canali che su «Rinascita» definì così Scandurra, recensendo una *plaque* uscita per Manni.<sup>15</sup>

«Sono fatto così: Valverde è la mia anima e l'anima di tutto ciò che accade». Grazie a lui il paese è diventato un centro culturale di rilievo assoluto: «[...] e non c'era una lira». Chi accettava di venire lo faceva senza particolari pretese economiche: viaggio e vitto. Avvenne così anche per le mostre di pittura; dall'antologica di Fiume alle altre che Scandurra dedicò ai siciliani, alcuni spesso trascurati: Comes, i fratelli Brancato, Guccione, Sciaavello, Milluzzo.

Mentre discutevamo, una sera fredda si imponeva agli scuri. Catania era solo un pulviscolo lontano di luci. Valverde è un muro di rampicanti arrugginiti. Sono i *Paesaggi di memoria inattendibile*<sup>16</sup> preferiti da Angelo, come il libro di Francesco Pennisi, il compositore acese, che Scandurra pubblicò sempre per *I Girasoli*. Quello stesso musicista che tenne a Valverde un concerto memorabile, su un'aria di Vincenzo Consolo.<sup>17</sup> Lui ha sempre intrattenuto con gli autori rapporti particolari, atipici, attraverso i quali però gli è stato possibile accedere all'altra faccia dell'artista, quella che continua ad interessargli: riuscendo così a strappare all'oblio più che l'opera la presenza infaticabile dell'uomo e del suo rovello.

Perciò discute ancora delle conversazioni telefoniche con Cesare Musatti, dell'amicizia con Giuseppe Bonaviri, delle frequenti discussioni con Mario Luzi, dei carteggi epistolari con Corradini, delle folgoranti visite di Vincenzo Consolo e di Bufalino che proprio a Valverde festeggerà i 75 anni, spegnendo le candeline su una magnifica torta: «Auguri, don Gesualdo».

<sup>14</sup> Scandurra, *Criteri...* cit., p. 19.

<sup>15</sup> A. Scandurra, *L'impossibile confine*, prefazione di L. Canali, Lecce, Manni, 1989.

<sup>16</sup> F. Pennisi, *Paesaggi di memoria inattendibile*, Valverde, Il Girasole, 2001.

<sup>17</sup> V. Consolo, *L'ape iblea, Elegia per Noto*, Sassari, Carlo Delfino, 2008.

Nel 1994, casualmente, era diventato il sindaco di Valverde. Rimarrà in carica per quasi un decennio.

Tra tanti peccati veniali – ammette – ho la presunzione di ricordare alcune cose importanti: la Palestra, la Biblioteca comunale, il Museo delle Conchiglie. Acquisii pure una villa patrizia per farne ritrovo degli anziani ed elegante comando dei Vigili urbani.

Con l'impegno da amministratore non viene meno la sua attività culturale. Negli ultimi anni, infatti, organizza durante le domeniche il *Cinema sotto le stelle*, nella piazza del Santuario. Proiezioni organizzate con l'aiuto di Sebastiano Gesù. «Per ogni film invitavo i registi: i primi furono Pasquale Scimeca ed Emidio Greco. Ad ogni film un pionenone».

Non abbandona nemmeno la scrittura, così, sempre per la Passigli, esce nel 2003 *Il bersaglio e il silenzio*.<sup>18</sup>

Se il nodo poetico di *Criteri di fuga* oscillava tra entusiasmo e ipochondria, la cifra letteraria che è sottesa a questo è invece una poesia fiammeggiante – per «colpire ed allarmare» – che incendia letteralmente la parola innalzandola a *logos* definitivo: cioè a silenzio, essendo la parola, appunto, «unica bestemmia». La poesia si configura allora come caccia, come appostamento, forse perché quella di Scandurra evoca la metafora assai nota, ma non certo meno suggestiva, che Dante utilizza nel I libro del *De Vulgari Eloquentia* a proposito della ricerca di una lingua poetica e letteraria decorosa.

Scandurra è in agguato – come scrisse l'amico Roberto Roversi nel breve saggio introduttivo – per torcere «la parola all'angoscia dell'intelligenza».<sup>19</sup>

È la lirica stessa che dà titolo alla silloge a dare sostanza a queste coordinate: «Conosco lunghe ipotesi sul silenzio,/ ossessioni quasi confinanti [...]/ voglio ferite sulle carni/ non perle leggere e suadenti»,<sup>20</sup> come se appunto bersaglio e silenzio poetico coincidessero nella

<sup>18</sup> A. Scandurra, *Il bersaglio e il silenzio*, con una nota di A. Merini, prefazione di R. Roversi, Firenze, Passigli, 2003.

<sup>19</sup> Scandurra, *Il bersaglio...* cit., p. 8.

<sup>20</sup> Scandurra, *Il bersaglio...* cit., p. 49.

non-parola. Si pensi alle cancellature di Emilio Isgrò o ai libri di marmo di Marco Nereo Rotelli. Allora la poesia di Scandurra si fa spazio, costruisce un decoro grazie al quale è possibile aver coscienza della propria dignità ma anche della limitatezza, dato che «la parola si torce/ come serpe inchiodata dalla canna».

Ma il tortuoso silenzio di Scandurra non è dimesso, né contemplativo: non può darsi se non come agire politico anche attraverso un lessico durissimo che restituisce immagini quasi intollerabili – «l'ustione del sangue»;<sup>21</sup> «i cani che vomitano sulle balaustre; gli spigoli di salsedine». E che Scandurra ha sperimentato su se stesso con l'impegno in prima persona.

Allora il poeta – il bersaglio cioè – deve cercare quei *margini di compostezza*,<sup>22</sup> unico appiglio al suo agire nella contemporaneità dell'*oeconomicus* che si è appropriata anche della parola. Anche l'amore in questa situazione riesce ad aprirsi varchi come trincee, fenditure: insperati quelli, resistenti queste: «Le mani restano bandiere corruttibili per gli amanti e per i naufraghi consente il pretesto di sentirci eterni in quel sapore carnale».

E in questo vacillare ossimorico tra *logos* e *silenzio* alcune figure a tratti paiono assumere funzione apotropaica – quasi una montaliana Clizia – e devastante allo stesso tempo; sono figure racchiuse all'interno di un confine matriarcale e mitico entro cui muove anche certa narrativa di Scandurra, le *epifanie struggenti*<sup>23</sup> (per dirla ancora con Bufalino) che paiono ricondurre la sua poesia agli esiti di quella di Lucio Piccolo o alle prose dei *Colloqui*.

Insomma Scandurra canta una specie di sospensione tra un cielo *esatto* ma sostanzialmente assente – gli dei dimentichi del poeta non si prendono nemmeno la briga di essere – e un agire tutto umano, aperto a misurare e a celebrare il suo stesso mistero, attraverso quello che il poeta stesso chiama *alfabeto accessibile*. Ed è con questo alfabeto che Scandurra recita il pericolo imminente, il perimetro semantico dell'in-

<sup>21</sup> Scandurra, *Gli esiti alle spalle*, in Scandurra, *Il bersaglio...* cit., p. 18.

<sup>22</sup> Scandurra, *Le scorte*, in Scandurra, *Il bersaglio...* cit., p. 23.

<sup>23</sup> Scandurra, *Appunti...* cit., p. 10.



ganno: «le volute accerchiano le ossa / l'insidia pregiudica gli spazi / e la speranza profana ogni innocenza»;<sup>24</sup> allo stesso tempo evidenzia una idea della poesia ipogea, nascosta (Dionisio, il disertore? Il ladro? l'eremita?) sempre costretta cioè a sfuggire al tradimento, allo zelo dei prestigiatori della parola, all'ebbrezza medianica.

E per rompere l'assedio della parola omologata, della parola-merce, Scandurra ricorre pure al lessico scientifico, alla parola in sé che a null'altro *caos* rimanda se non a quello che vuole descrivere. Ecco allora le *diagnosi*; i *trabocchi*; *gli spasmi*; *prolassi*; *le coliche* dell'ultima parte del volumetto, più tormentatamente autobiografico. All'interno di questa solo apparente asetticità si rintracciano pure i temi dell'amore del corpo. Si tratta di un rapporto privo di incertezze, di poesie prive di ogni bigiotteria verbale in cui il verso squaderna sentimenti esatti, epifanici:

Per noi, per noi/ che abbiamo vene spezzate.../ era un credo, un ansito crescente;/ con le braccia spalancate sui cuscini/ mordevi a sangue le labbra/ torcendoti su un confine/ dove resta un gioco morire d'amore.<sup>25</sup>

Lungo questa esecrazione – ché il dire profetico di Scandurra non è limitato da paragrafi o sezioni ma scorre impetuoso – non mancano certo spunti propriamente lirici, in cui però s'attesta una ricerca del vero ma al negativo: di una vera disperazione, di un assenza che sia desiderio, di una tristezza che sia autentica, ossia consapevole e radicata nella verità, unica ancora nel *bailamme* del fittizio quotidiano. Non sembra esserci una trama che leghi logicamente in modo evidente i componimenti de *Il bersaglio ed il silenzio*, quasi che questo libro si impegni ad indicare la necessità della parola poetica insieme alla sua funzione etica *tout-court*.

Esiste in tutta la poesia di Scandurra un rapporto feroce tra verità, potere e parola: quasi il poeta assumesse inconsapevolmente un punto di vista foucaultiano;<sup>26</sup> poesia come appunto «verità-folgore»,<sup>27</sup> contro

<sup>24</sup> Scandurra, *Il filo di Arianna*, in Scandurra, *Il bersaglio...* cit., p. 42.

<sup>25</sup> Scandurra, *Si alzeranno voci maligne*, in Scandurra, *Il bersaglio...* cit., p. 47.

<sup>26</sup> Cfr. M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>27</sup> M. Foucault, *Il potere psichiatrico*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 213.

l'estorsione di un consenso all'appiattimento, alla rigidità immorale, all'immobilismo mentale, all'omologazione dissimulata in falsa libertà, all'autocombustione dei valori fondamentali, alla generale perdita di lucidità voluta dal «Tiranno che articola/ parole su parole e dirada i dubbi». Perciò, sebbene i tempi linguistici siano spesso al passato, quella di Scandurra è una poesia al presente, è una potente assolutizzazione dell'*hic et nunc*, fronte sempre aperto contro quell'abbaglio del nulla, che è trasposizione visiva del silenzio.

Una idea dunque di poesia che permea pure l'ultima opera pubblicata: *Quadreria dei poeti passanti*, uscita nel 2009<sup>28</sup> e che si estende anche alla forma prosastica del dettato poetico seppure di effettiva «sostanza esoterica» come precisa lo stesso Scandurra nell'esergo. Una prosa – sottolinea Manlio Sgalambro – che «sta tra l'essere e il non essere tesa a catturare l'idea di bello e di pensiero insieme. Vi sono tante idee di prosa in questa età di confusioni. Ma è l'idea della letteratura, del suo canone, a dargli le indicazioni che si soddisfano. [...] Ammalciato dalle regole in cui traduce le sue emozioni e dall'idea che le regge: la prosa come opera chiusa, infine».<sup>29</sup> Una scrittura densissima, capace di squadernare universi e «che agglomera visioni. E non dà pace. Una specie di enciclopedia cercata nel profondo, tra barocco folle e nudità abbagliante di pensiero. Lì le cose si fanno oscure e inafferrabili ma vivissime. Come quando si bisbiglia tra amanti. O si guarda nel viso più a lungo un amico».<sup>30</sup> Dunque dal *caos* di una poesia oracolare e oscuramente accecante, al *kosmos* ordinatore della sua attività di editore-artigiano si compie e dura ancora la parabola poetica ed esistenziale di Angelo Scandurra. Che ha saputo regalarci un'ultima, postuma fatica: «Leonardo Sciascia – amateur d'estampes», il catalogo che raccoglie le opere destinate al Premio internazionale e biennale «Leonardo Sciascia *amateur d'estampes*», istituito dagli «Amici di Leonardo Sciascia» per ricordare la passione dello scrittore siciliano per l'incisione originale d'arte.

<sup>28</sup> A. Scandurra, *Quadreria dei poeti passanti*, Milano, Bompiani, 2009.

<sup>29</sup> Scandurra, *Quadreria...* cit., p. 2.

<sup>30</sup> D. Rondoni, *Inafferrabili e magnetiche visioni*, «Il Sole24Ore», 1 maggio 2011.

Lui che soffriva dell'ipocondria tutta sicula da viaggio ha sempre intrattenuto con gli autori rapporti particolari, atipici, attraverso i quali però gli è stato possibile accedere all'altra faccia dell'artista, quella che ha continuato ad interessargli fino alla fine: per riuscire a strappare all'oblio, laidamente, più che l'opera in sé la presenza infaticabile dell'uomo, «la sua follia d'insistere, la pena surreale di essere voce», nonostante la fronte – come l'anima – di chi sceglie la poesia resti il punto più esposto. Sempre.

## Abstract

This work retraces the human and intellectual length of time of a *sui generis* *Artifex* poet: the sicilian Angelo Scandurra, died few months ago. In the form of a portrait interview, this essay goes through the most important highlight moment of his intellectual activity as conscientious and fine publisher: his «Girasoli» (Sunflowers) have been gathering, over the time, the most prestigious names of literature, art and philosophy and represented a *unicum* in the publishing international scenery, because of the contents and fined graphic design. The essay explores not only his decade-long of cultural promoter in his town Valverde, near Catania (of which he was mayor twice) but also a great part of his literary production: from the prose “Appunti per un colloquio forzato” (Notes for a forced talk) to the most demanding works of poems: from “Criteri di fuga” (Sense of escape) to “Il bersaglio e il silenzio” (The mark and the silence) until “Quadreria dei poeti passanti?” (Picture gallery of passers-by poets).

Giuseppe Condorelli  
condorg@tiscali.it



Luigi De Cristofaro

A possible Bronze Age connection:  
Predatory Goddess and Predatory Hero.  
Homeric Athena and some unexpected clues of  
Pre-Archaic Religion

The Bronze Age connections between Athena and Odysseus, and Athena and Heracles, have been pointed out by Gregory Nagy.<sup>1</sup> This paper focuses on the relation between Athena and Achilles as a Predatory Goddess and a Predatory Achaean. This connection probably also traces back to the Bronze Age and the early epic traditions. Both names are documented in some Linear B Tablets: *a-ta-na-po-ti-ni-ja*

\* I would like to thank Prof. George W.M. Harrison for having read the paper and his friendly aid to my English.

<sup>1</sup> G. Nagy, *Athena as a Patroness of Odysseus*, in D. Frame, L. Muellner, G. Nagy, *et al.*, *A Homer Commentary in Progress [HCP]*, The Center for Hellenic Studies, Washington, DC, 2018, <<https://ahcip.chs.harvard.edu/commentary/?keyideas=ares-and-athena-as-divinities-of-war%2Cathena-as-patroness-of-odysseus>> [Accessed: 25/04/2021]; Id., *Minoan-Mycenaean signatures observed by Pausanias at a sacred space dominated by Athena*, «Classical Inquiries», 2020, <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/minoan-mycenaean-signatures-observed-by-pausanias-at-a-sacred-space-dominated-by-athena/>> [Accessed: 25/04/2021]; see also Id., *Questions while viewing Greek Myths and rituals through the lens of Pausanias, I: Did Athena, goddess of Athens, belong only to the Athenians?*, «Classical Inquiries», 2020, <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/questions-while-viewing-greek-myths-and-rituals-through-the-lens-of-pausanias-i-did-athena-goddess-of-athens-belong-only-to-the-athenians/>>, §§ 3-4 [Accessed: 25/04/2021]. Athena's role as protective deity of Perseus and other heroes has been analyzed in many studies by many prominent scholars. The related literature is too extensive to be summarized here.

(KN V 51.1), *a-ki-re-u* (KN Vc 106), *a-ki-re-we* (PY Fn 79.2)<sup>2</sup> In the Linear B tablet from Knossos, she is paired with the war god Enyalios as a symmetrical recipient of offerings.<sup>3</sup> *Enyalios* will be afterwards identified with Ares, whose name is however documented in other Mycenaean records from Knossos and Pylos.<sup>4</sup> A warrior goddess is depicted on a wall painting and a painted stucco plaque in two separate buildings in the ‘cult center’ complex at Mycenae.<sup>5</sup> The sequence *a-ta-na-po-ti-ni-ja* has been interpreted as «mistress Athena» or, most probably, «the lady of Athens»:

*Athênai*, to be interpreted etymologically as meaning ‘*Athénē* and everything that belongs to *Athénē*’. In terms of this interpretation, the singular *Athénē* had formerly referred to the acropolis of Athens, which dominated not just politically but even visually the surrounding city and the overall environs of the city.<sup>6</sup>

Some remarks on Il. 1, 206-214 and Il. 22, 214-225

### Il. 1, 206-214:

**Il. 1, 206:** Τὸν δ’ αὖτε προσέειπε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·

**Il. 1, 207:** «ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τὸ σὸν μένος, αἶ κε πίθηαι,

**Il. 1, 208:** οὐρανόθεν· πρὸ δέ μ’ ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη

<sup>2</sup> F. Aura-Jorro-F.R. Adrados, *Diccionario Micénico (DMic.)*, I-II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985-1993, [DMic], I, p. 112; *ibid.*, p. 44.

<sup>3</sup> G. Nagy, *Ares and Athena as divinities of war*, in *HCP* 2018, <<https://ahcip.chs.harvard.edu/commentary/?keyideas=ares-and-athena-as-divinities-of-war>> [Accessed: 25/04/2021]

<sup>4</sup> *DMic*, I, pp. 96-97.

<sup>5</sup> F. Blakolmer, *A Pantheon without attributes? Goddesses and gods in Minoan and Mycenaean iconography*, in J. Mylonopoulos (ed.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden-Boston, Brill, 2010, p. 30.

<sup>6</sup> Nagy, *Minoan-Mycenaean signatures... cit.*, § 5; Id., *Questions while viewing Greek myths and rituals through the lens of Pausanias, III: Is ‘Athena’ the name of a person or of a place?*, «Classical Inquiries», 2020, <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/questions-while-viewing-greek-myths-and-rituals-through-the-lens-of-pausanias-iii-is-athena-the-name-of-a-person-or-of-a-place/>> [Accessed: 25/04/2021]; Id., *Questions while viewing Greek myths and rituals through the lens of Pausanias, IV: Is Athena, viewed theologically, a person?*, «Classical Inquiries», 2020, <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/questions-while-viewing-greek-myths-and-rituals-through-the-lens-of-pausanias-iv-is-athena-viewed-theologically-a-person/>> [Accessed: 25/04/2021].

- Il. 1, 209:* ἄμφο ὁμῶς θυμῷ φιλέουσά τε κηδομένη τε·  
*Il. 1, 210:* ἀλλ' ἄγε λῆγ' ἐριδος, μηδὲ ξίφος ἔλκεο χειρί  
*Il. 1, 211:* ἀλλ' ἦτοι ἔπεσιν μὲν ὄνειδισον ὡς ἔσεται περ·  
*Il. 1, 212:* ὄδε γὰρ ἔξερέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται·  
*Il. 1, 213:* καί ποτέ τοι τρίς τόσσα παρέσσειται ἀγλαὰ δῶρα  
*Il. 1, 214:* ὕβριος εἵνεκα τῆσδε· σὺ δ' ἴσχεο, πειθεο δ' ἡμῖν».

And Athena said, «I come from the sky, if you will hear me, to bid you stop your anger. Hera has sent me, who cares for both of you alike. Cease, then, this quarreling, and do not draw your sword; rail at him if you will, with words, and your railing will not be vain, for I tell you – and it shall surely be – that you shall hereafter receive gifts three times as splendid by reason of this present outrage. Hold, therefore, and obey». (Translated by Samuel Butler. Revised by S.-Y. Kim, K. McCray, G. Nagy, and T. Power: <<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5286#1>> [Accessed: 25/04/2021]).

## *Il. 22, 214-225:*

- Il. 22, 214:* Πηλεΐωνα δ' ἴκανε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,  
*Il. 22, 215:* ἀγχοῦ δ' ἵσταμένη ἔπεα πετρόεντα προσηύδα  
*Il. 22, 216:* «νῦν δὴ νῶϊ ἔολπα Διὶ φίλε φαιδίμ' Ἀχιλλεῦ  
*Il. 22, 217:* οἴσεσθαι μέγα κῦδος Ἀχαιοῖσι προτὶ νῆας  
*Il. 22, 218:* Ἔκτορα δηώσαντε μάχης ἄατόν περ ἑόντα.  
*Il. 22, 219:* οὐ οἶ νῦν ἔτι γ' ἔστι πεφυγμένον ἄμμε γενέσθαι,  
*Il. 22, 220:* οὐδ' εἴ κεν μάλα πολλὰ πάθοι ἐκάεργος Ἀπόλλων  
*Il. 22, 221:* προπροκυλινδόμενος πατρὸς Διδὸς αἰγιόχοιο.  
*Il. 22, 222:* ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν στήθι καὶ ἄμπνυε, τόνδε δ' ἐγώ τοι  
*Il. 22, 223:* οἰχομένη πεπιθήσω ἐναντίβιον μαχέσασθαι.  
*Il. 22, 224:* Ὦς φάτ' Ἀθηναίη, ὃ δ' ἐπέθετο, χαιρε δὲ θυμῷ,  
*Il. 22, 225:* στη δ' ἄρ' ἐπὶ μελίσ γαλκογλώχινος ἐρεισθεῖς.

Then owl-vision Athena went close up to the son of Peleus and said, «Noble Achilles, favored of heaven, I think in my mind we two shall surely take back to the ships a triumph for the Achaeans by slaying Hector, for all his lust of battle. Do what Apollo may as he lies groveling before his father, aegis-bearing Zeus, Hector cannot escape us longer. Stay here and take breath, while I go up to him and persuade him to make a stand and fight you». Thus spoke Athena. Achilles obeyed her gladly, and stood still, leaning on his bronze-pointed ashen spear. (Translated by Samuel Butler. Revised by S.-Y. Kim, K. McCray, G. Nagy, and T. Power: <<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5286#22>> [Accessed: 25/04/2021]).

Athena's speeches to Achilles, recorded at *Il.* 1, 206-214 and *Il.* 22, 214-225, are part of two decisive episodes in the *Iliad* at the beginning and ending of the storyline: the breach between Achilles and Agamemnon, due to the misappropriation of Achilles' war prize, Briseis, and the final duel between Achilles and his alter-ego, Hector. Athena's involvement in *Rhapsody* 1 «is perhaps the most remarkable of all corporeal interventions by a god or goddess in the *Iliad* [...]. Here Athene appears in her own presence, even if to Akhilleus alone, and that makes her simple and material action all the more striking».<sup>7</sup> In *Rhapsody* 22, she takes a prominent role in the killing of Hector, and this event will cause of the fall of Troy: «Here begins the first stage in the process of Hektor's fatal deception by Athene [...]. The deception of Hektor has always disturbed Homer's readers».<sup>8</sup> It seems highly probable that both subject matters trace back to the origin of the first Iliadic traditions in Pre-Archaic Age: the unreplaceable Mycenaean component of Homeric diction clearly shows a Late Bronze Age stage of Homer's songs,<sup>9</sup> and some few formulaic expressions, such as, e.g., λιποῦσ' ἀνδροτῆτα καὶ ἦβην or κλέος ἄφθιτον, show a pre-Mycenaean phase of epic poetry as well.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> G.S. Kirk, *The Iliad: A Commentary. General Editor G. S. Kirk. Volume I: Books 1-4*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001 (repr.), p. 74; cf. J. Latacz-R. Nünlist-M. Stoevesandt, *Homers Ilias Gesamtkommentar auf der Grundlage der Ausgabe von Ameis-Hentze-Cauer (1868-1913). Herausgegeben von Joachim Latacz. Band I Erster Gesang (A). Faszikel 2: Kommentar*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2009<sup>2</sup>, pp. 86-87, 90; Eust. *Il.* 1, 198, 82: 8-13 (I, pp. 129 van der Valk); *Sch. Il.* 1, 194 (I, p. 64 Erbse).

<sup>8</sup> N. Richardson, *The Iliad: A Commentary. General Editor G.S. Kirk. Volume VI: books 21-24*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 (repr.), p. 130; Eust. *Il.* 22, 219-21, 1266:59-60; 22, 225, 1266:61-1267:14; 22, 216, 1267:15-24; 22, 216-23, 1267:25-32 (IV, pp. 607-608 van der Valk); *Sch. Il.* 22, 231 (V, p. 314 Erbse).

<sup>9</sup> G. Nagy, *Homer's Text and Language*, Urbana-Chicago, Illinois University Press, 2004, p. 27; Id., *Homer the Preclassic*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2010, pp. 311-381; C. Ruijgh, *Mycenaean and Homeric Language*, in Y. Duhoux-A. Morpurgo-Davies, *A Companion to Linear B. Mycenaean Greek Texts and Their World*, II, Louvain-La-Neuve, Peeters, 2011, pp. 253-298 (see esp. pp. 255-262).

<sup>10</sup> A. Willi, *Language, Homeric*, in M. Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, I-III, Malden, MA-Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, II, pp. 458-464 (see p. 463); cf. L. Muellner, *The meaning of Homeric EYXOMAI through its formulas*, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1976, pp. 112-113.



The systematic dissection of Homer's texts reveals that they are mainly made of regular and recurring modular blocks of 7, 9, 10, 12, and 14 hexameters, which are something similar to musical patterns according to fixed bars sequences, just as, e.g. the blues songs and ballads (8, 10 and especially 12 bars). This phenomenon is due to oral improvisation techniques. The hexametric groups are made up of independent or interdependent lines. The independent lines are syntactically autonomous and can join other verses in different epic sections. These phenomena are clear marks of composition-in-performance and the probable root cause of Homer's multitextuality. By contrast, the interdependent lines show insoluble syntactical connection between them and cannot (or hardly can) join other hexameters that are not the previous or the following one. This is a possible mark of written composition, which does not necessarily need standard patterns and interchangeable lines.<sup>11</sup>

*Il.* 1, 206-214 is composed of 9 independent lines according to the scheme 1 + 8. *Il.* 20, 214-225 is composed of 12 independent lines according to the scheme 2+10. Both patterns are recurring in the *Iliad*; 250 and 113 occurrences of hexameter groups made of 9 and 12 lines have been respectively counted in a previous work entitled *Histologia Homerica*,<sup>12</sup> while groups of 7 lines are the most numerous in the poem (297 occurrences).<sup>13</sup> *Il.* 1, 206-214 is part of section *Il.* 1, 188-122, made up of 35 lines arranged in 6 hexametric groups made up of (5 + 8 + 5)

<sup>11</sup> L. De Cristofaro, *AHIS. An essay about a pivotal concept in the early epic traditions. The legal and religious implications*. Vol. 1: *The Homeric Framework*. Roma, Arbor Sapientiae, 2018, pp. X-XI; cf. Id., *Il.* 2.681-694: *A revised short commentary. Some remarks on Thessalian components in the early epic traditions and possible connections to Hurrian environments in Kizzuwatna*, «*Filologia Antica e Moderna*» n.s. I (2) = XXIX (48), pp. 17-45 (see esp. pp. 18-19); Id., *Histologia Homerica. Studio sulle sezioni dell'Iliade. I gruppi di nove versi (1 + 8, 2 + 7)*, Roma, Arbor Sapientiae, 2016, pp. 9-27. On Homer's multitextuality see C. Dué-M. Ebbott (eds.), *The Homer Multitext Project [HMP]*, The Center for Hellenic Studies, Washington, DC, <<http://www.homermultitext.org/>> [Accessed: 25/04/2021]; G. Nagy, *The Homer Multitext Project, in Online Humanities Scholarship: The Shape of Things to Come*, Proceedings of the Mellon Foundation Online Humanities Conference at the University of Virginia, March 26-28, 2010, Rice University Press, Huston, TX, 2010, pp. 87-112; C. Dué-M. Ebbott, *The Homer Multitext and the System of Homeric Epic*, «*Classic@Journal*» XIV, 2016, <<https://archive.chs.harvard.edu/CHS/article/display/6524>> [Accessed: 25/04/2021]; C. Dué, *Achilles Unbound: Multiformity and Tradition in the Homeric Epics*, Washington, DC, 2016; Ead., *Iliad 20, Multiformity, and Tradition*, HMP, 2017, <<http://homermultitext.blogspot.it/2017/06/summer-2017-iliad-20-multiformity-and.html>> [Accessed: 25/04/2021].

<sup>12</sup> De Cristofaro, *Histologia Homerica*... cit., pp. 353-359, 373-376.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 360-367.

+ (9 + 4 + 4) lines.<sup>14</sup> *Il.* 20, 214-225 is part of section *Il.* 22, 167-225, made up of 59 lines arranged in 8 (5 + 3) hexametric groups of (10 + 5 + 6 + 6 + 5) + (9 + 6 + 10) lines adding 2 ending hexameters *Il.* 22, 224-225.<sup>15</sup> Both sections show a symmetrical order due to the dramatic and narrative rhythm of singing and show a remarkable series of linguistic archaisms, Mycenaean references, and Aeolic features underlined in the texts transcribed above. For the most part, the Aeolic component in Homeric diction turns out to be not exclusively Aeolic, and Nagy's definition 'Aeolicisms' seems to be the most suited to these features.<sup>16</sup> They are probably related to the pre-Achaic stage of Homer. Advanced studies have demonstrated that the differentiation between the four main Greek linguistic families already occurred in the Late Bronze Age,<sup>17</sup> and suggest that "the most logical place to look for the origins of Aeolic is south-eastern Thessaly in the palatial period".<sup>18</sup> The compositional and linguistic analysis suggests that these two Homeric pieces might trace back to the earliest phases in processing the Homeric traditions.

### Athena as a Predatory Goddess

Athena's predilection for the Achaeans is a recurring leitmotif in the *Iliad*, due to her anger at the Judgment of Paris, occurred during the wedding of Peleus and Thetis, who were Achilles' parents.<sup>19</sup> The same motivation is the cause of Hera's favor to the Greek Army in the

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 54-59.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 207, 335-339.

<sup>16</sup> G. Nagy, *The Aeolic Component of Homeric Diction*, in S.W. Jamison-H.C. Melchert-B. Vine (eds.), *Proceedings of the 22<sup>nd</sup> Annual UCLA Indo-European Conference*, Bremen, Hempen Verlag, 2011, pp. 133-179.

<sup>17</sup> R. Janko, *The Greek Dialects in the Palatial and Post-Palatial Late Bronze Age*, in G.K. Giannakis-E. Crespo-P. Fillos, (eds.), *Studies in Ancient Greek Dialects. From Central Greece to the Black Sea*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2018, pp. 107-129; G. Nagy, *Observations on Greek dialects in the late second millennium BCE*, «Proceedings of the Academy of Athens» LXXXVI (2), Athens, The Academy of Athens, 2011, pp. 81-96.

<sup>18</sup> Janko, *The Greek Dialects...* cit., p. 122.

<sup>19</sup> Procl. 102, 14-19.

Trojan War.<sup>20</sup> So, one might wonder why Athena, and not Hera, is the personal protective deity of Achilles, as becomes obvious in these two key passages in the *Iliad*. The answer is probably the fact that Athena is ‘the’ predatory goddess (*Il.* 10.460) just as Achilles is ‘the’ predatory Achaean: he is the only Homeric hero who raided Anatolian territories beyond the plain of Troy plundering rich booty (*Hom. Od.* 3, 106; cf. *Il.* 1, 365-369; 6, 414-428; 9, 186-188, 663-668; 19, 291-296; 20, 191-194; 23, 826-827). The first audience of earlier Homeric bards would have understood this association, which, on the contrary, escapes the modern reader. A similar logic connects Athena as a goddess of wisdom to clever Odysseus and as a city goddess to founder-hero Heracles.

Athena’s peculiarity as a she-predatory is suggested by the Homeric *hapax legomenon* λῆτις at *Il.* 10.460: καὶ τὰ γ’ Ἀθηναίῃ λῆτιδι δῖος Ὀδυσσεὺς. The brief section *Il.* 10, 460-468 has been analyzed in previous essays by some prominent scholars: “Ἀθηναίῃ λῆτιδι occurs only here; the epithet is probably a gloss on the ambiguous epithet ἀγελείη (6 x *Il.*, 3 x *Od.*)”.<sup>21</sup> The linguistic-etymological analysis of λῆτις, -ῆτιδος < λᾱῖτις shows that this term is older than the Attic-Ionic epithet ἀγε-λείη.<sup>22</sup> Both terms are formed from the same IE root \*lāu- meaning «erbeuten, genießen».<sup>23</sup> The suffix -τις, -τιδος is a

<sup>20</sup> *Hom. Il.* 24, 25-30; cf. G. Nagy, *Comments on comparative mythology 3, about trifunctionality and the Judgement of Paris*, «Classical Inquiries» 2020, <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/comments-on-comparative-mythology-3-about-trifunctionalism-and-the-judgment-of-paris/>> [Accessed: 25/04/2021].

<sup>21</sup> B. Hainsworth, *The Iliad: A Commentary. General Editor G.S. Kirk. Volume III: Books 9-12*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 (repr.), p. 198; see also C. Dué-M. Ebbott, *Iliad 10 and the Poetics of Ambush: A Multitext Edition with Essays and Commentary*, Washington D.C.-Cambridge, MA, Center for Hellenic Studies-Harvard University Press, 2010; A.M. Cirio, *Lettura di Omero: Canto X dell'Iliade*, Palermo, L'Epos, 1998; cf. Kirk, *The Iliad: A Commentary*, I... cit., pp. 343-344; Muellner, *The meaning of Homeric EYXOMAI*... cit., pp. 25, 132-136.

<sup>22</sup> P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1999 (repr.), [DELG], p. 626; A *Greek-English Lexicon. Compiled by Harry George Liddell and Robert Scott. A New Edition Revised and Augmented by Henry Stuart Jones with the Assistance of Roderik McKenzie*, Oxford, Oxford University Press, 1968, [LSJ], p. 8; cf. *Eust. Il.* 10, 460, 818:26-28 (III, p. 111 van der Valk); *Sch. Il.* 10, 460-1; 460 (III, pp. 97-98 Erbse).

<sup>23</sup> J. Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, I-III, Bern-München, A. Franke, 1954-1959 (repr.), II, pp. 379-380.

feminine feature standing for ending *-της*, and this suffix is mainly used «dans des vocabulaires technique», as stated by Pierre Chantraine.<sup>24</sup> So, the unequivocal meaning is «she-predatory». The same root is related to *λαῖφ-ός* and *ληϊς*, *-ἴδος* < *λαῖφ-ίς*.<sup>25</sup> Noun *λαῖφ-ός* indicates the sum of the adult males able to plunder and so meaning “army”, similarly to Latin *populus* from *populari*, «to plunder»;<sup>26</sup> *λαῖφ-ίς/ληϊς* specifically indicates the war booty, the most honorable way in acquiring goods in Pre-Archaic Greece (cfr. Thuc. 1, 5). Derived and compound terms are documented in Mycenaean, such as, e.g., *ra-wa-ke-ta*, *ra-wi-ja-ja*, etc.;<sup>27</sup> *ληϊτις* shows some marks of antiquity: the retention of long vowel *-ā-* (changed into Ionic *-η-*), the digamma, and the suffix *-id*, which has a strong feminine connotation,<sup>28</sup> probably due to the borrowing of the Semitic feminine suffix *-t* (e.g. *ba‘al* / *ba‘alat*, *an* / *anat*).<sup>29</sup>

Another Homeric epithet of Athena, *Παλλάς*, *-άδος*, is also related to her basic characteristic to be a war-goddess, but with a special focus on her protective power, originally due to her capability to expel the war-evils or dangers.<sup>30</sup> This peculiar feature explains her attribute as a city deity. *Παλλάς*, *-άδος* is probably derived from the same IE root of *πάλλω*,<sup>31</sup> which is, in turn, related to the same root of Latin *pellere*. If so, it would be connected to verb *πελεμίζω* and war-term *πόλεμος*;<sup>32</sup> the original meaning of derived noun *παλλακή* might have been something similar to the Homeric expression *ληιάδας δὲ γυναιῖκας* (*Il.* 20,

<sup>24</sup> P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris, Klincksieck, 1979<sup>2</sup>, p. 340.

<sup>25</sup> DELG, pp. 619-620; H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch. Band I-III*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1972 (repr.), [GEW], II, pp. 83-84, 96.

<sup>26</sup> A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. 3e éd. revue, corrigée et augmentée d'un index, Paris, Klincksieck, 1951, [DELL], pp. 521-522.

<sup>27</sup> DMic, II, pp. 229-231, 233-235

<sup>28</sup> Chantraine, *La formation des noms...* cit., pp. 337-340.

<sup>29</sup> W.M. Schniedewind-J.H. Hunt, *A Primer on Ugaritic Language, Culture, and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 158; J. Huehnergard, *A Grammar of Akkadian. Third Edition*, Winona Lake, IN, Eisenbrauns, 2011, p.7.

<sup>30</sup> Cf. G. Nagy, *A variation on the theme of Athena: The Palladium, as viewed by Pausanias on the acropolis of Athens*, «Classical Inquiries» 2020, <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/a-variation-on-the-theme-of-athena-the-palladium-as-viewed-by-pausanias-on-the-acropolis-of-athens/>> [Accessed: 25/04/2021].

<sup>31</sup> LSJ, p. 1293.

<sup>32</sup> DELG, p. 854.

193), corresponding to *ra-wi-ja-ja* in the Pylian Tablets mentioned above.<sup>33</sup> A further element should be taken into consideration. Mycenaean name *qa-ra<sub>2</sub>* has been commonly interpreted as *\*K<sup>w</sup>αλλανς* < *\*K<sup>w</sup>αλανς*, with an initial PIE labiovelar, so corresponding to *Πάλλᾱς*, *-αντος*,<sup>34</sup> a masculine form related to feminine *Παλλάς*, *-ᾰδος*. The PIE labiovelar documented by the Mycenaean morpheme, and the possible laryngeal in the root,<sup>35</sup> might explain the vowel change in participle *pulsus* and other linguistic problems underlined by Alfred Ernout and Antoine Meillet.<sup>36</sup>

Onofrio Carruba proposed some decades ago the interpretation of *Παλλάς* as the Greek version of Semitic *baalat*.<sup>37</sup> This is a credible linguistic association, but the semantically corresponding Homeric word is *πότνια*, also attested in some Mycenaean texts.<sup>38</sup> The explanation of *Παλλάς*, *-ᾰδος* as a warfare protective deity is maybe more suited to Homeric Athena: Hecuba and the Trojan women actually turn to her in a situation of dramatic war calamity and danger, performing the ritual recorded at *Il.* 6, 297-310, asking her to deliver Troy from Diomedes. Sarah Morris has carefully examined this Homeric passage. She also highlighted some points that strikingly match the Hurrian-Kizzuwatnean rituals from Hattusa and paid attention to some lexical-linguistic and onomastic components: “*Kissēis*, whose spelling and versification suggest some form of *\*Kissēw-is*, could also be ‘Kisew-an,’ if Theano comes from a place in Anatolia known to Greeks at least by an initial term. The obvious candidate, abbreviated in Greek, would be Kizzuwatna”.<sup>39</sup> These data lead some to believe

<sup>33</sup> *DMic*, II, pp. 233-234.

<sup>34</sup> *DMic*, II, p. 187.

<sup>35</sup> M. de Vaan, *Ethymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*, Leiden-Boston, Brill, 2008, pp. 455-456.

<sup>36</sup> *DELL*, p. 494.

<sup>37</sup> O. Carruba, *Athena ed Ares preellenici*, in *Atti e memorie del 1° Congresso Internazionale di Micenologia* (Roma 27 settembre - 3 ottobre 1967), Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1968, pp. 932-944 (see p. 939).

<sup>38</sup> *DELG*, p. 932; *DMic*, II, pp. 160-161. Cf. S.P. Morris, *Potnia Aswiya: Anatolian Contributions to Greek Religion*, «Aegaeum» XXII, 2001, pp. 423-434.

<sup>39</sup> S.P. Morris, *From Kizzuwatna to Troy? Puduḫepa, Piyamaradu, and Anatolian Ritual in*

that the Greeks had direct knowledge of Hurrian rituals in the Late Bronze Age, when both Hattusa and the Kingdom of Kizzuwatna were still powerful and these rituals were usually performed:<sup>40</sup> Athena's characteristic as a protective deity is probably due to her capability to repel dangers and must be related to the Late Bronze Age at least.<sup>41</sup> Furthermore, the interpretation of *Kissēis* from \**Kissēw-is* and so "Kissewan", meaning "Kizzuwatnean", might correspond to feminine ethnic adjective *ki-si-wi-ja* from Pylos (13<sup>th</sup> c. BC) and personal name *ki-si-wi-je-ja* from Knossos (14<sup>th</sup> c. BC). At any rate, the reading \**kiswiai*/\**ki(s)swīai* and \**ki(s)swijea* as related to \**Kissēw-is* is not incompatible with Linear B writing norms<sup>42</sup>. *Ki-si-wi-ja* has been interpreted as "women from Chios".<sup>43</sup> The Mycenaean masculine forms

*Homer*, in S.W. Jamison-H.C. Melchert-B. Vine (eds.), *Proceedings of the 24<sup>th</sup> Annual UCLA Indo-European Conference*, Bremen, Hempen Verlag, 2013, pp. 151-167 (see pp. 155-156); cf. M. Novák-S. Rutishauer, *Kizzuwatna: Archaeology*, in M. Weeden-L.Z. Ullmann (eds.), *Hittite Landscape and Geography*, Leiden-Boston, Brill, 2017, pp. 134-145; S. de Martino, *Western and South-Eastern Anatolia in the 13th Century and the 12th Centuries. Possible Connections to the Poem*, in Ch. Ulf-R. Rollinger (eds.), *Lag Troia in Kilikien? Der aktuelle Streit um Homers Ilias*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011, pp. 181-205.

<sup>40</sup> J. Miller, *Studies in the Origins, Development and Interpretation of the Kizzuwatna Rituals*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2004; F. Kaynar, *Kizzuwatnean Rituals under the influence of the Luwian and Hurrian culture*, «Olba» XXVII, 2018, pp. 97-114.

<sup>41</sup> A comprehensive and updated overview on the relations between Anatolian and Greek religion in the Late Bronze Age, and related specific issues and literature, has been recently published by Ian Rutherford, *Hittite Texts and Greek Religion: Contact, Interaction, and Comparison*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

<sup>42</sup> Cf. J.L. Melena, *Mycenaean Writing*, in Y. Duhoux-A. Morpurgo-Davies, *A Companion to Linear B. Mycenaean Greek Texts and Their World*, III, Louvain-La-Neuve, Peeters, 2014, pp. 1-186.

<sup>43</sup> *DMic*, I, pp. 364-365: *ki-si-wi-ja* PY Aa 770, Ab 194 B, *ki-si-wi-ja-o* PY Ad 675, *ki-si-wi-je-ja* KN Xd 98, *ki-si-wi-ja* KN Od (1) 570.b. The masculine form is *ki-si-wi-jo* , KN V (2) 60.2. Cf. A.P. Sainer, *An Index of the Place Names at Pylos*, «Studi Micenei ed Egeo Anatolici» XVII, 1976, pp. 17-61; *ibid.*, p. 43: «*ki-si-wi-ja* Aa 770, [Ab 194], *ki-si-wi-ja-o*: Ad 675; the description, possibly ethnic, of 7 women and 10 children at Pylos. The women are also described as *o-nu-ke-ja* (a trade name)». On the Anatolian women mentioned in Linear B texts see G. Ergin, *Anatolian Women in Linear B Texts. A General Review of the Evidence*, in M. Alparslan-M. Doğan-Alparslan-H. Peker, *Vita. Festschrift in Honor of Belkis Dinçol and Ali Dinçol*, Istanbul, Ege Yayınları, pp. 269-283; for the updated edition of the Pylos Tablets see L. Godart-A. Sacconi (eds.), *Les archives du roi Nestor. Corpus des inscriptions en linéaire B de Pylos. Volume I: Séries Aa-Fr; Volume II: Séries Gn-Xn*, Pisa-Roma, Serra Editore, 2019-2020.

meaning “man from Chios” are *ki-e-u* in Pylian texts and *ki-je-u* in Knossos tablets respectively. The corresponding feminine word should eventually be something similar to *\*ki-(j)e-(j)a* and not *ki-si-wi-ja*.<sup>44</sup> However, it is clear enough that the masculine forms *ki-e-u/ki-je-u* and *ki-si-wi-jo* (attested in KN V 60.2)<sup>45</sup> are different in morphology and stem from different roots.

The possible attestation of Kizzuwatnean women in the Linear B Texts should not be underestimated if we refer to Homeric and epic contexts. The LBA kingdom of Kizzuwatna may be roughly overlapped to Classical Cilicia,<sup>46</sup> that is the location of Achilles raids where both Chryseis and Briseis were taken as war prisoners (Hom. *Il.* 1.364-375, 2.688-693).<sup>47</sup> This episode triggers the storyline of the *Iliad*. Andromache, the wife of the Trojan main hero and crown prince, Hector, was a Cilician native-born as well, and her father Eëtion reigned over «Cilician men» (*Il.* 6.395-397, 414-416, 421-425).<sup>48</sup> He was killed by Achilles too,

<sup>44</sup> *DMic*, I, p. 358: PY An 724.9, PY Aq 64.16 (Dat. *ki-e-wo*); KN Xd 94. In classical Greek only exists the form Χῖος, α, ov; cf. *LSJ*, p. 1993.

<sup>45</sup> *DMic*, I, p. 365.

<sup>46</sup> Novák-Rutishauer, *Kizzuwatna: Archaeology...* cit.; E. Kozal-M. Novák, *Alalakh and Kizzuwatna: Some Thoughts on the Synchronization*, in Ç. Maner-M.T. Horowitz-A.S. Gilbert (eds.), *Overtuning Certainties in Near Eastern Archaeology. A Festschrift in Honor of K. Aslıhan Yener*, Leiden-Boston, Brill, 2017, pp. 296-317; A. Únal, *Cilicia between Empires*, in M. Alparslan (ed.), *Places and Spaces in Hittite Anatolia 1. Hatti end the East*, Proceedings of an International Workshop on Hittite Historical Geography in Istanbul 25<sup>th</sup>-26<sup>th</sup> October 2013, Istanbul, Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü, 2017, pp. 209-230; R. Yağcı, *Kizzuwatna in the Bronze Age and in Later Periods: Continuity and/or Discontinuity*, in Chr. Stampolidis-Ç. Maner-K. Kopanias, *Indigenous Culture, Migration + Integration in the Aegean Islands + Western Anatolia during the Late Bronze + Early Iron Ages*, Istanbul, Koç University Press, 2015, pp. 499-516; M. Forlanini, *How to infer ancient roads and itineraries from heterogeneous Hittite texts: the case of the Cilician (Kizzuwatnean) road system*, «Kaskal» X, 2013, pp. 1-34; cf. F. Breyer, *Kilikien, Hethiter, und Danaer in ägyptischen Quellen der Spätbronzezeit*, in Ulf-Rollinger, *Lag Troia in Kilikien?...* cit., pp. 149-175; M. Meyer, *Kilikien: örtliche Gegebenheiten und archäologische Evidenzen...* cit., pp. 81-114.

<sup>47</sup> C. Dué, *Lyrnessos*, in Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, II... cit., pp. 491-492 (see p. 492); Ead., *Briseis*, in Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, I... cit., pp. 144-145; Ead., *Chryseis...* cit., p. 165; cf. Latacz-Nünlist-Stoevesandt, *Homers Ilias Gesamtkommentar...* cit., p. 132; Kirk, *The Iliad: A Commentary*, I... cit., p. 91; De Cristofaro, *Il. 2.681-694: A revised short commentary...* cit., p. 27, n. 64; on the references about *Il.* 2.681-694 see *ibid.* pp. 17-18, nn. 1-7.

<sup>48</sup> Cf. Hom. *Il.* 9, 188; *Il.* 23, 827; cf. also *Il.* 8, 187; 16, 153; 17, 575,590; 21, 43; 22, 472, 480. Cf. Kirk, *The Iliad: A Commentary*, II... cit., pp. 211, 215, 216; M. Stoevesandt, M., *Homers Ilias Gesamtkommentar (Basler Kommentar / BK). Auf der Grundlage der Ausga-*

when he attacked his town in Cilicia, namely Thebes below the Mount *Plakos*.<sup>49</sup> The mentioned three women are somehow in the heart of the Iliadic saga: Chryseis and Briseis are both the root cause of the wrath of Achilles, while Andromache is the spouse of his Trojan counterpart. As I have proposed elsewhere, before to become «Aeolian women»<sup>50</sup> they were probably «Hurrian women».<sup>51</sup> Moreover, the Hurrian cosmogonic traditions originated in Kizzuwatnean cultural milieu merged into the Hesiodic epic many centuries later, when Kizzuwatna did not exist anymore.<sup>52</sup> This fact confirms what has been said above on Greek direct knowledge and experience of Hurrian-Kizzuwatnean environments in the Late Bronze Age.

### Achilles as a Predatory Achaean

Leonard Palmer's etymology of Achilles's name is unsatisfactory, as Palmer himself admitted.<sup>53</sup> Furthermore, compound Greek names made by  $\lambda\bar{\alpha}(f)\acute{o}\varsigma$  as a second element usually show the termination -  $\lambda\bar{\alpha}\omicron\varsigma$ , such as, e.g., *Ἀγέλαος* or *Ἀρχέλαος* also documented in Mycenaean Greek.<sup>54</sup> The first part of the compound name *Ἀχι-λ(λ)εὺς* is probably related to the names by which Bronze Age Greeks named

*be von Ameis-Hentze-Cauer (1868-1913). Herausgegeben von Anton Bierl und Joachim Latacz. Generalredaktion: Magdalene Stoevesandt. Band IV. Sechster Gesang (Z): Faszikel 2: Kommentar, Berlin-New York, de Gruyter, 2008, pp. 127-129, 134-138. C. Dué, Eëtion, in Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, I... cit., p. 1:239; E. Minchin, *Andromache*... cit., pp. 53-54; Rutherford, *Cilicians*... cit., pp. 166-167; see the references in De Cristofaro, Il. 2.681-694: *A revised short commentary*... cit., p. 27, nn. 61-62.*

<sup>49</sup> E. Scafa, *A proposito di Tebe Ipoplacia*, «Res antiquae» II, 2005, pp. 315-326; C. Dué, *Thebes, Cilician*, in Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, III... cit., pp. 861-862; M. Finkelberg, *Plakos*, in Finkelberg (ed.), *The Homer Encyclopedia*, II... cit., p. 671.

<sup>50</sup> G. Nagy, *Iliad 2.689-694. Anchor Comment on: Aeolian women in the Iliad, part I*, in *HCP*, 2017, <[https://ahcip.chs.harvard.edu/commentary/?urn=urn:cts:CHS:Commentaries.AHCIP:Iliad.2.689-2.694.oeEGPGf&revision=6\\_2018a](https://ahcip.chs.harvard.edu/commentary/?urn=urn:cts:CHS:Commentaries.AHCIP:Iliad.2.689-2.694.oeEGPGf&revision=6_2018a)> [Accessed: 25/04/2021]; Id., *Some 'anchor comment' on 'Aeolian' Homer*, «Classical Inquires» 2016, <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/some-anchor-comments-on-an-aeolian-homer/>> [Accessed: 25/04/2021]; cf. De Cristofaro, Il. 2.681-694: *A revised short commentary*... cit., pp. 25, 26-35.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 30 and n. 90.

<sup>53</sup> L.R. Palmer, *A Mycenaean 'Akhilleid'*, in R. Muth-G.Pfohl (eds.), *Serta Philologica Aenipontana* 3, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1979, pp. 255-261 (see p. 258).

<sup>54</sup> *DMic*, I, p. 37.



themselves, i.e. *Ἀχαιφοί*, and their homeland, i.e. *Ἀχαιφία*.<sup>55</sup> Both names are recorded in Linear B texts as well: the circumstance that they are written in documents from Knossos clearly demonstrates that they were used in the 14<sup>th</sup> c. BC.<sup>56</sup> These terms are probably related to the Hittite expression KUR/URU *Ahhiya(wā)*, namely «Land/City of *Ahhiya(wā)*», which matches the Homeric formula *Ἀχαιῖδα γαῖαν* (e.g. *Il.* 1, 254; 7, 124).<sup>57</sup> The second component of the personal name *Ἀχιλλ(λ)εύς* is instead related to the root of both *λαῖφ-ός* and *λαῖφ-ίς*, just as Palmer pointed out, but retaining the etymological meaning «to plunder», so referring to a hypostatic and ancestral «Predatory Achaean». His name also shows the ‘Aeolic’, and probably substandard Mycenaean, gemination of *-l-*<sup>58</sup>, and the *nomina agentis* termination *-εύς* (cf. Myc. *qa-si-re-u*, *ka-ke-u*, etc.).<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Nagy, *Observations on Greek dialects...* cit., p. 82.

<sup>56</sup> KN Ga 738a, PY Jo 438,18: *a-ka-wo*; KN C 914.B: *a-ka-wi-ja-de*; *DMic*, I, p. 35.

<sup>57</sup> G.M. Beckman-T.R. Bryce-E.H. Cline, *The Ahhiyawa Texts (AhT)*, Atlanta, GA, Society of Biblical Literature, 2011; S. Heinhold-Krahmer, *Zu diplomatischen Kontakten zwischen dem Hethiterreich und dem Land Ahhiyawa*, in E. Alram-Stern-G. Nigthingale, *Keimelion. Elitenbildung und elitärer Konsum von der mykenischen Palastzeit bis zur homerischen Epoche*, Akten des internationalen Kongresses vom 3. bis 5. Februar 2005 in Salzburg, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007, pp. 191-207; cf. S. Heinhold-Krahmer-E. Rieken (eds.), *Der Tawagalawa-brief: Beschwerden über Piyamaradu. Eine Neuedition*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2019; R. Oreshko, *Ahhiyawa - Danuna. Aegean ethnic groups in the Eastern Mediterranean in the Light of Old and New Hieroglyphic-Luwian Evidence*, in Ł. Nesiolowski-Spanò-M. Węcowski (eds.), *Change, Continuity and Connectivity. North-Eastern Mediterranean at the turn of the Bronze Age and in the early Iron Age*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2018, pp. 23-56; P. Tharacha, *On the Nature of Hittite Diplomatic Relations with Mycenaean Rulers*, in R. Koliński-J. Prostko-Prostyński-W. Tyborowski (eds.), *Awilum ša ana la mašê - man who cannot be forgotton. Studies in Honor of Prof. Stefan Zawadzki Presented on the Occasion of his 70th Birthday*, Münster, Ugarit Verlag, 2018, pp. 215-230; L. De Cristofaro, *L'episodio iliadico di Glauco e Diomede: mito, elementi dialettali e motivi interculturali* (Iliade VI 152-155, 167-177), «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» [«RCCM»] LVI (1), pp. 13-55.

<sup>58</sup> E. Nieto Izquierdo, *Palatalized Consonants in Thessalian? New Perspectives on an Old Problem*, in Giannakis-Crespo-Filos (eds.), *Studies in Ancient Greek Dialects...* cit., pp. 375-390 (see p. 386).

<sup>59</sup> L. De Cristofaro, *Achille e la Tessaglia. Brevi osservazioni storiche e linguistiche a proposito di Hom. Il. II 681-685*, in L. De Cristofaro (ed.), *Sýngramma polymathés. Studi per Amalia Margherita Cirio*, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, 2016, pp. 19-64; Id., *Il. 2.681-694: A revised short commentary...* cit., p. 24; on the legal and religious implications related to the Homeric *ληῖς* < \**λαῖφ-ίς*, see Id., *AHIS. An essay about a pivotal con-*

Achilles, the ancestral «Predatory Achaean», is closely connected to Thessalian environments.<sup>60</sup> The archaeological evidence demonstrates that Thessaly was the first place where the populations from the Carpathians and Balkans settled at first in the transition from the Early and Middle Bronze Age:<sup>61</sup> the new ceramics are attested in Thessaly two centuries earlier than in Central Greece and Peloponnese.<sup>62</sup> The newcomers were probably the IE speakers who become the Greeks afterwards. Recent findings also increasingly show the importance of Mycenaean Thessaly, especially referring to the Phthiotis and Iolcos:<sup>63</sup> these observations are consistent with the literary, mythographic, and

*cept... cit.; Id., Reading the Raids: The sacred value of the spoils. Some considerations on Il. 2.686-694, 9.128-140 and Il. 19.252-266. Part 1, «RCCM» LXI (1), 2019, pp. 11-41; id. Reading the Raids: The sacred value of the spoils. Some considerations on Il. 2.686-694, 9.128-140 and Il. 19.252-266. Part 2, «RCCM» LXI (2), 2019, pp. 319-347.*

<sup>60</sup> G. Nagy, *Achilles the Aeolian*, in *HCP* 2018, <<https://ahcip.chs.harvard.edu/commentary/?keyideas=achilles-the-aeolian>> [Accessed: 25/04/2021]: cf. above n. 50; De Cristofaro, *Il. 2.681-694: A revised short commentary... cit.*, 22-26.

<sup>61</sup> C.W. Wiersma-S. Voutsaki, *Introduction: social change in Aegean Prehistory*, in C.W. Wiersma-S. Voutsaki (eds.), *Social Change in Aegean Prehistory*, Oxford, 2017, Oxbow Books, pp. VI-XX; J. Maran, *Seaborn Contacts between the Aegean, the Balkans, and Central Mediterranean in the 3<sup>rd</sup> Millennium BC: The Unfolding of the Mediterranean World, «Aegaeum» XXVII, 2007, pp. 3-21.*

<sup>62</sup> C. Wiersma, *Bronze Age Ceramics*, in C. Wiersma et al. (ed.), *Magoula Pavlina. A Middle Bronze Age site in the Soufrin Plain (Thessaly, Greece)*, Groningen, Barkhuis Publishing & University of Groningen Library, 2016, pp. 25-127; J. Rutter, *The temporal slicing and dicing of Minyan Culture: a proposal for a tripartite division of lengthier Greek Middle Bronze Age*, in Wiersma-Voutsaki (eds.), *Social Change in Aegean Prehistory... cit.*, pp. 16-31.

<sup>63</sup> E. Skafida-A. Karnava-J.-P. Olivier, *Two near Linear B Tablets from the site of Kastro-Palaia in Volos*, in P. Carlier (ed.), *Études Mycéniennes 2010. Actes du XIII<sup>e</sup> Colloque International sur les textes égéens*, Pisa-Roma, Serra Editore, 2012, pp. 55-73; A. Karnava-E. Skafida et al., *Κάσρου-Παλαία Βόλου. Μυκηναϊκό κτιριακό συγκρότημα. Τάφροι ΙΙ και ΙΙΙ (του Δ. Ρ. Θεοχάρη)*, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ LXVIII, 2018, pp. 472-478; E. Asderaki-Tzoumerkioti-Th. Rehren-E. Skafida et al., *Kastro Palaia settlement, Volos, Greece: a diachronical technological approach to bronze metalwork*, «STAR: Science & Technology of Archaeological Research» 2018, <<https://doi.org/10.1080/20548923.2018.1427182>> [Accessed: 25/04/2021]; A. Karnava, *Η περιφέρεια του μυκηναϊκού κόσμου*, Athens (forthcoming); cf. P.A. Pantou, *Mycenaean Dimini in context: Investigating Regional Variability and Socioeconomic Complexities in Late Bronze Age Greece*, «American Journal of Archaeology» CXIV (3), 2010, pp. 381-401; N. Papadimitriou, *Both Centre and Periphery? Thessaly in the Mycenaean Period*, in *Περιφέρεια Θεσσαλίας. 1<sup>ο</sup> Διεθνές Συνεδρίο Ιστορίας και Πολιτισμού της Θεσσαλίας*, Πρακτικά Συνεδρίου, 9-11 Νοεμβρίου 2006, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρος, 2008, pp. 98-113.

genealogical traditions from Hesiod to Apollodorus.<sup>64</sup> All the Homeric Greek heroes are directly or indirectly Aeolus' offspring, descendants of his grandfather Deucalion, the first Thessalian king, and Hellen's father: the origin of the major groups of Greek people turns out to be somehow connected to Aeolian Thessaly.<sup>65</sup>

Achilles is a Thessalian native-born just like Jason, the leader of the Argonauts, who is in turn connected to older epics than Homer.<sup>66</sup> Thessalian Myrmidons led by Achilles are identified with «Hellenes» and «Achaean» at *Il.* 2, 684 and his homeland *Phthie* is identified with «Hellas» at previous line 2, 683. Achilles was the 'national' Aeolian hero and the pivotal character in the founding myth of the Greek identity itself (Thuc. 1, 3).<sup>67</sup> Lastly, nine Thessalian army-corps ending the Catalogue in *Rhapsody* 2 are 'the most of the Achaeans', and, if we add two forces from Boeotia opening the list, we count eleven Aeolian contingents in the *Iliad*.<sup>68</sup>

### Athena and the Uranian war goddesses from the Ancient Near East

Sumerian Inan(n)a, Akkadian Ishtar, Hittite Sun goddess of Arinna, Hurrian Sha(w)ushka, Canaanite Ashtart and Anat are all Uranian war goddesses and protective deities. Their attributes are related to justice, wisdom, and the royal power of the king. They therefore share constituent characteristics with Homeric Athena. Except for the Hittite Sun goddess, they have a strong sexual connotation. The references to texts and literature on these goddesses are too extensive to be summarized here.<sup>69</sup> Moreover, the goddess Anat receives the usual epithet

<sup>64</sup> Hes. fr. 9-10 M.-W.; Apollod. *Bibl.* 1, 7-9; cf. Thuc. 1, 3; 4, 42, 2; Strab. 8, 1, 2; 8, 7, 1.

<sup>65</sup> M. Finkelberg, *Greek Epic Tradition on Population Movements in Bronze Age Greece*, «Aegaeum» XIX, pp. 31-35.

<sup>66</sup> A. Heubeck, *Omero. Odissea. Volume III (Libri IX-XII). Introduzione, testo e commento a cura di Alfred Heubeck. Traduzione di G. Aurelio Privitera*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1995, p. 315.

<sup>67</sup> See above n. 60.

<sup>68</sup> Hom. *Il.* 2, 494-510; *Il.* 2, 511-516, *Il.* 2, 681-759; De Cristofaro, *Il. 2.681-694: A revised short commentary...* cit., p. 18 and references *ibid.* n. 7.

<sup>69</sup> On these deities cf. the individual entries in *Reallexikon der Assyriologie und Vordera-*

“virgin” in the mythological and religious texts from Ugarit (14<sup>th</sup> c. BC), similarly to Athena *παρθένος*, although she seems to be involved in sexual affairs with god Baal Adad in some fragmentary tablets.<sup>70</sup> «Virginity was the requirement of a certain group of cult functionaries called <sup>munus.mešš</sup>*suppišareš* ‘virgins’ in some Hittite religious practices, and a young virgin plays a role in the ritual of Anniwiyani». <sup>71</sup> The name of Anat is the feminine counterpart of Semitic masculine *anu*, namely «sky», «heaven», which is a borrowing from Sumerian *an*. She is linked to the craft-god *Kothar-wa-Khasis* from Kaphtor, that is, Minoan and then Mycenaean Crete.<sup>72</sup> She was connected to warfare and booty as well.<sup>73</sup>

The inquiry will be narrowed focusing very briefly on Hittite Sun Goddess of Arinna because of the Anatolian setting of the *Iliad*, only referring to a few documents in a diachronic context backwards in time. They show her as a heavenly protective deity closely connected to warfare and pillage, similarly to *λήϊτις* Pallas Athena coming down from the sky at *Il.* 1, 208 (cf. *Il.* 1, 195). Murshili II’s *Annals* (late 14<sup>th</sup> cent. BC) show the recurring formula «The Sun-Goddess of Arinna, My Lady, the powerful Storm-God, my lord, Mezzulla, and all the gods ran before me, so that I destroyed (name of the country)» or «so that I defeated (name of the enemy chief)». <sup>74</sup> This formulaic expression matches the one in Tuthaliya’s I/II *Annals* (early 15<sup>th</sup> cent. BC):

*siatischen Archäologie [RIA]*, Berlin, de Gruyter, 1922- (Bayerische Akademie der Wissenschaften: <<http://publikationen.badw.de/en/rla/index>> [Accessed: 25/04/2021]) and M.R. Salzman-M.A. Sweeney (eds.), *The Cambridge History of Religions in the Ancient World*, I, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

<sup>70</sup> N. Wyatt, *Religious texts from Ugarit. The Words of Ilmilku and his Colleagues*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2002<sup>2</sup>, pp. 155-160 (*KTU* 1.10), 161 (*KTU* 1.11), 169-173 (*KTU* 1.13); *KTU* = M. Dietrich-O. Loretz-J. Sanmartín, *Die keilalphabetischen Texte aus Ugarit, Ras Ibn Hani und anderen Orten. Dritte, erweiterte Auflage*, Münster, Ugarit Verlag, 2013<sup>2</sup>.

<sup>71</sup> H.A. Hoffner, 2010. *Sexualität (sexuality). B. Bei den Hethitern*, *RIA* XII (5-6), 2010, pp. 426-432 (see p. 429).

<sup>72</sup> Wyatt, *Religious texts from Ugarit...* cit., p. 89 n. 83.

<sup>73</sup> Cf. M. Sthal, *Herem-Warfare at Ugarit? Reevaluating KTU 1.13 and KTU 1.3 II*, «Ugarit Forschungen» XLVII, 2016, pp. 265-300.

<sup>74</sup> Beckman-Bryce-Cline, *The Ahhiyawa Texts...* cit., pp. 12-17, 21-23 (*AhT* 1A §13’, §15’, §17’, §18’, §21’, §24’).

«Und die Götter liefen mir vor».<sup>75</sup> Sun-goddess of Arinna is the deity who puts the enemies and, consequently, the booty in the hands of the victorious king: «Und die Götter gaben es mir: die Sonnegöttin von Arinna, der Wettergott des Himmels, der Schutzgott von Hatti, Zababa, Istar, der Mondgott, Lelwani».<sup>76</sup> It is noteworthy that the Sun Goddess of Arinna is always mentioned at first, before the Storm God himself and other important deities, such as e.g. Ishtar (the war goddess par excellence).

Both texts are somehow related to Achaeans' involvement in war contexts in Western Anatolia. The *Annals* of Murshili expressly mention the involvement of the king of Ahhiyawa in the Hittite wars against the Arzawan ruler Uhha-Ziti and his son Piyama-Kurunta.<sup>77</sup> They were backed by the Achaeans and were in turn supporting the Achaean interests on Millawanda/Miletus and Apasa/Ephesus; lastly Uhha-Ziti was sheltered overseas and Piyama-Kurunta fled to the «Land of Ahhiyawa».<sup>78</sup> The *Annals* of Tuthaliya deal with the s.-c. «Assuwa Rebellion». Two of the state-members of the West Anatolian coalition were Tarwisa and Wilusa, commonly identified with Homeric place names Troy and (W)Ilios.<sup>79</sup> Tuthaliya finally defeated his foes

<sup>75</sup> O. Carruba, *Beiträge zur mittelhethitischen Geschichte I. Die Tuthalijas und die Arnuwandas*, «Studi Micenei ed Egeo anatolici» XVIII, 1977, pp. 137-174 (see pp.158-159, *KUB* 23, 11 Vs. II 29); *KUB* = *Keilschrifturkunden aus Boghazköi*, Berlin, Vorderasiatisches Museum Berlin, Bd. 1-32, Deutschen Akademie der Wissenschaften, Bd. 33-60, 1921-1990).

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 158-159 (*KUB* 23.11 Vs. II 24).

<sup>77</sup> On the country named Arzawa see M. Alparslan, *The History of the Arzawan State during the Hittite Period*, in N.Chr. Stampolidis-Ç. Maner-K. Kopanias (eds.), *Indigenous Culture, Migration + Integration in the Aegean Islands + Western Anatolia during the Late Bronze + Early Iron Ages*. Istanbul, Koç University Press, 2015, pp. 132-142 and literature therein.

<sup>78</sup> Beckman-Bryce-Cline, *The Ahhiyawa Texts...* cit., pp. 10-49 (*AhT* 1A-B).

<sup>79</sup> Carruba, *Beiträge zur mittelhethitischen Geschichte I...* cit., pp. 158-159 (*KUB* 23.11 Vs. II 18); cf. D. Schürr, *Ist Troja das Wilusa der Hethiter? Über Namensassoziationen und ihre fatale Rolle bei der Historisierung Hisarlıks*, «Gephyra» 18, 2019, pp. 33-57; G. Wilhelm, *Wiluš(ij)a*, *RIA* XV (1-2), 2016, pp. 114-115; J. Klinger, *Taruiša*, *RIA* XIII (5-6), 2012, p. 468; S. Heinhold-Krahmer, *Zur Lage des hethitischen Vasallenstaates Wiluša im Südwesten Kleinasiens*, in M. Mazoyer-S.H. Aufrère, (eds.), *De Hattuša à Memphis. Jaques Freu in honorem*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 59-74; Beckman-Bryce-Cline, *The Ahhiyawa Texts...* cit., pp. 114-116 (*AhT* 4 §12, §13), 128-120 (*AhT* 5 §7'), 140-141 (*AhT* 7 §3); G.M. Beckman, *Hittite Diplomatic Texts*, Atlanta, GA, Society for Biblical Studies, 1996, pp. 82-88 (Text No, 13: Treaty between Muwattalli II and Alaksandu of Wilusa, 14<sup>th</sup> c. BC).

and dedicated an Aegean sword to the Storm God as a spoil of war;<sup>80</sup> a warrior with a Mycenaean tusk-boar helmet is documented on a bowl related to Tuthaliya's campaign and booty.<sup>81</sup> The Achaean involvement in these events has been the subject of a fundamental work of Eric H. Cline.<sup>82</sup>

Document *CTH 4*, the *Annals* of Hattusili I (late 17<sup>th</sup> cent. BC), refers to the Sun Goddess of Arinna as a deity closely connected to booty: she is the recipient of offerings from pillage, together with the Storm God and their daughter, goddess Mezzulla.<sup>83</sup> The text is reconstructed from several different manuscripts from the Imperial Age (14<sup>th</sup> -12<sup>th</sup> cent BC), but some linguistic features and clues indicate that the copies represent more or less faithfully an Early Hittite original composition.<sup>84</sup> In some passages, Hattusili stated that he was giving the Sun Goddess the deities of defeated enemies as a war prize.<sup>85</sup> He lists the entire booty and votive gifts that he gave the Sun Goddess of Arinna (§§ 17-18), referring to his fifth year campaign against the city of *Ḫaḫḫa*. Gary Beckman's translation is based on Text A, *KBo* 10.2 (202/p):<sup>86</sup>

<sup>80</sup> E.H. Cline, *Aššūwa and the Achaeans: the 'Mycenaean' Sword at Hattušas and its Possible Implications*, «The Annual of the British School at Athens» XCI, 1996, pp. 137-151.

<sup>81</sup> K. Bittel, *Tonschale mit Ritzzeichnung von Boğazköy*, «Revue Archéologique» I, 1976, pp. 9-14.

<sup>82</sup> E.H. Cline, *Achilles in Anatolia: Myth, History and the Aššūwa Rebellion*, in G.D. Young-M.W. Chavalas-R.E. Averbeck, *Crossing Boundaries and Linking Horizons: Studies in Honor of Michael Astour on His 80th Birthday*, Bethesda, CDL Press, 1997, pp. 189-210.

<sup>83</sup> G. Beckman, *The Annals of Hattusili I*, in M.W. Chavalas, (ed.), *The Ancient Near East. Historical Sources in Translation*, Oxford, Blackwell, 2006, pp. 219-222; S. de Martino, *Annali e res gestae antico ittiti*, Pavia, Italian University Press, 2003, pp. 29-79 (transliterated text and translation); cf. T.R. Bryce, *The Annals and the Lost Golden Statue of the Hittite King Hattusili I*, «Gephyra» XVI, 2018, pp. 1-12; H.C. Melchert, *The Acts of Hattusili I*, «Journal of Near Eastern Studies» XXXVII (1), 1978, pp. 1-22. On the deities of Arinna see M. Popko, *Arinna. Eine heilige Stadt der Hethiter*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2009.

<sup>84</sup> Beckman, *The Annals of Hattusili I...* cit., p. 219; cf. de Martino, *Annali e res gestae antico ittiti...* cit., pp. 21-28.

<sup>85</sup> Beckman, *The Annals of Hattusili I...* cit., pp. 219, 220, 221 (§2, §6, §12, §15); cf. de Martino, *Annali e res gestae antico ittiti...* cit., pp. 34-35, 42-43, 58-59, 64-65.

<sup>86</sup> Beckman, *The Annals of Hattusili I...* cit., p. 221; cf. de Martino, *Annali e res gestae antico ittiti...* cit., pp. 66-71; *KBo* = *Keilschrifttexte aus Boghazköi*, Leipzig, Deutschen Orientgesellschaft, 1916-1921 (Bd. 1-6), Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1954-; cf. Hethitologie Portal Mainz, <<https://www.hethport.uni-wuerzburg.de/HPM/index-en.php>> [Accessed: 25/04/2021].

§ 17 (A iii 13-24) one palanquin, one silver stag, one golden table, one silver table; these deities of Ḫaḫḫa: one silver bull, one boat with prow inlaid in gold, I the Great King, the Tabarna, brought from Ḫaḫḫa and carried off to the sun-goddess of Arinna. I, the Great King, the Tabarna, removed the hands of its slave girls from the grinding stone. I removed the hands of its slaves from the sickle. I freed them from compulsory services, and I ungirded their loins. I turned them over to the sun-goddess of Arinna, my lady. And I made this golden statue of myself and set it up before the sun-goddess of Arinna, my lady. And I plated the wall above and below with silver.

§ 18 (A iii 25-28) The king of (the city of) Timana sent one chariot of silver to (me), the Great King, and I carried (it) off to the sun-goddess of Arinna. I (also) carried off two statues of alabaster to the sun-goddess of Arinna.

Some paragraphs before, Hattusili stated that he was attacked from behind by the Hurrians when he was leading a campaign in the West against Arzawa in the third year of his reign. Hatti only remained loyal to the king:<sup>87</sup>

§ 5 (A i 22-34) In the following year I went to the land of Arzawa and took away their cattle and sheep. But in my rear the Hurrian enemy entered the land, and all the countries became hostile to me; only the single city Ḫattuša remained. I am the Great King, the Tabarna, beloved of the sun-goddess of Arinna. She placed me on her lap, held me by the hand, and ran before me in battle. Then I went in battle to (the city of) Nenašša, and when the people of Nenašša saw me (coming), they opened up (their city).

Lines 27-30 show the relation between the Sun Goddess of Arinna and Hattusili, who is considered to be sacred to the Goddess. She puts him on her knees in a sort of birth ritual and takes him by the hand leading him to the battle. Hattusili's declaration and list of booty and gifts show her as a Uranian protective deity of the king, related to plunder and war. In a similar way to Homeric Athena. Zeus' daughter comes down from the sky in favor of Achilles with a striking physical intervention, which reveals a sort of intimacy between the Goddess and the hero in *Rhapsody* 1. In the decisive duel in *Rhapsody* 22 she

<sup>87</sup> Beckman, *The Annals of Hattusili I...* cit., p. 220; cf. de Martino, *Annali e res gestae antice ittiti...* cit., pp. 36-41.

will be side by side to cherished Achilles, fatally deceiving his rival. It is remarkable that the characteristics as a heavenly and predatory deity seems to emerge as more clearly as documents go back in time.

### Etruscan Menrva and Homeric Athena: Verg. Aen. 1, 39-45

The traditions on the origin of Rome refer to Anatolian and Greek connections. The canonical founding myth is related to the descendants of Aeneas, the Trojan prince who survived the destruction of Priam's realm (Plut. *Rom.* 3, 2). He was an Anatolian war refugee who finally reached the Italian shores at the mouth of Tiber River. Nevertheless, the legends on Aeneas' deeds in the *Latium vetus* are somehow related to the Etruscans as well (Liv. 1, 2, 3-5). Virgil's *Aeneid* evokes several Homeric echoes, also drawing upon traditions that flow from sources other than Homer. The short passage *Aen.* 1, 39-45 alludes to Athena's Latin counterpart Minerva as a heavenly weather-goddess. Lines 1, 39-45 are part of Juno's speech at *Aen.* 1, 37-49.

Quippe vetor fatis. Pallasne exurere classem  
 Argivum atque ipsos potuit submergere ponto,      40  
 unius ob noxam et furias Aiacis Oilei?  
 Ipsa, Iovis rapidum iaculata e nubibus ignem,  
 disiecitque rates evertitque aequora ventis,  
 illum expirantem transfixo pectore flammas  
 turbine corripuit scopuloque infixit acuto.      45

Had Pallas power to burn up the Argive fleet and sink the sailors in the deep, because of one single man's guilt, and the frenzy of Ajax, son of Oileus? Her own hand hurled from the clouds Jove's swift flame, scattered their ships, and upheaved the sea in tempest; but him, as with pierced breast he breathed forth flame, she caught in a whirlwind and impaled on a spiky crag. (Trans. by H.R. Fairclough, [Loeb Classical Library 63], Cambridge, MA, repr. 1999, p. 245).

Here Virgil advances a version different from Homer's *Odyssey* on the death of Ajax the Lesser. The Locrian hero is victim of Poseidon in Hom. *Od.* 4, 499-510, whereas he is killed by Jupiter's thunderbolts thrown by Minerva in the *Aeneid*. Her characteristic as a heavenly and



lighting deity is inherited from Etruscan Menrva. This is clear from Servius' commentary on Verg. *Aen.* 1, 42 (4<sup>th</sup> c. CE), where he refers to the «Etruscan Books» in which Minerva, i.e. Etruscan Menrva in this case, is a weather-goddess:

Cum Varro divinarum quinto quattuor diis fulmina adsignet, inter quos et Minervae, quaeritur, cur Minerva Jovis fulmen miserit. Antiqui Jovis solius putaverunt esse fulmen, nec id unum esse, ut testantur Etrusci libri de fulguratura, in quibus duodecim genera fulminum scripta sunt, ita ut est Jovis Junonis Minervae, sic quoque aliorum... in libris Etruscorum lectum est jactus fulminum manubias dici et certa esse numina possidentia fulminum jactus, ut Jovem Vulcanum Mineravam. Cavendum ergo est, ne aliis hoc numinibus demus. (Serv. Dan. *Aen.* 1, 42).

Since Varro in his fifth book on divine matters assigns the lightning bolt to four gods, among whom is Minerva, it is asked why Minerva sent the lightning of Jupiter. The ancients thought the lightning belonged to Jupiter alone, but that was not one kind, as attested by the Etruscan books on lightning, in which twelve types of lightning are described, so that there is one of Jupiter, one of Juno, one of Minerva and thus also of others . . . in the books of the Etruscans it is read that bolts of lightning are called manubiae. And certain divinities possess the bolts of lightning, such as Jupiter, Vulcan, Minerva. We must beware lest we attribute this to other divinities. (Transl. from Thomson de Grummond-Simon eds. 2006, see below n. 88, p. 216).

Martianus Capella (4<sup>th</sup> - 5<sup>th</sup> c. CE) supports Servius' commentary in the passage in which he is referring to the sixteen parts in which the Etruscan divided the sky, as also Cicero stated six centuries before (cf. Plin. *HN* 2.55-143):

Sed de tertia regione unum placuit corrogari. Nam Iouis secundani et Iouis opulentis Mineruaeque domus illic sunt constitutae; sed omnes circa ipsum Iouem fuerant in praesenti. Discordiam uero ac Seditionem quis ad sacras nuptias corrogaret, praesertimque cum ipsi Philologiae fuerint semper inimicae? De eadem igitur regione solus Pluton, quod patruus sponsi est, conuocatur. (Mart. Cap. *De nuptiis Mercurii et Philologiae* 1, 47)

But from the third region it was decided to invite one god. For the houses of Jupiter Secundanus and Jupiter of Opulentia and of Minerva were established there. But all had been present around Jupiter himself. Who would invite Discor-

dia and Seditio to the sacred marriage, especially since they were always enemies to Philologia? Therefore, from the same region only Pluto was summoned because he was the uncle of the groom. (Transl. from Thomson de Grummond-Simon eds. 2006, p. 200, see below n. 88).

Caelum in sedecim partis dividerunt Etrusci. Facile id quidem fuit, quattuor, quas nos habemus, duplicare, post idem iterum facere, ut ex eo dicerent, fulmen qua ex parte venisset. Primum id quid interest? deinde quid significat? Nonne perspicuum est ex prima admiratione hominum, quod tonitrua jactusque fulminum extimuisent, credidisse ea efficere rerum omnium praepotentem Jovem? Itaque in nostris commentariis scriptum habemus: Jove tonante, fulgurante comitia populi habere nefas. (Cic. *Div.* 2, 18, 42).

The Etruscans divided the sky into sixteen parts. Of course, it was easy enough for them to double the four parts into which we divide it and then double that total and tell from which one of those divisions a bolt of lightning had come. In the first place, what difference does its location make? And, in the second place, what does it foretell? It is perfectly evident that, out of the wonder and fear excited in primitive man by lightning and thunderbolts, sprang his belief that those phenomena were caused by omnipotent Jove. And so we find it recorded in our augural annals: When Jove thunders or lightens it is impious to hold an election. (Transl. by W.A. Falconer, [Loeb Classical Library 154], Cambridge, MA, 1923, p. 417).

In addition to her usual characteristics as a war goddess, Etruscan iconographic sources from 6<sup>th</sup>/5<sup>th</sup> up to 3<sup>rd</sup> c. BC confirm Menrva's attributes as a Uranian deity:<sup>88</sup> «She was a powerful weather god, known by the Romans as one of nine Etruscan gods who controlled lightning (...). She does not have a cell in the Piacenza Liver, but she is represented in art with the lightning bolt».<sup>89</sup>

<sup>88</sup> See e.g. *Archive of Images of Etruscan Mythology* [AIEM], <<https://core.tdar.org/document/376845/an-archive-of-images-of-etruscan-mythology>> [Accessed: 25/04/2021], IV.12; V.1; V.2. (it is unclear if she's launching a spear or a bolt/lightning); V.4.; Supp. 11. On the Etruscan Religion see L. Bonfante, *Etruscan Inscriptions and Etruscan Religion*, in N. Thomson de Grummond-E. Simon (eds.), *The Religion of the Etruscans*, Austin, TX, University of Texas Press, 2006, pp. 9-26.

<sup>89</sup> N. Thomson de Grummond, *Etruscan Myth, Sacred History, and Legend*, Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press, 2006, p. 71; cf. T. Rasmussen, *Etruscan Ritual and Religion*, in T. Insoll (ed.), *The Oxford handbook of the Archaeology of Ritual and Religion*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 708-719.

Menrva's name, also spelled Menerva, Merva and Mera, «rattaché ordinairement à la racine \*men-, cf. mens. Mais le mot semble d'origine étrusque».<sup>90</sup> It is probably indigenous to Italy and originally Etruscan, which is not an IE language. De Vaan refers the attempt at an IE interpretation made by Helmut Rix, «who posited a sound law \*-su- > Latin -rv-, also for *acervus*, *protervus*, *caterva* and *furvus*. Since the deity *Menerva* is attested in Etruscan from the sixth c. onwards, the sound law must have taken place before that time».<sup>91</sup> It is, therefore, highly improbable that the name might be originally Latin and that the Etruscans borrowed a deity before the 6<sup>th</sup> c. BC from a less advanced culture:

Recent discoveries confirm the theory that the history of the Etruscan people extends from before the Iron Age in Italy to the end of the Roman Republic – in chronological terms, from c.1200 to c.100 BC. [...]. Archaeologists and linguists agree, therefore, that the historical Etruscans had been developing their culture in situ – though they may disagree about the length of time – before we meet them in epigraphic and historical record?<sup>92</sup>

It is more plausible that Roman Minerva is hence a borrowing roughly corresponding to Etruscan Menrva, since it is well documented the Etruscan influence on 6<sup>th</sup> - 4<sup>th</sup> c. BC Roman civilization and archaic Rome.<sup>93</sup> Moreover, suffix *-va* is probably an Etruscan feature attested in religious and cultic terms (*flerχva* «all the offerings»<sup>94</sup>).

<sup>90</sup> DELL, p. 404.

<sup>91</sup> De Vaan, *Ethymological Dictionary of Latin...* cit., pp. 380-381; H. Rix, *Rapporti onomastici fra il panteon etrusco e quello romano*, in G. Colonna (ed.), *Gli Etruschi e Roma*, Roma, Bretschneider Editore, 1981, pp. 104-126 (see pp. 117-119).

<sup>92</sup> G. Bonfante-L. Bonfante, *The Etruscan Language: An Introduction. Revised Edition*. Manchester-New York, NY, Manchester University Press, 2002, pp. 3-4; see also *ibid.*, pp. 5-30. Cf. Hes. *Theog.*, 1011-1016; Hecat. *FGrH* 1 F 18, F 59; Hellanic. *FGrH* 4, F 4; Dion. Hal. 1, 29, 3; Hdt. 1, 57, 1, 94; Pind. *Pyth.* 1, 137-146; Thuc., 4, 109, 1-4. Cf. also L. De Cristofaro, *Alcune riflessioni su Erodoto 1.94. Una proposta interpretativa*, «Senecio» 2014, <[http://www.senecio.it/sag/de\\_cristofaro\\_erodoto.pdf](http://www.senecio.it/sag/de_cristofaro_erodoto.pdf)> [Accessed: 25/04/2021].

<sup>93</sup> Bonfante-Bonfante, *The Etruscan Language...* cit., pp. 30-33; S. Mazzarino, *Dalla monarchia allo stato repubblicano*, Milano, Arnoldo Mondadori (repr.), 1992, p. 222, n. 7 *et passim*.

<sup>94</sup> Bonfante, *Etruscan Inscriptions and Etruscan Religion...* cit., p. 10.

## The Bronze Age connection between Athena and Achilles

As we have seen at the beginning of this paper, Athena and Achilles are related to each other from the starting point of the Homeric saga, that is the ‘Judgement of Paris’, since it is somehow connected to Achilles’ birth. Athena’s interventions beside Achilles in two necessary key-points in *Iliad*’s narrative line suggest that this special relation might trace back to the early phases in processing the poem.

An intriguing detail, seemingly insignificant, has not been taken into consideration in previous studies but reveals an unexpected facet of Homeric Athena.<sup>95</sup> She comes down from the sky at *Il.* 1, 195 and 208, whereas she comes down from Mount Olympus at *Il.* 22, 187. Olympian religion is surely a Greek feature and the geographical position of Mount Olympus also recalls Thessalian environments: the Olympian component in Greek religion is probably related to the earliest Greek civilization, referring to its rise in pre-Mycenaean and pre-Archaic ages.<sup>96</sup> By contrast, Athena’s coming down from the sky indicates her as a Uranian Goddess and possibly refers to pre-Olympian and pre-Greek traditions, maybe related to Minoan and Oriental heritages. In fact, Athena’s name itself is probably a pre-Greek feature, since the suffix *-an-* is not Greek.<sup>97</sup> At any rate, the comparison between the Linear A sequences AB 08-59-06-46 (*a-ta-na-46*) on a Cretan imported *pythos* from Akrotiri and AB 08-59-06-04 (*a-ta-na-te*) on two Linear A texts from Zakros strongly suggests that the name of Athena was already existing in Minoan Crete and exported in the Aegean islands.<sup>98</sup>

<sup>95</sup> Kirk, *The Iliad: A Commentary*, I... cit., pp. 74, 75; Latacz-Nünlist-Stoevesandt, *Homers Ilias Gesamtkommentar...* cit., I, pp. 89, 93; Eust. *Il.* 1, 194s., 81:26-43 (I, pp. 128-129 van der Valk); *Sch. Il.* 1, 194-5; 1, 195-6a-b (I, p. 64 Erbse); *Sch. Il.* 1, 207-9; 1, 208-9 (I, p. 67 Erbse). Eustathius only annotates at *Il.* 1, 194s., 81:27-28 (I, p.128 van der Valk): οὐρανὸν δὲ ἐνθαῦτα οἱ παλαιοὶ νοοῦσι τὴν κεφαλὴν, alluding to Athena’s intervention aimed to change Achilles’ mind.

<sup>96</sup> Cf. Latacz-Nünlist-Stoevesandt, *Homers Ilias Gesamtkommentar...* cit., I, pp. 32-33. See above nn. 17, 61-65.

<sup>97</sup> R. Beekes, *Ethymological Dictionary of Greek*, I-II, Leiden-Boston, Brill, 2010, I, p. 29.

<sup>98</sup> L. Godart-J.-P. Olivier, *Recueil des Inscriptions en Lineaire A (GORILA)*, I-V, Paris, École française d’Athènes-Paul Gethner, 1976-1985, III, pp. 166-167 (ZA 9), 168-169 (ZA

Furthermore, there is a curious correspondence between Homeric Athena at *Il.* 1, 195 and 208, the female deities mentioned above from the Bronze Age Near East, Virgilian Minerva at *Aen.* 1, 42, and iconography of Etruscan Menrva: they are heavenly, protective, and warrior goddesses at the same time. Menrva is also often represented in Etruscan art wearing the Phrygian cap.<sup>99</sup> It is maybe a vague reminiscence of Bronze Age Greek-Anatolian connections lost in time and only retained in Homer's songs, that the Etruscan learned through the contacts with the Greeks in the colonies of Southern Italy in the 8<sup>th</sup> - 7<sup>th</sup> c. BC, where they also learned the φοινικῆια γράμματα which they adapted to their own language.<sup>100</sup>

Lastly, Homeric booty, ληΐς, was given by the Greek weather-god Zeus himself at *Od.* 14, 86, consistently with his mention in Briseis' release at *Il.* 19, 258.<sup>101</sup> But the predatory deity, ληΐτις, was doubtless

10) A. Karnava, *The Minoan Libation Formula*, «Aegaeum» XXXIX, 2016, pp. 345-356; Ch. Boulotis, *Οι πινακίδες Γραμμικής Α' από το Ακρωτήρι (THE 7-12): Όψεις της οικονομικής ζωής του οικισμού*, in Χ.Γ. Ντούμας (Επιμ.), *ΑΚΡΩΤΗΡΙ ΘΗΡΑΣ. Τριάντα χρόνια έρευνας (1967-1997)*, Επιστημονική συνάντηση, 19-20 Δεκεμβρίου 1997, Αθήνα, Αθήνας Αρχαιολογική Εταιρεία, 2008, pp. 67-94; see N. Marinatos, *Minoan Religion*, in M.R. Saltzman-M.A. Sweeney (eds). *The Cambridge History of Religions in the Ancient World. Volume I: From the Bronze Age to the Hellenistic Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 237-255, Ead., *Minoan Kingship and the Solar Goddess*, Chicago, IL, University of Illinois Press, 2010; Ead., *The Goddess and the Warrior. The Naked Goddess and Mistress of Animals in Early Greek Religion*, London-New York, NY, Routledge, 2000; Ead., *Minoan Religion. Ritual, Image, and Symbol*, Columbia, SC, University of South Carolina Press, 1993; cf. F. Blakolmer, *Iconography versus reality: Goddesses and Gods in Minoan Crete*, in Ε. Γαβρλάκη (Επιμ.), *ΠΕΠΡΑΓΜΕΝΑ ΙΑ' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΚΡΗΤΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ* (Ρέθυμνο, 21-27 Οκτωβρίου 2011), Τομος Α1/3, Ρέθυμνο, Ιστορική και Λαογραφική Εταιρεία Ρεθύμνης, 2018, pp. 173-187; J. Soles, *Hero, Goddess, Priestess: New Evidence for Minoan Religion and Social Organization*, «Aegaeum» XXXIX, 2016, pp. 247-253.

<sup>99</sup> See, e.g., *AIEM* V.8, V.21, V.24, Supp. 28.

<sup>100</sup> Hdt. 5, 58, 1-2; D. Pardee, *Ugarit. B. Sprache und Schrift*, in *RIA* XIV (3-4), 2014, pp. 283-288; cf. P. Filos, *Nestor's Cup*, in G.K. Giannakis, (ed.), *Brill Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics*, I-III, Leiden-Boston, Brill, 2014, II, pp. 495-497.

<sup>101</sup> Hom. *Od.* 14, 86; A. Hoekstra, *Books XI-XVI. Introduction. Commentary*, in A. Heubeck-A. Hoekstra, (eds.), *A Commentary on Homer's Odyssey. Volume II. Books IX-XVI*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 147-287 (see p. 199). Uranian Zeus, Chthonian Ge, Uranian Helios, and the Erynes are invoked in Briseis' release ritual at *Il.* 19, 252-266; they were evidently connected to the war booty, ληΐς, of which Briseis was part as a legal and personal entity: De Cristofaro, *AHIS. An essay about a pivotal concept...* cit., pp. 13-15.

Athena, who was formerly a heavenly deity as well. The latter and specific characteristic refers to primitive stages of religion related to the natural phenomena and left a trail in the very first epic traditions.<sup>102</sup> On the other hand, Achilles' name and his Thessalian origin trace back to the ancestral past too. The name of the pivotal hero in the founding myth of Greek identity was suited to a hypostatic and mythical chief of semi-nomadic and plundering tribes: they were probably the IE speakers who named themselves *Achaiwoi*, who settled in Thessaly during the transition from the Early and Middle Bronze Age, and then penetrated into Central Greece and Peloponnese, giving rise to the Mycenaean civilization. The connection between Athena and Achilles as a Predatory Goddess and a Predatory Achaean is, therefore, a possible Bronze Age *topos* referring to the very beginning of early Greek culture.

## Abstract

The topic of this paper is the relationship between Athena and Achilles, because both were viewed as predatory. This is clear from Athena's epithet *ληϊτις* recorded at *Il.* 10, 460, and the meaning of Achilles' name as a hypostatic and ancestral «Predatory Achaean». Some key-passages in the *Iliad* show her special connection to the Thessalian prince: the quarrel with Agamemnon in *Rhapsody* 1, which is the starting point of the plot, and the final duel with Hector in *Rhapsody* 20, which is the end of the storyline. The paper will briefly focus on two of Athena's speeches to Achilles at *Il.* 1, 206-214 and *Il.* 20, 214-225. The linguistic features and the examination of the structures of *Il.* 10, 460-468, where *ληϊτις* is found, *Il.* 1, 206-214 and *Il.* 20, 214-225, indicate that these Homeric pieces trace back to the earliest phases of composition-in-performance. Lastly, the comparison to Bronze Age Mesopotamian, Anatolian and Syrian similar female deities emphasizes the peculiarities of the Homeric plundering-goddess Athena as a heavenly, protective, and piratical deity, partially shared with Etruscan *Menrva* and Roman *Minerva*.

Luigi De Cristofaro  
luigi.civcat.archivio@gmail.com

<sup>102</sup> Cf. Hom. *Od.* 6, 150: εἰ μὲν τις θεός ἐστι, τοῖ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν.

Paolo Esposito

Lucano nel *De remediis utriusque fortune*  
di Petrarca  
(e un *locus deperditus* del *Bellum Civile*)

Che Lucano fosse uno degli autori antichi ben noti al Petrarca latino e da lui a più riprese utilizzato è fin troppo noto.<sup>1</sup> Rappresentava sia una fonte di ispirazione poetica che un'*auctoritas* cui ricorrere a sostegno di varie argomentazioni nel corso della sua produzione in prosa.<sup>2</sup> Ma qui non è in discussione questo dato evidente, quanto il modo in cui, nella prosa latina del Petrarca, vengono riportati versi lucanei o si allude a passi della sua opera. Che il riferimento a Lucano non sia sempre dichiarato potrebbe spiegarsi col fatto che si dava per scontato il riconoscimento dei versi lucanei riportati, almeno per gli uomini colti, ma non si può del tutto escludere che in qualche caso i versi latini citati fossero diventati patrimonio sapienziale comune.

<sup>1</sup> Si vedano almeno R.T. Bruère, *Lucan and Petrarch's Africa*, «Classical Philology» LVI, 1961, pp. 83-99; G. Martellotti, *Lucano come fonte del 'De gestis Caesaris' del Petrarca*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» ser. III, 9, 1979, pp. 1463-1474; M. Leigh, *Petrarch's Lucan and the Africa*, in S.J. Heyworth (a cura di), *Classical Constructions: Papers in Memory of Don Fowler, Classicist and Epicurean*, Oxford, OUP, 2010, pp. 243-257; C. Facchini, *Petrarch's Lucan and the Ambiguities of Ancient Heroism*, «Humanistica» XIII (n.s. VII), 2018, pp. 91-116. Per ulteriori riferimenti bibliografici, si veda infra, n. 9.

<sup>2</sup> La sua presenza è in genere costante e significativa, legata ad un procedimento coerente e facilmente ricostruibile. Non mancano casi di utilizzazione ripetuta, anche se in contesti diversi, di uno stesso passo di Lucano.

A questo va poi aggiunta un'altra considerazione, e cioè che Lucano viene utilizzato da Petrarca nella duplice veste di poeta epico e di fonte storiografica. Le riprese dal *Bellum Civile*, infatti, vengono spesso ad essere collocate in contesti in cui si parla di particolari protagonisti della storia romana (Cesare, Pompeo, Catone, ma anche il centurione cesariano Sceva). In tale ambito, più che la paternità dell'autore della *sententia* evocata, contano l'occasione e il personaggio storico che ne giustificano la ripresa, in un'ottica funzionale a richiamare un suo comportamento o un'azione di particolare rilievo, secondo uno schema molto chiaro di una concezione storiografica propria delle biografie *illustrum virorum* e, insieme, dei *memorabilia*. D'altro canto, è presente anche in Petrarca la prospettiva, nata in certo modo già con Quintiliano e poi consolidatasi nel Tardoantico e transitata nel Medioevo, che vedeva Lucano non come un vero poeta, ma piuttosto come uno storico. Il che poi portò ad avere di lui una visione un po' ambigua ed oscillante, che finì per farlo utilizzare, di volta in volta, come fonte poetica e/o storiografica.<sup>3</sup>

### Tipologie della presenza di Lucano nel *De remediis utriusque fortune*.

L'opera petrarchesca che qui interessa è il trattato morale intitolato *De remediis utriusque fortune*, sulla cui struttura val la pena di dire qualcosa.<sup>4</sup> I due libri del *De remediis* sono composti rispettivamente da 122 e 131 dialoghi. Nel primo la Ragione (Ratio) si confronta con la Gioia (Gaudium) e la Speranza (Spes); nel secondo, invece, Ratio dialoga con il Dolore (Dolor) e il Timore (Timor). La struttura è quella propria delle *altercationes*, o *conflictus* o *controversiae*, ossia di quei componimenti in forma dialogica, diffusi nel Tardoantico e nel Medioevo, in cui gli interlocutori sostengono tesi opposte su un determi-

<sup>3</sup> Cfr. P. Esposito, *Sulla prima fase della fortuna di Lucano*, «Giornale Italiano di Filologia» LXVI, 2014, pp. 163-181.

<sup>4</sup> Una rassegna degli studi sul trattato di Petrarca è R. Brovia, *Per uno stato degli studi petrarcheschi: un decennio di bibliografia sul 'de remediis' (2003-2013)*, «Petrarchesca» II, 2014, pp. 93-116.



nato personaggio o intorno a tematiche per lo più serie, di tipo filosofico o religioso, ma anche banali e futili. Il genere ha le sue origini prima nella sofistica e poi nella diatriba e nelle *controversiae* della retorica latina, e risente anche della struttura dialogica di molti trattati ciceroniani, i cui interlocutori erano portavoce di tesi opposte, su argomenti di natura filosofico-morale o retorica. La base di partenza, per lo scritto di Petrarca, è quella della morale stoica, che impronta di sé tutto il trattato, secondo la quale la *ratio* può dominare tutti gli affetti, *perturbationes animi*,<sup>5</sup> che tormentano l'uomo e che non sono altro che inganni, false opinioni.<sup>6</sup> E questa impostazione stoica è dichiarata fin dall'inizio, con la precisa indicazione come fonte di ispirazione di uno scritto erroneamente attribuito, nel Medioevo, a Seneca: il *De remediis fortuitarum*.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Nell'accezione ben spiegata, ad esempio, in Cic. *Tusc.* 4, 6, 11 ss., dove si legge che esse deriverebbero da due presunti beni e da due presunti mali. Dai primi deriverebbero la *libido* e la *laetitia*, dagli altri, invece, il *metus* e l'*aegritudo*.

<sup>6</sup> Numerosi sono gli studi dedicati, anche nell'ultimo decennio, alla concezione petrarchesca della fortuna. Ci si limita qui a ricordare, tra gli altri, M. Kaposi, *La concezione della fortuna in Petrarca*, «Verbum» VII, 2005, pp. 247-261; V. Bandalo, *Le due fortune di Petrarca*, in M. Cale, T. Perusko, S. Roic, A. Iovinelli (a cura di), *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del Convegno Internazionale (Dubrovnik, 8-11 settembre 2004), Zagreb, FF Press, 2008, pp. 175-182; S. Stroppa, *L'esperienza delle cose: la riflessione di Petrarca sul potere di Fortuna*, «Spazio filosofico», XII, 2014, pp. 587-597; I. Tufano, «*Nec fatum nec fortuna*». *La posizione di Petrarca*, in S. Zoppi Garampi (a cura di), *Fortuna*. Atti del quinto Colloquio internazionale di Letteratura italiana (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa Napoli, 2-3 maggio 2013), Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 109-127.

<sup>7</sup> Lo dichiara esplicitamente in *rem. praef.* 10, 108 ss. (rivolgendosi al dedicatario dell'opera, Azzo da Correggio): *Ceterum Seneca ipse fortune partem illam, que sibi difficilior visa erat - et est haud dubie prima fronte rigidior - brevi admodum sermone perstrinxerat. Is libellus passim in manibus est vulgi, cui ego nichil addere, nichil detrahare meditor, quod et magno ingenio conflatum opus nostram dedignatur limam et michi meis rebus intento nec comere aliena nec carpere est animus. Sed quoniam et virtus et veritas publice sunt neque studium antiquitatis obesse debet posteritatis industrie, cui excitande atque adiuvende noscitur institutum, de hoc ipso loqui tecum aliquid quodque ille tunc Gallioni suo praestitit, id Azoni meo nunc, quantum hoc defesso iam et occupato semper ingenio dabitur, prestare propositum est michi, insuper et partem alteram, ab illo seu oblivione seu iudicio pretermisam, attingere. Utrique autem sciens pauca permiscui, non fortune cuiuspiam sed virtutis aut vitii, excellentie aut defectus, quod, etsi extra propositum, ipsa quidem effectu, tamen haud dissimili et letos quoque mestosque animos factura viderentur. L'opera pseudo-senecana (che si può leggere in L. Annaei Senecae *Opera quae supersunt*, recognovit et rerum indicem locupletissimum adiecit F. Haase, vol. III, Lipsiae, Teubner, 1895, pp. 446-457;*

E veniamo allo schema dell'opera, articolato in capitoli, in ciascuno dei quali una delle rappresentazioni allegoriche delle passioni o *perturbationes animi* pronuncia un'affermazione e subito la Ragione passa a confutarla o ad analizzarla; l'antagonista ripete l'affermazione in forma identica o leggermente variata, e di nuovo la Ragione controbatte con argomentazioni di segno opposto. Mediante tale procedimento, vengono esaminate alcune situazioni ricorrenti nelle umane vicende, apportatrici di gioia o dolore, che di volta in volta danno il titolo ai diversi capitoli. La divisione in due parti non implica la credenza in due tipi opposti di fortuna. L'autore stesso spiega il senso del titolo del trattato, specificando che con *utraque fortuna* non si intende sostenere l'esistenza di due opposte forme di fortuna o sorte, ma piuttosto indicare il duplice apparire e mostrarsi dell'unica e sola fortuna.<sup>8</sup>

Sarà opportuno ora passare in rassegna tutti i luoghi del trattato petrarchesco che fanno ricorso a Lucano, in modo da avere un quadro sistematico delle diverse tipologie del rapporto che intercorre tra i due autori.<sup>9</sup>

cui si può aggiungere, per una sua breve disamina, R.J. Newman, *Rediscovering the 'De Remediis Fortuitarum'*, «The American Journal of Philology» CIX, 1988, pp. 92-107) è davvero il modello, anche strutturale, del trattato petrarchesco, di cui ha ispirato la composizione per scambi, almeno iniziali, di brevi battute fatte di singole *sententiae* di senso opposto. La differenza tra il modello e la sua ripresa sta però nella ben diversa mole delle due opere, poiché quella di Seneca è molto ridotta, mentre la ripresa petrarchesca è ben più ampia e dettagliata. Per una messa a punto delle fonti del *De remediis* si veda P. Ertl, *Note sulle fonti del 'De remediis utriusque fortune'*, «Studi petrarcheschi» n.s. XXX, 2017, pp. 39-85.

<sup>8</sup> Cfr. *sen.* 8, 3, 58: *Quin etiam adeo me nominis huius non penituit, ut novissime De utriusque fortune remediis libellum scripserim, non fortunam duplicem sed bifrontem statuens.*

<sup>9</sup> Il testo sarà citato sulla base dell'importante edizione di Carraud, della quale sono molto utili anche le note di commento (Petrarque, *Les remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortunae*, 1354-1366, vol. I: Texte et traduction, Texte établi et traduit par Christophe Carraud; vol. II: Commentaire, notes et index, Préface de Giuseppe Tognon, introduction, notes et index par Christophe Carraud, Grenoble, Millon, 2002). Va da sé che Lucano è solo uno dei tanti autori latini citati da Petrarca, in questo, come in tutti gli altri suoi scritti in prosa. Ma per rimanere nell'ambito di quest'opera, basterà riportare le parole di P. Laurens, *Le retour du Pétrarque latin*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» 2005, n. 2 [pp. 16-39], p. 37: «Sauf qu'en regardant de plus près on constate qu'en face de chaque chapitre il a copié à la plume une moisson impressionnante de textes, la plupart poétiques, qui en illustrent le thème. Cette fois, c'est Horace, Ovide, Lucain, Martial». Quanto alla presenza, in genere, di Lucano nelle prose latine del Petrarca, si deve necessariamente partire da P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, vol. I, Paris, Champion Editeur, 1907, p. 194,

Diciamo subito che l'utilizzazione di Lucano avviene secondo due diverse modalità: in alcuni luoghi il poeta latino viene menzionato come autore di un passo che viene citato o più spesso solo richiamato; in altri passi accade invece che un'espressione o una breve pericope lucanea vengano menzionate senza indicarne esplicitamente la paternità.<sup>10</sup>

## 1) Allusioni /citazioni lucanee

a) *rem.* 1, 93, 6 (de beneficiis in multos collatis):

Audisti apud Lucanum de Pompeio querentem Photinum.<sup>11</sup>

Qui il riferimento è facile da ricostruire. Si allude infatti ad un momento del poema lucaneo (8, 472 ss.), in cui il cortigiano egiziano Potino si fa portavoce della necessità di abbandonare Pompeo sconfitto, che per la causa di Tolomeo può solo rappresentare un peso ed un

che parla di circa quaranta citazioni lucanee direttamente o indirettamente riconducibili al *Bellum Civile* in Petrarca ed esclude che ci sia stato Lucano tra i modelli dell'*Africa*. Ma, sia il conteggio delle citazioni lucanee in Petrarca che la valutazione dei rapporti tra Lucano e il poema petrarchesco andrebbero rivisti e riconsiderati. Dello studioso francese va in parte corretta anche l'ipotesi di una ridotta simpatia di Lucano da parte di Petrarca, a causa del giudizio troppo negativo che il poeta latino manifestava sul conto della figura di Giulio Cesare. In proposito, infatti, G. Martellotti, *Petrarca e Cesare*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia» (ser. II), XVI, 1947, pp. 149-158 ha fornito una ricostruzione più attenta ed articolata del giudizio petrarchesco su Cesare che, partito da una concezione fatta di più di una riserva, si sarebbe poi col tempo evoluto nella direzione di una sempre più chiara stima. Ma sulla biblioteca di Petrarca si vedano anche B.L. Ullman, *Petrarch's Favorite Books*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» LIV, 1923, pp. 21-38; G. Billanovich, *Petrarca letterato. 1. Lo scritto del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.

<sup>10</sup> Si può aggiungere che in due luoghi, all'interno del trattato, si nomina Lucano per ricordare qualche tratto distintivo della sua biografia: *rem.* 1, 78, 7-8 e 2, 125, 14.

<sup>11</sup> Carraud, Petrarque, *Les remèdes...* cit., vol. II, p. 333, n. 9 segnala la strana ed erronea grafia del nome del cortigiano egiziano, supponendo che Petrarca la recepisce da un codice lucaneo. Ora, nella tradizione manoscritta di Lucano è effettivamente attestata la presenza di questa grafia (*Photinus* o anche *Fotinus*), e va detto che compare in testimoni tra i più antichi e preziosi, nonché nel lemma degli *scholia* più antichi (i cosiddetti *Commenta Bernensia*, cfr. M. Annaei Lucani *Commenta Bernensia*, edidit H. Usener, Lipsiae, Teubner, 1869 [rist. Hildesheim 1967], *ad loc.*), che sono tutti databili al X secolo, ma perdura almeno nelle *Glosule super Lucanum* di Arnulfo d'Orléans (secolo XII). L'ampiezza e la varietà dell'area geografica di provenienza dei manoscritti lucanei portatori della grafia non consentono di individuare con precisione il testo lucaneo di riferimento di Petrarca.

danno, per passare dalla parte di Cesare vincitore. In particolare, Petrarca, con la sua espressione *de Pompeio querentem Photinum*, allude formalmente ai vv. 512-513 di Lucano, in cui si parla dei motivi di lagnanza (*querellae*) che Pompeo suscita negli Egiziani:

Iustior in Magnum nobis, Ptolomeae, querellae  
causa data est.

b) *rem.* 1, 99, 12 (de machinis et balistis):

Denique sic habeto: qui balistam primus invenit, ille aut pavidus fuit aut proditor nocendi avidus et metuens hostes; itaque cogitavit quod Lucanus ait:

Longe tendere nervos  
Et quo ferre velint, committere vulnere ventis (Lucan. 8, 383-384)

idque de omni genere missilium puta: fortis bellator congressum hostis exoptat, quem sagittarius vitat.

Nel passo petrarchesco si critica l'invenzione delle armi che servono a combattere a distanza, proprie di uomini pavidì, perché evitano così il corpo a corpo ravvicinato, che è proprio del vero soldato, che non teme lo scontro diretto col nemico. Esattamente questo era lo spirito del contesto lucaneo richiamato, in cui si svolgeva un discorso finalizzato a mettere in evidenza l'inferiorità del combattimento a distanza, proprio dei popoli orientali, rispetto al combattimento ravvicinato, con l'uso della spada, il più congeniale al valore del soldato romano.

c) *rem.* 2, 96, 32 (de cecitate):

Ratio. [...] Meministi quid sacris Sanson in litteris, quid civili bello apud Lucanum Massylie Tyrrhenus agat in equore?

Il riferimento è ad un episodio del libro III di Lucano (v. 709), che vede come protagonista un altrimenti sconosciuto Tirreno, che durante un sanguinoso scontro nelle acque antistanti la città di Marsiglia, pur privato degli occhi da un colpo del nemico, chiede di essere aiutato dai

suoi compagni a continuare a combattere, lanciando i suoi proiettili contro gli avversari che ormai non può più vedere.

d) *rem. 2, 114, 62* (de totius corporis dolore et languore vario):

Meministi quibus verbis Lucanus Magnum Pompeium inter carnificum gladios usum facit; sed quia hoc pro qualitate persone a poeta fictum, et secundum veri similitudinem, animo viri illius in eo statu convenientibus verbis expressum est, exemplum verum recensque alterum adiciam. (Lucan. 8, 618 s. = *rem. 2, 108, 8* e commento relativo).

La formula introduttiva è la stessa dell'esempio precedente, così come analogamente a quello si allude ad un luogo lucaneo senza citarlo testualmente, ma con indicazioni tanto precise da permetterne senz'ombra di dubbio l'identificazione. Il riferimento è ad uno dei momenti di più intenso pathos del *Bellum Civile* (8, 618-620), quello in cui Pompeo, che viene pugnalato a tradimento dall'egiziano Achilla,<sup>12</sup> quasi sprezzante del colpo mortale appena subito, non mostra alcuna reazione, dando così prova di grande coraggio e dignità in quel momento estremo, prima di abbandonarsi ad un monologo interiore di evidente natura tragica:

sed postquam mucrone latus funestus Achillas  
perfodit, nullo gemitu consensus ad ictum  
respexitque nefas servatque immobile corpus.

e) *rem. 2, 121, 14* (de morte violenta):

Quid tua magis interest qua dextera quam quo gladio feriare? Non de manu, sed de vulnere queritur, quamvis et Pompeius manu Caesaris feriri pro mortis solatio videatur apud Lucanum optare, et apud Statium Capaneus Ipseum, apud Virgilium Enea Lausum, Camilla Ornithum, quod illorum manu occiduntur consolentur.

<sup>12</sup> In realtà ad uccidere Pompeo furono in due, l'ufficiale egiziano Achilla ed il tribuno militare Lucio Settimio, come attesta Caes. *b.c.* 3, 104, 2: *ipsi clam consilio inito Achillam, praefectum regium, singulari hominem audacia, et L. Septimium tribunum militum ad interficiendum Pompeium miserunt.*

A commento dell'assunto secondo cui poco conta, per chi viene ucciso, per mano di chi muoia, elenca una serie di esempi tutti tratti da episodi narrati da poeti epici latini, il primo dei quali è riferito a Lucrezio (8, 627-629): si tratta del prosieguo dell'episodio dell'assassinio di Pompeo, citato poc'anzi, quando il protagonista, nel corso del monologo interiore, tra gli argomenti consolatori rivolti a se stesso, ricorre alla considerazione di come, al di là dell'apparenza che lo ha visto soccombere sotto il colpo di un assassino di rango a lui inferiore, deve pensare che la ferita fatale gliel'ha inferta in realtà, e solo apparentemente per interposta persona, quello che era stato già suo suocero, Giulio Cesare:

Ne cede pudori  
auctoremque dole fati: quacumque feriris,  
crede manum soceri.

## 2) Citazioni lucreziane non esplicite

Ci sono dei luoghi del trattato petrarchesco in cui il ricorso a Lucrezio avviene senza nominarlo:

a) *rem.* 2, 13, 12, 124-125 (de amissa pecunia):

Verumque quotidie cernitur, quod ab alio dictum est:

pars vilissima rerum,  
certamen movistis, opes. (Lucretius. 3, 120-121)

Il riferimento è al fatto che proprio il denaro, che pure in sé è qualcosa priva di autentico valore, può essere all'origine dello scatenarsi di conflitti. Evidente il tono gnomico della citazione lucreziana.

b) *rem.* 2, 73, 16 (de infausto prelio):

Ratio. Quid scis an illud Magno Pompeio Thessalico dictum die et tibi conveniat:

Vincere peius erat? (Lucretius. 7, 706)

La citazione, probabilmente già da tempo diventata proverbiale, così come accaduto ad altre frasi e *sententiae* lucanee che si prestavano particolarmente a questa utilizzazione, rientra nell'ottica che informa tutto il poema lucaneo, in cui la parte vincente, quella cesariana, vinceva non perché fosse quella sostenitrice della causa più giusta, ma solo perché era aveva goduto del colpevole favore degli dèi. In una guerra sacrilega e mostruosa come la guerra civile tra Cesare e Pompeo, era meglio stare dalla parte dei perdenti, tanto che Catone, come osserva Lucano stesso, scelse la causa perdente perché la considerava la meno grave sul piano morale, laddove gli dèi avevano parteggiato e aiutato la causa vincente, quella di Cesare, rendendosi complici di un misfatto.<sup>13</sup>

c) *rem.* 2, 119, 24 (de morte)

Fac libens quod nec volens faceres, et, ut bene ait quidam mortis hortator: *cupias quodcumque necesse est*, non est utilius, immo quidem non est aliud in necessitate consilium; quicquid fit a volente, fit levius, et desinit esse necessitas, si voluntas accesserit.<sup>14</sup>

A commento dell'esortazione, da parte di Petrarca, a rendersi piacevole un gesto cui si è costretti, si fa qui riferimento, privo della menzione dell'autore, ad un emistichio lucaneo (4, 487).<sup>15</sup> Petrarca lo introduce segnalando che si tratta di un'esortazione di qualcuno che spinge ad affrontare una morte volontaria. Ora, colui che induce a questo gesto, definito genericamente da Petrarca *quidam mortis hortator*, in Lucano è indicato con un nome ben preciso. Si tratta di Vulteio, comandante cesariano di alcuni uomini che, per sottrarsi all'accerchiamento del nemico, cercano scampo su una zattera, che però si impiglia in catene poste a pelo d'acqua. Nel momento in cui i suoi occupanti si

<sup>13</sup> Cfr. Lucan. 1, 128: *victrix causa deis placuit, sed victa Catoni*.

<sup>14</sup> Lo stesso luogo lucaneo viene citato, senza ulteriori specificazioni, in *rem.* 2, 7, 16: *libens facito quod oportet. Est et illud quoque notissimum ac necessitatibus humanis aptissimum consilium: 'cupias quodcumque necesse est'*.

<sup>15</sup> Per un'analisi della *sententia* lucanea, si veda M. Anneo Lucano, *Bellum Civile (Pharsalia)*, Libro IV, a cura di P. Esposito, Napoli, Loffredo Editore, 2009, pp. 235-236.

rendono conto di non avere più scampo, entra in azione Vulteio, che riesce a vince le iniziali resistenze dei suoi soldati, inducendoli al clamoroso gesto di un suicidio di massa, allo scopo di offrire al nemico lo spettacolo della loro determinazione estrema.<sup>16</sup> Da segnalare il fatto che Petrarca si limiti qui ad un'allusione fugace ad un episodio che in realtà conosceva molto bene.<sup>17</sup>

d) *rem.* 2,132,6 (de moriente qui metuit insepultus abici):

Ratio. Tu nisi te tellus presserit, illam premes; te nisi terra contexerit, celum teget. Notum est illud:

Celo tegitur qui non habet urnam (Lucan. 7, 587).<sup>18</sup>

Ad un contesto in cui si sostiene che non ci si deve angustiare al pensiero di rimanere, dopo morti, insepolti, poiché sarà il cielo a coprire e proteggere chi è rimasto privo di sepoltura si addice perfettamente la citazione di Lucano, relativa alla scena successiva alla battaglia di Farsàlo, quando il poeta apostrofa Cesare vincitore, che ha negato la sepoltura ai cadaveri di parte pompeiana, ricordandogli che, se lui nega ai vinti il permesso di essere seppelliti, sarà il cielo a dare loro una copertura.

In breve, nel *de remediis* la presenza di Lucano è certa, ma non pervasiva e, soprattutto, si manifesta in forme variate, perché non sempre viene esplicitata. Inoltre, sembra che l'autore latino venga utilizzato prevalentemente come fonte di informazioni di tipo storiografico, benché Petrarca fosse cosciente del fatto che, in molti episodi del *Bellum Civile*, che pure era poema di argomento marcatamente stori-

<sup>16</sup> Cfr., per una disamina dell'episodio, Esposito, M. Anneo Lucano, *Bellum Civile...* cit., pp. 206-208 e 474 ss.; P. Asso, *A Commentary on Lucan, 'De bello civili' IV*, introduction, edition, and translation, Berlin-New York, De Gruyter, 2010, pp. 198 ss.

<sup>17</sup> Come è provato da *De gestis Cesaris*, 21, 36, dove la vicenda è narrata con dovizia di particolari e viene anche indicato per nome il suo protagonista, Vulteio.

<sup>18</sup> Il passo lucaneo è citato, senza indicarne l'autore, in Agostino, *De civ. Dei* 1, 12; un concetto analogo si trova espresso in Sen. *epist.* 92, 35; Th. More, *Utopia*, l. I. Per un commento puntuale dell'espressione lucanea, si vedano i commenti *ad loc.* di N. Lanzarone (M. Annaei Lucani *Belli civilis liber VII*, a cura di N. Lanzarone, Firenze, Le Monnier, 2016) e P. Roche (Lucan, *De bello civili book VII*, edited by P. Roche, Cambridge, CUP, 2019).



co, non mancassero concessioni all'invenzione.<sup>19</sup> Spesso, del *Bellum Civile*, si utilizzano versi o emistichi di sapore gnomico e sentenzioso.

Ma l'utilizzazione di Lucano priva di una sua esplicita menzione non è un fenomeno circoscritto a questo scritto. Si veda, ad esempio, quanto accade in due passi delle *Familiares*.

a) *Fam.* 10, 3, [46]:

Audisti ex historiis Marci Catonis milites illo presente et sitim et pulverem et estum et serpentum morsus tolerare solitos et sub illo teste sine gemitu ac lamentis occumbere. Audisti Scevam, illum fortem potius quam iustum virum, sub oculis sui ducis non modo pugnare sed mori etiam exoptantem.

Qui Petrarca allude, in successione, ad episodi descritti nei libri IX (vv. 379 ss.) e VI (vv. 144-148) del *Bellum Civile*. Nel primo caso, si tratta di un lungo episodio (che inizia già ai vv. 217 ss.), che vede protagonista Catone, divenuto, dopo la morte di Pompeo, il capo del suo esercito. Ad un certo punto, i Romani si trovano a dover fronteggiare la sete e la polvere, il caldo soffocante e l'insidia dei serpenti velenosi che abitano il territorio libico.<sup>20</sup> Il secondo passo lucaneo richiamato riguarda il centurione cesariano Sceva, protagonista di una performance straordinaria nel poema, opponendosi, quasi da solo, all'assalto dei Pompeiani. Le sue gesta vengono presentate dal poeta in una luce che ne sminuisce la natura eroica, poiché se ne mettono in risalto le motivazioni distorte e le manifestazioni eccessive.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Ne abbiamo una prova evidente in *fam.* 13, 9, 8, dove, a proposito della collocazione di Cicerone a Farsàlo da parte di Lucano, con l'importante compito di spronare Pompeo alla battaglia, si legge: *quamvis a Lucano tota illa res ficta sit; neque enim Tullius thesalicis campis interfuit, sed ad perferendum voces ac vota omnium in aures ducis haud immerito ille unus ydoneus visus est.*

<sup>20</sup> Va ricordata la fortuna dantesca dell'episodio in *Inf.* 25, 95 (su cui si veda L.M.G. Livraghi, *Sabello e Nasidio, Cadmo e Aretusa: strategie dell' 'aemulatio' dantesca nelle metamorfosi di Inferno XXV*, «Dante» XIV, 2017, pp. 55-66).

<sup>21</sup> Petrarca, infatti, definisce esplicitamente il personaggio *fortem potius quam iustum virum*. Dal canto suo, anche G.B. Conte, *Una prova di commento (L'Aristia di Sceva: 'Pharsalia' 6, 118-260)*, in Id., *La 'Guerra Civile' di Lucano. Studi e prove di commento*, Urbino, QuattroVenti, 1988, [pp. 43-112], p. 111 molto opportunamente così valuta l'azione del soldato cesariano: «L'impresa eroica del centurione si rivela, alla fine, tutto un *exemplum* negativo: la *virtus* di Sceva è criminale, egli ha agito *fortiter* ma non bene».

Col primo rinvio, si accenna sinteticamente ad una scena molto estesa e con al centro uno dei protagonisti principali del poema, mentre il secondo passo richiamato vede come attore na figura di rilievo inferiore, ma che pure in Lucano assume al ruolo di protagonista. Petrarca, inoltre, coglie bene, il senso del commento che Lucano riservava alle gesta di Sceva, di cui sottolineava il ricorso ad una *virtus* non giusta, perché mal direzionata. Notevole anche la sottolineatura della smania di protagonismo del soldato, che vuole mettere in mostra, sotto lo sguardo del comandante, il suo *amor mortis*. Ma è soprattutto interessante l'introduzione alla duplice allusione, laddove Petrarca afferma che questi episodi sono garantiti da fonti storiografiche. Ora, mentre l'operato di Catone in Libia poteva essere noto anche da testimonianze storiografiche indipendenti da Lucano, la vicenda di Sceva, e in una forma tanto dettagliata, era attingibile solo attraverso il testo di Lucano.<sup>22</sup>

b) *Fam.* 17, 3, [23]:

Quotiens vicit Hector, quotiens Hanibal, quotiens Pompeius? quisque victus est tandem; quam fortassis ob causam Iulius Cesar, ut scriptum videmus, ad pugnandum, quod semper ardentissime fecerat, fieri cepit extrema etate "cuntantior". [24] Noverat ille vir, quem natura ingeniosissimum fecerat, ars et experientia longa doctissimum, ubi radices haberet sua illa felicitas et, quod de eodem legimus, sciebat "expertus"

Quam non e stabili tremulo sed culmine cuncta  
despiceret staretque super titubantia fultus (Lucan. 5, 250-251)

ideoque fervorem magni animi modesto consilio mitigabat, multorum memor ille discriminum.

In questo caso, è evidente come la citazione di Lucano sia implicita, e sia attivata in connessione con un personaggio illustre, Cesare, peraltro uno dei protagonisti del *Bellum Civile*, e a proposito di uno

<sup>22</sup> Anche se non si può escludere che la conoscenza dell'episodio non fosse per Petrarca diretta, ma mediata dalla lettura di un passo di *Li fet des Romains*, dove questo soldato cesariano viene più di una volta menzionato, per ricordarne il comportamento valoroso.

dei punti di forza dell'alone leggendario che lo accompagnava, la sua fortuna. In particolare, Petrarca sottolinea un'evoluzione del comportamento cesariano, avvenuta nel tempo e con l'esperienza, consistente proprio in una sopraggiunta capacità di comprendere come i successi da lui riportati non poggiassero su una base duratura.<sup>23</sup>

Il *De remediis* ed una citazione lucanea non identificata.

Un dato sembra a questo punto ricavabile dalla campionatura presa fin qui in esame: in Petrarca, l'uso di Lucano può essere esplicito o implicito, ma sempre in modo che, attraverso qualche segnale evidente (un nome di persona legato al suo poema o la citazione di porzioni del suo testo), ne risulti possibile l'identificazione. In altri termini, la presenza del poeta latino è ricostruibile in generale con un margine di sicurezza piuttosto alto.

Vedremo però che può verificarsi anche una situazione, finora non contemplata, in cui, a proposito di un personaggio che pure rientra tra quelli presenti nell'opera del poeta latino, l'allusione avvenga senza citazione diretta di testi e senza fare altri nomi di persona che avrebbero contribuito a svelare l'episodio di riferimento. Ossia, sarebbe accaduto che Petrarca si sarebbe limitato a richiamare un episodio senza fornirci uno degli indizi che di norma fornisce, forse perché gli doveva sembrare superfluo farlo. Vale la pena di esaminarlo in dettaglio.

<sup>23</sup> A questi due esempi tratti dall'epistolario si può utilmente aggiungere un tratto dai *Rerum memorandarum libri* (4, 33, 1-4), dove si accenna all'augure patavino Cornelio che, nel giorno stesso della battaglia di Farsàlo, disse di avere come una visione diretta dello svolgimento dello scontro e predisse la vittoria di Cesare. Ora è vero che Petrarca narra l'episodio seguendo alla lettera il resoconto che ne dà Gellio (15, 18), ma doveva conoscerne senz'altro anche la più asciutta narrazione lucanea (7, 192-200), come giustamente viene segnalato da M. Petoletti (F. Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, a cura di M. Petoletti, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 406). In verità, la fonte da cui presumibilmente derivavano tutte le notizie su questa vicenda doveva essere la perduta parte dell'opera liviana, alla quale faceva capo una serie di autori, secondo un procedimento ben noto a quanti si occupano delle tracce della versione liviana della guerra civile tra Cesare e Pompeo, dalla quale è certo che dipendesse anche Lucano. Per una messa a punto della questione, in relazione allo specifico episodio in esame, cfr. Lanzarone, M. *Annaei Lucani Belli civilis...* cit., n. 15, pp. 243 ss.

In *De remediis* 2, 83, sezione dedicata, nella consueta struttura dia-logica, alla trattazione della vecchiaia (de senectute), Petrarca sviluppa una serie di argomentazioni che rientrano nella topica delle lagnanze della vecchiaia e dei suoi mali, cui seguono, con ritmo incalzante, altrettante risposte di tipo consolatorio.<sup>24</sup> Le due parti, quella della lamentazione e quella della consolazione, sono sostenute rispettivamente da Dolor e Ratio. Più in dettaglio, Dolor, che apre la sezione, pronuncia l'affermazione secca e lapidaria «Senui» che racchiude il senso di una vecchiaia che è sopraggiunta inattesa ed irrimediabile, e in tutto il prosieguo del capitolo ripeterà, o da sola o in posizione incipitaria, questa affermazione, che diventa come un ossessivo e martellante ritornello. Ad un certo punto, in *rem.* 2, 83, 10, dopo che Ratio ha smentito le lagnanze di Dolor circa l'apparizione repentina e subitanea del suo invecchiamento ed a seguito di un'ulteriore ripetizione del solito «senui» da parte dell'altro, ancora Ratio argomenta che l'invecchiamento non è un fatto negativo, se si è avuto il tempo di redimersi dai vizi ed è stato possibile risollevarsi, da ultimo, dagli errori del passato. In tal senso, l'aver raggiunto un'età avanzata può essere considerato a giusta ragione come la prova di una particolare benevolenza divina. A sostegno, viene addotto l'exemplum di Cesare che, rivolto ad un vecchio egiziano, gli faceva notare come la speciale durata della sua vita dovesse essere considerata indizio di una predilezione da parte degli dèi:

Ratio. Est unde gaudeas; si tamen non inter vitia senuisti, aut si vel ad ultimum surrexisti, bona tibi et utilis est senectus, nec exiguum divini favoris indicium. **Meministi ut Egyptium illum senem Cesar alloquitur, nec ingratum deis asserit argumento?**

Nell'esegesi corrente a questo passo, l'allusione petrarchesca viene considerata di difficile interpretazione, tanto che si denuncia l'impossibilità di identificarla.<sup>25</sup> In realtà, tra le fonti antiche superstiti che

<sup>24</sup> Per una disamina del tema della vecchiaia nel *De remediis* rinvio a A. Macri, «Senes fieri volunt omnes, senex esse vult nemo»: il tema della vecchiaia nel *'De remediis utriusque fortune'*, «Petrarchesca» II, 2014, pp. 141-158.

<sup>25</sup> Così in Carraud, Petrarque, *Les remèdes...* cit., vol. II, p. 168, n. 9 e poi anche in F. Petrarca, *Rimedi all'una e all'altra fortuna*, introduzione, commento e cura di E. Fenzi, Na-

parlano del soggiorno di Cesare ad Alessandria e del suo coinvolgimento in quell'evento bellico che va sotto il nome di *Bellum Alexandrinum*, l'unica in cui abbiamo notizia di questo tipo di colloquio tenuto da Cesare in quella circostanza è proprio Lucano,<sup>26</sup> ed è proprio grazie a lui che risulta possibile ricostruire il contesto cui allude Petrarca.

Il vecchio al quale, secondo Petrarca, Cesare si rivolge ha un nome, Acoreo, ed è egiziano. Nel *Bellum Civile* compare una prima volta nell'VIII libro, nel corso di un consiglio che si tiene in Egitto, alla corte di Tolomeo, il cui oggetto è quale decisione prendere circa il comportamento da tenere nei confronti dello sconfitto Pompeo, che si sapeva intenzionato a rifugiarsi proprio presso l'alleato egiziano ed era, secondo le ultime notizie, ormai alle porte. Nel corso di questa drammatica ed affrettata assemblea, il primo a prendere la parola è proprio Acoreo, presentato come avanti negli anni, originario di Menfi e sacerdote, il quale consiglia di dare prova di lealtà nel mantenere l'impegno di alleanza preso dal padre del sovrano egiziano nei confronti di Pompeo (vv. 475-481):

Acoreus

iam placidus senio fractisque modestior annis  
(hunc genuit custos Nili crescentis in arva  
Memphis vana sacris; illo cultore deorum  
lustra suae Phoebus non unus vixerat Apis)  
consilii vox prima fuit meritumque fidemque  
sacraque defuncti iactavit pignora patris.

Ma la moderazione suggerita dal sacerdote viene sovrastata dallo spregiudicato e pragmatico intervento di Potino, teso a suggerire l'eliminazione dell'ingombrante Pompeo: sarà questo, infatti, il parere che poi avrà la meglio.

poli, La scuola di Pitagora Editrice, 2009, p. 196; F. Petrarca, *Elogio della vecchiaia*, a cura di P. Stoppelli, testo latino a fronte, Milano, La Vita Felice, 2009, p. 19; F. Petrarca, *I rimedi per l'una e l'altra sorte*, vol. IV, traduzione e note a cura di U. Dotti, Torino, Nino Aragno Editore, 2013, p. 1489.

<sup>26</sup> Proprio a questa sezione dell'opera lucanea è dedicato J. Tracy, *Lucan's Egyptian Civil War*, Cambridge, CUP, 2014.

Ritroviamo Acoreo nel X di Lucano, in una scena che si svolge subito dopo la fine del banchetto offerto da Cleopatra in onore di Cesare. Proprio quest'ultimo prende per primo la parola e si rivolge al suo interlocutore definendolo un vecchio dedito ai sacri riti e caro agli dèi, per il fatto che ha raggiunto un'età avanzata. A lui chiederà notizie sull'origine del popolo egiziano, sulle sue città, sui suoi costumi e, infine, sulle cause delle piene e sulla misteriosa sorgente del Nilo. Ma veniamo al testo delle prime parole pronunciate da Cesare, che interessa particolarmente per il presente discorso. Lo precede una rapida contestualizzazione, che informa della conclusione del banchetto, avvisa dell'intenzione di Cesare di dar vita ad una conversazione destinata a durare anche fino a notte fonda, precisa che il sacerdote, ricoperto da una veste di lino, si trova disteso sul divano posto più in alto (Lucan. 10, 172-177):

Postquam epulis Bacchoque modum lassata voluptas  
 inposuit, longis Caesar producere noctem  
 inchoat alloquiis summaque in sede iacentem  
 linigerum placidis compellat Acorea dictis:  
 "O sacris devote senex, **quodque arguit aetas,**  
**non neglecte deis**".

Ecco dunque svelata la fonte cui Petrarca si riferiva a proposito dell'*altercatio* dedicata a confutare le lamentele messe in campo al sopraggiungere della vecchiaia come qualcosa di particolarmente molesto ed insopportabile. L'*exemplum* portato a sostegno del conforto di chi non accetta l'avanzata inarrestabile dell'età è scelto in maniera molto appropriata, perché si tratta di un episodio, poco conta che sia una pura invenzione, attestato da una fonte autorevole, Lucano. E la dipendenza petrarchesca da questo luogo del poema latino è evidente anche per la precisione con cui viene richiamato. Il lucaneo *alloquiis*, termine di attestazione rara in latino,<sup>27</sup> è ripreso dal petrarchesco *alloquitur*, mentre l'espressione *non neglecte deis*, che in Lucano viene

<sup>27</sup> Si veda in proposito M. Annaei Lucani *Bellum Civile Liber X*, a cura di E. Berti, Firenze, Le Monnier, 2000, p. 163.

adoperata da Cesare nel rivolgersi al vecchio egizio, trova il suo corrispettivo nel petrarchesco *nec ingratum deis*.<sup>28</sup>

A questo punto, si può concludere che si è aggiunto, a quelli già da tempo individuati, un ulteriore esempio di citazione di Lucano nel *De remediis utriusque fortune* di Petrarca. Al tempo stesso, però, il recupero di questa testimonianza finora misconosciuta può servire da stimolo ad affinare l'indagine circa i modelli petrarcheschi, che possono, come in questo caso è risultato evidente, nascondersi anche in allusioni che siano prive di indizi, ma che pure devono necessariamente avere un fondamento. Ossia, l'esempio in questione ci dice che al recupero dei riferimenti non espliciti possono concorrere conoscenze dirette degli autori latini preferiti di Petrarca, ma anche l'attenzione a qualche indizio indiretto. Nella fattispecie, l'attenzione andava forse rivolta non all'anonimo interlocutore, ma al vero protagonista della scena, Cesare, la cui fortuna medievale, in tutte le sfaccettature e con ampio corredo aneddótico, era molto ampia, e ben nota allo stesso Petrarca, che era cosciente di come proprio Lucano ne fosse una fonte autorevole e riconosciuta.

## Abstract

In Petrarch's work entitled *De remediis utriusque fortune* there are a number of quotations of passages from Marco Anneo Lucano's poem on the civil war between Caesar and Pompey. After a systematic analysis of all occurrences, the case of a reference to Lucan is pointed out to add to those already known for some time. In *De remediis utriusque fortune* 2, 83, an episode is cited whose characters are Caesar and an old Egyptian, who are discussing about old age. The source of the episode, never detected until now, can be certainly identified in a famous passage of Lucan's *Bellum Civile* (10,172-177).

Paolo Esposito  
pesposito@unisa.it

<sup>28</sup> Sul piano formale, d'altra parte, è da notare la presenza di *meministi* del nostro passo del *De remediis*, una formula che di norma prelude ad una citazione, secondo una prassi consueta per Petrarca, che ricorre spesso a questa o a consimili espressioni quando cita o allude ad un testo di altro autore.





José Antonio Fernández Delgado

## Impronta helénica en la literatura española entre el Medievo y el Renacimiento, a la sombra de la Universidad de Salamanca

### Introducción

Las huellas de la vigencia de la cultura griega en Europa son tantas y tan palpables que la verdadera dificultad se plantea no a quien quiera perseguirlas en cualquiera que sea de los diversos ámbitos de la cultura europea, desde el ámbito lingüístico al de las diversas artes, desde el ámbito literario al de las estructuras políticas por las que hoy nos gobernamos, desde la educación y el pensamiento filosófico y moral a las bases fundamentales del conocimiento científico o matemático, incluido por supuesto el lenguaje y la terminología peculiares de las respectivas disciplinas. Y, lo que es más importante, de todas esas manifestaciones de la cultura griega en Europa, más determinantes aún que las ricas muestras concretas con las que contamos, son la forma de pensar, las categorías epistemológicas, los modos de organización de nuestro discurso y los criterios estéticos, políticos o morales que los griegos nos transmitieron y han sido incorporados a nuestra naturaleza como personas, ya sea para seguirlos, ya sea para oponerse a ellos, como ha ocurrido de hecho, por ejemplo, con la deconstrucción de los códigos estéticos por parte de las vanguardias.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cfr., por ejemplo, G. Balandier, *L'anthropologie sociale et politique et les sciences de l'antiquité*, Colloque de Madrid (F.I.A.E.C.), «Bull. Ass. G. Budé», 1975, pp. 213-220.

Dentro de ese inagotable espectro de posibilidades, mi modesta aportación se centrará en el ámbito del que creo entender algo, el de la literatura, y dentro de esta, en un par de aspectos de la literatura española medieval y del Renacimiento de los cuales, en cierta medida, he tenido ya oportunidad de ocuparme en sendas ocasiones, en una de las cuales, como en la presente, fue abordado el tema de la pervivencia de la tradición clásica. En el primer caso se trata, además, de la pervivencia de la literatura griega no solo, o no exactamente, en la literatura española, sino en otra de las literaturas hispánicas, junto a la catalana y la vasca, que es la literatura gallega, aunque en una etapa tan inicial de esta que de hecho se identifica con la literatura galaico-portuguesa y con los orígenes de la propia literatura hispánica sin más. Con lo cual, por otra parte, el tema de las raíces griegas de Europa verá ampliado su horizonte hasta límites seguramente insospechados en su inicial planteamiento.<sup>2</sup>

De los dos aspectos que aquí serán abordados, el primero se enmarca, pues, en el tema de las raíces griegas de la lírica gallega, o galaico-portuguesa, o hispana sin más, ya que, como he dicho, para la época a la que nos referimos, cualquiera de las tres designaciones lo mismo da. El otro aspecto es el de la influencia del diálogo conocido como *Grilo*, de los comprendidos en el conjunto de *Moralia* de Plutarco, en el segundo de los veinte “cantos de gallo” de que consta la diatriba satírica, a su vez de corte y amplia influencia lucianesca, titulada *Cróton* y atribuida al autor del s. XVI Cristóbal de Villalón, bachiller en la Universidad de Salamanca, si no se trata de un autor homónimo formado en Alcalá de Henares.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> El tema de las raíces griegas de Europa ha constituido el centro de debate de la *Giornata Mondiale della Lingua e della Cultura Ellenica*, organizada on line por la Associazione Italiana di Cultura Classica el 9 de febrero de 2021, en la cual he sido invitado a participar con la presente ponencia.

<sup>3</sup> Cfr. A. Rodríguez López-Vázquez, *Sobre la atribución del Cróton a Cristóbal de Villalón: una hipótesis alternativa*, «Lemir» XXIII, 2019, pp. 279-308.

## Huellas de la lírica griega en la más antigua lírica hispánica

En un trabajo presentado en la Iª Reunión Gallega de Estudios Clásicos, celebrada en Santiago de Compostela en 1979 y cuyas Actas fueron publicadas en 1981,<sup>4</sup> he aportado paralelos, en el género de las llamadas Cantigas de amigo – bien conocidas dentro de la lírica medieval hispánica – de un tipo de poesía amorosa griega puesta en boca de mujer e identificado a su vez por nuestra colega Elvira Gangutia en las jarchas mozárabes, que son la manifestación más antigua de la lírica y de la propia literatura española.<sup>5</sup> En la lírica griega tenemos muestras de ese tipo de cantos en poemas de Safo como el *δέδυκε μὲν ἃ σελάνα...*, o de Alceo, Estesícoro o Anacreonte, en remedos de esos cantos en la comedia aristofánica (como en *Asambleístas* 877-975), o bien en epigramas de época helenística, así como en la poesía latina. *Topoi* comunes a este género de la lírica griega puesta en boca de

<sup>4</sup> J.A. Fernández Delgado, *Antecedentes griegos de la primera literatura gallega, Iª Reunión Gallega de Estudios Clásicos*, Ed. Universidad de Santiago de Compostela, 1981, pp. 407-417.

<sup>5</sup> E. Gangutia, *Poesía griega 'de amigo' y poesía árabe-española*, «Emerita» XL (2), 1972, pp. 329-396; *Los 'cantos de mujeres'. Nuevas perspectivas*, «Emerita» LXXVIII (1), 2010, pp. 1-31; *Cantos de mujeres en Grecia*, Madrid, Ed. Clásicas, 1994 (con Antología de Cantos de Mujeres en pp. 129-175). De los estudios más recientes sobre la voz femenina en la lírica cabe destacar: M. Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, Ed. Colegio de México, 1975; *La canción popular femenina en el Siglo de Oro*, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2006; V. Beltrán, *Canción de mujer, cantiga de amigo*, Barcelona, Ed. PPU Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, que se ocupa básicamente de las cantigas de amigo; M. Masera, “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona, Ed. Azul, 2001; M.ª P. Muñoz-Saavedra y J.C. Búa Carballo, *Lírica medieval alemana con voz femenina (siglos XII-XIII)*, Introducción, traducción y notas, Ed. Universidad de Valladolid, 2007, centrado en la lírica alemana de los siglos XII y XIII; más una serie de estudios comparados que se ocupan de varias literaturas medievales europeas: J.F. Plummer (Ed.), *Vox feminae: studies in medieval woman's songs*, Kalamazoo, Mich., Ed. Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1981; R. Lemaire, *Passions et positions. Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie médiévale en langues romanes*, Amsterdam, Ed. Rodopi, 1987; D. Earnshaw, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, Nueva York, Ed. Peter Lang, 1988; P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Ed. Universidad de Santiago de Compostela, 1990; *A tradición da canción de muller e a cantiga de amigo, Pergamiño Vindel. Un tesouro en sete cantigas*, Catálogo da exposición no Museo do Mar de Galicia, Vigo, Ed. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2017, pp. 61-75.

mujer y a las Cantigas de amigo de la España medieval – cultivadas, ya a partir del s. XII, no solo por trovadores galaico-portugueses, sino por otros del resto de la Península, incluido el propio rey de Castilla y León Alfonso X (1221-1284), de sobrenombre el Sabio y fundador de la Universidad de Salamanca –<sup>6</sup> son: la espera amorosa expresada por la amada, en relación con este *topos* el canto de albada o alborada de la amada que aguarda al amigo hasta el amanecer, la madre confidente de las penas de amor de la muchacha, la imagen del ciervo herido, la del mar, la de la naturaleza entera, etc. Los paralelos con la lírica griega son a veces tan estrechos que resulta difícil pensar en meras coincidencias de índole antropológica (como a veces se apunta) y no, más bien, en la herencia de una tradición, ya sea desde la propia presencia de los griegos (y sobre todo los romanos) en España, ya sea, como ocurrió con otros saberes de raíz griega cual la filosofía o la medicina, mediante la transmisión – a España y a Europa, vía la Escuela de Traductores de Toledo –<sup>7</sup> por parte de los árabes durante su ocupación de la Península, que es precisamente la vía de influencia contemplada por Gangutia en el caso de las jarchas mozárabes.

A título de ilustración de uno de esos motivos poéticos de raigambre griega, o greco-latina en este caso, en la lírica hispánica, mencionaremos el símil del ciervo que va a abreviar a las aguas, el cual, aunque en realidad de origen bíblico, fue dado mayoritariamente a conocer, primero, a través de la versión griega del Antiguo Testamento (s. III-II a.C.) y luego a través de su Vulgata latina (s. IV), estando presente asimismo en el *Physiologus* (s. IV) y antes en Opiano (s. II);<sup>8</sup> pero ya en un pasaje de Alceo muy fragmentario (Fr. A 10 L-P) tenemos un posible ejemplo del mismo:

<sup>6</sup> Cfr. M. Ferreiro Fernández & C.P. Martínez Pereiro, *Cantigas d'Amigo. Antoloxía*, Vigo, Ed. AS-PG / A Nosa Terra, 1996; M. Brea & P. Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo*, Vigo, Ed. Xerais, 1998.

<sup>7</sup> Cfr. W.M. Watt, *The influence of Islam on medieval Europe*, Edinburgh University Press, 2004.

<sup>8</sup> Cfr. X.L. Méndez Ferrín, *O cancionero de Pero Meogo*, Vigo, Ed. Galaxia, 1966, pp. 54 ss.

a mí, desgraciada, a mí, a quien todas las calamidades tocan/ ... casa.../ suerte vergonzante.../ pues mutilación incurable sobreviene.../ y mugido de ciervo nace en tímido pecho.../ enloquecido.../ extravíos...<sup>9</sup>

El tema ha sido profusamente localizado en la lírica hispánica en un enjundioso estudio de la hispanista, y helenista de formación, M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel sobre la *Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española*, publicado en la «Revista de Filología Hispánica» (I, 1959, pp. 20-63) y recogido póstumamente en un libro de escritos suyos editado por su esposo, Yakob Malkiel, otro ilustre hispanista, con el título *La tradición clásica en España* (Barcelona, Ed. Ariel, 1975), obra cuyos trabajos siguen la estela de estudios sobre la tradición clásica hispánica señalada por el eminente romanista E.R. Curtius en su fundamental *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Ed. Francke, 1948.<sup>10</sup>

En la lírica hispánica encontramos por primera vez representado el símil del ciervo sediento en las cantigas de amigo del trovador galico-portugués Pero Meogo, supuestamente ubicable entre los siglos XIII y XIV.<sup>11</sup> Así, por ejemplo, en sus cantigas n<sup>o</sup>s. 791, 793, 795 del Cancionero Vaticano, entre otras, tenemos:

Tal vay o meu amigo/ com amor que lh'eu ey,/ como cervo ferido/ de montey-ro del rey.

Tal vay o meu amado,/ madre, com meu amor,/ como cervo ferido de monteiro mayor./ E se el vay ferido/ hirá morrer al mar/...

---

Passa seu amigo/ que lhi ben quería:/ o cervo do monte/ a augua volvíá/...

<sup>9</sup> ἔμε δέιλαν ἔ]με παίσι[αν κακοτάτων πεδέχοισαν/ ]δομονο[ / ] ει μόρος αἴσχ[ / ἐπὶ γὰρ πᾶρ]ος ὄνιατον [ικνεῖται/ ἐλάφω δὲ] βρόμος ἐν σ[τήθεσι φυῖει φοβέροισιν/ μ]αινόμενον[ / ] ἀνάταις ὠ[. Cfr. Horacio III 12.

<sup>10</sup> *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, Traducción de A. Alatorre y M. Frenk Alatorre, ambos prestigiosos hispanistas.

<sup>11</sup> Méndez Ferrín, *O cancionero de Pero Meogo...* cit.; L.A. de Acevedo Filho, *As cantigas de Pero Meogo*, Rio de Janeiro, Ed. Gernasa, 1974 (3<sup>a</sup> ed. rev., Santiago de Compostela, Ed. Laiovento, 1995).

---

Hirey, mha madre, a la fonte/ hu vam os cervos do monte/...

En realidad, dentro de los ejemplos seleccionados, de una relación que podría ser bastante más amplia, nos encontramos con dos manifestaciones aparentemente distintas de la imagen del ciervo, la del animal que acude al agua para calmar su sed (Cantigas 793, 795) y la del ciervo herido que va a morir al agua (Cantiga 791). No obstante, ambas pueden haberse dado ya juntas en un ejemplo como el citado de Alceo y de hecho aparecerán con frecuencia fundidas en la poesía del Renacimiento y más allá; y en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (1542-1591), el que fuera alumno de Fray Luis de León en la Universidad de Salamanca y en cuya excelsa poesía mística la tradición cultural continuada de la Antigüedad a la Edad Media conecta con la revitalización cultural de la Antigüedad en el Renacimiento, la segunda manifestación de dicha imagen, la del ciervo herido, predomina sobre la primera.<sup>12</sup>

De ambas manifestaciones la primera es bien conocida por un Salmo (42, 1-2) que la refiere a la sed de Dios que siente el alma, y actualmente ha sido popularizada por un canto de la Iglesia muy extendido,<sup>13</sup> si bien tenemos una adaptación muy próxima al original y mucho más antigua en la paráfrasis que del Salmo hace el mencionado poeta del Renacimiento Fray Luis de León (1527;?-1591), también conocido como emblemático profesor de la Universidad de Salamanca y cuya labor como traductor del *Cantar de los cantares* a lengua vernácula le valió precisamente la condena a prisión por la Inquisición:<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Cfr. Lida, *Transmisión y recreación de temas grecolatinos...* cit., pp. 56 ss., 67 ss.

<sup>13</sup> «Como el ciervo que a las fuentes de agua viva va veloz/ los anhelos de mi alma van en pos de ti, Señor./ Señor, ven a nuestras almas, que por ti suspiran, ven Señor.»

El texto del Salmo dice:

«Como el ciervo brama por las corrientes de las aguas, así clama por ti, ¡oh Dios!, el alma mía».

<sup>14</sup> Cfr. I.G. Sanguinetti, Introducción a *Luis de León. El cantar de los cantares de Salomón y Poesías*, Madrid, Ed. Club Internacional del Libro, 1994; V. García de la Concha et alii, *Fray Luis de León, historia, humanismo y letras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Sa-

Como la cierva brama/ por las corrientes aguas, encendida/ en sed, bien así  
clama/ por verse reducida/ mi alma a ti, mi Dios, y a tu manida.

El símil del ciervo herido que busca el agua (Cantiga nº 791 de Pedro Meogo) parece proceder de su aplicación en la *Eneida* (IV 104-112) al extravió enloquecido de la reina Dido infelizmente enamorada<sup>15</sup> y traducir a su vez el topos epicúreo del hombre ignorante que en continuo cambio pretende esquivar las incontrolables pasiones de su alma, según recoge Lucrecio, III 1050ss. y sus repetidos ecos en Horacio, y a partir de ahí en varios poetas españoles del Siglo de Oro.<sup>16</sup> Así como antes me he referido al amplio y exquisito uso que de esta imagen hace San Juan de la Cruz en los comienzos de esta gloriosa etapa de la literatura española, desearía poner fin a esta parte de mi trabajo refiriendo un ejemplo de la utilización del mismo símil – solo que delicadamente invertido – por parte de una poeta del mismo nombre, Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), del final de dicha etapa y que, desde el punto de vista de la pervivencia y expansión de la tradición greco-latina en la literatura hispánica que aquí nos ocupa, tiene el valor añadido de que la autora pertenece a la cultura novohispana, a la de México en este caso:<sup>17</sup>

Si ves el ciervo herido/ que baja por el monte acelerado,/ buscando, dolorido,/ alivio al mal en un arroyo helado,/ y sediento al cristal se precipita,/ no en el alivio, en el dolor me imita.

lamanca, 1996; A. Ramajo Caño, Prólogo a *Fray Luis de León, Poesía*, Edición, estudio y notas, Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.

<sup>15</sup> *Uritur infelix Dido totaque vagatur/ urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,/ quam procul incautam nemora inter Cresia fixit/ pastor agens telis liquitque volatile ferrum/ nescius; illa fuga silvas saltusque peragrat/ Dictaeos: haeret lateri letalis harundo.* «Se abraza la infeliz, perdido el seso,/ por toda la ciudad errante vaga/ cual corza traspasada de imprevisto/ por el pastor que en los Diteos bosques/ de lejos la acertó, y ella en la fuga/ llevando va, sin que él lo sepa, hincado/ el hierro volador; por las umbrías/ y las cañadas sin descanso corre,/ fija en el flanco la mortal saeta.» Traducción de A. Espinosa Pólit en edición de J.C. Fernández Corte, *Virgilio. Eneida*, Madrid, Ed. Cátedra, 1991<sup>2</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. Lida, *Transmisión y recreación de temas grecolatinos...* cit., pp. 54 ss.

<sup>17</sup> Cfr. J.P. Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: Lectura barroca de la poesía*, Madrid, Ed. Renacimiento, 2006. El ejemplo pertenece a sus *Liras que expresan sentimientos de ausente*.

## Influencia del *Grilo* plutarqueo en el *Cróton* de Cristóbal de Villalón

Pasando de la poesía a la prosa, más o menos por la misma época de San Juan de la Cruz, y de la pluma de otro posible alumno de la Universidad de Salamanca, Cristóbal de Villalón (principios del siglo XVI-después de 1588),<sup>18</sup> contamos con una ingeniosa pieza de carácter satírico y erasmista – explícitamente inspirada en el diálogo de Luciano de doble título, *El Sueño o el Gallo* – en la que, al igual que en su modelo lucianesco, un gallo dialoga de madrugada con su dueño, el zapatero Mícilo, cargando las tintas sobre los vicios de los humanos, incluso cuando estos ya están en el otro mundo. Ahora bien, de los veinte “cantos” (de gallo, supuestamente) más un prólogo, de que consta la obra del autor castellano, a lo largo de los cuales se muestran otras influencias de obras y autores clásicos (*Batracomiomaquia*, Esopo, Pitágoras, Virgilio, Apuleyo...), el segundo canto se inspira expresamente en una pieza muy especial de *Moralia* de Plutarco de la que ya me ocupé en otra ocasión, *Bruta animalia ratione uti*, también titulada *Gryllus*,<sup>19</sup> y tan de cerca como lo hacen otros émulos renacentistas de esta obra, como Maquiavelo, Giordano Bruno o Giambattista Gelli<sup>20</sup> en Italia, o, algo más tarde, La Fontaine o Fénelon en Francia.

<sup>18</sup> Cfr. *El Cróton*, Edición de A. Rallo, Madrid, Ed. Cátedra, 1982; A. Vian, *El Crotalón: el texto y sus sentidos*, «NRFH» XXXIII (2), 1984, pp. 451-483 (reseña crítica de la edición de *El Cróton* de A. Rallo); *Hacia un perfil biográfico y literario del humanista Cristóbal de Villalón: reexamen crítico*, BRAEX CIII-Cuaderno 308, 2013, pp. 583-629; Rodríguez López-Vázquez, *Sobre la atribución del Cróton a Cristóbal de Villalón...* cit.

<sup>19</sup> J.A. Fernández Delgado, *Le Gryllus, une éthopée parodique*, en L. van der Stockt (ed.), *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch (Acta IV. Internat. Congress of the Internat. Plutarch Society, Leuven, 1996)*, Louvain/Namur, Ed. Peeters, 2000, pp. 171-181.

<sup>20</sup> *La Circe* (1549), diálogo entre Circe, Ulises y los compañeros de este transformados por ella en animales, ninguno de los cuales quiso retornar a la condición de hombre excepto uno que anteriormente había sido filósofo. Cfr. E. Hatzantonis, *Il potere metamorfico di Circe quale motivo satirico in Machiavelli, Gelli e Bruno*, «Italice» XXXVII, 1960, pp. 257-267; G. Indelli, *Plutarco, Bruta animalia ratione uti: qualche riflessione*, en I. Gallo (ed.), *Plutarco e le scienze (Acta IV. Congresso Plutarcho)*, Genova, 1991), Genova, Sagep Editrice, 1992, pp. 317-352; M.T. Clavo Sebastián, *El Grilo y la sátira del Humanismo en Maquiavelo y Gelli*, en M. Jufresa, F. Mestre, P. Gómez y P. Gilbert (eds.), *Plutarco a la seva època: paideia i societat (Actas VIII Simposio Intern. Asociación Españ. Plutarquistas)*, Barcelona, 2003), Ed. Universitat de Barcelona, 2005, pp. 693-702.



Dicha pieza arranca con una parodia del diálogo sostenido entre Ulises y Circe en el canto X (336-400) y luego retomado en el canto XII, 37s.<sup>21</sup> de la *Odisea*, tras la conversión de los compañeros del héroe en cerdos por parte de la divina hechicera y su posterior restitución a la forma humana gracias a la intervención de Ulises, para derivar en una cerrada defensa por parte de uno de los compañeros, Grilo, frente a Ulises, de su actual estado animalesco y su negativa a recuperar la condición de hombre.<sup>22</sup> Del mismo modo, al comienzo del canto segundo del *Cróton*, proclama el gallo su programa en los siguientes términos:

En el canto pasado quedé de te mostrar la bondad y sosiego de la vida de las fieras, y aun la ventaja que en su natural hazen a los hombres. Esto mostraré ser verdad en tanta manera que podría ser, que si alguna dellas diessen libertad de quedar en su ser, o venir a ser hombre como vos, escogería quedar fiera, puerco, lobo o león antes que venir a ser hombre, por ser entre todos los animales la especie más trabajada y infeliz.

Tanto el *Grilo* plutarqueo como el segundo canto del gallo del *Cróton* – nombre griego que significa castañuela, es de suponer que en referencia al canto del gallo, acaso como metáfora de la intención de la pieza de servir de sonajero o despertador del infantil sueño de la razón en que permanece el hombre – adoptan la postura, de raigambre cínica, de defensa de la inteligencia natural de los animales frente al pensamiento estoico que aboga por la superioridad del hombre. Y ambas piezas, de tono claramente satírico, entre bromas y veras comparan un amplio despliegue de argumentación retórica en la sofística defensa<sup>23</sup> de las virtudes animalescas frente al hombre llevada a cabo por

<sup>21</sup> Cfr. A. Casanova, *The Time Setting of the Dialogue* Bruta animalia ratione uti, en A. Pérez Jiménez & F. Titchener (eds.), *Historical and Biographical Values of Plutarch's Works*. Studies devoted to Prof. Ph. A. Stadter by the I.P.S., Málaga-Logan, Ed. Universidad de Málaga-Utah University, 2005, pp. 121-131.

<sup>22</sup> Cfr. A. Kirk, *Λόγος and φωνή in Odyssey 10 and Plutarch's Gryllus*, in N.W. Slater (ed.), *Voice and Voices in Antiquity: Orality and Literacy in the Ancient World*, Leiden, Ed. Brill, 2017, pp. 397-415; Ph.S. Horky, *The spectrum of animal rationality in Plutarch*, «Apeiron» L (1), 2017, pp. 103-133.

<sup>23</sup> De “sophísticos argumentos” son calificados por Mícilo los esgrimidos por el gallo.

sus respectivos protagonistas, el cerdo Grilo y el gallo, siendo ambos animales dotados de voz humana como si de una fábula se tratase.

Otros paralelos más concretos pueden observarse en la argumentación de sendos animales. Las virtudes en cuyo ejercicio Grilo basa la superioridad de los animales frente al hombre son la fortaleza, la templanza y la prudencia, interrumpiéndose ahí la relación y la propia obra, no sabemos si voluntaria o involuntariamente. En el caso del *Cróton* las virtudes en las que el gallo se propone demostrar que los animales aventajan a los hombres son estas mismas, y por este mismo orden, más la justicia, consistiendo el grueso de una y otra composición en la argumentación de dicha tesis por los respectivos animales protagonistas. Sus propios argumentos son a veces comparables y hasta algunos de los ejemplos utilizados por el gallo para ilustrar sus proposiciones se remontan a personajes bien conocidos del mito griego utilizados por Grilo con el mismo propósito, como Agamenón (*Mor.* 988A, 990D-E) o Penélope (*Mor.* 988B, 988F-989A), cuya cacareada virtud de castidad es rebajada por comparación con la mucho más consistente de la corneja, en una y otra obra. De tal modo que, ya al final de la argumentación del gallo sobre la fortaleza de los animales frente a la del hombre, su primera argumentación, el zapatero, asombrado de su elocuencia, no puede menos de exclamar: «Forçado me has a creer que hayas sido en algún tiempo uno de los famosos filósofos que hobo en las escuelas de Athenas».

## Conclusión

Vemos así cómo, por un lado, ya desde las primeras manifestaciones de la literatura española en la Edad Media y luego con mayor fuerza en el Renacimiento hasta su posterior derivación en el Barroco, que es la época de la poeta mexicana Juana Inés de la Cruz (como lo es también la de los franceses La Fontaine y Fénelon en su caso), la herencia literaria greco-romana se muestra en las Cantigas de amigo galaico-portuguesas así como en la sucesiva poesía renacentista. Del mismo modo, la literatura griega influye en la prosa del Renacimiento español

y europeo, caso del *Cróton* y sus congéneres en Italia o en Francia, así como, ya antes, en la primera prosa didáctica de ficción en España, caso de los cuentos moralizadores del *Conde Lucanor*, del s. XIV, y su influencia de Esopo, aunque en esta cuestión ahora no hemos entrado.

De los temas de influencia aquí abordados, el primero, en su vertiente del ciervo que va a al agua, es un motivo poético presente ya en el Antiguo Testamento, de donde pudo pasar a la poesía greco-latina, en la cual, no obstante, se manifiesta ya en Alceo, y de esta a la española, en la que se puede constatar con frecuencia ya desde el s. XIII, bien fuera por influencia directa bien por medio de traducciones a través del árabe. El segundo tema es el de la defensa, propia de la filosofía cínica, de la superioridad de la inteligencia animal frente a la del hombre, presente en el *Bruta animalia ratione uti* de Plutarco y, al igual que en otras obras de la literatura italiana coetánea y otras francesas de época posterior, en el diálogo satírico-didáctico *Cróton*, de Cristóbal de Villalón (s. XVI), a su vez muy influido por Luciano así como, en menor medida, por otros autores griegos y latinos: curiosamente, también el motivo poético del ciervo herido que busca el alivio de una fuente es aducido en esta obra en prosa como uno de los diversos ejemplos de animales que, a diferencia del hombre, saben encontrar por sí solos remedio para sus males.

Finalmente, a modo de particular homenaje a mi estimada alma máter universitaria en una ocasión tan propicia como la presente, permítaseme señalar cómo a la gloriosa Universidad de Salamanca del s. XVI, fundada ya en el s. XIII por el rey trovador Alfonso X, le cupo el honor de servir de algún modo de factor catalizador de dicha influencia helénica, según ilustran tanto el primer caso estudiado, a través de las figuras señeras de Fray Luis de León y su discípulo Juan de la Cruz, como el segundo caso, de confirmarse, como hasta le fecha se supone, la pertenencia del autor del *Cróton* a su comunidad universitaria.

## Abstract

My modest contribution to the subject of the Greek roots of Europe (discussion point at the *Giornata Mondiale della Lingua e della Cultura Ellenica*, organized on line by the Associazione Italiana di Cultura Classica the 9 february 2021) is framed into the field of the literatur and deals with a couple of aspects of the Spanish literatur in verse and prose from the Medieval and the Renaissance period. The first of the aspects approached belongs to the subject of the Greek roots of the Galician, Galician-Portuguese or Hispanic lyric poetry – since anyone of these three designations is valid for the time we are talking about – and deals with a very concrete motiv within the genre of the “cantigas de amigo”, that of the deer which goes to drink water. The other aspect is that of the influence of the dialogue known as Gryllus, included in the corpus of Plutarch’s *Moralia*, into the second of the twenty “rooster cantos” which compose the satirical diatribe entitled Crotalon, very influenced in turn by Lucian and atributed to Cristóbal de Villalón, an author of the XVIth century and probably student at the University of Salamanca, if not at the University of Alcalá de Henares. In any case this paper shows how the University of Salamanca has provided an important background to the implementation and/or the development of the two themes here adressed.

José Antonio Fernández Delgado  
jafdelgado@usal.es

## Bibliografía

- L.A. de Acevedo Filho, *As cantigas de Pero Meogo*, Rio de Janeiro, Ed. Gernasa, 1974 (3ª ed. rev., Santiago de Compostela, Ed. Laivento, 1995).
- G. Balandier, *L'anthropologie sociale et politique et les sciences de l'antiquité*, Colloque de Madrid (F.I.A.E.C.), «Bull. Ass. G. Budé», 1975, pp. 213-220.
- V. Beltrán, *Canción de mujer, cantiga de amigo*, Barcelona, Ed. PPU Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
- M. Brea, P. Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo*, Vigo, Ed. Xerais, 1998.
- J.P. Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: Lectura barroca de la poesía*, Madrid, Ed. Renacimiento, 2006.
- A. Casanova, *The Time Setting of the Dialogue* Bruta animalia ratione uti, en A. Pérez Jiménez & F. Titchener (Eds.), *Historical and Biographical Values of Plutarch's Works*. Studies devoted to Prof. Ph. A. Stadter by the International Plutarch Society, Málaga-Logan, Ed. Universidad de Málaga-Utah University, 2005, pp. 121-131.
- M.T. Clavo Sebastián, *El Grilo y la sátira del Humanismo en Maquiavelo y Gelli*, en M. Jufresa, F. Mestre, P. Gómez y P. Gilabert (eds.), *Plutarc a la seva època: paidèia i societat* (Actas VIII Simposio Intern. Soc. Españ. Plutarquistas, Barcelona, 2003), Ed. Universitat de Barcelona, 2005, pp. 693-702.
- E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948: *Literatura europea y Edad Media latina*, Traducción de A. Alatorre y M. Frenk Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- D. Earnshaw, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, Nueva York, Ed. Peter Lang, 1988.
- J.C. Fernández Corte (ed.), *Virgilio. Eneida*, Madrid, Ed. Cátedra, 1991<sup>2</sup>.
- J.A. Fernández Delgado, *Antecedentes griegos de la primera literatura gallega, Iª Reunión Gallega de Estudios Clásicos*, Ed. Universidad de Santiago de Compostela, 1981, pp. 407-417.
- J.A. Fernández Delgado, *Le Gryllus, une éthopée parodique*, en L. van der Stockt (ed.), *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch* (Acta IV. Intern. Congress of the Intern. Plutarch Society, Leuven, 1996), Louvain/Namur, Ed. Peeters, 2000, pp. 171-181.
- M. Ferreiro Fernández, C.P. Martínez Pereiro, *Cantigas d'Amigo. Antoloxía*, Vigo, Ed. AS-PG / A Nosa Terra, 1996.
- M. Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, Ed. Colegio de México, 1975.
- M. Frenk, *La canción popular femenina en el Siglo de Oro*, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2006.

- E. Gangutia, *Poesía griega 'de amigo' y poesía árabe-española*, «Emerita» XL (2), 1972, pp. 329-396.
- E. Gangutia, *Cantos de mujeres en Grecia*, Madrid, Ed. Clásicas, 1994 (con Antología de Cantos de Mujeres en pp. 129-175).
- E. Gangutia, *Los 'cantos de mujeres'. Nuevas perspectivas*, «Emerita» LXXVIII (1), 2010, pp. 1-31.
- V. García de la Concha, et alii, *Fray Luis de León, historia, humanismo y letras*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.
- E. Hatzantonis, *Il potere metamorfico di Circe qualle motivo satirico in Machiavelli, Gelli e Bruno*, «Italia» XXXVII, 1960, pp. 257-267.
- Ph.S., Horky, *The spectrum of animal rationality in Plutarch*, «Apeiron» L (1), 2017, pp. 103-133.
- G. Indelli, *Plutarco*, Bruta animalia ratione uti: *qualche riflessione*, en I. Gallo (ed.), *Plutarco e le scienze* (Acta IV. Congresso Plutarqueo, Genova, 1991), Genova, Sagep Editrice, 1992, pp. 317-352.
- A. Kirk, *Λόγος and φωνή in Odyssey 10 and Plutarch's Gryllus*, in N.W. Slater (ed.), *Voice and Voices in Antiquity: Orality and Literacy in the Ancient World*, Leiden, Ed. Brill, 2017, pp. 397-415.
- R. Lemaire, *Passions et positions. Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie médiévale en langues romanes*, Amsterdam, Ed. Rodopi, 1987.
- M.R. Lida de Malkiel, *Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española*, «Revista de Filología Hispánica» I, 1959, pp. 20-63.
- P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, 1990.
- P. Lorenzo Gradín, *A tradición da canción de muller e a cantiga de amigo, Pergamiño Vindel. Un tesouro en sete cantigas*, Catálogo da exposición no Museo do Mar de Galicia (Vigo), Ed. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2017, pp. 61-75.
- Y. Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975.
- M. Maserà, "*Que non dormiré sola, non*". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona, Ed. Azul, 2001.
- X.L., Méndez Ferrín, *O cancionero de Pero Meogo*, Vigo, Ed. Galaxia, 1966.
- M.ªP. Muñoz-Saavedra, J.C. Búa Carballo, *Lírica medieval alemana con voz femenina (siglos XII-XIII)*, Introducción, traducción y notas, Ed. Universidad de Valladolid, 2007.
- J.F. Plummer (ed.), *Vox Feminae. Studies in Medieval Woman's Songs*, Kalamazoo, Mich., Ed. Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1981.
- A. Rallo, (ed.), *El Cróton*, Madrid, Ed. Cátedra, 1982.

- A. Ramajo Caño, Prólogo a *Fray Luis de León, Poesía*, Edición, estudio y notas, Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.
- A. Rodríguez López-Vázquez, *Sobre la atribución del Cróton a Cristóbal de Villalón: una hipótesis alternativa*, «Lemir» XXIII, 2019, pp. 279-308.
- I.G. Sanguinetti, Introducción a *Luis de León. El cantar de los cantares de Salomón y Poesías*, Madrid, Ed. Club Internacional del Libro, 1994.
- A. Vian, *El Crotalón: el texto y sus sentidos*, «NRFH» XXXIII (2), 1984, pp. 451-483.
- A. Vian, *Hacia un perfil biográfico y literario del humanista Cristóbal de Villalón: reexamen crítico*, «BRAEX» CIII-Cuaderno 308, 2013, pp. 583-629.
- W.M. Watt, *The influence of Islam on medieval Europe*, Edinburgh University Press, 2004.





Marco Gatto

Oltre il paradigma leviano.  
Subalternità e mediazione  
da Ernesto de Martino a Rocco Scotellaro

Dopo aver licenziato, nel 1948, *Il mondo magico*, vero e proprio libro-simbolo dell'etnologia italiana del Secondo dopoguerra, Ernesto de Martino, sul finire dell'anno successivo, pubblica un saggio destinato a produrre un'accesa discussione. Il titolo è pregnante: *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*.<sup>1</sup> La sede è la rivista di orientamento marxista «Società», vicina alla direzione del PCI; l'interlocutore delle pagine più filosofiche è Cesare Luporini, che difatti sarà il primo a discutere con l'etnologo napoletano.<sup>2</sup> La tesi di de Martino,

<sup>1</sup> Ernesto de Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, «Società» V (3), settembre 1949, pp. 411-435, da cui citeremo. Il testo è stato riproposto negli anni Settanta da una serie di antologie impegnate nella rilettura del dibattito sulla cultura popolare. Lo si ritrova in Raffaele Rauty (a cura di), *Cultura popolare e marxismo*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 41-56 (ma con tagli del curatore); Pietro Clemente, Maria Luisa Meoni e Massimo Squillacciotti (a cura di), *Il dibattito sul folklore in Italia*, Milano, Edizioni di Cultura Popolare, 1976, pp. 63-81; Pietro Angelini (a cura di), *Dibattito sulla cultura delle classi subalterne (1949-1950)*, Roma, Savelli, 1977, pp. 49-72; Carla Pasquinelli (a cura di), *Antropologia culturale e questione meridionale. Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 46-73. Recentemente è stato ristampato in Ernesto de Martino, *Oltre Eboli. Tre scritti*, a cura di Stefano De Matteis, Roma, e/o, 2021, pp. 17-53.

<sup>2</sup> Cesare Luporini, *Intorno alla storia del «mondo popolare subalterno»*, «Società» VI (1), marzo 1950, pp. 95-106. Seguirà la risposta di de Martino, col titolo *Ancora sulla «Storia del mondo popolare subalterno»*, «Società» VI (2), giugno 1950, pp. 306-309, con replica

esposta con un sicuro piglio militante, si può così riassumere: è un vizio di forma dell'ideologia culturale borghese la consuetudine, per nulla innocente, e anzi profondamente imperialistica, di "naturalizzare" il mondo popolare e i cosiddetti "popoli-altri", convertendoli in oggetto di studio da classificare e ordinare secondo una preconstituita gerarchia di valori, con l'esito di sopprimerne, di fatto, la dimensione storico-materiale.

Siamo oggi in grado di comprendere meglio la dialettica tra produzione culturale e prassi imperialistica – un libro come *Orientalismo* (1978) ha contribuito a leggere e a diffondere l'immagine della cultura occidentale come immane deposito giustificativo della barbarie colonialista –,<sup>3</sup> ma negli anni in cui de Martino svolgeva questa traccia, peraltro già percorsa nel suo libro d'esordio, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941),<sup>4</sup> il nesso in questione non era così scontato. Né poteva dirsi prevedibile che uno studioso cresciuto alla scuola di Benedetto Croce,<sup>5</sup> seppure già impegnato sul fronte della militanza socialista,<sup>6</sup> cogliesse nel difetto "orientalistico" del sapere occidentale – e dunque di quell'idealismo nel quale aveva maturato i suoi primi passi di storico delle religioni – una limitazione non solo della cultura borghese in sé, ma anche della sua vetta filosofica più alta, ossia lo storicismo umanistico, vedendovi inoltre un immediato risvolto politico: «il naturalismo della ricerca etnologica europeo-occidentale – scriveva de Martino nel saggio del 1949 – riflette, sul piano della considerazione scientifica, la naturalità con cui il mondo popolare subalterno è trat-

conclusiva di Luporini nello stesso numero, senza titolo, alle pp. 309-312. Cfr. Riccardo Gori, *Storia di "Società" (1945-1950). Intellettuali comunisti e cultura marxista nel dopoguerra*, Verona, Gutenberg, 1981, in part. pp. 158-171.

<sup>3</sup> Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* [1978], Milano, Feltrinelli, 2001.

<sup>4</sup> Ernesto de Martino, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, Laterza, 1941. Una nuova edizione, a cura di Stefano De Matteis, è uscita presso Lecce, Argo, nel 1996.

<sup>5</sup> Cfr. Valerio Salvatore Severino, *Ernesto de Martino nel circolo crociano di Villa Laterza: 1937-1942. Contributo a una contestualizzazione politica de* Il mondo magico, «La Cultura» XL (1), aprile 2002, pp. 89-106.

<sup>6</sup> Vedi l'ampio saggio introduttivo di Fabio Dei e Antonio Fanelli a *Sud e magia*, dal titolo *Magia, ragione e storia: lo scandalo etnografico di Ernesto de Martino*, Roma, Donzelli, 2015, pp. IX-LII (in part., p. XIX).

tato dalla civiltà borghese sul piano pratico-politico». La cultura, pertanto, legittima l'esclusione dalla storia ufficiale di un'ampia porzione di umanità, la cui presenza può al limite essere garantita sul piano reificato delle classificazioni scientifiche («un mondo naturale che si confonde con la natura dominabile e sfruttabile»); e la cultura, ancora, legittima la manutenzione politica del dominio e la riduzione di interi popoli a *dati*, a elementi passivi, senza storia, esistenti solo in relazione allo sguardo ordinativo del dominante. Questa semplificazione appariva a de Martino come il sigillo di un limite tutto interno alla cultura europea (e dunque a quella liberale delle *élites* italiane): «Il circoscritto umanesimo della “civiltà occidentale” – egli chiosava – inerisce dunque alla struttura stessa della società borghese: appunto perché è carattere di tale società che Cristo non vada “oltre Eboli”, il mondo che vive oltre Eboli è apparso alla etnologia e al folklore borghesi come astorico, ovvero come storia possibile ma che attualmente non si affaccia alla memoria dello storiografo».<sup>7</sup>

Nel tematizzare una chiusura degli orizzonti storico-culturali, de Martino non si limitava però a una sorta di antesignana decostruzione dell'edificio filosofico europeo e del suo «storicismo ristretto».<sup>8</sup> Intendeva questa operazione demistificante come allargamento della coscienza storica occidentale, nel verso di un umanesimo inclusivo capace di porre il problema del protagonismo storico delle masse oppresse e dei popoli colonizzati. Non senza considerare che l'irruzione del non-storico nella storia (e quindi l'entrata in gioco di ciò che fino a un momento prima era stato pensato come natura) solitamente agita lo spauracchio – offensivo per i “colti” – dell'«imbarbarimento della cultura»: le «masse, irrompendo nella storia, portano con sé le loro abitudini culturali, il loro modo di contrapporsi al mondo, la loro ingenua fede millenaristica e il loro mitologismo, e persino certi atteggiamenti magici». A questo timore, che è in fondo un sintomo dell'insicura

<sup>7</sup> De Martino, *Intorno a una storia...* cit., p. 412.

<sup>8</sup> L'espressione è di Alberto M. Cirese: cfr. il suo *Storicismo ristretto*, «Avanti!», 12 aprile 1950, altro tassello importante del dibattito sulla cultura popolare che sorge attorno al contributo demartiniano del 1949.

egemonia delle classi dominanti, bisogna opporre un'avvertita e riformatrice storicizzazione del mondo popolare subalterno, capace di indirizzare queste nuove energie culturali «in senso progressivo». Si rende cioè necessario lo sviluppo di una contro-egemonia, di una resistenza in grado di ostacolare quel processo che, anni addietro, aveva permesso alla ferocia nazista di assorbire l'arcaico, convertendolo in elemento ideologico portante e costitutivo di una nefasta «mistica tribale della razza e del sangue», e dunque manipolandolo per i suoi usi di violenza e prevaricazione.<sup>9</sup>

Come de Martino ricorderà in uno scritto di poco successivo, fu la necessità di proteggere l'arcaico dalla sua contraffazione reazionaria a condurlo, giovane esordiente, verso un'idea di etnologia non scissa dalla «difesa della civiltà moderna» e dall'«esigenza di un più largo umanesimo storicistico come non trascurabile contributo alla catarsi culturale»:<sup>10</sup>

Erano quelli gli anni sinistri in cui Hitler sciamanizzava in Germania e in Europa [...]. Davanti al rigurgito del primitivo, del barbarico, del selvaggio io scelsi, come mio modo di reazione culturale, la ricerca etnologica, la storia del mondo primitivo, con la fede alquanto ingenua che una volta dominato dalla prospettiva storiografica il mondo primitivo “vero” delle civiltà etnologiche, ci saremmo liberati anche di quello, contesto di sermon prisco e di bugia moderna, che si andava manifestando ancora così immediatamente operoso nella cultura e nella politica del tempo.<sup>11</sup>

L'incontro con «l'*ethnos* del Mezzogiorno», del quale sino a quel momento si aveva un'idea «sostanzialmente convenzionale», l'esperienza come dirigente socialista in Puglia, il contatto con la Lucania, la scoperta di una questione meridionale tanto geograficamente prossima quanto politicamente cruciale, la rivelazione di una «affinità di situazione fondamentale [che] stringeva insieme queste plebi e i popoli co-

<sup>9</sup> De Martino, *Intorno a una storia...* cit., pp. 420 e 421.

<sup>10</sup> Id., *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, «Società» IX (3), 1953, ristampato in *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di Rocco Brienza, Roma-Matera, Basilicata Editrice, 1975, p. 56

<sup>11</sup> *Ibidem*.

loniali e semicoloniali dell'ecumene»,<sup>12</sup> spingeranno de Martino a radicalizzare questa istanza, a minimizzare i residui di crocianesimo ancora attivi (e da più parti certificati e contestati, pur nella rispettosa accoglienza dei testi)<sup>13</sup> e a investire le sue energie verso il crinale di un accentuato materialismo, nel proposito di uno storicismo potenziato.

La resistenza contro-egemonica appena evocata consiste in un'idea che vorremmo vedere come triplice. In primo luogo, «la storicizzazione delle forme culturali del mondo popolare subalterno, assegnando all'arcaico il suo esatto luogo storico, costituisce un mezzo importante per combattere il pericolo che l'arcaico si tramuti, sotto la spinta di determinati interessi pratici, in una ideologia reazionaria»:<sup>14</sup> e ciò presuppone un lungo lavoro culturale, che non può essere scisso da una reale emancipazione sociale e politica. In seconda battuta, la considerazione della cultura subalterna non può tradursi in una pratica di isolamento della particolarità folklorica. Un simile processo rischierebbe di nascondere l'interdipendenza della cultura popolare da quella dominante e il rapporto di tipo egemonico che storicamente si instaura tra le due parti. La dimensione sostenuta da de Martino è insomma quella di una totalità dinamica e processuale, nel novero della quale nessun elemento può essere isolato, perché parte di una dialettica tra dominio e subalternità che ha una chiara matrice gramsciana (vedremo quale a brevissimo). Non da ultimo, in terza istanza, «“Mettere in causa il sistema nel quale si è nati e cresciuti”» – vale a dire il sapere occidentale, inclusi lo storicismo e l'idealismo di marca crociana – «non significa essere indefinitamente disponibile per rinunzie incaute e di-

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>13</sup> Cfr., ad esempio, Renato Solmi, *Ernesto de Martino e il problema delle categorie*, «Il Mulino» I (7), maggio 1952, pp. 215-327, ora in *Autobiografia documentaria. Scritti 1950-2004*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 51-61; e Cesare Cases, *Introduzione a de Martino*, ne *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 132-167, che riproduce le pagine introduttive all'edizione Bollati Boringhieri (Torino, 1973) de *Il mondo magico*, poi riprese, con l'aggiunta di una *Postilla*, nelle ristampe del 1997 e del 2007. In quest'ultima, si vedano anche i testi di Benedetto Croce, Enzo Paci, Raffaele Pettazzoni, Mircea Eliade e dello stesso de Martino, posti in appendice.

<sup>14</sup> De Martino, *Intorno a una storia...* cit., p. 421.

sinvolte: si “mette in causa” un certo patrimonio culturale per meglio possederlo e accrescerlo, per distinguerne chiaramente l’attivo dal passivo, non per liquidarlo e annientarlo leggermente». <sup>15</sup> Su questa fondamentale acquisizione s’incardina quel pensiero della totalità cui alludevamo: totalità che va estesa e dilatata in modo da accogliere storicamente, al suo interno e in modo fattivo, quelle datità illusoriamente concepite come naturali da una cultura fin troppo ristretta e autoreferenziale. E ciò non implica una fuoriuscita dal proprio sistema – giacché fuoriuscire significherebbe proporre un salto astratto e astorico –, ma un tentativo di riformularne le prerogative, di rividerne le fondamenta, o di realizzarne in modo differente e forse più compiuto le profonde ragioni, che per de Martino sono ancora quelle dell’illuminismo (non senza considerarne l’intima e problematica “dialettica”). <sup>16</sup>

Ebbene, questa triplice valenza ha un solo verso, nel nome di un’implicita coerenza politico-culturale che va comunque vista in relazione alla mole non indifferente di spunti e sollecitazioni provenienti da altre cornici di sapere e da altre tradizioni, con le quali de Martino costantemente si confronta. Questo verso coincide con la costruzione di un universalismo non solo astratto, ma concretamente attivo su un piano storico-umanistico. Alla parola “umanesimo” de Martino attribuisce una spiccata valenza civile; vi andrebbe affiancato, per definir-

<sup>15</sup> Id., *Furore Simbolo Valore* [1962], Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 88.

<sup>16</sup> La consonanza che viene a stabilirsi con *Dialettica dell’illuminismo* di Adorno e Horkheimer dev’essere ancora ampiamente esplorata. Fu Renato Solmi a notarla nella sua celebre *Introduzione* alla prima versione italiana (a lui dovuta) di *Minima moralia* di Adorno, che si può consultare ora nella poderosa *Autobiografia documentaria* (cit., pp. 169-209): «In *Dialektik der Aufklärung*, e, in forma sparsa e allusiva, nei *Minima moralia*, appaiono spunti di una concezione che presenta molte affinità con quella sostenuta da un nostro studioso di storia delle religioni, Ernesto de Martino, in un libro che avrebbe meritato maggiore notorietà. Si tratta, per dirla in breve, dell’origine storica del sé o della presenza individuale» (p. 203 – il riferimento è a *Il mondo magico*). Placido Cherchi e Maria Cherchi raccolgono questa fine lettura di Solmi nelle pagine finali del loro *Ernesto De Martino. Dalla crisi della presenza alla comunità umana*, Napoli, Liguori, 1987, pp. 337-391, significativamente intitolate *Il rapporto De Martino-Adorno. Contributo all’analisi di una convergenza possibile e di una controversia irrisolta*. Cfr. pure Stefano Petrucciari, *Lo sguardo antropologico. De Martino, Adorno e le avventure del Sé*, in *A lezione da Adorno. Filosofia Società Estetica*, Roma, manifestolibri, 2017, pp. 143-157. Un recentissimo contributo in tal senso si trova in Gianpaolo Cherchi, *Logica della disgregazione e storia critica delle idee. Uno studio a partire da Adorno*, Bologna, il Mulino, 2020, pp. 128-137.

ne meglio i contorni, l'aggettivo "militante". Perché la storicizzazione delle forme culturali subalterne implica un lavoro attivo di valorizzazione ed emancipazione del mondo popolare che non si sottragga alla dimensione politica del protagonismo delle masse, alla quale i corpi sociali più avveduti (la classe operaia, per dirne una) e gli intellettuali sono chiamati a contribuire. È il passaggio dalla passività alla coscienza storica del proprio agire a essere in gioco; il transito dalla non storia alla storia, dall'anonimato (che coincide con lo sfruttamento) alla "presenza", per usare in termini materialistici una parola che assumerà in de Martino anche altri significati; l'accesso a una visione del mondo consapevole che scardina l'ingenuità e l'incoerenza.

Si tratta, in questo contesto, che è quello dell'immediato dopoguerra e di un'Italia che si avvia faticosamente verso la ricostruzione, di un lessico che proviene con certezza da Antonio Gramsci e dalla lettura di alcune importanti e specifiche pagine del comunista sardo. Nel 1948 Einaudi aveva pubblicato sotto il titolo de *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce* una selezione dei luoghi centrali della riflessione filosofica gramsciana: da qui de Martino cita e attinge, rivelandone una pronta e reattiva ricezione. Due anni dopo l'editore torinese darà alle stampe *Letteratura e vita nazionale*, includendo quelle *Osservazioni sul folklore* che sono ritenute a giusto merito fondamentali per il rilancio in chiave storico-materialistica dell'etnologia ed essenziali per il de Martino che, negli anni Cinquanta, ragiona sull'opportunità di leggere la cultura popolare in senso progressivo.

Andando per ordine, la problematica descritta nel saggio del '49 si collega alle riflessioni di Gramsci sul passaggio a più evolute forme di coscienza filosofica, che, per mezzo di un processo di emancipazione culturale, deve realizzarsi nel campo dei subalterni. Si tratta di un luogo assai noto del Quaderno 11; e sono le pagine che, grazie all'edizione critica di Valentino Gerratana, abbiamo imparato a conoscere con il titolo di *Appunti per una introduzione e un avviamento allo studio della filosofia e della storia della cultura*. In poche battute Gramsci articola una serie di nessi decisivi per il suo pensiero. Partendo dalla ben nota affermazione secondo cui «tutti gli uomini sono "filosofi"», il

prigioniero sardo procede con l'individuare il permanere, negli strati subalterni, di una «filosofia spontanea» che ha valore di credenza, opinione o persino superstizione, ma che segnala la presenza, comunque viva, di una «determinata concezione del mondo» che si esprime, del resto, nell'attività pratica. Il carattere ingenuo di tale concezione presuppone un vuoto di «consapevolezza critica», espressione con cui Gramsci non solo indica l'assenza di un'interrogazione avvertita e capace di demistificare le apparenze, ma una condizione di passività che conduce il subalterno ad essere «automaticamente coinvolto» entro il dominio ideologico di un gruppo sociale egemonico e dunque vittima di un sistema di credenze e valori imposti «meccanicamente» dall'alto. È evidente come tale passività impedisca di «partecipare attivamente alla produzione della storia del mondo» e di «essere guida di se stessi», di assumere cioè una consapevolezza e un ordine che sappiano farsi coerenza di pensiero e di azione. E qui Gramsci aggiunge un tassello importante, pur nella sua esposta problematicità: la fuoriuscita dalla passività non rappresenta l'approdo a una liberazione individuale – quest'ultima, in realtà, sarebbe una contraddizione in termini, se concepita come meta egoica, fondata cioè sull'esercizio illimitato di una presunta dimensione solipsistica –, dal momento che «si appartiene sempre a un determinato aggruppamento», si è sempre, diremmo oggi, “individui sociali”, membri di un consorzio comune: si è «conformisti di un qualche conformismo, si è sempre uomini-massa o uomini-collettivi». Il punto allora diventa il seguente: nel momento in cui la concezione del mondo «non è critica e coerente ma occasionale e disgregata», l'imposizione dettata dal conformismo si presenta come una manutenzione del disordine, perché, dice Gramsci, «si appartiene simultaneamente a una molteplicità di uomini-massa» e «la propria personalità è composta in modo bizzarro: si trovano in essa elementi dell'uomo delle caverne e principii della scienza più moderna e progredita, pregiudizi di tutte le fasi storiche passate grettamente localistiche e intuizioni di una filosofia avvenire quale sarà propria del genere umano unificato mondialmente». Sussistono, insomma, in uno stesso calderone elementi che diremmo retri, forse persino tribali, ed



elementi progressivi, addirittura potenzialmente emancipativi (e basterebbe questo a candidare il “senso comune” o la filosofia primitiva dei subalterni a essere un oggetto di studio per nulla secondario, o, per dirla col Gramsci delle *Osservazioni sul «folclore»*, qualcosa di tremendamente serio). Ricaviamo tuttavia che il disordine, l’incoerenza o il caos possono essere diradati dall’innesto benefico della critica, che dunque si pone quale agente politico di possibile opposizione al conformismo passivizzante. Critica che, all’interno di questo luogo pregnante della riflessione gramsciana, è anzitutto autocritica e verifica di sé, tant’è che, per dirla con l’estensore dei *Quaderni*, «Criticare la propria concezione del mondo significa [...] renderla unitaria e coerente e innalzarla fino al punto cui è giunto il pensiero mondiale più progredito».<sup>17</sup>

Ma critica è anche sinonimo di filosofia, così come filosofia è sinonimo di ordine intellettuale, un ordine «che non possono essere né la religione né il senso comune». La filosofia è, più nello specifico, «la critica e il superamento della religione e del senso comune», e quindi «coincide col “buon senso” che si contrappone al senso comune», con uno scardinamento di quest’ultimo. All’incoerenza che è conformismo subentra, per mezzo di un’acquisizione filosofica di tipo critico (che, lo ripetiamo, non ha nulla a che vedere con un’idea elitaristica di “alta cultura”, ma che è legata all’elaborazione, comune a tutti gli uomini, di una visione della realtà), un ordine che permette di allentare la morsa dell’imposizione, di pensare, insomma, con la propria testa e di assumere la consapevolezza di un’appartenenza grupale o sociale che può avere esiti alienanti, come può risultare decisiva per dar vita a un qualcosa di nuovo. E, in effetti, per Gramsci, la conquista della critica è anche una manomissione della delega e del prestito di concezioni altrui. Una conquista, si badi, che si fonda però su elementi che, in qualsiasi uomo e in qualsivoglia cultura socializzata, sono pur sempre vivi, tant’è che esiste, per il filosofo comunista, un «nucleo sano del senso comune [...] che merita di essere sviluppato e reso unitario e coeren-

<sup>17</sup> Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. II, pp. 1375 e 1376 (Q. 11, § 12).

te»,<sup>18</sup> e che dunque qui si vuole legare a quella totalità complessa di credenze, riti, narrazioni, testimonianze e culture che per il de Martino dei primi anni Cinquanta possono e, anzi, devono entrare a giusto merito nella storia, trovare un posto nella dimensione dilatata dell'universalismo, perché di quest'ultimo rappresentano un punto-limite, un avvertimento, o addirittura un dato costitutivo.

Subentra qui il problema della costruzione consapevole di un orientamento egemonico alternativo, che per Gramsci è la lunga e difficile «creazione di una élite di intellettuali»<sup>19</sup> capaci di emergere dalla subalternità. Vale in questa sede sottolineare, in modo certamente fin troppo transitorio, che il primo stadio di un simile processo genetico è il riconoscimento di una filosofia di vita o di una concezione del mondo che, per nulla trascurabile, candida i subalterni a essere nella storia, a esprimere cioè una cultura che non può essere marginalizzata o isolata e che, al contrario, deve costituire l'oggetto di un umanesimo storicistico e militante. Il tanto discusso interrogativo "il subalterno può parlare?" è posto male, perché fallace è il verbo *potere*, specie se congiunto all'altrettanto parziale verbo *parlare*, come se la presenza politica potesse essere solo linguistica e il riconoscimento ridursi a un atto performativo.<sup>20</sup> Detto altrimenti, seguendo la lettera di Gramsci, non v'è porzione umana che non possa esprimere, materialisticamente, una pur elementare visione della realtà: l'idea di una delega necessaria, in cui si perpetua un'autoimposta naturalizzazione della subalternità, accordando a un'alterità più autorevole la rappresentazione della propria voce, è di per sé la negazione di questo dato basilare e la conferma del carattere ideologico di certo conformismo; alla logica della manifestazione di sé per procura si oppone, nella proposta gramsciana, la consapevole e organizzata costruzione di un'intellettualità che quella delega incarna in modo diverso, cioè come estensione rappresentativa (e

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1378 e 1380 (Q. 11, § 12).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 1386 (Q. 11, § 12).

<sup>20</sup> Il riferimento è a Gayatri C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

sempre posta sotto verifica) di un popolo che decide, senza imposizioni, chi siano i propri esponenti. È evidente che dietro questo giro logico vi sia la polemica che Gramsci, a partire dai suoi scritti giornalistici e soprattutto nelle pagine dedicate alla questione meridionale, mette in campo nei confronti del carattere reazionario di taluni intellettuali meridionali di allineamento liberale (Croce e Fortunato su tutti) e del blocco sociale che è venuto a costituirsi a causa della mancata emancipazione dei ceti popolari, del tutto ostacolati nell'accesso possibile a una pur larvale progressione culturale e politica.<sup>21</sup>

È qui che bisogna situare la risposta demartiniana. La quale è in prima istanza legata alla contingenza politica in cui l'etnologo si trovò a lavorare, allorché, «come militante della classe operaia nel Mezzogiorno d'Italia», si rese conto che la critica dell'etnologia tradizionale e dei suoi processi di naturalizzazione coincideva con l'«interesse» pratico di partecipare alla [...] liberazione reale» dei subalterni. E de Martino aggiungeva, in coda all'importante saggio del 1949, che il primo stimolo verso questo stringente legame tra sapere disciplinare e militanza politica – diremmo, tra cultura e prassi – era giunto dalle «pagine di Carlo Levi» e da un episodio specifico del *Cristo* (quello del vecchio incantatore di Gagliano), che rivelava «il dramma di esseri respinti dalla “storia”, giacenti in una condizione di radicale alienazione, deietti in un mondo non “loro”». <sup>22</sup> La ricerca scientifica si con-

<sup>21</sup> Scrive Gramsci: «La società meridionale è un grande blocco agrario costituito di tre strati sociali: la grande massa contadina amorfa e disgregata, gli intellettuali della piccola e media borghesia rurale, i grandi proprietari terrieri e i grandi intellettuali. I contadini meridionali sono in perpetuo fermento, ma come massa essi sono incapaci di dare una espressione centralizzata alle loro aspirazioni e ai loro bisogni. Lo strato medio degli intellettuali riceve dalla base contadina le impulsiioni per la sua attività politica e ideologica. I grandi proprietari nel campo politico e i grandi intellettuali nel campo ideologico centralizzano e dominano, in ultima analisi, tutto questo complesso di manifestazioni. Come è naturale, è nel campo ideologico che la centralizzazione si verifica con maggiore efficacia e precisione. Giustino Fortunato e Benedetto Croce rappresentano perciò le chiavi di volta del sistema meridionale e, in un certo senso, sono le due più grandi figure della reazione italiana» (Antonio Gramsci, *Alcuni temi della questione meridionale*, in *La questione meridionale*, a cura di Franco De Felice e Valentino Parlato, Roma, Editori Riuniti, 1966, pp. 149-150).

<sup>22</sup> De Martino, *Intorno a una storia...* cit., p. 433 e 434. Per il passo leviano, vedi *Cristo si è fermato a Eboli* [1945], Torino, Einaudi, 1990, pp. 59-63.

figura pertanto nel più ampio spettro dell'impegno politico e assume connotati diversi. Ritornando sul tema più di quindici anni dopo in *Furore Simbolo Valore* (1965), de Martino ribadiva il nesso tra la pratica etnografica dell'incontro con l'alterità (un'alterità molto più vicina di quanto potesse sembrare; un'alterità geograficamente *interna* ai confini nazionali) e i problemi rilevanti del Mezzogiorno. E sottolineava: «Non si tratta di isolare tale mondo dal resto della società meridionale e dalla storia culturale del nostro paese, e ancor meno di isolare quanto di più arcaico e tradizionale permane in esso»; piuttosto, «la particolare dialettica racchiusa nell'incontro etnografico comporta, qui come altrove, una duplice misurazione, che si rivolge sia all'*ethnos* e al suo condizionamento culturale, sia alla civiltà occidentale rispetto alla quale l'*ethnos* sta come documento mediatore di nuove vie di consapevolezza storica». Non senza aggiungere – ed è quel che maggiormente conta per il nostro discorso – che «L'atto di nascita di questa nuova sensibilità meridionalistica è il giustamente famoso *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi: e non importa se questo libro è opera di letteratura e non di scienza storica e di etnologia».<sup>23</sup>

De Martino confermava, più di un decennio dopo, l'importanza di questo romanzo. Eppure, lungo tutto l'arco degli anni Cinquanta la sua posizione in merito subisce una serie di oscillazioni che vanno opportunamente considerate. Occorre anzitutto ribadire che l'approdo a una concezione che scorge nella subalternità il punto-limite dell'umanesimo e nell'etnologia la coscienza critica di questo stesso limite, accordando a tale disciplina la «problematizzazione dei limiti storici della civiltà occidentale»,<sup>24</sup> beneficia della fondamentale lezione gramsciana, in virtù della quale la forma egemonica è colta nell'atto di costruire un dominio che non è mai totale, la cui inadempienza è confermata dalla presenza di una cultura subalterna che non si lascia completamente assimilare da esso e che dunque, costituendosi come punto-limite di quel dominio, riflette la condizione scandalosa di un "passato

<sup>23</sup> De Martino, *Furore...* cit., pp. 116-117 e 117.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 84.

che non passa”, di un arcaico che permane, o di una compresenza di tempi storici differenti (potremmo dire, evocando Ernst Bloch, di una “contemporaneità del non-contemporaneo”).<sup>25</sup> Ora, si ritiene di poter individuare nei *Quaderni* di Gramsci il modello di queste riflessioni, in particolare nelle brevi ma dense *Osservazioni sul «folclore»*, che andrebbero comunque lette insieme alle note sulla letteratura dei Quaderni 21 e 23, sul carattere non nazionale-popolare della produzione letteraria italiana, sull’elitarismo della cultura peninsulare e sulla fisionomia degli intellettuali, alla luce del nesso stringente tra ideologia ed egemonia che il prigioniero sardo tematizza costantemente nella sua riflessione decennale. Del resto, è Gramsci, in più luoghi, a censurare una conoscenza esotica delle culture locali, a ribadire il carattere paternalistico e pittoresco di certe rappresentazioni, che egli vede come espressioni «da turisti in cerca di sensazioni forti e originali per la loro crudezza». <sup>26</sup> La diagnosi di una frattura storica tra gli intellettuali e il popolo si riflette nell’incapacità di legare i nessi, di stabilire una visione relazionale dei contesti, e dunque nella tendenza a isolare e autonomizzare i fenomeni, magari reificandoli in un immaginario letterario comodo e pronto per l’uso. Peraltro, è ancora Gramsci che invita a non concepire il folklore «come una bizzarria, una stranezza o un elemento pittoresco», ma come un oggetto analitico di profonda serietà, entro il quale – come nel caso dei mille conformismi che abitano la mente disorganica del subalterno – si può riconoscere «un agglomerato indigesto di frammenti di tutte le concezioni del mondo e della vita che si sono succedute nella storia, della maggior parte delle quali, anzi, solo nel folclore si trovano i superstiti documenti mutili e contaminate». <sup>27</sup> E tali sopravvivenze sono fondamentali per ricostruire il processo di una totalità storica che va configurandosi secondo le traiettorie conflittuali di certune egemonie. Perché, suggerisce Gramsci, la

<sup>25</sup> Cfr., a tal proposito, Rino Genovese, *Un illuminismo autocritico. La tribù occidentale e il caos planetario*, Torino, Rosenberg&Sellier, 2013, in part. pp. 37-40. Sulla categoria blochiana si veda Martin Jay, *Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 174-195.

<sup>26</sup> Gramsci, *Quaderni...* cit., vol. III, p. 2110 (Q. 21, § 1).

<sup>27</sup> *Ibid.*, vol. III, pp. 2314 e 2312 (Q. 27, § 1).

presenza di elementi arcaici, non semplicemente assimilabile a un'astratta persistenza dell'esotico, dello strambo o persino del respingente, postula una qualche forma di contrapposizione – ovviamente non elaborata – alla cultura alta, non foss'altro per il fatto di rappresentare quel punto-limite di cui si diceva, quel momento in cui la dilatazione illuministica e universalistica subisce, con l'evidenza della realtà, una scandalosa battuta d'arresto.

Va intesa in tal senso la riflessione che de Martino avvia, a partire dagli anni Cinquanta, sul cosiddetto “folklore progressivo”, un concetto che, come è stato mostrato, ha una chiara derivazione dall'etnologia sovietica<sup>28</sup> e che l'intellettuale napoletano abbandonerà nel giro di poco tempo; un concetto però che a nostro parere svela il modo in cui certi moduli gramsciani penetrano nel suo pensiero, andando a rinvigorire il significato dei ragionamenti su egemonia e subalternità.<sup>29</sup>

Prendiamo in esame due luoghi testuali. Il primo è un brevissimo contributo, pubblicato su «Il Calendario del Popolo» nel 1952, l'anno della nota spedizione etnologica in Lucania. Già l'attacco è rivelatore, perché riporta un riferimento esplicito a *Letteratura e vita nazionale*. Quel che di Gramsci va raccolto è, a parere di de Martino, il significato politico che le sue pagine accordano alla critica del “pittresco” e alla demistificazione delle visioni paternalistiche indirizzate ai danni del “basso” e del “popolare”. Mutato l'orizzonte politico grazie alla Resistenza e allo sviluppo di un movimento rivoluzionario extranazionale, questo insegnamento gramsciano va «svolto e integrato» in due direzioni: verso una corrosiva critica dell'«idoleggiamento romantico del folklore» e della «“suggestione” del primitivo e dell'arcaico», ossia verso una critica dell'isolamento cui sarebbe sottoposta la visione del mondo dei subalterni se fosse concepita solo come reperto o deposito alluvionale di tradizioni sepolte; in secondo luogo, mettendo in evidenza il rapporto tra la cultura egemonica e la cultura subalterna,

<sup>28</sup> Stefania Cannarsa, *Genesi del concetto di folklore progressivo. Ernesto de Martino e l'etnografia sovietica*, «La Ricerca Folklorica», n. 25, aprile 1992, pp. 81-87.

<sup>29</sup> Una recente e persuasiva interpretazione di questo luogo è stata offerta da Fabio Dei nel suo *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Bologna, il Mulino, 2018, in part. pp. 73-120.

per giungere a riconoscere il rapporto di dipendenza che questa – in quanto «cultura servile di classi politicamente ed economicamente asservite» – intrattiene, per ragioni di sottomissione, con la prima. Due direzioni che spingono però de Martino a interrogare più profondamente l’accenno di Gramsci a una possibile “contrapposizione” fra queste due culture: «Ma è il folklore *soltanto* questo?»; soltanto, dunque, subordinazione alla cultura ufficiale, o anche altro? E ancora: «Il folklore è soltanto discesa e invilimento di prodotti elaborati dall’alta cultura, ovvero la stessa accettazione e lo stesso riadattamento popolare di tali prodotti manifesta talora un elemento attivo, una capacità rielaboratrice ricca di significato umano?»; può darsi, dunque, un movimento «ascendente», che dal basso implichi non un’imposizione, non un conformismo, ma una risposta volontaria, una replica consapevole? Siamo nel solco di una problematica politico-culturale che rivendica la complessità del rapporto dialettico tra cultura egemonica e cultura subalterna e l’indispensabile considerazione del loro carattere relazionale.<sup>30</sup>

Il secondo luogo testuale che ci proponiamo brevemente di attraversare è in realtà duplice. Si tratta di due testi a lungo inediti che Stefania Cannarsa ha pubblicato, nel 1992, con i titoli di *Postille a Gramsci* e *Gramsci e il folklore*.<sup>31</sup> Di datazione incerta, risalgono ai primissimi anni Cinquanta.<sup>32</sup> Le *Postille* rappresentano, nella forma in cui sono pervenute, una serie di appunti di lettura sui contributi gramsciani in quel momento proposti dall’operazione editoriale di Einaudi. Vi si ribadisce la giustezza della polemica di Gramsci «contro il folklore come erudizione, come senso del pittoresco e, occorrerebbe aggiungere, come senso romantico del popolare»; e si insiste sulla necessità di

<sup>30</sup> Ernesto de Martino, *Gramsci e il folklore*, «Il Calendario del Popolo», n. 8, aprile 1952, p. 1109.

<sup>31</sup> Idem, *Due inediti su Gramsci. «Postille a Gramsci» e «Gramsci e il folklore»*, «La Ricerca Folklorica», n. 25, aprile 1992, pp. 73-79.

<sup>32</sup> Per le controversie sulla datazione, vedi il prezioso contributo di Valerio Salvatore Severino, *Ernesto de Martino nel Pci degli anni Cinquanta tra religione e politica culturale*, «Studi Storici» XLIV (2), aprile-giugno 2003, in part. pp. 529-530, che giustamente ricorda come il testo presentato da Stefania Cannarsa si leghi geneticamente all’articolo *Gramsci e il folklore nella cultura italiana*, uscito su «Mondoperaio» (III [133], 16 giugno 1951, p. 12) e riscoperto da Cesare Bermanni (cfr. la sua ristampa ne «Il de Martino», n. 5-6, 1996, pp. 87-90).

«unificare idealmente la storia delle classi subalterne per entro le nazioni che appartengono alla civiltà euro-americana, e la storia delle civiltà coloniali e semicoloniali con le quali la civiltà euro-americana si è incontrata nel corso del suo sviluppo capitalistico (colonizzatore, imperialistico)» (secondo un tema presente in modo diffuso nelle pagine di *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*); per concludere con l'esplicito «bisogno etico-politico di liberarci dall'arcaico che è in noi, dai limiti del nostro umanesimo». <sup>33</sup>

Il materialismo storico del comunista sardo è, insomma, lo strumento attraverso il quale ripensare in modo totalizzante i rapporti sociali e le relazioni culturali. In *Gramsci e il folklore*, de Martino enuncia la necessità di un'«integrazione» del pensiero gramsciano in materia di folklore, che però va letta come potenziamento di un'intuizione in verità presente nelle *Osservazioni* depositate nei *Quaderni*: al folklore tradizionale – che riflette il trattenimento del subalterno entro i limiti di una cornice filosofica primitiva, dettata da credenze, luoghi comuni e opinioni acritiche – occorre, sull'esempio dell'etnologia sovietica, associare anche «un folklore progressivo, che ha una importanza notevole proprio rispetto alla fondamentale problematica gramsciana della circolazione e della unificazione della cultura», nel senso, cioè, di un umanesimo nuovo e dilatato. <sup>34</sup> Ed è significativo, ai fini del nostro discorso, che un esempio di folklore progressivo – nozione con la quale, a quest'altezza, de Martino indica, non senza una certa nettezza, l'insieme dei «prodotti culturali del mondo popolare che nascono come protesta contro la propria condizione subalterna» – <sup>35</sup> sia ricavato proprio dal *Cristo leviano* (un passo sulla concezione contadina della capra come animale diabolico), <sup>36</sup> testo che è considerato alla

<sup>33</sup> De Martino, *Due inediti...* cit., pp. 74 e 75.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>35</sup> *Ibidem.*

<sup>36</sup> Il passo, integralmente riportato da de Martino, è il seguente: «I contadini dicono che la capra è un animale diabolico. Anche gli altri fruschi sono diabolici: ma la capra lo è più di tutti. Questo non vuol dire che sia cattiva, né che abbia nulla a che fare coi diavoli cristiani, anche se talvolta essi scelgano il suo aspetto per mostrarsi. Essa è demoniaca come ogni altro essere vivente, e più di ogni altro essere: poiché, nel suo aspetto animale, sta celata



stregua di un ideale repertorio etnografico da cui attingere. Ebbene, il resoconto narrativo di Levi, al netto di «un certo compiacimento letterario» e salvo «l'attenuazione o distorsione che ne risultano dei tratti più genuini della esperienza contadina» (salvo, cioè, un realismo solo parziale), per de Martino «è sostanzialmente esatto»<sup>37</sup> e trova una conferma nell'esperienza diretta dell'etnologo in Lucania, nel biennio 1949-1950, cui si fa largamente riferimento attraverso alcuni esempi (fra questi, la nascita della *Canzone della Ràbata*, il quartiere povero di Tricarico, che sarà oggetto di un testo importante come *Note lucane*, nonché di una controversia sull'autorialità dei canti popolari che vide implicato Rocco Scotellaro).<sup>38</sup>

Sulla base di queste osservazioni e seguendo le indicazioni del Gramsci di *Letteratura e vita nazionale*, l'etnologo napoletano perviene dunque a un punto decisivo: da un lato, il processo di emancipazione degli strati subalterni più arretrati fa parte degli «obblighi storici» della classe operaia, la quale, più cosciente e preparata, ha il ruolo di favorire lo «sblocco dalla tradizione» e la fuoriuscita da un folklore arcaico e primitivo; dall'altro, questa «direzione culturale», che candida il movimento operaio (e gli intellettuali a esso legati) a essere appunto una guida, «deve operare mediatamente attraverso la stimolazione del folklore progressivo, sia attivandolo in forme concrete organizzate, sia facendolo circolare nel mondo della cultura e dandogli così orizzonte di memoria storiografica, sia infine (e vorrei dire soprattutto) educando i portatori popolari di folklore a diventare essi stessi raccoglitori e giudici dei prodotti della “creazione popolare”». Due

un'altra cosa, che è una potenza. Per il contadino essa è realmente quello che era un tempo il Satiro, un Satiro vero e vivo, magro e affamato, con le corna curve sul capo, e il naso arcuato, e le mammelle o il sesso penzolanti, peloso, un povero Satiro fraterno e selvatico in cerca d'erba spinosa sull'orlo dei precipizi» (Levi, *Cristo... cit.*, p. 58).

<sup>37</sup> De Martino, *Due inediti... cit.*, p. 77.

<sup>38</sup> Cfr. la ricostruzione – non priva di toni assai polemicici – proposta da Alberto M. Cirese, *Per Rocco Scotellaro: letizia, malinconia e indignazione retrospettiva*, «Annali di San Michele», n. 18, 2005, pp. 201-233; e il recente studio di Franco Vitelli, *La Ràbata tra Ernesto De Martino e Rocco Scotellaro. Con appendice di inediti e rari*, in «Tutto ti serve di libro». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, Lecce, Argo, 2019, vol. II, pp. 538-574.

aspetti, questi, che tengono assieme la necessità di una visione totalizzante dei rapporti tra classe operaia e strati subalterni arretrati e il bisogno di considerare la complessità del folklore e di valorizzarne i tratti progressivi. Due aspetti dietro i quali si scorge la visione anti-autonomistica di Gramsci: l'impossibilità di isolare il frammento culturale, di renderlo irrelato e statico, di assegnarlo a una partizione distinta. Un «movimento reale concreto» di coinvolgimento della subalternità nel quadro di una più generale emancipazione permette, a parere del de Martino interprete di questi decisivi passi gramsciani, un'impostazione del problema umanistico non come mera estroflessione di una paternalistica «andata al popolo», ma «come produttività culturale popolare progressivamente orientata». <sup>39</sup>

Pertanto, l'assillo di de Martino consiste nel rimarcare il legame inscindibile tra cultura egemonica e cultura subalterna, nell'evidenziare la stratificata complessità delle manifestazioni culturali provenienti dal basso e nel ribadire il ruolo della classe operaia all'interno del processo di emancipazione, che consiste nel dirigere gli elementi folklorici progressivi verso una consapevole circolazione e valorizzazione. Questo intendimento attraversa tutti gli anni Cinquanta e si iscrive in quel «punto fermo» della riflessione demartiniana che è riassunto dal «rifiuto di “isolare” una scienza del folklore da una comprensione più ampia delle dinamiche sociali; di separare lo studio degli aspetti subalterni della cultura da quello dei processi egemonici». Per dirla ancora con Fabio Dei, che abbiamo appena citato, nelle ricerche sul pianto rituale, sulla magia o sul tarantismo «de Martino tratta il materiale popolare non come unità autonoma ma nella sua costante interazione storica con le categorie egemoniche e con gli intellettuali (religiosi, medici, scrittori) che di tale interazione sono stati protagonisti». <sup>40</sup> Siamo nell'alveo di un pensiero dialettico che pone come centrale la catego-

<sup>39</sup> De Martino, *Due inediti...* cit., p. 78. Sui doveri storici della classe operaia, del resto, de Martino aveva insistito anche in risposta alle obiezioni sollevate da Cesare Luporini al saggio del 1949: «Ovviamente l'espressione “irruzione nella storia del mondo popolare subalterno” significa conquista dello stato da parte delle masse popolari guidate dalla classe operaia» (*Ancora sulla «Storia del mondo popolare subalterno»...* cit., p. 308).

<sup>40</sup> Dei, *Cultura popolare...* cit., p. 102.

ria della *mediazione nella totalità* e che intende contrastare l'idea di un autonomismo isolante delle culture.

Proprio questo punto di arrivo non poteva che creare frizioni con l'idea di una civiltà contadina capace di autodeterminazione e con certe rappresentazioni di una supposta storica immobilità dei popoli meridionali, che, in fondo, il *Cristo* di Levi aveva contribuito a costruire, non senza poggiarsi su un'idea di libertà e di autonomia di matrice gobettiana e rosselliana.<sup>41</sup> Non c'è dubbio che fra la critica alla rappresentazione pittoresca delle "plebi rustiche" del Meridione e la valorizzazione della cultura subalterna, anzitutto di quella contadina, veniva a stabilirsi un equilibrio molto precario, fonte di discussioni ricche e, nello stesso tempo, disorientanti. Lo conferma la polarizzazione del dibattito che, lungo gli anni Cinquanta, oppone gli storicisti crociani agli storicisti di marca gramsciana, i censori di un culto per il primitivo agli studiosi delle tradizioni popolari, e che tracima infine nel contrasto tra la politica culturale del PSI e quella del PCI: da una parte, i sostenitori di una possibile autonomia del mondo contadino; dall'altra, i propugnatori di un'alleanza necessaria tra la classe operaia, considerata più avanzata, e le realtà sociali subalterne.<sup>42</sup>

Nell'ambito del nostro ragionamento, ci limitiamo a rilevare che la pubblicazione di *Cristo si è fermato a Eboli* fu l'agente primario di questa discussione. La posizione di de Martino in merito rappresenta, allo stesso modo, una sorta di cartina al tornasole della posta in gioco. Abbiamo già visto che nel saggio uscito su «Società» nel 1949 e nelle

<sup>41</sup> In senso politico-filosofico, il testo di riferimento, in cui l'autonomia è intesa come "religione della libertà", è probabilmente *Il concetto di autonomia nel programma di G.L.*, pubblicato a firma «M.S.» nei «Quaderni di Giustizia e Libertà», n. 4, settembre 1932, pp. 6-12, attribuito poi a Leone Ginzburg e a Carlo Levi. Lo si può difatti leggere, con lo stesso titolo, sia in Leone Ginzburg, *Scritti*, a cura di Domenico Zucàro, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-9 e in Carlo Levi, *Scritti politici*, a cura di David Bidussa, Torino, Einaudi, 2001, pp. 72-80. Per una discussione sul concetto di autonomia nell'ambito del dibattito su *Cristo si è fermato a Eboli*, si veda Carlo Vallauri, *Carlo Levi e il meridionalismo nel dopoguerra*, in Gigliola De Donato (a cura di), *Carlo Levi nella storia e nella cultura italiana*, Manduria, Lacaita, 1993, pp. 53-63 e il dibattito che ne segue, con interventi di Rosario Villari, Manlio Rossi-Doria e Paolo Cinanni.

<sup>42</sup> Per una ricostruzione puntuale, vedi Mariamargherita Scotti, *Da sinistra. Intellettuali, Partito socialista italiano e organizzazione della cultura (1953-1960)*, Roma, Ediesse, 2011.

pagine di *Furore Simbolo Valore* l'apporto di Levi è ritenuto fondamentale ed è concepito come il motivo ispiratore di una riflessione sulla cultura subalterna. Ma nel corso degli anni Cinquanta de Martino dimostra di cambiare opinione, e non solo – come una banale ricostruzione potrebbe suggerire – in concomitanza di un evento significativo della sua militanza a sinistra: l'iscrizione al Partito comunista italiano nel novembre del 1953.

Già nelle prime battute delle *Note lucane* uscite, sempre su «Società», nel 1950, de Martino è netto nell'evidenziare il bisogno di una

esplorazione in profondità delle comunità contadine del Mezzogiorno da parte di studiosi che non siano degli abili letterati dal distaccato sorriso e neppure dei meri specialisti, ma uomini drammaticamente impegnati essi stessi nel moto di emancipazione di queste genti, e per i quali la teoresi scientifica sia concepita come momento delucidatore e come incremento di un nuovo umanesimo in cammino.<sup>43</sup>

Il riferimento polemico è, in generale, sia allo sguardo bonario della letteratura, sia ai rappresentanti dell'antropologia applicata che, in quegli anni, vedevano nel Sud un interessante oggetto di ricerca, da studiare attraverso diverse competenze settoriali.<sup>44</sup> Ma il nodo reale consiste, per de Martino, nel diffondersi di un'«immagine, decisamente falsa, di un mondo contadino meridionale rassegnato e dolente nella sua storica immobilità», contro la quale è bene schierarsi.<sup>45</sup> E la contromossa si traduce in un'analisi gramsciana del quartiere povero di Tricarico e dei suoi fermenti culturali e progressivi, che chiama in causa la sua stessa posizione di etnologo occidentale.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Ernesto de Martino, *Note lucane*, «Società» VI (4), 1950, p. 650.

<sup>44</sup> Cfr. Maria Minicuci, *Antropologi e Mezzogiorno*, «Meridiana» (*Mezzogiorno in idea*), nn. 47-48, 2003, pp. 139-174.

<sup>45</sup> De Martino, *Note...* cit., pp. 650-651.

<sup>46</sup> È uno dei passi più incisivi di *Note lucane*: «Dopo il mio incontro con gli uomini della Rabata, ho riflettuto che non c'era soltanto un problema loro, il problema della loro emancipazione, ma c'era anche il problema mio, il problema dell'intellettuale piccolo-borghese del Mezzogiorno, con una certa tradizione culturale e una certa "civiltà" assorbita nella scuola, e che si incontrava con questi uomini ed era costretto per ciò stesso a un esame di coscienza, a diventare per così dire l'etnologo di se stesso» (*ibid.*, p. 666).

Non è casuale che il polemico cappello introduttivo, appena sintetizzato, di *Note lucane* sia stato espunto dalla sua ripresentazione in *Furore Simbolo Valore*, raccolta nella quale, si diceva, è presente un tributo al *Cristo*. È inoltre da notare in che modo, nei primi anni Cinquanta, de Martino continui a utilizzare, quasi facendola propria, e a titolo di segnale del «limite umanistico della “civiltà cristiana”», l’immagine del «confine di Eboli», tuttavia sottolineando che oltre quello stesso «cippo confinario» esiste «un mondo in movimento» di cui va offerta «memoria storiografica». <sup>47</sup> Pertanto, nel frangente che coincide con la lettura profonda di Gramsci, la posizione dell’etnologo napoletano sull’opera di Levi si riassume, sì, in un riconoscimento del suo inestimabile contributo, ma pure in un consumato distacco da qualsivoglia visione statica e poetica della civiltà contadina.

L’oscillazione che conduce de Martino a un più netto allontanamento dal “levismo” trova dunque le sue premesse nelle pagine gramsciane e nell’elaborazione, per quanto transitoria, del concetto di “folklore progressivo”, di cui, del resto, proprio Levi, quasi inconsapevolmente, aveva proposto alcune manifestazioni. Viene insomma a chiarirsi nella mente di de Martino il rischio di una concezione autonomistica delle culture subalterne, con tutto il carico di mitologie e poetiche di marca astorica che ne segue. Non è peregrino sostenere che il più accentuato marxismo dei primi anni Cinquanta, che viene dall’attraversamento di Gramsci e dalla scelta della militanza comunista, porti a coscienza allarmata l’evidenza di un irrazionalismo latente che va manifestandosi nelle discussioni sul mondo contadino – un irrazionalismo contro il quale de Martino si scaglia anzitutto proponendo un’etnologia storicistica e gramsciana potenzialmente rifondata, in cui l’interesse per la magia e per il folklore sia legato alla costruzione di una reale emancipazione umanistica e all’espunzione di qualsivoglia residuo arcaico dalla ventura cittadella socialista. In questo contesto hanno senza dubbio un peso il “caso” Scotellaro e la posizione di

<sup>47</sup> Id., *Etnologia e folklore nell’Unione Sovietica* [1950], in Carla Pasquinelli (a cura di), *Antropologia culturale e questione meridionale...* cit., pp. 142 e 143.

Mario Alicata sul meridionalismo “alla Levi”: due momenti culturali importanti per il dibattito degli anni Cinquanta,<sup>48</sup> che possono essere oggi riletti da una prospettiva diversa, anche in virtù dell’enorme mole di materiale storiografico e documentario finalmente a disposizione degli studiosi.

Com’è noto, Rocco Scotellaro, sindaco socialista di Tricarico e riconosciuto poeta, muore trentenne nel dicembre del 1953.<sup>49</sup> Carlo Levi e Manlio Rossi-Doria ne programmano, a stretto giro, l’uno, la pubblicazione dell’opera poetica (*È fatto giorno* esce nel 1954 per Mondadori), l’altro, la parallela uscita per Laterza, con il titolo di *Contadini del Sud*, di un’inchiesta incompiuta sul mondo rurale, che era nata su sollecitazione dell’editore pugliese. Sempre nel ’54, in agosto, viene assegnato il Premio Viareggio alla raccolta di poesie fortemente voluta da Levi: la reazione della critica letteraria legata al PCI, che vede nell’operazione culturale il tentativo di accordare alle ragioni del meridionalismo autonomista uno spazio politico in chiave anticomunista e antigramsciana, non si fa attendere.<sup>50</sup> Alicata, in due tempi, firma una coppia di articoli destinati a rappresentare un nodo cruciale del dibattito su letteratura e Mezzogiorno. In settembre, *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli* esce su «Cronache meridionali» e *I contadini del Sud* su «Il Contemporaneo» (quest’ultimo, in un certo senso, propiziato dal commento a caldo di Carlo Salinari, *Tre errori a*

<sup>48</sup> Cfr. Sebastiano Martelli, *Il crepuscolo dell’identità. Letteratura e dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Salerno, Laveglia, 1988.

<sup>49</sup> De Martino firmerà un breve necrologio: *Un poeta dei giovani. Rocco Scotellaro*, «Gioventù socialista», n. 4, gennaio 1954, p. 9, ora in «Il de Martino», nn. 5-6, 1996, p. 85. Per una chiara ricostruzione del contesto politico e culturale entro cui collocare Scotellaro, vedi almeno Carmela Biscaglia, *Levi, de Martino, Scotellaro: l’impegno politico, antifascista e meridionalistico*, «Rassegna storica lucana» XXXVIII (67-68), 2018, pp. 113-151; e l’altrettanto recente Gaetano Moresè, *Il politico dilettante. Rocco Scotellaro sindaco a Tricarico, fra rinascita democratica e controriforma moderata (1943-1953)*, «Historia Magistra» X (26), pp. 17-32.

<sup>50</sup> Non potendo qui parlare dell’importante convegno sulla figura di Rocco Scotellaro tenutosi a Matera il 6 febbraio 1955 e fortemente voluto da Raniero Panzieri e dal Partito socialista italiano, con la partecipazione “conciliativa” di importanti esponenti del mondo culturale comunista come Mario Alicata e Carlo Muscetta, rimandiamo ancora alla ricostruzione di Scotti, *Da sinistra...* cit., pp. 81-109.

*Viareggio*, uscito il 28 agosto nella medesima sede).<sup>51</sup> Ci soffermeremo soltanto sul primo.

Si è soliti assegnare a queste prese di posizione uno spiccato valore ideologico o un vizio di ortodossia. Al contrario, i testi di Alicata contengono, nella loro chiarezza, una serie di spunti essenziali per comprendere certi nessi fondamentali del meridionalismo di quegli anni. Anzitutto, vi è un riconoscimento del valore letterario del *Cristo* e della figura intellettuale di Scotellaro, che a volte sfugge ai lettori più avvertiti. Di seguito, vi troviamo un appassionato ragionamento sull'opportunità di scardinare l'immagine del Mezzogiorno «come un enigma ancora da decifrare, come una terra arcana e misteriosa ancora tutta da studiare e tutta da rivelare nella sua “essenza” nascosta e nelle sue “apparenze” molteplici»; di demistificare, insomma, quello che oggi chiameremmo “orientalismo”; di scorgere, dietro questa poetica spontaneità, «il frutto dell'opera metodica di direzione culturale dei gruppi dominanti italiani» e di intellettuali meridionali come Croce; di contrastare la «tendenza [...] a considerare il problema del Mezzogiorno come qualcosa ancora di oscuro o almeno di confuso», che conduce spesso certe rappresentazioni artistiche a «metterne in luce soltanto gli elementi positivi, di denuncia, [...] senza compiere la necessaria azione di approfondimento critico per svelarne, laddove ci siano, anche gli elementi negativi, e dunque il carattere contraddittorio» e salvo poi condensare tutto in una «pura e semplice commozione sentimentale per la miseria e l'arretratezza del Sud».<sup>52</sup>

Vi troviamo, pertanto, molti dei punti di partenza della riflessione di de Martino. Ma sul romanzo di Levi Alicata è più incisivo: pur elo-

<sup>51</sup> Mario Alicata, *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli* [1954] e *I contadini del Sud* [1954], ora in *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 309-330 e 331-336, edizione da cui citeremo. Si segnala che il primo fu ripreso in *La battaglia delle idee*, Roma, Editori Riuniti, 1968, pp. 56-74; entrambi furono ristampati nel più voluminoso *Intellettuali e azione politica*, a cura di Renzo Martinelli e Roberto Maini, Roma, Editori Riuniti, 1976, il primo alle pp. 153-72 e il secondo alle pp. 147-152. In Leonardo Mancino (a cura di), *Omaggio a Scotellaro*, Manduria, Lacaita, 1974, oltre a una riproduzione de *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli* (pp. 133-163), si può leggere, alle pp. 695-698, anche l'intervento di Carlo Salinari, *Tre errori a Viareggio* [1954].

<sup>52</sup> Alicata, *Il meridionalismo...* cit., pp. 310, 311 e 312.

giandone il «ruolo efficacissimo nella denuncia delle condizioni di miseria e arretratezza del Mezzogiorno», vi ravvisa «una serie di tesi senza consistenza teorica, nelle quali si rivela come sia estraneo al Levi ogni proposito di spiegare storicisticamente le ragioni dell'inferiorità sociale del Mezzogiorno e quindi di individuare le forze storiche che, oggi, possono spingere a soluzione la questione meridionale, e le vie per le quali ciò potrà avvenire». Qual è dunque il limite del *Cristo*? Quello di ridurre il problema delle classi subalterne a una dimensione «metafisica, misticcheggiante», e di non riuscire a offrire «un'interpretazione dialettica» e storica del conflitto tra campagna e città (cui si deve comunque l'individuazione problematica), così rispecchiando non tanto «il risultato di una sua elaborazione individuale», ossia di una visione genuinamente personale, quanto lo «stato d'animo diffuso in certi gruppi di piccola borghesia intellettuale, soprattutto meridionale ma non soltanto meridionale», fatto di pessimismo e di ancoraggio a forme mitizzanti, nonché di riferimenti a un'astratta autonomia, e tipico degli ambienti intellettuali «provenienti dall'ex-Partito d'azione, o comunque appartenenti alla cosiddetta "sinistra liberale"». Alicata, pertanto, rintracciava una ragione di classe nelle modalità di rappresentazione scelte da Levi e, seguendo questa traccia, collegava il *Cristo* a una visione ideologica più generale, alla quale annetteva una precisa tradizione politica ed esperienze specifiche, come nel caso della rinuncia di Rossi-Doria, nell'immediato Dopoguerra, a una vera e reale riforma agraria. A costoro il critico comunista attribuiva una latente concezione reazionaria, così sintetizzata: «la civiltà moderna s'è fermata alle soglie del mondo contadino meridionale, e [...] di conseguenza questo appare chiuso in se stesso, in una propria antica civiltà, refrattario ed ostile ad ogni "penetrazione dall'esterno" che non sia volta a creare una convivenza tra questo mondo, con tutte le sue caratteristiche culturali impossibili a mutarsi, e l'altro mondo, il mondo "cittadino" moderno». Per venire dunque al punto decisivo, che prescrive, accanto a una demistificazione dell'autonomia, un'attenzione ai rapporti tra cultura egemonica e cultura subalterna, e che vieta di «postulare l'esistenza di un mondo culturale unitario sotto il nome ge-



nerico di “mondo culturale” dei contadini» – punto decisivo che, di fatto, incontra l’impegno culturale e politico di de Martino, che tuttavia Alicata stenta a riconoscere, se proprio nello stesso articolo riserva all’etnologo napoletano – e al saggio del 1949 da cui siamo partiti – un giudizio non troppo lusinghiero sull’occasionale influenza di Levi verso taluni moduli di ragionamento, rea di favorire quote, seppur minime, di irrazionalismo, specie nell’atto di considerare «certi elementi di superstizione» come irriducibili e isolate modalità espressive del contadino meridionale e non come parti in gioco di una dialettica più complessa.<sup>53</sup>

Riassumendo, Alicata concepiva il meridionalismo di Levi come fondato su schematicità mitiche e persino irrazionali, riversate non solo sull’analisi della realtà contadina ma anche sul tentativo di costruire un profilo, quello dell’intellettuale autoctono, che poteva rispondere a Scotellaro solo parzialmente. Perché quest’ultimo, come il critico comunista ricordava, era capace di accedere, per privilegio di formazione, a una «tradizione letteraria aristocratica, com’è quella della poesia decadente contemporanea, [...] [nella] quale si ritrova, accanto a un po’ di Montale, addirittura moltissimo Sinisgalli»;<sup>54</sup> era cioè il prodotto di una dialettica sociale per nulla segnata dall’autodeterminazione, bensì dal legame o dallo scontro tutto interno alle sue origini di classe e al suo rapporto con altre porzioni di società. L’immagine del poeta-contadino risultava, pertanto, un’indebita attribuzione, che rischiava di omologare lo stesso Scotellaro – come, del resto, è stato – a una visione ristretta, o persino romantica, del suo agire. Queste ragioni, per quanto scorrette nel suo caso, dovettero però convincere de Martino, che nel frattempo subiva anche le critiche di parte crociana.

L’intellettuale partenopeo prende parola, nel 1954, in uno scritto breve uscito sul numero di novembre-dicembre di «Lucania», per rispondere alle sollecitazioni in materia di folklore provenienti dalla redazione di questa piccola rivista. La finalità di una ricerca sulla cultura popolare non si risolve, per de Martino, nel «rintracciare gli elementi

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 314, 315, 316, 317, 319 e 322.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 325.

di una presunta “civiltà contadina” chiusa in se stessa e immobile, e di idoleggiare l’immagine di una “società antica e ferma”, come ha fatto Levi», bensì «di analizzare gli aspetti della miseria culturale del mondo contadino» nella loro complessità e nel loro legame con gli istituti egemonici del sapere (la Chiesa, anzitutto). E questo percorso di ricerca «lo ha mostrato molto bene Alicata» nel suo saggio uscito su «Cronache meridionali», afferma l’etnologo. È certamente una presa d’atto della critica formulata ai suoi danni; ma anche una minima difesa, se de Martino prova ad allineare in modo chiaro le ragioni, diremmo gramsciane, della sua ricerca. Sta di fatto che questo breve contributo contiene, nelle battute finali, un altro motivo di incontro con Alicata: la segnalazione, in verità ingenerosa, degli «errori di metodo» in cui sarebbe caduto Scotellaro in *Contadini del Sud*, «dove il lettore non riesce mai a decidere fin dove parla il contadino e fin dove è Rocco che parla». <sup>55</sup>

In realtà, già in ottobre, su «Società», rispondendo alle critiche mossegli dal crociano Giuseppe Giarrizzo, <sup>56</sup> de Martino aveva avuto modo di esprimere un neppure tanto velato *mea culpa*, forse collegato proprio alla fresca notazione di Alicata. Dopo aver elencato i «pericoli connessi all’attuale risveglio di interessi per la materia folkloristica», fra cui «l’idoleggiamento del folkloristico nel senso di pittoresco» e «la mitologia della “civiltà contadina”», accanto alla «mania di considerare i dialetti come abissi di potenza espressiva», de Martino ammette: «Debbo anzi lealmente riconoscere che io stesso in passato sono rimasto in qualche modo impigliato in queste illusioni o contraddizioni o equivoci, che ho dissipato di poi con qualche fatica». <sup>57</sup>

Pochissime settimane dopo, per il numero di gennaio-febbraio di «Nuovi Argomenti», l’autore del *Mondo magico* ritorna sul tema. Questa volta il richiamo ad Alicata è diretto. Nella *Postilla* al testo

<sup>55</sup> Ernesto de Martino, *Per un dibattito sul folklore*, «Lucania» I (2), 1954, pp. 77 e 78. Sul passo relativo a Scotellaro, vedi il già cit. Cirese in *Per Rocco Scotellaro*, in part. p. 209; e cfr. Ferdinando Mirizzi, *Scotellaro e il popolare*, «Lares», vol. 82, n. 3, 2016, pp. 371-390.

<sup>56</sup> Giuseppe Giarrizzo, *Moralità scientifica e folklore*, «Lo Spettatore Italiano» VII (4), aprile 1954, pp. 180-184.

<sup>57</sup> Ernesto de Martino, *Storia e folklore*, «Società» X (4), ottobre 1954, p. 944.

principale (che pure contiene circostanziati richiami a Levi), de Martino istituisce un dialogo con *Il meridionalismo non si può fermare a Eboli*, al fine di «rettificare termini di un problema che la interferenza di passioni politiche immediatamente operanti rischia di ridurre nella confusione e nell'equivoco». Il primo passo è, ancora una volta, il necessario riconoscimento da tributare al *Cristo*, dal momento che «la pubblicazione del famoso libro lucano di Levi ha notevolmente concorso a caratterizzare il nuovo corso della letteratura meridionalistica»: grazie al suo contributo, «faceva il suo ingresso nella questione meridionale il problema delle plebi rustiche del sud come portatrici di determinate tradizioni culturali, e non soltanto come semplici classi economiche cui spetta un certo posto nella struttura attuale e nella storia passata della società meridionale». <sup>58</sup> Qual è però, in questo caso, il punto di frizione? De Martino è preciso nell'additare un modello culturale dal quale distanziarsi – operazione che gli permette, fra l'altro, di difendersi dalle velate accuse di irrazionalismo relative alla sua attività di curatore editoriale, insieme a Cesare Pavese, della cosiddetta «Collana Viola», che aveva proposto testi di autori in odore di reazione: <sup>59</sup> vale a dire – ed è il caso di Levi –, quella tendenza, propria di una certa etnologia francese (Lévy-Bruhl in testa), a idoleggiare il primitivo, «misticamente venat[a] di contemplante ammirazione per l'incomparabile forza creativa delle prime età, e variamente incline a considerare l'arcaico non già come istanza di possibile ricerca storiografica, ma come valore in sé». Come aveva indicato Alicata, la conseguenza politica immediata e locale di questo atteggiamento, che ha radici culturali europee, risiede nell'incoerenza astratta delle tesi sulla società meridionale che Levi propone. De Martino concorda con questo giudizio, ma insiste, allo stesso tempo, nel ribadire che «il problema resta pur sempre di far fruttificare le istanze positive del libro di

<sup>58</sup> Idem, *Postilla. Intorno a una polemica a Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano*, «Nuovi Argomenti», n. 12, gennaio-febbraio 1955, pp. 33-34 e 34. Non si può non rilevare il tentativo demartiniano di porre, in senso marxista, il problema della sovrastruttura e della sua importanza per una comprensione totale del processo storico in atto.

<sup>59</sup> Si veda ovviamente Cesare Pavese ed Ernesto de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

Levi non fuori né contro, ma per entro la tradizione illuministico-storicistica della cultura meridionale». E qui si innesta, per l'etnologo napoletano, la problematica gramsciana, che conduce pertanto a chiedersi: «in che modo il materiale folkloristico relativo alle plebi rustiche del sud può diventare argomento di ricerca storica nel quadro di una coscienza meridionalistica in movimento?». La risposta risiede nel “metodo” che de Martino formula in quegli anni e che è alla base dei libri sulla cultura meridionale: una storicizzazione gramsciana che colga il punto-limite dell'egemonia borghese (e, nel caso del Meridione, ecclesiastica), ponendo il problema del permanere di istituti culturali – ad esempio, il lamento funebre – che questo stesso punto-limite incarnano e restituendo i conflitti di un'assimilazione e di un'amministrazione regolativa della subalternità che risulta inefficace e che dunque è costretta ad accettare ibridazioni e sincretismi, nel quadro di una dialettica assai complessa, in cui l'occultamento storico delle plebi (e dunque, per contrasto, la necessità di riportarle nella cornice storiografica) va letto come una difesa (appunto, da segnalare e demistificare) della cultura egemonica di fronte alla sua sconfitta. È questo aspetto che Alicata non coglie a sufficienza. Lo sottolinea de Martino in una nota che ha non poco valore nell'economia del testo che stiamo commentando: «Alicata individua esattamente i pericoli del filone irrazionalistico, si ricollega giustamente alla grande tradizione illuministico-storicistica della cultura meridionale, ma non scorge il significato di una storia che analizzi i modi con i quali le forme culturali egemoniche hanno cercato di plasmare e di unificare il mondo contadino, secondo una vicenda che si esprime nell'ambito della vita religiosa soprattutto attraverso la politica culturale della chiesa, il cattolicesimo popolare e i residui apertamente “pagani”, con un'ampia gamma di sfumature».<sup>60</sup>

L'identico tono di rivalsa si trova, del resto, in un articolo del 15 gennaio 1955 comparso su «Il Contemporaneo» con il titolo *Etnografia e Mezzogiorno. Ancora sulla «cultura contadina»*, del tutto gemellare alle appena considerate *Postille*. Ma in tal caso de Martino va più

<sup>60</sup> De Martino, *Postilla...* cit., p. 34, 36, 36-37 n. 4.

a fondo, manifesta le sue perplessità sulle posizioni alicatiane e spiatella il nodo reale della disputa: vale a dire, la svalutazione, che in Alicata agirebbe surrettiziamente, dell'aspetto sovrastrutturale e, dunque, di un'analisi delle forme culturali. Scrive de Martino: «Il meridionalismo, dice Alicata, non si può fermare ad Eboli. D'accordo. Ma è anche vero che il meridionalismo non si può neanche esaurire nell'analisi e nella storia della struttura, o nelle inchieste sulle forme di miseria e di oppressione economica, sociale e politica». E il motivo risiede nel fatto – questo sì, potremmo dire, anti-leviano – che «il movimento contadino è diventato *soggetto e protagonista* della rinascita del Mezzogiorno», non più oggetto passivo, ma agente che si determina nella lotta politica; ciò vuol dire comprenderne le modalità espressive, il contenuto culturale depositato in questa “irruzione nella storia”, «saggiare il processo di espansione delle forme egemoniche di cultura nelle classi popolari, esplorando il modo con cui queste forme hanno cercato di fondare una unità complessa e ricca di sfumature», dando adito a certe risposte sincretiche che non possono essere liquidate solo e soltanto come primitivismo (per mezzo di un loro idoleggiamento, certo; ma anche a causa di una trascuratezza elitaristica fatta di «scherno» o di «meraviglia scandalizzata»), bensì devono essere studiate illuministicamente, nel nome «di uno storicismo integrale che non conosce limiti alla continua conversione conoscitiva degli ostacoli – di *tutti* gli ostacoli – che si oppongono alla prassi trasformatrice». <sup>61</sup>

È questa, crediamo, la chiave di volta che, sollevando lo sguardo sulle traiettorie percorse da confronti così accesi e importanti, permette di vedere le incongruenze della proposta di Levi, le parzialità della risposta di Alicata, ma anche talune carenze del discorso demartiniiano, e, più in generale, un mancato sviluppo nella considerazione di certi momenti culturali. Fra questi, senza dubbio, un posto d'onore spetta all'esperienza di Rocco Scotellaro. Perché quella soggettività contadina in movimento, capace di scardinare la mistica e la poetica dell'autonomia, di inscenare un processo di liberazione dalle seduzioni

<sup>61</sup> Id., *Etnografia e Mezzogiorno. Ancora sulla «cultura contadina»*, «Il Contemporaneo», 15 gennaio 1955, p. 6.

immaginifiche delle rappresentazioni borghesi, di spostare l'asse verso la fatica della contingenza e delle sue mediazioni, di fondare un terreno di incontro tra cultura e politica quotidiana e di evidenziare la complessità antropologica e sociale del Mezzogiorno, trova un suo riflesso nell'avventura umana, politica e culturale del giovane sindaco di Tricarico. Alla cui figura non possono essere riservati fulminei giudizi sul metodo o accordate passive affiliazioni a una supposta linea autonomistica e libertaria. E al cui profilo non può essere sovrapposto il desiderio, pur genuino e ammirevole, di Levi e Rossi-Doria di farne il cantore della libertà contadina. Più correttamente, *Contadini del Sud* rappresenta il tentativo politico di un giovane intellettuale di mediare la sua esperienza concreta di militante (e di amministratore) con quella di una realtà non riducibile ai fin troppo semplificati parametri della sociologia rurale, tantomeno ai contorni sfumati della letteratura: il tentativo, insomma, di rendere conto di una stratificazione materiale e culturale della società contadina che permette di individuare sfumature, zone grigie, pulsioni nascoste, e di evidenziare il grado di complessità sviluppato da un mondo perennemente in movimento, per nulla immobile e per nulla lontano dai processi della grande storia, fatto non solo di miseria oggettiva, ma anche di sforzi individuali, che a quella miseria offrono contraddittorie e ambigue risposte, cui l'intellettuale deve dare un senso.

Non mancano letture di quegli anni che sembrano indicare questa direzione, che, per chiudere fin troppo velocemente questo contributo, vedremo esplicitata da Scotellaro stesso nell'inchiesta postuma sui contadini del Sud. Ad esempio, un importante esponente del socialismo meridionalista, Vittore Fiore, commentando le argomentazioni anti-rossidoriane e anti-leviane di Alicata, ravvisava che «il nucleo vitale ed originale» dell'opera del sindaco tricaricese fosse rappresentato «dall'aver messo in luce, dall'interno, le contraddizioni, le incertezze [...] del mondo contadino», scongiurando il rischio di qualsivoglia rigido schematismo. E che ciò avesse permesso di rivelare aspetti ed esiti di fenomeni poco evidenti, eppure non meno decisivi, come il «fascismo post-bellico», il «monarchismo meridionale» o «il borboni-

simo delle masse contadine meridionali [...], il loro anarchismo, senza del quale non si spiegano quelle insufficienze e quell'infantilismo» che proprio Scotellaro contribuiva a mostrare.<sup>62</sup> Non possiamo trattenere l'impulso a scorgere una certa permanenza di tali "zone grigie" negli attuali rigurgiti di neo-borbonismo e neo-separatismo, favoriti da una pubblicistica para-storica a buon mercato, capace tuttavia di diffondersi presso l'opinione pubblica del Mezzogiorno e dell'intero Paese. Ma, nell'ambito ristretto del nostro discorso, è più produttivo vedere nelle contraddizioni appena menzionate il profilarsi di un «revanscismo individuale»<sup>63</sup> del contadino meridionale quale esito primario del fallimento della riforma agraria, con tutto il carico di conseguenze populistiche che arriva sino ai giorni nostri e che ha fatto del Sud sia un laboratorio politico dell'immobilismo peninsulare, sia il luogo in cui si concentrano conflitti latenti da interrogare.<sup>64</sup>

È su questa linea che congiunge passato e presente, l'immediato Dopoguerra e la fine della questione rurale, l'occupazione delle terre e la sconfitta dell'emigrazione di massa nel Settentrione, i sussulti della politica socialista e il trasformismo dei decenni successivi – una linea ancora tutta da disegnare con dovizia storica –, che va collocata la figura-chiave di *Contadini del Sud*, quel Michele Mulieri che Scotellaro riconobbe come l'allegoria umana di una condizione antropologica e ideologica non facilmente addomesticabile con le griglie sociologiche allora disponibili. Elettore del Movimento sociale italiano, ma restio a dichiararsi missino per conclamata sfiducia nei partiti, «anarchico per

<sup>62</sup> Vittore Fiore, *Rocco Scotellaro e il movimento contadino* [1958], in *Chi lega i fili*, a cura di Mario Dilio e Pasquale Satalino, Bari, Adriatica Editrice, 1970, pp. 73 e 74. Il testo era uscito su «Problemi del socialismo».

<sup>63</sup> L'espressione è di Alessandro Leogrande, che la utilizza in un articolo del marzo 2012, *Prima i braccianti*, uscito sul n. 41 de «Lo Straniero», ora raccolto in *Gli anni dello Straniero. Italia 1998-2017*, a cura di Nicola Villa, Roma, Edizioni dell'Asino, 2020, p. 260.

<sup>64</sup> Sottolineava ancora Leogrande: «La scomparsa della civiltà contadina per come è stata narrata dal meridionalismo storico non coincide con la fine della violenza e dello sfruttamento delle campagne. Esso è sopravvissuto a quella fine, spesso unendo insieme forme del vecchio e del nuovo. La giornata di un bracciante africano o rumeno di oggi è incredibilmente simile a quella di un bracciante pugliese o siciliano di un secolo fa» (*ibid.*, p. 261). In questa modalità di osservazione crediamo di riconoscere, fra le altre, anche la lezione di Rocco Scotellaro.

lo spiccato individualismo delle sue lotte e delle sue “dimostrazioni” contro la legge “gigante” dello Stato e della Chiesa», pronto a inviare missive alle più alte cariche della Repubblica, pur avendone dichiarata una in proprio, che ha instaurato nella «sua casetta al bivio di Grassano», Mulieri sembra non aver nulla dell’immagine contadina riconsegnata dalle rappresentazioni letterarie.<sup>65</sup> Né è semplice immaginare, se non in forme nichilistiche, una politica di autonomia e autodeterminazione che possa legarsi a questa vicenda umana, nella quale è possibile vedere all’opera, al contrario, tutte le contraddizioni scoperciate da un mancato processo di emancipazione popolare. Solo la mediazione consapevole di un intellettuale inserito nel dinamismo trasformativo della società rurale poteva dar vita a un’osservazione non dogmatica di queste figure paradossali,<sup>66</sup> nelle quali convergeva al massimo grado il contraddittorio dinamismo del mondo contadino. Una condizione, tuttavia, che ha non pochi riflessi sull’oggi, attorno ai quali converrà presto discutere.

## Abstract

Through a comparative analysis of Carlo Levi’s and Ernesto de Martino’s arguments on the rural society and its historical transformations in the Fifties of last century, the article aims to deconstruct the political and cultural category of “autonomy”, in favour of “mediation”, for showing how some Southern Question figures, like Rocco Scotellaro, tempted, via Gramsci, to elaborate in different ways *Cristo si è fermato a Eboli*’s legacy.

Marco Gatto  
marco.gatto@unical.it

<sup>65</sup> Rocco Scotellaro, *Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1954, p. 46.

<sup>66</sup> Cfr. almeno Alberto M. Cirese, *Rocco Scotellaro e i cinque contadini del Sud* [1955], in *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 47-64; e Vincenzo Padiglione, *Osservatore e osservato: problemi di conoscenza e rappresentazione. La vicenda Scotellaro*, in *Orientamenti marxisti e studi antropologici italiani*, «Quaderni di “Problemi del Socialismo”», Milano, Franco Angeli, 1980, pp. 167-209.



Ettore Maria Grandoni

Il consiglio della ratio e la libertà del volere:  
la teoria del libero arbitrio di Dante  
alla luce delle fonti teologiche francescane  
di Pietro di Giovanni Olivi (1248-1298)

Il libero arbitrio è, per tutto il XIII secolo, un concetto chiave in teologia. Esso si colloca al centro delle condanne parigine del 1277, poiché come scrive O. Lottin, circa 20 delle 219 tesi condannate oltralpe riguardano la definizione del libero arbitrio.<sup>1</sup> La disputa parigina sul libero arbitrio è incentrata sul rapporto tra le potenze dell'anima, ed oppone i teologi francescani ai pensatori che, sulla scia di Tommaso d'Aquino e dopo la riscoperta del *corpus* aristotelico, facevano della volontà una potenza passiva, sempre sottomessa al giudizio dell'intelletto. La sottomissione del volere alla ragione, che agli occhi delle autorità ecclesiastiche non mancava di compromettere la libertà di scelta umana e i principi della fede, spinse il vescovo di Parigi, Étienne Tempier, a tornare su posizioni tradizionali, affermando che le tesi che propugnavano la subordinazione della volontà alla ragione

<sup>1</sup> O. Lottin, *Le libre arbitre au lendemain de la condamnation de 1277*, «Revue néoscolastique de philosophie» 2<sup>a</sup> s. XXXVIII (46), 1935, pp. 213-233. Cfr. anche Id., *Liberté humaine et motion divine de saint Thomas d'Aquin à la condamnation de 1277*, «Recherche de Théologie ancienne et médiévale» VII, 1935, pp. 52-69 e 156-173, così come S. Bobillier, *L'éthique de la personne. Liberté, autonomie et conscience dans la pensée de Pierre de Jean Olivi*, Paris, Vrin, 2020, pp. 18-21.

erano false ed eretiche.<sup>2</sup> Le condanne ufficiali di Étienne Tempier sono precedute da un fervido dibattito in seno all'Università parigina che si protrasse per tutta la decade degli anni '60 del XIII secolo. Quando Guglielmo di Baglione, maestro reggente tra il 1266 e il 1267, condannò l'uso che gli accademici parigini facevano del *corpus* aristotelico, il teologo francescano Pietro di Giovanni Olivi (1248-1298) frequentava l'Università di Parigi per completare i suoi studi di teologia.<sup>3</sup> In tale contesto, l'Olivi prese posizione all'interno del dibattito teologico schierandosi dalla parte dei pensatori del suo ordine, tra i quali spiccava Bonaventura da Bagnoregio.<sup>4</sup> Stando al contenuto di una delle sue *Quaestiones de perfectione evangelica*, redatte nel periodo della pubblicazione della decretale pontificia *Exiit qui seminat* (1279) di Niccolò III, l'Olivi assisté alle lezioni che Bonaventura tenne negli anni '60 del XIII secolo, e in particolare alle *Collationes de septem donis Spiritus Sanctis*, ascrivibili al 1268.<sup>5</sup> Nelle sue lezioni, il Dottore Serafico condanna soprattutto le tesi dell'unità dell'intelletto e della determinazione dei flussi astrali, considerandole di origine aristotelica.<sup>6</sup> In particolare, l'influsso dei moti astrali sul comportamento uma-

<sup>2</sup> Lottin, *Le libre arbitre...* cit., p. 213.

<sup>3</sup> D. Burr, *L'histoire de Pierre Olivi. Franciscain persécuté*, traduzione francese di F.-X. Putallaz, Paris, Cerf, 1997, pp. 9-15.

<sup>4</sup> C. König-Pralong, *Le bon usage des savoirs, scolastique, philosophie et politique culturelle*, Paris, Vrin, 2011, p. 190.

<sup>5</sup> Per la testimonianza dell'Olivi sulla sua frequentazione dell'ambiente accademico parigino, cfr. P.J. Olivi, *De usus paupere, The Quaestio and the Tractatus*, edizione di D. Burr, Firenze-Perth, Olschki-University of Western Australia Press Perth, 1992, p. 138. S. Bobillier, in *L'éthique de la personne...* cit., p. 33, afferma che l'Olivi può anche aver assistito alle *Collationes in Hexaëmeron* del 1273. T. Forcellini considera queste *Collationes* come fonti dell'elogio di san Francesco in *Paradiso XI*: cfr. T. Forcellini, *Fonti teologiche francescane della Commedia di Dante*, Spoleto, Fondazione CISAM, 2018, pp. 1-27. Sull'*Exiit qui seminat*, cfr. M.C. Jacobelli, *La povertà francescana e il capitalismo medioevale negli scritti di Pietro di Giovanni Olivi*, Roma, Casa Editrice Francescana, 2014, pp. 45-58.

<sup>6</sup> Cfr. S. Bonaventura, *Opera omnia*, V, *Opuscula varia theologica*, 6, *Collationes de septem donis Spiritus sancti, Collatio VIII de dono intellectus*, 18, Quaracchi, 1891, p. 498: «Secundus error est de necessitate fatali, sicut de constellationibus: si homo sit natus in tali constellatione, de necessitate erit latro, vel malus, vel bonus. Istud evacuat liberum arbitrium et meritum et praemium: quia, si homo facit ex necessitate quod facit, quid valet libertas arbitrii? Quid merebitur? – Sequitur etiam, quod Deus sit origo omnium malorum. Verum est, quod aliqua dispositio relinquatur ex stellis; sed tamen solus Deus principatur animae rationali».

no, se messo in relazione al canto di Marco Lombardo, mostra la pertinenza per la comprensione della libertà umana in Dante di un'analisi degli scritti sorti in ambito parigino intorno al 1277. Nonostante non si sappia di preciso per quanto tempo l'Olivi restò a Parigi,<sup>7</sup> nel momento in cui il vescovo Étienne Tempier procedé alla condanna ufficiale del 1277, il teologo francescano redasse le sue *quaestiones* sulla libertà della volontà.<sup>8</sup> Soprattutto nelle *quaestiones* LVII e LVIII, l'Olivi confuta le dottrine filosofiche che sostenevano la dipendenza della scelta umana da cause esterne al libero arbitrio, ribadendo così l'assoluta libertà e l'autonomia del volere. Per l'Olivi, la posta in gioco è alta. Facendo della volontà una potenza sottomessa ad influssi esterni, si compromettono irrimediabilmente i principi che sorreggono la fede cristiana. Perciò, l'Olivi afferma che secondo la fede e la ragione, la volontà è l'essenza della nostra libertà, e che essa è libera e attiva:

Ipsa [potentia] igitur essentia nostrae libertatis quam secundum fidem et rationem rectam oportet nos ponere clamat evidenter quod voluntas, in quantum est libera, est totaliter activa.<sup>9</sup>

Le condanne che scaturirono dal dibattito sulla preminenza delle facoltà lasciano intendere non solo che il *corpus* aristotelico era notevolmente controverso, ma anche che le autorità religiose del XIII secolo, in linea col pensiero dei teologi francescani, auspicavano di leggere tali opere in un modo ben preciso, che non compromettesse i principi della fede. Si può credere che tale modo di leggere le opere aristoteliche fosse ancora ben vivo tra i teologi francescani durante le

<sup>7</sup> Burr, *L'histoire de Pierre Olivi...* cit., pp. 3-5.

<sup>8</sup> Cfr. R. Lambertini, *Apologia e crescita dell'identità francescana (1255-1279)*, Roma, ISIME, 1990; S. Piron, *Le plan de l'évêque. Pour une critique interne de la condamnation du 7 mars 1277*, «Recherches de théologie et philosophie médiévale» LXXVIII (2), 2011, pp. 383-415; Id., *Chronologie des écrits de Pierre de Jean Olivi. Première partie: avant 1279*, «Oliviana» VI, 2020, pp. 6-8, disponibile su <http://journals.openedition.org/oliviana/1035> [consultato il 21/03/2020]. Si tratta delle *quaestiones* LVII e LVIII. Per la datazione delle opere dell'Olivi si rinvia a questo articolo ed a Id., *Chronologie des écrits de Pierre de Jean Olivi. Deuxième partie: après l'été 1279*, «Oliviana» VI, 2020, p. 6, disponibile online <http://journals.openedition.org/oliviana/1050> [consultato il 22/03/2020].

<sup>9</sup> P.J. Olivi, *Quaestio* LVIII, in *Quaestiones in secundum librum Sententiarum*, II, edizione a cura di B. Jansen, Quaracchi, S. Bonaventurae, 1924, p. 411.

due decenni successive, ovvero tra coloro che, al tempo delle dispute, si trovavano a Parigi per completare i propri studi, e che negli anni successivi avrebbero avuto nelle loro mani le redini della cultura ufficiale insegnando nei vari *studia* dell'ordine. Dato il soggiorno fiorentino dell'Olivi, quando l'allora ministro generale Matteo d'Acquasparta lo nominò *lector sententiarum* a Santa Croce dal 1287 al 1289, e vista l'importanza che il suo pensiero ebbe tra i teologi francescani, si può ipotizzare che Dante conobbe le sue opere quando frequentò le «scuole delli religiosi»,<sup>10</sup> periodo ascrivibile agli anni 1293-1295.<sup>11</sup> Infatti, come scrive R. Manselli, «Santa Croce rimase per lo scorcio del secolo XIII, per tutto il XIV e buona parte del XV il centro di diffusione del ricordo dell'Olivi e della conoscenza delle sue opere»,<sup>12</sup> malgrado le condanne che colpirono i suoi scritti a seguito della disputa interna all'ordine sorta tra i frati spirituali e i frati conventuali.<sup>13</sup>

Nella *Commedia*, l'esposizione sul libero arbitrio comincia nel mezzo della seconda cantica, all'altezza di *Purg.* XVI.<sup>14</sup> Dante ha compiuto la metà del suo viaggio ultraterreno, e si trova sulla cornice degli iracondi, immerso in un fumo così spesso da costringerlo ad avanzare «ome cieco va dietro a sua guida/ per non smarrirsi e per non dar di cozzo/ in cosa che 'l molesti, o forse ancida».<sup>15</sup> La necessità di stringersi a Virgilio affinché egli «non sia mozzo» dalla sua guida sottolinea l'importanza di questo canto, dove il Poeta si accinge ad af-

<sup>10</sup> *Convivio* II, XII, 7. Tutte le citazioni sono tratte da D. Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, Milano, Mondadori, 2019.

<sup>11</sup> G. Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2018, pp. 52-57. Su Santa Croce cfr. R. Manselli, *Firenze nel Trecento: Santa Croce e la cultura francescana*, in Id., *Scritti sul Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 351-370.

<sup>12</sup> Id., *Olivi, Pietro di Giovanni*, in *Enciclopedia dantesca*, 1970, disponibile online all'indirizzo seguente: [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-di-giovanni-olivi\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-di-giovanni-olivi_%28Enciclopedia-Dantesca%29/) [consultato il 20/03/2021].

<sup>13</sup> D. Burr, *Olivi and Franciscan Poverty. The Origins of the Usus Pauper Controversy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

<sup>14</sup> Su questo canto e sull'importanza di Marco Lombardo per la definizione del libero arbitrio dantesco, cfr. F. Bausi, *L'ira buona di Marco Lombardo. Parlando di libertà nel cuore del Purgatorio*, «Rivista di studi danteschi» XVIII, 2018, pp. 246-277.

<sup>15</sup> *Purg.* XVI, 10-12. Per il testo della *Commedia* si fa riferimento a D. Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma, Carocci, 2016.

frontare il tema della libertà umana. Un'allusione all'arbitrio umano sembra tuttavia ricorrere per la prima volta nella valletta dei principi negligenti, ove Corrado Malaspina, spinto dal desiderio di avere notizie della Lunigiana, augura che la «lucerna» che guida il Poeta possa trovare nel suo «arbitrio tanta cera/ quant'è mestiere infino al sommo smalto». <sup>16</sup> Agli inizi del viaggio tra le anime purganti, la «cera» sembra indicare un amore che, opportunamente guidato da una «lucerna», sappia perseverare «quant'è mestiere» fino al sommo del cielo. La cera intesa quale metafora del desiderio umano ricorre però una seconda volta in *Purg.* XVIII, dove questa volta indica l'amore innato nella creatura razionale che la spinge a ricercare la propria beatitudine. <sup>17</sup> Il passo appena evocato chiude la lunga esposizione di Virgilio sulla natura dell'amore che, protraendosi per ben due canti, suddivide l'amore in «naturale» e «d'animo». Infatti, in *Purg.* XVII, Dante aveva appreso che l'amore è insito sia nella creatura che nel Creatore, <sup>18</sup> e benché esso sia originariamente buono, poiché proveniente da Dio, può tuttavia traviarsi nel momento dell'elezione: «Lo natural è sempre senza errore,/ ma l'altro puote errar per malo obietto/ o per troppo o per poco di vigore». <sup>19</sup> Benché l'amore dell'VIII e del XVIII canto del *Purg.* sia intessuto sulla stessa metafora della «cera», esso sembra tuttavia riferirsi a due momenti distinti dell'elezione. Nel primo caso, l'apostrofe di Corrado al *viator* sembra alludere all'amore d'animo, quello che sceglie di conformarsi alla «lucerna» della ragione, mentre il secondo ad un amore che, prima ancora che l'intelletto possa intervenire, sceglie il bene che all'uomo sembra più idoneo per la propria beatificazione.

L'amore, o appetito naturale, è chiamato anche *hormén* nel *Convivio*, ed è l'«umana bontade» che spinge le creature ad amare e a desiderare istintivamente il bene per sé. <sup>20</sup> Esso è considerato come l'origi-

<sup>16</sup> *Purg.* VIII, 113-114.

<sup>17</sup> *Ibid.*, XVIII, 34-39.

<sup>18</sup> *Ibid.*, XVII, 91-93.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 94-96. Sulla struttura del *Purg.*, cfr. D. Della Terza, *I canti del disordinato amore. Osservazioni sulla struttura e lo stile del Purgatorio*, in Id., *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 40-70.

<sup>20</sup> Sull'*hormén* cfr. *Convivio*, IV, 21, 13 e IV, 22, 4. P. Falzone indica in Aristotele, Cice-

ne dell'abito virtuoso, della «nobilitate» umana, poiché dall'uso che se ne fa, dalla direzione che la creatura razionale imprime al suo appetito, nascono le virtù morali.<sup>21</sup> Per questo, fatto amico della donna-Filosofia, Dante apre il IV libro del *Convivio* ricordando la sua avversione per coloro che errano, cioè per le creature razionali che, «per mala consuetudine e per poco intelletto», si traviano nella scelta del bene verso il quale dirigere il proprio appetito.<sup>22</sup> L'errore dell'umana «bontade» del *Convivio*, fortificato da un intelletto poco affinato e da una consuetudine biasimevole, è l'origine della confusione del mondo, e deve essere messo in relazione all'«error de' ciechi che si fanno duci»<sup>23</sup> di *Purg.* XVIII, che sono per l'appunto coloro che adducono che ogni amore sia di per sé sempre buono.<sup>24</sup> Bisogna però ricordare che l'amore naturale appare anche sotto il nome di volere. Infatti, il «rampollo» che germoglia dal seme divino di *Convivio* IV 21, 13, e che, per essere fruttifero, deve essere «bene culto e sostenuto diritto per buona consuetudine» sembra corrispondere al «volere» di *Par.* XXVII, che è intessuto sulla stessa metafora vegetale: «Ben fiorisce nelli uomini il volere,/ ma la piovra continüa converta/ in bozzacchioni le susine vere».<sup>25</sup>

La metafora della cera e l'*hormén* quale volere lasciano intendere che esista uno slancio volitivo che confusamente anela il bene, che agisce senza che sia necessario l'intervento dell'intelletto nel momento dell'elezione. L'interpretazione sembra trovare conferma sia nel canto XVI del *Purg.* che nel XVIII. Sulla cornice degli iracondi, infatti, Marco Lombardo afferma che l'anima, ancor prima di sapere, torna

rone e Alberto Magno le fonti della definizione dantesca dell'*hormén*. P. Falzone, *Psicologia dell'atto umano in Dante. Problemi di lessico e dottrina in Filosofia in volgare nel medioevo*, a cura di N. Bray e L. Sturlese, Louvain-la-Neuve, 2003, pp. 331-340.

<sup>21</sup> *Convivio* IV, 17, 3. Come scrive F. Bausi, la struttura morale del purgatorio si fonda sul libero arbitrio, poiché i peccati che vi si purgano sono generati dall'incapacità della creatura razionale di orientare il proprio slancio amoroso in direzione di un oggetto virtuoso. Il nesso tra amore e libero arbitrio, tra *electio* virtuosa e virtù morale, diviene così il modo in cui Dante riesce a trapiantare le considerazioni teologico-filosofiche nell'ambito etico-politico. Cfr. Bausi, *L'ira buona di Marco Lombardo...* cit., pp. 249 e 264.

<sup>22</sup> *Convivio*, IV, 1, 5-7.

<sup>23</sup> *Purg.* XVIII, 18.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 34-39.

<sup>25</sup> *Par.* XXVII, 124-126.

volentieri a ciò che la fa gioire: «l'anima semplicetta, che sa nulla,/ salvo che, mossa da lieto fattore,/ volentier torna a ciò che la trastulla».<sup>26</sup> Quanto al XVIII canto del *Purg.*, Virgilio afferma che l'uomo non sa da dove provengano i primi appetibili che lo spingono ad amare, ma nondimeno egli si dirige verso il proprio bene.<sup>27</sup> Questi luoghi del *Purg.* sembrano supporre che la volontà, ancor prima del giudizio dell'intelletto, sia *determinabile ad opposita*,<sup>28</sup> e che essa possa dirigersi su due termini opposti che riguardano il bene o il male personale. Tuttavia, come scrive lo stesso Dante, questa prima voglia non potrebbe essere ragione di biasimo o di lode, poiché precede l'azione della potenza intellettuale, cioè il consiglio che guida la volontà verso i beni personali che mantengono Dio come termine ultimo: «[...] e questa prima voglia/ merto di lode o di biasmo non cape».<sup>29</sup> La «prima voglia» è infatti una caratteristica che l'uomo ha in comune con la bestia, ovvero con gli esseri irrazionali, che amano se stessi e si dirigono naturalmente verso il proprio bene.<sup>30</sup> Benché privo di intelletto, questo volere sembra comunque essere capace di eleggere i propri beni, cosicché, sia l'uomo che la bestia, mossi da un consimile appetito naturale, ricercano la propria felicità e fuggono le cose che potrebbero provocar loro dolore. Dante precisa comunque che se l'uomo condivide con gli esseri irrazionali l'appetito naturale, l'amore d'animo spetta solo alla parte razionale dell'anima, «cioè la volentade e lo 'ntelletto».<sup>31</sup> Per questo, nel quarto libro del *Convivio*, chiedendosi in cosa consista la nobiltà umana, Dante afferma che l'uomo è composto da corpo e anima,<sup>32</sup> e che il seme divino, discendendo da Dio, germoglia

<sup>26</sup> *Purg.*, XVI, 88-90.

<sup>27</sup> *Ibid.*, XVIII, 55-60.

<sup>28</sup> È la posizione teologica dell'Olivi in merito alla libertà del volere. Cfr. Olivi, *Quaestio* LVII, in *Quaestiones...* cit., pp. 354-356 : «Ponamus enim quod intellectus non nisi per diversos actus et habitus scientiae possit intelligere opposita. [...] Voluntas autem consimilibus modis potest in opposita, et ultra hoc per modum de quo in proposito intendimus».

<sup>29</sup> *Purg.* XVIII, 59-60.

<sup>30</sup> Cfr. *Convivio* IV, 22, 5-6.

<sup>31</sup> *Ibid.*, IV, 22, 10.

<sup>32</sup> *Ibid.*, IV, 21, 2.

nelle diverse potenze dell'anima, che sono la vegetativa, la sensitiva e l'intellettiva.<sup>33</sup>

La perfezione umana nasce dunque dall'unione del corpo all'anima, e la nobiltà della creatura razionale deve di conseguenza essere considerata in funzione degli effetti dell'azione congiunta della parte sensitiva e di quella intellettiva. Infatti, sempre nel quarto libro del *Convivio*, Dante intende la nobiltà come «la perfezione di propria natura in ciascuna cosa».<sup>34</sup> Posto che la perfezione umana si raggiunge solo con l'unione dell'anima alla materia, proprio come un cerchio si può dir perfetto «quando veramente è circolo»,<sup>35</sup> Dante afferma che è dagli effetti di questa unione che si deve partire per trovare la definizione della nobiltà del genere umano.<sup>36</sup> Per questo, la nobiltà della bestia non potrebbe corrispondere a quella umana, perché nonostante l'essere irrazionale ricerchi naturalmente il bene per sé, tale ricerca è dettata solamente dall'impulso dei sensi. La necessità di conoscere la nobiltà umana dagli effetti delle potenze peculiari della specie umana sembra corrispondere ad un passo centrale di *Purg.* XVIII, ove Virgilio ricorda la composizione delle creature razionali, fatte di corpo e d'anima: «Ogni forma sustanzial, che setta/ è da matera ed è con lei unita,/ specifica vertute ha in sé colletta/ la qual senza operar non è sentita/ né si dimostra mai che per effetto,/ come per verdi fronde pianta vita».<sup>37</sup> La «specificata vertute» del v. 50 è stata interpretata da P. Falzone come la *synderesis* di Alberto Magno, che designa l'accesso diretto e intuitivo dell'intelletto umano ai principi della legge naturale.<sup>38</sup> Tale accesso permetterebbe alla creatura razionale di dirigere il proprio appetito verso i beni che mantengono Dio come termine ulti-

<sup>33</sup> *Ibid.*, IV, 22,3. Per l'origine aristotelica della concezione dantesca dell'anima umana, cfr. S. Gentili, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2005, in particolare le pp. 57-125.

<sup>34</sup> *Convivio* IV, 16, 5.

<sup>35</sup> *Ibid.*, IV, 16, 7.

<sup>36</sup> *Ibid.*, IV, 16, 9: «Dico adunque che, con ciò sia cosa che in quelle cose che sono d'una spezie, sì come sono tutti li uomini, non si può per li principii essenziali la loro ottima perfezione diffinire, convienesi quella e diffinire e conoscere per li loro effetti».

<sup>37</sup> *Purg.* XVIII, 49-54.

<sup>38</sup> Falzone, *Psicologia dell'atto umano...* cit. p. 350.



mo, favorendo così la nascita dell'abito virtuoso dell'uomo. Scegliendo i buoni amori e riprovando i rei, e conformando di conseguenza il proprio abito ai principi della legge naturale, la creatura razionale diviene virtuosa. Al contrario, se si astiene dal conformarsi alla norma morale insita nell'intelletto, essa è da condannare, poiché sottomette la ragione ai sensi.<sup>39</sup>

La perfezione della natura umana, data dall'unione dell'anima alla materia, è un concetto teologico presente anche nel *corpus* oliviano. Nella LI *quaestio* della *Summa*, l'Olivi afferma infatti che così come un albero non potrebbe essere considerato tale senza i rami, così l'anima razionale non può essere considerata perfetta senza l'unione al corpo:

[...] animam sine corpore non dicimus habere perfectam rationem personae; quia hoc non est propter hoc quod ex anima et corpore constituatur aliquod tale tertium quod sit radix nostrae subsistentiae. Sed sicut diceremus quod radix arboris non est perfectum ens suae speciei seu etiam individui sine ramis, aut sicut si diceremus quod corpus nostrum non est perfectum corpus sine pedibus et manibus, [...] sic, quia anima rationalis non habet omnes partes debitas suae naturae et suae personali libertati et existentiae sine corpore, dicitur non esse perfecte persona sine corpore et sine sua sensitiva per quam corpus informat.<sup>40</sup>

L'anima e il corpo determinano l'esistenza della persona umana, rendendola diversa dalle altre specie. Per questo, in un contesto simile a *Convivio* IV, 22, 5, benché il moto naturale verso il bene (la *praelectio*) sia congenito sia alla bestia che all'uomo, l'Olivi scrive che le due specie agiscono in modo diverso, poiché la creatura razionale detiene la facoltà di *deliberare* sull'oggetto della propria scelta e di eleggere (*diiudicare*) quello che le sembra migliore.<sup>41</sup> Tale facoltà è data dal libero arbitrio, che permette il discrimine tra l'abito elettivo della creatura razionale e quello della bestia. Per giustificare l'esistenza del libero arbitrio, l'Olivi evoca il sentimento di collera che nasce nell'uomo giusto quando si accorge che il prossimo sceglie il male a discapito del

<sup>39</sup> Per la necessità di sottomettere la parte sensitiva all'intellettiva, cfr. *Convivio* IV, 26, 6.

<sup>40</sup> Olivi, *Quaestio* LI, in *Quaestiones...* cit., p. 121.

<sup>41</sup> Id., *Quaestio* LVII, in *ibid.*, p. 327.

bene. Per il teologo francescano, se è vano condannare un essere irrazionale per il male che compie, la collera è giusta e sacrosanta quando ci si accorge che una creatura razionale, avendo la facoltà di discernere il bene dal male, non evita il peccato ed anzi lo ricerca:

Clamat igitur hoc affectus zeli seu irae vel vindictae. Nemo enim proprie zelum irae seu affectum increpationis et punitionis assumit contra malum factum a bestia vel a quocunque non habente usum rationis liberum, sicut homo assumit et censet esse assumendum contra malum factum ab habente liberum rationis usum et contra ipsum facientem, in quantum talem. De solo enim tali sentit qui irascitur quod hoc facere non debuit et quod hoc vitare et praecavere potuit, et super hoc sensu fundatur motus zeli ver irae.<sup>42</sup>

Il contesto è simile a quello che vede protagonista il giusto Marco Lombardo, il quale, trovandosi sulla cornice degli iracondi, proferisce un profondo sospiro di amarezza nel constatare il traviamiento delle creature razionali, che sono dotate comunque di un intelletto e di un libero volere che permetterebbe loro di compiere il bene.<sup>43</sup>

La parte razionale dell'anima descritta da Dante, data dalla «volontade e lo 'ntelletto»,<sup>44</sup> sembra corrispondere al libero arbitrio che permette all'uomo di operare nel bene, e di essere considerato, a seconda delle sue scelte, come degno di merito o di biasimo.<sup>45</sup> Tale definizione del libero arbitrio, in cui concorrono sia la volontà che l'intelletto, corrisponde alla dottrina dell'Olivi, il quale, in una *quaestio* interamente dedicata all'origine dell'abito virtuoso, afferma che la libertà umana scaturisce dall'azione congiunta del volere e della ragione:

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>43</sup> Cfr. *Purg.* XVI, 73-84. Sulle varie interpretazioni del v. 64 di *Purg.* XVI, cfr. R. Ruggiero, "A maggior forza e a miglior natura/ liberi soggiacete". *Libertà e diritto in Purgatorio XVI*, in *Il Diritto e il Rovescio. La gravità della legge e la sostenibile leggerezza delle arti*, Atti del convegno di studi dell'Università degli Studi di Bari «Aldo Moro» (15-16 dicembre 2010), Lecce, Pensa MultiMedia, 2012, pp. 59-61. Sull'ira 'buona' di Marco Lombardo e sulla scelta di affidare a tale personaggio il compito di chiarire il dubbio di Dante sull'origine del male nel mondo, cfr. Bausi, *L'ira buona di Marco Lombardo...* cit., pp. 257-258.

<sup>44</sup> *Convivio* IV, 22, 10.

<sup>45</sup> *Purg.* XVI, 70-72: «Se così fosse, in voi fora distrutto/ libero arbitrio e non fora giustizia/ per ben letizia e per male aver lutto».

Item, virtus est quid laudabile et meritorium: ergo est in solo illo ad quod proprie spectat laus et meritum. Sed hoc est liberum arbitrium, quod non dicit solam voluntatem, nec solam rationem, sed facultatem utriusque. *Ergo virtus non est in aliqua una potentia per se sumpta, sed solum in quodam communi aggregato et consurgente ex intellectu et voluntate* [il corsivo è nostro].<sup>46</sup>

Tuttavia, nonostante sia la volontà che l'intelletto concorrano alla determinazione dell'abito virtuoso, il volere resta comunque libero di conformarsi o meno ai consigli della ragione.<sup>47</sup> L'amore per l'oggetto virtuoso non nasce infatti dall'intelletto, ma dalla volontà che, sorretta da un ragione sana e priva d'impedimenti, sceglie opportunamente i propri beni:

Constat enim quod, sicut formalis ratio virtutis non apprehenditur nisi ab intellectu, sic nec formalis ratio obiecti virtuosus inquantum virtuosus. Sed omnis virtutis est amare suum obiectum virtuosum inquantum virtuosum. Sed obiectum inquantum est per solum intellectum apprehensum non potest amari, nisi per voluntatem intellectivam [...].<sup>48</sup>

Il termine «voluntas intellectiva», che indica la volontà sorretta dal giudizio dell'intelletto, è interessante perché offre uno spunto importante per la comprensione dell'amore d'animo in Dante. Volendo distinguere l'amore d'animo da ogni qualsiasi altra forma d'appetito sensitivo, Dante afferma nel quarto trattato del *Convivio* che esso scaturisce dalla volontà e dall'intelletto, stabilendo così un parallelismo tra le due potenze.<sup>49</sup> La scelta, ovvero l'*electio* che segue la semplice *praelectio* volitiva, si effettua tramite l'intelletto, che può aver sempre accesso alle notizie della legge naturale. Il consiglio dell'intelletto permette quindi alla volontà di divenire un volere intellettuale che, forte dell'assenso o del dissenso della ragione, 'dura' o si corregge nel

<sup>46</sup> P.J. Olivi, *Quaestio IV, Quaeritur an virtus sit in sola voluntate intellectuali sicut in subiecto, an sit in aliis potentiis*, in *Quaestiones de incarnatione et redemptione, Quaestiones de virtutibus*, edizione a cura di A. Emmen e E. Stadter, Grottaferrata, Quaracchi, 1981, p. 220.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 236. Per l'assoluta libertà della volontà nelle opere dell'Olivi, cfr. S. Bobillier, *L'éthique de la personne...* cit., p. 32-42.

<sup>48</sup> Olivi, *Quaestio IV*, in *Quaestiones de incarnatione et redemptione...* cit., p. 227.

<sup>49</sup> *Convivio IV*, 22, 10.

proprio slancio amoroso. Per questo, affinché ogni volontà aderisca alla «prima voglia», di per sé sempre buona, Dante scrive che esiste l'intelletto, il quale detiene il potere dell'assenso: «Or perché a questa [prima voglia] ogn'altra si raccoglie/ innata v'è la virtù che consiglia/ e dell'assenso dè tener la soglia». <sup>50</sup> Ad ogni modo, l'azione dell'intelletto non è la ragione di meritare delle creature razionali, poiché in tal caso esse sarebbero immancabilmente determinate al bene; è appunto il «principio», perché tramite il consiglio dell'intelletto, la volontà intellettuale sa quali sono gli amori consoni alla legge naturale che le varranno il merito di ricevere la salvezza eterna: «Quest'è il principio là onde si piglia/ ragion di meritare in voi, secondo/ che i buoni e ' rei amori accoglie e viglia». <sup>51</sup> L'assenso spetta dunque all'intelletto che, in quanto potenza mobile, segue però i moti della prima voglia per accogliere o scartare i buoni e i «rei amori». <sup>52</sup> Per questo, nelle opere teologiche del XIII secolo, l'intelletto è spesso descritto come un 'consigliere' della volontà, <sup>53</sup> la cui scelta è sempre libera, sia prima dell'assenso della ragione, che dopo, ossia nel momento del 'consenso' volontario:

Rursus, sciendum quod prudentia, prout est in solo intellectu, non invenit medium nisi solum discernendo et praesentando; sed voluntas illud invenit eligendo et acceptando seu accipiendo et tenendo. – Ulterius sciendum quod ratio nihil praecipit, nisi solum quod praecepta Dei vel iuris naturalis ostendunt; sed solius voluntatis est efficaciter imperare et suo imperio reliqua movere. Ratio etiam non regulat nisi solum ostendendo et quasi per modum consiliarii; voluntas vero regulat movendo et causando, et quasi per modum regis et ducis. <sup>54</sup>

<sup>50</sup> *Purg.* XVIII, 61-63.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 64-66.

<sup>52</sup> Cfr. Olivi, *Quaestio* LVII, in *Quaestiones...* cit., p. 309: «[...] intellectus nec eius habitus nullam habent libertatem, cum non possint movere se ipsos, et semper necessario, quantum est ex se, tendat in suum obiectum et motionibus voluntatis sit necessario subiectus».

<sup>53</sup> Cfr. Bobillier, *L'éthique de la personne...* cit., p. 45 e R. J. Teske, *The Will as King over the Powers of the Soul: Uses and Sources of an Image in the Thirteenth Century*, «*Nivarium*» XXXII (1), 1994, pp. 62-71.

<sup>54</sup> Olivi, *Quaestio* IV, in *Quaestiones de incarnatione et redemptione...* cit., pp. 232-233.

La citazione mostra che la prudenza, che è abito intellettuale, può solo presentare e discernere il bene (*medium*) per giungere alla beatitudine, cioè ad un bene personale che sia conforme alla legge naturale.<sup>55</sup> Alla sola volontà spetterebbe dunque sia l'elezione del bene che il consenso, che potremmo indicare rispettivamente come il primo e il terzo momento della determinazione dell'abito umano. La conseguenza è rilevante: l'intelletto (*ratio*) svolge un ruolo di mero consigliere, mentre la scelta finale (come l'elezione del bene che precede l'assenso intellettuale) spetta alla sola volontà. Per questo, l'Olivi scrive che la virtù non risiede nel primo moto della volontà, che naturalmente desidera il proprio bene, ma nel fermo consenso della volontà (*firmus consensus voluntatis*), che è sempre successivo alle prescrizioni dell'intelletto (*quae ratio dictat*), ovvero nella capacità della volontà di aderire (*adhaereat*) al buon volere e di allontanarsi da ogni forma di amore biasimevole.<sup>56</sup>

Posto che nel consenso volontario risiede l'abito virtuoso umano, se la volizione fosse sempre sottomessa all'azione dell'intelletto,<sup>57</sup> al determinismo astrale di *Purgatorio* XVI si sostituirebbe una norma divina troppo rigida che farebbe della predestinazione la causa della salvezza e della dannazione eterna. Coloro che fossero dotati di un intelletto atto a discernere il bene sarebbero salvati, mentre gli altri sarebbero irrimediabilmente condannati alle pene dell'inferno.<sup>58</sup> Un intellettualismo troppo rigido sembra quindi contraddire i principi della fede che lasciano alla creatura razionale la libertà di scelta, cioè di

<sup>55</sup> Per la Prudenza dantesca, che anch'essa concorre alla «buona elezione», cfr. *Convivio* IV, 17, 8.

<sup>56</sup> Olivi, *Quaestio* IV, in *Quaestiones de incarnatione et redemptione...* cit., pp. 225-226.

<sup>57</sup> Falzone, *Psicologia dell'atto umano...* cit., p. 361.

<sup>58</sup> I vari difetti dell'intelletto sono enumerati nel *Convivio* IV, 15, 10-17. Essi sono suddivisi in difetti d'animo e di corpo. Se i difetti di corpo sono irrimediabili, quelli d'animo sembrano essere perfettabili, poiché lo stesso Dante usa il termine d'«insetazione» per indicare il perfezionamento umano per via di «correzione» e «cultura». Si veda *Convivio* IV, 22, 12. Peraltro, lo stesso Virgilio non accusa l'intelletto del Poeta, all'inizio del suo *iter* ultraterreno, di aver l'animo offeso da «viltade»? Cfr. *Inf.* II, 43-47. Sembra dunque che un momento dell'elezione preceda quello della deliberazione dell'intelletto, anche nel caso della disposizione d'animo nei riguardi del perfezionamento della ragione, e che tale momento sia attribuibile alla sola volontà.

perseverare nell'amore virtuoso o in quello vizioso. Nel quarto trattato del *Convivio*, Dante aveva già descritto le virtù morali che corrispondono al buon «abito eligente» come disposizioni che si trovano in nostra «podestate», cioè come *habitus* il cui conseguimento dipende dalla capacità dell'uomo di aderire, tramite la sua volontà, alle disposizioni dell'intelletto.<sup>59</sup> E infatti, alle undici virtù enumerate, Dante esclude la «Prudenza», poiché essa è citata da Aristotele fra le virtù intellettuali, «avegna che essa sia conduttrice delle morali virtù e mostri la via per ch'elle si compongono, e senza quella essere non posso-no».<sup>60</sup> Ciò non vuol dire che all'intelletto sia attribuito un ruolo secondario; infatti, l'abito intellettuale, proprio come la condotta umana, deve essere curato e perfezionato, poiché esso è la «lucerna» che guida sapientemente ed opportunamente la volontà nella scelta del bene personale che non sottometta il Bene supremo ad un bene inferiore. Se per Dante la nobiltà è la perfezione di sua natura, ovvero il buon «abito eligente» scaturito dall'azione delle potenze della specie, nel caso dell'uomo tale termine si può intendere come un corretto uso del libero arbitrio, ovvero delle potenze che determinano l'esistenza umana, la volontà e l'intelletto.

Il merito da concedere al buon volere che 'dura' apparirà nel IV canto del cielo della Luna. Già il terzo canto del *Paradiso*, che vede una suora clarissa (Piccarda Donati) come protagonista, suggerisce una preminenza della volontà sull'intelletto nella determinazione dell'abito virtuoso.<sup>61</sup> Infatti, il canto di Piccarda è incentrato sull'abban-

<sup>59</sup> Cfr. *Convivio* IV, 17, 1-7. Anche la «potestate» di «ritenere» gli amori che nascessero *ex necessitate* negli uomini di *Purg.* XVIII, 70-72 sembra evocare più un moto volitivo capace di allontanare la creatura razionale dall'amore riprovevole che ad un mero consiglio dell'intelletto.

<sup>60</sup> *Convivio* IV, 17, 8.

<sup>61</sup> È opportuno sottolineare che l'esperienza religiosa delle suore clarisse seguiva quella dei frati minori, e che anch'esse insistevano sulla povertà volontaria, sulla condizione mistica che permetteva loro di allontanarsi volontariamente dai beni materiali. Cfr. C. Leonardi, *Introduzione in Letteratura francescana. Francesco e Chiara d'Assisi*, a cura di C. Leonardi, I, Milano, Mondadori, 2004, pp. CXLI-CXLVIII. Peraltro, la perseveranza nel buon proposito sino alla fine era un *topos* della letteratura delle clarisse. Cfr., ad esempio, il *Testamentum* di Chiara in *ibid.*, p. 344: «Et quoniam arcta est uia et semita et angusta est porta per quam itur et intratur ad uitam et pauci sunt qui ambulant et intrant per eam, et si

dono della creatura a Dio, sulla capacità della creatura razionale di conformare il proprio volere a quello della divinità. Se si guarda al termine chiave di questo canto, ovvero la *caritas*, massima espressione dell'amore cristiano, si comprende come essa sia intrinsecamente legata alla volontà. La *caritas* è infatti l'amore che, nella scelta dei propri mezzi per giungere alla beatitudine, mantiene sempre Dio come termine ultimo. Si tratta dell'*amor ordinatus ad Deum*, ovvero dell'amore che parte da Dio e a lui torna, in opposizione all'*amor deordinatus*, che erra nella scelta dei propri beni e perde irrimediabilmente la salvezza eterna.<sup>62</sup> Posto che il libero arbitrio si realizza tramite l'azione dell'intelletto e della volontà, e visto che Virgilio stesso, nel XVIII canto del *Purg.*, rimanda a Beatrice per la spiegazione di questa «nobile virtù»,<sup>63</sup> potremmo leggere a «lunghe campate» i canti centrali della seconda cantica e quelli del cielo della Luna per tentare di definire la posizione di Dante sulla questione della libertà umana.<sup>64</sup>

La necessità di concepire un volere autonomo e incondizionato che possa fondare la *caritas* cristiana appare dopo l'incontro di Piccarda Donati e Gostanza d'Altavilla. Infatti, nel IV canto del *Par.*, Dante si

aliqui sunt qui ad tempus ambulant per eam, paucissimi sunt qui perseuerant in ea. Beati uero quibus datum est ambulare per eam et perseuerare usque in finem!».

<sup>62</sup> La *caritas* si oppone infatti alla superbia luciferina, che spinge la creatura a desiderare per sé allontanandosi da Dio. L'Olivi afferma perciò che in ogni peccato risiede una forma di superbia, poiché l'infrazione alla legge naturale scaturisce da un amore disordinato, cioè da un amore che, dimentico del debito delle creature nei confronti del Creatore, si rivolge a sé. Cfr. P.J. Olivi, *Quaestio* CIII, in *Quaestiones in secundum librum Sententiarum*, III, edizione a cura di B. Jansen, Quaracchi, S. Bonaventurae, 1926, p. 239. Sulla scorta di sant'Agostino, che aveva descritto le due città, quella di Dio e del diavolo, in funzione dell'amore che torna al Creatore o che si perde nell'elezione del bene, Olivi identifica la città dei giusti e quella degli iniqui come realtà scaturite dalle varie manifestazioni volitive. Cfr. sempre la *quaestio* CIII, in Olivi, *Quaestiones...* cit. p. 235. E. Brilli, in *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Roma, Carocci, 2012, considera il paradigma teologico della *civitas diaboli* come la fonte delle varie invettive alla città natale del Poeta.

<sup>63</sup> *Purg.* XVIII, 73-75.

<sup>64</sup> Per lo spunto metodologico della lettura a «lunghe campate», si rimanda a Paolo Cherchi, Selene Sarteschi, *Per una lettura della Commedia a "lunghe campate"*, «Dante, oggi» XIV (2), 2011, pp. 311-331, in cui gli studiosi considerano la danza dei teologi del cielo del Sole come il punto di arrivo dei problemi teologici sollevati in apertura della terza cantica. Sulla danza dei teologi e sul cielo del Sole, cfr. F. Bausi, *Dante fra scienza e sapienza. Egesi del canto XII del Paradiso*, Firenze, Olschki, 2009.

chiede, seguendo la teoria di Platone, se le anime tornino alla propria stella dopo la morte corporale.<sup>65</sup> Tale teoria comprometterebbe il merito delle anime, poiché a ciascuna di esse sarebbe attribuito un posto specifico, uno scranno nell'aldilà ancor prima di essere libere di operare nel bene o nel male. Inoltre, avendo appreso che le due suore, malgrado il loro allontanamento dal convento, restarono fedeli agli impegni contratti di fronte a Dio, Dante si chiede perché «se 'l buon voler dura», esse sono relegate nella «spera più tarda», e di conseguenza meritano di meno. In risposta ai due quesiti di Dante, Beatrice afferma che bisogna partire da quello che «più ha di felle», ovvero dal dubbio che, traendo spunto da tesi pagane, nega la libertà delle anime, e quindi la loro capacità di assumere *habitus* meritevoli o biasimevoli nei confronti della legge divina. Per Beatrice, se le anime discendessero dalle stelle e fossero nobili o vili in funzione di esse, sarebbe negata loro la libertà della volontà. Di conseguenza, Beatrice afferma che le due suore si mostrarono nel cielo della Luna non perché questa parte dell'Empireo sia stata attribuita loro per predestinazione divina, ma perché, nel loro specifico caso, realizzarono meno la perfezione umana, al cui grado di nobiltà terrena corrisponde immancabilmente un luogo dell'aldilà: «Qui si mostraro non perché sortita/ sia questa spera lor, ma per far segno/ della celestīal c'han men salita».<sup>66</sup> In seguito, concentrandosi sul secondo quesito del Poeta, Beatrice pone il «segno» del grado di perfezione assunto nella «spera» celestiale in funzione del 'durare' del buon volere. L'argomentazione della guida celestiale è sottile, e riprende un *topos* della scolastica medievale, ovvero la distinzione di un caso specifico a seconda che si analizzi in senso assoluto (*absolute*) o in un contesto preciso (*secundum quid*).<sup>67</sup> La volontà è sempre descritta come una potenza capace di resistere e lottare contro ogni influsso esterno, proprio come già aveva detto Marco Lombardo nel XVI del *Purg.*: «che volontà, se non vuol, non s'ammorza,/ ma fa come natura face in foco,/ se mille volte violenza il tor-

<sup>65</sup> *Par.* IV, 1-39.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 37-39.

<sup>67</sup> Su questo *topos* scolastico cfr. Bausi, *Dante fra scienza e sapienza...* cit., pp. 39-45.



za». <sup>68</sup> Per questo, visto che il volere delle due suore non fu «intero» tanto da spingerle a sfidare persino il martirio per ritornare al chiostro, esse consentirono al male, e in questo caso, se letta *absolute*, il loro intento è biasimevole. Ma, posto che la «salda voglia» si manifesta raramente tra i mortali, esse consentirono ad allontanarsi dal chiostro in quanto temerono di generare un male più grande («più affanno»), sicché, *secundum quid*, la loro condotta è virtuosa. <sup>69</sup> Ai fini della nostra analisi, questo passo è importante perché stabilisce il grado di merito e di biasimo delle anime in funzione delle varie manifestazioni volitive. Letto *absolute*, il passo dantesco mostra che ad una volontà ferrea che persegue il bene spetta un grado di beatificazione maggiore di quello assegnato alle anime che furono men salde nel loro volere. Anche se nel caso di Piccarda e Gostanza l'intelletto non è evocato in modo diretto, si può supporre che esso sia stato chiamato in causa nel momento dell'elezione del proprio bene, ovvero nel momento della scelta di opporsi o meno al loro allontanamento dal chiostro. Se così deve intendersi questo passo, alla deliberazione finale della volontà intellettuale di Gostanza e Piccarda, cioè al grado di nobiltà dell'anima conseguito in vita tramite l'azione congiunta dell'intelletto e della volontà, corrisponde la «spera più tarda» della beatitudine celeste. E se si pensa che le due anime sono quelle di due suore, e se si tiene conto del loro caso *secundum quid*, è logico che, avendo promessa la loro persona a Dio tramite i voti, l'aver consentito liberamente ad un matrimonio le rende indegne di gioire d'un grado superiore di beatitudine, malgrado le virtù che probabilmente conseguirono dopo il ritorno nel mondo, cioè all'interno dello stato laico. Sarebbe dunque che la terzina di *Purg.* XVIII, 73-75, rimandi ad un passo di *Par.* V, 19-24, in cui la libertà della volontà, caratteristica di tutte le creature intelligenti, è il «maggior don[o]» che fece Dio all'uomo. Tale dono non è solo il più grande che il Creatore offerse alla creatura razionale, ma anche il più conforme alla sua bontà, poiché lascia agli esseri dotati d'intelletto la libertà di scelta, ovvero di perseguire il bene che sembra loro più adatto per giungere alla beatitudine:

<sup>68</sup> *Par.* IV, 76-78.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 106-111.

Lo maggior don che Dio per sua larghezza  
 fesse creando, e ala sua bontate  
 più conformato, e quel che più apprezza,  
 fu della volontà la libertate:  
 di che le creature intelligenti,  
 e tutt'è sole, fuoro e son dotate.<sup>70</sup>

La libertà della volontà che Beatrice evoca nel V canto del *Paradiso* non è la «prima voglia», l'*hormén* condiviso dalle specie umana ed animale, ma appunto la volontà delle creature intelligenti, ovvero la volontà intellettuale che si conforma o meno ai consigli dell'intelletto, che resta libera dal potere dei sensi e che si volge a Dio.<sup>71</sup> Per una piena comprensione della dottrina del libero arbitrio dantesco, sembra dunque che si debba tenere conto sia dei canti centrali del *Purg.* che del primo cielo del *Par.*, ove si insiste sull'importanza della volontà nella realizzazione della *caritas*, che fonda la concezione cristiana dell'amore.

## Abstract

This work aims at reading the doctrine of free will in Dante's *Comedy* in light of Franciscan theological sources by Petrus Johannis Olivi, who wrote on this subject after the Paris condemnations of 1277. This study puts forward the hypothesis that for a full understanding of free will in the *Comedy*, we must take into account both the central part of *Purgatory* and the Sphere of the Moon, at the beginning of *Paradise*, where the freedom of will becomes the greatest gift that the Creator gave to intelligent creatures.

Ettore Maria Grandoni  
 ettoregrandoni91@gmail.com

<sup>70</sup> *Par.* V, 19-24.

<sup>71</sup> Sulla libertà paradossale del libero arbitrio cristiano, che consiste nella sottomissione volontaria della creatura razionale al volere di Dio, cfr. Bausi, *L'ira buona di Marco Lombardo...*cit., p. 271.

Antonio Gurrieri

## Traduire la littérature francophone des Caraïbes en Italie

### Introduction

La littérature des Caraïbes s'exprime en plusieurs langues: les langues créoles, l'anglais, l'espagnol, le néerlandais et bien sûr le français. Elle jouit d'une attention régulière, dans le marché éditorial italien. La recherche scientifique semble tout d'abord le premier canal de diffusion de cette littérature francophone et – grâce à de petits projets éditoriaux, animés par spécialistes et enthousiastes – un public plus large s'y intéresse.

Nous nous proposons de contribuer à l'élaboration d'un «appareil paratextuel»<sup>1</sup> qui réfléchisse sur les traductions vers l'italien de la littérature francophone des Caraïbes; notre but est celui de cerner les dynamiques linguistiques liées à un processus historique et culturel, qui souvent échappe au public italoophone. Si les politiques des éditeurs ne sont pas toujours convergentes, les projets éditoriaux font généralement confiance à des traducteurs compétents. Il s'agit d'une condition préalable, dans la traduction de textes postcoloniaux<sup>2</sup> qui se définissent par l'usage de thèmes spécifiques, dans une langue originale.

<sup>1</sup> La définition est de G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

<sup>2</sup> La naissance du postcolonialisme remonte à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. C'est la directe conséquence de la chute du colonialisme européen. La publication d'*Orientalism* d'Edward Saïd en 1978 ouvre le chemin à ce nouveau et riche courant critique des études postcoloniales. Voir. E. Saïd, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978; trad. fr. *Orientalisme*, Paris, Seuil, 1980.

## Situation éditoriale en Italie

La richesse de la littérature francophone de la Martinique peut surprendre le public italoophone. Si l'on songe à son aire géographique, on ne s'attend pas à l'influence culturelle que ses auteurs – Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant ou Suzanne Dracius,<sup>3</sup> pour évoquer les plus connus – exercent aujourd'hui. Les études littéraires consacrées à ces écrivains sont, en Italie, nombreuses et, dans le domaine universitaire italien, l'intérêt critique est constant.<sup>4</sup>

Il ne s'agit pas uniquement d'étudier ou d'apprécier la qualité et l'originalité de cette écriture; le lecteur italien, pris par un désir d'exotisme, peut prévoir une littérature d'évasion. Or, si l'on analyse les premiers ouvrages de la littérature dite «créole», l'adjectif «exotique» est employé dans une acception négative. Corzani la définit en particulier comme:

Une littérature élaborée aussi bien par les gens de couleur (au départ surtout des Mulâtres) que par les Blancs qui, dans le contexte né des bouleversements de 1848, acceptent bon gré mal gré de s'adapter au monde nouveau.<sup>5</sup>

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, les écrivains élaborent le mythe paradisiaque des «Antilles heureuses», où règnent beauté et plaisir. Édouard Glissant, l'auteur contemporain peut-être le plus connu de la littérature martiniquaise, exploitera ce mythe d'une manière ironique, dans son recueil *Les Indes*.<sup>6</sup>

La production littéraire caribéenne refusera ainsi rapidement cette acception réductrice du terme exotique, pour reprendre l'exotisme que définit Victor Segalen:

<sup>3</sup> Voir à ce sujet: J. Corzani, L-F., Hoffmann, M-L. Piccione, *Littératures francophones, II, Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Belin, 1998; A. Gurrieri, *La réécriture de l'histoire – Case a Chine di Raphaël Confiant*, Roma, Aracne, 2017, p. 72.

<sup>4</sup> Pour les notices sur les auteurs et les indications bibliographiques, voir: <<http://ile-en-ile.org/litterature-martinique/>> [consulté le 05/04/2021].

<sup>5</sup> Voir Corzani, Hoffmann, Piccione, *Littératures francophones, II...* cit., p. 105.

<sup>6</sup> Voir à ce sujet notre étude: A. Gurrieri, *La demistificazione del mito e la «desotizzazione» del linguaggio in Les Indes d'Édouard Glissant*, sous la direction de P. Colletta, F. La Mantia, S. Macri, Palermo, il Palindromo, 2020, pp.165-180; É. Glissant, *Les Indes*, dans *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 109-165. Nous signalons la récente traduction italienne par Andrea Gazzoni: É. Glissant, *Le Indie...* cit.

Poser la sensation d'Exotisme: qui n'est d'autre que la notion du différent; la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre.<sup>7</sup>

Cette théorie annonce la *Poétique du divers* d'Édouard Glissant. Ce dernier voit le monde se créoliser et les cultures entrer en contact: «les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémédiables, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir».<sup>8</sup> Il suggère une vision de la littérature caractérisée par la contamination et l'échange.

La plupart des traductions italiennes de la littérature des Caraïbes présentent, à ce propos, de riches introductions pour orienter le public italo-phoné, à travers cet univers littéraire. La critique a, du reste, un rôle fondamental pour la diffusion et surtout la légitimation littéraire. Pierre Halen remarque que c'est la critique littéraire qui a transformé les littératures francophones en objet scientifique:

Le critique produit donc l'objet en consacrant l'existence, même si, d'aventure, il n'en dit que du mal. En outre, ce qu'il dit de l'objet oriente la lecture: en plus de faire exister l'objet, il en configure la représentation.<sup>9</sup>

Par ailleurs, ces littératures cherchent, surtout à leurs débuts, une légitimation qui passe, selon Maria Chiara Gnocchi, par deux étapes fondamentales: d'une part, la nécessité d'un libre accès au domaine de l'édition et, d'autre part, la recherche de l'attention de la part de la critique.<sup>10</sup>

Notre but est ici de présenter une synthèse de la situation éditoriale, relative aux traductions publiées en Italie. Nous venons de souligner le pouvoir qu'a la critique d'éveiller la curiosité du public; nous citons, à

<sup>7</sup> V. Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Librairie générale française, 1986, p. 41.

<sup>8</sup> É. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 14.

<sup>9</sup> P. Halen, *Constructions identitaires et stratégies d'émergence: notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone*, «Études françaises» XXXVII (2), 2001, p. 13. <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2001-v37-n2-etudfr767/009005ar/>> [consulté le 25/03/2021].

<sup>10</sup> Voir à ce sujet M. C. Gnocchi, *Posizioni e rappresentazioni delle letterature francofone in Italia*, «Francofonia» XLVI, 2004, pp. 20-21.

ce sujet, l'un des premiers colloques italiens sur la littérature caribéenne, «Letterature dei Caraibi: dal nuovo mondo al mondo nuovo», organisé en 1995<sup>11</sup>. Ce colloque fait connaître en Italie des écrivains cubains, portoricains, guyanais, haïtiens, ainsi que des auteurs martiniquais, comme Édouard Glissant et Raphaël Confiant. C'est la traduction du roman *Le Mât de Cocagne*<sup>12</sup> de René Depestre, par Cristina Brambilla, qui obtiendra, en cette occasion, le prix Grinzane-Cavour.

En 1995 nous assistons aussi à la publication du volume des Actes du colloque tenu à Amalfi en 1994, sur la francophonie des Caraïbes.<sup>13</sup> À partir de ce moment-là, la publication d'essais scientifiques, articles et simples comptes rendus augmente de manière significative.<sup>14</sup>

*I Caraibi: la cultura contemporanea et Arcipelago mangrovia. Narrativa caraibica e intercultura* réunira, en 2003, les différentes réalités linguistiques des Caraïbes, francophone, anglophone et hispanophone, en deux volumes. Le premier chapitre du premier volume s'intéresse aux Caraïbes francophones, avec des renvois aux traductions italiennes.<sup>15</sup>

En 2004, Francesca Torchi établit un état des lieux assez riche et complet sur la diffusion de la littérature francophone des Caraïbes en Italie. Elle publie une bibliographie exhaustive des œuvres traduites en italien, de 1948 à 2003. Elle met aussi en évidence l'importance de la critique littéraire italienne, qui ouvre une fenêtre sur les spécificités d'une francophonie, jusqu'à ce moment peu explorée. Il s'agit toutefois de contributions qui s'adressent à un public avec de bonnes bases cultu-

<sup>11</sup> Sur le prix Grinzane-Cavour de 1995, voir F. Gambaro, *Il romanzo venuto dai Caraibi*, «La Repubblica», 16 maggio 1995.

<<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1995/05/16/il-romanzo-venuto-dai-caraibi.html>> [Consulté le 26/03/2021].

<sup>12</sup> R. Depestre, *Le Mât de Cocagne*, Paris, Gallimard, 1979 (trad. it. *L'albero della cuccagna*, Milano, Jaca Book, 1994).

<sup>13</sup> Voir G. Benelli, *Da un "Mediterraneo" all'altro: la letteratura caraibica francofona in Italia (1950-1978)*, Atti del convegno di Amalfi 30 settembre – 1 ottobre 1994, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 149-159.

<sup>14</sup> Voir à ce sujet, C. Fratta, *La letteratura caraibica francofona fra immaginario e realtà*, Roma, Bulzoni, 1996.

<sup>15</sup> M. P. De Angelis, C. Fiallega, C. Fratta, *I Caraibi: la cultura contemporanea*, Roma, Carocci, 2003; R. Di Gregorio, A. Di Sapio, C. Martinenghi, *Arcipelago Mangrovia. Narrativa caraibica e intercultura*, Verona, EMI, 2003.

relles. Torchi souligne le fait que, contrairement à la France, l'Italie ne connaît pas réellement les littératures francophones, pour des raisons linguistiques et historico-culturelles évidentes, relatives à la colonisation.

Le lecteur francophone a l'avantage de découvrir ces textes en langue française; il peut apprécier les régionalismes propres au français des pays caribéens. Ce filtre d'observation est absent, chez le lecteur italophone; la traduction italienne estompe en partie la dimension liée à une langue créolisée. Les aspects géographiques et culturels des écrits sont toutefois toujours passionnants.<sup>16</sup> Ajoutons aussi qu'une bonne traduction peut sauver, ne serait-ce que partiellement, une partie de la richesse linguistique du texte de départ. Nous verrons comment les traducteurs choisissent souvent de ne pas traduire des phrases ou des mots en créole pour respecter, même dans la langue italienne, les caractéristiques de la langue créole, qui marque le texte français, par sa syntaxe et son rythme.

En 2007, Carla Fratta et Francesca Torchi publient un volume sur la réception de la littérature des Caraïbes francophones.<sup>17</sup> Les recherches universitaires sont inventoriées à partir de 1970 et le foisonnement des études – notamment colloques, essais scientifiques et thèses de doctorat – est souligné. Ces derniers contribuent de manière significative à la connaissance de cette littérature, tandis que les manifestations culturelles ouvrent à la mise en œuvre de nouveaux projets éditoriaux.

Paola Ghinelli publie la même année un article sur la réception de la littérature des Caraïbes, en Italie. Elle cite l'œuvre capitale d'Édouard Glissant. Auteur phare des Petites Antilles, après la présence d'Aimé Césaire, Glissant franchit les limites de la littérature postcoloniale, avec sa poétique de la créolisation. La critique italienne rapproche les îles antillaises des îles italiennes; notamment la Sardaigne, patrie de Sergio Atzeni, traducteur du roman *Texaco*.<sup>18</sup> Raphaël Confiant est rap-

<sup>16</sup> F. Torchi, *La letteratura francofona dei Caraibi in Italia*, «Francofonia» XLVI, 2004, pp. 60-62.

<sup>17</sup> C. Fratta, F. Torchi, *La littérature caribéenne francophone en Italie*, dans *Caribbean Interfaces*, n. 52, sous la direction de L. D'Hulst, J.-M. Moura, L. De Bleeker et N. Lie, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 368.

<sup>18</sup> P. Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992 (trad. it. *Texaco*, Torino, Einaudi, 1994; Nuoro, Edizioni il Maestrale, 2004).

proché de Carlo Emilio Gadda et surtout de Marcello Fois, que Confiant même prend comme modèle, pour son écriture. Ghinelli ouvre ainsi une intéressante piste de recherche intertextuelle entre la littérature italienne et celle des Caraïbes. Cette nouvelle approche annonce d'autres projets éditoriaux de traduction de textes francophones.<sup>19</sup>

En 2009, Marco Modenesi publie une bibliographie raisonnée des études sur la littérature francophone; il consacre une section à la littérature antillaise. Les références bibliographiques comprennent des études collectives; elles se concentrent sur les auteurs les plus importants, tels Aimé Césaire, Maryse Condé, René Depestre, Édouard Glissant, René Maran, Jean Métellus, Serge Patient, Antony Phelps, Charles de Rochefort et Simone Schwarz-Bart. Il s'agit *grosso modo* de la première et de la deuxième génération d'écrivains antillais.<sup>20</sup>

Maria Antonietta Saracino formule, en 2014, une liste d'ouvrages caribéens, traduits en italien, qui concerne la troisième génération d'auteurs des Antilles. Pour la Martinique, nous trouvons Édouard Glissant avec les traductions de ses derniers essais;<sup>21</sup> Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, comme co-auteurs de l'*Éloge de la créolité*.<sup>22</sup>

Les travaux que nous venons de mentionner nous permettent de dresser un premier bilan de l'attrait qu'exerce la littérature antillaise, sur le public italien. Nous allons maintenant creuser l'évolution des traductions. La première traduction du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, par Graziano Benelli, remonte à 1978.<sup>23</sup> Les principales maisons d'édition qui s'intéressent à la traduction des textes caribéens en Italie sont les suivantes: Jaca Book à Milan; des maisons d'édition romaines comme Edizioni Lavoro, Voland, Edizioni Ensemble, Notte-

<sup>19</sup> P. Ghinelli, *La letteratura caraibica francofona e l'Italia*, «El Ghibli» XVI, 2007.

<[http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=04\\_16&section=6&index\\_pos=1.html](http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=04_16&section=6&index_pos=1.html)> [Consulté le 27/03/2021].

<sup>20</sup> Pour consulter la bibliographie détaillée, voir: <https://www.francesisti.it/node/658>

<sup>21</sup> Voir <<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/letterature-del-mondo/maria-antonieta-saracino-letterature-caraibiche>> [Consulté le 27/03/2021].

<sup>22</sup> J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989-1993 (trad. it. *Elogio della creolità*, Como-Pavia, Ibis, 1999).

<sup>23</sup> A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1956 (trad. it. *Diario del ritorno al paese natale*, Milano, Jaca Book, 1978, 2004<sup>2</sup>).



tempo, Meltemi, Quodlibet, ou encore Il Maestrale à Nuoro et Ibis à Como-Pavia.

Il s'agit, dans la plupart des cas, de petites maisons d'édition qui proposent des littératures étrangères, hors du contexte européen. Jaca Book est fière, par exemple, d'avoir institué le premier catalogue de littérature africaine.<sup>24</sup> La maison Edizioni Lavoro a créé la collection «L'altra riva» qui, à l'époque de la publication de la traduction du roman d'Édouard Glissant *Le quatrième siècle*, disposait même d'une directrice de collection pour la section caribéenne, Marie-José Hoyet. Enfin, la maison Meltemi a toujours manifesté un intérêt pour les études postcoloniales, qu'elle a introduites en Italie dès 1994.<sup>25</sup>

On peut toutefois remarquer l'absence d'un projet éditorial qui s'intéresse aux écrivains des Caraïbes. Si Édouard Glissant est considéré l'un des plus importants penseurs des Caraïbes, il ne jouit que d'une diffusion modérée, dans le marché éditorial italien. Les traductions disponibles de Glissant sont aujourd'hui: *La Lézarde* par Geraldina Colotti et Marie-José Hoyet,<sup>26</sup> *Tutto-Mondo* toujours par Colotti,<sup>27</sup> *Il quarto secolo* par Elena Pessini,<sup>28</sup> *Quando cadono i muri* – un livret co-écrit avec Patrick Chamoiseau – par Maria Pace Ottieri,<sup>29</sup> *Le Indie* par Andrea Gazzoni,<sup>30</sup> *Introduzione a una poetica del Diverso* par Francesca Neri<sup>31</sup> et *Poetica della relazione. Poetica III*<sup>32</sup> et *Il pensiero del tremore* par Enrica Restori.<sup>33</sup>

<sup>24</sup> Voir <<http://www.jacabook.it/rischio2.htm>> [Consulté le 27/03/2021].

<sup>25</sup> Voir la présentation de cette maison d'édition: <<http://www.meltemieditore.it/chi-sia-mo/>> [Consulté le 27/03/2021].

<sup>26</sup> É. Glissant, *La Lézarde*, Paris, Seuil, 1958 (trad. it. *La Lézarde*, Milano, Jaca Book, 2013).

<sup>27</sup> Id., *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993 (trad. it. *Tutto-Mondo*, Roma, Edizioni Lavoro, 2009).

<sup>28</sup> Id., *Le quatrième siècle*, Paris, Gallimard, 1997 (trad. it. *Il quarto secolo*, Roma, Edizioni Lavoro, 2003).

<sup>29</sup> Id., *Quand les murs tombent – L'identité nationale hors la loi?*, Paris, Galaade Éditions, 2007 (trad. it. *Quando cadono i muri*, Roma, Nottetempo, 2008).

<sup>30</sup> Id., *Le Indie*, sous la direction de A. Gazzoni, Roma, Ensemble, 2020.

<sup>31</sup> Id., *Introduzione à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996 (trad. it. *Introduzione a una poetica del Diverso*, Milano, Meltemi, 2020).

<sup>32</sup> Id., *Poétique de la relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990 (trad. it. *Poetica della relazione. Poetica III*, Macerata-Roma, Quodlibet, 2007).

<sup>33</sup> Id., *La cohée du Lamentin – Poétique V*, Paris, Gallimard, 2005 (trad. it. *Il pensiero del tremore*, Milano, Libri Scheiwiller, 2008).

Ces traductions ont le mérite de faire découvrir un auteur qui aurait pu rester inconnu aux lecteurs qui ne maîtrisent pas la langue française.<sup>34</sup> Glissant lui-même attribue une importance primordiale à la traduction:

Art du croisement des métissages aspirant à la totalité-monde, art du vertige et de la salutaire errance, la traduction s'inscrit ainsi et de plus en plus dans la multiplicité de notre monde.<sup>35</sup>

C'est ainsi que, grâce à la traduction, nous ouvrons une porte sur l'univers caribéen qui offre plus qu'une simple atmosphère exotique.

### Le paratexte et les difficultés de traduction

L'acte de traduire est en quelque sorte une aventure linguistique et culturelle qui vise à faire connaître une œuvre littéraire à un public étranger. Daniel Mangano définit le texte littéraire comme un labyrinthe dont on voit l'entrée et la sortie, mais, quand on cherche à le traverser, il faut procéder avec prudence et parfois revenir sur ses pas, pour éviter de s'égarer.<sup>36</sup>

Le traducteur peut alors être associé au médiateur culturel;<sup>37</sup> il doit trouver le juste compromis, pour rendre un texte équivalent dans la langue cible. Dans un texte désormais classique, Jean-René Ladmiral précise que la traduction est une forme de «médiation interlinguistique, permettant de transmettre de l'information entre locuteurs de langues différentes».<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Voir G. Sofo: «La pensée glissantienne est faite pour être traduite, pour être lue *entre* les langues, car c'est par le prisme de la traduction que l'on peut éventuellement accéder *aux* sens de l'œuvre glissantienne de façon plus complète» G. Sofo, *L'archipel de la traduction* «TRANS» XXV, 2020. <<https://journals.openedition.org/trans/3379>> [Consulté le 27/03/2021].

<sup>35</sup> É. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 45.

<sup>36</sup> D. Mangano, *Zazie nel metrò ovvero il traduttore nel labirinto*, dans *Traduttori come mediatori culturali*, sous la direction de S. Portelli, B. Van den Bossche, S. Cardella, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, p. 103.

<sup>37</sup> Voir S. Bochner, *The Mediating Person: Bridges Between Cultures*, Boston, G. K. Hall & Co., 1981.

<sup>38</sup> J.-R. Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 11.

La traduction des textes postcoloniaux présente souvent des défis supplémentaires, puisqu'il s'agit d'une littérature née dans un contexte culturel et linguistique hétérogène.<sup>39</sup> La situation linguistique des ex-colonies françaises est complexe, à cause du fonctionnement diglossique de l'interprétation littéraire.<sup>40</sup> L'attitude, consistant à considérer la langue française comme supérieure à la langue créole, a persisté jusqu'au siècle dernier.<sup>41</sup>

L'influence du créole sur le français fait de l'écrivain antillais et guyanais, selon Confiant, «un traducteur masqué ou, plus exactement, un traducteur inavoué».<sup>42</sup> En effet, les textes de la «zone franco-créolophone qui englobe la Martinique, la Guadeloupe, la Guyane française et Haïti»<sup>43</sup> font souvent recours aux notes, pour expliquer les mots qui appartiennent à la réalité caribéenne.<sup>44</sup> Toutefois, il ne suffit pas d'insérer de simples mots en créole, pour qualifier cette écriture d'«écriture traductive»; cette dernière se rend visible à travers sa syntaxe, ses mots et son imaginaire. Car la langue créole habite l'imaginaire des écrivains créolophones, depuis leur enfance. Édouard Glissant remarque à ce propos:

J'ai d'abord dû traverser l'écho, le souvenir de la langue créole telle que je l'ai entendue dans mon enfance des conteurs créoles. [...] Par conséquent, il y a cette espèce d'imprégnation de la parole mise en scène par le conteur créole dans mon écriture. En plus, dans les contes créoles que j'ai entendus dans mon enfance, il y a des formules cabalistiques qui sont héritées sans doute des langues africaines,

<sup>39</sup> La conséquence directe des études postcoloniales est la naissance d'une théorie postcoloniale liée à la traduction. Il s'agit des «Postcolonial Translation Studies». Voir à ce sujet: S. Bassnett, H. Triverdi, *Postcolonial Translation. Theory and practice*, London-New York, Routledge, 1999; M. Suchet, *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*, Lyon, Archives contemporaines éditions, 2009; F. Mus, K. Vandemeulebroucke, *La traduction dans les cultures plurilingues*, Arras, Artois presses université, 2011.

<sup>40</sup> Voir *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, p. 148.

<sup>41</sup> Voir à ce propos notre étude sur le rapport entre diglossie et bilinguisme: A. Gurrieri, *Dalla diglossia al bilinguismo. Lingua creola e francese in Case à Chine di Raphaël Confiant*, dans Mantua Humanistic Studies XII, Mantova, Universitas Studiorum, 2020.

<sup>42</sup> R. Confiant, *Traduire la littérature en situation de diglossie*, «Palimpsestes» XII, 2000, p. 49.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

dont personne ne connaissait le sens, et qui agissaient fortement sur l'auditoire sans qu'on sache pourquoi.<sup>45</sup>

Un texte caribéen est donc le fruit d'une première forme de traduction. La langue française, qu'il utilise, absorbe la sonorité de sa double origine; le créole fait entendre sa voix, à travers le français. Traduire cette littérature requiert ainsi un effort supplémentaire de la part du traducteur:

Or, traduire un texte francophone antillo-guyanais consiste à passer de *deux* à *un*, opération compliquée, déroutante, puisque la grande majorité des traducteurs ne connaît pas la langue créole. Ils en sont alors réduits à tricher, ils font semblant de ne pas voir ni entendre la langue muette qui parle sous le français, dans le français et avec le français. Le problème peut se résumer de la sorte: comment traduire un texte écrit non pas dans une, mais bien deux langues-source (deux langues-source, par surcroît, fortement imbriquées)? Ne retenir que la langue-source de surface, à savoir le français, expose le traducteur à des contresens permanents et, sur le plan stylistique, au rabotage systématique des effets induits par le frottement du français et du créole.<sup>46</sup>

La langue française est redevable, d'une certaine manière, à la langue créole, d'autant plus qu'elle en résulte enrichie au niveau lexical, syntaxique et, finalement, au niveau expressif.

Nous présentons, dans cette perspective, une brève analyse sur l'approche traductive de certains traducteurs italiens de romans martiniquais. Notre travail prend en compte le paratexte des traductions, par le biais duquel le traducteur illumine son travail. Gérard Genette le définit comme «ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public».<sup>47</sup>

Chiara Elefante souligne l'importance primordiale des espaces paratextuels,<sup>48</sup> qui peuvent fournir des informations importantes, sur

<sup>45</sup> L. Gauvin, Entretien avec Édouard Glissant. *L'imaginaire des langues*, «Études françaises» XXVIII (2/3), 1992, p. 14.

<sup>46</sup> Confiant, *Traduire la littérature...* cit., p. 55.

<sup>47</sup> G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 7.

<sup>48</sup> Genette distingue, au sein du paratexte, le péritexte et l'épitéxte. Le premier regroupe des éléments comme le titre, les sous-titres, la préface, la postface, les intertitres, les notes, la quatrième de couverture, etc. Le deuxième concerne tout ce qui est autour d'un texte

l'acte traductif:

Innanzitutto perché consentono di riconoscere quali siano le norme o le tendenze traduttive prevalenti in una determinata cultura in un preciso periodo storico. Secondariamente perché rappresentano luoghi in cui il traduttore si sente libero di esprimere l'immagine che si ha di sé in quanto mediatore, e la rappresentazione profonda del suo operato. Infine, perché consentono di focalizzare l'attenzione su un aspetto troppo spesso trascurato del processo traduttivo, vale a dire il fatto che nel peritesto, e talvolta anche nell'epitesto, il traduttore si trova a svolgere un ruolo di mediatore anche e soprattutto rispetto al mondo editoriale in seno al quale lavora.<sup>49</sup>

Compte tenu de ces éléments, la première traduction que nous avons examinée est celle du roman *La rue Case-Nègres*, par Adriana Crespi Bartolini, en 1983.<sup>50</sup> Le texte ne possède pas de *note du traducteur*, mais une introduction de quatre pages de Giuseppe Conte, sur les thématiques du roman et sur la violence de la culture occidentale, vis-à-vis de la créolité. Le roman est riche en notes qui sont utilisées pour expliquer les mots en créole, qui définissent la réalité antillaise, tels: «mansfenil, macata, mornes, coui, béké, migan, pomme liane, manger-coulies, cabouillat, igname, lélé» et ainsi de suite.<sup>51</sup> Le texte est parsemé de termes créoles; ils introduisent l'idée d'une réalité «autre». Une traduction italienne dépourvue de ces termes éliminerait la richesse culturelle créole, qui caractérise le quotidien des protagonistes. La quatrième de couverture souligne par ailleurs le lien historique de

sans en faire partie, comme des travaux critiques, des entretiens donnés par l'auteur, etc. Voir Genette, *Seuils...* cit.

<sup>49</sup> C. Elefante, *Traduzione e Paratesto*, Bologna, Bononia University Press, 2012, p.14. «Tout d'abord parce qu'ils permettent de reconnaître quelles sont les normes ou les tendances de traduction qui prévalent dans une culture donnée à une période donnée de l'histoire. Deuxièmement, parce qu'ils représentent des lieux où le traducteur se sent libre d'exprimer l'image qu'il a de lui-même en tant que médiateur, et la représentation profonde de son travail. Enfin, parce qu'ils permettent de focaliser l'attention sur un aspect trop souvent négligé du processus de traduction, c'est-à-dire le fait que dans le peritexte, et parfois même dans l'épitéxte, le traducteur joue également et surtout un rôle de médiateur par rapport au monde de l'édition au sein duquel il travaille». Nous traduisons.

<sup>50</sup> J. Zobel, *La rue Cases-Nègres*, Paris, Éditions Présence africaine, 1974 (trad. it. *Via delle capanne negre*, Milano, Jaca Book, 1983).

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 3-29.

l'intrigue avec la culture de la canne à sucre et l'exploitation des esclaves; elle met aussi en évidence le «Leone d'argento» que la version cinématographique de ce classique de la littérature antillaise a reçu à la Biennale de Venise de 1983.

Le deuxième roman que nous avons examiné est le *Commandeur du sucre* de Confiant, traduit par Graziano Benelli, en 2016.<sup>52</sup> Il n'y a pas d'introduction ni de *note du traducteur*. L'éditeur choisit de laisser le lecteur seul face à la découverte d'un univers créole qui surgit à travers les phrases et les mots en créole traduits entre parenthèses, tout au long du texte. Les seuls éléments péritextuels, qui renvoient à la traduction, sont représentés par le nom du traducteur, «Traduzione dal francese di Graziano Benelli» et deux brèves biographies de l'auteur et du traducteur du livre, sur la troisième de couverture. La mise en évidence du traducteur nous paraît importante. La maison d'édition met en valeur son nom, sur la couverture du livre; elle choisit des traducteurs qui connaissent non seulement la langue, mais aussi la littérature des pays concernés.<sup>53</sup>

Graziano Benelli publie aussi une nouvelle traduction de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, que nous avons déjà signalée<sup>54</sup>. Une attention particulière est maintenant réservée, dans la *note du traducteur*, non seulement à la thématique du livre, mais aussi à la langue et au style littéraire de l'auteur.

En 2003, Elena Pessini écrit une riche et intéressante introduction, pour la traduction du *Quatrième siècle* d'Édouard Glissant.<sup>55</sup> Elle reprend l'intrigue du roman, liée à l'histoire antillaise, et présente les concepts clés de la poétique glissantienne; concepts très utiles au lec-

<sup>52</sup> R. Confiant, *Commandeur du sucre*, Paris, Éditions Écriture, 1994, 2015<sup>2</sup> (trad. it. *Il comandante dello zucchero*, Milano, Jaca Book, 2016).

<sup>53</sup> M. Bricchi, *Un progetto editoriale dal punto di vista dell'Editor*, «Tradurre – Pratiche, teorie, strumenti» IX, 2015. <<https://rivistatradurre.it/calabuig-e-la-lontananza/>> [Consulté le 28/03/2021].

<sup>54</sup> G. Benelli, *Nota del traduttore*, dans Césaire, *Diario del ritorno...* cit., p. 131. «Révision approfondie du travail précédent, ou plutôt une traduction nouvelle et plus résonnante». Nous traduisons.

<sup>55</sup> Glissant, *Il quarto secolo...* cit., pp. VII-XVIII.

teur italien, pour comprendre une culture nouvelle qui, le cas échéant, resterait en partie méconnue.

Enfin le travail de Sergio Atzeni<sup>56</sup> sur *Texaco* de Patrick Chamoiseau et celui de Paola Ghinelli, sur *L'esclave vieil homme et le molosse*<sup>57</sup> et *Un dimanche au cachot*<sup>58</sup> représentent des aventures traductives très intéressantes. Dès les premières lignes de sa *note*, Sergio Atzeni souligne la richesse de la langue de Patrick Chamoiseau.<sup>59</sup> Il reconnaît la perte inévitable que cause sa traduction et défend ses choix, par le rapport personnel qu'il entretient avec l'écrivain, qui a aidé son parcours traductif. Il conclut sa *note* en indiquant la présence d'un glossaire, avec les mots créoles non traduits, accompagnés d'une explication.

Paola Ghinelli prend la relève. Elle fait suivre sa première traduction par une *note* qui lui permet de mettre en relief la richesse de la culture créole et l'usage, de la part de Chamoiseau, de plusieurs registres linguistiques. Elle se concentre également sur l'emploi de mots désuets et familiers, d'onomatopées, de termes techniques; elle souligne la présence d'une syntaxe en quelque sorte hybride, qui appartient à la langue créole. Ces nuances sont difficiles à rendre dans le texte d'arrivée, d'autant plus qu'elle décide, en accord avec son éditeur, de ne pas ajouter de glossaire, pour maintenir l'opacité du texte original, voulue par Chamoiseau. Elle a collaboré avec l'auteur, comme le témoigne la conférence qui a lieu à l'occasion de la Fiera del libro de Turin en 2005, lors de la publication en Italie du roman.<sup>60</sup>

Notre sélection des traductions italiennes nous aide à mieux saisir les spécificités de la francophonie des Caraïbes. Le traducteur doit, je cite Confiant:

<sup>56</sup> Chamoiseau, *Texaco*... cit.

<sup>57</sup> Id., *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997 (trad. it. *Il vecchio schiavo e il molosso*, Nuoro, Il Maestrale, 2005).

<sup>58</sup> Id., *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007 (trad. it. *Una domenica in cella*, Nuoro, Il Maestrale, 2010).

<sup>59</sup> Voir à ce sujet notre étude: A. Gurrieri, *Texaco de Patrick Chamoiseau: à la recherche d'une langue hybride*, «Le Forme e la Storia» XI, 1, 2018.

<sup>60</sup> <<https://www.arcoiris.tv/scheda/it/2764/>> [Consulté le 01/04/2021].

Sortir de l'enfermement que constitue le passage de l'Un à l'Un. Il doit désormais travailler dans le cadre de ce qu'on pourrait appeler la *diversalité* linguistique.<sup>61</sup>

L'auteur suggère une nouvelle approche aux textes caribéens; ces derniers offrent, nous l'avons maintes fois remarqué, plusieurs défis linguistiques. Les écrivains émaillent les textes de mots ou phrases en créole; le monde créole contamine la syntaxe française par ses métaphores et évoque une culture que l'on ne peut pas tenir pour acquise. Les espaces paratextuels sont, pour Elefante, des «spazi ibridi, sogliche, al pari del processo traduttivo, consentono di superare il concetto stesso di frontiera».<sup>62</sup> Ce sont les seuls à notre avis qui peuvent aider le traducteur, et surtout le lecteur, à essayer de comprendre l'univers créole.

## Conclusion

La littérature francophone des Caraïbes peut compter sur une discrète diffusion éditoriale en Italie, grâce à l'intérêt manifesté par plusieurs maisons d'édition. Celles-ci réalisent de petits projets éditoriaux de qualité qui permettent d'ouvrir une porte vers la culture créole, bien que la distribution ne soit pas très homogène dans le territoire.

On peut cependant déplorer l'absence de projet éditorial à long terme, surtout pour ce qui concerne les auteurs qui ont une production littéraire importante. Les traductions italiennes des œuvres d'Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau ou Raphaël Confiant sont publiées par des maisons d'édition différentes, selon des projets éditoriaux qui ne sont pas cohérents. Plusieurs traducteurs, avec leur style et leur approche spécifiques, traduisent les œuvres d'un même auteur. Il en résulte des traductions hétérogènes.

Toutefois, les traductions sont toujours confiées à des chercheurs et à des spécialistes du contexte littéraire caribéen. Les connaissances

<sup>61</sup> Confiant, *Traduire la littérature...* cit., p. 56.

<sup>62</sup> Elefante, *Traduzione...* cit., p. 11: «espaces hybrides, seuils qui, tout comme le processus de traduction, permettent de dépasser le concept même de frontière». Nous traduisons.



qui les caractérisent permettent de trouver le juste compromis linguistique.

Pour le lecteur, le rôle du paratexte est essentiel. Le traducteur s'exprime à travers *la note du traducteur*, qui représente une manière de respecter le texte original et de renseigner le lecteur.<sup>63</sup> Quant aux introductions sur le contexte littéraire et historique, elles sont à considérer comme des activateurs de sens contextuel. À l'instar de *la note du traducteur*, elles sont fonctionnelles et permettent d'orienter le lecteur dans son parcours de découverte d'un nouvel horizon littéraire.

## Abstract

French Caribbean literature enjoys a fair amount of attention within the Italian publishing market. Scientific research contributes significantly to its dissemination and stimulates the publication of translations which thus enrich the publishing market. An essential role is represented by the paratexte which allows the reader who does not know the Caribbean reality to understand a historical and cultural space, completely different from his own. If the translation is not always able to transcribe all the linguistic nuances of the source text, the translator's note can instead instruct the reader about the translation operations present in the target text.

Antonio Gurrieri  
antoniomaria.gurrieri@gmail.com

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 118.



Mario Lentano

*Lucretio fratri suo poetae claro.*

Appunti su una variante medievale  
della biografia virgiliana

Premessa

Tra le peculiarità che compaiono nelle biografie medievali di Virgilio, di grande interesse risulta quella che presenta Lucrezio nell'inedito ruolo di zio materno del poeta mantovano.<sup>1</sup> La notizia appare per la prima volta, allo stato attuale delle nostre conoscenze, in alcuni codici databili tutti, con una sola eccezione, al IX secolo: il *Gudianus* F. 70, oggi alla Herzog-August Bibliothek di Wolfenbüttel ma copiato in area francese, contenente l'una di seguito all'altra ben tre biografie di Virgilio (quella che qui interessa è la *Vita Gudiana I*); il *Monacensis* 15514, più tardo in quanto vergato nel X secolo, di origine tedesca (Rott am Inn) e oggi alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (è la *Vita Monacensis*); il codice *Sanblasianus* 86, provenien-

\* Per avermi aiutato nel non sempre facile reperimento della bibliografia o avermi inviato i loro lavori sono molto grato a Sergio Audano, Sergio Casali, Vivian Navarro Martínez, Marcello Nobili, Fabio Stok, Anna Maria Urso.

<sup>1</sup> È opinione largamente condivisa che tutte queste biografie dipendano sostanzialmente dal grande archetipo rappresentato dalla vita di Svetonio-Donato, rimaneggiata e arricchita in vario modo.

te da Reichenau ma custodito oggi nel monastero benedettino di Sankt Paul im Lavanttal, in Carinzia (è la *Vita Noricensis I*, così chiamata per distinguerla da una seconda, più breve, che compare subito appresso nello stesso testimone); il *Parisinus 7925*, di origine francese, oggi alla Bibliothèque nationale di Parigi (si tratta della *Vita Parisina*); infine, il *Vossianus F 12*, anch'esso di area francese (Reims o Fleury) e conservato presso la Bibliotheek der Rijksuniversiteit di Leida (*Vita Vossiana*).<sup>2</sup> Tutte queste versioni sembrano peraltro dipendere, direttamente o indirettamente, da un'unica fonte intermedia, almeno secondo lo *stemma codicum* proposto da Brugnoli e Stok; fa eccezione la sola *Gudiana*, che anche per il punto che intendiamo esaminare si presenta in effetti difforme dalle altre vite e che i due studiosi pongono piuttosto in relazione con la biografia virgiliana di Servio.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Le biografie sono citate nell'ordine in cui compaiono nella pregevole edizione curata da G. Brugnoli-F. Stok, *Vitae Vergilianae antiquae*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1997, da noi assunta in queste pagine come testo di riferimento; per un ragguaglio sommario sui codici in questione rimandiamo alla prefazione della stessa edizione e all'amplissimo commento di K. Bayer, *Vergil-viten*, in J. Götte-M. Götte (hrsg.), *Vergil. Landleben. Bucolica, Georgica, Catalepton*, Würzburg, Heimeran, 1970. In generale, sulla tradizione biografica post-classica relativa a Virgilio, comprendente anche le vite di età tardo-medievale e umanistica, cfr. E. Norden, *De vitis Vergilianis*, «Rhenisches Museum für Philologie» LXI, 1906, pp. 166-177; K. Wieser, *Der Zusammengang der Vergilviten*, diss. Erlangen 1926; H. Naumann, *Suetons Vergilvita*, «Rheinisches Museum für Philologie» LXXXVII, 1938, pp. 334-376 e *Noch einmal: Suetons Vergilvita*, «Philologus» CXVIII, 1974, pp. 131-144; W. Suerbaum, *Von der Vita Vergiliana über die Accessus Vergiliani zum Zauberer Virgilius. Probleme – Perspektiven – Analysen*, in H. Temperini-W. Haase (hrsg.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II 31, 2, Berlin-New York, De Gruyter, 1981, pp. 1156-1262; F. Stok, *Virgil between the Middle Ages and the Renaissance*, «International Journal of the Classical Tradition» I, 1994, pp. 15-22; G. Brugnoli-F. Stok, *Studi sulle «Vitae Vergilianae»*, Pisa, ETS, 2006, che raccoglie numerosi studi precedenti dei due autori; J.M. Ziolkowski-M.J.C. Putnam (eds.), *The Virgilian tradition. The first fifteen hundred years*, New Haven-London, Yale University Press, 2008, pp. 179-403; A. Powell-Ph. Hardie (eds.), *The ancient lives of Vergil. Literary and historical studies*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2017. Ulteriore bibliografia sarà citata nelle note seguenti.

<sup>3</sup> Brugnoli-Stok, *Vitae Vergilianae...* cit., p. VI (= Brugnoli-Stok, *Studi sulle «Vitae»...* cit., p. 78), dove in ogni caso non viene esclusa l'influenza sulla *Gudiana* di un manoscritto perduto legato a sua volta alla fonte comune delle altre quattro vite. Il dato su Lucrezio come zio materno di Virgilio ritorna naturalmente anche in manoscritti più tardi: J. Brummer, *Zur Ueberlieferungsgeschichte der sogenannte Donat-Vita des Vergil*, «Philologus» LXXII, 1913, pp. 278-297, in particolare p. 281, segnala un codice del XIII secolo (*Bruxellensis lat. 10017*), dove la notizia compare nella forma *cuius sompnii misterum*

Riportiamo qui di seguito i testi limitatamente al punto che ci interessa e seguendo il medesimo ordine in cui abbiamo elencato i relativi manoscritti:

*Gudiana I*: Mater eius ventre admonita declinavit a puplico et peperit puerum, quem nominavit Virgilium a virga lauri sive, ut alii dicunt, populi, quam ibi fixit. Quae virga brevi tempore convaluit et in mirae altitudinis arborem excrevit. Quod cum – rettulisset suo fratri Lucretio, intellexit cum futurum esse magnum ingenio vel arte.<sup>4</sup>

*Monacensis*: Mater eius Maia vocatur, quae de eo pregnans fertur in somnis vidisse se enixam virgam lauream et subito in magnitudinem terebinti crevisse. Quae cum fratri suo Lucretio poetae somnium retulisset, ait ad eam: «Paries» inquit «cito filium, qui licet non de magno sit genere, habebitur tam clarus aut de aliquo artificio aut de poematibus aut de quolibet opere mirando, unde, nato, illum oportet poetis exhiberi; et quia virgam vidisti, a virga Virgilius vocabitur».<sup>5</sup>

*Noricensis I*: persona Virgilio filii figuli, cui Stimichon nomen erat, et Maiae sororis Lucretii. [...] «Virgilius» a virga laurea, id est mater eius praegnas fuit, vidit se ipsam enixam fuisse virgulam lauream, quae tam cito in virgam lauream coram crevit magnitudine terebinti. Maia retulit Lucretio fratri suo poetae claro, et dixit ei: «mox filium paries, et quoniam de semine regali praegnas es, non de triumphis clarus erit puer, sed de artificio aliquo vel poematis vel alicuius operis clarus habebitur; et postquam natus fuerit, debes eum ducere ad poetas et Virgilium oportet te nominare».<sup>6</sup>

*Lucretius frater suus poeta dixit ei: brevi tempore filium paries artificem in poematibus et eum poetis commendare debes*, cui si può aggiungere il coevo (1273) *Fabularius* di Konrad von Mure (il cui testo desumo da Ziolkowski-Putnam, eds., *The Virgilian tradition...* cit., p. 918): *Quod sompnum dum fratri suo Lucretio rettulisset, ille interpretatus est quod esset puerum eminentioris ingenii pre ceteris poetis paritura*, e nel secolo successivo la *Vita Laurentiana*, che a giudizio di Fabio Stok «costituisce probabilmente la testimonianza migliore di questa tradizione medievale» (in Brugnoli-Stok, *Studi sulle «Vita»...* cit., p. 121; da qui, p. 119, 100-105, traggio il testo): *Fertur autem genitrix tale sompnum Lucretio[s] poete fratri Virgilio scilicet retulisse[t], qui valde admirans ipsam mox interpretatus est visionem: «Paries – inquit – filium, qui non de triumphis bellicis, sed de reliquo artificio aut poematis aut alicuius secte clarus habebitur. Et propterea postquam is natus fuerit ab ipsis incunabulis ad poetarum scolam te illum transmittere oportet».*

<sup>4</sup> P. 213, 12-18.

<sup>5</sup> P. 225, 6-15.

<sup>6</sup> P. 237, 5-18. Sui problemi testuali presenti in questa sezione della vita nell'edizione di Brugnoli-Stok torno più avanti, nel secondo paragrafo.

*Parisina*: Virgilius familia mediocri, patre Figulo, matre Maia, Idibus Octobribus, Gneo Pompeio et Marco Crasso consulibus, in villa quae Andes dicitur haud procul a Mantua, avunculo Lucretio poeta, qui eum famosissimum futurum praedixit, cum a Maia sorore sua natae de se somnium virgae audisset.<sup>7</sup>

*Vossiana*: Virgilius [scil. dictus est] a virga somnii materni, quia Maia mater illius somniavit parere virgulam crescentem in magnam arborem, et abiens ad fratrem suum Lucretium interpretatorem somniorum, qui interpretatus est illi parituram magnum versificatorem, cuius sapientia cunctis panderetur principibus.<sup>8</sup>

Come si vede, non è difficile identificare alcuni elementi che caratterizzano questo gruppo di vite e si mantengono tendenzialmente stabili dall'una all'altra: *a*) il nome della madre di Virgilio si presenta nella forma Maia, secondo una grafia che sostituisce quella tardoantica Magia e con l'obliterazione del cognome Polla;<sup>9</sup> *b*) alla vigilia del parto la donna sogna di generare una *virga* o *virgula*, quasi sempre di alloro, che cresce rapidamente fino a diventare un albero di grandi proporzioni; *c*) il sogno viene riferito da Maia al fratello Lucrezio, del quale i diversi biografi forniscono di volta in volta il mero nome oppure la definizione di *poeta* o *poeta clarus*; *d*) questi non solo illustra il significato profetico della visione – dalla donna nascerà un figlio destinato a grandi cose –, ma suggerisce altresì il nome che a quel figlio andrà attribuito, desumendolo proprio dall'immagine apparsa in sogno alla sorella: dalla *virga* o *virgula* di Maia il bambino si chiamerà infatti *Virgilius*, anche qui secondo una grafia che è documentata per la prima volta in Prisciano e che si afferma nel Medioevo a scapito dello *spelling* classico *Vergilius*.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> P. 259, 5-10.

<sup>8</sup> Pp. 265, 20-266, 6.

<sup>9</sup> Sul punto cfr. Wieser, *Der Zusammengang...* cit., p. 18; H.R. Upson, *Medieval lives of Virgil*, «Classical Philology» XXXVIII, 1943, pp. 103-111, in particolare p. 109, nota 44; G. Brugnoli, *La «Vita Vergilii» di Foca fonte della «Vita Probiana»*, «Philologus» CVIII, 1964, pp. 148-152, in particolare pp. 150-151.

<sup>10</sup> Prisciano, *Institutiones*, 4, 31, dove *virgula Virgilius* è citato a proposito dei nomi *In "-ius" desinentia, sive a nominibus sive a verbis derivata*. La connessione tra *virga* e *Virgilius* compare anche in biografie estranee al gruppo che stiamo qui considerando, ad esempio nella cosiddetta vita di Laon (il cui testo desumo da J.J. Contreni, *Getting to know Virgil in the Carolingian age: the «Vita Publii Virgilii»*, in V.L. Garver-O.M. Phelan, eds.,

Come spesso accade nel campo dell'onirocritica, l'interpretazione del sogno adotta dunque una chiave di lettura di carattere analogico: l'immagine del piccolo ramo che assume in breve tempo le proporzioni di un albero adulto suggerisce a Lucrezio la previsione della grandezza e della fama che attendono il nascituro.<sup>11</sup> Quanto al campo specifico nel quale si realizzerà quella grandezza, nel modello di Svetonio-Donato esso era implicitamente suggerito – questa volta per via metonimica – dall'evocazione dell'alloro, che in quanto pianta sacra ad Apollo costituisce un ovvio rimando alla sfera della poesia, facilmente decodificabile per qualsiasi lettore antico; nelle biografie medievali questo aspetto viene invece lasciato cadere, mentre ad essere valorizzata da Lucrezio è semmai la discendenza familiare di Virgilio. Dal momento che questi è figlio di un vasaio, il poeta può infatti plausibilmente vaticinare che l'ambito nel quale emergerà il talento del nascituro sarà quello dell'*artificium*, sia pure nella forma di quel nobile artigianato che consiste nel plasmare versi piuttosto che vasi.

Rispetto a questo schema comune all'intero *corpus*, due biografie presentano elementi specifici. Nella sola *Vita Vossiana* Lucrezio è qualificato come *interpretator somniorum*, definizione ricavata con ogni evidenza in modo autoschediastico dal successivo *interpretatus est*: il compilatore, in altri termini, identifica integralmente il fratello di Maia con il ruolo che questi svolge all'interno del racconto. Nella *Vita Gudiana I* si colgono invece una diversa dislocazione delle informazioni e un loro rimaneggiamento originale e assai più succinto. In primo luogo, qui alla madre di Virgilio non viene attribuito alcun sogno: la donna pianta di sua iniziativa un ramo di alloro o di pioppo

*Rome and religion in the medieval world: studies in honor of Thomas F. X. Noble*, Abingdon-New York, Routledge, 2016, pp. 21-45, in particolare pp. 37-38), dove l'etimologia viene presentata insieme ad altre due spiegazioni alternative; altri riferimenti in Brugnoli-Stok, *Studi sulle «Vitae»...* cit., p. 72.

<sup>11</sup> Il motivo è già antico e in ambito latino si ritrova ad esempio a proposito del germoglio di palma rinvenuto da Cesare in Spagna, alla vigilia della battaglia di Munda, la cui crescita prodigiosa preannuncia il destino che attende il futuro Augusto, o nelle due palme sognate da Ilia, gravida dei gemelli Romolo e Remo, le cui diverse altezze profetizzano la differente sorte alla quale i due figli andranno incontro (cfr. rispettivamente Svetonio, *Augustus*, 94, 11 e Ovidio, *Fasti*, 3, 31-34).

nel luogo in cui si è sgravata del futuro poeta, ramo che conosce in breve tempo un mirabile sviluppo, ed è questa circostanza prodigiosa che la donna riferisce al fratello; quanto a quest'ultimo, il compilatore della *Gudiana* ne fornisce il nudo nome, senza ulteriori ragguagli, e Lucrezio si limita a profetizzare per il nascituro un grande avvenire come poeta. Infine, il maggiore protagonismo riconosciuto a Maia in questa biografia emerge anche dal fatto che il nome *Virgilius* per il nuovo nato viene scelto dalla donna e non suggerito da Lucrezio, sebbene permanga la sua connessione etimologica con la *virga* piantata all'indomani della nascita. Oltre tutto, tale connessione viene presentata in alternativa e in posizione subordinata rispetto a quella che lega invece il nome al termine *virgo* e lo spiega come nato dall'estrema riservatezza del poeta.<sup>12</sup>

### Interludio filologico

Messo dunque sul tavolo il *dossier* del quale intendiamo occuparci, prima di andare avanti è però opportuno procedere a una messa a punto di carattere filologico, tesa a ripristinare la corretta lezione in uno dei passi citati all'inizio del nostro discorso.<sup>13</sup> Mi riferisco in particolare alle parole con le quali si apre il vaticinio di Lucrezio, che nella versione della *Vita Monacensis* si presentano in questa forma:

«Paries» inquit «cito filium, qui licet non de magno sit genere, habebitur tam clarus aut de aliquo artificio aut de poematibus aut de quolibet opere mirando».

Il passo ha un parallelo piuttosto stringente nella *Vita Noricensis I* – vedremo più volte nelle prossime pagine come queste due biografie appaiano particolarmente vicine all'interno del più vasto *corpus* che

<sup>12</sup> P. 213, 8-11: *Fuit et verecundissimus, adeo ut de ipsa sui verecundia cognomen sibi sortiretur: nam Partenias, id est Virgilius, dictus est; Partenos enim Graece, Virgo dicitur Latine. Solo più avanti si suggerisce che il nome fosse derivato a virga lauri sive, ut alii dicunt, populi.*

<sup>13</sup> Per la redazione di questo paragrafo ho contratto un debito di riconoscenza con Anna Maria Urso, che ringrazio per avermi messo generosamente a disposizione le sue competenze di filologa provetta.



stiamo considerando –, dove il passo corrispondente recita come segue:

mox filium paries, et quoniam de semine regali praegnas es, non de triumphis clarus erit puer, sed de artificio aliquo vel poematis vel alicuius operis clarus habebitur.

Commentando i due passi, uno specialista della tradizione biografica virgiliana come Fabio Stok riassume in questi termini il loro significato: «Lucretius knows that the child cannot become emperor or warlord, because he is not of noble blood. Only nobles can be warlords. He therefore predicts, from the laurel, that the child will become a famous poet».<sup>14</sup> Siamo in un mondo rigidamente segmentato in ordini e ceti, nel quale la guerra, per non parlare del trono, è preclusa a genti meccaniche e di piccolo affare: ecco perché Virgilio assurgerà bensì a fama splendida, ma la sua grandezza, come abbiamo detto, si esplicherà piuttosto nell'ambito delle arti creative.

Se però la parafrasi di Stok è perfettamente adeguata al testo della *Monacensis*, essa non collima invece con quanto si legge nell'altra biografia, nella quale la frase che abbiamo riportato non solo contrasta con quanto precede, ma appare anche contraddittoria in sé, almeno per come appare nell'edizione Brugnoli-Stok. In primo luogo, il compilatore del *Sanblasianus* chiarisce nelle prime righe della sua biografia che il padre di Virgilio era un vasaio, adottando una notizia presente in Donato, in alternativa con l'ipotesi che ne faceva un *mercennarius*, e divenuta poi canonica nella tradizione successiva; sembra dunque evidente che Lucrezio non avrebbe potuto in alcun modo definire *regale* il *semen* del quale Maia era gravida.<sup>15</sup> Inoltre, se Virgilio fosse appar-

<sup>14</sup> F. Stok, *The «Vita Donati» in the Middle ages*, in Powell-Hardie (eds.), *The ancient lives...* cit., pp. 133-152, in particolare p. 141.

<sup>15</sup> Cfr. rispettivamente Donato, *Vita Vergiliana*, 1 (pp. 19, 2-20, 2: *quidam opificem figurum, plures Magi cuiusdam viatoris initio mercennarium [...] tradiderunt*) e p. 237, 5 (*persona Virgilii filii figuli*). L'aggettivo *regalis* compare invece, del tutto al suo posto, nella *Monacense*, ma a proposito del prenome *Publius*, che viene spiegato etimologicamente o come derivato a *poplite grandi* oppure a *publica re*, *id est regali* (p. 225, 14-15): nella Francia carolingia, una *res publica* non può che essere una *res regalis*, come conferma anche la seconda delle cosiddette *Periochae Bernenses*, recate da un manoscritto di IX secolo (in Ziolkowski-Putnam, eds., *The Virgilian tradition...* cit., p. 238): *Puplius [...] quod puplicis, id est, manifestis atque regalibus rebus narrandis dignus sit*.

tenuto a una famiglia di alto rango, l'ambito dei trionfi sarebbe risultato perfettamente confacente al suo *status*, laddove invece le parole che la biografia in questione attribuisce a Lucrezio – *non de triumphis clarus erit puer* – escludono espressamente questa possibilità dal legittimo orizzonte di attese del nascituro.<sup>16</sup> Al contrario, il testo recato nel luogo parallelo dalla *Monacensis* – «sebbene non appartenga a una grande stirpe, sarà tenuto in pregio» – si presenta su questo punto del tutto coerente.<sup>17</sup>

Ora, la storia editoriale di questa sezione della *Vita Noricensis I* è in realtà piuttosto controversa e merita pertanto di essere brevemente ricostruita. La biografia venne resa nota per la prima volta da Michael Petschenig in una breve nota pubblicata sulle «Wiener Studien» del 1882; qui, tra l'altro, lo studioso informava di aver trascritto il testo del codice senza darne un'edizione critica, ma «mit allen Fehlern der Handschrift und ohne Bemerkungen». In particolare, nel punto che ci interessa Petschenig leggeva *quoniam de semine figuli praegnas es*; e *figuli* stampava anche, circa trent'anni più tardi, Ernst Diehl nella sua monografia sulle fonti antiche delle *Vitae* virgiliane, rimandando nella premessa al volumetto proprio all'articolo di Petschenig.<sup>18</sup> In questa versione del testo, la pericope della *Noricensis* non farebbe dunque che replicare l'informazione sul mestiere del padre di Virgilio già fornita in prima persona dal biografo nelle righe iniziali e che qui viene ripetuta attribuendola a Lucrezio.

<sup>16</sup> La questione viene elusa con un *escamotage* nella traduzione presente in Ziolkowski-Putnam (eds.), *The Virgilian tradition...* cit., p. 279, che si fonda sul testo di Brugnoli, ma rende *quoniam* con *whereas*, “mentre”.

<sup>17</sup> Il testo della *Monacensis* potrebbe essere ritoccato ulteriormente emendando *habebitur tam<en> clarus*, come fanno (senza darne avviso) E. Diehl, *Die Vitae Vergilianae und ihre antiken Quellen*, Bonn, Marcus und Weber, 1911 e J. Brummer (ed.), *Vitae Vergilianae*, Leipzig, Teubner, 1912, in modo da introdurre una correlativa del concessivo *licet*.

<sup>18</sup> Cfr. rispettivamente M. Petschenig, *Eine Vita Vergilii*, «Wiener Studien» IV, 1882, pp. 168-169, in particolare p. 168 e Diehl, *Die Vitae Vergilianae...* cit., p. 3. La vita in questione, denominata da Diehl *Vita Noricensis S. Pauli*, è stampata alle pp. 49-50. L'errore di Petschenig era stato segnalato peraltro già nel manuale di W. Arndt-M. Tangl, *Schrifttafeln zur Erlernung der lateinischen Palaeographie*, dritte erweiterte Auflage, vol. II, Berlin, Grote, 1898, pp. 16-17, che contiene un'accurata descrizione del manoscritto e trascrive il testo della *Noricensis I*.

L'anno successivo, Jakob Brummer curava per la "Bibliotheca Teubneriana" la prima edizione critica della *Vita Noricensis I*, compresa nel volume delle *Vitae Vergilianae*, stampando il testo nella forma *quod non de semine regali praegnas es*, accolta in seguito anche da Karl Bayer e dai *Fontes* dell'*Enciclopedia virgiliana*.<sup>19</sup> Infine, Giorgio Brugnoli, che all'interno della nostra edizione di riferimento si è occupato specificamente della *Vita Noricensis I*, dichiarava di aver proceduto a una nuova collazione del manoscritto di Sankt Paul e stampava la frase in questione nella forma *quoniam de semine regali praegnas es*. Così facendo, Brugnoli confermava la lettura dell'aggettivo già data da Brummer, ma tornava a Petschenig e Diehl per quanto riguarda la congiunzione iniziale, che qui si presentava nuovamente nella forma *quoniam*. In apparato, accompagnata da «fortasse recte», lo stesso Brugnoli registrava erroneamente *figuli* quale congettura di Diehl in luogo di *regali*, laddove lo studioso tedesco, come si è visto, si limitava a riprodurre la trascrizione di Petschenig.<sup>20</sup>

Poiché il testo di Brugnoli è inaccettabile, e il confronto delle edizioni lascia dubbi sullo stato effettivo del manoscritto, si è ritenuto indispensabile procedere nuovamente alla collazione del *Sanblasianus*. Per nostra fortuna, del codice è disponibile in rete una riproduzione digitalizzata eccellente per qualità dell'immagine; è dunque agevole verificare la correttezza della lettura data a suo tempo da Brummer, *quod non de semine regali*, contro il *quoniam* di Brugnoli.<sup>21</sup> Al rigo 8, dopo la nota tachigrafica per *et* caratteristica della scrittura insulare, si legge infatti distintamente il segno tachigrafico per *quod*, seguito da una *n* sormontata da *titulus*. Sicuramente da escludere inoltre, al medesimo rigo, la frettolosa lettura *figuli* di Petschenig: se la *a* aperta in

<sup>19</sup> Cfr. Bayer, *Vergil-Viten...* cit., p. 340 e G. Brugnoli-F. Stok, *Fontes ad vitam Vergilii pertinentes*, in *Enciclopedia virgiliana*, vol. V.2, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, pp. 427-539, in particolare p. 462. Non è chiaro, peraltro, dalla *Praefatio* della sua edizione se Brummer avesse proceduto a un esame autoptico dei manoscritti di Sankt Paul e di Monaco, per limitarci a quelli che qui ci interessano, dal momento che lo studioso si limita ad affermare di averne presso di sé copia fotografica (Brummer, ed., *Vitae Vergilianae...* cit., p. XIV).

<sup>20</sup> Brugnoli-Stok, *Vitae Vergilianae...* cit., p. 237.

<sup>21</sup> La riproduzione è liberamente accessibile alla pagina <https://hildegard.tristram.de/schulheft/>.

due soli tratti può prestarsi facilmente ad essere confusa con *u*, chiaramente visibile è la *e*, il cui tratto intermedio coincide con il tratto superiore della *g*.

Per concludere, possiamo ancora rilevare che il ripristino del testo nella sua forma genuina, *quod non de semine regali praegnas es*, restituisce nella sua pienezza l'affinità con la formulazione adottata nella Monacense, *licet non de magno sit genere*: non solo la frase negativa ricorre in entrambe le vite, ma si coglie altresì con chiarezza la corrispondenza ravvicinata fra i rispettivi nessi cui quelle negazioni si riferiscono, l'uno più prosaico e ordinario (*de magno genere*), l'altro più solenne ma sostanzialmente sinonimico (*de semine regali*). Alla luce di questa e delle altre affinità che abbiamo in precedenza rilevato, e che ancora osserveremo nel prossimo paragrafo, risulta dunque confermata l'ipotesi che i due testi, entrambi vergati in area germanica, si siano reciprocamente influenzati, oppure che discendano da un subarchetipo comune che ciascuno ha poi rimaneggiato sulla scorta delle proprie scelte stilistiche e formali.

### Scene da un'annunciazione laica?

Prima di entrare nel merito del peculiare ruolo parentale giocato da Lucrezio in questo gruppo di vite virgiliane c'è però ancora una suggestione che non vorremmo tralasciare. Leggendo in successione gli estratti riportati in apertura, non ci si sottrae infatti all'impressione di avvertire un'eco familiare, e che tale, a maggior ragione, doveva apparire anche ai compilatori di quegli estratti o alla loro fonte comune. La sequenza narrativa per cui la nascita di un uomo destinato a grandi cose viene annunciata da una figura maschile dotata di una conoscenza superiore, la quale assolve anche alla funzione di indicare alla futura madre il nome che dovrà attribuire al bambino, ricorda infatti la notissima scena dell'annunciazione dell'angelo a Maria, per come è raccontata in particolare nel contesto del vangelo di Luca. Qui, allo stesso modo, un personaggio maschile profetizza alla propria interlocutrice non solo il carattere soprannaturale del concepimento al quale è desti-

nata e la sorte altrettanto straordinaria che attende il nascituro («questi sarà grande e sarà chiamato figlio dell'Altissimo, e a lui il Signore Id-dio darà il trono di Davide suo padre»), ma anche il nome che sua madre dovrà assegnargli («lo chiamerai con il nome di Gesù»)<sup>22</sup>.

Anche sul piano strettamente formale, il dettato del testo evangelico e quello delle vite virgiliane – con particolare riguardo, anche in questo caso, alla Noricense e alla Monacense – presentano alcune analogie, a patto naturalmente di cercarle non già nell'originale greco di Luca, ma nella traduzione della *Vulgata* geronimiana, presumibilmente la versione del testo biblico più familiare a qualsiasi copista medievale. Qui, infatti, l'annuncio dell'angelo suona in questi termini:

Ecce concipies in utero, et paries filium, et vocabis nomen eius Iesum. Hic erit magnus, et filius Altissimi vocabitur, et dabit illi Dominus Deus sedem David patris eius [...] ideoque et quod nascetur ex te sanctum, vocabitur filius Dei.

Come si vede, le due informazioni fondamentali, quella del prossimo parto e quella sul nome da imporre al bambino, sono date in termini simili nel testo di Luca e nelle due vite virgiliane: al *paries filium* dell'evangelista corrispondono rispettivamente nelle biografie del poeta *mox filium paries* e *paries [...] cito filium* (la presenza degli avverbi di tempo deriva qui dal fatto che la nascita di Virgilio, a differenza di quella del Cristo, è imminente);<sup>23</sup> a *vocabis nomen eius Iesum* fanno eco rispettivamente *Virgilium oportet te nominare* e *a virga Virgilius vocabitur* (termine, quest'ultimo, che ricorda a sua volta i due *vocabitur* presenti nel testo evangelico).

S'intende che le due scene restano ben distinte, ad onta di queste analogie: altra cosa è una nascita del tutto convenzionale, sia pure di un uomo destinato a egregie cose, avvenuta attraverso un regolare concepimento e per la quale è possibile indicare un padre pienamente umano, altra quella del figlio di Dio; allo stesso modo Lucrezio, poeta o interprete dei sogni che sia, è figura molto diversa da quella dell'an-

<sup>22</sup> Luca, 1, 31-32 (trad. di R. Maisano).

<sup>23</sup> Nel modello di Svetonio-Donato il sogno della madre aveva luogo in effetti il giorno prima della nascita (cfr. 3, p. 19, 4: *sequenti luce*, in riferimento al momento del parto).

gelo disceso dal cielo protagonista dell'annuncio a Maria. Eppure, nonostante le indiscutibili differenze è lecito ipotizzare che nell'assegnare a Lucrezio, anche nelle movenze verbali che gli vengono attribuite, un ruolo che si presenta affine a quello svolto dall'angelo, i due rimaneggiamenti medievali della biografia virgiliana siano stati influenzati da un racconto così familiare all'immaginario dei loro autori.<sup>24</sup> Tale assimilazione, oltre tutto, poteva essere favorita dal fatto che nella cultura di quegli autori la figura di Virgilio e quella del Cristo erano ormai da tempo strettamente legate, con il primo stabilmente accreditato quale profeta del secondo per via della ben nota interpretazione cristianizzante della quarta bucolica. Né si può escludere che una qualche suggestione sull'anonimo ideatore della variante in questione sia stata esercitata anche dalla somiglianza fonica tra il nome latino della Madonna e la grafia adottata in questo gruppo di vite, come abbiamo già segnalato, per quello della madre di Virgilio, Maia, in sostituzione del classico Magia.

Infine, una suggestione biblica potrebbe essere alla base anche di un altro interessante dettaglio, che compare ancora una volta nelle sole vite noricense e monacense e riguarda l'albero che si sviluppa miracolosamente a partire dalla *virga* di Maia. Com'è noto, anche in questo caso la fonte ultima del motivo è rappresentata dalla vita di Svetonio-Donato: qui la madre di Virgilio sogna di partorire un ramo di alloro che in un tempo rapidissimo, a contatto con la terra, si trasforma in un albero adulto, pieno di frutti e fiori di ogni specie, che alludono con ogni probabilità ai molteplici generi letterari nei quali era destinato a rifulgere il genio del futuro poeta; inoltre, all'indomani della nascita viene piantato un ramo di pioppo che a sua volta si sviluppa fino a raggiungere l'altezza di alberi molto più antichi.<sup>25</sup> I biografi medievali

<sup>24</sup> Una suggestione non dissimile agisce del resto anche su studiosi contemporanei ben più smaliziati: citando cursoriamente i passi che qui stiamo esaminando, P. Vesperini, *Lucrèce. Archéologie d'un classique européen*, Paris, Fayard, 2017, p. 242 parla del ruolo giocato in essi da Lucrezio come quello «d'une sorte de saint Jean Baptiste, de précurseur qui annonce l'arrivée de plus grand que lui, du plus grand poète».

<sup>25</sup> Donato, *Vita Vergiliana*, 3 (p. 19, 1-4): *Praegnans eum mater somniavit enixam se laureum ramum, quem contactu terrae coaluisse et excrevisse ilico in speciem maturae arbo-*

anzitutto semplificano il quadro, che sembrava presentare in effetti una sorta di doppione, riducendo a uno soltanto i due episodi di crescita vegetale prodigiosa; inoltre, essi riprendono l'immagine dell'albero, ma omettono il dato sulla varietà di fiori e frutti conservando solo quello delle grandi proporzioni della pianta. Nella maggior parte dei casi, quest'ultimo dato è espresso in termini generici: la *Vita Gudiana I* parla di *mirae altitudinis arborem*, la *Vita Noricensis II* di un *palme* che *in arboris speciem crevit*, la *Parisina* si limita a menzionare il *somnium virgae*, senza offrire ulteriori dettagli, la *Vossiana* parla infine di una *virgulam crescentem in magnam arborem*.<sup>26</sup> Rispetto a queste formulazioni, le sole due biografie restanti aggiungono il dettaglio che l'albero in questione aveva la grandezza di un terebinto: secondo la *Noricense*, Maia sogna di partorire una *virgula laurea* che rapidamente *in virgam lauream coram crevit magnitudine terebinti*; secondo il testo della *Monacense*, come sempre assai simile, si racconta che la verga di alloro generata dalla donna *subito in magnitudinem terebinti crevisse*.<sup>27</sup>

Si tratta di una scelta che appare già a prima vista tutt'altro che ovvia. Il terebinto è una pianta che nelle fonti latine classiche compare piuttosto raramente, e mai, se ho ben visto, in senso antonomastico per indicare un albero di grandi dimensioni; esso inoltre è assente non solo nello Svetonio-Donato, ma in tutte le versioni tardo-antiche della biografia virgiliana.<sup>28</sup> Anche in età medievale la sua menzione sembra ristretta ai testi di medicina o di farmacopea (Dioscoride, Oribasio), dove si giustifica in ragione dei numerosi impieghi terapeutici relativi soprattutto alla resina.<sup>29</sup> È dunque possibile ipotizzare che alla fonte comune cui attingevano i compilatori delle due vite l'immagine del terebinto sia stata suggerita dalle menzioni di questa pianta nell'Antico

*ris refertaeque variis pomis et floribus*; 5 (pp. 19, 9-20, 2): *virga populea more regionis in puerperis eodem statim loco depacta ita brevi evaluit tempore, ut multo ante satas populos adaequavisset*.

<sup>26</sup> Cfr. rispettivamente p. 213, 16; p. 240, 7-8; p. 259, 10; p. 266, 1-2.

<sup>27</sup> Cfr. rispettivamente p. 237, 10-12 e p. 225, 7-9.

<sup>28</sup> Per un primo inquadramento rimando al classico repertorio di J. André, *Les noms des plantes dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 256, s.v.

<sup>29</sup> Cfr. ad esempio F. Arnaldi-P. Smiraglia, *Latinitatis Italicae medii aevi lexicon (saec. V ex. – saec. XI in.)*, editio altera, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, p. 870, s.v.

Testamento, in cui l'albero torna con una certa frequenza, e tra queste in particolare da un passo del *Siracide* o *Ecclesiastico* che così suona nella traduzione della *Vulgata* geronimiana: *Ego quasi terebinthus extendi ramos meos, et rami mei honoris et gratiae*.<sup>30</sup> Qui a parlare in prima persona è un locutore particolarmente autorevole, che coincide con la stessa sapienza divina; e l'immagine di un albero che distende i propri rami, i quali evocano le nozioni della fama e della bellezza, poteva ben essere appropriata in riferimento al futuro destino di Virgilio.

### La scelta della parentela

A questo punto, possiamo finalmente rivolgere l'attenzione al dato cui abbiamo fatto cenno in apertura e che caratterizza specificamente nel loro insieme questo gruppo di biografie: si tratta del peculiare rapporto che viene istituito fra Lucrezio e Virgilio e che fa del primo lo zio materno del secondo.

Anche in questo caso, punto di partenza è il raffronto con quanto si legge nella biografia di Svetonio-Donato. Già la tradizione erudita confluita in quel capitale documento si era preoccupata infatti di mettere in relazione i due massimi poeti esametrici del I secolo a.C. e lo aveva fatto immaginando che Lucrezio fosse morto esattamente nel giorno in cui Virgilio aveva assunto la toga virile, coincidente a sua volta con quello nel quale egli compiva diciassette anni: una tipica manifestazione di quel passaggio delle consegne tra esponenti del medesimo genere letterario noto con l'espressione *traditio lampadis*.<sup>31</sup> In

<sup>30</sup> *Siracides*, 24, 16. Cfr. a questo riguardo M. Zohary, *Plants of the Bible. A complete handbook*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 110-111.

<sup>31</sup> Donato, *Vita Vergiliana*, 6 (pp. 20, 5-21, 1): *Initia aetatis Cremonae egit usque ad virilem togam, quam XVII anno natali suo accepit isdem illis consulibus iterum duobus, quibus erat natus, eventique ut eodem ipso die Lucretius poeta decederet*. Si è fondatamente supposto (così già R.M. Geer, *Non-Suetonian passages in the life of Vergil formerly ascribed to Donatus*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» LVII, 1926, pp. 107-115, in particolare pp. 108-109; *contra* Wieser, *Der Zusammengang...* cit., p. 22; H. Naumann, *Lücken und Einfügungen in den Dichter-Viten Suetons*, «Wiener Studien» XCII, 1979, pp. 151-165, in particolare p. 162) che il sincronismo non fosse presente in Svetonio, se è da lui che Girolamo ricava la misura dei 44 anni per la vita di Lucrezio riportata nel *Chronicon*, ciò che farebbe morire il poeta nel 51/50



questo caso, oltre tutto, si tratta di un sincronismo particolarmente ben scelto: la dismissione della pretesta, l'abito bordato di porpora che bambini e bambine indossavano durante la fanciullezza, marcava infatti nella cultura romana il momento della transizione alla vita adulta e si configurava dunque nei termini di un vero e proprio rito di passaggio, che imprimeva una svolta profonda all'esistenza di qualsiasi individuo.<sup>32</sup> Non a caso, una notizia probabilmente errata ma certo significativa riferisce che a Roma le ragazze ricevevano il loro nome personale solo alla vigilia delle nozze, i ragazzi invece all'atto di indossare la toga virile, suggerendo che sino a quel momento la loro esistenza individuale si fosse risolta nell'appartenenza ancora indistinta al più vasto gruppo familiare nel quale erano nati.<sup>33</sup> Immaginare che proprio in coincidenza con quel passaggio fondamentale si fosse determinato un contatto tra la biografia di Lucrezio e quella di Virgilio suggeriva insomma che per quest'ultimo l'accesso all'età adulta e l'avvio dell'attività poetica, che raccoglieva il testimone del grande predecessore, si erano compiuti nel medesimo arco di tempo, anzi addirittura nello stesso giorno.<sup>34</sup>

a.C., e che si tratti invece di una delle integrazioni che Donato aveva apportato al suo modello, cui lo stesso grammatico allude nell'epistola prefatoria a Munazio (*admixto etiam sensu nostro*, p. 15, 14); oltre tutto, il secondo consolato di Pompeo e Crasso cade nel 55 a.C., quando Virgilio avrebbe compiuto non diciassette anni ma quindici (di qui la facile ma improbabile correzione del tràdito XVII, o VII, in XV nell'edizione Loeb del *De poetis* svetoniano, a cura di J.C. Rolfe, apparsa nel 1914).

<sup>32</sup> Mi permetto sul punto di rimandare a M. Lentano, «*Noscere amoris iter*». *L'iniziazione alla vita sessuale nella cultura romana*, «Euphrosyne» n.s. XXIV, 1996, pp. 271-282.

<sup>33</sup> La notizia si legge nell'anonimo *Liber de praenominibus*, 3: *Pueris non prius quam togam virilem sumerent, puellis non ante quam nuberent praenomina imponi moris fuisse Quintus Scaevola auctor est*.

<sup>34</sup> A questo proposito, è anzi interessante seguire gli sviluppi del motivo nei secoli successivi, allorché si afferma un nuovo sincronismo per cui la morte di Lucrezio viene fatta coincidere con il giorno in cui Virgilio era nato: in questo modo il *cliché* del "passaggio della fiaccola" veniva sfruttato in modo ancora più efficace di quanto non accadesse in Svetonio-Donato, suggerendo in qualche modo che l'anima stessa di Lucrezio si fosse trasfusa in Virgilio al momento della sua venuta al mondo, senza interporre tra le due vite alcuna soluzione di continuità. Il nuovo sincronismo compare in biografie come quelle di Zono de' Magnalis, risalente agli anni Quaranta del XIV secolo (così F. Stok, *La «Vita di Virgilio» di Zono de' Magnalis*, «Rivista di cultura classica e medioevale» II, 1991, pp. 143-181, in particolare pp. 165-167; per il testo cfr. Ziolkowski-Putnam, eds., *The Virgi-*

A fronte di questo precedente tardo-antico, le biografie medievali che stiamo considerando scelgono invece di battere una strada diversa. La seconda delle *Vitae Noricensis* è isolata nel recare la notizia che Virgilio sarebbe nato tre anni dopo la morte di Lucrezio: una variante per la quale, a mia conoscenza, non è stata proposta sinora una spiegazione persuasiva.<sup>35</sup> Gli altri redattori ignorano anch'essi il sincronismo che leggevano nella biografia di Donato, ma preferiscono fare del poeta più anziano l'*avunculus* del più giovane. Si tratta, beninteso, di una strategia differente per rispondere allo stesso bisogno di costruzione biografica, quello di stabilire un contatto tra i due poeti di maggiore spicco del I secolo a.C.; solo che qui il legame assume non più l'aspetto di una coincidenza cronologica legata a un momento particolarmente significativo dell'esistenza individuale, ma quello di una vera e propria investitura, operata oltre tutto da parte di un predecessore che è legato al suo autorevole erede da uno stretto vincolo di parentela.

Come interpretare una scelta di questo genere? La questione, diciamo subito, non sembra aver particolarmente travagliato gli studiosi, che perlopiù la ignorano o vi dedicano appena un breve cenno.<sup>36</sup> Jakob Brummer riteneva che si trattasse di tradizione molto risalente,

*lian tradition...* cit., p. 293), e di Domenico di Bandino, di qualche decennio più tarda (cfr. ivi, pp. 304-305), ma anche, ad esempio, nel coevo commento alla *Commedia* dantesca di Benvenuto da Imola (*Inferno*, I, 45: *Lucretius, qui mortuus est ea die, qua natus Virgilius*); a Zono attinge nel secolo successivo l'anonimo autore della compilazione nota come *Vita Monacensis II* (cfr. ancora Ziolkowski-Putnam, eds., *The Virgilian tradition...* cit., p. 269), che commentava questa circostanza con le parole *quasi pronosticum, quod cesserit adventui tanti poete*. Infine, il sincronismo è autorevolmente consacrato dal grande umanista francese Denis Lambin nella sua biografia di Lucrezio, apparsa nel 1570 (*Plerique mortuum esse ferunt [...] eodem die, quo die P. Virgilium Maronem natum esse nonnulli scriptum reliquerunt*: desumo il testo da G. Solaro, *Lucrezio. Biografie umanistiche*, Bari, Dedalo, 2000, p. 81), protraendosi almeno sino alla fine del XVII secolo (così L. Canfora, *Vita di Lucrezio*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 15).

<sup>35</sup> *Vita Noricensis II*, p. 240, 4-6: *eum mater Maia genuit ante triennium quam Lucretius poeta deciderat*. A questo riguardo, non sembra pertinente il rimando proposto in apparato da Brugnoli al sincronismo presente nella vita di Svetonio-Donato, a meno di non chiarire in che modo un fraintendimento di quest'ultimo possa aver originato la variante; né più chiara mi risulta la nota al v. 42 in G. Brugnoli (a cura di), *Foca: vita di Virgilio*, ETS, Pisa 1993<sup>2</sup> (1984<sup>1</sup>), p. 16. Cfr. anche Stok, *La «Vita di Virgilio»...* cit., p. 167, nota 75.

<sup>36</sup> Così nel pur amplissimo Suerbaum, *Von der Vita Vergiliana...* cit., che se ho ben visto menziona di passata la notizia a p. 1242.

nata a partire dalla consapevolezza del debito letterario di Virgilio nei confronti del suo illustre predecessore, ma Kurt Wieser gli obiettava la totale assenza del motivo nelle biografie più antiche.<sup>37</sup> Russel Mortimer Geer la liquidava sprezzantemente come un “mito”, in quanto tale del tutto simile al sincronismo tra Lucrezio e Virgilio stabilito nelle vite tardo-antiche, senza dare ulteriori spiegazioni.<sup>38</sup> Hollis Ritchie Upson, il primo ad aver pubblicato il testo della *Vita Vossiana*, registrava il dato, ma lo sfruttava solo per stabilire la parentela di quest’ultima con le altre biografie medievali nelle quali esso fa la sua comparsa.<sup>39</sup> Infine, in tempi molto recenti Pierre Vesperini ha lamentato il fatto che questo ruolo giocato da Lucrezio nella vita di Virgilio non sia stato sinora adeguatamente valorizzato per una ricostruzione più veritiera della fortuna del poeta nel Medioevo, proprio mentre nello stesso anno Fabio Stok osservava che «The compiler of the story seems to have been impressed by the presence of Lucretius: his death when Virgil was a boy made it seem plausible that he could have been the poet’s uncle, as well as an influential interlocutor of his sister who asks him about her dream».<sup>40</sup> Una spiegazione, quest’ultima, che appare tuttavia non più risolutiva delle precedenti: la morte di Lucrezio durante la giovinezza di Virgilio (della quale oltre tutto nelle nostre vite non si parla, ma che il compilatore poteva desumere dal testo di Svetonio-Donato) implica senza dubbio una certa differenza di età fra i due, ma non giustifica il fatto che tale differenza sia espressa proprio attraverso un rapporto di parentela come quello fra zio materno e figlio della sorella.

Una ipotesi che non sembra essere stata compiutamente percorsa sino a questo momento è quella che chiama in causa un tipo di relazione parentale ampiamente diffuso nelle culture germaniche, la cui attestazione più antica si legge nel trattato etnografico di Tacito, composto sullo scorcio del I secolo d.C.:

<sup>37</sup> Cfr. rispettivamente Brummer, *Zur Ueberlieferungsgeschichte...* cit., p. 283 e nota 5, con rimando a Gellio, 1, 21, 7, e Wieser, *Der Zusammengang...* cit., pp. 43-44.

<sup>38</sup> Geer, *Non-Suetonian passages...* cit., p. 109 e nota 11.

<sup>39</sup> Upson, *Medieval lives...* cit., p. 107.

<sup>40</sup> Cfr. rispettivamente Vesperini, *Lucrèce* cit., p. 239 e Stok, *The «Vita Donati»...* cit., p. 141.

Sorum filii idem apud avunculum qui apud patrem honor. Quidam sanctionem artioremque hunc nexum sanguinis arbitrantur et in accipiendis obsidibus magis exigunt, tamquam et animum firmitus et domum latius teneant.<sup>41</sup>

Presso i Germani, dunque, la posizione dello zio materno rispetto ai figli della sorella appare assimilabile a quella del padre o persino superiore ad essa, al punto da essere preferita anche nel contesto dello scambio di ostaggi: siamo di fronte a quella che in termini antropologici si definisce “relazione di avuncolato”, un rapporto privilegiato tra *avunculus* e *sororis filii* del quale sussistono attestazioni anche in ambito gallico – del resto, la distinzione tra Gallia e Germania, corrente nelle fonti latine, ha un valore meramente politico e non tiene conto della comune appartenenza all’area celtica delle etnie al di qua e al di là del Reno – e nella stessa cultura romana arcaica, oltre che in numerose altre società umane.<sup>42</sup>

Naturalmente, non ci interessa in questa sede discutere le interpretazioni dell’avuncolato che si sono succedute in sede storica e antropologica, da quelle che fino all’inizio del Novecento ne facevano il residuo di un presunto matriarcato originario, come tale inteso ancora nel monumentale *Golden Bough* di sir James Frazer, a quelle fornite più di recente in chiave strutturalista da Claude Lévi-Strauss.<sup>43</sup> Piuttosto, quello che intendiamo richiamare all’attenzione è la persistenza di questo legame privilegiato nella cultura celtica ben oltre la prima attestazione che se ne desume dalla *Germania* tacitiana. In questo senso, vale la pena di ricordare gli studi condotti da Gianni Guastella sui *Pa-*

<sup>41</sup> Tacito, *Germania*, 20, 3.

<sup>42</sup> A Roma è anche attestato un caso in cui è proprio lo zio materno ad assolvere il compito di dare il nome al figlio della sorella, ma si tratta di una situazione troppo particolare per poter essere generalizzata: il figlio in questione è infatti il futuro imperatore Nerone e a scegliere il nome per lui è il fratello della madre Agrippina, Caligola, cui questo compito viene delegato dalla stessa Agrippina, con ogni verosimiglianza, proprio perché si tratta del principe regnante (Svetonio, *Nero*, 6, 2). In casi normali, è ragionevole pensare che la scelta onomastica spettasse invece al padre del nuovo nato, anche se le testimonianze su questo momento dell’esistenza del bambino sono rarissime.

<sup>43</sup> Sarà dunque sufficiente rimandare ai riferimenti bibliografici presenti in M. Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell’anima*, Roma, Carocci, 1986, pp. 110-111, nota 94, nonché agli studi di Guastella citati alla nota successiva e alla letteratura menzionata in quelle sedi.

*rentalia* di Ausonio, retore originario di Bordeaux e rimasto sempre fortemente legato alla sua terra d'origine: dalle ricerche sul sistema degli atteggiamenti che sembra affiorare nell'opera ausoniana emerge infatti a più riprese l'esistenza di un vincolo forte che lega alcune delle figure in essa commemorate ai loro *avunculi*, secondo un modulo che può distendersi lungo l'arco di più generazioni e viene espressamente assimilato dal poeta a quello intrattenuto da un figlio nei confronti del padre.<sup>44</sup> Anche nei secoli del primo Medioevo, del resto, questo legame privilegiato trova attestazioni crescenti in tutta l'area culturale celtica, compresa quella insulare, non solo in testi propriamente letterari, ma anche in epigrafi, glosse, espressioni proverbiali: gli studi del primo Novecento hanno schedato da questo punto di vista una grande messe di materiali, relativi agli ambiti più diversi, materiali che conservano il loro rilievo pur se inquadrati entro una cornice teorica, quella delle "sopravvivenze" matriarcali, alla quale non è oggi più possibile prestare fede. In particolare, in riferimento alla letteratura delle *chansons de geste*, William Oliver Farnsworth evidenziava che «the poets introduce the nephew in general as an important element of the epic story, but in the majority of cases they take particular pains to characterize him as the sister's son»; di lì a pochi anni giungeva alle medesime conclusioni il saggio di Clair Hayden Bell sull'epica germanica di IX secolo, particolarmente interessante per noi perché si riferisce a una produzione letteraria coeva all'epoca cui risalgono le vite virgiliane: secondo la studiosa, infatti,

Of all relationships that of the uncle and the nephew is the most prominent [...] and the most glorified. The uncle is usually related on the maternal side, the nephew being identified in an overwhelming number of cases as the sister's son.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Alludo in particolare all'ampio e innovativo lavoro di G. Guastella, *I «Parentalia» come testo antropologico: l'avuncolato nel mondo celtico e nella famiglia di Ausonio*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» IV, 1980, pp. 97-124, in particolare pp. 105-121, che riprende in parte le sue conclusioni in G. Guastella, «Non sanguine, sed vice». *Sistema degli appellativi e sistema degli affetti nei «Parentalia» di Ausonio*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» VII, 1982, pp. 141-169, in particolare pp. 141-142.

<sup>45</sup> Cfr. rispettivamente W.O. Farnsworth, *Uncle and nephew in the old French chansons de geste. A study in the survival of matriarchy*, New York, Columbia University Press, 1913,

In tutti questi casi, i rapporti fra zio materno e figli della sorella appaiono improntati ad affetto, solidarietà, aiuto materiale, trasmissione di modelli, valori e persino beni ereditari da una generazione all'altra, accompagnati talora dalla ricerca intenzionale di un'affinità onomastica, il cui scopo è quello di rendere immediatamente visibile il legame che unisce le due figure.

In un contesto come questo, può allora non essere un caso che le vite virgiliane di cui ci stiamo occupando, al di là delle differenti biblioteche nelle quali sono oggi conservate, provengano tutte, senza eccezione, dall'area geografica franco-germanica, la stessa in cui la relazione avuncolare non solo aveva conosciuto una vasta diffusione in epoca alto-medievale, ma era ancora un'eredità viva e operante in espressioni letterarie e culturali cronologicamente successive alle vite stesse, come nel caso delle *chansons de geste*. Il peculiare rilievo che quelle biografie riconoscono a Lucrezio in quanto fratello della madre di Virgilio – un rilievo che non trova riscontro nella ricchissima tradizione biografica precedente o successiva sull'autore dell'*Eneide* –, potrebbe costituire allora un esempio di quella che nell'ambito degli studi sul folclore si definirebbe una variante "ecotipica", acclimatata cioè in uno specifico ambiente culturale e da quest'ultimo rimodellata. Quella variante, in altri termini, ha potuto essere elaborata e conoscere

p. 198 e C.H. Bell, *The sister's son in the medieval German epic. A study in the survival of matriliney*, Berkeley, University of California Press, 1922, p. 105, le cui citazioni desumo da J. Bremmer, *Avunculate and fosterage*, «The Journal of Indo-European Studies» IV, 1976, pp. 65-78, in particolare p. 70. Quest'ultimo studio raccoglie a sua volta testimonianze sulla relazione privilegiata fra zio materno e nipote provenienti dal mondo antico, dal Medioevo europeo e da numerose culture extra-europee; in un lavoro successivo, lo stesso studioso ha poi esplorato il tema dell'avuncolato nella cultura greca, tra l'altro citando numerosi casi in cui due poeti sono legati tra loro dal fatto che l'uno è lo zio materno dell'altro (J. Bremmer, *The importance of the maternal uncle and grandfather in archaic and classical Greece and early Byzantium*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» L, 1983, pp. 173-186, in particolare p. 180 e note 40-41: è il caso, a Roma, di Pacuvio, figlio di una sorella di Ennio). Un aggiornamento dello studio di Bell in Th. Nolte, *Das Avunkulat in der deutschen Literatur des Mittelalters*, «Poetica» XXVII, 1995, pp. 225-253, con attenzione anche all'ambito antico-francese e antico-inglese, di quello di Farnsworth in J.-L. Kupper, *L'oncle maternel et le neveu dans la société du Moyen Âge*, «Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques» XV, 2004, pp. 247-262; riconsiderazione recente del tema, con attenzione particolare agli aspetti linguistici, in A.M. Guerrieri, *La figura dello zio materno nella tradizione germanica antica*, «Studi germanici» VI, 2014, pp. 245-268.

un'ampia diffusione in un contesto nel quale proprio la relazione tra zio materno e figli della sorella risultava fortemente valorizzata, talora persino a scapito di quella fra padre e figlio, come già rilevava Tacito e come hanno confermato gli studi dell'ultimo secolo.<sup>46</sup> In questo senso, del resto, si può considerare "ecotipico" anche il racconto di Svetonio-Donato, che individua il momento di contatto fra i due poeti nell'assunzione della toga virile da parte di Virgilio: tale momento aveva infatti un significato pregnante all'interno della cultura romana, ma risultava scarsamente significativo o persino oscuro a un compilatore di età carolingia, che con quel costume, per forza di cose, non aveva più alcuna familiarità.<sup>47</sup> È un fatto, del resto, che le nostre *Vitae* contengano appena un cenno fuggevole alla figura del padre di Virgilio, del quale talora non viene neppure fatto il nome, come nella *Vita Gudiana I*, e che questi in ogni caso non sembri svolgere alcuna funzione nella vicenda; al contrario, tanto la madre quanto lo zio materno sono invariabilmente citati e quest'ultimo gioca il ruolo di primo piano che abbiamo sin qui descritto.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Se poi davvero, come riteneva Upson, *Medieval lives...* cit., p. 107 e dopo di lui Suerbaum, *Von der Vita Vergiliana...* cit., p. 1238, questa peculiarità del gruppo di vite che stiamo considerando era dovuta originariamente all'elaborazione di «some medieval Irish expert on Virgil», ciò che giustifica il nome di "vite irlandesi" che venne loro attribuito per primo da Heinrich Naumann (*Suetons Vergilsvita...* cit., p. 335), la connessione con l'avuncolato ne risulterebbe rafforzata, vista l'ampia diffusione di questo motivo nella letteratura di quell'area culturale (cfr. T. Ó Cathasaigh, *The sister's son in early Irish literature*, «Peritia» V, 1986, pp. 128-160).

<sup>47</sup> Non è un caso, in questo senso, che anche nella svetoniana biografia di Augusto uno degli indizi del luminoso destino che attendeva il futuro principe si era manifestato proprio al momento di assumere la toga virile: quel giorno la pretesta si era scucita da entrambi i lati ed era caduta ai piedi del giovane Ottaviano e da ciò si era congetturato che l'ordine di cui la pretesta era il distintivo più vistoso – quello cui appartenevano i membri del Senato – si sarebbe un giorno sottomesso a lui (così Svetonio, *Augustus*, 94, 10).

<sup>48</sup> Il punto estremo è raggiunto sotto questo aspetto nella *Vita Noricensis II* (p. 240, 4-6), nella quale compare il nome della madre Maia e si menziona il poeta Lucrezio, sia pure senza farne il fratello di quest'ultima, mentre a proposito del padre si dice *Quis pater eius fuit incertum est*. Il riferimento nel testo alla *Vita Gudiana I* rimanda invece a p. 213, 6-7: *patre figulo et matre Maia genitus*. Va detto peraltro che da una formulazione come questa nasce probabilmente, in alcune biografie tardo-medievali, l'interpretazione di *Figulus* come nome proprio del padre di Virgilio (cfr. Stok, *La «Vita di Virgilio»...* cit., p. 175); del resto, la già citata teubneriana di Brummer stampava nel testo della *Gudiana patre Figulo*, con l'iniziale maiuscola, probabilmente a ragione, dal momento che in questo modo l'indicazione della coppia di genitori risultava perfettamente parallela.

S'intende che anche la qualificazione di Lucrezio come poeta, presente in quasi tutte le biografie, contribuisce ulteriormente ad accostare zio e nipote. L'accostamento risulta enfatizzato in particolare nel dettato della Noricense, dove prima il membro più anziano della coppia è definito *poeta clarus* e subito dopo gli viene attribuito il vaticinio secondo cui il bambino che sta per nascere *poematis [...] clarus habitur*: prestigio e funzione, professione e fama sembrano così trasmettersi direttamente dall'*avunculus* al *sororis filius*, in una speculare continuità espressa anche sul piano linguistico dalla ripetizione dei medesimi termini. Nelle restanti biografie la coincidenza fra zio e nipote non è altrettanto evidenziata, ma in ogni caso si sottolinea come il talento di Virgilio emergerà nel campo dei *poemata* e come proprio per questo sarà opportuno introdurre tempestivamente il nascituro nel mondo dei poeti, lo stesso al quale già appartiene Lucrezio.

Così, ancora una volta, il genere letterario della biografia – tanto più quella di un autore così profondamente radicato nell'immaginario dell'intera cultura europea – conferma di afferire al più vasto campo della ricezione del personaggio al quale si riferisce e di essere in grado, proprio per questo, di fare luce sui modi in cui le epoche successive si sono appropriate di una figura del passato e sui presupposti culturali che orientano quella stessa appropriazione.

## Abstract

The contribution examines a group of early medieval Virgilian biographies, all from the Franco-German area and all characterized by the role played by Lucretius, who appears as the maternal uncle of the future poet. In addition to providing some fine-tuning of a critical-textual and exegetical nature, the analysis aims to identify in the importance recognized to Lucretius the echo of an institution typical of Celtic culture, the avunculate, whose presence was still alive and operating while those lives were composed.

Mario Lentano  
mario.lentano@unisi.it



Concetta Longobardi

## Asconio Pediano scrisse una Vita di Sallustio?

### Nota a *Schol. Hor. Sat. 1, 2, 41*

Un antico scolio oraziano al verso 41 della seconda Satira del primo libro costituisce l'unica citazione di una Vita di Sallustio redatta da Asconio Pediano, alla quale si è dato in qualche misura credito.<sup>1</sup> Si cercherà di fare luce sul luogo mettendolo a confronto con le esegesi complessive alla Satira proposte dagli antichi commentatori e, nel particolare, ai versi in cui compaiono reali o presunti riferimenti a Sallustio al fine di indagare l'autenticità della notizia.

La Satira 1, 2 di Orazio, centrata sui legami sessuali e su una disamina dei vantaggi ma ancor più degli svantaggi che comportano i legami con le donne, dalle matrone alle prostitute dei lupanari, rielabora un tema già presente in Lucilio.<sup>2</sup> Il componimento è caratterizzato da toni spesso crudi e interpretabili in chiave parodistica rispetto ai generi elevati e chiaramente all'elegia, muovendo da una base epicurea.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> È riportata, ad esempio, fra le *Veterum historicorum romanorum reliquiae* nell'edizione di Peter 1906, vol. II, p. 109.

<sup>2</sup> La Satira oraziana viene generalmente accostata ai vv. 851-869 del libro XIX di Lucilio ed. Marx anche se appare plausibile ipotizzare una dipendenza di entrambi gli autori dalla Commedia di mezzo (cfr. A. Perruccio, *I dura pericla degli adulteri: precedenti luciliani per la satira I 2 di Orazio?*, «Maia» LII (3), 2000, pp. 473-484). Un commento recente alle *Satire* è ad opera di L. De Vecchi, *Orazio. Satire*, Roma, Carocci, 2013 (la Satira 1, 2 alle pp. 207-218), al quale rimando per la bibliografia specifica (pp. 44-45).

<sup>3</sup> M. Gigante, Orazio. *Una misura per l'amore. Lettura della satira seconda del primo libro*, Venosa, Edizioni Osanna, 1993, ritiene che la fonte principale di Orazio sia Epicuro,

Quando, ai vv. 41-46, il poeta vuole esprimere il suo disappunto per le relazioni con le donne sposate e, quindi, per gli *adulteria* – su cui avrà inciso anche la legislazione augustea alla quale si allude, non inverosimilmente ancora in chiave ironica –, egli propone una serie di figure esemplificative in un crescendo di toni realistici che, partendo da chi fu costretto a buttarsi giù per non essere scoperto (*hic se praecipitem tecto dedit*, v. 41), arriva a Galba<sup>4</sup> il quale finì per essere evirato, a suo parere ingiustamente (*quin etiam illud/ accidit, ut cuidam testis caudamque salacem/ demeterent ferro. 'Iure' omnes: Galba negabat*, vv. 44-46). Gli antichi commentatori ritengono che anche ai vv. 41-42, *ille flagellis/ ad mortem caesus*, Orazio stia facendo riferimento a un adulterio celebre, quello di Sallustio.<sup>5</sup>

Porph. *Sat.* 1, 2, 41

ILLE FLAGELLIS AD MORTEM CAESUS Hoc de Gaio Sallustio videtur dici, qui deprehensus ab Annio Milone in adulterio Faustae Syllae Felicis filiae uxoris eius flagellis caesus est.

*Schol.* Hor. *Sat.* 1, 2, 41

ILLE FLAGELLIS Hoc de Sallustio videtur dicere; Sallustius enim Crispus in Faustae, Sullae filiae, adulterio deprehensus ab Annio Milone flagellis caesus esse dicitur (*ex Porph.*); quem T. (*leg. Q.*) Asconius Pedianus in vita eius significat.<sup>6</sup>

mediato o meno da Filodemo che nella Satira viene esplicitamente citato al v. 121 (pp. 24-26).

<sup>4</sup> Su tale personaggio gli antichi commentatori forniscono informazioni evinte autoschediasticamente: Galba sarebbe stato, difatti, un giurisperito, assiduo frequentatore di matrone, che avrebbe ritenuto ingiusta l'evirazione dove per l'adulterio era stata prevista una pena pecuniaria (cfr. *Schol.* Hor. *Sat.* 1, 2, 46 *Galba iuris peritus et ipse matronarum sectator, qui dicebat non iure factum, ut testes amputarentur, quia primo adulterii poena pecuniaria erat*).

<sup>5</sup> Si tratterebbe del nipote dello storico, il Sallustio Crispo destinatario di *Carm.* 2, 2: come mette in luce P. Fedeli, Q. Orazio Flacco, *Le opere* II, tomo secondo, *Le Satire*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, pp. 331-332, è ad ogni modo impossibile che fosse lo storico giacché il rapporto adulterino tra Sallustio e Fausta aveva suscitato un clamore tale che difficilmente Orazio gli avrebbe fatto dire *matronam nullam ego tango* (v. 54). Cfr. nota 9.

<sup>6</sup> Mi attengo al testo edito da O. Keller, *Pseudacronis Scholia in Horatium Vetustiora* II. *Schol. in in Sermones Epistulas Artemque Poeticam*, Lipsiae, Teubner, 1904 (rist. anast. Stuttgart, Teubner, 1967), p. 21. Spesso l'editore interviene sul testo con osservazioni che più correttamente andrebbero poste in un apparato, come avviene in questo caso per la segnalazione dell'affinità con il testo di Porfirione da cui dipenderebbe (*ex Porph.*) e la necessità di intervenire sul testo correggendo T. in Q. (*leg. Q.*). Rimando alle osservazioni sui limiti dell'edizione Keller che ho condotto in C. Longobardi, *Il corpus pseudacroniano: per una revisione dell'edi-*

Il commento di Porfirione e un'annotazione presente nell'edizione Keller del cosiddetto ps.Acron<sup>7</sup> riportano l'ipotesi secondo la quale il personaggio colpito a morte con colpi di frusta sarebbe lo storico Sallustio, colto in fragranza di adulterio con Fausta, figlia di Silla, e preso per questo a vergate dal marito di lei, Annio Milone. Un Sallustio viene citato nella Satira in maniera esplicita immediatamente dopo, al verso 48,<sup>8</sup> motivo che può aver indotto gli scoliasti a ritenere che si trattasse appunto di lui. Orazio sta accusando tale Sallustio di folleggiare anche eccessivamente con le donne *in classe secunda*, le libertine; di questo, però, il personaggio era così orgoglioso da poter asserire di non toccare nemmeno una matrona, *matronam nullam ego tango* (v. 54). Tale dichiarazione ha condotto gli studiosi a ritenere che non si trattasse dello storico giacché la sua relazione adulterina con una matrona, cioè Fausta, era decisamente nota.<sup>9</sup> Ai vv. 64-67 Orazio richiama, poi, un aneddoto legato a Fausta: Villio, infatti, fu preso a bastonate e cacciato dalla casa mentre al suo interno lei se la spassava con Longareno.<sup>10</sup>

*zione Keller*, in F. Longo Auricchio (a cura di), *Dalla civiltà classica all'umanesimo*, Napoli 2014, Editpress, pp. 186-196; osservazioni poi confluite in C. Longobardi, *Leggere Orazio nella scuola tardo-antica. Gli scholia vetustiora al quarto libro delle Odi*, Pisa, ETS, 2017.

<sup>7</sup> Com'è noto, l'edizione Keller è particolarmente eterogenea e si presenta come una giustapposizione di elementi di origine e cronologia diversa ma che serve come 'istantanea' della ricezione del testo di Orazio fra la tarda antichità e l'alto Medioevo, motivo per cui si parla di ps.Acron in maniera convenzionale, non intendendo il testo di manoscritti di un'unica *recensio*. Per i lavori a carattere generale sull'esegesi oraziana non porfirionea rimando a G. Noske, *Quaestiones Pseudacroneae*, Diss. München, 1969; I. Borszák, *Zur Überlieferungsgeschichte des Horaz*, «Acta Antiquae Academiae Scientiarum Hungaricae» XX, 1972, pp. 77-93; S. Borzsák, *Esegesi antica*, in *Enciclopedia Oraziana*, III, Roma, Istituto Della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 17-23.

<sup>8</sup> *Tutor at quanto merx est in classe secunda,/ libertinarum dico – Sallustius in quas/ non minus insanit quam qui moechatur.*

<sup>9</sup> Una sintesi delle posizioni dei moderni è in A.J. Woodman, *Horace and Historians*, «The Cambridge Classical Journal» LV, 2009, pp. 157-167, in particolare pp. 162-163. L'ipotesi ritenuta maggiormente plausibile (condivisa, ed esempio, da Orelli, Morris, Lejay, Kiessling-Heinze) è che si tratti del pronipote e figlio adottivo omonimo, divenuto il confidente più stretto di Augusto prima e di Tiberio dopo, al quale Orazio dedica *Carm.* 2, 2 (cf. M. Malavolta, *Sallustio Crispo*, in *Enciclopedia Oraziana*, I, Roma, Istituto Della Enciclopedia Italiana, 1996, p. 888; secondo lo studioso non si tratta sicuramente dello storico ma non è asseribile con sicurezza nemmeno che si tratti del figlio adottivo, probabilmente troppo giovane ai tempi della redazione della Satira per risultare dedito al vizio delle libertine).

<sup>10</sup> Sul testo oraziano e sull'interpretazione degli esegeti antichi cfr. *infra*.

L'episodio dell'adulterio di Sallustio con Fausta, moglie di Milone, era noto già a partire da Varrone che nel *Pius de Pace*, come dichiara Aulo Gellio,<sup>11</sup> avrebbe riferito che lo storico si sarebbe macchiato di adulterio e, sorpreso da Milone e fustigato (*loris bene caesum*), sarebbe stato rilasciato solo dopo il pagamento di una somma di denaro. Si tratta dell'unica testimonianza relativa al logistorico varroniano e, se poco fa comprendere relativamente ai contenuti dell'opera, l'unica del mondo antico dedicata alla pace, costituisce indubbiamente una conferma delle antipatie politiche dell'ottimate Varrone per il cesariano Sallustio.<sup>12</sup>

Reale o diffuso per motivazioni ideologiche, l'aneddoto viene riproposto nel commento di Servio al VI libro dell'*Eneide*, a proposito di quelli che finiti per adulterio (*ob adulterium caesi*, v. 612) attendono, nel Tartaro, la loro pena.<sup>13</sup> Secondo il commentatore qualora *caesi* avesse il valore di *occisi*, quindi «uccisi», Virgilio starebbe richiamando la storia di Egisto, figlio di Tieste, sottintendendone la vicenda mitologica. Mentre Agamennone combatteva a Troia, infatti, Egisto sedusse sua moglie Clitennestra, impadronendosi del regno di Micene; avrebbe poi ucciso Agamennone al suo ritorno, venendo però successivamente ucciso a sua volta da Oreste, figlio di Agamennone.<sup>14</sup> Se,

<sup>11</sup> M. Varro, in *litteris atque vita fide homo multa et gravis, in libro, quem scripsit Pius aut de pace, C. Sallustium scriptorem seriae illius et severae orationis, in cuius historia notiones censorias fieri atque exerceri videmus, in adulterio deprehensum ab Annio Milone loris bene caesum dicit et, cum dedisset pecuniam, dimissum* (Gell. 17, 18).

<sup>12</sup> G. Zecchini, *Il Pius de pace di M. Terenzio Varrone*, in M. Sordi (a cura di), *La pace nel mondo antico*, Milano, ed. Vita e Pensiero, 1985, pp. 190-202, ritiene che l'aneddoto sia da mettere in relazione con il *Pius* del titolo che sarebbe Sesto Pompeo: questi, artefice della pace di Miseno, assunse difatti il *cognomen* di *Pius* e così volle essere indicato sui documenti ufficiali. Syme ritiene invece che non si debba dare credito alla testimonianza di Varrone in cui non viene nemmeno fatto il nome di Fausta, a fronte di una ricca aneddótica relativa ai suoi amanti (R. Syme, *Sallustio*. Edizione italiana a cura di E. Pasoli, Brescia, Paideia, 1968, pp. 304-306).

<sup>13</sup> *Quique ob adulterium caesi, quique arma secuti/ impia nec veriti dominorum fallere dextras./ inclusi poenam expectant* (Verg. *Aen.* 6, 612-614).

<sup>14</sup> La vicenda costituiva il motivo fondamentale dell'*Oresteia*, la trilogia di Eschilo, ma era materia tragica particolarmente diffusa, ad esempio nell'*Elettra* sia di Sofocle che di Euripide; verrà ripresa nell'*Agamennone* senecano (cfr. R.R. Marchese, *Il vendicatore imperfetto: Egisto nella riscrittura senecana*, «Annali Online di Ferrara» - Lettere II, 2009, pp. 205-224). Egisto è *adulter* nei *Remedia amoris: Quaeritur, Aegisthus quare sit factus adulter?* (Ov. *Rem.* 161).

invece, *caesi* è impiegato nel valore proprio del verbo, cioè con il significato di «massacrati», secondo Servio l'allusione sarebbe a Sallustio che, colto in adulterio da Milone con sua moglie, la figlia di Silla, venne da lui fustigato: *si 'occisi', Aegisthum significat, Thyestae filium: si re vera 'caesi', Sallustium, quem Milo deprehensum sub servi habitu verberavit in adulterio suae uxoris, filiae Sullae. Loris bene caesum* era l'espressione di Gellio e l'impiego della stessa forma verbale rende i due testi affini.

Né Varrone citato da Gellio né Servio indicano il nome della moglie di Milone, riportandola soltanto come figlia di Silla. È a partire da Porfirione che si parla di Fausta e questo dipende dalla stessa Satira 1, 2 dove, in una sezione successiva a quella presa in esame, Orazio riporta l'aneddoto di Fausta e di un suo amante, spinto a unirsi con lei dal fatto di diventare così genero di Silla: *Villius in Fausta Sullae gener, hoc miser uno/ nomine deceptus, poenas dedit usque superque/ quam satis est, pugnus caesus ferroque petitus,/ exclusus fore, cum Longareus foret intus* (vv. 64-67). L'aneddoto è analogo ma sembra avere come protagonista un altro uomo, Villio, e non Sallustio: anche Villio sarebbe stato quindi malmenato e cacciato di casa dal marito di Fausta mentre a casa rimaneva ancora un altro amante, Longareno. È effettivamente poco probabile che esistessero due episodi tanto simili in riferimento alla stessa donna.<sup>15</sup> Gli antichi commentatori propongono innanzitutto che sotto il nome *Villius* si celi il marito di Fausta, *Annius* (Milone), nome prosodicamente equivalente.<sup>16</sup> Sarebbe quindi

<sup>15</sup> L. Herrmann, *Sallustiana*, «Revue des Études Anciennes» XXXII (2), 1930, pp. 122-132, ritiene che la sezione su Fausta sia stata inserita in un luogo erraneo da un copista tratto in inganno dalla somiglianza dell'*incipit* del v. 47, *tutior at quanto*, con quello del v. 73, *at quanto*. Andrebbe pertanto posta prima del v. 47 e questo legherebbe coerentemente la vicenda proprio con Sallustio: i vv. 64-72 (*Villius in Fausta Sullae gener, hoc miser uno... quid responderet? 'magno patre nata puella est'*) precederebbero così i vv. *tutior at quanto merx est in classe secunda,/ libertinarum dico – Sallustius in quas/ non minus insanit quam qui moechatur. Villius* andrebbe letto *villius*, secondo una lezione che pure i codici attestano, e sarebbe quindi il comparativo dell'avverbio e non un nome proprio; l'aneddoto su Sallustio amante di Fausta rientrerebbe così più coerentemente fra gli esempi di amanti colti in flagrante (pp. 127-132).

<sup>16</sup> Cfr. *Schol. Hor. Sat. 1, 2, 64 VILLIUS IN FAUSTA Nomina semper incerta pro certis. Nam Fausta Syllae filia Tito Annio Miloni nupta fuit, ut superius exposui. Alibi* (Carm. II

stato il marito stesso ad essere preso a pugni, minacciato con il ferro e cacciato di casa; secondo Porfirione, infatti, Milone sarebbe stato colpito e minacciato, mentre tornava a casa, dalla famiglia di Longareno perché non venisse scoperto l'adulterio.<sup>17</sup> Un'alternativa di cui si legge in uno dei commenti oraziani è che proprio a casa sua Milone sarebbe stato invece colpito a frustate dall'amante della moglie, Longareno, ma che se la sarebbe comunque tenuta a casa per l'alto lignaggio della donna.<sup>18</sup> Un'ulteriore ipotesi, che sembrerebbe in apparenza più convincente, riferisce che il termine 'genero' non è da prendere alla lettera e che Villio non era realmente il marito di Fausta pur dando l'impressione di esserlo, avendo avuto con lei numerosi rapporti; il vero marito era difatti Longareno, errore finalizzato a dare coerenza ai versi.<sup>19</sup>

Il testo di Orazio non viene chiaramente compreso ma, soprattutto, appare strano che non compaia alcun riferimento a Sallustio già citato in precedenza, in rapporto a Fausta e al legame adulterino con lei, nel commento al v. 41. Questo rende palese come nel primo caso la vicenda di Sallustio sia stata richiamata perché si sta commentando *caesus*

12, 13): "*Me dulcis dominae musa Lycimniae*" pro 'Terentiae' et (Sat. I 2, 25): "*Malchinus tunicis demissis ambulat*" pro *M<a>ecenas*. Et hic 'Villius in Fausta': *Annius in Fausta*. Eodem numero syllabarum commutationem nominum facit (Γ'bfVcζ). L. Paretto, *I tropi amanti di Fausta*, «Rivista di filologia e di istruzione classica» CXXXVI, 2008, pp. 161-170, concorda con questa interpretazione antica evidenziando che la pratica di indicare un personaggio attraverso uno pseudonimo isosillabico è attestata anche per generi non lirici, come sembra affermare Servio ad *Aen.* 8, 642 (Virgilio avrebbe, ad esempio, impiegato il nome Licoride per indicare Citeride nella decima Bucolica) e come, secondo Porfirione, avrebbe fatto lo stesso Orazio facendo riferimento a Gratidia sotto il nome di Canidia (Porph. *Epod.* 3, 7).

<sup>17</sup> 'Villius' pro *Annio dixit*. *Annius autem Milo maritus fuit Faustae Cornelii Syllae filiae, qui a familia Longareni[a] adulteri uxoris suae rediens a cena ante aedes suas, ne adulterum deprehenderet, pugnis caesus est et ferro perterritus; quem ait nulla alia re in hanc iniuriam ac contumeliam reccidisse, quam quod magnae nobilitatis uxorem habere adfectaverit* (Porph. *Hor. Sat.* 1, 2, 64). Già Bentley nel commento al luogo evidenziava come Orazio non stesse trattando dei mariti bensì degli amanti e che pertanto Villio dovesse essere un amante di Fausta (Q. Horatius Flaccus *ex Recensione et cum Notis atque Emendationibus Richardi Bentleii*, tomus prior editio tertia, Berolini, Weidmann, 1869, pp. 352-353).

<sup>18</sup> *Fausta dicebatur filia Syllae. Hanc cum Villius impetrasset uxorem, forte Longareno adulter domi eiusdem puellae erat; ita Villius conlisus est plagis; nihilo minus eam postea tenuit apud se propter nobilitatem* (Γ'bfVcζ).

<sup>19</sup> SYLLAE GENER *Non vere gener, sed quia filiam Syllae stupravit ita frequenter, ut ipse gener esse videretur. Nam Longarenum habuit maritum* (Γ'bfVcζ).

del testo di Orazio, che richiama il *caesi* di Virgilio, che a sua volta richiama il *caesum* di Aulo Gellio.

La tradizione dello ps.Acrone sembrerebbe pertanto dipendere – come accade molto frequentemente – dal testo serviano, che richiamerebbe per un'affinità lessicale fra Orazio e Virgilio; più difficile è ipotizzare la stessa cosa per Porfirione, storicamente precedente a Servio nonostante ci sia giunto in una versione ridotta e plausibilmente di età tardo-antica. Tutti e tre potrebbero però dipendere da Gellio mentre l'innovazione degli esegeti oraziani, cioè l'introduzione del nome Fausta,<sup>20</sup> deriva chiaramente dalla Satira di Orazio da cui si evince che Fausta è il nome della figlia di Silla.

Nella nota dello ps.Acrone – riportata soltanto in alcuni codici il più importante dei quali, V, risale al XII secolo e dipenderebbe da una recensione del V – tuttavia, è presente un riferimento ad Asconio Pediano e a una sua Vita di Sallustio che non trova riscontri in altri testi: non c'è in Porfirione, in cui si legge soltanto la prima parte dell'annotazione; non compare negli scoli oraziani λφψ editi da Botschuyver;<sup>21</sup> non nel commento di Landino né tantomeno in quello di Cruquius. Il redattore della nota ne parla, però, come *T. Asconius Pedianus*, cioè con un *praenomen Titus* che non compare altrove; come *Q.*, cioè *Quintus*, è in Girolamo che doveva leggerlo in Svetonio.<sup>22</sup> Nelle pochissime attestazioni in cui Asconio Pediano è presente nella tradizione esegetico-grammaticale è citato senza *praenomen*, motivo per cui potrebbe trattarsi di un'integrazione ad opera del redattore della annotazione oraziana. La *recensio Γ'*, una redazione del commento databile

<sup>20</sup> Nei *Saturnali* Macrobio riporta un aneddoto relativo a due amanti che Fausta aveva contemporaneamente (ne parla come sorella di Fausto, figlio di Silla) ma si tratta di nomi differenti, Fulvio e Pompeo Macula: *Inde Avienus: Faustus Syllae filius, cum soror eius eodem tempore duos moechos haberet, Fulvium fullonis filium et Pompeium cognomine Maculam: "Miror", inquit, "sororem meam habere maculam, cum fullonem habeat"* (Macr. Sat. 2, 2, 9).

<sup>21</sup> *Scholia in Horatium λφψ codicum Parisinorum Latinorum 7972, 7974, 7971*, ed. H.J. Botschuyver, Amstelodami, H.A. von Bottenburg, 1935.

<sup>22</sup> Cfr. nota 25; una rassegna delle testimonianze relative alla vita e alle opere di Asconio è in A. Mazzarino, *Grammaticae Romanae Fragmenta aetatis Caesareae*, volumen primum, Augustae Taurinorum, Loescher, 1955, pp. 155-166. A proposito della credibilità della testimonianza dello ps.Acrone lo studioso non è certo («non liquet», p. 161).

alla prima metà del VII secolo, nonché V, hanno la lezione TASCONIUS; TASICONIUS è in *c*; CRASICONIUS in ζ;<sup>23</sup> il termine è omissso in *f* ed eliminato in *b*, casi in cui evidentemente il copista non comprende. Le altre edizioni dello ps.Acrone<sup>24</sup> presentano difatti *quem Asconius Pedianus in vita eius significat*.

L'esegeta oraziano risulterebbe pertanto il testimone unico di una Vita di Sallustio scritta da Asconio Peditano. Di probabile origine padovana, Asconio è indicato da Girolamo come *scriptor historicus* e, stando alla cronologia geronimiana, sarebbe nato nel 2 d.C. e morto nell'87;<sup>25</sup> il commento alle orazioni di Cicerone<sup>26</sup> fu probabilmente redatto all'epoca del regno di Nerone. Il suo nome è però legato anche a Virgilio e alla sua esegesi, anche se soltanto in forma indiretta. Egli è citato in un'occasione all'interno del testo serviano: si tratta del Danielino che riferisce come egli fosse stato amico di Asinio Gallo, figlio di Asinio Pollione, il quale gli avrebbe confermato che il *puer* della IV Bucolica di Virgilio era proprio lui.<sup>27</sup> Risulta invece inattendibile la notizia riportata da Filargirio secondo cui Asconio avrebbe ascoltato

<sup>23</sup> Sono in più di un caso attestati problemi di tradizione testuale in riferimento al nome: a proposito del testo di Filargirio (*Ecl.* 3, 105), ad esempio, *Asconius* è riportato come *escenius* (*Laur. Paris.* 7960); *esanius* (*Paris.* 11308).

<sup>24</sup> F. Pauly, *Scholia Horatiana quae feruntur Acronis et Porphyronis*, Pragae, Bellmann, 1861; F. Hauthal, *Acronis et Porphyronis commentarii in Q. Horatium Flaccum*, Berolini, Springer, 1864.

<sup>25</sup> Fr. 188e Brugnoli (*ad Olymp.* 213, 2 = 74-75 d.C.): *Q. Asconius Pedianus scriptor historicus clarus habetur. Qui LXXIII aetatis suae anno captus luminibus duodecim postea annis in summo omnium honore consenescit*. Asconio sarebbe diventato cieco a 73 anni e sarebbe morto 12 anni dopo; la sua longevità è testimoniata anche da Plinio il Vecchio: *Sammullam quoque CX annis vixisse auctor est Pedianus Asconius* (*Nat.* 7, 159).

<sup>26</sup> È pervenuto il commento alle orazioni in *Pisonem*, *pro Scauro*, *pro Milone* (l'unica integrale), *pro Cornelio*, *in toga candida*; sotto il nome di Asconio è inoltre giunto un commento alle *Verrine* che risulta però essere un testo redatto nel V secolo. Tutti i manoscritti del XV secolo in cui sono contenuti i commenti ai discorsi dipendono da un codice di San Gallo rinvenuto da Poggio Bracciolini; sulla tradizione manoscritta cfr. M.D. Reeve, *Asconius*, in L.D. Reynolds (ed.), *Texts and Transmission. A. Survey of the Latin Classics*, Oxford, Oxford University Press, 1983, pp. 24-26.

<sup>27</sup> INIBIT inchoabit, exordium accipiet, aureum scilicet saeculum. *Et ideo 'inibit', non 'iniit', quia consul designatus erat. Quidam Saloninum Pollionis filium accipiunt, alii Asinium Gallum, fratrem Salonini, qui prius natus est Pollione consule designato. Asconius Pedianus a Gallo audisse se refert, hanc eclogam in honorem eius factam* (*Serv. Ecl.* 4, 11; in corsivo è il Danielino).



personalmente Virgilio, morto almeno dieci anni prima della sua nascita (*Item Asconius Pedianus ait, se audisse Virgilium dicentem, in hoc loco se grammaticis crucem fixisse; quaesituros eos, si quis studiosius occuleretur*, Philarg. Verg. Ecl. 3, 105). Viene citato anche in riferimento alla lettura di Virgilio giacché Asconio fu l'autore di un'opera *contra obtrectatores Vergilii*, secondo la celebre testimonianza riportata da Donato nella sua Vita virgiliana.<sup>28</sup> Tale *Liber* sarebbe stato largamente impiegato da Svetonio, la cui Vita virgiliana fu rielaborata da Donato, ma altresì da Gellio, Servio, Macrobio,<sup>29</sup> costituendo un *fons* prezioso nel momento in cui si sviluppò un interesse per le vite dei poeti e in particolare per quella virgiliana. La notizia sul *puer* della IV Bucolica sarebbe invece di matrice orale, analogamente rispetto a quella relativa a Plozia<sup>30</sup> che, ritenuta da qualche studioso interpolata,<sup>31</sup> ha generato in generale grandi perplessità.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> *Asconius Pedianus libro, quem contra obtrectatores Vergilii scripsit, pauca admodum obiecta ei proponit, eaque circa historiam fere et quod pleraque ab Homero sumpsisset; sed hoc ipsum crimen sic defendere assuetum ait: 'cur non illi quoque eadem furta temptarent? Verum intellecturos facilius esse Herculi clavam quam Homero versum surripere'; et tamen destinasse secedere, ut omnia ad satietatem malevolorum decideret* (VSD 46, pp. 40-41 Brugnoli-Stok). L'opera, che non doveva essere di grandi dimensioni (cfr. fr. 4 Mazz.), difendeva Virgilio da due accuse su tutte, l'essere stato infedele rispetto agli avvenimenti tramandati e l'aver commesso *furta* ai danni di Omero; cfr. F. Della Corte, *Asconio Pediano*, in *Enciclopedia Virgiliana*, I, Roma, Istituto Della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 366-367.

<sup>29</sup> Cfr. H. Linke, *Quaestiones de Macrobi Saturnalium fontibus*, Diss. Breslau, 1881, p. 43.

<sup>30</sup> Cfr. F. Stok, *Le origini della biografia virgiliana*, «Lexis» XXVII, 2009, pp. 335-352 (nel particolare p. 341); lo studio valuta il rapporto fra la Vita di Virgilio redatta da Svetonio e quella donatiana mettendo in luce come la rielaborazione da parte di Donato risulti non sistematica e talvolta anche poco coerente.

<sup>31</sup> È di questo parere R.M. Geer, *Non-Suetonian Passages in the Life of Vergil Formerly Ascribed to Donatus*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» LVII, 1926, pp. 107-115 il quale individua una forma introduttiva all'aneddoto comune anche alla citazione di Seneca il Vecchio (par. 29) e a quella di Eros (par. 34), cioè *narrare solitam – solitum dicere – referre solitum*, di ascendenza non svetoniana, che condurrebbe a un sospetto di interpolazione (pp. 114-115).

<sup>32</sup> N.M. Horsfall, *Virgil. His time and life* in N.M. Horsfall (ed.), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1995, pp. 1-25 (nel particolare p. 7) ritiene che in primo luogo Virgilio non avrà potuto conoscere Plozia per ragioni cronologiche. Mette inoltre in luce le contraddizioni delle notizie fornite dai *fontes*: Serv. Ecl. 3, 20 parla di Varo e non di Vario; non è chiaro se la condivisione della donna sarebbe poi stata simultanea o successiva; il nome *Plotia* inoltre rimanda a *Plotius* (Tucca) e un matrimonio tra Vario e la sorella di Tucca sarebbe stata un'invenzione degna del redattore della biografia virgiliana. G. Brugnoli, *Plozia*,

Se Plozia, infatti, fosse la *uxor litteratissima* di Vario di cui parla Servio nel commento a *Ecl.* 3, 20,<sup>33</sup> sarebbe stata addirittura il tramite per il plagio del *Thiestes* che, datole da Virgilio, lei avrebbe spacciato per proprio, autorizzando in qualche modo il marito a pubblicarlo a suo nome.<sup>34</sup> Secondo quanto riferisce Donato, correva voce che Virgilio avesse avuto con lei dei rapporti<sup>35</sup> (*Vulgatum est consuesse eum et cum Plotia Hieria*) ma Asconio Pediano attestava che proprio lei, ormai avanti negli anni, raccontava che era stato Vario a invitare il poeta a farne uso in comune (*invitatum quidem a Vario ad communionem sui*)<sup>36</sup> e che il poeta avrebbe rifiutato con grande fermezza.<sup>37</sup> Tale luogo diventa più chiaro alla luce della *Vita Donati aucti*

in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma, Istituto Della Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 145-148, ritiene che la vicenda di Plozia, come quelle dei presunti amanti di Virgilio, Cebete e Alessandro, possa derivare da autoschediasmi alle *Bucoliche*, nel particolare a *Ecl.* 2, 14-16 (p. 146).

<sup>33</sup> *Varus, tragoediarum scriptor, habuit uxorem litteratissimam, cum qua Vergilius adulterium solebat admittere, cui etiam dedit scriptam tragoediam, quam illa marito dedit tamquam a se scriptam*. Riprendo le osservazioni di A. Rostagni, *Svetonio de poetis e biografi minori*, Torino, Chiantore, 1964, p. 77.

<sup>34</sup> Cfr. VSD 48, p. 42 Brugnoli-Stok: *Quamvis igitur multa ψευδῆ γράφα, id est falsa inscriptione sub alieno nomine sint prolata, ut Thyestes tragoedia huius poetae, quam Varius suo nomine edidit, et alia huiusmodi, tamen Bucolica liquido Vergilii esse minime dubitandum est, praesertim cum ipse poeta, tamquam hoc metuens, principium huius operis et in alio carmine suum esse testatus sit dicendo: "Carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi"*.

<sup>35</sup> Plozia è variamente attestata come *Hieria*, *Leria*, *Seria*, lezioni che derivano da problemi paleografici. Secondo Serv. *Ecl.* 3, 20 è *uxor*; secondo Filargirio (*Ecl.* 2, 6, 20) è amica di Varo / Vario e schiava di Mecenate (*ADDIT SE SOCIAM idest quidam volunt Seriam, ancillam Maecenatis, quae <dicitur> ingeniosissima fuisse, quidam Vari amicam*). Sembra essere definita 'schiava', nonché dono di Mecenate, anche in Serv. *Ecl.* 2, 15: *NONNE MENALCAM tres dicitur amasse Vergilius, Alexandrum, quem donavit ei Pollio, et Cebetem puerum cum Leria puella, quos a Maecenate dicitur accepisse: unde volunt quidam, per Amaryllida Leriam, per Menalcam Cebetem intellegi*. Secondo John Ramsey, con cui ho discusso a lungo di questi luoghi e al quale sono grata per avermi fornito lo spunto per le riflessioni qui proposte, Plozia Hieria era una liberta, amante (*amica*) di Varius, non *uxor*. *Hieria* era il suo nome da schiava, *Plotia* il nome romano, e la sua figura ricalcherebbe quella di Cytheris, amante di Antonio, presentata da Cicerone: *Aliquid enim salis a mima uxore trahere potuisti (Phil.* 2, 20); *Cuius ex omni vita nihil est honestius, quam quod cum mima fecit divortium (60)*.

<sup>36</sup> La *communio amicae* era una pratica diffusa negli ambienti romani: cfr. Plaut. *Stich.* 729 ss.; Prop. 1, 5, 29-30; Don. Mars. fr. 1 M.; Plut. *Pomp.* 2.

<sup>37</sup> *Cibi vinique minimi, libidinis in pueros pronioris, quorum maxime dilexit Cebetem et Alexandrum, quem secunda Bucolicorum ecloga Alexim appellat, donatum sibi ab Asinio*

in cui il redattore della biografia cita proprio Asconio Pediano il quale aveva ben descritto la benevolenza e il puro senso di condivisione di Virgilio, mosso dal principio di matrice euripidea *communia amicorum esse omnia* e per questo pronto a condividere tutto con gli altri poeti suoi amici, fra cui appunto Vario.<sup>38</sup> Un principio del genere sarebbe stato quindi seguito così alla lettera da Virgilio con i membri della sua cerchia da portarlo a condividere anche la moglie di uno di loro; la notizia malevola si sarebbe diffusa nel contesto antivirgiliano dell'età giulio-claudia come evidenza anche quella del plagio del *Thiestes*.

La vicenda scabrosa di Virgilio e Plozia, accusati di essere amanti secondo la citata testimonianza di Donato, accusa da cui Asconio redime il poeta nell'ottica della difesa *contra obtrectatores Vergili*, presenta affinità con quella di Sallustio e Fausta, trattandosi in ambo i casi dell'adulterio di un letterato con la moglie di un altro personaggio in vista, nel primo caso Annio Milone, nel secondo Vario Rufo.

Risulta molto difficile dare credibilità alla testimonianza dello ps. Acrone<sup>39</sup> secondo cui Asconio aveva composto una biografia di Sallustio in cui era riportato lo scandalo relativo a Plozia, al quale non fa

*Pollione, utrumque non ineruditum, Cebetem vero et poetam. Vulgatum est consuesse eum et cum Plotia Hieria. Sed Asconius Pedianus adfirmat, ipsam postea maiorem natu narrare solitam, invitatum quidem a Vario ad communionem sui, verum pertinacissime recusasse* (VSD 9-10, pp. 21-22 Brugnoli-Stok).

<sup>38</sup> Come avviene anche in Serv. *Ecl.* 3, 20, il biografo parla in realtà di Vario: *refert etiam Pedianus benignum cultoremque omnium bonorum atque eruditorum fuisse et usque adeo invidiae expertem, ut, si quid erudite dictum inspiceret alterius, non minus gaudere ac suum fuisset; neminem vituperare, laudare bonos, ea humanitate esse, ut, nisi perversus maxime, quisque illum non diligeret modo, sed amaret. Nihil proprii habere videbatur. Eius bibliotheca non minus aliis doctis patebat ac sibi, illudque Euripidis antiquum saepe usurpabat: 'Communia amicorum esse omnia'. Quare coevos omnes poetas ita adiunctos habuit, ut, cum inter se plurimum invidia arderent, illum una omnes colerent, Varus, Tucca, Horatius, Gallus, Propertius* (65-67, pp. 109-110 Brugnoli-Stok). La *Vita Donati Aucti* è una rielaborazione della Vita donatiana di epoca umanistica caratterizzata da molteplici interpolazioni e risultato di secoli di stratificazione biografica virgiliana (cfr. H. Naumann-G. Brugnoli, *Vitae Vergilianae*, in *Enciclopedia Virgiliana*, V, Roma, Istituto Della Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 570-588; nel particolare p. 575; p. 585).

<sup>39</sup> Evidenti perplessità rispetto alla reale esistenza della Vita sallustiana redatta da Asconio si leggono chiaramente in R. Syme, *Sallustio*, cit., secondo cui essa, testimoniata dal solo ps. Acrone, sarebbe stata «di grande valore, se fosse esistita; il che non è probabile» (p. 326); cfr. anche L. Olivieri Sangiacomo, *Sallustio*, Firenze, La Nuova Italia, 1954, p. 14; K. Büchner, *Sallust*, Heidelberg, Winter, 1960, p. 13.

alcun tipo di accenno nel commento alle orazioni ciceroniane.<sup>40</sup> Nel testo dello scolio oraziano sembra, infatti, che si sia perso qualcosa perché *significat* è un termine tecnico adoperato all'interno del commento con il valore di «intende», «fa riferimento a».<sup>41</sup> Si tratta dello stesso valore che, d'altronde, il termine ha nel luogo serviano che costituisce l'antecedente diretto del commento pseudacroniano. Ripropongo i due commenti per renderne chiare le affinità:

Serv. *Aen.* 6, 612

OB ADULTERIUM CAESI si 'occisi', Aegisthum significat, Thyestae filium: si re vera 'caesi', Sallustium, quem Milo deprehensum sub servi habitu verberavit in adulterio suae uxoris, filiae Sullae.

*Schol. Hor. Sat.* 1, 2, 41

ILLE FLAGELLIS Hoc de Sallustio videtur dicere; Sallustius enim Crispus in Faustae, Sullae filiae, adulterio deprehensus ab Annio Milone flagellis caesus esse dicitur; quem T. Asconius Pedianus in vita eius significat.

La comune presenza di *significat* nonché il *quem* che, nel caso dello ps.Acrone, viene proprio prima dell'incriminato *praenomen T.*, fanno supporre che qualcosa non sia stato copiato. La *T.* potrebbe difatti essere il residuo del prenome di Annio Milone, *Titus Annius Milo*. Non risulta pertanto chiaro il valore di *eius* giacché il nome più vicino

<sup>40</sup> Nel commento alla *pro Milone* si legge che quando Clodio morì Milone era in viaggio con la moglie Fausta e Marco Fufio (*Milo raeda vehebatur cum uxore Fausta, filia L. Sullae dictatoris, et M. Fufio familiari suo*, Ascon. *Mil.* 27, 26); nel commento alla *pro Scauro* che Fausta aveva sposato Milone dopo essersi separata da Memmio (*T. Annius Milo, cui Fausta ante paucos menses nupserat dimissa a Memmio*, Ascon. *Scaur.* 25, 10). Asconio non disdegna questo tipo di aneddoti nei commenti alle orazioni, come si può leggere a proposito di Catilina: *Dicitur Catilina adulterium commisisse cum ea quae ei postea socrus fuit, et ex eo natam stupro duxisse uxorem, cum filia eius esset* (Ascon. *Tog. Cand.* 82, 14). Cfr. J.C. Moreira Alves, *Sallustius et Fausta*, «Orpheus» XI, 1964, pp. 3-7 (nel particolare p. 6).

<sup>41</sup> *Significat* come espressione tecnica è impiegato più spesso nel commento alla produzione lirica che in quella a *Satire* ed *Epistole*, dove però pure è presente; es. *Schol. Hor. Sat.* 2, 1, 49 *Turium quidam corruptissimus iudex hic est, cui <H>ortensius propter fratrem Varonem ceratas diversis coloris tabellas dedit. Aliter: Turium Marinum iudicem significat, qui accepta pecunia secundum eos pronuntiare sit solitus, qui fidem suam corruperint*. Nel caso preso in esame potrebbe ad ogni modo andare inteso con il valore di «menzionare», «riferirsi»: cfr. *OLD* 4c: *meos bonos viros, illos quos significas*, Cic. *Att.* 1, 20, 3. Attribuendo questo valore a *significare* si ha la possibilità di rendere il testo funzionante anche senza interventi: «colui che Asconio Pedianus menziona nella vita di quello».

sarebbe quello di Milone ma, se ipotizziamo la caduta di qualcosa, a cosa e a chi rimandi non ci è dato saperlo e tutto resta nel campo delle ipotesi giacché l'unico autore al quale sappiamo con certezza che Asconio dedicò interessi biografici resta Virgilio. I numerosi errori presenti all'interno del *corpus* dello ps.Acron non lo rendono il testimone affidabile di una notizia e di un personaggio non altrimenti attestati e il dato potrebbe essere stato plasmato sulla notizia relativa all'adulterio di Virgilio con Plozia, con l' 'invenzione' di una Vita sallustiana che prendeva le mosse da quelle di Virgilio di cui Asconio Pediano fu un noto *fons*.

Ai fini dell'interpretazione globale della Satira appare così evidente come gli esegeti antichi abbiano forzato una lettura che portasse a riconoscere la presenza dello storico Sallustio anche dove Orazio non vi fa riferimento, come avviene ai vv. 41-46 dove si susseguono semplicemente delle casistiche anonime di possibili rischi in cui si incorre a causa di relazioni con matrone. L'episodio dell'adulterio con Fausta deriva invece all'antico esegeta da materiali scolastici che aveva a disposizione e viene inserito all'interno del commento alla Satira in maniera incoerente, non comparando in realtà alcuna esplicita allusione alla vicenda. I problemi testuali relativi a *Schol. Hor. Sat. 1, 2, 41*, inoltre, sembrano far cadere l'ipotesi di una Vita di Sallustio redatta da Asconio Pediano: dopo di *T.* bisogna ritenere caduto qualcosa (*quem T. [...] Asconius Pedianus in vita eius significat*) in cui si rendeva chiaro a quale vita e a quale vicenda, reale o presunta, il redattore della glossa facesse riferimento.

## Abstract

The contribution takes into account the passage of ps.Acron's Horatian commentary in which we read about the existence of a Sallustian Life written by Asconius Pedianus (*Schol. Hor. Sat. 1, 2, 41*), in order to evaluate the credibility of this testimony.

Concetta Longobardi  
concetta.longobardi@unina.it



Florinda Nardi

Dante Della Terza  
da “forestiero” a cittadino del “villaggio globale”  
delle lettere antiche e moderne

Il 5 maggio 2014, Dante Della Terza, ormai professore emerito della Harvard University e Direttore di “Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri”, si trova presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, circondato da tutti gli amici, i colleghi, gli allievi e gli studenti, vecchi e nuovi, a festeggiare i suoi novant’anni con una giornata di studi a lui dedicata. In quella occasione, regala al suo pubblico un delizioso e – come suo uso – riccamente aneddotico racconto autobiografico, *Da Torella a Napoli passando per Harvard*, nel quale ripercorre le principali tappe della sua vita accademica.<sup>1</sup>

Da questo breve scritto, anche andando oltre le volontà memorialistiche dell’autore, è possibile ricostruire il percorso di formazione e di affermazione del critico, dello studioso (e, inscindibilmente, anche

<sup>1</sup> Il racconto ha poi assunto la sua forma scritta e inserito nel numero monografico a lui dedicato della rivista “Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri”, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, XI, 2014, D. Della Terza, *Da Torella a Napoli passando per Harvard*, pp. 19-24. Il breve saggio introduttivo riprende in molta parte il più ampio racconto pubblicato qualche anno prima D. Della Terza, *Sant’Angelo dei Lombardi. Il mio villaggio globale*, Isco Adr, Avellino, 2009. Si veda anche F. Nardi, *Dante “principio e cagion di tutta gioia*, in *Idem*, pp. 13-18.

dell'uomo) Dante Della Terza, a partire dalla stessa definizione della sua condizione di "forestiero" e cittadino del "villaggio globale".

Nato nel 1924 a Torella dei Lombardi, vicino Avellino, aveva appena un anno quando la famiglia si trasferì a Sant'Angelo dei Lombardi e – come ricorda nella bella intervista lasciata a Vittorio Russo e poi convogliata insieme ad alcuni racconti autobiografici nel volumetto del 2009 intitolato appunto *Sant'Angelo dei Lombardi. Il mio villaggio globale* – "in questi paesi chiunque venga da un borgo anche vicinissimo è un "forestiero" e deve sapersi guadagnare, oltre ogni diffidenza, il diritto di appartenere al paese che abita".<sup>2</sup>

Una condizione propria del viaggiatore che è capace di rendere la terra di arrivo la sua nuova casa, ma che non dimentica mai le proprie origini. Così Della Terza ha vissuto per tutta la vita, conquistandosi sempre un ruolo nella società che lo accoglieva, che fosse Pisa, Zurigo, Parigi, Cambridge, Napoli, Arcavacata o Roma, mai stanco di rivendicare la propria provenienza e ottenere quindi insieme, e a pieno titolo, il diritto di appartenere e abitare il mondo.

La sua formazione inizia, in realtà, al seguito del fratello maggiore Ettore che intraprende per primo gli studi ginnasiali:

Avevano istituito a Sant'Angelo un ginnasio "isolato", privo cioè dei tre anni di liceo che occorreva frequentare ad Avellino, il capoluogo di provincia distante cinquanta chilometri. L'istituzione di una scuola di indirizzo medio proprio nel posto dove abitavamo fu per noi la salvezza perché non vedo come altrimenti io e i miei fratelli, appartenenti a una famiglia indigente, avremmo potuto continuare gli studi. Si trattò di una scuola di indirizzo classico, per nostra fortuna, e così andammo avanti per quella strada. Fosse stata una scuola per ragionieri o per geometri l'avremmo frequentata senza batter ciglio e saremmo diventati ragionieri o geometri.<sup>3</sup>

Probabilmente per questo motivo sarà sempre grato a Sant'Angelo, senza questa fortunosa iniziazione, infatti, non avrebbe mai potuto intraprendere gli studi che lo avrebbero portato oltreoceano. Non avrebbe potuto stringersi ai primi importanti compagni di viaggio come An-

<sup>2</sup> Della Terza, *Sant'Angelo dei Lombardi...* cit., p. 10.

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 10-11.



tonio La Penna e Antonio Maccanico, non avrebbe incontrato Enrico Freda, l’insegnante di italiano e latino e, soprattutto, sua moglie e, insieme a lei, il proprio destino:

Un giorno, la consorte di Enrico Freda, Angelina Petrone, nostra docente di storia e filosofia nel Liceo Pietro Colletta di Avellino, mi mandò a chiamare per dirmi quanto segue: “Tu ti chiami Dante: il tuo è un nome che ti coinvolge. Non puoi e non devi disonorarlo. A liceo finito, te ne tornerai nel tuo paese dell’alta Irpinia. E che farai lassù? So che la tua famiglia è priva di risorse economiche: come potrai frequentare l’Università? A Napoli, dove dovrai recarti, chi ti concederà ospitalità? Quando da ragazza studiai a Campobasso, ebbi come docente Giovanni Gentile, che ora è direttore della Scuola Normale di Pisa. È purtroppo vero che non viene concesso credito a candidature femminili, ma ogni anno lì in Normale viene concessa generosa ospitalità a sette giovani, precoci studiosi in grado di superare un concorso nazionale annualmente bandito. Tu devi avere il coraggio di affrontarlo. Se il concorso lo supererai, risulterai iscritto alla Facoltà di Lettere dell’Università di Pisa e frequenterai i corsi d’obbligo all’Università e seminarai di alta specializzazione in Normale”.

Presi il coraggio a due mani, dissi di sì alla mia interlocutrice e nella stagione giusta raggranellai qualche soldo per il viaggio e mi recai alla stazione ferroviaria, situata otto chilometri a valle rispetto al paese. “Vuoi andare a Pisa?” mi chiese sospettoso il capostazione. “Non sai che Pisa è tanto lontana? Perché non rimani a casa tua?”. Partii lo stesso, il concorso lo superai e così divenni pisano.<sup>4</sup>

Con il suo consueto gusto per la narrazione, il critico segnala la centralità di quel momento nella sua vita, lo stacco, la svolta, la nuova identità. “Fui a Pisa fra il ’42 e il ’47: per la guerra tutti noi perdemmo quasi due anni” ricorda in un’altra intervista, questa volta condotta dall’amica Laura Lilli in *Maestri di oggi Maestri di Ieri. Dante della Terza-Luigi Russo sotto il segno della Normale*. Giustamente l’autrice nota come in quel “Noi” si contenga

[...] una generazione leggendaria della Normale che si sarebbe affermata dentro e fuori la Repubblica delle Lettere: nell’editoria (Giulio Bollati, scomparso l’anno scorso, Giuseppe Garritano, a lungo direttore degli Editori Riuniti, Ubaldo

<sup>4</sup> In F. Nardi (a cura di), *Il Dante di Dante. Intervista a Dante della Terza a proposito di Dante Alighieri*, in D. Della Terza, *Dante e noi. Scritti danteschi*, a cura di F. Nardi, Roma, Edicampus, 2013, pp. 392-393.

Scassellati, attuale presidente della Fondazione Agnelli), nell'italianistica (Mario Baratto, Luigi Blasucci). E poi storici (Alberto Tenenti), latinisti (Antonio La Penna), politici (Antonio Maccanico, Francesco Ferrari, Elio Capodaglio, Nicola Vaccaro), matematici (Guido Stampacchia, Carlo Castagnoli). E Piero Citati: "vive, un po' più giovane".<sup>5</sup>

Alla Normale, Della Terza si ritrova sotto la guida di Luigi Russo del quale segue le orme fin dalla tesi dedicata alla formazione critica di Francesco De Sanctis. Dell'eredità di Russo, soprattutto nel suo ruolo di docente, ancora a distanza di tanto tempo, a fine carriera accademica sottolinea un aspetto fondamentale: "mi ha insegnato a trasmettere la sostanza delle cose, riportando quello che avevo appreso a un livello di quotidianità, cercando di accorciare le distanze fra me e l'uditorio. Così faceva lui con noi, anche se non improvvisava".<sup>6</sup> Molti sono i ricordi, ma anche gli studi critici che nel corso della propria carriera Della Terza dedica a Russo, a partire dall'accurato profilo che di lui stenderà per le pagine di "Italian Quarterly" una volta in America, in cui la devozione dell'allievo non supera l'attenzione del critico e la sua capacità di ricostruire minuziosamente il lavoro del proprio maestro a sua volta sulle orme, soprattutto metodologiche, di De Sanctis e di Croce.<sup>7</sup> E la linea Russo-De Sanctis-Dante sicuramente rimane un punto fermo che ha segnato la direzione del giovane studioso Dante Della Terza come del più maturo critico se ancora nel 2013, intervistato su chi potesse essere considerato "il suo Virgilio", non esita a rispondere così:

Assunse per me un ruolo decisivo l'incontro intellettuale con il maestro d'Italianistica che diventerà mia guida nel corso degli anni: Luigi Russo. Era lui sempre in grado di scandire con lucidità metodologica ed originalità di giudizio il ruolo assunto nella Welt Literatur dal Dante a cui già gli studi liceali mi avevano iniziato.

<sup>5</sup> L. Lilli, *Maestri di oggi Maestri di Ieri. Dante della Terza-Luigi Russo sotto il segno della Normale*, in "La Repubblica", 2 agosto 1997, p. 29.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> D. Della Terza, *Luigi Russo (1890[sic]-1961). An Outline of a Critical Biography*, in "Italian Quarterly", VI, 1962, pp. 26-50; traduzione e rielaborazione dal titolo *Luigi Russo (1892-1961). I tracciati di una biografia critica*, sarà poi pubblicata in D. Della Terza, *Ethos e Scrittura. Critici letterari del Novecento*, Viterbo, Sette Città, 2011, pp. 69-88.

Russo, sensibile alle scansioni dantologiche reperibili nel complesso arco creativo della critica di Benedetto Croce, sapeva nel contempo dirci quanto di creativo e di meritevole di essere discusso si poteva reperire nei *Saggi danteschi* di Francesco De Sanctis.<sup>8</sup>

Sempre grazie a Russo, Della Terza compie il suo primo viaggio. Il primo paese all'estero, nel quale continuare ad esercitare la sua professione di “forestiero” (dopo Pisa), è la città di Zurigo presso la quale Università ottiene una prestigiosa borsa di studio non appena conseguita la laurea all'Università ma non ancora il Diploma alla Normale. Zurigo diviene teatro dei primi importanti incontri con personalità davvero rilevanti del panorama europeo e internazionale. Grazie alla Scuola di Theophil Spoerri e al gruppo di colleghi e studiosi che girava introno a i *Romanisches Seminar* o le discussioni letterarie del lunedì in casa di Renata Bertozzi, Della Terza ha l'occasione di incontrare Ignazio Silone, Gianfranco Contini, Mario Fubini, Cesare Cases, ma anche Lucien Goldmann e Bertolt Brecht.

Poi, fu la volta di Parigi. Accolto anzi aiutato da Mario Baratto, compagno di Normale, e dalla moglie, Franca Trentin, diventa assistente di italiano presso i maggiori licei della capitale francese. Qui continuano le frequentazioni con Goldmann, la conoscenza di uomini che diventeranno grandi amici “che forse in Italia non avrei avuto occasione di conoscere”<sup>9</sup> come dice di Giuliano Procacci. Ma soprattutto incontra Mollie McCush che sposerà a Tolosa e che seguirà in America. La partenza per l'America è stata un vero e proprio salto nel buio, aveva finalmente ottenuto la cattedra al liceo di Urbino, ma grazie all'opportunità concessa dal Ministero degli Affari Esteri di congelare il posto in ruolo in Italia, decide di partire e affrontare i primi anni difficili di ricerca e richieste anche solo per insegnare italiano o francese. Finalmente, ricerche e speranze si concretizzano nell'assunzione, nel 1959, alla UCLA (University of California – Los Angeles), grazie a Carlo Golino e Charles Speroni, nonostante, come ricorda con la consueta autoironia, “di inglese non sapevo nemmeno una parola!”<sup>10</sup>

<sup>8</sup> In Nardi (a cura di), *Il Dante di Dante...* cit., p. 393.

<sup>9</sup> Della Terza, *Sant'Angelo dei Lombardi...*, cit., p.26.

<sup>10</sup> Della Terza, *Sant'Angelo dei Lombardi...* cit., p. 29.

Alla UCLA ha la possibilità di far crescere l'Italianistica, dall'istituzione di un Dottorato alla diffusione della letteratura contemporanea attraverso i contributi per la rivista "Italian Quarterly", saggi su Russo, appunto, su Croce, Levi, Vittorini, ma anche su Leo Spitzer, già conosciuto a Seattle, che lo aveva aiutato ad entrare alla UCLA e che continuava a seguire e frequentare.

L'occasione della sua vita gli viene concessa, però, da Charles Singleton che lascia vacante un posto a Harvard per andare alla Johns Hopkins a Baltimora, fu allora che Renato Poggioli lo convinse a fare domanda e, seppure la contesa con il collega Nicolae Iliescu non ebbe risoluzione facile né immediata, nel 1963 approda ad Harvard dove rimarrà fino al 1993.

Sono questi gli anni in cui esplode la sua produzione critica con una fervida e costante attività su riviste italiane quali "Belfagor", fondata e diretta da Russo dal 1946 al 1961, e "La Rassegna della Letteratura italiana", in quegli anni diretta da Walter Binni, e americane quali la già citata "Italian Quarterly", "Italica" o "Dante Studies". Soprattutto sono gli anni in cui si determina e si consolida metodologicamente e sistematicamente il lavoro svolto a cavallo tra l'Italia e l'America che gli vale il titolo – come ha affermato Rino Caputo – di "Italianista dei due mondi".<sup>11</sup>

Gli anni di Harvard (e non solo quelli dedicati alla Direzione del Dipartimento di lingue e letterature romanze tra il 1969 e il 1977), infatti, sono stati anni nei quali l'impegno di promozione dell'Italianistica nel mondo nordamericano e, al contempo, la dedizione nel dimostrare la validità degli studi e delle ricerche condotte ad Harvard si fanno sempre più intensi così come sempre più fitti sono gli inviti di studiosi che poi diventeranno nuovi amici italiani Pirrotta, Branca, Segre, Raimondi, Borsellino, Quondam e Ferroni.

Il 1963 è un anno di svolta, però, non solo perché viene assunto a Harvard, ma perché è l'anno della pubblicazione della raccolta degli

<sup>11</sup> Rino Caputo, in occasione della scomparsa di Dante Della Terza lo scorso 6 aprile 2021, usa questa definizione su molte testate giornalistiche cartacee e online che gli hanno chiesto un ricordo dell'amico e collega.

*Studi su Dante* di Erich Auerbach, tradotto dall'inglese dallo stesso Della Terza e “introdotto” in Italia aprendo le porte a prospettive di condivisione inaspettate. La *Prefazione* che introduce i lavori del critico tedesco ha fatto storia sia per il valore di mediazione culturale quanto per la profondità esegetica comparata capace di tenere insieme la critica dantesca dei due mondi.<sup>12</sup> La strategia di raccolta e di presentazione dei saggi di Auerbach diviene di per sé un'acutissima interpretazione critica degli stessi. Della Terza, infatti, segue le tempistiche di produzione e distingue i tre tempi che separano *Dante, als Dichter der Irdishen Welt* (*Dante, poeta del mondo terreno*) del 1929, *Neue Dantestudien* (*Nuovi studi su Dante*) raccolti nel 1944, dai più recenti, scritti in inglese, del periodo americano (*Ultimi studi su Dante*), con l'intento di seguire l'evoluzione del pensiero critico dello studioso tedesco e cogliere la centralità e il valore del saggio *Figura* del 1938 che segna “la nuova direzione della critica dantesca dello Auerbach”.<sup>13</sup> In questo modo, introduce nel panorama critico italiano un elemento che scardina definitivamente l'egemonia crociana e conduce persino al suo “rovesciamento [...] in quanto non solo poesia e struttura non si contraddicono, ma anzi non vi è altra poesia che la struttura stessa”.<sup>14</sup> L'elogio della “scelta audace” di privilegiare “l'interpretazione figurale” su quella allegorica insieme a una già vasta “applicazione del principio strutturale” diviene secondo Della Terza la misura “dell'inimitabilità della critica dantesca dello Auerbach”;<sup>15</sup> così come la capacità di recuperare “l'esatta prospettiva della cultura dantesca verso il passato biblico”<sup>16</sup> la misura della novità degli ultimi saggi americani che offrono allo studioso anche la possibilità di un confronto con l'altro modello critico di riferimento, Leo Spitzer. Della Terza, infatti, fa incontrare i due critici su territorio dantesco per la prima volta in questa prefazione e lo fa sul tema dell'apostrofe che si identificata con “l'incan-

<sup>12</sup> Cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, prefazione di D. Della Terza, traduzione di M.L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 2005 (prima Edizione Fisb, ottobre 1963).

<sup>13</sup> Della Terza, *Prefazione* a Auerbach, *Studi su Dante*... cit., p. XII.

<sup>14</sup> *Idem*, p. XII.

<sup>15</sup> *Idem*, p. XIV.

<sup>16</sup> *Idem*, p. XV.

tesimo della voce” per Auerbach e con la “perifrasi visualizzante” per Spitzer.<sup>17</sup> Così, quella che poteva sembrare solo la prefazione a una raccolta di saggi tradotti diviene decisamente l’apripista di tanti studi critici comparati successivi.

La necessità e la volontà di seguire l’evoluzione del pensiero critico di Auerbach attraverso la sua saggistica risponde forse anche a un gioco di rispecchiamento per un critico quale Della Terza che nella forma del saggio trova la sua dimensione critica più proficua e nella raccolta degli stessi l’occasione di rivisitazione e di rilettura.

È da sottolineare, infatti, che la maggior parte della sua produzione viene raccolta dallo stesso autore in antologie di saggi che avvalorano la ragione critica che li ha concepiti e mossi attraverso una collocazione precisa in una ben definita struttura. Si pensi, ad esempio, a *Forma e Memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, pubblicato nella collana diretta da Nino Borsellino per Bulzoni, nel 1979, in cui si ritrovano saggi comparsi su “Belfagor”, “Lettere Italiane”, “Yearbook of Italian Studies” e molte altre riviste o occasioni editoriali, ma che riletti alla luce della nuova “struttura” sembrano assumere, o meglio, assumono – per volontà dichiarata del proprio autore nella *Prefazione* – un nuovo valore interpretativo:

Il titolo di un libro può fornirci indicazioni sul procedimento che l’autore ha seguito nel formulare il proprio discorso o segnalarci l’assetto che egli ha imposto al campo delle proprie riflessioni per impedire che esse sconfinino verso l’arbitrario e l’incongruo.

Spesso ciò che appare al lettore come la sanzione oggettiva di un principio di costruzione non è, per chi scrive, che il segnale d’una frontiera da non prevaricare. Da questo punto di vista, tenendo cioè conto del del versante di chi scrive, il titolo del libro significa due volte: una volta per quello che esso esclude e un’altra per quello che abbraccia e contiene. solo quando il libro ha assorbito quei contenuti inizialmente solo progettati e causa efficiente e causa finale s’identificano, la casella del significante si riempie di un significato che può definirsi compiuto.

Il caso che si presenta qui è quello di un titolo che si astrae da ciò che preesiste, quintessenzialmente, come ripensamento del già noto. L’ipotesi che il materiale tenda ad ordinarsi lungo l’asse d’una coerenza concettuale che supera la di-

<sup>17</sup> Cfr. pp. XVIII-XIX.

scontinuità degli argomenti trattati trova il suo momento di concrezione nel titolo suggerito. Il titolo duale (“due in uno e uno in due” nel senso che la dualità risulta superata dal reciproco supporto dei termini che la compongono) si richiama a precedenti di non difficile reperibilità.<sup>18</sup>

Lo stesso accade per *Tradizione ed esegesi. Semantica dell'innovazione da Agostino a De Sanctis* del 1987, i più grandi autori della letteratura italiana, Dante, Boccaccio, Bembo, Machiavelli, Tasso, Vico, De Sanctis, trovano collocazione tanto in una prospettiva comparata quanto all'interno di processi culturali complessi, accomunati in questo caso dal carico di ‘innovatività’ che portano con loro. Probabilmente si potrebbe facilmente pensare che la collezione possa rispondere alla trattazione costante di temi particolarmente cari al critico Della Terza che, in diverse occasioni, si ritrova a riflettere su opere e autori da una comune prospettiva, ma a una attenta e più approfondita analisi ci si accorgere che Della Terza esercita su di sé quel lavoro di collazione e al tempo stesso interpretazione che aveva metodologicamente adottato con Auerbach, non solo segue, cioè, l'evoluzione del pensiero del critico, ma essendo lui stesso l'autore nel tempo si ‘aggiusta e rinnova’ fino a riconoscersi con l'io critico nell'*hic et nunc* dell'uscita editoriale.<sup>19</sup>

Il caso forse più significativo, in questa direzione, è il volume, sempre del 1987, *Da Vienna a Baltimora. La diaspora degli intellettuali europei negli Stati Uniti d'America*, un capolavoro di ricostruzione storico-critica della vita e delle opere dei maggiori protagonisti del panorama culturale internazionale attraverso un corposo intreccio di storie capace di tenere conto tanto delle vicende umane quanto di quelle storico-critico-letterarie. Panofsky, Spitzer, Auerbach, Poggioni, Croce, Vittorini, Pasinetti – a cui si aggiungeranno, nell'edizione del 2001, Borgese e i gli stranieri alla Harvard University – diventano testimoni di eccellenza di una Storia (con la s maiuscola) che Dante

<sup>18</sup> D. Della Terza, *Forma e Memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 1.

<sup>19</sup> D. Della Terza, *Tradizione ed esegesi. Semantica dell'innovazione da Agostino a De Sanctis*, Padova, Liviana, 1987. Si noti che in questo volume sono raccolti “saggi, spesso rielaborati o riscritti” che erano già presenti persino in *Forma e Memoria*.

Della Terza riesce a ricostruire con grande sapienza e inconfondibile gusto. Eppure ciò che sembra fluire unitario è ancora una volta il frutto di tante occasioni diverse, tenute insieme, probabilmente, dalla coerenza dell'uomo oltre che del critico:

I capitoli di questo libro – scrive nell'avvertenza alla seconda edizione – sono il risultato di una intensa esperienza di vita e di meditazione sui grandi testimoni dell'esilio in terra americana. Le parti già pubblicate in riviste sono state rielaborate quasi tutte ed aggiornate tenendo conto del presente stato di conoscenza e di diffusione dei problemi esperiti. La prefazione, che è un saggio di documentazione sulla genesi del lavoro, il II, il IX e il XIII capitolo sono lavori inediti.<sup>20</sup>

E anche i due capitoli aggiunti a questa nuova edizione “riproducono con sostanziali modifiche” saggi già precedentemente apparsi.

Si potrebbe dire che ci sia del metodo in questa modalità di rilegersi, risciversi, rieditarsi e sicuramente è un'opportunità per l'odierno lettore di ripercorre la vita e le vicende del critico, che si auto colloca in mezzo a tanti altri critici, e non esita mai di partire dalla propria vicenda umana anche volendola osservare dall'esterno e con oggettività:

Nel 1958 chi scrive dovette interrompere l'insegnamento presso il liceo di Urbino per recarsi negli Stati Uniti d'America. Egli ricorda lucidamente le circostanze di questo inatteso trapianto in un paese alla cui visita non si era mai preparato se non attraverso l'intensa partecipazione alle diaspore di zii e parenti che il bisogno aveva spinto ad emigrare dai paesi più poveri dell'Irpinia verso la zona carbonifera della Pennsylvania e che riaffioravano alle consuetudini dei dibattiti familiari quando arrivavano in casa le loro lettere: grumi di ricordi resi più drammatici da una sintassi franta e improbabile.

Il punto di arrivo per lui non era stata la zona classica dell'emigrazione italiana: la fascia costiera atlantica con le sue città pletoriche e le sue “little Italies”, bensì una cittadina dell'estremo nord-ovest americano, situata sul Puget Sound del verde Stato di Washington [...].<sup>21</sup>

<sup>20</sup> D. Della Terza, *Da Vienna a Baltimora. La diaspora degli intellettuali europei negli Stati Uniti d'America*, Roma, Editori Riuniti, 1987, seconda edizione 2001.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 7.



Così principia la *Prefazione* al volume ed è già una dichiarazione di intenti: luoghi e persone si avvicenderanno prima nel proprio racconto autobiografico, Spitzer a Seattle, Singleton a Baltimora, Poggioli a Los Angeles, Auerbach a New Haven, Panofsky a Princeton, seguendo le coordinate spazio-temporali della sua vita, poi, per approfondimenti critici che lo fanno essere – a contare solo i nominati espressamente nell’indice della prima edizione – ‘settimo tra cotanto senno’.

È indubbio che la condivisione dello stato di “straniero”, di “intellettuale europeo negli Stati Uniti d’America”, seppur non in diaspora, ha favorito il processo di rispecchiamento e di identificazione dell’autore tanto che, nella seconda edizione di questo volume, si è sentito di inserire una riflessione, seppur già collocata altrove, degli “stranieri” alla Harvard University, consapevole però della varietà di prospettive attraverso le quali si potrebbe affrontare il tema e deciso a scegliere la propria:

Potrei parlare dei miei trent’anni trascorsi ad Harvard quale straniero accolto in territorio ospitale e segnalare analogie e differenze che hanno dovuto affrontare i tanti dei miei paesi che non hanno conosciuto i privilegi devoluti a chi, come me, ha potuto considerare le mura e i recinti dell’università come un baluardo di protezione.

Un’altra ipotesi, un’altra opzione consiste nella testimonianza che posso fornire, per esperienza accumulata nel corso degli anni, sul comportamento degli intellettuali-docenti stranieri, che ho visto operare in un ambiente che non era il loro, desiderosi, certo, di essere presenti ed efficaci, di non mettere tra parentesi il luogo in cui operavano, eppure assaliti dalle loro memorie, rigurgiti di affetti lontani, che si rivelano, se non preclusivi, in qualche modo devianti. Vorrei privilegiare la risposta a questa seconda istanza, trascurando la prima come troppo personale e autobiografia.

Ma, anche rispondendo, come intendo fare, a questa opzione non posso trascurarne l’istanza duale perché il tema dello straniero non può obliterare il rapporto che esso ha con quello delle strutture che lo accolgono. Qual è la modifica che esse subiscono?<sup>22</sup>

<sup>22</sup> *Idem*, p. 215.

Una premessa che lo porta a parlare di ‘altri’ intellettuali in America, non più figli della diaspora:

In conclusione, si può far cenno a un capitolo destinato a integrare il paesaggio relato alla diaspora intellettuale harvardiana: un paesaggio mentale che coinvolge espressamente studiosi chiamati a insegnare la letteratura italiana.<sup>23</sup>

Nuovi intellettuali che Della Terza ha visto approdare nel suo Dipartimento, che lui stesso ha invitato, con i quali ha continuato a intessere rapporti capaci di costruire ponti culturali stabili tra l’America e l’Italia: da Lino Pertile a Franco Fido, da Amedeo Quondam a Giulio Ferroni.

Il trentennio a cui fa riferimento si conclude nel 1993, ma è una conclusione che apre a un nuovo inizio, una nuova fase di scambio, la via del ritorno su questo ponte tra i due mondi.

Il ritorno in Italia lo vede ancora attivo presso varie università, prima, infatti, accetta la scommessa dell’Università calabrese di Arcavacata, dove insegna Storia della Critica letteraria, per poi riavvicinarsi ai suoi luoghi approdando a Napoli, presso la “Federico II”. La sua produzione critica non cessa mai e la forma saggistica continua ad essere quella prediletta, si vedano *Strutture poetiche, esperienze letterarie. Percorsi culturali da Dante ai contemporanei, Tradizione e cultura letteraria nello «Zibaldone»*. *Classici italiani, memorie di testi stranieri*, ma anche *Pasolini in periferia* e i *Saggi su Giacomo Leopardi*.

In occasione della sua quiescenza dal servizio accademico, prolifera una interessante produzione di studi su di lui, dal *Ritratto e autoritratto di un critico* di Pamela Stewart e Antonio D’Andrea, ai volumi in suo onore curati da Franco Fido per Harvard e da Vittorio Russo per Napoli,<sup>24</sup> che lo portano a una notorietà in patria e lo vedono sempre più protagonista e soprattutto sempre più a Roma.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 226.

<sup>24</sup> *Strutture poetiche, esperienze letterarie. Percorsi culturali da Dante ai contemporanei*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995; *Tradizione e cultura letteraria nello «Zibaldone»*. *Classici italiani, memorie di testi stranieri*, Firenze, L.S. Olschki, 2001, ma anche *Pasolini in periferia*, Cosenza, Periferie, 1992 e *Saggi su Giacomo Leopardi*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 2005.

È qui che, instancabile – continua infatti a pubblicare e collezionare saggi –, si fa ancora una volta<sup>25</sup> “primo motore” e fonda, nel 2004, insieme a L. Rino Caputo, la “Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri” con l’intento di proseguire il suo lavoro per mantenere il ruolo di cittadino del villaggio globale e di italianista dei due mondi, come si evince implicitamente nelle motivazioni che lo spingono a questa nuova avventura:

L’idea di una nuova Rivista di studi danteschi nasce dalla consapevolezza in chi l’ha formulata della presenza sempre più viva e scandita di un’attività plurilingue dedicata a Dante. Tale attività si è andata sviluppando nel corso degli anni più recenti e merita non solo di essere delineata e descritta, ma di essere assorbita in un ipotizzabile dialogo tra le parti ristrutturato nel *corpus* della Rivista in una zona privilegiata in cui gli articoli scritti in lingua diversa dall’italiano verranno rielaborati e discussi a beneficio dei lettori. La ricchezza delle adesioni registrate, attraverso coinvolgimenti nominali a livello redazionale, sottolinea la presenza, al momento solo intenzionale, di studiosi oltre che italofoeni, anglofoeni, francofoeni, germanofoni, ispanofoni, della cui prosa esperta rimaniamo in attesa.

Riteniamo, beninteso, assai rispettabile – e il presente numero della rivista chiaramente lo dimostra – l’opzione italianizzante di studiosi il cui bilinguismo si rivela affidato ad una produzione dantologica altamente significativa.<sup>26</sup>

In quel primo numero il Direttore Della Terza ha voluto che fosse presente una significativa ricognizione bibliografica (che tenesse già all’epoca conto di un “Dante online”) per segnare un punto di partenza degli studi danteschi dai quali prendere le mosse con l’intento di proporsi e proporre ai lettori un continuo e costante aggiornamento.<sup>27</sup> I diciassette anni che intercorrono da quel nuovo inizio non hanno disatteso le speranze del suo fondatore, ma fors’anche nemmeno le aspettative dei lettori. E se il numero monografico del 2014, nel decennale,

<sup>25</sup> Del 2011, ad esempio, è Della Terza, *Ethos e Scrittura...* cit.

<sup>26</sup> D. Della Terza, *Presentazione*, in “Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, I, 2004, pp. 9-18, p. 9.

<sup>27</sup> Cfr. “Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri”, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, I, 2004, *Aggiornamento bibliografico* realizzato con la collaborazione di P. Benigni, P. Casale e A. Marandino, *Bibliografia 2002-2004*, pp. 137-142, e *Dante online* a cura di F. Nardi, pp. 143-155.

celebra anche il novantesimo compleanno del suo direttore, il percorso di crescita non si è fermato, ma ha coinvolto, grazie anche all'affiancamento nella direzione di L. Rino Caputo, sempre più validi studiosi e studiosi dei due mondi nel proseguire il percorso di confronto nel nome dei 'due Dante'.

Non è un caso che negli anni romani della direzione della rivista, prende vita un'altra raccolta di saggi di Dante Della Terza che a questa dimensione di rispecchiamento vuole dare consapevolmente un senso ossia *Dante e noi. Scritti danteschi*.<sup>28</sup>

Dedicato ai più stretti compagni di quel viaggio editoriale – L. Rino Caputo, Florinda Nardi e Paola Benigni –, il volume raccoglie tutti gli scritti danteschi di Della Terza successivi al volume dedicato a Erich Auerbach. In questa occasione, Della Terza non ha voluto rileggersi, ma farsi rileggere, persino guidare nelle scelte per la risistemazione dei saggi in raccolta dalla curatrice. Ne è uscito un volume che segue le due anime critiche dello studioso ossia il lettore e critico di Dante e il lettore dei lettori e critici di Dante. Una prima parte, infatti, è dedicata alle sue “*Lecturae della Commedia*”, seguendo l'ordine dei canti scanditi dalla distinzione in Cantiche – tanto che ha appositamente prodotto un inedito per presentare il *Paradiso* in maniera da mantenere solida la “struttura” del volume<sup>29</sup> –; la seconda è dedicata alla critica dantesca, tanto nella sua ricostruzione di correnti e di ampio respiro (dal rapporto con la tradizione a quello con la traduzione), quanto ai singoli espositori italiani (Pascoli, Sapegno, Contini) e stranieri (Singleton, Auerbach, Spitzer).

Il risultato è un “Dante di Dante” che viene avvalorato dall'intervista posta a chiusura del volume e che restituisce una fotografia allo specchio al contempo oggettiva e intima, un percorso di crescita critica e umana che permette all'odierno lettore di stabilire un profondo contatto con “i” Dante oggi, davvero una promessa che il titolo *Dante e noi* mantiene.

<sup>28</sup> Della Terza, *Dante e noi*... cit.

<sup>29</sup> Il saggio inedito si intitola *Preludio al Paradiso*, in *Idem*, pp. 201-204.

Forse il modo migliore per concludere questo profilo critico e umano di Dante Della Terza è proprio nella speranza di essere degni di questo gioco di rispecchiamenti e cogliere da lettori contemporanei l’altezza del modello cercando di seguire il suo cammino come lui ha voluto e saputo fare con quanti lo hanno preceduto, tanto che si potrebbero usare per lui le parole che nel 1963 lui usa per Auerbach interrogandosi “sull’unità del contenuto dei suoi saggi [...] e il carattere centrifugo dell’esperienza umana”:

La risposta più ovvia a queste domande è che una cultura come quella dello Auerbach [Della Terza], rigorosa, ma aperta fin dalle origini al fascino dell’universale, si dispone naturalmente ad infrangere ogni barriera linguistico culturale, ad inserirsi dinamicamente in ogni situazione nuova, a sentire palpitare con proprio cuore il cuore del mondo.<sup>30</sup>

## Abstract

The essay reconstructs the life and works of the scholar Dante Della Terza. It retraces the steps from his education, from Sant’Angelo dei Lombardi to the Normale di Pisa, to his role as Director of the Romance Languages and Literature Department at Harvard University and his return to Italy.

Florinda Nardi  
florinda.nardi@uniroma2.it

<sup>30</sup> Della Terza, *Prefazione a Auerbach, Studi su Dante...* cit., p. VII.



Domenica Perrone

«Un tempestar di colpi sull'uscio».  
*La meccanica* di Carlo Emilio Gadda

Il giorno di domenica 4 ottobre 1915 un tempestar di colpi sull'uscio fece levar il capo e rivolgerlo alla stupenda Zoraide ch'era seduta sur una scranna impagliata e agucchiava.<sup>1</sup>

Prende il via, alla maniera di un'*actio* teatrale, la prima sequenza del romanzo *La meccanica* di Carlo Emilio Gadda, scritto dall'ottobre 1928 al marzo 1929 e pubblicato per la prima volta in volume nel 1970. Un «tempestar di colpi sull'uscio» apre il sipario sulla stupenda Zoraide che «seduta sur una scranna impagliata» agucchia posando come se si offrisse allo sguardo di uno spettatore:

Era seduta in un certo modo succinto e piccante da far venire l'acquolina in bocca a' suoi non pochi ammiratori, oltreché ai più inveterati buongustai; ma lì non c'era nessuno.<sup>2</sup>

L'interno della casa con i suoi poveri arredi diviene infatti lo spazio scenico in cui la protagonista si muove e si atteggia consapevole della sua bellezza. La vediamo lasciare «pacatamente il ricamo», ravviare «certe cadenti ciocche dei meravigliosi capelli», gettare «il capo all'indietro».

<sup>1</sup> C.E. Gadda, *La meccanica*, in *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, 1999, p. 469.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Lo scrittore indugia con gusto parodico a descriverli: «Erano d'una luce bionda aurata e ramata, ricchissimi, folti: e i primi, dalla fronte e dai polsi, volevano scenderle sopra il ricamo, sospinti dalla folla tumultuosa degli altri».<sup>3</sup> Mentre registra le prime battute e i gesti da commedia popolare della sua 'appetitosa eroina':

Si levò lesta, e tranquilla. «Calma, calma», disse con calma e insieme con fermezza, quando fu dietro l'uscio, irto di catenacci, catenelle, fermi e stanghette: dava sul ballatoio.

«Chi è?» soggiunse poi subito. «Non sarà la questura da picchiare a 'sto modo».

E, quasi per dar prova a qualcuno della serenità sua, piantò sui fianchi le mani appoggiandole alla rovescia, dal dorso. E leggermente curvandosi in avanti, come se parlasse a un ragazzo insolente, severa e ferma, dall'alto. Eran mani, eran braccia nude, bianche, da morsicarle.<sup>4</sup>

Prima di aprire e uscire sul terrazzo (che sarà il suo palcoscenico) Zoraide, ancora dietro le quinte, si prepara come una prima attrice. Si avvicina al cassettoni in cerca di uno specchio per ravviarsi meglio e per guardarsi «volgendosi e ristorcendosi». Lo scrittore ne pedina i minimi gesti e li commenta tra enfasi e ironia.

La descrizione della bella popolana, tramata di termini desueti, aulici, si colora di venature sottilmente eroicomiche. La stilizzazione linguistica esita in una sublimazione parodica. Alto e basso si combinano in una varietà di registri in cui il sovratono, gli armonici lessicali, fanno zampillare dissonanze.

La «luce bionda aurata» del primo siparietto, metonimica immagine del colore dei capelli «ricchissimi, folti» – mutuata da una lunga tradizione, capofila il Petrarca – si evolve in un più mosso quadro i cui echi letterari si mescolano con la prosaicità del quotidiano:

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 470.

<sup>4</sup> *Ibidem*. È da notare che nella pur discutibile edizione del 1974, nella collana «I bianchi», la frase finale si concludeva con la battuta: «a dar ascolto a certi giovani», (soppressa nell'edizione dei *Libri della spiga*), che accentuava l'aspetto teatrale del testo.



Zoraide si appressò al cassettone, su cui c'era fra molti oggetti inutili un cumulo di lavori di cucito e, quel che più importava, uno specchio. Si ravviò meglio con un profondo immergere e un distirar lungo, fra quei capelli che aveva disciolti, d'un suo pettine largo, enorme, bianco avorio un po' unto. Poi si guardò volgendosi e distorcendosi, si rassettò, si levò certi filuzzi del ricamo che le si eran posati qua e là nella veste, ma soprattutto in quella regione di essa che una fioridezza proterva rendeva come turgida d'ogni possibilità, almeno interpretavano gli specialisti. Ma l'unico suo pensiero fu in quel momento che troppo le sarebbe spiaciuto che certe dita, con il pretesto di toglier via que' filuzzi, avesser ad usar nella lode il tatto, dov'era già di noia la vista.<sup>5</sup>

Se i capelli che Zoraide aveva disciolti possono evocare, per esempio, i «crini [...] disciolti»<sup>6</sup> di Ebe nelle *Grazie* del Foscolo, il suo «pettine largo, enorme, bianco avorio un po' unto» è ben lontano dal «radiante//pettine» con cui, sempre nel poemetto, una delle Grazie «asterge mollemente e intreccia le chiome»<sup>7</sup> di Venere stillanti acqua marina.

Ma pure «l'immagine femminile di Zoraide», risfolgorante «per i più cupi romanzi», fatta per ispirare «un dannunziano in ritardo», viene ridimensionata dalla «gonnella corta per la miseria» che veste la sua tizianesca bellezza. Il particolare è di quelli che si prestano ad accentuare l'atmosfera ironica del racconto facendo virare il rilievo sociale in direzione di più piccanti immagini:

Poi una corta gonnella, corta per la miseria, non per la moda: e non faceva mistero di quel che celasse. Erano le proposizioni vive dell'essere compiutamente affermate, che rendono al grembo come una corona di voluttà degluditrice: fulgide per latte e ambra si pensavano misteriose mollezze da disvelare per l'elisia e impudica serenità del Vecellio.<sup>8</sup>

La pagina è tutta tramata di sottili echi intertestuali: dal riuso parodico di aggettivi foscoliani e dannunziani, come *elisio* e *femminio*, al

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 470-471.

<sup>6</sup> Cfr. U. Foscolo, *Le Grazie III*, in *Poesie e prose d'arte*, a cura di Enzo Bottasso, edizione e-book De Agostini Libri, Novara, UTET, 2013, p. 378.

<sup>7</sup> «L'una tosto alla Dea col radiante// pettine asterge mollemente e intreccia// le chiome dell'azzurra onda stillanti» (cfr. Foscolo, *Le Grazie I*, in *Poesie...* cit., pp. 284-285).

<sup>8</sup> Gadda, *La meccanica...* cit., p. 471.

calco – ancora dalle *Grazie* – del sintagma «fulvi capei»<sup>9</sup> riprodotto nella «massa de' capelli fulvi» che la protagonista regge con fatica davanti allo specchio:

E le braccia levate scoprivan le ascelle dentro le corte maniche; levata la sinistra nella fatica del regger la massa de' *capelli fulvi* ed aurati, la destra con il pettine grande, che vi si immergeva distratto, come un favorito già sazio. Le ascelle erano bionde di delicate sete, ravvolte, quasi da un gioco perverso, in cirri segreti.<sup>10</sup>

Anche il *topos* dello specchio si presta al gioco parodico, esso diviene un espediente per continuare a descrivere le fattezze femminili cambiando punto di osservazione e contemporaneamente introdurre satiriche puntate metaletterarie. È lo specchio infatti che, a un certo punto, si dà «a riprodur[le] implacabile, preso da un attacco di zolianesimo»: attraverso la sua prosopopea, lo scrittore in tal modo irride insieme il naturalismo e il novecentismo:

E dal viso florido. Un po' irregolare nel mento di sotto alle labbra piene melodrammatiche, che erano stilisticamente in contraddizione col resto, aveva piantato nello specchio due occhi intenti, iridati d'oro e di cenere, perfidamente taciti e calmi: cui lo specchio si dava a riprodurre implacabile, preso da *un attacco di zolianesimo*, funzionario della meticolosa analisi, fotografo de' lunghi cigli e delle loro ombre d'amore: mentre se fosse stato un uomo, magari anche un novecentista la fotografia sarebbe riuscita catastroficamente sintetica.<sup>11</sup>

Preparatasi come una prima attrice, Zoraide apre finalmente ed esce «sul terrazzino decisa». Ad attenderla c'è Gildo «detto il Castagna», il cugino del marito, Luigi Pessina, andato in guerra, che è venuto a chiederle un favore. Nella propaggine esterna della casa si svolge dunque l'evento teatrale vero e proprio con i due attori e gli spettatori, anzi le spettatrici già pronte ad assistere:

Sui terrazzini, da lato e di fronte, nel sole tiepido, c'erano già per qualche loro occorrenza altre diciassette donne, quale appoggiata alla ringhiera e quale in sulla

<sup>9</sup> «Innamorato nel pierio fonte// guardò Tiresia giovinetto i fulvi// capei di Palla, liberi dall'elmo» (cfr. Foscolo, *Le Grazie III...* cit, p. 399)

<sup>10</sup> Gadda, *La meccanica...* cit., p. 471 (il corsivo è mio).

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 471-472 (il corsivo è mio).

porta come per entrare od uscire, e quale con tra mano un rugginoso coltello dal defunto manico a rimestar dentro vasi o cassette di probabili rosmarini e garofani: intenzionata poi a dacquarli generosamente tutti, così per concludere.<sup>12</sup>

Tra il dentro e il fuori c'è un rapporto di perfetta continuità. Il racconto si impernia sulla topografia. Qualche anno prima della sua stesura, nel marzo 1924, nei *Cahier d'études* del *Racconto italiano del Novecento*, Gadda aveva riflettuto intensamente sull'ambiente italiano e sulla sua insufficienza etnico-storico-economica<sup>13</sup> fondandovi il progetto di un romanzo da scrivere in quattro mesi e da presentare a un bando indetto, con scadenza 30 luglio, dalla Mondadori. Chiuso il suo laboratorio, un poco dopo aver rinunciato a parteciparvi, lo scrittore non abbandonava però l'idea madre da cui era partito con quell'iniziale disegno, che si sarebbe rivelato peraltro una sorta di incunabolo di temi e *topoi*, un ricco serbatoio inventivo cui egli continuerà ad attingere successivamente, senza mai dismettere in realtà di comporre, di volta in volta, il suo multiforme 'racconto italiano' di cui ciascuna sua opera costituirà una delle tante stazioni<sup>14</sup>. A partire naturalmente dalla sua Milano. Poiché per i testi di Gadda è più che mai calzante l'affermazione di Franco Moretti che lo «spazio determina, o quanto meno incoraggia, un diverso tipo di storia»<sup>15</sup> e che «quello che accade dipende strettamente dal dove esso accade». E veramente, a cominciare da questo primo romanzo, il lettore, già «seguendo quel che succede»,

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 472

<sup>13</sup> In una delle prime note di composizione del *Racconto italiano* Gadda insiste su questo che è senza dubbio uno dei nodi conoscitivi fondanti della sua intera opera: «Uno dei miei vecchi concetti (le due patrie) è l'*insufficienza etnico-storico-economica dell'ambiente italiano* allo sviluppo di certe anime e intelligenze che di troppo lo superano. Mio annegamento nella palude brianza» (cfr. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento* (*Cahier d'études*), in *Scritti vari e postumi*, in *Opere*, vol. V, a c. di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 1993, p. 391). A partire da tale concetto, in un precedente saggio si è mostrato come la ricognizione dei luoghi e i rilevamenti paesaggistici per Gadda si rivelino una determinante chiave gnoseologica di tutta la sua opera (Cfr. D. Perrone, *Topografie gaddiane. Il Giornale di guerra e di prigionia*, «Sinestesie» XVI, 2018).

<sup>14</sup> Sull'argomento si legga ancora Perrone, *Da Buenos Aires a Milano. L'inizio del "racconto italiano" di Carlo Emilio Gadda*, «InVerbis» IX (2), 2019.

<sup>15</sup> Cfr. F. Moretti, *Interludio teorico* in *Atlante del romanzo europeo*, in *Atlante del romanzo europeo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 74.

si trova a costruire «una mappa mentale dei molti dove di cui è fatto il suo mondo».<sup>16</sup>

Nel luogo antistante la casa in cui si svolge la prima azione scenica sotto lo sguardo indiscreto, pettegolo, delle vicine si intravede, man mano che il dialogo intercalato dal discorso rivissuto di Gildo si sviluppa, una più vasta geografia. Dallo spazio circoscritto e angusto del condominio popolare in cui si muovono i primi personaggi ben presto la topografia si allargherà fino a comprendere i luoghi della guerra già annunciati dalla cartolina di Luigi mostrata dal cugino a Zoraide: dalla stanza, in cui questa si prepara, al terrazzino e ai ballatoi, in cui le donne sostano a curiosare, ai dintorni di Milano, teatro degli armeggi illegali del Castagna<sup>17</sup> a Castelfranco Veneto (dove per tutta risposta alle allusioni dell'esagitato comprimario Zoraide dichiara di voler tornare «stanca di sto Milano»), ai luoghi della guerra, a Vicenza.

Nello spazio i personaggi si definiscono e si compiono. Ne sono una conferma esemplare anche piccole, ma significative, sequenze com quella in cui Gildo proprio nella sua «esiguità» trova il primo ostacolo ai movimenti con cui vorrebbe accompagnare le proprie ram-pogne enfatiche:

«Cara mia, c'è chi nasce minchione e quello, può campar cent'anni, ma a stare al mondo non imparerà mai...»: forse alludeva a qualcuno, lieto del vanaglorioso confronto. «Ma io!» fece come se volesse andare, si puntò un indice sul petto, strinse le palpebre dando ombre torve le ciglia alle iridi perché la sentenza venisse fuori più truce: «io, ricordati, sposa, di guerre ne potete far cento; ma voglio vedermi squartato se me mi pescheran mai: come è vero che mi chiamo Spàrtaco...».

Dilontanò pochi passi sul terrazzino, le mani in tasca, ripreso ciecamente in un'enfasi: giravoltò: ma la giravolta ampollosa gli venne male, *data l'esiguità dello spazio*.<sup>18</sup>

L'artificiosa spavalderia, le pose che mirano a colpire l'interlocutrice vengono immediatamente vanificate dall'angustia del luogo che diviene indizio di ben altre 'insufficienze' sociali.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Gadda, *La meccanica...* cit., p. 473.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 479 (il corsivo è mio).

Lo spazio, i luoghi sono del resto per Gadda una grande riserva metaforica, come attesta l'*incipit* del romanzo. Qui lo scrittore ricorre all'immagine del «torbido fiume» per rappresentare lo scorrere del tempo e il succedersi in esso delle generazioni che non sempre l'uomo percepisce. Solo a «taluno» forse potrà accadere di udirlo e di seguirne il corso che deposita sulle prode del presente i resti corrotti (le carogne) della vita passata:

*Ma per piani aridi e illuni o nell'aggrovigliata paura delle giungle immense* udrà forse taluno di là da ogni voce de' viventi *come segue il torbido fiume delle generazioni* a devolversi e penserà che sciabordi con *sue prode* le rame e li steli dalle selve divelti; e verdastre, con i quattro piffari all'aria, le carogne pallonate de' più fetidi e malvagi animali, quali furono in vita e saran pecore, jene, sanguinolenti sciacalli, saltabeccanti scimie, asini con crine de' lioni e gran baffi: e il branco lurido e tronfio arriverà nelli approdi lutulenti a travolgersi, dove è soltanto la vanità buia della morte.<sup>19</sup>

È un inarrestabile fluire che rende sacra questa corrente la cui meta travalica i confini terreni: «Ma la sacra corrente seguirà defluendo, con una mormorazione delle tenebre, verso lontane stelle». Compiuta la sua parabola l'uomo si lascerà trasportare da essa supino, «composto nella sua morte». La metafora spaziale si piega a dare ampio respiro all'*ouverture* meditativa che, con una modalità tipica del procedere compositivo gaddiano, fa da prologo al racconto vero e proprio. La storia che a breve avrà inizio, con i suoi personaggi e la loro vicenda, va considerata, allora, alla luce di tale riflessione, come uno dei tanti frammenti dell'accadere umano che si compie nel più vasto, illimitato, devolversi del tempo.

E al desiderio di altri scenari per la propria vita rinvia pure Zoraide nel rispondere alle battute allusive e rancorose di Gildo:

«Presto... partirò anch'io...» disse, simulando uno sbadiglio: «Sono stanca di sto Milano... Torno dai miei parenti. Vedessi che bel giardinetto ha la zia Maddalena!... Dei melagrani... delle melagrane così...».<sup>20</sup>

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 482.

Chiuso il battente dopo essersi congedata da lui, nel ristretto recinto della misera stanza, i cui mobili costati sacrifici al marito le appaiono insopportabilmente brutti, Zoraide abbandonandosi ai suoi pensieri inizia a immaginare una diversa geografia, in un alternarsi di discorso rivissuto e commento autoriale che ricolloca con sottile ironia i piccoli avvenimenti fin qui narrati nel tragicomico crogiuolo della storia. A cominciare dalla chiosa, che immediatamente segue la conclusione dell'incontro con Gildo, tutta giocata non a caso sulla declinazione del verbo 'andare'. A rincalzo dell'uso semplice fattone dalla protagonista nella sua battuta di commiato in cui promette di raccomandarlo come da lui richiesto («Vedrò di parlare per te come dici: se no non sarà colpa mia, credilo, se dovrai andare anche tu»), lo scrittore chiarisce:

Il verbo andare, in quegli anni, aveva senso di andare alla guerra, come nella vecchia canzone de' volontari passati con l'Aosta e la Cuneo di là dal ponte, sul vecchio Ticino. Ardente ancora quasi de' sospirosi baci dell'amata dilontanò quel canto, cadenzando la marcia, nelle strade e nel fango lontano della pianura: malinconica e dolce e sacra fanfara per gli studenti di Torino a Calmàsino e a Rivoli, per i battaglioni del Re Carlo alle colline di Pastrengo, ai ponti di Monzambano e Valeggio, al ponte rotto di Goito. E trasvolò senza più ponte né barche, o Ticino o Mincio o Brenta, ed oltre e dentro i muri e le torri: germi e polvere d'oro che dalla fronda de' mormoranti cipressi effonda, doglioso e giocondo, il vento, nei cieli di primavera.<sup>21</sup>

La puntata metalinguistica, che evoca la «quarantottesca» canzone risorgimentale dei volontari toscani (l'*Addio mia bella addio*, scritta da Bosi!), allarga così la visuale fino a intercettare (anche topograficamente) un altro momento della devoluzione del *torbido fiume delle generazioni* – ovvero la prima guerra d'Indipendenza – e a collegarlo con quello della prima guerra mondiale. Il cronotopo cambia, ma la storia si ripete: miopia dei generali, disorganizzazione, tradimenti, sangue che poteva non essere sparso. Tutta «una carovana di disgrazie» che lo scrittore richiama alla memoria prima di allargare, dal secondo capitolo al quinto, il campo d'azione del romanzo su Milano e

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 483.

poi, nei tre irrinunciabili capitoli finali rimasti a lungo inediti, sulla linea del fronte di guerra e su Vicenza. Con il suo doppio registro il breve passo è un'importante cerniera. Alla iniziale rievocazione enfatica degli eventi storici cui la canzone rimanda segue, subito dopo, il resoconto ironico e amaro degli episodi che videro naufragare il generoso slancio dei tanti giovani che andarono a combattere. E fra le righe traspare il parallelismo sottinteso tra tale pagina di storia italiana passata e quella narrata nella *Meccanica*. Esso viene sottolineato dalla conclusione antifrastica del brano, introdotta da un'espressiva interrogativa retorica, e dal moltiplicarsi dei piani temporali:

Ma perché andiamo così rivangando *l'orto barocco* dei dispiaceri? Sono storie vecchie, dimenticate, finite. Oggi *l'Alpe risfolgora chiara* almeno per una buona parte nel sole, libera dai vecchi tiranni; *è libero il mare*, da Porto Said a La Valletta, da Panama a Gibilterra; e *le terre* anche loro son libere, salvo alcuni scampoli come le colonie francesi ed inglesi, e *il campicello di Monroe*, chiuso da un leggiadro filo spinato. Sicché siam liberi noi di spargere il seme del futuro dove meglio ci aggrada: *nel monte e nel piano, nel deserto e nel Redefossi*.

Le patate allessi poi sono un piatto squisito e il brodo di fagioli è semplicemente delizioso: quanto alla minestra, ritengo opportuno di schierarmi a sostegno della tesi idealistico-critica, che cioè non debba essere cotta. Oh! Viva la minestra! Se è magra meglio, così non verrà il cancro a nessuno.

Ma questo andare del '15 era un andare più cauto che non fosse il «se ne va» della quarantottesca canzone: era un andare commisurato alle voci della Saggazza, *stanziato* a malincuore nel bilancio d'una fede rattoppata lì per lì...<sup>22</sup>

È l'«oggi» dello scrittore con il carico delle esperienze e delle delusioni storiche direttamente vissute che dà sostanza al brano e proietta un fascio di luce sull'intera composizione. A renderlo eloquente concorre la metafora alimentare del rabelaisiano elenco successivo in cui sfocia, con una spiazzante giravolta, la rappresentazione geografica artatamente 'perfetta': ma l'ossimorico «leggiadro filo spinato» del campicello americano sta a svelarne la reale sostanza. L'iniziale immagine dell'orto barocco dei dispiaceri si compie nella lista culinaria delle patate, del brodo di fagioli e della minestra adombrandovi il ripe-

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 484.

tersi invariato della storia italiana che ammannisce, sempre più impoverite, le stesse portate.

I brani apparentemente digressivi, eccentrici, rivelano spesso in controluce il nucleo ideativo dell'opera e, in alcuni casi, anche dell'intero macrotesto gaddiano. Ne è una conferma la loro ripetuta riproposta nelle pubblicazioni successive, come accade per esempio con il primo e il quarto capitolo del romanzo che ricompaiono fra i primi racconti degli *Accoppiamenti giudiziari* con il titolo *Cugino barbiere e Papà e mammà*.

La chiusa, con il suo tono ironico-riflessivo, costituisce una sorta di intermezzo che la voce narrante esegue per evocare gli annosi mali della storia e preparare i quadri narrativi successivi aprendo a più ampie topografie. A premere è ancora l'aspirazione, non realmente abbandonata, di scrivere, con tensione manzoniana,<sup>23</sup> il 'racconto italiano' e di immettervi lo snodo della prima guerra mondiale. E ciò vuol dire per Gadda far precipitare finalmente parte del proprio vissuto nel processo dell'invenzione, vuol dire, in altri termini, attingere dalla materia bruciante dell'esperienza bellica consegnata nelle note del *Giornale di guerra e di prigionia*. Un'esperienza che si fissa in un vero e proprio «istante mitico» cui la memoria continuamente ritorna, come appunta giustamente Andrea Cortellessa utilizzando alcune calzanti osservazioni fatte da Sartre a proposito di Jean Genet.<sup>24</sup>

Non avremmo tuttavia potuto cogliere tutta la sua rilevanza tematica se non fosse arrivata la necessaria edizione della *Meccanica*, a cura di Dante Isella, con l'aggiunta di tre 'abbozzi' rimasti fino al 1989 inediti, la cui scrittura esplicita, al postutto, (conferendo un diverso respiro ai capitoli precedenti) un programma ben più ambizioso di quan-

<sup>23</sup> Sull'ininterrotto dialogo con l'amato Manzoni la cui lezione, pur nell'inevitabile affiorare di intrinseche contraddizioni, è presente nell'opera di Gadda, tra adesione morale e parodia – a partire dal *Giornale di guerra e di prigionia* e dal *Racconto italiano* per giungere al *Pasticciaccio* – si vedano, fra i numerosi contributi: F. Amigoni, *Manzoni*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» (4), 2004; C. Bologna, «*Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte...*». Caravaggio, *Manzoni, Gadda, Longhi*, «Lettere Italiane» LXV (2), 2013.

<sup>24</sup> Cfr. A. Cortellessa, *I capitoli postumi della Meccanica di Carlo Emilio Gadda. Due tracce avantestuali*, «Studi Novecenteschi» XX (2), 1993.



to facesse percepire l'edizione Garzanti del 1970. Alla guerra, il cui fantasma si agita nel colloquio con Gildo preoccupato di dovervi 'andare' e nel lungo discorso rivissuto che subito dopo svolge i pensieri di Zoraide rientrata in casa, sono dedicati infatti i recuperati capitoli finali. Lo scrittore declina dunque il suo tema in modo graduale facendolo intravedere in prima battuta dal punto di vista sghembo, sostanzialmente estraneo della prorompente vitalità della protagonista.

Il contrasto tra l'«intonazione giorgionesco-tizianesca della persona» – occupata dall'angoscia del dubbio provocata dalle allusioni appena ricevute sul suo amante – e l'eco del drammatico spettacolo della storia amplifica l'effetto di straniamento. Nel trasognato rimuginio dell'eroina, la guerra appare come un fondale alieno in cui il marito al fronte gioca la sua infelice e solitaria partita. Il pensiero di lui – «così bravo poverino!» – si intreccia con la preoccupazione per il giovane Franco Velaschi, al cui deciso corteggiamento non ha saputo resistere. Gadda teatralizza i moti della coscienza elementare di questo personaggio femminile in un singolare movimento di dissonanze e accordi facendo confluire abilmente nella dislocazione ironica motivi a lui cari.

Così mentre Zoraide, ritratta come una «Didone metastasiana» assecondando la «verità salda del suo corpo [...] ch'era promesso ad una gioia», duetta senza troppo turbarsi con la propria coscienza:

«Il tuo unico pensiero deve essere lui che è là che "combatte"», diceva la coscienza, come una monaca rigida che suggerisca doverose preghiere. «Poveretto» le rispondeva lei, la lei vera, tentando il possibile per impietosirsi. «E' in guerra, povero Luigi!».<sup>25</sup>

Lo scrittore, svolge attraverso di lei alcuni suoi motivi ricorrenti. A muovere gli esperimenti di questi primi anni<sup>26</sup> è, del resto, un ideale di romanzo popolare che diverta il pubblico e non lo annoi, come ben dimostra la nota del *cahier* di *Novella 2<sup>a</sup>* in cui Gadda dichiara «il de-

<sup>25</sup> Gadda, *La meccanica...* cit., p. 488.

<sup>26</sup> In particolare, nel periodo che va dal febbraio 1928 al marzo 1929, dimessosi dall'Ammonia Casale, Gadda attiva un vero e proprio laboratorio che lo vede impegnato contemporaneamente nella composizione di più testi: dalla *Novella 2<sup>a</sup>* alla *Madonna dei filosofi* alla *Meccanica* (Cfr. D. Isella, *Note ai testi*, in *Romanzi e racconti II...* cit. pp. 1303-1311).

siderio di essere romanzesco, interessante [...] non nel senso istrionico (Ponson du Terrail) ma con un fare intimo e logico. Orgasmo inespreso emanante dal racconto»:27

In questa novella io voglio movimento romanzesco, sherlokholmesismo, per diverse ragioni:

1°) *interessare anche il grosso pubblico*. E cioè arrivare al pubblico fino attraverso il grosso: doppia faccia, doppio aspetto. *Interessare la plebaglia* per raggiungere e penetrare un'altezza espressiva che mi faccia apprezzare dai cervelli buoni. È un metodo editoriale che richiede qualità (Manzoni - Pr. Sposi), ma un buono e difficile metodo. Voglio provare.

2°) Il pubblico ha diritto di essere divertito. Troppi scrittori lo annoiano senza misericordia. Bisogna dunque riportare in scena anche *il romanzo romanzesco*.

3°) Non è detto che la vita sia sempre semplice, piana, complicatissima e romanzeschissima. Occorre provare anche ciò.

4°) Voglio fare sulla novella una prova per arrivare poi al romanzo, anche per il vecchio progetto, se mai, del racconto italiano.<sup>28</sup>

Questo proposito orienta decisamente l'orchestrazione della *Mecanica* in cui l'aspirante romanziere scommette, anche attraverso avvedute dislocazioni, sulla capacità del racconto di 'emanare', di suscitare attesa, 'emozioni'. Sicché egli non esita a porre al centro della sua poetica dello spazio la 'melodrammatica' eroina affidandole la inestinguibile nostalgia per i giardini, le torri, i castelli, per quei luoghi cioè che già nel *Cahier d'études* e poi negli scritti successivi diverranno veri e propri *topoi* della sua tensione sublimante e del suo «essenziale lirismo descrittivo».29 In tale manifestarsi della rêverie, diviene esemplare la breve sequenza in cui lo scrittore seguendo i pensieri di Zoraide, rientrata a casa, ne rievoca le soste davanti la finestra mentre guarda i viali e sogna «un paese senza la guerra, senza feriti»:30 «nei mattini fulgidi e azzurri o lenti di calura e di nebbie, vedeva lontano,

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 1317 (il corsivo è mio).

<sup>28</sup> Si leggano ancora le *Note ai testi*, dedicate a *DeJanira Classis. Novella 2ª*, ivi, pp. 1317-1318 (il corsivo è mio).

<sup>29</sup> Cfr. E. Gioanola, *Carlo Emilio Gadda: topazie e altre gioie familiari*, Milano, Jaka Book, 2004, p. 90.

<sup>30</sup> Gadda, *La meccanica...* cit., p. 495.

dalla finestra, su certi viali ne' platani: quanti ne passavano di bei ragazzi, sebbene ci fosse la guerra». Il sogno si spazializza:

Oh! vi doveva pur essere sulla terra di tutti i dolori, un *giardino profondo, lontano, silente*, dove solo fossero sognanti alberi in un loro comune pensiero e lucidissime stelle! [...] e una *gorgogliante fontana cancellasse* il gemito sospirioso della sua bocca, nel fuoco de' baci; e andassero ne' viali notturni, soffondendosi tutta la notte di lontanissimi canti, come cosa immortale, né richiamo alcuno giungeva dell'alba e del disperato lavoro [...] e *pensò con una tenerezza nuova alla sua terra*, al vecchio castello quadrato, dentro il cui mattone la vecchia edera morde e alle torri, e alla pala «de Zorzi caro, caro!».<sup>31</sup>

Tradotta nelle forme di un indiretto libero enfaticizzato, la ricerca delusa di un luogo felice che lenisca il dolore umano viene drammatizzata perciò dall'autore, attraverso la esuberante fisicità del suo personaggio femminile che reclama il diritto di godere. La finestra come soglia che mette in moto il vagheggiamento di luoghi desiderati è ovviamente anche spazio di congiunzione tra la vita domestica e la vita sociale, tra la modestia, la semplicità degli interni e l'appariscenza, la complessità degli esterni che ben presto costituiranno la ribalta nella quale si muoverà una varietà di personaggi.

A cominciare da Luigi Pessina, evocato più volte nel colloquio con Gildo e nei pensieri di Zoraide, la cui storia –introdotta da un «invece» iniziale, a marcare il profilarsi di una più ampia geografia, - disegna una nuova traiettoria che si allunga fino al fronte di guerra: «Invece Luigi Pessina, detto il Luigino gramo [...] era partito a suo tempo per [...] il fronte».<sup>32</sup>

Ma prima di raggiungere questa tragica tappa finale, la giovinezza di Luigi «era trascorsa fra “lavoro e pensiero”, fra la bottega, fra il laboratorio e i fanali a gas di via San Barnaba e Manfredo Fanti»,<sup>33</sup> nella Milano (non nel «Milanaccio senza vergogna» evocato poco prima dalla protagonista) nel cui «ambiente operosamente caldo»,<sup>34</sup> cioè, era

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 494.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 496.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 498.

sorta, tra il 1893 e il 1907, la Società Umanitaria per volontà di Prospero Moisè Loria e nel cui fermento sociale di inizio secolo si conducevano le battaglie a favore dei lavoratori. Gadda declina il motivo a lui caro della relazione individuo ambiente, già enunciato, come si è detto, nel risvolto negativo della sua «insufficienza» negli appunti del *Cahier d'études*, saggiando, questa volta, al contrario le positive ripercussioni del suo virtuoso sviluppo.

Perciò a cadenzare la *bildung* del protagonista sono i luoghi, gli edifici della città in cui egli apprende l'arte di vivere e di essere solidale. Primo fra tutti, per esempio, l'edificio della Società allogata, vicino alla Chiesa della Pace, in un antico convento dei frati minori, nei cui «portici bassi de' cortili, ancora presso che intatti nelle brevi colonne di granito del XV secolo e ne' sopravviggittati archivolti, il Pesina era passato e ripassato dai quindici ai venticinque»:<sup>35</sup>

E passava e ripassava per quei portici dove l'antica povertà-semplice e l'idea nuova diffondevano in serena letizia l'auspicio fattivo del buon volere. A quei muri gialli. A quei platani, a quei tegoli, a quelle povere airole d'erba, a quel verde rampicante fino alle grondaie de' chiostrì, Luigi s'era stranamente devoto. Gli pareva che fossero la sua casa sulla terra, nel senso che accoglieva “anche” lui, non lui “soltanto”. E alla casa come il colombo e la rondine, serbava un amore nostalgico: era sacra, era un'opera d'antichi maestri e garzoni.<sup>36</sup>

Milano con le sue tante ubicazioni diviene dunque nel II e nel III capitolo, una vera e propria coprotagonista. Luigi si educa ai suoi insegnamenti, si 'autocrea', imparando la lezione dei luoghi, dell'arte in essi presente, delle idee che vi si muovono e agiscono.

La città lombarda – che intanto in un fervore di opere «si avviava a diventar metropoli»<sup>37</sup> – è dunque l'*ubi consistam* da cui scatterà presto il racconto della sua andata in guerra preceduto dalla ricostruzione, con puntate grottesche, del clima prebellico: i «confetti», ovvero gli esplosivi del Giarnessi, le adunate del Teatro del Popolo e Dal Verme,

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 503.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 505.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 506.

la contrapposizione tra interventisti e neutralisti. Precipitano in questa parte del romanzo i grumi del vissuto dello scrittore che giudica anche alla luce della propria sofferta esperienza quei primi avvenimenti conclusi con l'entrata in guerra dell'Italia. La voce dello scrittore patriota deluso li commenta con ironia seguendo e raccontando le diligenti letture dell'*Avanti* del suo protagonista:

E fu insomma un miracolo di volontà e di lavoro tirar in piedi qualche cosa come un esercito in dieci mesi, magazzini vuoti riempirli levar soldati e allinearli in uno schema così poco neolatino ch'erano i reggimenti di linea, a certi tipi mettergli uno zaino in sulla gobba, un fucile tra mano.

Nella terra del fuoco e delle nevi delle Pasque e de' Vespri, e de' Ciompi e delle Case Rotte il «Regolamento di esercizi per la fanteria», il «Regolamento di servizio in guerra».

Si apprestavano l'armi nella terra dei sonetti con la coda.<sup>38</sup>

Alla storia di Luigi si affianca, nei capitoli IV e V, quella socialmente diversa del giovane Velaschi, figlio della nobildonna Teresa dei conti Brocchi e del notaio Velaschi: la sua passione per la meccanica (da qui proviene il titolo) e l'insofferenza per gli studi canonici lo porterà con l'intermediazione del padre a lavorare nella fabbrica dell'ex onorevole Magnoni come tornitore.

Si configura a partire da ciò una coppia oppositiva che si concluderà con Luigi che, tornato dal fronte minato dalla tisi, scoprirà la moglie nelle braccia dell'antagonista. Fedele al proposito di «interessare anche il grosso pubblico» Gadda non esita a ricorrere all'espedito (nell'abbozzo del capitolo VIII) del triangolo amoroso senza rinunciare naturalmente al «vecchio progetto» del racconto italiano che in questo momento si configura soprattutto come racconto della tragedia della guerra. Ed è a questo trauma storico di cui egli è stato sofferto testimone che rinviano, da prospettive sociali differenti, i diversi blocchi narrativi del romanzo. Cambiano in tal modo le focalizzazioni e i registri stilistici utilizzati dallo scrittore. Dal punto di vista del «serio, umano, onesto» operaio socialista si passa a quello accomodante della famiglia Velaschi volta a evita-

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 519.

re egoisticamente la chiamata alle armi del proprio rampollo. Ne derivano a questo punto le prime rappresentazioni satiriche della borghesia milanese e le imprescindibili inquadrature della città che ne porta i segni:

Il campanile di Santa Maria Podone è molto meno alto della casa Brocchi che gli si leva si può dir dirimpetto [...]

Il fatto è che i campanili di Milano, nella Milano moderna si godono l'ombria de' casamenti borghesi di sei piani chierichetti rachitici fra i cassettoni e le solenni teche della sacrestia.<sup>39</sup>

I luoghi mettono in moto la memoria, ricordano altri tempi e altri luoghi cui viene commisurato il presente, ovvero «l'epoca dei prestiti appo i benefattori di Wall Street: con piano regolatore e tassa sul valor locativo».<sup>40</sup> Il che significa anche elaborare un giudizio sulla storia recente le cui ferite il soldato Carlo Emilio Gadda ha messo a nudo nelle annotazioni diaristiche del *Giornale di guerra e di prigionia* e la cui eco affiora nelle pagine dei preziosi capitoli finali recuperati. Sebbene rimasti allo stadio di abbozzi, essi completano il disegno del romanzo, con sequenze memorabili tutt'altro che provvisorie mostrandone gli sviluppi fino all'«Excipit» che sigla la sua conclusione. La topografia si accresce di nuove stazioni sposta l'asse da Milano ai luoghi del Fronte. Ne è un preludio la scena della lettura del *Corriere della sera* fatta dal notaio (capitolo V) mentre si reca a piedi da casa Brocchi allo studio. Le notizie del generale Cadorna, pubblicate il 2 ottobre 1915 e distrattamente scorte, aprono così in chiave parodica lo scenario su ben altri spazi e ben altri accadimenti. Giunto al punto nodale della fabula, lo scrittore, nel capitolo VI, continuerà ad adottare prospettive oblique e tonalità ironiche, grottesche. Sfilano così personaggi caricaturali come il maggiore Pasquale Lo Jodice con la sua «fervida ammirazione per Milano e i milanesi» e il generale Marocco-Tromba amante del gioco della scopa e poco disposto a occuparsi della guerra.

Nel luglio del 1932, Gadda in vista della pubblicazione di alcuni frammenti del romanzo su *Solaria*, si affrettava a precisare fra l'altro:

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 548.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 549.

«Non è nel mio modo la denuncia diretta del mio dolore. Talvolta esso va travestito di scherno: e talora non tanto gli ultimi aspetti del male io mi rappresento, ma piuttosto i suoi germini». <sup>41</sup>

Tuttavia, in una sorta di acme finale egli punta, nei capitoli VII e VIII, l'obiettivo su scene che rielaborando in qualche caso pure alcune pagine diaristiche <sup>42</sup> svelano la materia dolorosa da cui muove l'invenzione. Allora lo scrittore potrà concedersi (affermando sin d'ora un suo peculiare procedimento compositivo) quella che nel *Cahier* definiva la tonalità «(d) enfatica, tragica» e dare voce per un momento all'amarezza. «Del resto [egli concludeva] non fo della morale nel mio romanzo, ma rivivo quel che la vita mi ha dato: e soprattutto la mia miseria». <sup>43</sup> Una notazione che comunque può essere compresa pienamente solo se leggiamo quanto egli affermava nella parte iniziale della sua presentazione ai lettori della rivista: «Il suddetto romanzo è l'espressione della mia amarezza esasperata di italiano, di nazionalista, di soldato, per il "male" che precedette l'intervento e stagnò sulla guerra, mephitico». <sup>44</sup>

Il progettato «racconto italiano» iniziava così a dare subito, esemplarmente, i suoi primi frutti!

## Abstract

In a presentation note to the *Solaria's* readers, Gadda explains that *La Meccanica* "is the expression of [his] exasperated bitterness as Italian, nationalist and soldier, for the *evil* that preceded war and stagnated in it, mephitic".

Between 1915's Milan and the WW1 front, the novel develops different narrative blocks wherein the theme of war is declined to reach "the big audience interest" and the writer expanded the poetics of space. The essay follows the compositional dynamics, the formal choices and the stylistic strategies. To start the story and analysis is the «storm of blows on the door» of the beautiful Zoraide.

Domenica Perrone  
domenica.perrone@unipa.it

<sup>41</sup> Cfr. Isella, *Note ai testi...* cit., p. 1196.

<sup>42</sup> Cfr. Cortellessa, *I capitoli postumi...* cit., pp. 102-104.

<sup>43</sup> Isella, *Note ai testi...* cit., p. 1198.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 1197.





Gisèle Vanhese

## Lucian Blaga, Paul Celan et la parole méridienne

Paul Celan affirme que le poète voyage avec les méridiens («Mit ihm/ wandern die Meridiane»)<sup>1</sup>. Chez lui, le Méridien – «terrestre» et «immatériel» à la fois – «intersecte»<sup>2</sup> tous les tropes et constitue le substrat existentiel de chaque image. Il est bien ce lieu fantasmatique dont les œuvres gardent les vestiges comme en un palimpseste. Espace qui actualise cette poétique du passage dont parle Bachelard et dont le modèle d'énonciation créatrice est la parole «méridienne». C'est cette parole nomade, transhumante et migrante, que nous voudrions suivre dans un voyage intertextuel à travers divers poèmes, voyage dont le point de départ est *Brise marine* de Mallarmé et le point d'arrivée *Das Geschriebene (L'Écrit)* de Paul Celan. Pôles distants d'un parcours où *Asfințit marin (Coucher de soleil marin)* de Lucian Blaga devient le creuset des mille transmutations du motif de l'Ailleurs.

Auteur roumain de langue allemande, Paul Celan est considéré comme l'un des poètes européens les plus importants de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Il nous a laissé de nombreux recueils caractérisés par un hermétisme à «la double énigmatisme historique et lyrique» comme l'affirme Jean Bollack.<sup>3</sup> Le philologue était un ami de Paul Celan, qui avait

<sup>1</sup> P. Celan, *In der Luft*, in P. Celan, *La Rose de personne*, Édition bilingue, Traduction de M. Broda, Paris, Le Nouveau Commerce, 1979, p. 152.

<sup>2</sup> P. Celan, *Der Meridian. Le Méridien*, in P. Celan, *Strette*, Traduit par A. du Bouchet, Paris, Mercure de France, 1971, p. 196.

<sup>3</sup> J. Bollack, *Le problème de la double énigmatisme, historique et lyrique*, in A. Corbea-

dédié à Mayotte et Jean Bollack le poème *Le Périgord*. Bollack soutient que le poème célanien est construit sur un système de références qui ont suscité la genèse du texte, souvent «inintelligibles sans la connaissance d'une conjoncture quelconque mais précise, bio- ou bibliographique».<sup>4</sup> Il s'agit de signes cryptiques renvoyant aux lectures du poète ou à des événements de sa vie même. Bollack parle de «grille», Derrida de «schibboleth»:

Le livre est fait avec les livres, mais aussi avec la vie devenue livre, inintelligible aussi sans la connaissance de l'idiome et de l'organisation sémantique spécifique – la grille.<sup>5</sup>

Dans sa quête herméneutique, destinée à identifier la ou les références pour éclairer le texte, Jean Bollack reconnaît que ce sont les poèmes fondés sur une réflexion métalinguistique qui présentent surtout une forte densité intertextuelle: «le texte lui-même se donne comme une matière à interprétation, et présente – ou suppose – à cette fin un objet par rapport auquel il s'est lui-même situé et a pris position. C'est l'élément décisif. Le lecteur ultérieurement lit ainsi une interprétation toute faite».<sup>6</sup> Comme nous le verrons, *Das Geschriebene* de Paul Celan nous livre sa propre lecture d'*Asfințit marin* de Lucian Blaga, poème qui était lui-même une relecture de *Brise marine* de Mallarmé.

## Mallarmé et l'Ailleurs

Au commencement était le dernier poème du *Voyage* de Baudelaire, qui marquera pour longtemps l'imaginaire de l'homme de la modernité. Pour l'auteur des *Fleurs du Mal*, le voyage archétypal – qui coïncide avec le dernier voyage – se présentait encore comme un

Hoisie (ed.), *Paul Celan. Biographie und Interpretation. Biographie et Interprétation*, Konstanz, Hartung-Gorre; Paris, Éditions Suger; Iași, Polirom, 2000, pp. 77-90, ici p. 77.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> *Ibidem.*

moyen de briser le cercle où s'enferme le Moi, prisonnier du spleen fatal et destructeur. C'est cependant Mallarmé, avec *Brise marine*, qui a porté à ses extrêmes conséquences le défi baudelairien:

Brise marine

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.  
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres  
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!  
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux  
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe  
Ô nuits! ni la clarté déserte de ma lampe  
Sur le vide papier que la blancheur défend  
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.  
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,  
Lève l'ancre pour une exotique nature!

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,  
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!  
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages  
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages  
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...  
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!<sup>7</sup>

*Brise marine* recueille, dans sa première partie, la grande rêverie de l'Occident qu'aimante l'Ailleurs. «Fuir», écrit Mallarmé, la civilisation et son ennui pour aller vers la splendeur d'«une exotique nature». C'était la même méditation désirante qu'offrait déjà un des poèmes baudelairiens des *Fleurs du mal*, *Parfum exotique*: l'île y devient le Centre d'une topographie magique. C'est à partir du parfum de la femme aimée que Baudelaire recrée le *vrai lieu* fusionnel et maternel d'une terre de plénitude et d'abondance. Les mêmes thèmes circulent donc de *Parfum exotique* à *Brise marine*: le port avec ses mâts et surtout le chant des marins qui accompagne la vision. Chez Baudelaire: «Pendant que le parfum des verts tamariniers/ [...] Se mêle dans mon

<sup>7</sup> S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Édition établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1989, p. 38.

âme au chant des mariniers».<sup>8</sup> Chez Mallarmé: «Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!». Alors que pour Baudelaire, le chant s'unissait, en une fusion synesthésique, au parfum enivrant de la végétation, pour Mallarmé il se transmute en un véritable chant tentateur.

En effet, Mallarmé, dans la seconde partie du poème, entrevoit non seulement le départ vers l'Ailleurs exotique, mais aussi – et paradoxalement – son propre naufrage, en une vision de «mâts» pris dans la tempête «invitant» les orages. Si on peut sans doute discerner dans ces «orages désirés» une référence implicite au *René* de Chateaubriand, il n'en reste pas moins que se profile aussi et surtout l'appel du dernier Voyage baudelairien. Parti de l'évocation de *Parfum exotique*, Mallarmé renonce ici aux «fertiles îlots» pour envisager l'anéantissement aqueux comme terme ultime de son périple. Approfondissant les intuitions bachelardiennes sur la Mort et la traversée, Jean Libis constate de son côté que «si on lui donne son véritable dynamisme, la pérégrination sur la mer s'achève en une catastrophe majeure, où se conjuguent la logique d'une transgression spatio-temporelle et le fantasme de l'engloutissement».<sup>9</sup> Et pourtant, dans le dernier vers de *Brise marine*, le poète – s'adressant à son «cœur» – nous fait pressentir que, malgré les dangers de la traversée (ou peut-être à cause de ceux-ci), il ne renoncera pas au voyage, le chant des matelots devenant ici l'homologue du chant sirénique.

## Le refus de Lucian Blaga

Lucian Blaga publie *Asfințit marin* dans la revue *Gândirea* en septembre 1937 et reprend le poème dans *La curțile dorului (Dans le règne de la nostalgie, 1938)*. Il est alors l'auteur de cinq autres recueils qui le consacrent comme le représentant le plus important du

<sup>8</sup> Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Édition complétée et présentée par C. Pichois, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1961, p. 24.

<sup>9</sup> J. Libis, *L'Eau et la mort*, Figures Libres, Dijon, EUD, 1993, p. 96.

Symbolisme roumain, un Symbolisme toutefois fortement marqué par l'Expressionisme:

Asfințit marin

Piere în jocul luminilor  
saltul de-amurg al delfinilor.

Valul acopere numele  
scrise-n nisipuri, și urmele.

Soarele, lacrima Domnului,  
cade în mările somnului.

Ziua se curmă, și veștile.  
Umbra mărește poveștile.

Steaua te-atinge cu genele.  
Mut tâlmăcești toate semnele.

Ah, pentru cine sunt largile  
vremi? Pentru cine catargele?

O, aventura, și apele!  
Inimă, strânge pleoapele!<sup>10</sup>

Coucher de soleil marin

Dans le jeu des lumières disparaît  
le saut des dauphins au crépuscule.

La vague recouvre les noms  
écrits sur le sable, et les traces.

<sup>10</sup> L. Blaga, *Opere, I. Poezii*, Ediție critică de G. Gană, Cronologie și aducere la zi a receptării critice de N. Mecu, Introducere de E. Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012, p. 207. Toutes les traductions du roumain sont nôtres.

Le soleil, larme du Seigneur,  
tombe dans les mers du sommeil.

Le jour finit, et les rumeurs.  
L'ombre accroît les mythes.

L'étoile t'effleure de ses cils.  
Muet tu interprètes tous les signes.

Ah, pour qui les étendues du temps?  
pour qui les mâts?

Ô l'aventure, et les eaux!  
Mon cœur, serre tes paupières!

Nous pouvons imaginer le poète devant la mer à la tombée du jour. Avec la disparition graduelle de la lumière, c'est toute la vie diurne qui semble s'arrêter. Le saut des dauphins, les noms sur le sable, les traces, les bruits, tout s'estompe. Comme les Symbolistes, Lucian Blaga privilégie le crépuscule, une des hypostases du contre-jour. Par ses pouvoirs de métamorphose, l'atmosphère crépusculaire débouche sur l'Insolite et même le Fantastique. «Tout crépusculaire est un crépusculaire hanté, et hanté de Mort»<sup>11</sup> reconnaît Michel Guiomar. Ce moment de la journée est marqué par l'incertitude, l'indécision, l'inquiétude face à un Seuil. Plus profondément, la phase crépusculaire est celle de «la disparition des frontières, de l'*imminence* des fantasmes et du *Double* et de l'irruption du Moi profond au niveau du Moi quotidien».<sup>12</sup> Cette irruption du Moi profond consent au poète d'interpréter les signes, «hiéroglyphes de la nature» selon Nerval ou «vivants symboles» selon Baudelaire, de percevoir la proximité des éléments, et en tout premier l'étoile qui semble veiller sur lui. Il y a ici comme un écho du grand poème d'Eminescu, *Luceafărul*, où l'Astre contemple la jeune princesse et accompagne les noirs navires sur les ondes.

<sup>11</sup> M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1967, p. 232.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 389.

L'avant-dernier distique relie en fait une autre isotopie éminescienne à l'isotopie mallarméenne. Construits sur deux structures interrogatives, les vers associent, d'un côté, les étendues du temps et, de l'autre, les mâts. Avec l'union de l'espace et du temps, le poète semble se projeter dans un futur infini dont le départ sur la mer serait la parfaite image. C'est surtout le terme roumain «catarg» qui polarise l'attention. Il signifie «mât» (tout en conservant sans doute le sens archaïque de «navire») comme dans *Dintre sute de catarge* (*Parmi tant de mâts*) d'Eminescu, poème où l'adversité est symbolisée par les flots et les vents. Alors que chez Eminescu, «catarg» peut indiquer métonymiquement le «navire», chez Blaga, il s'agit uniquement de «mâts», et cela sous l'influence prépondérante de *Brise marine* selon notre hypothèse. Face à l'étendue marine, le poète s'interroge: «pour qui les mâts?», «mâts» symbolisant non seulement le navire mais aussi le voyage, tout voyage. En fait, la réponse se fonde sur deux substantifs: «Ô l'aventure, et les eaux», dualité emblématique que Bachelard avait déjà illuminée lorsqu'il déclarait que le départ authentique n'a jamais lieu que sur l'eau.

Certainement, le poète évoque les périple aventureux et sans doute le Voyage par excellence qui fut celui de Colomb. Mais le voyage ne pourrait-il pas coïncider aussi, comme chez Mallarmé et surtout chez Baudelaire, avec l'ultime traversée? Chez eux, l'eau devient frontière de l'Au-delà; l'espace s'ouvre sur le monde de la létalité. «Tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau»<sup>13</sup> remarque Bachelard. La Mort désigne le véritable départ. L'attirance fatale pour l'eau est provoquée par une rêverie de dissolution, de réintégration dans l'ordre cosmique qui cache sans doute aussi un désir de renaissance.

Blaga est tenté par l'aventure sur les eaux, qui somme à la fois les sortilèges de la *nova terra* et ceux de la «grande traversée», titre de l'un de ses recueils (*În marea trecere*). Pourtant le dernier vers impose une conclusion radicalement différente de celle qu'il avait héritée de

<sup>13</sup> G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1979, p. 103.

Baudelaire et de Mallarmé. En effet, le poète s'adresse à son «cœur», c'est-à-dire à son Moi profond, pour lui intimer de fermer les paupières. Le parallélisme avec le vers, lui aussi conclusif, de Mallarmé – «Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!» – est troublant et montre, à notre avis, combien *Brise marine* est l'hypotexte cryptique d'*Asfințit marin* de Blaga, qui lui reprend au moins trois éléments: le titre contenant «marin», la présence du terme «mât» et surtout, de manière décisive, le vers final contenant – dans les deux textes – une apostrophe au «cœur» suivie d'un impératif. Mais alors que chez Mallarmé, le poète incite le cœur à écouter le chant sirénique des matelots invitant au voyage, chez Blaga le cœur doit se fermer aux visions tentatrices de la splendeur marine. Et ce repli est réalisé, à notre avis, au nom d'une réalité plus haute dont la présence hante le poème: celle que transmettent les «povești».

Ce terme roumain désigne les contes de la veillée. Mais il acquiert, chez Blaga, un signifié personnel pour indiquer les récits ancestraux où se condense une vision du monde archaïque et immémoriale. Mircea Eliade fait par ailleurs remonter à la préhistoire la vision du monde transmise par ces récits traditionnels. Entre les récits légendaires des marins (*Eldorado*, *Îles fortunées*, etc.) et les histoires mythiques enracinées dans le substrat autochtone roumain, c'est certainement à ces dernières que pense Blaga. Entre l'élan centrifuge du voyage et le repli centripète sur la profondeur intime, Blaga choisit le repliement sur un espace intérieur, qu'il soit celui de l'inconscient et du rêve, qu'évoquent admirablement les «mers du sommeil»,<sup>14</sup> ou bien celui de l'autochtonie, dont le Village roumain est le centre gravitationnel. Un tel choix sera repris et confirmé par un autre poème: *Ulise*.

## Ulysse et la parole méridienne

Dans *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, un livre qui se trouvait dans la bibliothèque de Paul Celan, Benjamin Fondane édifie, à partir

<sup>14</sup> Pour le thème du sommeil, consulter G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, pp. 245-250.



de l'expérience du navigateur mythique, un nouveau paradigme heuristique qu'il nomme «l'esthétique d'Ulysse»<sup>15</sup> et que Maurice Blanchot reprendra dans ses essais. Fondane établit un parallélisme entre la condition poétique et l'errance ulyssienne, le naufrage devenant alors l'une des figurations de la part maudite de la création littéraire. L'*Ulise* de Lucian Blaga est publié posthume en 1962 dans le volume *Poezii* et inclus dans le recueil *Corăbii cu cenușă (Barques porteuses de cendre)*. Même si Corrado Bologna et Mira Mocan<sup>16</sup> rapprochent certains vers de Celan du poème blaguien, nous ne pouvons affirmer pleinement que ce dernier l'ait connu. *Ulise* semble continuer avant tout la réflexion de Blaga sur l'Ailleurs, commencée dans *Asfințit marin*, et son abjuration de l'idéal mallarméen:

Ulise

De pe liman pe golfuri  
privirea ți-o rotește.  
E liniște ca-n ziua  
când mă-ntorsei hoștește  
și ți-am golit de oaspeți  
viața, pragul, tinda.  
Ia seama Penelope  
ce netedă-i oglinda.

Se-ntinde marea clară  
pe-un prund de oseminte.  
Nu-i nimenea cu prora  
s-o spargă, s-o frământa.  
Doar șerpii taie apa  
spre-un țarm ghicit în zare,  
trecând peste adâncuri  
ca semne de-ntrebare.

<sup>15</sup> B. Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994, p. 406.

<sup>16</sup> C. Bologna-M. Mocan, *Per rischiarare un'«ombra»: l'Ulise di Lucian Blaga*, in F.-D. Marga-V. Moldovan-D. Feurdean (ed.), *Studii de romanistică*, Volum dedicat Profesorului Lorenzo Renzi, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2007, pp. 238-261, ici p. 246.

Catargul putrezește  
la margine de timp,  
acolo între Hades  
și-acele culmi în nimb.  
Nu m-amăgește ceasul  
să număr nestemate,  
nici nu mă cheamă-n urmă  
furtuni și vrăji uitate.

Vezi, orice amintire-i  
doar urma unor răni  
prin țări, prin ani primite,  
pe la răscruci și vămi.  
Nu aștepta pățanii  
să izvodesc, alese,  
Deșartă născocire  
e vorba ce se țese.

Dar pe liman ce bine-i  
să stăm în necuvânt –  
și, fără de-amintire  
și ca de subt pământ,  
s-auzi, în ce tăcere  
cu zumzete de roi,  
frumsețea și cu moartea  
lucrează peste noi.<sup>17</sup>

Ulysse

Du rivage vers les golfes  
tourne ton regard.  
C'est le même calme que le jour  
où, furtif, je suis revenu  
et j'ai vidé de tes hôtes  
vie, seuil, cour.  
Regarde bien, Pénélope,  
comme le miroir est lisse.

<sup>17</sup> Blaga, *Opere...* cit., pp. 382-383.

La mer s'étend limpide  
sur un fond d'ossements.  
Personne de la proue  
ne peut plus la sillonner ni l'agiter.  
Seuls les serpents fendent l'eau  
vers une contrée pressentie à l'horizon  
passant sur les gouffres  
comme des points d'interrogation.

Le mât pourrit  
aux lisières du temps  
là-bas entre l'Hadès  
et ces cimes nimbées.  
L'heure de compter les gemmes  
ne me tente plus  
ni ne me rappellent sur leurs traces  
les orages et les enchantements oubliés.

Vois, tout souvenir n'est que  
trace de blessures  
reçues par les pays et les années  
aux carrefours et aux octrois.  
Ne t'attends pas à ce que je crée  
des aventures élues.  
Un vain leurre  
est le mot qu'on tisse.

Mais sur le rivage, qu'il est bon  
de rester dans la non-parole –  
et, sans souvenir  
comme sous la terre,  
d'entendre dans quel silence,  
avec un bourdonnement d'essaim,  
la beauté et la mort  
travaillent sur nous.

Dans *Ulise* comme dans *Asfințit marin*, Blaga privilégie le *nostos* par rapport à la navigation aventureuse. Ulysse est revenu à Ithaque et, après avoir vaincu les prétendants, goûte le repos et le calme enfin retrouvés

auprès de Pénélope. Nous percevons en fait son reniement des orages, des enchantements circéens et autres «gemmes» du passé comme une apostasie du voyage et de sa magie. Leurs sortilèges sont bien morts comme l'est le «mât» qui pourrit «aux lisières du temps», dans un autre temps qui n'est plus celui où vit désormais Ulysse retourné parmi les hommes. Le mât se situe dans un espace autre, entre l'Hadès et les cimes, la référence à l'Hadès rappelant la *nekuya* ulyssienne. Le «mât» semble rejoindre ici l'abysse où reposent les «ossements» des marins qui ont péri à cause des tempêtes ou à cause du chant sirénique.

Dans leur analyse du poème, Corrado Bologna et Mira Mocan observent qu'il s'agit du mât où Ulysse était attaché pour résister au chant magique des sirènes.<sup>18</sup> Nous croyons pourtant qu'avec le «mât» pourri («Catargul putrezește/ la margine de timp», «Le mât pourrit/ aux lisières du temps») et le reniement des «orages» («nici nu mă cheamă-n urmă/ furtuni și vrăji uitate», «ni ne me rappellent sur leurs traces/ les orages et les enchantements oubliés») qu'il semble avoir désirés dans le passé, Blaga reprend surtout une dernière fois les grands thèmes de *Brise marine* de Mallarmé mais, comme dans *Asfințit marin*, sur le mode du renoncement. Il s'agit bien d'un motif central vu que les deux vers polarisés sur le mât se situent juste au cœur du poème. Seule l'irruption des mystérieux serpents indique peut-être, de façon nostalgique, la tentation du départ «vers une contrée pressentie à l'horizon» (*Nova terra*, Eldorado, Amérique d'*Asfințit marin*?).

Il approfondit même l'origine de ce refus en affirmant que les souvenirs, nés des aventures à travers les pays et les années, ne sont jamais que des blessures reçues aux carrefours et aux octrois: «orice amintire-i/ doar urma unor răni» («tout souvenir/ n'est que trace de blessures»). Souvenir, blessure, cicatrice... on pense à la «plaie» qui reviendra si souvent chez Paul Celan. N'évoque-t-il pas dans *Schwarz* (*Noirs*) d'*Atemwende*, «die Erinnerungswunde»,<sup>19</sup> «la blessure du souvenir», peut-être en un renvoi à l'*Ulise* de Lucian Blaga.

<sup>18</sup> Bologna-Mocan, *Per rischiarare un'ombra*... cit., p. 242.

<sup>19</sup> P. Celan, *Reverse du souffle*, Édition bilingue, Traduit de l'allemand et annoté par J.-P. Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 59.

Les aventures ne sont pas merveilleuses mais coïncident avec des épreuves qui blessent le corps et l'âme. De même, les récits évoquant les voyages ne sont que leurres. Avec le verbe «tisser» («Deșartă născocire/ e vorba ce se țese», «Un vain leurre/ est le mot qu'on tisse»), Blaga associe la profération poétique à un réseau archétypal constitué par «le tissage du Cosmos, le fil de la destinée humaine, le labyrinthe, la chaîne de l'existence»<sup>20</sup> (remarquons que la fonction de la tisseuse est aussi incarnée par Pénélope). Avec le terme «născocire» (littéralement «invention» que nous avons traduit par «leurre»), la poésie devient chant sirénique dont «l'enchantement – nous dit Blanchot – par une promesse énigmatique, exposait les hommes à être infidèles à eux-mêmes, à leur chant humain et même à l'essence du chant, en éveillant l'espoir et le désir d'un au-delà merveilleux».<sup>21</sup>

Contrairement à ceux qui associent la parole de poésie à l'errance et au dynamisme centrifuge d'Ulysse, Lucian Blaga opère un changement de perspective radical: il refuse l'appel de l'aventure dans *Asfințit marin* et ne repart pas d'Ithaque dans *Ulise*. Chez lui, les sirènes se taisent et se transmutent en de mystérieux serpents qui se contentent d'indiquer «une région pressentie à l'horizon». Et leur chant est remplacé par le bourdonnement d'abeilles qui dévoile une Révélation plus haute, celle de l'union de la beauté et de la mort. Car si la beauté est souveraine dans ce paysage ithaquien où le Moi célèbre ses noces avec le monde, la présence de la mort hante sourdement le paysage (renforcée par la comparaison «comme sous la terre») et les transforme en de véritables «noces mioritiques», pour reprendre une expression bien connue du poète indiquant la mort extatique au sein de la nature. Mort qui n'advientra donc pas dans l'eau marine, comme chez Baudelaire et Mallarmé, mais dans les cavernes chthoniennes («ca de subt pământ»), demeure des Mères, lieu final de l'ultime voyage. L'Ulysse de Blaga choisit le *nostos* dans la terre natale et non le voyage vers l'Ailleurs. Il choisit Ithaque – qui se confond, chez lui, avec le Centre

<sup>20</sup> M. Eliade, *Le «dieu lieu» et le symbolisme des nœuds*, in *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1982, p. 160.

<sup>21</sup> M. Blanchot, *Le Chant des sirènes*, in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 10.

sacré du Village et de ses «povești» – et renonce aux orages aventureux. Il choisit le silence traversé du bourdonnement d’essaim et condamne la parole «tissée» qui n’est pour lui désormais que leurre. Cette «non-parole» («necuvânt»), née du silence, anticipe non seulement la poétique de Nichita Stănescu, mais – selon Bologna et Mocan – est semblable, «à la “parole soustraite au silence”, “das erschwiegene Wort”, *Non-parole* creusée dans la pierre et dans les os, de Paul Celan». <sup>22</sup>

### Le Nulle part de Paul Celan

Appartenant au recueil *Atemwende (Renverse du souffle)* publié en 1967, *Das Geschriebene* de Paul Celan, débute par la contemplation d’un lieu, comme dans *Așfințit marin* de Blaga, un lieu marin avec la couleur verte des flots, les baies de la côte et surtout la présence de dauphins:

Das Geschriebene hölt sich, das  
Gesprochene, meergrün,  
brennt in den Buchten,

in den  
verflüssigten Namen  
schnellen die Tümler,

im geewigten Nirgends, hier,  
im Gedächtnis der über-  
lauten Glocken in – wo nur?,

wer  
in diesem  
Schattengeviert  
Schnaubt, wer  
unter ihm  
schimmert auf, schimmert auf, schimmert auf?

<sup>22</sup> Bologna-Mocan, *Per rischiarare un’«ombra»...* cit., p. 246.

L'Écrit se creuse, le  
Parlé, vert marin,  
brûle dans les baies,

dans les noms  
liquéfiés  
les marsouins fusent,

dans le Nulle part éternisé, ici,  
dans la mémoire des cloches  
trop bruyantes à – mais où donc?,

qui,  
dans ce  
rectangle d'ombres,  
s'ébroue, qui  
sous lui  
scintille un peu, scintille, scintille?<sup>23</sup>

On note immédiatement le même saut des cétacés chez les deux poètes: «saltul de-amurg al delfinilor» («le saut des dauphins au crépuscule»), «schnellen die Tümmler» («les marsouins fusent»). Pourtant la tonalité de l'évocation s'assombrit. L'acte de l'écriture maintient toujours chez Celan la volonté de se souvenir – l'écrit «se creuse» – et ainsi de témoigner de la Shoah, un événement qui dépasse toute limite et qui dépasse même l'humain pour tomber dans l'inhumain. Ce fut, comme le rappelle Paul Ricoeur avec Habermas, «une atteinte à la couche la plus profonde de solidarité avec ceux ayant figure d'homme».<sup>24</sup> La couleur verte a le plus souvent une connotation sinistre chez Celan, le vert évoquant l'uniforme des soldats allemands. De plus, en une violente antithèse avec le paysage marin, la parole de mémoire – qu'elle soit écrite ou parlée – «brûle» dans les baies, en un sombre rappel, avec le verbe «brûler», des camps de concentration de la seconde guerre mondiale. Les «Buchten» sont sans doute une réfè-

<sup>23</sup> P. Celan, *Reverse...* cit., p. 83.

<sup>24</sup> P. Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Édition du Seuil, 2003, p. 337.

rence cryptique aux golfes de la poésie *Ulise* de Blaga, mais ils s'inscrivent ici dans une topographie tragique.

Alors que les dauphins de Blaga sautaient avec allégresse dans les vagues, invitant le poète vers des horizons prometteurs, les dauphins de Celan – en fait une variété traduite en français par «marsoins» – «fusent» non plus dans les flots de la mer, mais dans un liquide bien plus inquiétant: les noms liquéfiés. Pour Blaga, les noms écrits sur le sable – emblèmes de toute écriture et donc du poème – disparaissaient, effacés par les vagues, ainsi que les traces de pas sur la rive. De même, la vision des dauphins s'estompait avec l'arrivée de la nuit pour laisser place à l'horizon nocturne et à ses transfigurations: l'étoile et l'ombre. Chez Celan, les noms se réfèrent avant tout à ceux des victimes de la Shoah qui ont été assassinés, brûlés. Pour lui, ils se sont comme liquéfiés. Eau lourde et sombre qui est celle où se trouvent fantasmatiquement immergés les morts célandiens comme en témoignent de nombreux poèmes. Si la mer, dans *Ulise* de Blaga, avait un fond d'ossements, chez Celan, c'est sa substance même qui s'alourdit. Image qui est aussi présente dans un poème appartenant au recueil *Die Niemandrose (La rose de Personne)*, mais retiré par la suite, *Immersio*:

Bei euch, ihr ewigen  
Nimmergesänge, tief  
unten, wohin  
das Wort *Geliebte*  
mir  
vorausschwamm ins  
Wort *Gefilde*,

da

lieg ich, den  
Seelen-  
tang voller Namen  
um mich -: ein  
Ungetaufter, ein



Getauchter.<sup>25</sup>

Auprès de vous, éternels  
chants-de-jamais, tout  
au fond, là où  
le mot *aimée* nagea  
devant moi vers  
le mot *champs*,

là

je suis couché, le  
varech  
de l'âme plein de noms  
autour de moi —: un  
non-baptisé, un  
immergé.<sup>26</sup>

Le critique Jean-Pierre Lefebvre note que le verbe «*verflüßig* convoie aussi le fleuve (*Fluß*)»,<sup>27</sup> ce qui évoque à la fois l'eau comme limite de l'Au-delà et des Enfers et le grand fleuve nocturne de la mémoire et de la mort. Assimilant le passé à une eau profonde, la rêverie bachelardienne en révèle le sens abyssal: «Et quand vient la fin, quand les ténèbres sont dans le cœur et dans l'âme, quand les êtres aimés nous ont quittés et que tous les soleils de la joie ont déserté la terre, alors le fleuve d'ébène, gonflé d'ombres, lourds de regrets et de remords ténébreux, va commencer sa lente et sourde vie. Il est maintenant l'*élément* qui se souvient des morts».<sup>28</sup>

De nombreux poèmes celaniens polarisent un symbolisme centré sur le complexe de l'eau mortelle. Le thème des noyés et de la noyade traverse tous les recueils, comme dans *Inselhin (Vers les îles)* et le lugubre *Kenotaph (Cénotaphe)* de *Von Schwelle zu Schwelle (De seuil*

<sup>25</sup> P. Celan, *Die Gedichte aus dem Nachlaß*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, p. 61.

<sup>26</sup> Traduction de B. Böschstein (*L'involution – Réponse à une constellation biographique*, in Corbea-Hoisie (ed.), *Paul Celan...* cit., pp. 193-200, ici pp. 196-197).

<sup>27</sup> J.-P. Lefebvre, *Notes*, in Celan, *Renverse...* cit., p. 164.

<sup>28</sup> Bachelard, *L'Eau...* cit., p. 78.

*en seuil*) qui semble plutôt une épitaphe, prémonition ou préparation du geste irrémédiable. Associé aux images du vaisseau-fantôme et de la barque des morts, le noyé en mer représente, pour l'imaginaire universel, l'être du voyage sans fin. Pour Héraclite, l'anéantissement aqueux indique l'étape ultime de la «voie descendante». L'eau est bien un destin, selon les termes de Bachelard, qui a consacré à cet élément une étude célèbre, fondée sur le complexe d'Ophélie et le complexe de Caron. Ils thématisent – écrit le philosophe – «la pensée de notre dernier voyage et de notre dissolution finale. Disparaître dans l'eau profonde ou disparaître dans un horizon lointain, s'associer à la profondeur ou à l'infinité, tel est le destin humain qui prend son image dans le destin des eaux».<sup>29</sup>

Le lieu de la remémoration célanienne est le Nulle part éternisé à jamais par le travail du deuil. Lieu spectral dont les textes préservent les traces. C'est ce même non-lieu qui apparaît dans *Strette*:

Nirgends  
fragt es nach dir –

Der Ort, wo sie lagen, er hat  
einen Namen – er hat  
keinen.

Nulle part  
on ne s'inquiète de toi –

Le lieu où ils étaient couchés, il a  
un nom, il n'en a  
pas.<sup>30</sup>

En fait le thème mémoriel est convoqué ouvertement lorsque le poète parle de la «mémoire» des cloches. Celan veut-il symboliser, en opposition au bruit assourdissant des cloches, le Christianisme qui resta

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>30</sup> P. Celan, *Grille de parole*, Édition bilingue, Traduit de l'allemand par M. Broda, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991, pp. 92-93.

muet durant la Shoah? On pense aussi à un poème de Benjamin Fondane – appartenant au recueil *Ulysse* que Celan avait lu – qui évoque la «cloche enfouie/ qui sonne le temps à rebours»,<sup>31</sup> en un retour vers l'enfance et la jeunesse en Roumanie. La question qui clôt ces vers anticipe celles de la dernière strophe qui s'articule sur deux interrogations, reflet des deux interrogations d'*Asfințit marin*. Chez Blaga, elles marquaient la tentation – avant le refus final – de l'aventure sur les eaux et de l'Ailleurs. Chez Celan, le Nulle part devient un «rectangle d'ombre» coïncidant avec un «enclos du temps», titre du recueil de 1976. Toutefois, malgré le caractère funèbre de l'évocation, quelqu'un ou quelque chose semble survivre et advenir. Le critique Lefebvre traduit «schnaubt» par «s'ébroue», mais la signification peut être aussi «souffle, halète». Surtout, dans l'obscurité point une lueur qui scintille, portant espoir.

Chez Celan, les traces du poème de Blaga sont «les revenants d'un lieu particulier» – l'espace roumain de son enfance et de sa jeunesse – «dans un lieu autre»: <sup>32</sup> le poème qu'il est en train d'écrire. On peut constater que cette anabase mémorielle est présente, lors de l'acte d'écriture lui-même, dans l'évocation de l'Ici («hier») opposé au Là-bas roumain. Mais alors que chez Blaga, et avant lui chez Mallarmé et Baudelaire, l'Ailleurs restait encore celui du voyage et d'une quête personnelle, il devient chez Celan le Non-lieu, le Nulle part qui, chez lui, indique le lieu cryptique et mémoriel où se trouvent les morts de la Shoah.

Les références souterraines à *Asfințit marin* de Lucian Blaga révèle que Celan a continué à dialoguer avec la poésie roumaine au cours des années d'exil. N'attirait-il pas l'attention de Petre Solomon, dans une lettre datée du 23 novembre 1967, sur les références à la réalité roumaine dans *Atemwende*?<sup>33</sup> Comme d'autres poèmes célanien centrés sur l'acte de l'écriture, *Das Geschriebene* coïncide – selon nous – avec une lecture et une interprétation d'un autre texte: *Asfințit marin*

<sup>31</sup> B. Fondane, *Le Mal des fantômes*, Paris, Verdier, 2006, p. 137.

<sup>32</sup> M. de Certeau, *La Fable mystique. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, II, Paris, Gallimard, 2013, p. 61.

<sup>33</sup> Lettre de P. Celan en français datée du 23 novembre 1967 (in P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, București, Editura Kriterion, 1987, p. 238).

de Lucian Blaga. Le poème célanien articule en fait deux espaces textuels et symboliques. Dans le premier, nous décelons au moins quatre éléments provenant du sous-texte blaguien: l'espace marin, les noms, le saut des dauphins et la présence des structures interrogatives dans la strophe finale. Le second espace nous livre l'interprétation célanienne. Ainsi que l'affirme Jean Bollack:

Herméneutiquement, dans le sens de l'art de la compréhension du texte, un poème de Celan est un *interpretandum*; une lecture a eu lieu, celle de l'auteur, prenant position et se situant, contestant une signification donnée; toute la dimension critique est dans ce trait.<sup>34</sup>

## Abstract

This essay sets out to investigate the intertextual relations of a group of poems that have Elsewhere as their principal theme. In *Das Geschriebene*, Paul Celan provides his reading of *Aşfinţit marin* by Lucian Blaga, a poem which is in its turn a rereading of Mallarmé's *Brise marine*. In the first part of the essay, *Mallarmé et l'Ailleurs*, we present evidence for a reading which takes Baudelaire's *Le Voyage* as a continuous thematic. In the second section, *Le refus de Lucian Blaga*, we show how in the poem *Aşfinţit marin* are present diverse aspects of Mallarmé's hypotext – from the title which contains “sea” [marine] to “masts” [mât], the last verse with the call to the “cœur” followed by an imperative – and how the text in its original form leads to a refusal of the voyage. In the third section, *Ulysse et la parole méridienne*, we extend the comparison to Blaga's *Ulise*. In the fourth section, *Le Nulle part de Paul Celan*, we show how certain elements of *Aşfinţit marin* – the sea, the names, the leaping of the dolphins and the presence of the interrogative structure in the last strophe – have been imported into Paul Celan's *Das Geschriebene* in order to be given a wholly personal interpretation based on the recall of memories of the Shoah.

Gisèle Vanhese  
gisèle.vanhese@unical.it

<sup>34</sup> Bollack, *Le problème...* cit., p. 86.

Bernhard Zimmermann

## Formen der griechischen Komödie von Aristophanes zu Menander

### I.

Im Lexikon ästhetischer Grundbegriffe<sup>1</sup> wird mit Verweis auf Carl Friedrich Flögels *Geschichte der komischen Litteratur* aus dem Jahr 1784<sup>2</sup> herausgestrichen, dass das Gebiet des Komischen so weitläufig sei und sich die dazu gehörenden Wörter und Begriffe auf eine verwirrende Art durchkreuzten und vermischten, dass eine Bestimmung des Komischen oder gar eine Abgrenzung vom ‚Lächerlichen‘ äußerst schwierig sei. Eine Theorie des Komischen zählt also ohne Zweifel wie die des Komplementärbegriffs des Tragischen zu den überaus kontrovers und endlos diskutierten Gegenständen nicht nur der Literaturwissenschaft und Ästhetik, sondern auch der Soziologie, Anthropologie und Psychologie und neuerdings der Neurologie – von Wissenschaftsbereichen also, die sich bei der Bestimmung des Komischen in ihren Methoden zwar häufig ergänzen, aber noch öfter zu widersprüchlichen Ergebnissen kommen. Ja, es scheint sogar so zu sein, dass die Analyse des Komischen noch schwieriger, noch komplexer ist als die des Tragischen.

<sup>1</sup> K. Schwind, *Komisch*, in K. Barck u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2001, S. 332.

<sup>2</sup> Bd. 1, Leipzig 1784, S. 3f.

Die verwirrende Deutungsvielfalt rührt wohl – und dies seit der Antike<sup>3</sup> – daher, dass beide Begriffe, ‚komisch‘ wie ‚tragisch‘, zunächst in Bezug auf die literarischen Gattungen Komödie und Tragödie (im Sinne von ‚zur Tragödie/Komödie gehörend‘) verwendet werden. Doch selbst bei dieser engen literaturwissenschaftlichen Bedeutung schwingt ein metaphorischer Beiklang mit im Sinne von ‚der Konzeption/der Grundidee/dem Wesen der Tragödie/Komödie entsprechend‘, wobei natürlich jeweils zunächst festgelegt werden muss, was das ‚Wesen‘ der jeweiligen Gattung ausmacht. In einem noch weiteren Maße werden die beiden Adjektive, ohne dass der ursprüngliche Zusammenhang mit der jeweiligen literarischen Form noch eine Rolle spielt, rein metaphorisch in der Umgangssprache verwendet („ein tragisches Ereignis“, „das kommt mir komisch vor“ usw).

Es ist bezeichnend, dass die metaphorische Verwendung von ‚tragisch‘ (τραγικός/*tragikós*) bereits in der Komödie des 5. Jahrhunderts v. Chr. nachweisbar ist, da sich die Komödiendichter dieser Zeit ständig unter produktions- wie rezeptionstheoretischen Gesichtspunkten mit der zeitgenössischen Tragödie auseinandersetzten. ‚Tragisch‘ wird dabei einerseits deskriptiv verstanden als ‚in der Manier der Tragödie‘, als ‚erhaben‘, als ‚pathetisch‘, andererseits aber auch negativ im Sinne von ‚schwülstig‘.<sup>4</sup> Dass der Begriff ‚tragisch‘ wirkungsästhetisch aufgefasst wird – und von da ist es nur ein kleiner Schritt zur rein metaphorischen Verwendung ohne literarischen Bezug –, ist in der *Poetik* des Aristoteles nachweisbar. Aristoteles nennt Euripides den ‚tragischsten der Dichter‘ (c. 13, 1453a30), weil er mehr als die anderen Tragiker es verstehe, die der Tragödie eigenen Affekte ‚Furcht‘ und ‚Mitleid‘ allein durch die Konzeption seiner Stücke, durch die Handlungsführung (σύστασις τῶν πραγμάτων/*sýstasis ton pragma-*

<sup>3</sup> Eine semantische Untersuchung dieser beiden und sinnverwandter Begriffe in der antiken Literatur ist ein Forschungsdesiderat.

<sup>4</sup> Vgl. Aristophanes, *Frieden* (V. 136). Die Ambiguität von ‚tragisch‘ wird besonders in den *Fröschen* des Aristophanes (V. 1005) deutlich: Aischylos hat den ‚tragischen Unsinn‘ literarisch-stilistisch ausgeschmückt; vgl. K.J. Dover, *Aristophanes, Frogs*, Oxford, Oxford University Press, 1993, S. 317f.

ton), und nicht durch die Inszenierung und Vertonung im Rezipienten hervorzurufen.<sup>5</sup>

Das Adjektiv ‚komisch‘ (κωμικός/*komikós*) dagegen weist immer – ohne metaphorische Erweiterungen in der Semantik – einen direkten Bezug zur literarischen Gattung Komödie auf. Das dazu gehörende Verb κωμῳδεῖν (*komodeín*) hat jedoch von Anfang an einen metaphorischen Beiklang. Wörtlich bedeutet es ‚in einem Komödienchor singen‘; es wird aber schon in den Texten der attischen Komiker des 5. Jahrhunderts im Sinne von ‚verspotten‘ verwendet,<sup>6</sup> da ein wesentliches Merkmal der Komödien dieser Zeit der gegen stadtbekanntere Persönlichkeiten gerichtete Spott war (das sog. ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν/*onomastí komodeín*, ‚verspotten unter namentlicher Nennung‘). In einem zweiten, das Komische bezeichnenden Adjektiv dagegen sind immerhin Ansätze einer metaphorischen Verschiebung wie bei ‚tragisch‘ feststellbar. Das Adjektiv κωμῳδικός (*komodikós*) bedeutet ‚in der Manier der Komödie‘, also ‚lustig‘, ‚heiter‘ und ‚angenehm‘,<sup>7</sup> wohl auch ‚unanständig‘, ‚obszön‘ und Ähnliches.<sup>8</sup>

## II.

Doch schon lange vor der theoretischen Diskussion über das Wesen des Komischen und Tragischen findet man in der griechischen Literatur Reflexionen über die Wirkung von Dichtung, die Trauer und Schmerz verursachen, aber auch zum Lachen reizen kann. In der homerischen *Odyssee* werden an mehreren Stellen in den ‚Sängerszenen‘ unmittelbare Reaktionen der Rezipienten auf die Vorträge der epischen Rhaspoden vorgeführt, Phemios in Ithaka an Odysseus’ Hof im 1. Buch und Demodos im 8. Buch bei den Phäaken. Penelope, Odysseus’ Gattin, bricht in Tränen aus, als Phemios von der glücklichen Heimkehr der Trojakämpfer berichtet, die ihrem sehnlichst erwarteten

<sup>5</sup> Vgl. D.W. Lucas. Aristotle, *Poetics*, Oxford, Oxford University Press, 1972, S. 147f.

<sup>6</sup> Z.B. Aristophanes, *Acharner* (Vers 631).

<sup>7</sup> Vgl. Aristophanes, *Ekklesiazusen* (Vers. 889).

<sup>8</sup> Vgl. Aristophanes, *Wespen* (V. 1047).

Mann bisher nicht zuteilwurde (Buch 1, Verse 337-344). Als Odysseus, ohne sich Penelope zu erkennen zu geben, sie nach seiner Rückkehr nach Ithaka mit ‚Trugreden‘, um ihre Treue zu erkunden, auf die Probe stellt, widerfährt ihr dasselbe: Sie wird von Trauer und Trübsinn überwältigt und sogar von Schüttelfrost gepackt (Buch 19, Verse 204-209). Diese psychosomatische Reaktion ähnelt der des Odysseus am Phäakenhof, als er die Gesänge des Demodokos hört, der von Odysseus' Taten vor Troja singt, ohne dass zu diesem Zeitpunkt jemand ahnt, dass Odysseus selbst unter den Zuhörern sitzt (Buch 8, Verse 73-82 und Verse 469-521). Die Konfrontation mit der eigenen Vergangenheit in poetischer Form überwältigt ihn, so dass er die Tränen nicht zurückhalten kann. Doch Dichtung kann auch Lachen bewirken. Die Ehebruchsgeschichte von Ares und Aphrodite und die Rache des gehörnten Ehemanns Hephaistos lassen in der Erzählung die Götter in Lachen, das danach sprichwörtliche ‚homerische Gelächter‘, ausbrechen (Buch 8, Verse 343-346), und Odysseus hat, wie der epische Erzähler betont, ästhetischen Genuss (τέρψις/τέρψις), als er Demodokos' Götterburleske hört (Buch 8, Verse 367f.).

Diese metapoetischen Reflexionen über Dichtung werden im Verlauf des 5. Jahrhunderts unter dem Einfluss der aufblühenden Rhetorik theoretisch untermauert. Der Sophist Gorgias (480-380 v. Chr.) schreibt in seinem *Lobpreis der Helena* (8f.)<sup>9</sup> der Rede (λόγος) und der Dichtung als einer metrisch gebundenen Form der Rede die Wirkung zu, im Rezipienten alle möglichen Affekte auszulösen. Ohne Zweifel mit Blick auf das Epos und die zeitgenössische Tragödie,<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Der Text findet sich in H. Diels-W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. 2., Dublin-Zürich, Weidmann, 1952, S. 288-294 (DK 82 B 11), mit Kommentar und Übersetzung bei Th. Buchheim, *Gorgias von Leontinoi*. Reden, Fragmente und Testimonien, Hamburg, Meiner, 1989, S. 3-17. Die Datierung ist umstritten, insbesondere das Verhältnis zwischen der euripideischen *Helena* (412 v. Chr.) und der Schrift des Gorgias, wenn denn überhaupt eine Beziehung zwischen den beiden Werken vorliegt; eine Datierung in das letzte Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. ist wahrscheinlich.

<sup>10</sup> Den Aspekt der Freude (χαρά) könnte auf die Komödie gemünzt sein; allerdings kann Freude auch eintreten, wenn es, wie dies häufig in der euripideischen Tragödie der Fall ist, mit Hilfe eines deus ex machina zum happy end kommt. So sind es wohl eher die ‚ersten‘ Gattungen Epos und Tragödie, die Gorgias im Auge hat. Die Wirkung der Komödie, Lachen auszulösen (τὸ γέλοϊον), wird seit Platons *Protagoras* (340e) und *Politeia* (452d-e) diskutiert.



betont er, dass Reden welcher Art auch immer in der Lage seien, „Furcht zu beenden und Trauer zu beseitigen und Freude zu bewirken und Mitleid wachsen zu lassen“. Und wenig später schreibt er, dass den Rezipienten, wenn er Dichtung höre, „Schauder voller Furcht und tränenreiches Mitleid und Schmerz liebendes Verlangen“ befallen. Diese Wirkungen kommen – so resümiert Gorgias – durch ästhetische Distanz zustande. Man durchlebt diese Affekte im sicheren Wissen, dass es sich um fremde,<sup>11</sup> fiktionale Ereignisse handelt und dass mit dem Ende der Rezitation oder Aufführung auch die empathische Identifikation und die Wechselbäder der Gefühle ein Ende haben werden. Die paradox klingende Formulierung „Schmerz liebendes Verlangen“ (πόθος φιλοπενθής) beschreibt akkurat diese Einstellung eines Rezipienten: man weiß, dass man während der Aufführung alle möglichen, auch schmerzliche Affekte durchleben wird, und trotzdem geht man immer wieder ins Theater oder zu einer Epen-Rezitation.<sup>12</sup>

Einen guten Einstieg in das Komik-Verständnis des 5. Jahrhunderts v. Chr. bietet wiederum eine kurze Äußerung des Gorgias, die ihm Aristoteles voller Zustimmung im 3. Buch der *Rhetorik* (1419b3 = 82 B 12 DK.) zuschreibt. Man müsse – so der Sophist – den Ernst der Gegner durch Gelächter und ihr Gelächter durch Ernst zunichtemachen.<sup>13</sup> Gorgias weist also in dieser Anweisung für den angehenden Gerichtsredner oder Politiker dem Lachen, das durch eine Formulierung oder Schilderung oder durch einen Witz hervorgerufen wird, eine Ernst, eine Ernsthaftigkeit *auflösende* Wirkung zu. Dies mag angesichts der Vielzahl von Theorien ein simpel klingender Ansatz sein, der allerdings den Vorteil hat, dass er aus derselben Zeit wie die Ko-

<sup>11</sup> Gorgias betont, dass es sich zwar um das Unglück fremder Personen handle, wir aber trotzdem von Emotionen gepackt werden. Wenn es das eigene Leben ist, das einem in poetischer Form vorgehalten wird, ist die emotionale Überwältigung umso größer, wie der Fall des homerischen Odysseus zeigt.

<sup>12</sup> Wieder liefert die homerische *Odyssee* ein Beispiel, das das rezeptionstheoretische Paradox erklären kann: Obwohl Odysseus bereits weiß, dass er, wenn er Ereignisse aus seinem Leben hören wird, zu Tränen gerührt sein wird, verlangt er von dem Sänger noch einmal dezidiert, ein Lied über Odysseus zu hören, nämlich von seiner List des Hölzernen Pferdes (*Odyssee* Buch 8, Verse 486-498).

<sup>13</sup> Τὴν μὲν σπουδὴν διαφθεῖρειν τῶν ἐναντίων γέλωτι, τὸν δὲ γέλωτα σπουδῆτι.

mödien des Aristophanes (ca. 450-385 v. Chr.) stammt – des Autors also, der durch seine elf erhaltenen Stücke der wichtigste Zeuge für die attische Komödie des 5. und beginnenden 4. Jahrhunderts v. Chr. ist, und dass er also aus unmittelbarer Anschauung der Wirkung von Komödien formuliert wurde.

### III.

Im Folgenden soll in einem Vergleich zwischen der frühesten erhaltenen Komödie des Aristophanes, den *Acharnern* aus dem Jahr 425, und Menanders *Dyskolos* aus dem Jahr 316 v. Chr. der Frage nachgegangen werden, wie sich aus der Handlungskonzeption der beiden Stücke eine völlig unterschiedliche Komik und damit eine völlig unterschiedliche Art des Lachens ergeben.

Die *Acharner*<sup>14</sup> wurden in einer Zeit aufgeführt, in der schon seit sechs Jahren ein erbitterter Krieg zwischen den Athenern und Spartanern herrschte und in der, wie wir aus dem Historiker Thukydides wissen (II 16f.), die Landbevölkerung zusammengepfercht wie Vieh in der Stadt Athen leben musste, während vor den Mauern die Spartaner ihre Äcker und Gehöfte plünderten und zerstörten. In dieser politischen Lage ist die Komödie angesiedelt, in der ein Mann, ein Bauer mit dem sprechenden Namen Dikaiopolis – mit einem Namen, der ein Programm enthält: ‚der, der mit der Stadt gerecht umgeht‘, der ‚rechtschaffene Bürger‘ – einen phantastischen Plan hat und den auch gegen mannigfache Widerstände durchsetzt. Der rechtschaffene Bürger fasst den Entschluss, einen privaten Frieden mit den Feinden zu schließen, da das Kollektiv dazu nicht willens ist, sondern verstockt und uneinsichtig, getrieben von egoistischen Bedürfnissen, weiter Krieg führen will. Er tut dies auch erfolgreich, zieht sich aus der Gesellschaft zurück, genießt seinen Privatfrieden mit seiner Familie und verteidigt ihn gegen freche Eindringlinge.

<sup>14</sup> Vgl. dazu B. Zimmermann, *Die griechische Komödie*, Frankfurt/M., Fischer Taschenbuchverlag, 2006, S. 66-73; S.D. Olson, Aristophanes. *Acharnians*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Doch wie gestaltet Aristophanes dieses dürre Handlungsgerüst, wie macht er den eigentlich sehr ernsten Inhalt seines Stückes lustig, wie macht er es komisch? Werfen wir einen genaueren Blick auf die Handlung: Da niemand in der Volksversammlung für Frieden eintritt, lässt sich Dikaiopolis durch einen gewissen Amphitheos – auch er hat einen sprechenden Namen: ‚der von beiden Seiten (d.h. beiden Eltern her) ein Gott ist‘ – einen Privatfrieden aushandeln. In Windeseile kehrt der Friedensunterhändler aus Sparta zurück und bietet Dikaiopolis drei Sorten ‚Frieden‘ an, einen fünf-, zehn- und dreißigjährigen (Verse 187-202). Aristophanes spielt hier mit der doppelten Bedeutung des Wortes *σπονδαί*, das sowohl ‚Wein‘ oder ‚Weinspende‘, die beim Friedensschluss dargebracht wurde, als auch metonymisch ‚Frieden‘ bedeuten kann.

Der Privatfrieden des Dikaiopolis, der in seinem Heimatdorf mit seiner Familie die Ländlichen Dionysien feiert, im Gegensatz zu den prächtigen, mehrtägigen Städtischen (oder Großen) Dionysien ein lokales, bäuerliches Fest zu Ehren des Gottes Dionysos, wird durch den Chor, alte Köhler aus dem nordöstlich von Athen gelegenen Dorf Acharnai (Verse 181f.), gestört, die voller Verbitterung die Spur des Friedensweines aufgenommen haben (Verse 204ff.) – darin den Eri-nyen in den *Eumeniden*, dem abschließenden Stück der *Orestie* des Aischylos, vergleichbar – und Dikaiopolis zu steinigen drohen (Verse 280-283). Nur mit Mühe, indem er einen Kohlensack, der Acharner liebstes Kind,<sup>15</sup> als Geisel nimmt (Verse 284ff.), kann er sie davon abhalten und dazu zwingen, – den Kopf auf einem Hackklotz – seine Argumente für den Frieden anzuhören (Verse 366ff.). Die burleske Szene parodiert die 438 v. Chr. aufgeführte Tragödie *Telephos* des Euripides.<sup>16</sup> Um mitleiderregend zu wirken,<sup>17</sup> staffiert sich Dikaiopolis bei dem Tragiker Euripides mit dem Lumpengewand des Telephos

<sup>15</sup> Da die Bewohner von Acharnai vorwiegend Köhler waren, ist ihr liebstes Kind der Ertrag ihrer harten Arbeit, die Kohle.

<sup>16</sup> Vgl. dazu P. Rau, *Paratragodia*, München, Verlag C.H. Beck, 1967, S. 19-42.

<sup>17</sup> Diese Szene enthält eine Spitze gegen das euripideische Ausstattungstheater: Mitleid wird nicht durch die Konzeption, sondern durch die Kostüme erweckt.

aus, das der tragische Held als Tarnung bei seiner Geiselnahme im Stück des Euripides getragen hat (Verse 393ff.). Seine Darlegung des wahren Kriegsgrundes (Verse 524-529) ist gleichzeitig eine Parodie der Frauenraubgeschichten zu Beginn des Geschichtswerks des Herodot (Buch 1, 1-4): Streit und Krieg in Griechenland hätten nur begonnen, weil angetrunkene junge Burschen aus Athen eine Dirne aus Megara entführt und die Megarer daraufhin, Gleiches mit Gleichem vergeltend, zwei Dirnen Aspasias, der Geliebten des Perikles, geraubt hätten.<sup>18</sup> Die Argumente des Dikaiopolis können nur einen Teil der Achauer überzeugen (Verse 557ff.), die Teilung des Kollektivs des Chores ist ein Sinnbild für den Riss, der durch die Gesellschaft geht. Doch obwohl die anderen den Strategen Lamachos<sup>19</sup> zu ihrer Verstärkung herbeirufen, lässt sich Dikaiopolis nicht davon abbringen, seine private Freihandelszone auszurufen.

Der zweite Teil der Komödie führt die Folgen des neu errichteten Zustandes in einer lockeren Szenenfolge vor. Verschiedene Personen erscheinen, um mit Dikaiopolis Handel zu treiben oder um ihn in seinem Glückszustand zu stören, da sie an den Vorteilen, die sich der komische Held geschaffen hat, teilhaben wollen. Unliebsamer Störenfriede entledigt er sich in typischen ‚Abfertigungsszenen‘ ohne größere Schwierigkeiten. Drastisch wird der Triumph des komischen Helden in einer parallel gebauten Szenenfolge in der Schlusspartie der Komödie (Verse 1071ff.) vorgeführt: Während Lamachos gegen die Böoter ins Feld ziehen muss, macht sich Dikaiopolis auf Einladung des Dionysospriesters zu einem heiteren Fest, an dem viel getrunken werden darf, auf den Weg. Die Verfassung beider bei ihrer Rückkehr entspricht den unterschiedlichen Zielen (Verse 1190-1203). Lamachos, verwundet, taumelnd auf zwei Soldaten gestützt, kommt tragisch

<sup>18</sup> Damit spielt Aristophanes auf einen Anlass des Peloponnesischen Krieges an, das sog. Megarische Psephisma; vgl. Olson (wie Anm. 13), S. XXXIII-XXXVI.

<sup>19</sup> Lamachos ist ein aus Thukydides' Geschichtswerk wohlbekannter athenischer Stratege, 414 kam er während der sog. Sizilischen Expedition der Athener vor Syrakus ums Leben. Er wird hier wegen seines sprechenden Namens als Repräsentant der Kriegstreiber an den Pranger gestellt: Lamachos könnte man mit ‚der Kampfgewaltige‘ übersetzen – ein in der Tat passender Name für einen General.

klagend, aus dem Felde – das pathetische Jammern steht in krassem Missverhältnis zu seiner Verletzung, einem verrenkten Knöchel und einem angestoßenen Kopf –, Dikaiopolis, betrunken, von zwei Dirnen geleitet, torkelnd vom Fest, bevor er mit dem Chor triumphierend auszieht (Verse 1227-1234).

#### IV.

Die erste erhaltene Komödie des Aristophanes bringt die zentralen Elemente der Komödie des 5. Jahrhunderts, insbesondere den dionysischen Kontext, in dem Komödien- wie Tragödienaufführungen verankert waren, und das dionysische Substrat, das im Text nachweisbar ist, besonders deutlich zum Vorschein:

Schon der Name Komödie (*κωμῳδία*), Gesang anlässlich eines Komos, eines Umzugs von angetrunkenen Männern im Anschluss an ein Symposion, verdeutlicht das dionysische Ambiente von Komödienaufführungen. Komödien wurden an zwei dem Gott des Weines, der Ekstase und des Theaters gewidmeten Festen in Athen aufgeführt: an den Großen Dionysien, die im Frühjahr, nach unserem Kalender im April oder Mai stattfanden, und den Lenäen, einem Fest beim Nahen des Frühlings im Februar, an denen die *Acharner* zur Aufführung kamen. Da die Theaterstücke als sublimierte Opfergaben der Gemeinde an den Gott zu verstehen sind, durften sie, um den Gott nicht zu beleidigen, nur einmal in Athen aufgeführt werden; Aufführungen anderswo waren dagegen durchaus legitim. Aus diesem dionysischen Substrat erklären sich viele der zentralen komischen Techniken der Alten Komödie.

In den *Acharnern* zitiert Aristophanes all die dionysischen Kontexte. Das Stück wird mit einer Theaterszene eröffnet. Der komische Held berichtet – in einem Monolog *ad spectatores* – von einem unerfreulichen Theatererlebnis, das er vor kurzem hatte. Anstelle eines erwarteten Stücks des Aischylos<sup>20</sup> musste er ein schlechtes Drama eines

<sup>20</sup> Aischylos, dem Altmeister der Gattung Tragödie, wurde nach seinem Tod (456 v. Chr.) als besondere Ehrung durch die Bürger von der Volksversammlung das einmalige Recht verliehen, dass seine Stücke wiederaufgeführt werden durften. Erst im Jahre 386 v. Chr.

gewissen Theognis<sup>21</sup> über sich ergehen lassen. Im weiteren Verlauf der Handlung werden immer wieder dionysische Kontexte eingebettet. Das erste Resultat des Privatfriedens des Protagonisten sind die Ländlichen Dionysien, die Dikaiopolis mit einem Lied und einer Prozession zu Ehren des personifizierten heiligen Phallos begeht. Und am Ende wird Dikaiopolis zum Kannen-Fest (Choen) eingeladen, zu einem Trinkfest am zweiten Tag des sich über drei Tage erstreckenden dionysischen Frühlingsfestes der Anthesterien („Blütenfest“). Die *Acharner* öffnen also in der Technik der ‚mise en abyme‘ den Blick auf andere Dionysos-Feste und verleihen damit dem Ganzen einen unwiderstehlichen dionysischen Charakter.

Das Dionysische in dieser Komödie kommt auch darin deutlich zum Ausdruck, dass das, worum es in dem Stück geht, nämlich den Frieden, durch das dionysische Element par excellence, durch den Wein, symbolisiert wird. Dies wird – wie schon erwähnt – dadurch möglich, dass im Griechischen der Vertragsabschluss (σπονδαί) seinen Namen von den dabei geopfertem Weinspenden hat. Frieden und dionysische Festesfreude sind – so die Botschaft des Stücks – untrennbar verbunden.

Diese σπονδαί, der Friedenswein, bringen eine weitere, für Aristophanes typische komische Technik zum Vorschein: die Verdeutlichung von Abstraktem durch sichtbare, schmeckbare, riechbare, hörbare Dinge.<sup>22</sup> Abstraktes wird im Sinnlichen unmittelbar verständlich. Der Frieden, der durch Wein symbolisiert wird, schmeckt nicht nach Pech und Schwefel, nach Krieg, sondern nach Nektar und Ambrosia, er ist wie ein dreißigjähriger gutgelagerter Wein purer Genuss (Verse 195-202)!

wurden – wiederum durch Volksbeschluss – generell Wiederaufführungen ‚alter‘ Tragödien zugelassen.

<sup>21</sup> Theognis ist als Dichter minderer Qualität nur aus Aristophanes bekannt. Seine Tragödien gelten als ‚kalt‘, ‚frostig‘ (ψυχρός), also ohne wahres Leben und uninspiriert; vgl. Aristophanes, *Thesmophoriazusen*, Vers 170. Nach der Niederlage Athens im Peloponnesischen Krieg war er einer der gefürchteten 30 Tyrannen; vgl. Xenophon, *Hellenika*, Buch 2, 3, 2; Lysias, *Rede* 12, 6.

<sup>22</sup> Zu dieser Technik der metaphorischen Dramatisierung vgl. H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie*, München, Verlag C.H. Beck, 1957, S. 104-106.

Dionysos ist der Gott der Ekstase, der ἔκστασις, der Gott der Grenzüberschreitung und der Verletzung der göltigen Normen und Regeln. In den Komödien des 5. Jahrhunderts sind die dionysischen Normverletzungen unübersehbar. Zunächst und in erster Linie ist es das Obszöne, Sexuelle, Skatologische. In der Phantasie der Komödie und während der beschränkten Zeit der Komödienaufführung ist es dem Zuschauer möglich und erlaubt, in seiner Identifikation mit dem komischen Helden all das zu tun, was ihm im Alltag verboten war: sich in jeder Hinsicht auszuleben, unbegrenzt zu genießen und – hier kommt ein weiteres Charakteristikum der Alten Komödie zum Vorschein – all die herabzusetzen und zu verspotten, denen man im normalen Leben sich unterzuordnen hatte wie den militärischen Vorgesetzten und vor denen man Angst hatte wie vor den Sykophanten, den gefährlichen Denunzianten, oder denen man sich geistig unterlegen fühlte, all den Intellektuellen, seien es Dichter wie Euripides, Philosophen wie Sokrates, Wissenschaftler wie der Mathematiker und Astronom Meton oder Komponisten wie Kinesias. Die Mittel dieser Verspottung sind verschiedener Art, dienen aber demselben Zweck, der hämischen Ausgrenzung, entweder durch handfeste Prügel oder durch derb-obszöne Beschimpfung oder im Falle der Dichtung durch Parodie. Das Lachen der Komödie ist also ganz im Sinne des Diktums des Gorgias ‚auflösend‘, Ernst, Respekt, Achtung auflösend, es ist herabsetzen und denunzierend, es ist ausgrenzend.<sup>23</sup>

Die Skizzierung der Handlung der *Acharner* zeigt deutlich, dass die Komödien des Aristophanes und seiner Zeitgenossen nicht zu Unrecht das Epitheton ‚politisch‘ verdienen, wenn man denn politisch

<sup>23</sup> Nur am Rande sei darauf verwiesen, dass der Spott gegen stadtbekanntere Persönlichkeiten, wie wir ihn in jeder Komödie des Aristophanes antreffen, alle Charakteristika aufweist, die S. Freud in seiner Untersuchung *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten* (1905) dem tendenziösen, aggressiven Witz zuweist; vgl. B. Zimmermann, *Spott als Medium der Gruppenbildung und Ausgrenzung in der griechischen Komödie des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, in M. Fludernik-H.-J. Gehrke (Hgg.), *Normen, Ausgrenzungen, Hybridisierungen und ‚Acts of Identity‘*, Würzburg, Ergon, 2004, S. 45-57; Ders., *Spoudaiogeloion. Poetik und Politik in den Komödien des Aristophanes*, «Gymnasium» 112, 2005, S. 531-546; Ders., *Formen und Funktionen des Spotts in der attischen Komödie am Beispiel der Acharner des Aristophanes*, in G. Bastianini-W. Lapini-M. Tulli (Hgg.), *Harmonia*, Firenze, Firenze University Press, 2012, S. 907-914.

nicht im eingeschränkten modernen Sinne versteht, sondern im wörtlichen Wortsinn des 5. Jahrhunderts v. Chr.: πολιτικός bedeutet ‚das, was die Polis, die Stadt Athen, betrifft‘. Dies ist natürlich vor allem die Politik, in Kriegszeiten die Frage nach Krieg und Frieden und die Suche nach den Urhebern des Kriegs, es ist aber auch, modern gesprochen, die Bildungspolitik, die Dichtung, Musik, Philosophie, die das Leben in der Stadt Athen bestimmen, und es sind die sozialen Fragen, die der Kriegszustand mit sich bringt. Die Komödie reagiert seismographisch genau auf die Strömungen und auf die Beben, die in der Stadt anzutreffen sind und die die Stadt in Unruhe versetzen, und spielt in der phantastisch verfremdeten, dionysischen Welt diese aktuellen Probleme durch und führt sie einer utopischen Lösung zu – einer Lösung, die in der Alltagsrealität sicher ausgeschlossen ist, im komischen Spiel aber, in der dionysischen Grenzüberschreitung, Realität wird. Der Zuschauer kann, muss aber nicht, durch die komische Diskussion aktueller Probleme zur Reflexion über die Ursachen und über die möglichen Lösungen dieser Probleme angeregt werden. Ob der Komödie des Aristophanes tatsächlich eine provozierende, utopische Kraft innewohnt, wie es Ernst Bloch in *Das Prinzip Hoffnung* generell Utopien zuschreibt und wie sie Philologen der 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts gern den aristophanischen Komödien beimessen wollten, wage ich zu bezweifeln.<sup>24</sup> In erster Linie wird die Komödie, wie dies bei karnevalesken Bräuchen in verschiedenen Kulturen und in verschiedenen Kulturkreisen immer wieder zu beobachten ist, entlastende Funktion gehabt haben: in der Ausnahmezeit des Dionysosfestes können die Teilnehmenden sich von den Zwängen des Alltags befreien, denen sie sich nach der Festzeit wieder fügen müssen.

### III.

Machen wir einen zeitlichen Sprung von etwas mehr als 100 Jahre und wenden uns dem *Dyskolos*, dem *Schwierigen*, Menanders (342/1-

<sup>24</sup> Vgl. dazu B. Zimmermann, *Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes*, «Würzburger Jahrbücher» N.F. 9, 1983, S. 57-77.



293/290 v. Chr.) zu.<sup>25</sup> In einer Prologe des Euripides anklingen lassenden Eröffnung (Verse 1-49) führt der ländliche Gott Pan die Zuschauer in die Spielstätte – in den attischen, rauen Demos Phyle – und die Vorgeschichte der Komödie ein. Der Protagonist namens Knemon fristet, verbittert und allen Menschen abgeneigt, ein karges Leben auf seinem Bauernhof. Trotz seiner Menschenfeindlichkeit heiratete der Griesgram eine Witwe, die bereits einen kleinen Sohn ins Haus brachte (Verse 39-44). Die Verbindung sollte nicht glücklich verlaufen. Zwar gebar ihm seine Frau ein Töchterchen; als das Leben mit dem Alten jedoch unerträglich wurde, zog sie zu ihrem Sohn Gorgias, während die Tochter beim Vater blieb. Das inzwischen herangewachsene Mädchen mit dem Namen Myrrhine verehrt die Nymphen stets in frommer Scheu, so dass Pan gleichsam als ihr Schutzpatron sich veranlasst sieht, für sie zu sorgen. Er bewirkt, dass ein junger Mann aus einem vornehmen Hause namens Sostratos sich in Myrrhine verliebt.

Der junge, verliebte Mann, ein verwöhnter, aber nicht unsympathischer Städter, versucht vergebens, mit dem Alten ins Gespräch zu kommen; jede Kontaktaufnahme scheidet an dessen aggressiver Widerborstigkeit (1. Akt). Schließlich gelingt es Sostratos, Gorgias, den anfänglich misstrauischen Stiefbruder Myrrhines, für seine Sache zu gewinnen. Gorgias erklärt sich bereit, Knemon behutsam darauf hinzuwirken, der Heirat zwischen seiner Tochter und Sostratos zuzustimmen. Um beim Alten einen guten Eindruck zu hinterlassen, soll Sostratos unterdessen, als Bauer verkleidet, das Feld hacken, was ihm mehr schlecht als recht gelingt. Die bisher geradlinig verlaufende Handlung wird nun retardiert: Die Mutter des Sostratos plant, mit großem Gefolge einen Ausflug aufs Land zu unternehmen und in der Nymphengrotte ein Opfermahl abzuhalten (2. Akt).

Knemon fühlt sich durch den Betrieb, vor allem durch den aufdringlichen Koch Sikon, der die Gäste bewirten soll, derart belästigt,

<sup>25</sup> Vgl. Zimmermann (wie Anm. 13), S. 181-187; E.W. Handley, *The Dyskolos of Menander*, London, Methuen & Co., 1965; A.W. Gomme-F.H. Sandbach, *Menander. A commentary*, Oxford, Oxford University Press, 1973, S. 126-288; H.-D. Blume, *Menander*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, S. 75-97.

dass er sich – völlig außer sich – in sein Haus zurückzieht. Doch auch hier soll er keine Ruhe finden. Seine Magd Simiche lässt eine Hacke samt Wassereimer in die Zisterne fallen (3. Akt). Laut zeternd über dieses Malheur, sieht sich der Alte genötigt, das Gerät selbst aus dem Brunnen zu bergen, und stürzt dabei hinein. Gorgias und Sostratos retten ihn, und das Unerwartete tritt ein, wobei die inhaltliche Überraschung durch eine szenische ergänzt wird (4. Akt): Auf dem Ekkyklema, dem Theaterwagen der attischen Bühne, mit dem Innenszenen sichtbar gemacht wurden, wird der Alte aus dem Haus heraus-, danach – in Vers 758 nach einer wahrscheinlichen Ergänzung des an dieser Stelle lückenhaften Papyrus – wieder hineingerollt. Menander setzt die Maschine der tragischen Bühne wirkungsvoll dazu ein, um dem Lamento des Knemon den passenden tragischen Rahmen zu verleihen und den Zuschauer auf den unerwarteten Sinneswandel des mürrischen Alten vorzubereiten. Die für die Handlung zentrale Bedeutung der Verse 708ff., in denen Knemon selbstkritisch sein Wesen deutet, wird auch dadurch unterstrichen, dass die Schauspieler, von Flötenspiel begleitet, ins pathetische Rezitativ übergehen und vom Sprechvers, dem iambischen Trimeter, zum katalektischen trochäischen Tetrameter wechseln (Verse 710-747). Als Ergebnis seiner Einsicht will Knemon sich auf sein Altenteil zurückziehen. Er überträgt Gorgias das Nutzungsrecht seines Besitzes und gibt der Heirat von Sostratos und Myrrhine seinen Segen.

So hat die Handlung der Komödie bereits am Ende des 4. Akts eine an und für sich zufriedenstellende Lösung gefunden: Knemon hat das Verfehlte seines Verhaltens eingesehen, ohne allerdings die letzte Konsequenz aus dieser Einsicht zu ziehen und in die Gesellschaft zurückzukehren, und Sostratos sieht sich am Ziel seiner Wünsche. Da man nach den Konventionen des attischen Theaters jedoch mit einem weiteren Akt rechnen muss, kann der Zuschauer nach einem Chorintermezzo noch auf Überraschungen gespannt sein – und erlebt auch gleich zwei davon: Zunächst will Sostratos, um sich für die Hilfe, die ihm von Gorgias zuteilwurde, erkenntlich zu zeigen, von seinem Vater die Einwilligung erhalten, dass Gorgias seine Schwester heiraten dür-

fe. Den zunächst von der Aussicht nicht begeisterten Kallippides, zur armen Schwiegertochter noch einen armen Schwiegersohn zu bekommen, überzeugt Sostratos mit einer von Allgemeinplätzen strotzenden Rede aus (Verse 797-812, 817). Doch auch damit hat die Komödie ihr Ziel noch nicht erreicht. Wiederum kündigt der Wechsel des Metrums zu katalektischen iambischen Tetrametern und damit zu einem von Flötenspiel begleiteten Rezitativ eine Steigerung an: Der Sklave Getas und der Koch Sikon wollen dem Alten eine ‚Heilbehandlung‘ zukommen lassen, um ihm seinen üblen Charakter auszutreiben. Andernfalls schwant ihnen Schlimmes, falls sie künftig mit dem Scheusal zusammenwohnen sollen. Während die anderen drinnen feiern, drangsaliert die beiden den hilflosen Alten derart, dass dem am Ende nichts anderes übrig bleibt, als sich doch  *nolens volens*  am Fest zu beteiligen.

#### IV.

Schon der Handlungsüberblick macht ganz deutlich, dass wir im *Dyskolos* Menanders eine völlig andere Form von komischer Handlung vor uns haben als in den *Acharnern* des Aristophanes. Die komischen Verwicklungen, die teilweise beinahe tragische Dimensionen annehmen, werden in einer ohne logische Sprünge, wenn wir von der Überraschung nach dem 4. Akt absehen, auskommenden konsequenten Handlung entwickelt. Diese hat ihre Wurzeln nicht in der aktuellen politischen Situation, sondern entspringt dem vielschichtigen Charakter des Protagonisten Knemon. Im Zentrum der Handlung stehen nicht politische Probleme, Krieg und Frieden wie in den aristophanischen *Acharnern*, sondern die Liebe zweier junger Menschen von unterschiedlicher sozialer Herkunft, die ein misanthropischer Alter zu verhindern sucht. Dionysische Grenzüberschreitungen fehlen bis auf den 5. Akt, in dem die beiden Sklaven den Alten einer handgreiflichen Kur zur Besserung seines Charakters unterziehen. Ebenso fehlen deutliche Obszönitäten und skatologischer Humor.

Auch die sprachliche Gestaltung Menanders unterscheidet sich von der des Aristophanes grundlegend: Menanders Personen sprechen in einer ihrem Charakter angemessenen urbanen Diktion, der der platonischen Dialoge vergleichbar; und wie der platonische Sprachstil ist auch der Menanders geprägt von Ironie, und wie Platon setzt Menander Sprache ein, um seine *dramatis personae* zu charakterisieren. Ganz anders ist dagegen die aristophanische Diktion: wie die Handlung der Komödie ist ihre Sprache bestimmt durch Überraschungen, durch monströse Neologismen, durch unerwartete Neuprägungen, durch Obszönitäten und durch eine Vielzahl sprachlicher Register.<sup>26</sup>

Reduziert gegenüber Aristophanes sind bei Menander auch die Aprosodoketa, das ‚Unerwartete‘ als Mittel komischer Gestaltung. Die aristophanischen Komödien strotzen vor Aprosodoketa: Das letzte Wort eines Verses bringt anstelle des syntaktisch oder vom Sinn erwarteten Wortes eine überraschende, oft obszöne Wendung. Stereotype, traditionelle Strukturen werden plötzlich gegen die Erwartung der Zuschauer durchbrochen, Rhythmus und Musik können unerwartet eine völlig andere Richtung nehmen. Menander dagegen pflegt vor allem das ‚szenische Aprosodoketon‘, wie wir es im *Dyskolos* nachvollziehen können. Am Ende des 4. Aktes ist die Handlung eigentlich bereits einem zufriedenstellenden Ende zugeführt; man ist also gespannt, was in dem von den Usancen des Theaters erforderlichen 5. Akt noch geschehen wird, und wird durch die Misshandlung überrascht, die sich Knemon von den beiden Sklaven gefallen lassen muss.

Nichts kennzeichnet diesen Wandel der Komik in einem Zeitraum von ca. 70 Jahren zwischen Aristophanes und Menander deutlicher als die Tatsache, dass in der Komödie des Menander der Chor, das aus 24 Sängern bestehende Kollektiv der Alten Komödie, fast ganz verschwunden ist. In der aristophanischen Komödien agierte und vor allem sang und tanzte der Chor fast immer in der Rolle des Gegners oder Freundes des Protagonisten. Er musste also zu dem Vorhaben des

<sup>26</sup> Man lese Plutarchs *Vergleich von Menander und Aristophanes* (853a-d), der ganz und gar zum Nachteil des Aristophanes ausschlägt. Plutarch tadelt das Unanständige und Vulgäre an Aristophanes' Stil.

komischen Helden Position beziehen, und indem er zu dem Plan des Protagonisten eine wie auch immer geartete Position bezog, konnte der Dichter die Aufmerksamkeit des Publikums und die Rezeption des Stücks in gewisser Weise lenken und beeinflussen.<sup>27</sup> In der Neuen Komödie dagegen ist die Bedeutung des Chors auf die eines Szentrenners geschrumpft: der Chor Menanders, meist eine Gruppe bezechter junger Männer, ein Komos, singt nur noch die Intermezzi zwischen den fünf Akten der Komödie.<sup>28</sup>

Das beinahe vollständige Verschwinden des Chores hat seine direkten Auswirkungen auf die Inszenierung (ὄψις) und die Vertonung (μελοποιία) der Stücke. Gerade die Chöre der Komödien des 5. Jahrhunderts tragen zur Buntheit der Inszenierungen bei – durch die phantastischen Kostüme als Vögel, als Frösche, als Männer mit einem Wespenstachel, als Köhler aus dem Dorf Acharnai usw. Die Chöre vor allem sind es, die singen und tanzen und damit eine optische und akustische Dimension in die Stücke hineintragen und die den Erfolg oder Misserfolg eines Stückes bestimmen konnte. Bei Menander wird die komische Kunst von einem multimedialen Ereignis eher – aber nicht vollständig – zum Sprechtheater mit einigen wenigen musikalischen und choreographischen Einlagen.

## V.

Die Frage nach der unterschiedlichen Komik in Aristophanes' und Menanders Stücken lässt sich am besten mit Hilfe von Rainer Warning viel beachtetem Beitrag *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie* anpacken.<sup>29</sup> Warning unterscheidet bei der Analyse der inhaltli-

<sup>27</sup> Vgl. B. Zimmermann, *Chor und Handlung in der griechischen Komödie*, in P. Riemer-B. Zimmermann (Hgg.), *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1999, S. 49-59.

<sup>28</sup> Diese Chorintermezzi sind in den Papyri nicht erhalten; man findet den Vermerk ΧΟΡΟΥ (Lied) des Chores; die Intermezzi stammen wahrscheinlich nicht vom Dichter selbst, sondern dürften Klassiker der an den Symposien gesungenen Trinklieder gewesen sein.

<sup>29</sup> R. Warning, *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*, in W. Preisendanz-R. Warning (Hgg.), *Das Komische*, München, Fink, 1976, S.279-333 (Poetik und Hermeneutik VII).

chen Ebene von Komödien, der – aristotelisch gesprochen – σύστασις τῶν πραγμάτων (*sýstasis ton pragμάτων*), der ‚Zusammenfügung der einzelnen Elemente‘, zwischen der „anderweitigen Handlung“ und der „komischen Handlung“. Während die „anderweitige Handlung“ einer Komödie, also ihr Mythos, ihre Fabel, ihr *plot*, keineswegs komisch ist, entläßt sich das Komische episodisch, es sitzt gleichsam parasitär auf der „anderweitigen Handlung“. Der Unterschied zur Tragödie ist demnach kein prinzipieller und qualitativer, sondern ein gradueller und quantitativer. Komisch wird ein Stück erst durch an Nahtstellen eines Dramas eingesetzte *ridicula*, durch Lachen auslösende Elemente (*γελοῖα/geloía*). Liest man die elf erhaltenen aristophanischen Komödien, sticht ins Auge, dass Aristophanes dieses Kompositionsprinzip durchaus bewusst war. Dies zeigen seine ständigen Hinweise auf solche *ridicula* – z.B. in den *Wolken* (Verse 540-543) oder im Prolog der *Frösche* (Verse 1-24) –, auf Episoden und Witze, die er selbst für abgeschmackt und für seiner Komödienkunst unwürdig hält.<sup>30</sup>

Ein dramatisches Sujet wie Krieg und Frieden oder das Verhältnis der Geschlechter ist zunächst sowohl für eine Tragödie als auch eine Komödie passend. Man denke an die *Sieben gegen Theben* des Aischylos, an die *Troerinnen* oder die *Hekabe* des Euripides, an die Beziehung von Agamemnon und Klytaimestra im aischyleischen *Agamemnon*, an Hippolytos und Phaidra oder Iason und Medea im *Hippolytos* oder der *Medea* des Euripides oder eben an die Kriegs- oder Frauenstücke des Aristophanes (*Acharner*, *Frieden*, *Thesmophoriazusen*, *Lysistrate*, *Ekklesiazusen*). Komisch werden diese Sujets dadurch, dass die Dichter an sie Elemente anheften, die das Ernste, wie dies Gorgias betont, im Lachen auflösen.

Der Komödiendichter Aristophanes und sein Zeitgenosse, der Tragiker Euripides, kommen sich bisweilen überraschend nahe – Euripides, indem er eine gewagte Gratwanderung zwischen Tragödie und Komödie wagt,<sup>31</sup> Aristophanes, indem er seiner Gattung immer wieder

<sup>30</sup> Vgl. dazu B. Zimmermann, *Pathei mathos: strutture tragiche nelle Nuvole di Aristofane*, in E. Medda-M.S. Mirto-M.P. Pattoni (Hgg.), *Komodotragodia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, S. 333f.

<sup>31</sup> Dies sieht Aristophanes und lässt das Komische in Euripides' Tragödien in seinen Parodien deutlich aufscheinen (besonders in den *Acharnern*, *Thesmophoriazusen* und

ernstere und seriösere Züge verleihen will, und sich dann sehr erbot darüber zeigt, wenn er mit dieser neuen Form der ‚ernsten Komödie‘, die er mit den *Wolken* des Jahres 423 v. Chr. seinem Publikum zumutete, beim Publikum auf keine Gegenliebe stieß. Die Form, der Aristophanes mit seinen *Wolken* erfolglos den Weg bahnen wollte, wird erst 100 Jahre später beim Publikum auf Gegenliebe stoßen. Doch auch bei Menander fällt auf, wie sehr er sich bemüht, durch burleske Einschübe in seine an und für sich ernste Charakterkomödien Elemente einzubauen, die den Ernst im Lachen auflösen.<sup>32</sup> Die attischen Dramatiker befanden sich aufgrund der Organisationsform der dramatischen Aufführungen, des ‚Agons‘, in einem ständigen Wettstreit untereinander um die Gunst des Publikums, das am Ende, vertreten durch zehn ausgeloste Schiedsrichter, darüber entschied, welches Stück mit dem ersten Preis ausgezeichnet werden sollte – und diese Gunst konnte nicht durch zu harsche Brüche mit dem Erwarteten gewonnen werden.

Alle drei – Euripides, Aristophanes und Menander – sind Grenzgänger zwischen der komischen und tragischen Form und geben dem platonischen Sokrates Recht, der am Ende des *Symposion* die Forderung aufstellt, ein rechter Dramatiker müsse sowohl Tragödien wie Komödien zu schreiben in der Lage sein.

## Abstract

The article paradigmatically compares Aristophanes' *Acharnians* and Menander's *Dyskolos* regarding the development of Greek comedy between the 5th and 4th century BC.

Bernhard Zimmermann  
bernhard.zimmermann@altphil.uni-freiburg.de

*Fröschchen*); vgl. dazu B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982; vgl. auch B. Zimmermann, *Aristophanes als Interpret der euripideischen Tragödie*, in U. Criscuolo-R. Maisano (Hgg.), *Synodia* (FS A. Garzya), Napoli, M. D'Auria Editore, 1997, S. 1001-1005.

<sup>32</sup> Vgl. B. Zimmermann, *Knemons Brunnensturz oder Philosophisches in Menanders Dyskolos*, in A. Casanova (Hg.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*, Firenze, Firenze University Press, 2014, S. 51-61.





## Recensioni



**Francesco Luciola, *Tramutazioni dell'Orlando Furioso. Sulla ricezione del poema ariostesco*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020, pp. 362**

Il volume si propone di analizzare una «peculiare tecnica combinatoria» (p. VII) di riscrittura dell'*Orlando furioso*, la 'tramutazione'. Questo tipo di produzione attesta la fortuna popolare dell'opera ariostesca e consente di ricostruire le modalità in cui il testo viene *scomposto e riassembleato* dai lettori per rispondere alle esigenze del grande pubblico, nonché di riflettere su quanto il peso della lettura del poema operata da «testi in certo senso minori» abbia gravato sulla sua «canonizzazione» (p. X). È in quest'ottica che lo studio prospetta «un primo catalogo di tramutazioni» (p. XII) del *Furioso*, pubblicando 58 testi in *Appendice* (pp. 193-345).

Nel capitolo *Che cos'è la 'tramutazione'?* (pp. 1-24), L. intraprende un percorso volto a definire chiaramente, aldilà dei «tentativi moderni di catalogazione» (p. 8) nel complesso insoddisfacenti, questa precisa tipologia di riscrittura o adattamento. Accostata dai critici alla *glosa* di ambito spagnolo, la tramutazione è riconosciuta come tecnica compositiva propria delle sillogi liriche di Laura Terracina, in particolare modo dei *Discorsi sopra le prime stanze del Furioso*. Le differenze tra *glosas* e tramutazioni in ogni caso esistono e riguardano il «piano dei contenuti e della struttura» (p. 19): L. insiste sulla necessità di riconoscere dunque alla tramutazione una sua autonomia come genere letterario. È a questo punto che l'autore propone una «prima classificazione» (p. 21) formale delle tramutazioni, individuando un totale di 7 tipologie. Allo stesso modo, L. ritiene opportuno distinguere le varie forme di tramutazioni del *Furioso* in due gruppi in base al contenuto: le tramutazioni di proemi e le tramutazioni di lamenti. Alla distinzione fanno seguito due differenti crinali interpretativi: uno si concentra sul messaggio morale del poema ariostesco, l'altro propone Ariosto «come autore lirico o elegiaco» (p. 24).

Il secondo capitolo si dedica allora all'analisi delle tramutazioni di proemi (*Riscrivere i proemi del Furioso*, pp. 25-85), focalizzandosi anzitutto sulle *Rime de la signora Laura Terracina* (1548). Dall'esame della trattazione del «tema della fama» (p. 40) in questa prima silloge si ha l'impressione che «nell'impianto moraleggiante del proemio Terracina inserisca [...] riferimenti personali e, potremmo dire, 'auto-promozionali'» (p. 39), cosa che, al contrario, non succede nei *Discorsi*, dove la presenza dell'autrice e della sua «esperienza poetica» (p. 40) è subordinata a una maggiore aderenza al testo originario. È esemplare, da questo punto di vista, l'amplificazione di *OF XXXI*, 1 sul tema della gelosia, in cui il *topos* viene presentato nella «prospettiva di una esperienza umana condivisa» (p. 43).

Con la *Prima parte de' Discorsi* (1549) Terracina vuole dar forma a un «discorso-commento» capace di proporre una lettura morale dei proemi del *Furioso*. Chiarito questo, l'autore si sofferma sull'«attenta revisione interna» (p. 51) cui l'opera di Terracina è sottoposta. La tesi è che le modifiche apportate alla seconda edizione dei *Discorsi* «contribuiscono a rinsaldare il valore esegetico [...] che Terracina attribuisce al genere della tramutazione» (p. 58).

Passando dall'analisi dell'opera terraciniana a quella di altre tramutazioni del poema, l'attenzione è prima di tutto sui testi nati dalla «stanza incipitaria del *Furioso*» (p. 66): i legami tra l'anonima *Tramutatione del primo canto dell'Ariosto*, *L'argomento di tutto il componimento de l'Ariosto* e *Alcune ottave composte in dichiarazione di tutto l'Ariosto* dimostrano ancora una volta la vitalità di questa tipologia testuale e la sua indipendenza rispetto al testo d'origine. L'approccio parodico delle *Stanze in dichiarazione dell'Ariosto* testimonia invece che il genere letterario della tramutazione, alle soglie del Seicento, «poteva ormai apparire fuori moda» (p. 72).

Andando oltre il primo canto, la riflessione sul riuso del testo ariostesco tocca tematiche differenti, come quella dell'amicizia e dell'amore. Dapprima l'ottava incipitaria del canto XIX viene amplificata fino a rappresentare «una riflessione sul tema della volubilità dell'amicizia» (p. 75); poi la prima ottava del canto XXIV, soggetto altrettanto caro

alle riscritture, apre il percorso alla trattazione del tema amoroso. Infine, le considerazioni sulle stanze *Sopra all'amor delle donne, a imitazione dell'Ariosto* di Giulio Cesare Columbelli, oltre a reindirizzare l'originario paragone ariostesco tra donne antiche e moderne in senso "amoroso", pone l'accento sulla correlazione esistente tra le tramutazioni di stanze incipitarie e «l'altro, e forse ancor più fortunato, genere di tramutazioni: le tramutazioni in forma di lamenti» (p. 85).

L'ultimo capitolo analizza quindi le tramutazioni di lamenti (*Riscrivere i lamenti del Furioso*, pp. 87-191). Se il personaggio più amato per l'elaborazione di simili riscritture è senza dubbio Bradamante, tra gli autori prevale ancora una volta Laura Terracina. In questo caso, però, i testi non sono tramutazioni «ma vere e proprie riscritture» (p. 91): pur permanendo il riferimento ai personaggi ariosteschi, questi rappresentano solamente il pretesto per trattare argomenti più ampi, che non hanno alcun rapporto diretto con il *Furioso* e che rendono evidente come l'autrice, negli esperimenti poetici più tardi, tenda ad allontanarsi dalla «forma regolare della tramutazione» (p. 93).

Nel descrivere il sottogenere letterario delle tramutazioni di lamenti, L. dedica un intero paragrafo a quelle che riguardano Bradamante e Ruggiero (pp. 94-140), mentre rende conto in un'altra sezione di tutte quelle che si generano dalle vicende *di altri cavalieri e donzelle* (pp. 140-191).

L'esame delle tramutazioni di lamento che hanno come protagonisti Bradamante e Ruggiero individua un nesso tra «la prima tramutazione ariostesca sicuramente databile», le *Stanze sopra una stanza di Messer Ludovico Ariosto*, poemetto che amplifica OF XLIV, 61 attribuito a Eleonora Dianora Sanseverino, e una *glosa* in spagnolo pubblicata da Giolito, le *Stancias de Rugier nuevamente glosadas* di Núñez de Reinoso. È distante invece dal modello di questi due testi la riscrittura per mano di Terracina dell'ottava 62 dello stesso canto, che però ispira una serie di successive tramutazioni ancora su Bradamante. È il caso per esempio dell'anonima *Tramutatione di una stanza di Misser Lodovico Ariosto tutta amorosa e bella* e di quella di Amerigo Portigiani conservata nelle *Stanze di diversi eccellenti poeti*. In questi

componenti si evidenzia un «progressivo allontanamento» dal testo originale, ottenuto spesso attraverso la riformulazione delle parole di Bradamante «da una prospettiva maschile» (p. 110).

I due testi *Bradamante a Ruggier da lei distante* e *Risposta di Ruggiero a Bradamante* conservati nel manoscritto Vat. lat. 5226, «esercizio di riscrittura [...] doppio» (p. 113) in forma epistolare interessato, oltre al canto XLIV, anche alle ottave del canto XVI riferite a Ruggiero, permettono a L. di considerare il valore della riscrittura «quale dispositivo delle pratiche di scambio ed encomio poetico» (p. 115).

Ancora nel contesto dei lamenti di Bradamante si pone l'interesse nei confronti del canto XXXII, «altro sfogo elegiaco» (p. 124), e di *OF XXXIII*, 63, sul tema del sonno. All'interno di quest'ultima narrazione è rilevante il riconoscimento, nella traduzione in ottava rima delle *Metamorfosi di Ovidio* di Giovanni Andrea dell'Anguillara, di «un'eco diretta del lamento di Bradamante» (pp. 131-132), che funziona dunque come «modello per la traduzione/riscrittura poetica» (p. 132).

Il paragrafo dedicato dall'autore alle tramutazioni di lamenti di personaggi diversi da Bradamante e Ruggiero si apre su due tramutazioni del lamento di Orlando descritto nel canto VIII; un altro episodio apprezzato è poi quello del lamento di Rodomonte che «esprime la propria avversione verso l'intero genere femminile» (p. 149). È notevole che, sia nel caso delle anonime *Stanze di Rodomonte* sia in quello del *Lamento di Rodomonte* nella *princeps* delle *Rime* di Laura Terracina, venga stemperata la gravità delle parole misogine del saraceno, interpretate invece come «l'irata e irrazionale risposta di un uomo tradito» (p. 151). D'altra parte, la fortunata riscrittura terraciniana circola in «una serie di stampine» (p. 152), nelle quali compare in forma anonima e priva dell'ottava di dedica e dunque «come (e forse anche perché) testo misogino [...] non più mediato» (p. 153) dall'intervento dell'autrice. In ogni caso, non tutti i lamenti di Rodomonte tendono ad attenuare la carica dell'attacco, ma alcuni mirano a offrire «una lettura che sia in linea [...] con la trattatistica antimuliebre» (p. 157). Questa polivalenza rende chiaro che i versi ariosteschi sono capaci di funzionare «ora come strumento di critica dei vizi femminili, ora come mez-

zo di elogio muliebre», perché inseriti «in dibattiti relativi non solo alla poetica, ma anche alla morale» (p. 160). È poi il turno delle riscritture dedicate, soprattutto da Laura Terracina, alla vicenda di Isabella e Zerbino e al «dolore di un amore impossibile» (p. 168) di Fiordispina.

Nell'affrontare, infine, le riscritture su Olimpia, L. trova occasione di riflettere sull'«intervento di espurgazione» (p. 174) condotto da Vitale a tutela della sua silloge di *Rime piacevoli* dall'ingerenza dei censori: la scomparsa del riferimento al tentativo di suicidio di Olimpia dimostra l'utilità delle tramutazioni anche in quanto testimoni dei meccanismi di ricezione dell'opera. L'indagine condotta sulla sperimentazione di «nuove soluzioni testuali» (p. 182) verso la fine del secolo porta all'analisi dell'interessantissima «tramutazione *monstrum*» (p. 182) di Consalvi, che dilata ben undici stanze successive (*OF* XXIV, 76-86). Risultato «manieristico, oltre che elegiaco», il *Lamento d'Isabella et di Zebrino* viene individuato dall'autore come «punto di arrivo» (p. 191) (non cronologico) di un genere letterario ormai esausto.

Michela Fantacci  
michela.fantacci@unical.it

**Ambrogio di Milano, *La storia di Naboth*, edizione con introduzione, traduzione italiana e commento a cura di Domenico Lassandro e Stefania Palumbo, Torino, Loescher 2020, 334 pp.**

Rappresenta il quarto volume della *Series Patristica* della *Corona Patrum Erasmi* edita dal Centro Europeo “Erasmus da Rotterdam” di Torino il pregevole volume curato da Domenico Lassandro e Stefania Palumbo. Come precisato in una nota del *colophon*, “a Domenico Lassandro si devono l'*Introduzione*, la *Nota al testo*, l'edizione del testo latino e la traduzione italiana; a Stefania Palumbo il commento”.

L'*Introduzione* che apre il volume (pp. 5-39) è costituita da due sezioni. Nella prima, intitolata *La figura di Ambrogio*, Lassandro presenta in maniera chiara ed essenziale il Vescovo di Milano, pastore intensamente impegnato nella cura del suo popolo, il suo ruolo in vicen-

de emblematiche come quella dell'*ara Victoriae* nonché la sua autorità morale e politica esercitata anche nei confronti dell'imperatore, in particolare nei fatti successivi all'eccidio di Tessalonica. Nella seconda sezione, intitolata *Il De Nabuthae historia*, l'A. introduce più in particolare lo scritto di Ambrogio. Innanzi tutto presenta l'opera che, composta dal Vescovo di Milano negli ultimi anni della sua vita, consiste nel commento al capitolo 21 del *Primo libro dei Re*, un passo in cui è narrata la storia di un povero, Naboth, proprietario di una piccola vigna ricevuta in eredità dai suoi padri, vittima di un ricco, il re di Israele Achab che, desideroso di impossessarsi della vigna di Naboth, con la complicità della moglie Iezabel, lo fa ingiustamente condannare a morte. Lassandro sottolinea come lo scritto di Ambrogio non consista tanto in una puntuale esegesi del passo biblico quanto in una decisa denuncia, derivante da quel brano, dell'ingiustizia presente tra gli uomini, a causa della quale pochi ricchi, bramosi di beni, opprimono tanti poveri. Secondo l'A., quindi, "Il vero scopo di Ambrogio non è tanto svolgere una dotta esegesi quanto predicare la necessità di instaurare sempre più la giustizia sociale secondo i precetti evangelici" (p. 29). Lassandro prende poi in considerazione le fonti dell'opera individuando tra le fonti privilegiate di Ambrogio, oltre ai testi sacri, alcune opere di Basilio di Cesarea e, ovviamente, gli autori della tradizione classica, in particolare Cicerone, Virgilio e Seneca. Mette quindi in rilievo alcuni caratteri che rivelano l'origine omiletica dello scritto di Ambrogio, ribadendo che questo rappresenta una condanna per le ingiuste disuguaglianze presenti nel mondo e l'indicazione di una strada per la costruzione di una società più giusta. Ne sottolinea, pertanto, la vitalità nella società moderna e la sua capacità di parlare ancora oggi al mondo globalizzato.

All'*Introduzione* segue, in greco, in latino e in italiano, il capitolo 21 del *Primo Libro dei Re*, il testo biblico da cui prende spunto il *De Nabuthae historia* (pp. 41-48). A questa sezione fa seguito la *Nota al testo* (pp. 49-58) nella quale Lassandro presenta i manoscritti più utili alla costituzione del testo e le principali edizioni, con particolare riferimento a quella di Erasmo (1527). Lassandro sottolinea il grande va-



lore ideale che l'edizione degli *Opera omnia* di Ambrogio assume per Erasmo, che riteneva che i Padri della Chiesa (e fra essi Ambrogio era da lui considerato il migliore) rappresentassero il commento più adeguato ai testi biblici. Sempre nella *Nota al testo* l'A. chiarisce i criteri della sua edizione. Precisa che presenta un testo basato essenzialmente su quello costituito da K. Schenkl (1897) e su quello di M.G. Mara (1985), "su una collazione, *per specimina*, della tradizione manoscritta e su una selezione di alcune (non molte) varianti" (p. 58). Utile mi sembra la scelta di Lassandro di riprodurre gli *argumenta*, risalenti all'edizione di Erasmo, che introducono i 17 capitoli in cui è suddiviso il *De Nabuthae historia* e che risultano d'aiuto nel seguire lo sviluppo del discorso.

Le poche varianti che il testo di Lassandro presenta rispetto a quello di Schenkl e di Mara sembrano giustificate e apprezzabili. Prendiamo in considerazione solo due casi. Al paragrafo 29 sembra condivisibile la scelta di inserire nel testo la frase *denique evangelico utamur exemplo, ut probemus divitem dormire non posse*, trasmessa dai codici, accolta nell'edizione di Gori (1985), ma omessa nelle altre edizioni. A rendere sospetta l'autenticità di questa frase potrebbe essere il fatto che Ambrogio non citi immediatamente dopo di essa l'esempio evangelico (Lc 12, 17-20) che questa annuncia, ma continui a parlare delle inquietudini del ricco (*Excitat eum cupiditas, exagitat cura pervigil aliena rapiendi, torquet invidia, mora vexat, sterilitas proventuum infecunda perturbat, sollicitat abundantia. Unde illi diviti, cuius possessio uberes fruges adtulit, qui cogitavit intra se dicens ...*). In realtà, tuttavia, il Vescovo di Milano fa una disamina delle diverse cause di agitazione che assalgono chi è avido per arrivare proprio alla causa, l'*abundantia*, cui meglio si collega la parabola evangelica. Solo apparentemente, dunque, la citazione diretta del passo evangelico è separata dalla frase che la annunciava. Apprezzabile una scelta di Lassandro al paragrafo 37. Siamo all'interno della sezione nella quale Ambrogio sta commentando il passo evangelico, anche sopra ricordato, del ricco che, a causa dell'abbondanza del raccolto, decide di distruggere i suoi granai per costruirne di più grandi (Lc 12, 17-20). All'inizio del paragrafo 37 il Vescovo di Milano esorta il ricco, suo pre-

sunto interlocutore, a essere generoso, a mettere il suo tesoro nel cuore dei poveri. E continua: *Habes apothecas inopum sinus, habes apothecas viduarum domos, habes apothecas ora infantium, ut dicatur tibi: Ex ore infantium et lactantium perfecisti laudem. Istae sint tibi apothecae, quae maneant in aeternum, ista sint tua horrea, quae fecunditas futura non destruat*. Nell'espressione *istae sint tibi apothecae* la lezione *sint tibi*, preferita da Lassandro, si trova solo in *C* (*Coloniensis* 32), mentre gli altri codici hanno *sunt* (lezione accolta anche da Schenkl) e, immediatamente dopo, *ista sint tua horrea* è il testo di *C* e di *V* (*Vaticanus Lat.* 5760), mentre gli altri codici hanno *ista horrea* (testo anche di Schenkl). Il congiuntivo ci sembra qui preferibile: dopo aver indicato al ricco, tramite tre diverse espressioni con il verbo all'indicativo, quali sono i suoi veri magazzini (i cuori dei poveri, le case delle vedove, le bocche dei bambini), Ambrogio riprenderebbe il tono esortativo per indurlo a considerare "suoi" (come sottolineato da *tibi* e da *tua*) questi speciali magazzini. D'altra parte il congiuntivo *sint* in entrambe le espressioni meglio spiegherebbe i congiuntivi *maneant* e *destruat* nelle due relative successive.

La traduzione proposta da Lassandro riesce a conciliare la fedeltà al testo latino con una forma italiana moderna e perspicua.

Il commento (pp. 121-318), curato, come già detto, da Stefania Palumbo, è attento soprattutto agli aspetti tematici e contenutistici. I passi sono analizzati con particolare approfondimento del loro significato e quindi del messaggio che l'opera di Ambrogio trasmette. Sono individuati i luoghi paralleli nelle altre opere di Ambrogio, i riferimenti biblici, i passi che hanno contenuto analogo in altri autori, soprattutto cristiani, ma anche della tradizione classica. Non mancano gli approfondimenti di carattere linguistico e semantico. Prendiamo in considerazione, ad esempio, il commento a una pericope del secondo paragrafo (pp. 130-132): *In commune omnibus, divitibus atque pauperibus, terra fundata est: cur vobis ius proprium soli, divites, adrogatis?* La Palumbo, innanzi tutto, nota che lo stesso concetto espresso in questa pericope, cioè che la terra è stata creata per tutti e che quindi i ricchi non possono rivendicare la proprietà del suolo, è presente anche nel

paragrafo 53 del *De Nabuthae historia*. Individua, poi, nelle opere di Ambrogio altri luoghi (*Hex.* 5, 10, 27-28; *Off.* 1, 28, 132; *In Luc.* 7, 124; *Hex.* 6, 8, 52; *In Psalm.* 118, 8, 22) che esprimono concetti analoghi. La Palumbo nota, inoltre, che concetti simili a quelli espressi nel passo di Ambrogio si trovano in altri autori cristiani e cita, in particolare, Clemente Alessandrino, *Paed.* 2, 12, 120, 3-5 e Lattanzio, *Div. Inst.* 5, 5. Richiama poi un articolo di Micunco, incentrato su *Nab.* 67 (“Invi-gilata Lucernis” 20, 1998, pp. 179-189), che ricorda che un’idea simile a quella presente in *Nab.* 2 sarà espressa in Gregorio Magno, *Reg. past.* 3, 21 e che la parola più importante nei due passi di Ambrogio e in quello di Gregorio Magno è *communis/commune*. A partire dall’etimologia dell’aggettivo (da *cum* + *munus*), e quindi dal suo significato “di comune ufficio” e “di comune dono”, individua alcuni passi biblici in cui sarebbe contenuta l’idea che la terra non è né dei ricchi né dei poveri, ma di Dio, che la dà a tutti perché se ne servano (*Ps.* 49, 10-12; *Lev.* 25, 23). Secondo la Palumbo, dunque, il rifiuto di Naboth di cedere la sua vigna si inquadreerebbe nella mentalità biblica secondo cui la terra è di Dio e che ciò che si è ricevuto in eredità dagli antenati deve essere custodito. L’azione di Achab di sottrarre con la violenza a Naboth la vigna che questi ha ereditato sarebbe quindi un atto sacrilego. La studiosa indica, inoltre, un luogo della tradizione pagana (*Cic. off.* 1, 7, 21-22) che presenta qualche affinità con il testo di Ambrogio. Il commento di questo specifico passo mostra, dunque, come non solo siano stati individuati i luoghi paralleli, ma come la sua lettura sia stata inserita all’interno dell’interpretazione generale dell’opera di Ambrogio. Alcune note di commento approfondiscono specifici temi. Si veda, ad esempio, l’ampia e documentata nota a una frase di *Nab.* 13: *Habes quod sequaris, dives, si sapias, ut non vendas agrum tuum pro nocte meretricis*. A partire dall’espressione *pro nocte meretricis* il commento si apre a una estesa trattazione relativa al tema della prostituzione e dell’amore illegittimo nel mondo greco-romano, ma soprattutto nei testi biblici (cfr. pp. 159-164).

Concludono il volume la *Bibliografia* (pp. 319-327) e l’*Indice generale* (p. 329).

Il volume, unendo al testo critico un ricco commento, si rivela un utile strumento per gli studiosi e, in una maniera che oserei definire appassionata, riesce anche a far emergere la forza e l'attualità del messaggio contenuto in un'opera di Ambrogio che forse finora non aveva ricevuto la giusta attenzione.

Ornella Fuoco  
ornella.fuoco@unical.it

# Indici



## Indice dei nomi e dei luoghi citati

a cura di  
 Francesco Iusi

- |  |   |
|--|---|
| Acarne (Grecia) 313 e 313 n, 323                             | Alcalá de Henares 136, 146  |
| Acevedo Filho, L.A. de 139 n                                 | Alceo 137, 138, 140, 145  |
| Achab (re) 334, 337  | Aldini, Edmonda 79  |
| Acharnai <i>vedi</i> Acarne (Grecia)                         | Alessandria (Egitto) 131  |
| Aci Sant'Antonio (Catania) 78                                | Alfonso X (re) 138, 145   |
| Adorno, Theodor W. 156 n                                     | Alicata, Mario 47 e 47 n, 170,<br>171, 172 e 172 n, 173 e 173 n,<br>174, 175, 176, 177, 178 |
| Adrados, Francisco R. 92 n                                   | Alighieri, Dante 8, 9, 85, 256,<br>260, 261, 266  |
| Agnesini, Alex 69 n  | Alparslan, Metin 100 n, 101 n, 107 n  |
| Agostino (santo) 126 n, 197 n                                | Alram-Stern, Eva 103 n  |
| Agrippina 234 n  | Amalfi (Salerno) 204  |
| Ahhiyawa (Grecia) 106  | Ambrogio (santo) 334, 335, 336,<br>337, 338   |
| Aischylos <i>vedi</i> Eschilo                                | America <i>vedi</i> Stati Uniti d'America   |
| Alatorre, Antonio 139 n                                      | Amérique <i>vedi</i> Stati Uniti d'America  |
| Albertazzi, Giorgio 79                                       |   |
| Alberto Magno (santo) 54, 153 n,<br>167 n, 181 n, 188 n, 190 |   |
| Alcade Pacheco, Maria José 14 n                              |   |

\* Sono indicizzati i nomi presenti nel testo e nelle note, compresi i nomi di autori principali e secondari (curatori, traduttori, illustratori, ecc.) di opere citate e, nel caso di volumi illustrati, i nomi presenti in didascalia.

Non sono indicizzati i nomi presenti nei titoli di capitolo e di paragrafo, i nomi compresi nei titoli di opere citate nel testo o in nota, i nomi che compaiono in bibliografia e i nomi che ricorrono pressoché in ogni pagina.

- Amigoni, Ferdinando 278 n  
 Anacreonte 137  
 Anatolia 98, 106  
 André, Jacques 229 n  
 Angelini, Pietro 151 n, 177 n  
 Anguillara, Giovanni Andrea dell'  
 332  
 Antonioni, Michelangelo 81 e 81 n,  
 82  
 Apasa (Anatolia) 106  
 Apollod. *vedi* Apollodoro  
 Apollodoro 104, 105 n  
 Apollodorus *vedi* Apollodoro  
 Apuleio 142  
 Apuleyo *vedi* Apuleio  
 Arcavacata (Rende, Cosenza) 7, 8,  
 9, 254, 264  
 Argirolotto, Iano 34 e 34 n, 35 e  
 35 n, 36, 37, 38  
 Arinna (Anatolia) 104, 105, 106,  
 107, 108 e 108 n  
 Ariosto, Ludovico 329  
 Aristarco, Guido 81  
 Aristofane 308 n, 309 n, 312,  
 313, 314 n, 315, 316 e 316 n,  
 317 e 317 n, 318, 321, 322 e  
 322 n, 323, 324 e 324 n, 325  
 Aristophanes *vedi* Aristofane  
 Aristotele 187 n, 196, 308, 311  
 Aristoteles *vedi* Aristotele  
 Arkins, Brian 12 n  
 Arnaldi, Francesco 229 n  
 Arndt, Wilhelm 224 n  
 Arnulfo d'Orléans 121 n  
 Arzawa (Anatolia) 107 n, 108  
 Asderaki-Tzoumerkioti, Eleni 104 n  
 Asor Rosa, Alberto 41 n, 54 e 54 n  
 Asso, Paolo 126 n  
 Assuwa (Anatolia) 106  
 Astori, Davide 12 n  
 Atenas *vedi* Atene (Grecia)  
 Atene (Grecia) 312, 313, 314, 315,  
 318  
 Athen *vedi* Atene (Grecia)  
 Atzeni, Sergio 205, 213  
 Audano, Sergio 217 n  
 Auerbach, Erich 9, 259 e 259 n,  
 260, 261, 263, 266, 267  
 Aufrère, Sydney H. 107 n  
 Augurelli, Giovanni Aurelio 26 e  
 26 n, 28 e 28 n  
 Augusto, Gaio Giulio Cesare Otta-  
 viano (imperatore) 80, 221 n,  
 237 n, 241 n  
 Aura-Jorro, Francisco 92 n  
 Ausonio, Decimo Magno 235  
 Avanzi, Girolamo 26  
 Avellino 254  
 Averbeck, Richard E. 108 n  
 Azzo da Correggio 119 n  
 Bachelard, Gaston 287, 293 e 293 n,  
 303 n, 304 e 304 n  
 Baier, Thomas 19 n  
 Balandier, Georges 135 n  
 Baldwin, Barry 14 n  
 Ballarini, Marco 16 n  
 Baltimora (Stati Uniti) 258, 263  
 Balzac, Honoré 46  
 Bandalo, Višnja 119 n  
 Baratto, Mario 257  
 Barberi Squarotti, Giorgio 43 e 43 n  
 Barcellona (Spagna) 139  
 Barcelona *vedi* Barcellona (Spagna)  
 Barck, Karlheinz 307 n  
 Baroncelli, Eugenio 75  
 Basilio di Cesarea (santo) 334  
 Bassnett, Susan 209 n  
 Bastianini, Guido 317 n



- Battiato, Francesco 81  
Battiato, Franco 80  
Baudelaire, Charles 288, 289, 290  
e 290 n, 292, 293, 294, 299,  
305, 306  
Bausi, Francesco 186 n, 188 n,  
192 n, 197 n, 198 n, 200 n  
Bayer, Karl 218 n, 225 e 225 n  
Beck, Ingamaj 82 n, 313 n  
Beckman, Gary M. 103 n, 106 n,  
107 e 107 n, 108 n, 109 n  
Beekes, Robert 114 n  
Belgioioso (Pavia) 82  
Bell, Clair Hayden 235, 236 n  
Beltrán, Vicente 137 n  
Bembo, Bernardo 26  
Bembo, Pietro 26 e 26 n, 28 n, 261  
Benelli, Graziano 204 n, 206, 212  
e 212 n  
Benigni, Paola 265 n, 266  
Bennato, Edoardo 79  
Bentley, Richard 244 n  
Benvenuto da Imola 232 n  
Bermani, Cesare 165 n  
Berna (Svizzera) 139  
Bernabé, Jean 206 n  
Bertacchini, Renato 50 n, 55 n  
Berti, Emanuele 132 n  
Bertone, Susanna 17 n  
Bertozzi, Renata 257  
Betti, Zaccaria 30 n  
Bettini, Maurizio 64 n, 234 n  
Bettoni, Alessandro 23 n, 24 n, 25 n  
Bidussa, David 169 n  
Billanovich, Giuseppe 16 n, 121 n  
Biondi, Giuseppe Gilberto 11 n  
Biotti, Alessandro 57 n, 58 n, 60 n,  
62 n, 63 n, 64 n  
Bittel, Kurt 108 n  
Blakolmer, Fritz 92 n, 115 n  
Blanchot, Maurice 295, 299 e 299 n  
Bloch, Ernst 161, 318  
Blume, Hans-Diete 319 n  
Bobillier, Stève 183 n, 184 n, 193 n,  
194 n  
Boccaccio, Giovanni 261  
Bochner, Stephen 208 n  
Boiardo, Matteo Maria 21 e 21 n,  
22, 23 n, 38  
Bollack, Jean 287 e 287 n, 288,  
306 e 306 n  
Bollack, Mayotte 288  
Bologna, Corrado 51, 278 n, 295 e  
295 n, 298 e 298 n, 300 e 300 n  
Bonaventura da Bagnoregio (santo)  
184 e 184 n  
Bonfante, Giuliano 113 n  
Bonfante, Larissa 112 n, 113 n  
Bonvicini, Mariella 11 n, 14 n  
Borgese, Giuseppe Antonio 9, 261  
Borsellino, Nino 258, 260  
Böschenstein, Bernhard 303 n  
Bossche, Bart van den 208 n  
Botschuyver, Hendrik Johan 245  
e 245 n  
Bottasso, Enzo 271 n  
Boulotis, Christos 115 n  
Brambilla, Cristina 204  
Brancato, Antonio 84  
Brancato, Tano 84  
Bray, Nadia 188 n  
Brea, Mercedes 138 n  
Brecht, Bertolt 257  
Bremmer, Jan 236 n  
Breyer, Francis 101 n  
Bricchi, Mariarosa 212 n  
Brienza, Rocco 154 n  
Brilli, Elisa 197 n  
Broda, Martine 287 n, 304 n

- Brovia, Romana 118 n  
 Bruère, Richard Thompson 117 n  
 Brugnoli, Giorgio 218 e 218 n,  
 219 n, 220 n, 221 n, 223, 224 n,  
 225 e 225 n, 232 n, 246 n,  
 247 n, 248 n, 249 n  
 Brummer, Jakob 218 n, 224 n,  
 225 e 225 n, 232, 233 n, 237 n  
 Bruno, Giordano 142  
 Bruzzo, François 29 n  
 Bryce, Trevor R. 103 n, 106 n,  
 107 n, 108 n  
 Búa Carballo, Juan Carlos 137 n  
 Buchheim, Thomas 310 n  
 Büchner, Karl 249 n  
 Bufalino, Gesualdo 77 e 77 n, 78,  
 84, 86  
 Bulgheroni, Marisa 82 n  
 Burr, David 184 n, 185 n, 186 n  
 Buxó, José Pascual 141 n  
 Bömer, Franz 58 n  
 Cadorna, Luigi (generale) 284  
 Caes. *vedi* Cesare, Gaio Giulio  
 Cale, Morana 119 n  
 Caligola, Gaio Giulio Cesare Ger-  
 manico (imperatore) 234 n  
 Calvino, Italo 43 e 43 n, 44 n, 45,  
 46 e 46 n  
 Calzabigi, Ranieri de' 71 n, 72 n  
 Cambridge (Stati Uniti) 254  
 Camon, Ferdinando 54 n  
 Campana, Dino 80  
 Canali, Luca 84  
 Canfora, Luciano 232 n  
 Cannarsa, Stefania 163, 164 n, 165 n  
 Capata, Alessandro 35 n, 36 n  
 Caputo, L. Rino 258 e 258 n, 265,  
 266  
 Caramel, Luciano 43 n, 53 n  
 Carapezza, Marco 43 n  
 Carbone, Girolamo 20  
 Cardella, Antonio 54 e 54 n, 55  
 Cardella, Sidney 208 n  
 Carlier, Pierre 104 n  
 Carosone, Renato 79  
 Carrara, Ida 82  
 Carraud, Christophe 120 n, 121 n,  
 130 n  
 Carruba, Onofrio 98, 99 n, 107 n  
 Casale, Paola 265 n  
 Casali, Sergio 217 n  
 Casanova, Angelo 143 n, 325 n  
 Casanova-Robin, Helène 19 n  
 Cases, Cesare 155 n, 257  
 Castagna, Luigi 13 n  
 Castelfranco Veneto (Treviso) 274  
 Castilla y León 138  
 Catania 76, 77, 78, 83, 84, 89  
 Catelli, Nicola 15 n, 32 n  
 Catone, Marco Porcio Uticense 118,  
 125, 127, 128  
 Catull. *vedi* Catullo, Gaio Valerio  
 Catullo, Gaio Valerio 32, 67 n,  
 68 n, 69 n, 70 n  
 Cecchini, Enzo 17 n  
 Cerra, Andrea 75 n  
 Certeau, Michel de 305 n  
 Césaire, Aimée 202, 205, 206 e  
 206 n, 212 e 212 n  
 Cesare, Gaio Giulio 33 n, 38, 42 n,  
 84, 118, 121 n, 122, 123 n, 124,  
 125, 126, 128, 129 n, 130, 131,  
 132, 133, 151 e 151 n, 155 n,  
 165 n, 168 n, 175, 177 n, 221 n,  
 257, 331  
 Chamoiseau, Patrick 202, 205 n,  
 206 e 206 n, 207, 213 e 213 n,  
 214  
 Chantraine, Pierre 97 e 97 n, 98 n  
 Charlet, Jean Louis 17 n

- Chateaubriand, René de 290  
 Chavalas, Mark W. 108 n  
 Cherchi, Gianpaolo 156 n  
 Cherchi, Maria 156 n  
 Cherchi, Paolo 197 n  
 Cherchi, Placido 156 n  
 Chiara d'Assisi (santa) 196 n, 203, 210  
 Cic. *vedi* Cicerone, Marco Tullio  
 Cicero *vedi* Cicerone, Marco Tullio  
 Cicerone, Marco Tullio 34 n, 110, 119 n, 127 n, 187 n, 246, 248 n, 250 n, 334, 337  
 Cipriani, Stelvio 79  
 Cirese, Alberto M. 153 n, 167 n, 176 n, 181 n  
 Cirio, Amalia M. 97 n  
 Claudel, Paul 83  
 Clavo Sebastián, María Teresa 142 n  
 Clemente Alessandrino 337  
 Clemente, Pietro 151 n  
 Clements, Robert J. 32 n  
 Cleopatra 132  
 Cline, Eric H. 103 n, 106 n, 107 e 107 n, 108 n  
 Colletta, Pietro 202 n  
 Colomb, Christophe 293  
 Colonna, Giovanni 113 n  
 Columbelli, Giulio Cesare 331  
 Comes, Carmelo 84  
 Como 207  
 Compagnia di Canto Popolare 79  
 Condé, Maryse 206  
 Condorelli, Giuseppe 75 n  
 Confiant, Raphaël 202, 204, 205, 206 e 206 n, 209 e 209 n, 210 n, 212 e 212 n, 213, 214 e 214 n  
 Consalvi, Antonio Maria 333  
 Consolo, Vincenzo 84 e 84 n  
 Conte, Gian Biagio 58 n, 64 n, 127 n  
 Conte, Giuseppe 211  
 Conticello, Diego 76 n  
 Contini, Gianfranco 257, 266  
 Contreni, John J. 220 n  
 Coppini, Donatella 35 n  
 Corbea-Hoisie, Andrei 287 n, 288 n, 303 n  
 Corradini, Franco 84  
 Cortellessa, Andrea 278 n, 285 n  
 Corti, Maria 46 e 46 n  
 Corzani, Jack 202 n  
 Costanza d'Altavilla (regina) 197  
 Costanzo, Mario 32 n  
 Crasso, Marco Licinio 231 n  
 Crespi Bartolini, Adriana 211  
 Crespo, Emilio 96 n, 103 n  
 Creta (Grecia) 67, 106, 114  
 Crete *vedi* Creta (Grecia)  
 Criscuolo, Ugo 325 n  
 Croce, Benedetto 152, 155 n, 159, 171, 186 e 186 n, 256, 258, 261  
 Cruz, Juan de la 140, 141, 142, 145  
 Cruz, Juana Inés de la 141, 144  
 Curtius, Ernst Robert 139  
 D'Alessandro, Paolo 180 n, 248 n  
 D'Andrea, Antonio 75 n, 202 n, 207, 264, 332  
 D'Hulst, Liewer 205 n  
 Dal Borgo, Michela 26 n  
 Dante *vedi* Alighieri, Dante  
 Danzi, Massimo 29 n, 34 n  
 De Angelis, Maria Pia 204 n  
 De Bleeker, Liesbeth 205 n  
 De Cristofaro, Luigi 95 n, 96 n, 101 n, 102 n, 103 n, 104 n, 105 n, 113 n, 115 n  
 De Donato, Gigliola 169 n  
 De Felice, Franco 161 n

- Degl'Innocenti Pierini, Rita 14 n  
 Dei, Fabio 152 n, 164 n, 166, 168 n  
 Della Corte, Francesco 141 n, 247 n  
 Della Terza, Dante 187 n  
 de Martino, Stefano 100 n, 108 n,  
 109 n  
 De Matteis, Stefano 151 n, 152 n  
 De Nonno, Mario 12 n  
 De Rochefort, Charles 206  
 De Sanctis, Francesco 8, 256, 261  
 De Vecchi, Lorenzo 239 n  
 Depestre, René 204 e 204 n, 206  
 Derrida, Jacques 288  
 Desjardins Daude, Julie 23 n  
 Di Benedetto, Vincenzo 16 n, 152,  
 155 n  
 Diehl, Ernst 224 e 224 n, 225  
 Diels, Hermann 310 n  
 Dietrich, Manfred 106 n  
 Di Giacomo, Salvatore 8, 80  
 Di Gregorio, Rita 204 n  
 Dion. *vedi* Dionisio di Alicarnasso  
 Dionisio di Alicarnasso 87, 113 n  
 Dioscoride 229  
 Di Sapio, Anna 204 n  
 Di Stefano, Giuseppe 79, 151 n,  
 152 n, 156 n  
 Doğan-Alparslan, Meltem 100 n  
 Domenico di Bandino 169 n, 232 n,  
 333  
 Donati, Piccarda 196, 197  
 Donato, Elio 217 n, 221, 223 e  
 223 n, 227 n, 228 e 228 n, 229,  
 230 e 230 n, 231 n, 232 e 232 n,  
 233, 237, 247 e 247 n, 248, 249  
 Dotti, Ugo 131 n  
 Dover, Kenneth James 308 n  
 Du Bouchet, André 287 n  
 Dué, Casey 95 n, 97 n, 101 n, 102 n  
 Duhoux, Yves 94 n  
 Dylan, Bob 79  
 Earnshaw, Doris 137 n  
 Ebbott, Mary 95 n, 97 n  
 Eboli (Salerno) 153, 169  
 Ebro (fiume, Penisola Balcanica)  
 65, 71  
 Ecateo di Mileto 113 n  
 Edad Media *vedi* Medioevo  
 Egitto 58, 131  
 Eldorado (Stati Uniti) 298  
 Elefante, Chiara 210, 211 n, 214 e  
 214 n, 215 n  
 Eliade, Mircea 155 n, 294, 299 n  
 Ellanico di Lesbo 113 n  
 Eminescu, Mihai 292, 293  
 Emmen, Aquilino 193 n  
 Ennio, Quinto 65 e 65 n, 236 n  
 Ephesus (Anatolia) 106  
 Epicuro 239 n  
 Eraclito 304  
 Erasmo da Rotterdam 334, 335  
 Erbse, Hartmut 94 n, 97 n, 114 n  
 Ergin, Gürkan 100 n  
 Ernout, Alfred 98 e 98 n  
 Erodoto 113 n, 115 n  
 Ertl, Péter 120 n  
 Eschilo 242 n, 308 n, 313, 315 e  
 315 n, 324  
 Esiodo 105 n, 113 n  
 Esopo 142, 145  
 España *vedi* Spagna  
 Espinosa Pólit, Aurelio 141 n  
 Esposito, Paolo 64 n, 118 n, 125 n,  
 126 n  
 Estesícoro *vedi* Stesicoro  
 Euripide 71 n, 242 n, 308, 313,  
 314, 317, 319, 324 e 324 n, 325  
 Euripides *vedi* Euripide  
 Europa 9, 34, 135, 136 e 136 n, 138

- Eust. *vedi* Eustazio di Tessalonica  
 Eustathius *vedi* Eustazio di Tessalonica  
 Eustazio di Tessalonica 94 n, 97 n, 114 n  
 Evans, Bill 78  
 Fabbri, Renata 19 n  
 Facchini, Bianca 117 n  
 Falconer, William A. 111  
 Falzone, Paolo 187 n, 188 n, 190 e 190 n, 195 n  
 Fanelli, Antonio 152 n  
 Fanizza, Federica 29 n  
 Fantuzzi, Marco 33 n  
 Farnsworth, William Oliver 235 e 235 n, 236 n  
 Farsàlo (Grecia) 126, 127 n, 129 n  
 Fedeli, Paolo 13 n, 14 e 14 n, 67 n, 69 n, 240 n  
 Fellini, Federico 82  
 Fénelon, François 142, 144  
 Fenzi, Enrico 130 n  
 Ferguson, John 14 n  
 Fernández Corte, José Carlos 141 n  
 Fernández Delgado, José Antonio 137 n, 142 n  
 Ferrara 35, 82  
 Ferreiro Fernández, Manuel 138 n  
 Ferretti, Gian Carlo 55 e 55 n  
 Ferro, Turi 80  
 Ferroni, Giulio 258, 264  
 Feurdean, Dana 295 n  
 Fiallega, Cristina 204 n  
 Ficino, Marsilio 26 n  
 Fido, Franco 264  
 Fiesoli, Giovanni 16 n  
 Filodemo di Gadara 240 n  
 Filos, Panagiotis 96 n, 103 n, 115 n  
 Fink, Wilhelm 12 n  
 Finkelberg, Margalit 94 n, 101 n, 102 n, 105 n  
 Fioravanti, Gianfranco 186 n  
 Fiore, Vittore 178, 180 n  
 Firenze 23, 25, 82  
 Fiume, Salvatore 84  
 Flögel, Carl Friedrich 307  
 Florentiae *vedi* Firenze  
 Fludernik, Monika 317 n  
 Fo, Alessandro 12 e 12 n, 13 n, 70 n  
 Fo, Dario 82  
 Fois, Marcello 206  
 Fondane, Benjamin 294, 295 e 295 n, 305 e 305 n  
 Forcellini, Teodoro 184 n  
 Fordyce, Christian James 13 n  
 Forlanini, Massimo 101 n  
 Forti, Marco 47 n  
 Fortunato, Giustino 159  
 Foscolo, Ugo 271 n, 272 n  
 Foucault, Michel 87 n  
 Frame, Douglas 91 n,  
 Francesco d'Assisi (santo) 81, 84, 184 n, 256  
 Francia 142, 145, 223 n  
 Frasso, Giuseppe 16 n  
 Fratta, Carla 204 n, 205 e 205 n  
 Frazer, James 234  
 Freda, Enrico 255  
 Frenk, Margit 137 n, 139 n  
 Freud, Sigmund 317 n  
 Frisk, Hjalmar 98 n  
 Fubini, Mario 257  
 Fucecchi, Marco 72 n  
 Fuscaldo (Cosenza) 7  
 Gabriel, Angelo 26  
 Gabrielaki, Eirene 115 n  
 Gadda, Carlo Emilio 206  
 Gaisser, Julia Haig 14 n, 15 n, 19 n

- Galba (giurisperito) 240 e 240 n  
 Gambaro, Fabio 204 n  
 Gană, George 291 n, 294 n  
 Gangutia, Elvira 137 e 137 n, 138  
 Garaudy, Roger 53 e 53 n  
 García de la Concha, Víctor 140 n  
 Garver, Valerie L. 220 n  
 Garzya, Antonio 325 n  
 Gauvin, Lise 210 n  
 Gazzelloni, Severino 80  
 Gazzoni, Andrea 202 n, 207 e 207 n  
 Geer, Russel Mortimer 230 n, 233 e 233 n, 247 n  
 Gehrke, Hans-Joachim 317 n  
 Gelli, Giovan Battista. 142  
 Gemito, Vincenzo 45, 46  
 Genet, Jean 278  
 Genette, Gérard 201 n, 210 e 210 n, 211 n  
 Genovese, Rino 163 n  
 Gentile, Giovanni 255  
 Gentili, Sonia 190 n  
 Germani 234  
 Germania 234  
 Germano, Giuseppe 37 n  
 Gerratana, Valentino 156, 159 n  
 Gesù, Sebastiano 85  
 Geymonat, Mario 7  
 Ghinelli, Paola 205, 206 e 206 n, 213  
 Giammona, Claudio 12 n  
 Giannakis, Georgios K. 96 n, 103 n, 115 n  
 Giannetto, Nella 26 n  
 Giarrizzo, Giuseppe 174, 176 n  
 Giuzzi, Emilio 16 n  
 Gigante, Marcello 239 n  
 Gilbert, Allan S. 101 n  
 Ginevra (Svizzera) 32 n  
 Ginzburg, Leone 169 n  
 Gioanola, Elio 280 n  
 Giolito de' Ferrari, Gabriele 331  
 Girolamo (santo) 20, 26, 230 n, 245, 246  
 Glissant, Édouard 202 e 202 n, 203 e 203 n, 204, 205, 206, 207 e 207 n, 208 e 208 n, 209, 210 n, 212 e 212 n, 214  
 Gnocchi, Maria Chiara 203 e 203 n  
 Godart, Louis 100 n, 114 n  
 Goldmann, Lucien 257  
 Golino, Carlo 257  
 Gomme, Arthur Wycombe 319 n  
 Gorgia 310 e 310 n, 311 e 311 n, 317, 319, 320, 324  
 Gorgias *vedi* Gorgia  
 Gori, Franco 335  
 Gori, Riccardo 152 n  
 Gorni, Guglielmo 34 n  
 Gostanza d'Altavilla *vedi* Costanza d'Altavilla (regina)  
 Götte, Johannes 218 n  
 Götte, Maria 218 n  
 Grafton, Anthony Thomas 31 n  
 Gramsci, Antonio 156, 157, 158, 159 e 159 n, 160 n, 161 e 161 n, 162, 163 e 163 n, 165, 166, 169, 180  
 Grande, Maurizio 7, 8  
 Grandi, Giovanni 19 n  
 Grecia 314  
 Greco, Emidio 85  
 Gregorio Magno (santo) 337  
 Grewing, Farouk 15 n  
 Griechenland *vedi* Grecia  
 Gronda, Giovanna 7  
 Grossberg, Lawrence 160 n  
 Guardia Piemontese (Cosenza) 7

- Guastella, Giovanni 234 e 234 n,  
 235 n  
 Guccini, Francesco 79  
 Guccione, Piero 84  
 Guerra, Tonino 82, 127 n  
 Guerrieri, Anna Maria 236 n  
 Guglielmo di Baglione 184  
 Guiomar, Michel 292 e 292 n  
 Gurrieri, Antonio 202 n, 209 n,  
 213 n  
 Guttuso, Renato 42 e 42 n, 43 n,  
 51, 52, 53, 54 n, 56  
 Haase, Frederik 119 n  
 Haase, Wolfgang 218 n  
 Habermas, Jürgen 301  
 Hadès (regno) 298  
 Hainsworth, Bryan 97 n  
 Halen, Pierre 203 e 203 n  
 Handley, Eric Walter 319 n  
 Hardie, Philip 14 n, 218 n, 223 n  
 Harrington, Karl Pomeroy 16 n,  
 32 n, 33 n  
 Harrison, George W.M. 91 n  
 Hartmann, Katharina 34 n  
 Harvard (Cambridge, Stati Uni-  
 ti) 9, 258, 261, 263, 264, 267  
 Hatti/Hatti (popolo, Anatolia) 108  
 Hattusili I (re) 107, 108  
 Hatzantonis, E. 142 n  
 Hauthal, Ferdinand 246 n  
 Hdt. *vedi* Erodoto  
 Hecat. *vedi* Ecateo di Mileto  
 Heinhold-Krahmer, Susanne 103 n,  
 107 n  
 Hellanic *vedi* Ellanico di Lesbo  
 Hemingway, Ernest 46  
 Héraclite *vedi* Eraclito  
 Herrmann, Léon 243 n  
 Hes. *vedi* Esiodo  
 Heubeck, Alfred 105 n, 115 n  
 Heyworth, Stephen J. 117 n  
 Hoekstra, Arie 115 n  
 Hoffmann, Léon-François 202 n  
 Hoffner, Harry A. 106 n  
 Hom. *vedi* Omero  
 Homer *vedi* Omero  
 Hor. *vedi* Orazio Flacco, Quinto  
 Horacio *vedi* Orazio Flacco, Quinto  
 Horkheimer, Max 156 n  
 Horky, Phillip Sidney 143 n  
 Horowitz, Mara T. 101 n  
 Horsfall, Nicholas Mark 247 n  
 Hoyet, Marie-José 207  
 Hunt, Joel H. 98 n  
 Iacono, Antonella 37 n  
 Iliescu, Nicolae 258  
 Ilios (Anatolia) 107  
 Indelli, Giovanni 142 n  
 Inglese, Giorgio 186 n  
 Insoll, Timothy 112 n  
 Iolcos (Tessaglia) 103  
 Iovinelli, Alessandro 119 n  
 Irpinia (Italia meridionale) 39, 49  
 Isella, Dante 269 n, 270 n, 271 n,  
 273 n, 279 n, 280 n, 285 n  
 Isgrò, Emilio 86  
 Itaca (Grecia) 297, 299  
 Italia 10, 16 n, 34, 52, 54 n, 112,  
 114, 142, 145, 156, 205 n, 257,  
 258, 259, 264, 267, 329  
 Italia, Paola 273 n  
 Italy *vedi* Italia  
 Ithaque *vedi* Itaca (Grecia)  
 Jacobelli, Maria Caterina 184 n  
 Jamison, Stephanie W. 96 n, 100 n  
 Janko, Richard 96 n  
 Jannacci, Paolo 79  
 Jansen, Bernard 185 n, 197 n

- Jay, Martin 163 n  
 Jean-Aubry, Georges 206, 208,  
 228 n, 287, 288, 289 n, 290,  
 303, 306  
 Kafka, Franz 46  
 Kaposi, Márton 119 n  
 Karnava, Artemis 104 n, 115 n  
 Kaynar, Fatma 100 n  
 Keller, Otto 240 n, 241 e 241 n  
 Kirk, Athena 143 n  
 Kirk, Geoffrey S. 94 n, 97 n, 101 n,  
 114 n  
 Kizzuwatna (Anatolia) 98, 99  
 Klinger, Jörg 107 n  
 Knossos (Creta) 92, 99, 100, 102  
 Koliński, Rafał 103 n  
 König-Pralong, Catherine 184 n  
 Kopanias, Konstantinos 101 n, 107 n  
 Kozal, Ekin 101 n  
 Kranz, Walter 310 n  
 Kupper, Jean-Louis 236 n  
 La Fontaine, Jeane 142, 144  
 La Mantia, Fabio 202 n  
 La Penna, Antonio 255  
 La Spina, Silvana 83  
 Ladmiral, Jean-René 208 e 208 n  
 Laigneau, Sylvie 15 n  
 Lambertini, Roberto 185 n  
 Lambin, Denis 232 n  
 Langhe (Piemonte) 42 n  
 Lanzarone, Nicola 126 n, 129 n  
 Lapini, Walter 317 n  
 Lassandro, Domenico 333, 334,  
 335, 336  
 Latacz, Joachim 94 n, 101 n, 114 n  
 Lattanzio, Firmiano 337  
 Laurens, Pierre 120 n  
 Le Dantec, Yves-Gérard 290 n  
 Lefebvre, Jean-Pierre 298 n, 303 e  
 303 n, 305  
 Leigh, Matthew 117 n  
 Lemaire, Ria 137 n  
 Lentano, Mario 231 n  
 Leogrande, Alessandro 180 n  
 León, Fray Luis de 138, 140, 145  
 Leonardì, Claudio 196 n  
 Levi, Carlo 165, 167 e 167 n, 168,  
 169 e 169 n, 170, 171, 172, 173,  
 175, 176, 177, 178, 180, 258  
 Lévi-Strauss, Claude 234  
 Libis, Jean 290 e 290 n  
 Lida de Malkiel, Maria Rosa 139,  
 140 n, 141 n  
 Lie, Nadia 205 n  
 Lilli, Laura 255, 256 n  
 Linke, Hugo 247 n  
 Lisia 316 n  
 Livraghi, Leila M.G. 127 n  
 Longhi, Silvia 32 n, 34 n, 37 n  
 Longo Auricchio, Francesca 241 n  
 Longobardi, Concetta 240 n, 241 n  
 Lorenz, Sven 15 n  
 Lorenzo Gradín, Pilar 137 n, 138 n,  
 295 n  
 Loretz, Oswald 106 n  
 Los Angeles (Stati Uniti) 257, 263  
 Lottin, Odon 183 e 183 n, 184 n  
 Luca (santo) 84, 226, 227 e 227 n  
 Lucania (oggi Basilicata) 154, 162,  
 165  
 Lucarelli, Guido 80  
 Lucas, Donald William 309 n  
 Luciano di Samosata 142, 145  
 Lucrecio *vedi* Lucrezio Caro, Tito  
 Lucrezio Caro, Tito 141, 217, 218 n,  
 220, 221, 222, 223, 224, 226,



- 227, 228 e 228 n, 230 e 230 n,  
231 e 231 n, 232 e 232 n, 233,  
236, 237 n, 238
- Ludwig, Walther 12 n
- Lukács, György 43, 46
- Luporini, Cesare 151 e 151 n, 152 n,  
168 n
- Luzi, Mario 82 e 82 n, 84
- Lysias *vedi* Lisia
- Löfstedt, Einar 65 n
- Maccanico, Antonio 255
- Macchioni Jodi, Rodolfo 54 n
- Machiavelli, Nicolò 142, 261
- Macri, Alessia 130 n
- Macri, Sonia 202 n
- Macrobio 64 n, 245 n, 247
- Maggio, Beniamino 79
- Maggio, Dante 79
- Magnalis, Zono de' 231 n
- Maini, Roberto 173 n
- Maisano, Riccardo 227 n, 325 n
- Malaspina, Corrado 187
- Malkiel, Yakov 139
- Mallarmé, Stéphane 287, 288, 289  
e 289 n, 290, 293, 294, 298,  
299, 305, 306
- Manacorda, Giuliano 44 e 44 n, 45
- Mancino, Leonardo 173 n
- Maner, Çiğdem 101 n, 107 n
- Mangano, Daniel 208 e 208 n
- Manselli, Raoul 186 e 186 n
- Manzoni, Alessandro 278 n
- Maquiavelo *vedi* Machiavelli, Nicolò
- Mara, Maria Grazia 335
- Maran, Joseph 104 n
- Maran, René 206
- Marandino, Antonella 265 n
- Marchese, Rosa Rita 242 n
- Marga, Felicia-Delia 295 n
- Marinatos, Nanno 115 n
- Mart. *vedi* Marziale, Marco Valerio
- Martelli, Sebastiano 172 n
- Martellotti, Guido 117 n, 121 n
- Martianus *vedi* Marziano Capèlla,  
Minneo Felice
- Martinelli, Renzo 173 n
- Martinenghi, Camilla 204 n
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo  
138 n, 217 n
- Marziale, Marco Valerio 13, 14 e  
14 n, 15 e 15 n, 25
- Marziano Capèlla, Minneo Felice  
111
- Masera, Mariana 137 n
- Massimi, Alighiero 23 n
- Massimi, Pacifico 23 e 23 n, 25, 38
- Matteo di Acquasparta 186
- Mazoyer, Michel 107 n
- Mazzarino, Antonio 245 n
- Mazzarino, Santo 113 n
- McCush, Mollie 257
- Mecenate, Gaio 57, 248 n
- Mecu, Nicolae 291 n
- Medda, Enrico 324 n
- Medioevo 118, 119, 140, 144,  
220, 233, 235, 236 n, 241 n
- Megara (Grecia) 314
- Meillet, Antoine 98 e 98 n
- Melchert, H.Craig 96 n, 100 n, 108 n
- Melena, José L. 100 n
- Menander *vedi* Menandro
- Menanders *vedi* Menandro
- Menandro 312, 318, 320, 321,  
322, 323, 325
- Méndez Ferrín, Xosé Luis 138 n,  
139 n
- Meogo, Pero 139, 141
- Meoni, Maria Luisa 151 n

- Merini, Alda 82, 85 n  
 Messico 141  
 Métellus, Jean 206  
 México *vedi* Messico  
 Meyer, Marion 101 n  
 Miccichè, Teresa 81  
 Michetti, Francesco Paolo 40 n, 46  
 Micunco, Giuseppe 337  
 Milano 13 n, 56, 259 n, 327  
 Miletus (Anatolia) 106  
 Millawanda (Anatolia) 106  
 Miller, Jared 100 n  
 Milluzzo, Sebastiano 84  
 Milone, Tito Annio 241, 242,  
 243, 244, 249, 250 e 250 n, 251  
 Minchin, Elizabeth 102 n  
 Minicuci, Maria 170 n  
 Miori, Luciano 29 n  
 Mirizzi, Ferdinando 176 n  
 Mirto, Maria Serena 324 n  
 Miscominus, Antonius 25 n  
 Mocan, Mira 295 e 295 n, 298 e  
 298 n, 300 e 300 n  
 Modenesi, Marco 206  
 Moldovan, Victoria 295 n  
 Mondor, Henri 289 n  
 Montagnani, Cristina 17 n, 35 n  
 Montale, Eugenio 175  
 Monti Sabia, Liliana 19 n, 21 n  
 Monti, Carla Maria 16 n  
 More, Thomas 126 n  
 Moreira Alves, José Carlos 250 n  
 Morelli, Alfredo Mario 12 e 12 n,  
 13 n  
 Moretti, Franco 273 n, 274 n  
 Moretti, Gabriella 15 n  
 Moriconi, Valeria 79  
 Morpurgo-Davies, Anna 94 n  
 Morris, Sarah P. 98, 99 n, 241 n  
 Moura, Jean-Marc 205 n  
 Muellner, Leonard 94 n, 97 n  
 Mulieri, Michele 179, 180  
 Munazio, Lucio 231 n  
 Muñoz-Saavedra, María Paz 137 n  
 Mure, Konrad von 219 n  
 Murshili II (re) 105, 106  
 Mus, Francis 209 n  
 Musatti, Cesare 84  
 Muscetta, Carlo 172 n  
 Mussolini, Benito 40  
 Musumarra, Carmelo 78  
 Mutschlechner, Valeria 23 n  
 Mylonopoulos, Joannis 92 n  
 Mynors, Roger A.B. 64 n  
 Nagy, Gregory 91 e 91 n, 92 n,  
 94 n, 95 e 95 n, 96 n, 97 n, 98 n,  
 102 n, 103 n, 104 n  
 Napoli 19, 254, 264  
 Nardi, Florinda 253 n, 255 n, 257 n,  
 265 n, 266  
 Naumann, Heinrich 218 n, 230 n,  
 237 n, 249 n  
 Navarro Martínez, Vivian 217 n  
 Nelson, Cary 160 n  
 Neri, Francesca 207  
 Nerone, Claudio Cesare Druso Ger-  
 manico (imperatore) 234 n, 246  
 Nerval, Gérard de 292  
 Nesiółowski-Spanò,  
 Łukasz 103 n  
 New Haven (Stati Uniti) 263  
 Newiger, Hans-Joachim 316 n  
 Newman, Robert J. 120 n  
 Niccolò d'Arco 28, 38  
 Niccolò III (papa) 184  
 Nieto Izquierdo, Enrique 103 n  
 Nigthingale, George 103 n  
 Nisi, Donatella 16 n

- Nobili, Marcello 217 n  
 Nolhac, Pierre de 120 n  
 Nolte, Theodor 236 n  
 Norden, Eduard 218 n  
 Nosarti, Lorenzo 66 n  
 Novák, Mirko 100 n, 101 n  
 Ntoumas, Christos G. 115 n  
 Núñez de Reinoso, Alonso 331  
 Nünlist, Renée 94 n, 101 n, 114 n  
 Nuoro 207  
 Ó Cathasaigh, Tomás 237 n  
 Odone, Augusto 80  
 Offerman, Helmut 14 n  
 Olivier, Jean-Pierre 104 n, 114 n  
 Olivieri Sangiacomo, Laura 249 n  
 Olson, Stewart Douglas 312 n, 314 n  
 Omero 59 n, 60 n, 64 n, 93, 95,  
 96, 97 n, 101 n, 104, 105 n, 109,  
 114, 115 n, 116 n, 247 n  
 Opiano *vedi* Oppiano  
 Oppiano 138  
 Orazio Flacco, Quinto 13 e 13 n,  
 14 n, 63 n, 139 n, 141, 239 e  
 239 n, 240 e 240 n, 241 e 241 n,  
 243, 244 e 244 n, 245, 251  
 Oreshko, Rostislav 103 n  
 Oribasio 229  
 Ortolano, Pierluigi 34 n  
 Otis, Brooks 62 n  
 Ottaviano *vedi* Augusto, Gaio Giulio  
 Cesare Ottaviano (imperatore)  
 Ottieri, Maria Pace 207  
 Ov. *vedi* Ovidio Nasone, Publio  
 Ovidio Nasone, Publio 21, 63 n,  
 67 e 67 n, 68 e 68 n, 69 n, 70 n,  
 72, 73 e 73 n, 221 n, 242 n  
 Paccagnella, Ivano 7  
 Paci, Enzo 155 n  
 Pacini, Gianlorenzo 44 n, 45 n  
 Pacuvio, Marco 236 n  
 Padiglione, Vincenzo 181 n  
 Palmer, Leonard R. 101, 102 e  
 102 n  
 Palumbo, Stefania 333, 336, 337  
 Panofsky, Erwin 9, 261, 263  
 Pantou, Panagiota A. 104 n  
 Panzieri, Raniero 172 n  
 Paoli, Gino 79  
 Papadimitriou, Nikolas 104 n  
 Pardee, Dennis 115 n  
 Parenti, Giovanni 29 n, 35 n  
 Paretto, Luca 244 n  
 Parigi (Francia) 82, 183, 184, 185,  
 186, 218, 254, 257  
 Parlato, Valentino 161 n  
 Partito Comunista Italiano 41, 42,  
 43, 44, 45, 46, 47, 49, 52, 53,  
 55, 151, 167, 168, 170, 172 n  
 Pasinetti, Pier Maria 261  
 Pasolini, Pier Paolo 48 e 48 n  
 Pasquinelli, Carla 151 n, 171 n  
 Passalacqua, Marina 12 n  
 Pasternak, Boris 55 n  
 Pastore, Renato 20 n  
 Patient, Serge 206  
 Pattoni, Maria Pia 324 n  
 Pauly, Franciscus 246 n  
 Pautasso, Sergio 47 n  
 Pavanello, Giuseppe 26 n  
 Pavese, Cesare 42 n, 46, 72, 73,  
 175, 177 n  
 Pavia 82, 207  
 PCI *vedi* Partito Comunista Italiano  
 Peker, Hasan 100 n  
 Penisola Iberica  
 Pennisi, Francesco  
 Pennisi, Francesco 84 e 84 n  
 Perrone, Domenica 273 n

- Perruccio, Andrea 239 n  
 Pertile, Lino 264  
 Perutelli, Alessandro  
 Perutelli, Alessandro 61 n  
 Pessini, Elena 207, 212  
 Petoletti, Marco 16 n, 129 n  
 Petralia, Giacomo 80  
 Petrarca, Francesco 16 n, 17 n, 21  
 Petrucciani, Stefano 156 n  
 Petschenig, Michael 224 e 224 n,  
 225  
 Pettazzoni, Raffaele 155 n  
 Phelan, Owen M.  
 Phelan, Owen M. 220 n  
 Phelps, Antony 206  
 Phthiotis (Tessaglia) 104  
 Picasso, Pablo 40, 46  
 Piccione, Marie-Lyne 202 n  
 Piccolo, Lucio 77, 83, 86  
 Piccolomini, Enea Silvio 17 e 17 n,  
 18, 19 n, 20, 38  
 Pichois, Claude 290 n  
 Pindaro  
 Pindaro 113 n  
 Pinotti, Giorgio 269 n, 270 n, 271 n,  
 273 n  
 Piron, Sylvain 185 n  
 Pisa 254, 255, 257, 267  
 Pitagora 142  
 Pitágoras *vedi* Pitagora  
 Platon *vedi* Platone  
 Platone 66 n, 198, 322  
 Plauto, Tito Maccio 18, 19 n  
 Plozia Hieria 247 e 247 n, 248 e  
 248 n, 249, 251  
 Plummer, John F. 137 n  
 Plutarchs *vedi* Plutarco  
 Plutarco 136, 142, 145, 322 n  
 Poggioli, Renato 9, 258, 261, 263  
 Poignault, Remy 15 n, 17 n  
 Pokorny, Julius 97 n  
 Poliziano, Agnolo 25 e 25 n, 26 n  
 Pompeo Magno, Gneo 118, 121,  
 122, 123 e 123 n, 124, 125, 127  
 e 127 n, 129 n, 131, 231 n,  
 242 n, 245 n  
 Pontano, Giovanni Gioviano 19 e  
 19 n, 20 e 20 n, 21, 38  
 Popko, Maciej 108 n  
 Portelli, Sergio 208 n  
 Portigiani, Amerigo 331  
 Potino 121, 131  
 Powell, Anton 218 n, 223 n  
 Pranzelores, Antonio 29 n  
 Preisendanz, Wolfgang 323 n  
 Princeton (Stati Uniti) 263  
 Prisciano 220 e 220 n  
 Procl. *vedi* Proclo  
 Proclo 96 n  
 Proietti, Luigi 79  
 Prop. *vedi* Properzio, Sesto  
 Properzio, Sesto 13 e 13 n, 14 n,  
 21, 31, 248 n  
 Prostko-Prostyński, Jan 103 n  
 Proust, Marcel 46  
 Putallaz, François-Xavier 184 n  
 Putnam, Michael J.C. 15 n, 218 n,  
 219 n, 223 n, 224 n, 231 n, 232 n  
 Pylos (Messenia) 92, 99  
 Quintiliano, Marco Fabio 118  
 Quondam, Amedeo 258, 264  
 Rallo, Asunción 142 n  
 Ramajo Caño, Antonio 141 n  
 Ramminger, Albert 16 n  
 Ramsey, John 248 n  
 Rasmussen, Tom 112 n  
 Rau, Peter 313 n  
 Rauty, Raffaele 151 n

- Reed, Joseph D. 68 n, 69 n, 70 n, 71 n
- Reeve, Michael David 246 n
- Rehren, Thilo 104 n
- Renzi, Lorenzo 295 n
- Restori, Enrica 207
- Reynolds, Leighton Durham 246 n
- Riboldi, Chiara 13 n
- Riccadonna, Graziano 29 n
- Richardson, Nicholas 94 n
- Ricoeur *vedi* Ricœur, Paul
- Ricœur, Paul 301 n
- Rieken, Elisabeth 103 n
- Riemer, Peter 323 n
- Rigoni Stern, Mario 82
- Rix, Helmut 112
- Robbe-Grillet, Alain 82
- Roche, Paul 126 n
- Roderigo di Castiglia *vedi* Togliatti, Palmiro
- Rodondi, Raffaella 269 n, 270 n, 271 n
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo 136 n, 142 n
- Roić, Sanja 119 n
- Rolfe, John C. 231 n
- Rollinger, Robert 100 n, 101 n
- Roma 39, 40, 109, 112, 218 n, 231, 234 n, 236 n, 253, 254, 264
- Roman, Luke 19 n, 112, 115
- Rome *vedi* Roma
- Romeo, Alessandra 67 n, 71 n
- Rondoni, Davide, poeta 88 n
- Rosati, Giampiero 69 n
- Rossi-Doria, Manlio 169 n, 170, 172, 178
- Rosso, Medardo 40, 46
- Rostagni, Augusto 248 n
- Rotelli, Marco Nereo 86
- Roversi, Robero 82, 85 e 85 n
- Rugarli, Gianpaolo 77
- Ruggiero, Raffaele 192 n, 331, 332
- Ruijgh, Cornelius 94 n
- Russo, Luigi 256, 257, 258
- Russo, Vittorio 254, 264
- Rutherford, Ian 102 n
- Rutishauer, Susanne 100 n, 101 n
- Rutter, Jeremy B. 104 n
- Sacconi, Anna 100 n
- Saffo 137
- Said (Saïd), Edward Walter 152 n, 201 n
- Sainati, Augusto 19 n
- Sainer, Alan P. 100 n
- Salinari, Carlo 54 e 54 n, 55 n, 170, 173 n
- Sallustio Crispo, Gaio (pronipote di Sallustio) 240 n
- Sallustio Crispo, Gaio 240 n, 243 n
- Salonicco (Grecia) 334
- Salvo, Gianni 83
- Salzman, Michele R. 106 n
- Sanguinetti, I.G. 140 n
- Sanmartín, Joaquín 106 n
- Sannazaro, Jacopo 15 n, 26 n
- Sanseverino, Eleonora Dianora 331
- Sant'Angelo dei Lombardi (Avellino) 26, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 88, 89, 254, 267
- Santandreaum, Petrum 32 n
- Santiago de Compostela (Spagna) 137
- Santini, Carlo 67 n, 70 n
- Saracino, Maria Antonietta 206
- Sarteschi, Selene 197 n
- Sartre, Jean-Paul 278
- Scafa, Enrico 102 n
- Scaligero, Giulio Cesare 31, 32 e 32 n, 33 e 33 n, 34 e 34 n, 38

- Scaligero, Giuseppe Giusto 31 e 31 n
- Scandurra, Angelo 75, 76, 77 e 77 n, 78 e 78 n, 79, 81, 82 e 82 n, 83 e 83 n, 84 e 84 n, 85 e 85 n, 86 e 86 n, 87 e 87 n, 88 e 88 n, 89
- Scatasta, Marco 23 n
- Schenkl, Karl 335, 336
- Schirinzi, Tino 79
- Schriedewind, William M. 98 n
- Schür, Diether 107 n
- Schwarz-Bart, Simone 206
- Schwind, Klaus 307 n
- Schwindt, Jürgen Paul 14 n
- Sciascia, Leonardo 78, 82
- Sciavarello, Nunzio 84
- Scimeca, Pasquale 85
- Scott, Walter 46
- Scotti, Mariamargherita 169 n, 172 n
- Scrivano, Riccardo 7
- Scroffa, Camillo 34 e 34 n, 36
- Seattle (Stati Uniti) 258, 263
- Secundus, Johannes 11
- Segal, Charles 61 n, 70 n, 72 n
- Segalen, Victor 202, 203 n
- Seidensticker, Bernd 325 n
- Sen. *vedi* Seneca, Lucio Anneo
- Seneca, Lucio Anneo 13 e 13 n, 14 n, 119, 120 n, 126 n, 247 n, 334
- Senofonte 316 n
- Serena, Augusto 26 n
- Serv. *vedi* Servio
- Servio 58 n, 110, 218, 242, 243, 244 n, 245, 246 n, 247 e 247 n, 248 e 248 n, 249 n, 250
- Servius *vedi* Servio
- Severino, Valerio Salvatore 80, 152 n, 165 n
- Sgalambro, Manlio 88
- Shoah 301, 302, 305, 306
- Sicilia 75, 77, 79, 80, 82
- Silone, Ignazio 257
- Silvestri, Andrea 273 n
- Simion, Eugen 291 n
- Simon, Erika 112 n
- Singleton, Charles 258, 263, 266
- Skafiga, Evangelia 104 n
- Skinner, Marilyn Berglund 12 n, 15 n
- Smiraglia, Pasquale 229 n
- Sofo, Giuseppe 208 n
- Solaro, Giuseppe 232 n
- Soles, Jeffrey S. 115 n
- Solmi, Renato 155 n, 156 n
- Solomon, Petre 305 e 305 n
- Sordi, Marta 242 n
- Sorella, Antonio 34 n
- Spagna 138, 145, 221 n
- Speroni, Charles 257
- Spitzer, Leo 258, 259, 260, 261, 263, 266
- Spivak, Gayatri C. 160 n
- Spoerri, Théophil 257
- Squillacciotti, Massimo 151 n
- Stadter, Ernst 143 n, 193 n
- Stampolidis, Nicholas Chr. 101 n, 107 n
- Stănescu, Nichita 300
- Stati Uniti d'America 9, 10, 256, 257, 258, 263, 264, 298
- Stauble, Antonio 35 n, 36 e 36 n
- Stesicoro 137
- Stewart, Pamela 264
- Sthal, Michael 106 n
- Stoer, Jacob 32 n
- Stoevesandt, Magdaleine 94 n, 101 n, 114 n

- Stok, Fabio 217 n, 218 e 218 n,  
219 n, 221 n, 223 e 223 n, 225 n,  
231 n, 232 n, 233 e 233 n, 237 n,  
247 n, 248 n, 249 n
- Stoppelli, Pasquale 131 n
- Strab. *vedi* Strabone
- Strabone 105 n
- Stroppa, Sabrina 119 n
- Strozzi, Tito Vespasiano 23 n
- Sturlese, Loris 188 n
- Suchet, Myriam 209 n
- Suerbaum, Werner 218 n, 232 n,  
237 n
- Svetonio Tranquillo, Gaio 217 n,  
221 e 221 n, 227 n, 228, 229,  
230 e 230 n, 231 n, 232 n, 233,  
234 n, 237 e 237 n, 245, 247 e  
247 n
- Swann, Bruce Wayne 15 n
- Sweeney, Marvin A. 106 n, 115 n
- Syme, Ronald 242 n, 249 n
- Tacito, Publio Cornelio 14 n, 233,  
234 n, 237
- Tangl, Michael 224 n
- Tarwisa (Anatolia) 106
- Tasso, Torquato 261
- Tellini, Gino 34 n
- Temperini, Hildegard 218 n
- Tempier, Étienne 183, 184, 185
- Teognide 316 e 316 n
- Terracina, Laura 329, 330, 331,  
332, 333
- Teske, Roland J. 194 n
- Tessaglia (Grecia) 95, 103, 104, 115
- Tharacha, Piotr 103 n
- Theognis *vedi* Teognide
- Thessaly *vedi* Tessaglia (Grecia)
- Thomson de Grummond, Nancy  
112 n
- Thomson, Douglas Ferguson Scott  
16 n, 17 n
- Thuc. *vedi* Tucidide
- Thukydides *vedi* Tucidide
- Tibullo, Albio 21, 31
- Togliatti, Palmiro 42, 45, 47, 51 e  
51 n, 52 e 52 n, 55
- Tognon, Giuseppe 120 n
- Tolomeo XIII 121, 131
- Tolstoj, Lev Nikolàevič 46
- Tommaso d'Aquino (santo) 183
- Torchi, Francesca 204, 205 e 205 n
- Torella dei Lombardi (Avellino)  
254
- Torino 12 n
- Toscana, Fulvia 75 n
- Tracia (Penisola Balcanica) 61, 64  
e 64 n, 66, 72
- Tracy, Jonathan 131 n
- Traina, Alfonso 12 e 12 n, 13 n,  
61 n, 65 n, 66 n
- Tranquilli, Secondino *vedi* Silone,  
Ignazio
- Trentin, Franca 257
- Tricarico (Matera) 165, 168, 170,  
178
- Trifone, Pietro 34 n, 36 n
- Triverdi, Harish 209 n
- Troia (Turchia) 93, 96, 98, 106,  
242
- Troy *vedi* Troia (Turchia)
- Tucidide 97, 104, 105 n, 113 n,  
312, 314 n
- Tufano, Ilaria 119 n
- Tulli, Mauro 317 n
- Tuthaliya I/II (re) 105, 106, 107
- Ugarit (Siria) 105
- Ulf, Christoph 100 n, 101 n
- Ullman, Berthold Louis 121 n

- Ullmann, Lee Z. 100 n  
 Ünal, Ahmet 101 n  
 Upson, Hollis Ritchie 220 n, 233 e 233 n, 237 n  
 Urso, Anna Maria 217 n, 222 n  
 USA *vedi* Stati Uniti d'America  
 Usener, Hermann 121 n  
 Vaan, Michiel de 99 n, 112, 113 n  
 Valk, Markinus van der 94 n, 97 n, 114 n  
 Vallauri, Carlo 169 n  
 Valverde (Catania) 76, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 89  
 Vandemeulebroucke, Karen 209 n  
 Vario Rufo, Lucio 247 n, 248 e 248 n, 249  
 Vela, Claudio 273 n  
 Verg. *vedi* Virgilio Marone, Publio  
 Verrasto, Leone 39, 40, 41, 42 e 42 n, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 56  
 Vesperini, Pierre 228 n, 233 e 233 n  
 Vian, Ana 142 n  
 Viareggio (Lucca) 170  
 Vicenza 274  
 Vico, Giambattista 260, 261  
 Villa, Nicola 180 n  
 Villalón, Cristóbal de 136, 142, 145, 146  
 Villari, Rosario 169 n  
 Vincentium, Antonium 32 n  
 Vine, Brent 96 n, 100 n  
 Virgil *vedi* Virgilio Marone, Publio  
 Virgilio Marone, Publio 57 e 57 n, 58, 59, 60, 61, 63 n, 66 e 66 n, 69, 71 e 71 n, 72, 73, 109, 110, 142, 186, 187, 189, 190, 195 n, 197, 242 e 242 n, 244 n, 245, 246, 247 e 247 n, 248 e 248 n, 249, 251, 256, 334  
 Vitale, Giovan Battista 333  
 Vitelli, Franco 167 n  
 Vittorini, Elio 42, 46, 47 e 47 n, 51, 53 e 53 n, 55, 258, 261  
 Voutsaki, Sofia 104 n  
 Warning, Rainer 323 e 323 n  
 Watt, William Montgomery 138 n  
 Węcowski, Marek 103 n  
 Weeden, Mark 100 n  
 Weiss, Robert 26 n  
 Welber, Mariano 29 n, 30 n  
 Wiersma, Corien W. 104 n  
 Wieser, Kurt 218 n, 220 n, 230 n, 233 e 233 n  
 Wilhelm, Gernot 107 n  
 Willi, Andreas 94 n  
 Wilson, Allan M. 17 n  
 Wilusa (Anatolia) 106  
 Wyatt, Nicolas 106 n  
 Xenophon *vedi* Senofonte  
 Yağci, Remzi 101 n  
 Young, Gordon D. 108 n  
 Zanato, Tiziano 21 n  
 Ždanov, Andrej Aleksandrovič 43  
 Zecchini, Giuseppe 242 n  
 Zimmermann, Bernhard 312 n, 317 n, 318 n, 319 n, 323 n, 324 n, 325 n  
 Ziolkowski, Jan M. 218 n, 219 n, 223 n, 224 n, 231 n, 232 n  
 Zobel, Joseph 211 n  
 Zohary, Michael 230 n  
 Zoppi Garampi, Silvia 119 n  
 Zucàro, Domenico 169 n  
 Zurigo (Svizzera) 254, 257



Indici dei fascicoli e degli autori di  
«Filologia Antica e Moderna»  
XXIV-XXV (41-42)-N.S. II, 2 (XXX, 50)

a cura di  
Francesco Iusi

**«Filologia Antica e Moderna»**

XXIV-XXV (41-42), 2014-2015

**Articoli**

Giuseppe Squillace, *Propaganda macedone e celebrazione postuma per Alessandro Magno: il nodo di Gordio e il ruolo di Aristobulo*, p. 5

Raffaele Perrelli, *L'altro Tibullo delle Epistole*, p. 13

Gioacchino Strano, *Centralità culturale, religiosa e politica dei metropolitani di Corcyra nei secc. XI-XIII*, p. 21

Donata Bulotta, *La traduzione di lat. Architriclinus nelle fonti anglosassoni*, p. 43

Chiara Cassiani, *I libri animati di un maestro dell'iconologia letteraria*, p. 65

Maggiorino Iusi, *Dal Parrasio, altre notizie per Lagaria*, p. 71

Giovanna Maria Pia Vincelli, *Un prototipo significativo di tipografo itinerante. Francesco Fabri nel panorama tipografico campano cinquecentesco*, p. 75

Ornella Scognamiglio, *«Plus de finesse que de vigueur, plus de grâce que d'ènergie»: Charles-Paul Landon e le femmes artistes*, p. 91

Anna De Marco, *A functional approach to discourse markers in L2 learners of Italian: a preliminary study*, p. 129

Annafrancesca Naccarato, *La «parole vive» dans Égée de Lorand Gaspar*, p. 153  
 Gisèle Vanhese, *Lire/Rêver/Créer. La prose critique de Ion Negoïtescu*, p. 183

### Recensioni

Rosa Parlavecchia, rec. a *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, coordinato da Marco Santoro, a cura di Rosa Marisa Borraccini, Giuseppe Lipari, Carmela Reale, Marco Santoro, Giancarlo Volpato, p. 203

Fulvio Librandi, rec. a Luigi M. Lombardi Satriani, *Quando i giorni non erano ancora... La figura e l'opera di Mariano Meligrana*, p. 207

Fulvio Librandi, rec. a Katia Massara, *Vivere pericolosamente. Neofascisti in Calabria oltre Mussolini*, p. 211

### Indici

Francesco Iusi, *Indici dei fascicoli e dei collaboratori di «Filologia Antica e Moderna» (16-40) e di «Studi di Filologia Antica e Moderna» (8-22)*, p. 215

Francesco Iusi, *Indice dei nomi e dei luoghi citati*, p. 251

## XXVI (43), 2016

### Articoli

Rossella Schiavonea Scavello, *Note per una rilettura topografica e interpretativa dei tumuli di Thurii*, p. 5

Raffaele Perrelli, *Virgilio si è fermato a Eboli: letture 'politiche' dell'Eneide nel XX secolo*, p. 29

C. Bruna Mancini, *Bardolatria, Bardologia, Bardomania. Il mito di Shakespeare e la questione dell'identità (trans)nazionale*, p. 43

Fulvio Librandi, *Infiniti mostri bellissimi e meravigliosi. L'eziologia della teratogenesi e la sua narrazione*, p. 77

### Recensioni

Gioacchino Strano, rec. a *Claudia Rapp, Brother-Making in Late Antiquity and Byzantium. Monks, Laymen, and Christian Ritual*, p. 101

### Indici

Francesco Iusi, *Indice dei nomi e dei luoghi citati*, p. 109

## XXVII (44), 2017

**Articoli**

- Francesca Biondi, *Storia semantico-letteraria dell'aggettivo λαθικηδής da Omero a Clemente Alessandrino*, p. 5
- Sabina Castellaneta, *Innesti euripidei nell'Antiope di Eubulo (fr. 9 k.-a.)*, p. 15
- Massimo Raffa, *Suonare 'alla siciliana': l'auleta Androne di Catania*, p. 27
- Francesca Biondi, *Le varianti 'comuni' del testo omerico nella tradizione esegetica antica*, p. 35
- Paolo Brocato-Desiré Di Giuliomaria, *I cortei di bighe e trighe sui fregi Veio-Roma-Velletri: nuovi spunti di riflessione*, p. 59
- Nunzio Bianchi, *Tra lessici e commentari: percorsi della ricezione delle Etiopiche di Eliodoro a Bisanzio*, p. 101
- Simone Pagliaro, *Su due reminiscenze virgiliane nell'epitalamio di Venanzio Fortunato (carm. 6, 1)*, p. 113
- Yorick Gomez Gane, *Tra scampagnate e pranzi conviviali: per la storia di romanata e alla romana*, p. 129
- Francesco Corigliano, *Tra folklore e terrore. Il «gotico rurale» di Eraldo Baldini*, p. 145
- Maria Cristina Figorilli, *Sull'«Archivio novellistico italiano»: i presupposti di una nuova rivista*, p. 155

**Recensioni**

- Gioacchino Strano, rec. a *Floris Bernard, Writing and Reading Byzantine Secular Poetry, 1025-1081, Oxford 2014 (Oxford Studies in Byzantium)*, p. 169

**Indici**

- Francesco Iusi, *Indice dei nomi e dei luoghi citati*, p. 173

## XXVIII (45), 2018

**Articoli**

- Francesca Biondi, *Qualche osservazione sulle varianti tramandate per Il. 13, 613*, p. 5
- Marianna Spinelli, *Le "teste velate": influssi e contatti tra Locri, Sicilia, Egitto e Mediterraneo*, p. 13
- Francesco A. Calabrese, *Origini e sviluppi del dionisismo romano: proposte di lettura*, p. 33
- Raffaele Perrelli, *Com'era l'hostia? Su Tibullo 1, 1, 22*, p. 63

- Raffaele Perrelli, *Claudio e Tibullo*, 22, p. 69
- Maggiorino Iusi, *Note biografiche parrasiane al tempo del De Sybari*, et Crati, ac Thurio, p. 75
- Vincenzo D'Angelo, «*Quest'enorme novella vi do*»: *lingua, stile e metro delle Radiocronache rimate di Alberto Cavaliere*, p. 95
- Yorick Gomez Gane, *A proposito di una nuova storia della lingua italiana*, p. 105
- Fulvio Librandi, *La scena del dolore. Il rapporto verità finzione nel rito e nel teatro*, p. 115

### Recensioni

- Rosa Parlavecchia, rec. *Il libro al centro. Percorsi fra le discipline del libro in onore di Marco Santoro*. Studi promossi da R.M. Bor-raccini, A. Petruccianni, C. Reale, P. Zito, a cura di C. Reale, p. 129
- Gioacchino Strano, rec. a L. Neville, *Anna Komnene. The Life and Work of a Medieval Historian*, p. 141
- Gioacchino Strano, rec. a A. Kaldellis, *A Cabinet of Byzantine Curiosities. Strange Tales and Surprising Facts from History's Most Orthodox Empire*, p. 146

### Indici

- Francesco Iusi, *Indice dei nomi e dei luoghi citati*, p. 151

## XXVIII (46), 2018

### Articoli

- Paolo Brocato, *L'area sacra dei templi di Fortuna e Mater Matuta alla luce delle recenti ricerche*, p. 5
- Alessandra Casalicchio, *L'oikos dalla Grecia alla Magna Grecia: modelli abitativi*, p. 39
- Francesca Biondi, *Lost in editions: una variante omerica persa e ritrovata*, p. 67
- Carla Riviello, *Ancora due note sulla ricchezza nel Heliand*, p. 75
- Carla Riviello, *Brondhord: un hapax nel Riming Poem*, p. 81
- Jasmine Bria, *Meraviglie d'Oriente e mostri d'Occidente: il mostruoso alle origini della cultura anglosassone*, p. 87
- Carla Riviello, *Notker III di San Gallo: una breve nota sull'uso delle fonti*, p. 115
- Gisèle Vanhese, *Sur le métaphores dans Les Forces éternelles d'Anna de Noailles*, p. 121
- Fulvio Librandi, *La costruzione della solitudine*, p. 137
- Yorick Gomez Gane, *Il processo formativo dell'ital. appiedare: parasintesi o conversione?*, p. 147

Fulvio Librandi, *La casa e il grande mondo: il doppio romanzo di Corrado Alvaro*, p. 155

Annamaria Scorza, *Rappresentazione della donna e della relazione «tra-donne» nei romanzi di Igiaba Scego*, p. 165

### Recensioni

Maria Cristina Figorilli, rec. a *Su Machiavelli e Senofonte: a proposito di un recente volume*, p. 187

Gioacchino Strano, rec. a A. Kaldellis, *Streams of Gold, Rivers of Blood. The Rise and Fall of Byzantium, 955 A.D. to the First Crusade*, p. 197

### Indici

Francesco Iusi, *Indice dei nomi e dei luoghi citati*, p. 201

N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019

### Articoli

Giulio Ferroni, Raffaele Perrelli, Giovanni Polara, *Introduzione*, p. V

Luciano Altomare, *La colonizzazione greca e l'impatto sul mondo indigeno della Magna Grecia: teorie e modelli storiografici da fine '800 ai giorni nostri*, p. 3

Ornella Fuoco, *Apul. flor. 20, 5: una proposta di lettura*, p. 51

Cristina Torre, *Considerazioni sull'uso di Stefano di Bisanzio nel De Thematis*, p. 57

Maggiorino Iusi, *Taverna: l'ira di Parrasio geografo*, p. 79

Vincenzo D'Angelo, *Dopo Cecco Angiolieri: aspetti pragmatici del sonetto dialogato dal Pistoia a Belli*, p. 89

Gisèle Vanhese, «*Géologies scripturales*»: *Lucașfârul de Mihai Eminescu, Paul Celan et Ingeborg Bachmann*, p. 103

Fulvio Librandi, *Una lettura di Pasquale Enrico Murmura*, p. 121

Carlo Fanelli, «*Dopo la tragedia*». *Forme del tragico nel teatro contemporaneo*, p. 131

Deborah De Rosa, *La traccia nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Freud, Derrida e la scrittura digitale*, p. 159

### Recensioni

Francesco A. Calabrese, rec. a L. Pepe, *Gli eroi bevono vino. Il mondo antico in un bicchiere*, p. 177

Carmela Laudani, rec. a *Sound and the Ancient Senses*, p. 181

### Indici

Francesco Iusi, *Indice dei nomi e dei luoghi citati*, p. 189

## N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019

**Articoli**

- Menico Caroli, *Una nota di commento ad Aristofane*, Acarnesi 33-6, p. 7
- Luigi De Cristofaro, Il. 2.681-694: *a revised short commentary. Some remarks on Thessalian components in the very early epic traditions and possible connections to Hurrian environments in Kizzuwatna*, p. 17
- Deborah De Rosa, «Linguisteria». *Note sul significato tra Lacan e Jakobson*, p. 47
- Giulio Ferroni, *Dante e Maometto: nota su un libro recente*, p. 59
- Ornella Fuoco, *Venanzio Fortunato*, *carm. 6, 10: tra vita reale e riflessioni meta-poetiche*, p. 69
- Roberto Gigliucci, *Tapeinosis. Prime inquisizioni*, p. 87
- Mario Lentano, *Un delitto da manuale. Svetonio, Vitellio e la declamazione*, p. 103
- Carla Riviello, *Enta geweorc: l'opera dei giganti nella poesia anglo-sassone*, p. 123
- Alessandro Turano, *Analisi dei personaggi e critica letteraria antica. Spunti di riflessioni alla luce di alcuni scoli sofoclei all'Aiace*, p. 139
- Sabina Tuzzo, *Il mito della regina Didone: ricezione e memoria poetica di un mito tragico in Boccaccio*, p. 169
- Gisèle Vanhese, *La poésie d'Anna de Noailles. Un parcours mythique*, p. 191

**Colloquia amicorum**

- Maria Cristina Figorilli, *La canonizzazione di un poligrafo: i Marmi di Anton Francesco Doni in una nuova edizione critica*, p. 207

**Recensioni**

- Enrico De Luca, rec. a G. D'Annunzio, *Alcyone*, edizione critica a cura di P. Gibellini, p. 221
- Carmela Laudani, rec. a R.G. Edmonds III, *Drawing Down the Moon. Magic in the Ancient Graeco-Roman World*, p. 222
- Gioacchino Strano, rec. a *The Archaeology of Byzantine Anatolia: From the End of Late Antiquity until the Coming of the Turks*, by Philipp Niewöhner, p. 226
- Vincenzo Trombetta, rec. a R. Parlavecchia, *Il Fondo Chigi. Descrizione catalografica e analisi bibliologica dei volumi conservati alla Biblioteca Alessandrina di Roma*, p. 230

**Indici**

- Francesco Iusi, *Indice dei nomi e dei luoghi citati*, p. 237

## N.S. II, 1 (XXX, 49), 2020

**Articoli**

- Anna Carocci, «*L'autor libramente vel concede*»: il narratore nel Mambriano, p. 7  
 Irma Ciccarelli, *La rilettura dell'Eneide nella lezione di letteratura al princeps*:  
*Ov. Trist. 2, 529-538*, p. 25  
 Emanuele Fadda, *Folle e uomini a molla. Brancati e la prossemica del to-*  
*talitarismo*, p. 41  
 Pasquale Guaragnella, *Voci in un cortile e voci intorno a una morte volontaria. Il*  
*grottesco in due novelle de La Sorte di Federico De Roberto*, p. 57  
 Katia Massara, *Giuseppe Zangara e l'attentato a Roosevelt tra storia, cinema e let-*  
*teratura*, p. 99  
 Luigi Matt, *Per l'etimologia del romanesco piotta*, p. 123  
 Rosella Tinaburri, *L'impiego di anglisc nella prosa alfrediana: uno studio preli-*  
*minare della prefazione alla versione della Cura pastoralis*, p. 137

**Recensioni**

- Enrico De Luca, rec. a Laura Melosi, D'Annunzio e l'edizione 1911 della *Com-*  
*media*, p. 151  
 Carlo Fanelli, rec. a Valentina Valentini, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, p. 152  
 Gioacchino Strano, rec. a *Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine*  
*Era*, edited by Maria Kanellou, Ivana Petrovic and Chris Carey, p. 158

**Indici**

- Francesco Iusi, *Indice dei nomi e dei luoghi citati*, p. 157

## N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020

**Articoli**

- Simonetta Adorni Braccesi, «*Suo Michaeli de Arando...*» (Lione, 7 maggio 1526):  
*Matrimonio e divorzio nell'epistolario di Enrico Cornelio Agrippa*, p. 7  
 Roberto Bondí, *Mona moi phila*, p. 17  
 Nicole Botti, *Bradamante sei vinta? Uno studio del personaggio della donna*  
*guerriera in tre pièces teatrali*, p. 23  
 Giandamiano Bovi, *Poesia neocattoliana: gli epicedi di Navagero*, p. 39  
 Donata Bulotta, *Il guerriero germanico tra atti di eroismo e tormento in-teriore:*  
*il caso di Al æglæca e Al wræcca*, p. 55  
 Enrico De Luca, *Notizia su Filippo Leonetti*, p. 73

- Deborah De Rosa, *Alice nel nodo borromeo. Sul valore del non-senso tra Lacan, Deleuze e Lévi-Strauss*, p. 85
- Marco Gatto, *Alvaro moralista. Una lettura de Il nostro tempo e la speranza*, p. 105
- Yorick Gomez Gane, *Da brutto a brut: un possibile italianismo nel catalano*, p. 119
- Antonio Gurrieri, *Langue de spécialité et dimension lexicoculturelle: décrire et traduire la terminologie du patrimoine gastronomique sicilien*, p. 133
- Maggiorino Iusi, *Tangenze 'Minime' nella corte di Francia a inizio Cinquecento*, p. 153
- Nuccio Ordine, *Le metafore della teoria nelle raccolte di novelle: qualche significativo esempio dal Novellino a Bandello*, p. 165
- Nuccio Ordine, *Giordano Bruno (Shakespeare e Cervantes): del buon uso politico della Fortuna*, p. 187
- Piergiuseppe Pandolfo, *Tracce tibulliane e virgiliane in Vittorio Sereni*, p. 203
- Gioacchino Strano, *Le relazioni fra Chiesa armena e Chiesa greca in età comnena (secc. XI-XII)*, p. 209
- Antonella Tedeschi, *Invidia vs gloria: Petrarca patronus di Scipione l'Africano. (A proposito di Liv. 38, 50-53 e Petr. Vir.ill. 21, 12)*, p. 227
- Rosella Tinaburri, *Il culto di San Michele presso i Germani: dall'Italia meridionale longobarda all'Inghilterra anglosassone*, p. 247
- Diego Varini, *Un Epitaffio per il Novecento. Il "secondo tempo" della poesia di Bassani*, p. 259

### **Colloquia amicorum**

Adelaide Fongoni, *Papiri filosofici in cerca d'autore*, p. 279

### **Recensioni**

- Jasmine Bria, rec. a *Identità di testo. Frammenti, collezioni di testi, glosse e rifa-cimenti*, a cura di Francesco Santi e Antonio Stramaglia, p. 299
- Michela Fantacci, rec. a Sergio Di Benedetto, «*Depurare le tenebre delli amorosi miei versi*». *La lirica di Girolamo Benivieni*, p. 302

### **Indici**

Francesco Iusi, *Indice dei nomi e dei luoghi citati*, p. 309



## Indice dei collaboratori

- Adorni Braccesi, Simonetta N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 7  
Altomare, Luciano N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. 3  
Bianchi, Nunzio XXVII (44), 2017, p. 101  
Biondi, Francesca XXVII (44), 2017, p. 5; XXVII (44), 2017, p. 35; XXVIII (45), 2018, p. 5; XXVIII (46), 2018, p. 67  
Bondi, Roberto N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 17  
Botti, Nicole N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 23  
Bovi, Giandamiano N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 39  
Bria, Jasmine XXVIII (46), 2018, p. 87; N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 299  
Brocato, Paolo XXVII (44), 2017, p. 59, XXVIII (46), 2018, p. 5  
Bulotta, Donata XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 43; N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 55  
Calabrese, Francesco A. XXVIII (45), 2018, p. 33; N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. 177  
Carocci, Anna N.S. II, 1 (XXX, 49), 2020, p. 7  
Caroli, Menico N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 7  
Casalicchio, Alessandra XXVIII (46), 2018, p. 39  
Cassiani, Chiara XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 65  
Castellaneta, Sabina XXVII (44), 2017, p. 15  
Ciccarelli, Irma N.S. II, 1 (XXX, 49), 2020, p. 25  
Corigliano, Francesco XXVII (44), 2017, p. 145  
D'Angelo, Vincenzo XXVIII (45), 2018, p. 95; N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. 89  
De Cristofaro, Luigi N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 17  
De Luca, Enrico N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 221; N.S. II, 1 (XXX, 49), 2020, p. 151; N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 73  
De Marco, Anna XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 129  
De Rosa, Deborah N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. 159; N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 47; N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 85  
Di Giuliomaria, Desiré XXVII (44), 2017, p. 59  
Fadda, Emanuele N.S. II, 1 (XXX, 49), 2020, p. 41  
Fanelli, Carlo N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. 131; N.S. II, 1 (XXX, 49), 2020, p. 152  
Fantacci, Michela N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 302  
Ferroni, Giulio N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. V; N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 59  
Figorilli, Maria Cristina XXVII (44), 2017, p. 155; XXVIII (46), 2018, p. 187; N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 207  
Fongoni, Adelaide N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 279

- Fuoco, Ornella N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. 51; N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 69
- Gatto, Marco N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 105
- Gigliucci, Roberto N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 87
- Gomez Gane, Yorick XXVII (44), 2017, p. 129; XXVIII (45), 2018, p. 105; XXVIII (46), 2018, p. 147; N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 119
- Guaragnella, Pasquale N.S. II, 1 (XXX, 49), 2020, p. 57
- Gurrieri, Antonio N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 133
- Iusi, Francesco XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 215; XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 251; XXVI (43), 2016, p. 109; XXVII (44), 2017, p. 173; XXVIII (45), 2018, p. 151; XXVIII (46), 2018, p. 201; N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. 189; N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 237; N.S. II, 1 (XXX, 49), 2020, p. 157; N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 309
- Iusi, Maggiorino XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 71; XXVIII (45), 2018, p. 75; N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. 79; N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 153
- Laudani, Carmela N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. 181; N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 222
- Lentano, Mario N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 103
- Librandi, Fulvio XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 207; XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 211; XXVI (43), 2016, p. 77; XXVIII (45), 2018, p. 115; XXVIII (46), 2018, p. 137; XXVIII (46), 2018, p. 155; N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. 121
- Mancini, C. Bruna XXVI (43), 2016, p. 43
- Massara, Katia N.S. II, 1 (XXX, 49), 2020, p. 99
- Matt, Luigi N.S. II, 1 (XXX, 49), 2020, p. 123
- Naccarato, Annafrancesca XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 153
- Ordine, Nuccio N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 165; N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 187
- Pagliaro, Simone XXVII (44), 2017, p. 113
- Pandolfo, Piergiuseppe N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 203
- Parlavecchia, Rosa XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 203; XXVIII (45), 2018, p. 129
- Perrelli, Raffaele XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 13; XXVI (43), 2016, p. 29; XXVIII (45), 2018, p. 63; XXVIII (45), 2018, p. 69; N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. V
- Polara, Giovanni N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. V
- Raffa, Massimo XXVII (44), 2017, p. 27
- Riviello, Carla XXVIII (46), 2018, p. 75; XXVIII (46), 2018, p. 81; XXVIII (46), 2018, p. 115; N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 123
- Schiavonea Scavello, Rossella XXVI (43), 2016, p. 5

- Scognamiglio, Ornella XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 91
- Scorza, Annamaria XXVIII (46), 2018, p. 165
- Spinelli, Marianna XXVIII (45), 2018, p. 13
- Squillace, Giuseppe XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 5
- Strano, Gioacchino N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 226; N.S. II, 1 (XXX, 49), 2020, p. 158; N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 209; XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 21; XXVI (43), 2016, p. 101; XXVII (44), 2017, p. 169; XXVIII (45), 2018, p. 141; XXVIII (45), 2018, p. 146; XXVIII (46), 2018, p. 197
- Tedeschi, Antonella N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 227
- Tinaburri, Rosella N.S. II, 1 (XXX, 49), 2020, p. 137; N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 247
- Torre, Cristina N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. 57
- Trombetta, Vincenzo N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 230
- Turano, Alessandro N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 139
- Tuzzo, Sabina N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 169
- Vanhese, Gisèle XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 183; XXVIII (46), 2018, p. 121; N.S. I, 1 (XXIX, 47), 2019, p. 103; N.S. I, 2 (XXIX, 48), 2019, p. 191
- Varini, Diego N.S. II, 2 (XXX, 50), 2020, p. 259
- Vincelli, Giovanna Maria Pia XXIV-XXV (41-42), 2014-2015, p. 75



# Revisori



## Elendo dei revisori

Si ringraziano i revisori esterni che hanno valutato gli articoli per gli anni 2019-2020

- Allegri, Giuseppina (Università degli Studi di Parma)  
Baronti Marchiò, Roberto (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale)  
Bettoni, Alessandro (Università degli Studi di Parma)  
Bonvicini, Mariella (Università degli Studi di Parma)  
Bragantini, Renzo (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)  
Brogi, Stefano (Università degli Studi di Siena)  
Ciccarelli Irma (Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”)  
Cipriani, Giovanni (Università degli Studi di Foggia)  
Condorelli, Silvia (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)  
D’angelo, Edoardo (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli)  
Daniele, Antonio (Università degli Studi di Udine)  
Delle Donne, Fulvio (Università degli Studi della Basilicata)  
De Santis, Daniele (Charles University, Praga)  
Desogus, Paolo (Sorbonne Université, Parigi)  
De Vivo, Arturo (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)  
Digilio, Maria Rita (Università degli Studi di Siena)  
Distaso, Grazia (Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”)  
Dondero, Marco (Università degli Studi di Roma “Roma Tre”)  
Esposito, Paolo (Università degli Studi di Salerno)  
Facioni, Silvano (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)  
Gallerani, Guido Mattia (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)  
Gasti, Fabio (Università degli Studi di Pavia)  
Genovese, Gianluca (Università degli Studi di Napoli “Suor Orsola Benincasa”)  
Giliberto, Concetta (Università degli Studi di Palermo)  
Giordano, Carmela (Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”)

Grisolia, Raffaele (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)  
Latini, Micaela (Università degli Studi dell’Insubria, Varese)  
La Vergata, Antonello (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)  
Longobardi, Tania (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)  
Luceri, Angelo (Università degli Studi di Roma “Roma Tre”)  
Lucioli, Francesco (University College Dublin)  
Manica, Raffaele (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”)  
Marchetti, Marilia (Università degli Studi di Catania)  
Matt, Luigi (Università degli Studi di Sassari)  
Miletti, Lorenzo (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)  
Milo, Daniela (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)  
Oliva, Stefano (Università degli Studi di Roma “Roma Tre”)  
Palmentola, Paola (Università degli studi di Bari “Aldo Moro”)  
Parisi, Rosa (Università degli Studi di Foggia)  
Perrone, Domenica (Università degli Studi di Palermo)  
Piotti, Mario (Università degli Studi di Milano “La Statale”)  
Procaccioli, Paolo (Università degli Studi della Tuscia, Viterbo)  
Renda, Chiara (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)  
Ricci, Laura (Università per Stranieri di Siena)  
Ricciulli, Paola (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)  
Santelia, Stefania (Università degli studi di Bari “Aldo Moro”)  
Scaffai, Niccolò (Université de Lausanne)  
Schilirò, Massimo (Università degli Studi di Catania)  
Spina, Luigi (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)  
Stavros Georgiou, (University of Cyprus)  
Stoppelli, Pasquale (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)  
Tateo, Francesco (Università degli studi di Bari “Aldo Moro”)  
Tavazzi, Valeria (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)  
Tedeschi, Antonella (Università degli Studi di Foggia)  
Tinaburri, Rosella (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale)  
Valentini, Valentina (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)  
Vignuzzi, Ugo (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)  
Zuliani, Luca (Università degli Studi di Padova)







Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA  
nel mese di giugno 2021  
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)  
[www.rubbettinoprint.it](http://www.rubbettinoprint.it)



€ 25,00

ISBN 978-88-498-6909-5



9 788849 869095