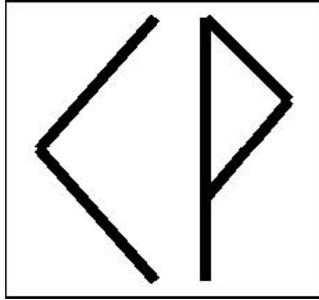


CentoPagine



Rivista elettronica internazionale che raccoglie i contributi resi nei
Seminari sulla continuità dell'antico

V – 2011

Epos e Antiepos dall'Antichità al Novecento

<http://www2.units.it/musacamena/iniziative/100pg11.php>

ISSN 1974-0395

©Copyright



INDICE

Martin Steinrück

Robbe-Grillet and Hesiod: Catalogue as anti-epic

Marko Marinčič

The Pseudo-Virgilian Culex: What Kind of Parody?

Massimo Gioseffi

Guerre di genere e tecnica degli interstizi. Ovidio, Petronio, Properzio e altri

Tommaso Braccini

Riscrivere l'epica: Giovanni Tzetze di fronte al ciclo troiano

Silvia Stucchi

La Troiae Halosis nella Traduction entière de Pétrone (1693): ai confini tra epica e romanzo

Piergiacomo Petrioli

Una curiosa sfilata di soldatucci mangiati dalla fame e pidocchiosi.

Le illustrazioni di Alberto Martini per La secchia rapita.

Gail Levin

Anti-Heroic Images in Contemporary American Art

Paolo Giovannetti

C'è dell'epica nel New Italian Epic?



MARTIN STEINRÜCK

Robbe-Grillet and Hesiod: Catalogue as anti-epic

In contemporary literary research, the anti-epic is often associated with texts written against the ideology of heroic or political epics, such as Mickiewicz's *Pan Tadeusz* that contains not only parodies of the *Odyssey* and the *Iliad*¹, but also a very ironic glance at what other nations tried to find, forge or fabricate during the 1830s as their own national epics, such as the Czech Hanka, (later) the Finn Lönnrot, the Russian Karamzin or the Scotsman McPherson and the Germans with their *Nibelungenlied*. This is why Czesław Miłosz, for instance, considers the Polish national epic, written by Mickiewicz, an anti-epic². We can find something similar already in the antiquity. Already the *Odyssey* attacks its own rival, the iambus. Iambus, from this perspective, is not a poetic meter but the invectives that the chieftains of young unmarried warrior societies used to entertain their men, people like the suitors whose murder the *Odyssey* tries to justify. I have written a book on that subject, but in the following I would like to reflect on the «anti-epic» in a rather morphological sense of the word³.

In modern Slavonic, Romance, Germanic and Anglo-Saxon philology, the epic is the name Romantic genre-theory (we could especially think of a Hölderlin fragment⁴) has given to narrative discourse. Again - this is not an ancient conception. If we looked for the lowest common denominator of what ancient theory considered an epic, we would be reduced to taking into account only two characteristics: first, epics are composed in what we call the hexameter and, second, that there are many of them. Now, within this definition that holds until the 6th century AD, we can find not only narrative discourse; the other half of the texts are what was then called the catalogue or *aparithmesis*. Regardless of whether it is an archaic definition of one by two opposite discourses (as Pietro Pucci described them and as, for instance, Hesiod defined a situation by two opposite points of views in a fable⁵), I think that the catalogue can be labelled anti-epic in the Romantic sense of the word. This is what I would like to demonstrate and, to do so, I will detour through Robbe-Grillet to Hesiod and back again.

When I was preparing this paper, I only supposed that, given the fact that Robbe-Grillet had studied agronomy, he would have been interested in Hesiod's catalogue on

¹ Mickiewicz 1834. Cf. e.g. *P.T.* III 79ff. and *Od.* VI 127ff. For Homer and Mickiewicz in general cf. Stepińska 00.

² Cf. Miłosz 1953.

³ Cf. Steinrück 2008.

⁴ Groddeck-Sattler 1979, 369-372.

⁵ Pucci 1977, and Steinrück-Laurent 2009.

farming. However, the French writer chanced to visit my university and confirmed my assumption by acknowledging his debt to ancient Greek literature. In the present paper, I am not concerned with the direct intertext but will, instead, focus on more general features they have in common.

According to Roland Barthes and some articles by Robbe-Grillet himself⁶, Robbe-Grillet set out to destroy the accepted story patterns in literature and film because life did not bend to the often very simple syntax of narratives. In saying so I rely on Greimas' notion of the circular syntax of stories according to which stories lack something important at the beginning, a gap that will be filled in the last stage. Between these two stages, the beginning and the end, the hero, firstly, learns how to acquire the missing object and then applies his lessons in the very act of retrieving the object from the enemy. Although many detours are possible, this circular ABBA pattern is well-known from television series such as *MacGyver* and most readers are probably so tired of it that they have already become followers of the rather catalogically structured forensic crime series such as *CSI* or *NCIS*.

However, how did Robbe-Grillet destroy story patterns? The title of his book *La jalousie* might give us a hint⁷. We can translate *La jalousie* both as «jealousy» and «venetian blinds». Both meanings are important in the book that depicts the jealous gaze of a character who we can take to be the husband observing another character, perhaps his wife, with her lover. In the light of what we are going to discuss in the following, it is interesting to note that Robbe-Grillet often hid ancient drama in his novels such as the Oedipus-detective story in *Les Gommès*⁸. In *La jalousie* the name of the wife A... might be an abbreviation for Alcmene, the husband could be Amphitryon and the lover Zeus himself. The boy who shall be born out of this affair would be Heracles. Hesiod used a chapter in the ancient catalogue of women dedicated to Alcmene's story to compose a small epic known under the title of the *Shield* (*Scutum* in Latin or *Aspis* in Greek).

Let us return for now to the second meaning of *la jalousie*. The only thing we learn about the observer is his gaze. He glimpses through every slit of the blinds and every time the perspective (on the same events) changes almost imperceptibly: another adjective here, a different declension there. Every looking produces a new chapter of the book and thus we read a catalogue of looks that reassemble a scene, in a cubist mode, similarly to what Picasso does with his portraits of women⁹.

The history of this breaking up of the tight story pattern goes back, in Greek literature, to the 15th century BC, when in the Mycenaean palace of Pylos, on the west coast of the Peloponnese, inventories of tripods, jars and horses were written on clay tablets with the same vocabulary as eight centuries later in the ninth book of Homer's *Iliad*. There the Greek king Agamemnon describes the gifts he is prepared to yield to Achilles with the same expressions. In order to define this speech act, Homer uses a particular verb, *katalegein* that corresponds with the substantive *katalogos*, the catalogue. This is the word the Greeks employed to name Hesiod's works, the *Works and Days* or the *Theogony*.

In a long introduction to the latter catalogue, a genealogy of the gods recently

⁶ Robbe-Grillet 1977, 4, or Barthes 1954.

⁷ Robbe-Grillet 1957.

⁸ Robbe-Grillet 1953.

⁹ We could see this dissemination procedure reenacted in the Cohen brothers' film *No Country for Old Men*, the old man being the narrator.

commented on by Pietro Pucci¹⁰, Hesiod not only narrates how the Muses made the small herding boy he had been into a poet, but also how the text he produces differs from narratives such as Homer's *Odyssey*. After all, the *Theogony* starts with young arrogant girls, the Muses, coming from the Helicon, a mountain above the oracle of Delphi. Some scholars thus maintain that their name, Muses, has to be explained as a derivation from the Indo-European word for mountain, *mons*¹¹. Yet the situation itself points us in the direction of another etymology. The snappy Muses behave like typical upper-class girls of the big city would with a dumb shepherd, young Hesiod, because his interests arise from his belly and not from fine arts. The theme of town versus village is very important at the end of the 7th century BC. Since the teachings of the Muses are introduced here, the other etymology of the name of the Muses, a derivation of the verb *manthano*, to learn, seems to be invoked. The girls give Hesiod a stick as the sign of a speaker and a choice. «We can», they say, «tell many lies so similar to reality you cannot tell the difference» or:

ἴσμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὅμοια

This first choice might have reminded the audience of an almost identical verse in the *Odyssey* where Ulysses tells lies to his wife. The Muses are Homer's teachers and sources as well and we can assume, as other scholars have¹², that the first choice, telling lies, represents the making of stories. Then, however, the divine girls propose another matter and another form for that:

ἴσμεν δ' ἡὔτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι¹³.

If stories are lies, we might infer that the truth is what Hesiod will sing, in the catalogues of the *Theogony*, the *Works and Days* and even in the tradition of what was called the *katalogos gunaikon*, the catalogue of or for women. Catalogues would then appear to aim at telling the truth.

We can confirm this hypothesis by a simple etymology of the word for truth, *alethea*. Heidegger and his school gave a very widespread explanation of the word. It is derived from the *alpha privativum*, a negation at the beginning and the root *leth*, which sometimes means to be hidden. The Greek truth would then be the unhidden. But already in the 1930s, Luther, a classical scholar, pointed out that archaic Greek truth seems to be connected, rather, with the concept of *completeness* and words like *all* or *every* than with the image of what lies behind the surface¹⁴. This concept of the whole truth, without forgetting a single element, fits the morphology of the word *alethea* even better: the root *leth* can also mean to forget and the word *a-lethea* then means: the complete list without forgetting a single item, a meaning that would explain why a catalogue but not a story would help to tell the truth.

This seems to make sense, but there are other interpretations. Sylvie Perceau, for

¹⁰ Pucci 2007.

¹¹ Cf. Chantraine 1999 (Pucci prefers *mons*, West recently *men-*, «recall»).

¹² Cf. Wilamowitz-Moellendorff 1927, 49.

¹³ «We are able, if we want to, to sing the truth».

¹⁴ Luther 1935.

instance, reminds us in her book on small Homeric catalogues that sometimes the word *katalogos* could also mean preparing a speech for a very specific audience¹⁵. Paul Schubert has told me that in the documentary papyri the same word seems to have been accepted as an list, not «down-numbering» the items, but classified according to specific items, such as donkeys, soldiers, weapons etc. But I think we are better off with the definition of a list without omissions provided by Luther, a concept that the first book on catalogues, Kühlmann's doctoral thesis, used in the 1970s¹⁶. This choice is preferable not only because members of the scientific community might understand the seriousness of a list but also because this would be in tune with the opposition presented in the text between the city and the shepherd, the urban fancies of Homer and the rural no-nonsense ideology of Hesiod, which we detected in the beginning of our reading.

Up to now we can argue that Hesiod's catalogue aims at destroying Homer's story-pattern. This was also Robbe-Grillet's goal and he did it by cutting the story down to a catalogue of the slices of a look. We look at one of those slices at the moment where Robbe-Grillet introduces what might well be his auto-referential metaphor of the text: a centipede, for instance a caterpillar (*La jalousie*, 1957, 61).

Un mille-pattes ! /dit-elle à voix plus contenue
dans le silence / qui vient de s'établir.
Franck relève les yeux.

Se réglant ensuite sur la direction indiquée
Par ceux – immobiles de sa voisine.
Il tourne la tête de l'autre côté, vers sa droite.

Sur la peinture claire de la cloison, en face de A...,
une scutigère de taille moyenne (longue à peu près comme le doigt) est apparue,
bien visible malgré la douceur de l'éclairage.

Elle ne se déplace pas, pour le moment,
mais l'orientation de son corps indique un chemin qui coupe le panneau en diagonale :
venant de la plinthe, côté couloir, et se dirigeant vers l'angle du plafond.

La bête est facile à identifier
grâce au grand développement des pattes,
à la partie postérieure surtout.

En l'observant avec plus d'attention,
on distingue, à l'autre bout,
le mouvement de bascule des antennes.

It is the wife's lover, Frank, who shall smash the centipede, an image William S. Burroughs might have borrowed from Robbe-Grillet for his *Naked Lunch*¹⁷, where the author composed another story-killing procedure he himself called a cut-up routine. Some might remember David Cronenberg's movie version of the book where caterpillars follow poets or journalists. Suddenly the centipedes open their mouths or lie on their backs, their legs up like puppies and turn into typewriters.

¹⁵ Perceau 2002.

¹⁶ Kühlmann 1973.

¹⁷ Burroughs 1959.

From this point of view the animal is an allusion to the text's making, but the centipede is also a good image for the text's pattern, the catalogue. There is of course the repetitive shape of centipedes, but we should take into account their size as well. Centipedes are approximately the size of "a finger" or in French *un doigt*, in Latin a *digitus*, from which the modern version of older shaping types derives its name: the digit, the cutting up of a musical sound, of a painter's stroke into very small units, and their re-composition in the pointillism or photorealism of digital TV¹⁸. Ancient catalogues or cutting-up systems provide the archaeology of our digital aesthetics and it is a curious coincidence that ancient Greek digital form uses the same finger metaphor.

In the late 6th century BC, the epic verse rhythm of two half verses, or two cola, undergoes a dramatic re-rhythmization not by two slightly different parts but by even measures similar to the measure in our song-tradition¹⁹. The music teacher pointed this measure out by raising his finger and this is probably why from the 5th century on these measures were called fingers or the *daktyloi* in Greek. We are dealing with the concurrence of two types of aesthetics, since classical Athens had two options for pronouncing the same epic verse. Damon, Socrates' teacher, said he could read the same verse with the two halves or with the six daktyloi, i.e. as a hexameter²⁰. This breaking up into even parts on the rhythmic, microstructural level echoes the difference they knew very well on the macrostructural level from the opposition between the epic story and the epic catalogue.

There are other words in *La jalousie* that remind us of the catalogic tradition and of Hesiod in particular. For instance, the centipede is called *une scutigère*, an animal that wears its shield. *Scutum*, the shield, still is the title classicists give to the small catalogue section Hesiod dedicated to Alcmene's story, especially to the struggle of her son Heracles with the hero Cycnus. In this text, the shield that Heracles holds is the object of a long description, a catalogue in itself. The learned epithet *scutigère* might, thus, be a winking reference, even a *mise en abyme* of the catalogic form in Robbe-Grillet's text.

But let us go back to what a catalogue is²¹. We have considered it a sober and earnest speech, proud, maybe too proud of its simplicity, a forefather of our own academic discourse. Its aesthetics seem very similar to our digital recording or to the postmodern cutting up of story patterns of Borroughs, Robbe-Grillet or the Cohen brothers. In antiquity, we find catalogues especially in the Hellenistic times. Nicandrus, the descendant of a long line of priests for Apollo in Clarus, for instance, takes a prose handbook on snakes and reshapes it into a catalogue of hexameters on snakebites and how to avoid them²². This is why, especially in Italy, Nicandrus' poem is classified within a genre modern scholars call *la poesia didascalica* or, with a slightly different meaning, didactic poetry or *Lehrgedicht*.

¹⁸ An interesting variant of modern « digitalism » can be found in Theweleit's analysis of some 20th-century poets' relationships (or affairs) with female « dactylos », stenotypists (who had replaced the male counterpart, the handwriting secretary). The analysis is based on Kittler 1989, 93.

¹⁹ For this «Katametroneisierung» Berg 1978. A sometimes too far going application of the later principle of even measures on Greek metrics in Barris J 2011.

²⁰ Aristoph. *Nub.* 638ff. and Pl. *Resp.* 400b1

²¹ Beyond Perceau and Kühlmann, there is an impressive new bibliography on the ancient catalogue: on the catalogue cf. also Steinrück 2006 and Steinrück 2004b; Minchin 1996; Sammons 2010 ; Szelest 1973; cf. also Krischer 1971; Gaertner 2001.

²² Gow-Scholfield 1953.

But there is a problem with this category: the books written on the *Lehrgedicht* are seemingly unable to control the borders of this so-called genre: there are very different sub-genres such as anthologies of wisdom-sentences, fables or epics. The second problem is that the teaching is but an assumed attitude: if you had to rely on Nicandrus' poem on snakebites in order to avoid real ones, you would be dead and the sailor taking Aratus' epic on astronomy for steering seriously would be hopelessly lost. The seriousness is only a scent, a flavour of this discourse, which aims, in fact, at poetic goals. We are better off letting go of the notion of genre and using the word *katalogos* as the definition of a form that can be found in different genres such as the tragedy (the *Seven against Thebes* of Aeschylus), iambus (the catalogue of bad wives of Semonides), epic (Hesiod, Nicandrus, Aratus), elegy (Callimachus), or prose-style (of Lysias).

Yet, another characteristic emerges which we should add. The serious discourse is an impression created by its form only, whereas its pragmatic use is different, either a poetic or even real deception. We can, for instance, find catalogues of cities and women in the 7th and the 6th centuries that seem to have the same function as our political conventions. The catalogues state which city already was around in the heroic times and on what territory, as well as which family owned it through which woman. Texts that assure the ancient rights of one party are not unlike today's hidden agendas against another party. Ancient historians claim that Athens was not in the catalogue of ships listing every Greek city that participated at the Trojan War and thus had more ancient rights on their territory than others. This is probably true since Athens was a small village when the catalogue was created. But in the 6th century the Athenian tyrant Pisistratus had one of his scholars invent hexameters on Athenian participation. We find them today in our editions of the *Iliad*. The *Catalogue of women* excludes all males from aristocratic lines going back to divine origins. Divine origin means aristocracy and aristocracy means power in the 6th century. The earnest flavour of the open, simple, catalogic form invites its use in political contexts and this, in turn, also means that catalogues lie. It is not the same open lie like that of the muses in epic stories, but a lie hidden behind serious, simple, easy surface. This is why we can find a tendency to tell a story only by the order of the items enumerated in all catalogues.

This truthful literary form can be found in different eras. In archaic and classical times (between the 7th and 4th centuries) we find political texts trying to link two registers always by the same verb: in the genealogy of gods with the state of affairs in the *Theogony* or the genealogy of heroines and the actual establishment in the *Catalogue of women* the verb is 'giving birth'. Cities are linked to the Trojan War in the Homeric catalogue of ships, but we can also find small killing catalogues in the *Iliad*, or argumentation catalogues in Parmenides' poem *On Nature* or season catalogues in Thucydides, always with the same parallelistic figure BCD BCD in the centre of one initial and final repetition A ... A. This figure seems to be opposed to the structures we find in stories, the repetition pattern organized like onion skin, ABCCBA, the form classicists have called ring composition since the 1920s²³. This parallelism is the form in which the catalogic prose style develops.

²³ From the vast literature (cf. Steinrück 1997), Otterlo 1948 and Schmid 1961, 15. The correct translation of Aristotle's definition of the period is probably to be found in Chiron 2007, 463 n. 3 «quant à l'excès de longueur, il laisse l'auditeur à la traîne, comme les coureurs qui prennent le virage trop loin de la

Aristotle in his *Rhetoric* (1209a) calls the catalogic prose style serial style or style in a row (*eiromene*), the easy, floating style of Herodotus, Lysias or Hypereides as opposed to the periodic style of Demosthenes or Isocrates. In this first period, the catalogic side seems to represent a rather marginal form.

There is a radical change in Hellenistic poetry, if not yet prose style in the period from Demosthenes' death to Cicero's death or from the 3rd to the 1st centuries BC. Catalogic features become the overall form of Callimachean poetry. We could mention his catalogue of rites, the *aitia* or the invention of a merely catalogic genre, the arrangement and edition of small texts such as lyric songs. But above all it is Aratus' catalogue of celestial signs or Nicandros' ways to prevent snakebites, the catalogues of males, a late reaction to the *Catalogue of women*, that are considered important poetic events.

Aratus, for instance, starts with a presentation of the stars in small groups whose closeness in the heaven (Andromeda, Perseus: *Phainomena* 246) corresponds to their closeness in the stories on earth. But then he cuts them up into small bits – arms, shoulders, heads and legs – only in order to put them together in another way. In the second part Aratus proudly links these pieces according to the part we can see in the nocturnal sky in different seasons of the year (cf. *Phainomena* 693ff.). This is a Hellenistic catalogue: a new poetic feeling of the cut parts rearranged in a new order. This is the time when editors start to break up the lyric verses of Sappho or Pindar, this far represented in a row as if they were prose, and write every part or colon on a new line. For the first time in Greek history of verse, the blanks between those parts made the readers feel something like a pause or a caesura.

Imperial aesthetics, from the 1st century to the 3rd century AD, focus on prose style. The catalogic form, already introduced into poetry, begins its victory march in prose through the political victory of Caesar against Cicero. This struggle of the senate against Caesar's party has an important stylistic level too²⁴. Cicero fought Caesar by writing on the superiority of the senatorial style, that is Homer's story style or what Aristotle called the rounded or the periodic style in prose, coming from Demosthenes and Isocrates.

When Caesar crossed the Alps in order to take power in Rome, he wrote a little book on analogy, drawing on Alexandrian grammatical theory, the first break-through of a stylistic normative system²⁵. His problem was that his tradition, the traditionally catalogic style of the tribunician charges, was associated with youngsters, whereas Cicero's senatorial style was the form of the elders and, in traditional cultures, the old ways were (and are) always right. Caesar had to invert the signs or their value. He did so by calling his own lean catalogic style that of the Attic ancestors and the fat, elaborate style of Cicero's period the Asian style because it was taught in the schools of Asia Minor and Asianness also implied a puerile, student style. Thus one morning, Cicero woke up and had become a puerile writer, whereas Caesar's party, people like Macer, Atticus, Antonius and Caesar himself were the elders. With Augustus, the catalogic style became official and therefore the norm.

borne [Car eux aussi laissent en arrière leurs concurrents]», against Zehetmeier 1930.

²⁴ This was the thesis of Leeman 1986.

²⁵ Another concept in Gelzer 1979.

We live in normative systems and not in the praecaesarean opposition system²⁶. We know that the first rule of a norm is not to be visible in order to expose whatever goes against it as a failure, fault. This is why the first rule of Atticism or catalogic style, as the atticist Pseudo-Longinus has it, is to hide the *techne*, the form. If we are accustomed today to contrast literary form with the norm of simple, academic and invisible discourse that is defined as the absence of any literary style, then we are the heirs of this holy/unholy conjunction of a political victory and the over-emphasis on one side in a stylistic opposition.

Similarly to the Soviet period, an official, normative style encouraged orators to adopt new features. Before that and in official Atticist theory until the Renaissance, you did not think about or had no right to use a second voice in your text. However, already Seneca used parodic procedures against the official style, and the next generation²⁷, Plinius and Tacitus, increased the intensity of the polyphonic double discourse by creating a simple surface of official niceties that do not mean much but hint at a hidden sense. The probably most important ancient analyst of Greek rhetoric, Ps.-Hermogenes of Tharsos (*Id.* 306 Raabe), insightfully states that the style of Lysias, that is the ancestor of the Atticist catalogic style, is basically sly.

Once the imperial form of the metaphor-oriented double-shifted text was established, Roman writers like Aulus Gellius but also Greek writers like Plutarch in his *Greek Questions* or Philostratos in his biographies of great orators which he himself calls a *katalogos*, or the catalogue of paintings, tend to create the catalogic form not only on the microstructural level, but they also re-establish the catalogue as a form in the second century so that even in poetry catalogues of fish or animals suitable for hunting (by two authors, both called Oppianos) are *en vogue* in Greece and Ovid shows how to write catalogues of transformations (the *Metamorphoses*) or of Roman rites. All of them have a hidden agenda: the fish-catalogue simply re-creates a second world beneath the surface of water, a world of creatures different from the ones in the upper world, but one that shares names with it and, curiously, a lot more.

In the so-called «late» antiquity the imperial twofold prose structure is developed by people like Libanius or Themistius into what we at the University of Fribourg call a «*mille-feuille*»-structure. The audience of a writer or an orator has become a multi-cultural blend of Romans, Greeks, Christians, educated and simple people in the churches as well as in the senate of Constantinople. A good prose writer not only takes into account all of the layers and can then be called an octopus like Libanius, for instance, but he also avoids being burned or imprisoned by giving his prose a seemingly clear, harmlessly flowing, Atticist surface, with secondary meanings merely suggested below the surface of the text. On the basis of what has been said above, it should be clear that no other literary form was better suited for this purpose than the catalogue. Eunapius of Sardes, a typical example of what we call the third sophistic, says that he does not want to write a catalogue of women of the fourth century, but a catalogue of the best orators, philosophers and doctors. The *Catalogue of women* of the Hesiodic tradition announces at its end the return of the heroes and Eunapius considers at least some professors of rhetoric but especially neoplatonic

²⁶ This is the gist of the evidence collected in Steinrück-Laurent 2009.

²⁷ Steinrück 2004a.

philosophers to be these heroes, reborn in the platonistic way to defend the Greek way of life against the reign of darkness, Christianity. Eunapius can use his catalogic mode to explain why they will fail²⁸.

Eunapius starts his catalogue according to the rules he found, as he says, in Hesiod, Herodotus or Philostratos, describing every item of the list according to the same criteria. Thus at first he gives a stern catalogue with Plotinus and Porphyrius²⁹. But the farther we go into the catalogue, already with Iamblichus, this rule crumbles and Eunapius begins to mark some items with a special criterion and, in doing so, creates pairs of philosophers similarly to his model Plutarchus in his parallel biographies. For instance Julian, the emperor, and Sosipatra, the only woman in the catalogue (chapt. 6 and 7), are both marked with a very similar description of their youth. Repetition persists and very slowly, stories emerge behind the sober list and, from the stories, a history of the decline of neoplatonic philosophy and its reasons. And yet, he never says explicitly what he thinks but, as he promises in the introduction, leaves it to the reader to guess the truth.

I think that our comparison with Robbe-Grillet and the brief survey of the origins and history of catalogues enables us to say that nowhere else does the function of catalogues manifest itself so clearly as in late antiquity, the function to suggest a story or, in the words of Hesiod's muses, a lie, within a literary form that gives us the impression of truth. To return to Robbe-Grillet and postmodernism as an anti-narrative and thus anti-epic movement, I would not say that Borrough's cut-up routine or Robbe-Grillet's dynarration is just a comeback of a historical dialectic in Adorno's sense of the word³⁰. Rather, we have seen that in the antiquity the anti-epic was not only a formal destruction of the story-pattern, but it also enabled the hiddenness of story in a sober account, a *pia fraus*. If we want, we can detect similar reflexes in the postmodern text as a reading process. For example, the more recent post-colonial readings of *La jalousie* or the recreation of Borrough's story-elements by Cronenberg show very clearly that postmodernist reading and perhaps writing have the same problem as ancient catalogic style. Let us not forget that our own languages, above all the Germanic languages, borrowed their words for narration or diegesis from the catalogue-style numerations: words like the tale, the *Erzählung*, similarly to the *aparithmesis* or *katalogos*, all share a root that refers to counting. In turn, this means that, if we work today on the anti-epic, we are simply the children of our postmodern times.

²⁸ Cf. Steinrück 2004b.

²⁹ The text is still the edition of Giangrande 1956 with the historical commentary of Penella 1990 and some stylistic remarks of Steinrück 2006.

³⁰ Adorno-Horkheimer 1969 with their idea that eras of enlightenment and anti-enlightenment come in alternating waves.

BIBLIOGRAPHICAL ABBREVIATIONS

Adorno-Horkheimer 1969

Th.W.Adorno, M.Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main 1969.

Barris 2011

J.S.Barris, *Metre and Rhythm in Greek Verse*, WS Beiheft 35, Wien 2011.

Barthes 1954

R.Barthes., *Littérature objective*, «Critique» (1954), LXXXVI-LXVIII.

Berg 1978

N.Berg, *Parergon metricum, der Ursprung des griechischen Hexameters*, «MSS» XXXVII (1978) 11-36.

Burroughs 1959

W.S.Burroughs, *Naked Lunch*, Olympia Press 1959.

Chantraine 1999

P.Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1999.

Chiron 2007

P.Chiron, *Aristote, Rhétorique*, Paris 2007.

Gaertner 2001

J.F.Gaertner, *The Homeric catalogues and their Function in Epic Narrative*, «Hermes» CXXIX (2001) 299-305.

Gelzer 1979

Th.Gelzer, *Klassizismus, Attizismus und Asianismus*, in Th.Gelzer-G.W.Bowersock (eds.), *Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.-C.*, Genève 1979, 1-55.

Giangrance 1956

G.Giangrande, *Eunapii Vitae Sophistarum*, Roma 1956.

Gow-Scholfield 1953

A.S.F. Gow-A.F.Scholfield, *Nicander, The Poems and Poetical Fragments*, Cambridge 1953.

Groddeck-Sattler 1979

W.Groddeck-D.E.Sattler (eds.), *Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Bd. 14*, Frankfurt/Main 1979.

Kittler 1985

Kittler F., *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985.

Krischer 1971

T.Krischer, *Formale Konventionen der homerischen Epik*, München 1971.

Kühlmann 1973

W.Kühlmann, *Katalog und Erzählung, Studien zu Konstanz und Wandel einer literarischen Form in der antiken Epik*, Freiburg/Breisgau 1973.

Leeman 1986

D.A.Leeman, *Orationis ratio, The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers*, Amsterdam 1986 (Bologna 1974).

Luther 1935

- W.Luther, *“Wahrheit” und “Lüge” im ältesten Griechentum*, Borna Leipzig 1935.
- Mickiewicz 1834
A.Mickiewicz, *Pan Tadeusz czyli ostatni zajasd za Litwie*, Paris 1834.
- Milosz 1953
Cz.Milosz, *Zniewolony umysł* (The Captive Mind), Paris 1953.
- Minchin 1996
E.Minchin, *The Performance of Lists and Catalogues in the Homeric Epics*, in I.Worthington (ed.), *Voice into Text, Orality and Literacy in Ancient Greece*, Leiden-New York-Köln 1996, 3-20.
- Otterlo 1948
W.A.A.Otterlo, *De ringkompositie als opbouwprincipe in de epische gedichten van Homerus*, «Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde» N.R. LI.1 (1948).
- Penella 1990
R.Penella, *Greek Philosophers and Sophists in the Fourth Century A.D.*, *Studies in Eunapius of Sardis*, Leeds 1990.
- Perceau 2002
S.Perceau, *La parole vive, Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain-Paris-Dudley MA 2002.
- Pucci 1977
P.Pucci, *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore London 1977.
- Pucci 2007
P.Pucci, *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1-115), Testo, Introduzione, Traduzione e Commento*, Pisa-Roma 2007.
- Robbe-Grillet 1977
A.Robbe-Grillet, *Order and Disorder in Film and Fiction*, «Critical Inquiry» IV.1 (1977).
- Robbe-Grillet 1957
A.Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris 1957.
- Robbe-Grillet 1953
A.Robbe-Grillet, *Les Goggles*, Paris 1953.
- Sammons 2010
B.Sammons, *The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue*, Oxford 2010.
- Schmid 1961
N.Schmid, *Kleine ringförmige Komposition in den vier Evangelien und der Apostelgeschichte*, Diss. Tübingen 1961.
- Steinrück 1997
M.Steinrück, *La structure annulaire: le fragment d'un discours et sa bibliographie*, «Chronozones» III (1997) 60-73.
- Steinrück 2004a
M.Steinrück, *Harena sine calce*, in O.Bianchi-O.Thévenaz (eds.), *Mirabilia, Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique*, actes du colloque international, Lausanne, 20-22 mars 2003, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien 2004, 191-197.
- Steinrück 2004b

M.Steinrück, *Haltung und rhetorische Form, Tropen, Figuren und Rhythmus in der Prosa des Eunap von Sardes*, Hildesheim 2004.

Steinrück 2006

M.Steinrück, *L'ge de fer se termine : la forme catalogique chez Eunape de Sardes*, «Kernos» XIX (2006) 193-200.

Steinrück 2008

M.Steinrück, *The Suitors in the Odyssey, The Clash between Homer and Archilochus*, New York 2008.

Steinrück-Laurent 2009

M.Steinrück-M.Laurent, *La mise en évidence, La norme moderne à l'épreuve de l'Antiquité grecque*, Paris 2009.

Stepniewska 00

A.Stepniewska, *Iliada i Odiseja, podstawa teoretycznych zalożeń epopei w estetyce romantyzmu*, «Meander» L (1995) 127-132.

Szelest 1973

H.Szelest, *Die Sammlung ,Ordo urbium nobilium' des Ausonius und ihre literarische Tradition*, «Eos» LXI (1973) 109-122.

Theweleit 1989

K.Theweleit, *Buch der Könige, Band 1, orpheus und eurydike*, Basel Frankfurt 1989.

Wilamowitz-Moellendorff 1927

U.von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Heimkehr des Odysseus*, Berlin 1927.

Zehetmeier 1930

J.Zehetmeier, *Die Periodenlehre des Aristoteles*, «Philologus» LXXXV (1930) 192-208.



MARKO MARINČIČ

The Pseudo-Virgilian Culex: What Kind of Parody?

In this short essay, I am not going to discuss either the authorship or the date of the *Culex*, which I personally regard as non-Virgilian but possibly late Republican. This short epic, transmitted as a product of Virgil's literary apprenticeship, is an extremely interesting and sadly neglected chapter of Roman literary history. Surprisingly, the Roman *Batrachomyomachia* did not attract much attention from postmodern criticism of the eighties and nineties; and the only reason for this lies, in my view, in the critic's persistent embarrassment with the fact that such literary personalities as Lucan, Martial and Statius read and worshipped this epic burlesque as genuinely Virgilian¹. Only very few scholars are ready to believe that nowadays, but it may be important to ask why the generations following Vergil should regard this childish literary artifact as genuinely Virgilian. The most obvious explanation is the one suggested by Glenn Most: they believed it to be Virgilian because it contains Vergil *in nuce*: it starts as a pastoral, it includes an extensive Praise of Pastoral Life – a didactic passage corresponding to Vergil's *o fortunatos nimium* (*georg.* II 458 ff.) – and it ends with a vision of the Underworld which has a strong Orphic-Pythagorean flavour and culminates in a catalogue of Roman leaders in Elysium². But was that really enough to convince Lucan, Martial and Statius? I think not; and I am convinced that we do not want to look for more just because *what they believed* is so discomfoting. In other words, the intriguing question about «what is Vergilian about the Gnat» is being subconsciously avoided in view of the highly unlikely possibility that Virgil actually wrote this «ebenso kümmerliches wie anmaßliches Machwerk von dekadenter Morbidität»³.

The poem can in fact be read as a literary identikit of the young Vergil. It contains everything one would expect it to have: an excess of neoteric style, blending of bucolic, Greek myth and Roman history, a bit of Pythagorean mysticism, heavy parody of Catullus and Lucretius and, above all, no intertextuality directly involving the canonic texts of Virgil – no *furta*, and especially no clumsy borrowings one would expect from a second-rate imitator¹. This leads many modern critics to believe that the poem is an ingenious

¹ Suet. *Vita Lucani* p. 50 Reifferscheid: ... *ut praefatione quadam aetatem et initia sua cum Vergilio comparans ausus sit dicere: et quantum mihi restat ad Culicem!* Mart. VIII 56,9-20: *protinus Italiam concepit et Arma uirumque, / qui modo uix Culicem fleuerat ore rudi*, 15,185: *Accipe facundi Culicem, studiose, Maronis, / ne nucibus positus Arma uirumque legas*. Cf. Zanoni 1987.

² Most 1987.

³ Jachmann 1928.

reconstruction of the literary backgrounds of the young poet⁴. The reconstruction theory also explains *why* the catalogue of the Roman leaders in the underworld should end with the Scipios, and *why* the Praise of pastoral life orchestrated by the hero of the poem is so much closer in ideology and form to Lucretius than to Virgil's *Georgics*⁵.

At the same time, as Statius seems to imply, the story of the poem is a version of the Roman *Batrachomyomachia*, with an animal fable featuring as a parody of the main action of the *Iliad*. The basic outline of the story is conveniently summarized in the *Life of Virgil* by Suetonius-Donatus (*Vita Vergilii* 17-18 Brugnoli-Stok):

deinde Catalecton (et Priapea et Epigrammata) et Diras, item Cirim et Culicem, cum esset annorum XVI. [cuius materia talis est: Pastor fatigatus aestu cum sub arbore condormisset et serpens ad eum proreperet, e palude culex prouolauit atque inter duo tempora aculeum fixit pastori. at ille continuo culicem contriuit et serpentem interemit ac sepulcrum culici statnit et distichon fecit:

parue culex, pecudum custos tibi tale merenti
funeris officium uitae pro munere reddit.]

What the biographer omits is the spectacular scene in which the Gnat appears to the Herdsman in his dream asking for a burial, subtly reminding the hero of his own mortality and implicitly threatening him with a catalogue of the doomed in Tartarus. Furthermore, the Gnat's lament reproduces in many places the wording of the monologue of Ariadne in Catullus 64⁶; the insect, who had saved the herdsman from the gigantic snake, obviously sees himself as a second Ariadne and a second Patroclus⁷. Now, the *Culex* parodies Catullus through verbal imitation, in a similar spirit, though not to the same extent as *Catal.* 10, another poem included in the *Appendix Vergiliana*, a parody substituting the elegant yacht of Catullus 4 with a retired mule-keeper who used to provide local transport between Verona, Mantova and Brescia⁸. This time, too, the secondary text follows the original line by line, keeping the lyric tone and much of the wording of the original – in line with the ancient postulate to provide *textual visibility* of the targeted work: *παρωδία γάρ ἐστίν, ὅταν τὸ ἀλλότριον εἰς τὴν οἰκείαν σύνταξιν μεταποιήσῃ τις οὕτως, ὡς μὴ λανθάνειν*⁹. Since the *Culex* does not involve any of Virgil's texts in such a conspicuous way, Wolfram Ax posited an otherwise unattested type of hidden parody, based on a radical *immutatio uerborum et sententiarum*¹⁰. This implies a parody *hiding* behind an ingenious forgery, indeed a schizophrenic mixture of conflicting intentions that is only conceivable as a product of «two souls embodied in a single author»¹¹.

⁴ Most 1987, Janka 2005.

⁵ See Salvatore 1995.

⁶ Marinčič 1996, 53.

⁷ Marinčič 1996, 47-49.

⁸ See Ax 1993.

⁹ Joannes Rhet. in *Hermog.* VI 400, 16 Walz. Cf. Householder 1944.

¹⁰ Ax 2006, 34-35: «Was die Vergilimitatio angeht, so hat der Culex-Dichter die Modifikation mit so großem Erfolg betrieben, daß man tatsächlich jede Abhängigkeit des Culex von Vergil hat bestreiten können».

¹¹ Ax 2006, 43: «Die Abschwächung der Vergilparodie hat dagegen einen anderen Grund. Wie schon mehrfach angedeutet, wohnen zwei Seelen in der Brust des *Culex*-Dichters, die des Parodisten und die des Fälschers. Aber eben diese beiden Dichterseelen haben die unglückliche Tendenz, sich gegenseitig

But why look for parody where there seems to be none in the first place? The only thinkable motive for doing so, indeed the only possible justification for refusing the idea of (a) a forgery or (b) a pre-Vergilian date is the blasphemous possibility that the Father of the West actually wrote this tasteless poetic exercise as a schoolboy and failed to destroy it before he died. It would seem that parody, an eminent case of *littérature au second degré* according to Genette, comes to perform, in this particular case, a totally extratextual function of apology: looking for parody is above all a strategy of protecting Virgil against the insect.

To keep Virgil on a safe distance is indeed a noble cause, especially since otherwise the only way to save his literary virginity would be to embrace Rostagni's apologetic stance:

Nessun altro che Virgilio avrebbe potuto esprimere così delicatamente, con tenera commozione, senz'ombra di ridicolo, le esequie del piccolo insetto.¹²

However, I find it equally symptomatic that scholars arguing for a post-Virgilian date often betray the same reflex of apology that pervades Rostagni's *Virgilio minore*; to talk of «Machwerk von dekadenter Morbidität»¹³ is still apology, though of a more militant brand.

Does the Gnat deserve such verbal execration? François Oudin, an eighteenth-century scholar, showed a better sense of humour and a great deal of philological cunning by supposing a lost Virgilian *Culex* that was clumsily imitated by some north African Vandalic poetaster:

Pervetustus exstat manu descriptus codex, quem a Joanne Lacurna Cl. Salmasius habuerat. Illic videre est quosdam vixisse sub Vandalorum rege Thrasamundo in Africa ingeniosos scilicet homines atque delicatos, qui certarent suffarcinandis horride Virgilianis versibus atque sententiis. Eum ego codicem versavi diu, et monstrosa Gothicae ejus elegantiae specimina vidi satis multa; atque in illis Virgilium agnovi, ut in Culice.

In Culicem Virgilio suppositum
HENDECASYLLABI.

I nunc, i per iter tenebricosum,
Putri nate Culex Gothi cerebro,
Caenosos Erebi lacus revise:
Non es ille Culex mei Maronis.

Ille bellus erat, levique circum
Argutus volitans tubo canebat:
Quale blanda ciet Thalia carmen,
Si quando residem tubam Gradivi
Implevit tenui jocosa flatu.

At tu Vandalico insolenter aures
Tundis Aonias strepens susurro,
Phœbi dedecus, & novem sororum:
Non es ille Culex mei Maronis.
Proinde nunc per iter tenebricosum,
Illos, unde malum pedem attulisti,

abzuschwächen, ja eigentlich sich auszuschließen».

¹² Rostagni 1961, 135.

¹³ Jachmann 1928, 577.

Cœnosos Erebi lacus revise;
 Cinctas verberibus revise Pœnas.
 Nam tu dignus es omnibus flagellis,
 Alecto quibus & Megaera saevit;
 Ausus fraude malâ sacris malisque
 Magnum aspergere versibus Maronem,
 Corvi qualiter inquinant Priapum.
 Si leni Cicero manu polivit
 Rudentem Libyco satum Maduro,
 Dici tu potis es Culex Maronis.¹⁴

Oudin ridicules the supposed Vandalic *Culex* in the vein of *Catalepton* 4, but he uses Catullan hendecasyllabi to suggest a parallel between the gnat and Catullus' sparrow. It is at the same time a Catullan dirge for the lost gnat, and an invective against the low Latin of the anonymous Vandal, with *rudentem* as an efficient allusion to the prologue to Apuleius' *Metamorphoses: exotici ac forensis sermonis rudis locutor*.

Now let me turn to the Iliadic background of the poem. The ghost of Patroclus appearing to Achilles in his dream is a crucial point of departure. Both Patroclus and the Gnat demand a funeral to be able to enter the underworld, or, in the case of the gnat, to approach the judges and gain a place in Elysium. They both use a similar strategy: while Patroclus subtly reminds Achilles of his impending death, the Gnat paints to his executioner a frightening fresco of the Orphic Tartarus. Furthermore, the vision of the underworld with Tartarus, Elysium and *campi lugentes* bears striking similarities to the Bologna fragment of an Orphic catabasis¹⁵; the very idea of extending the speech of Patroclus' ghost with such a vision recalls some classical cases of (allegedly) Orphic interpolation in the *Odyssey*.

<p>εὔτε τὸν ὕπνος ἔμαρπτε λύων μελεδήματα θυμοῦ νήδυμος ἀμφιχυθείς· μάλα γὰρ κάμε φαίδιμα γυῖα Ἔκτορ' ἐπαΐσων προτὶ Ἴλιον ἠνεμόεσσαν· ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Πατροκλῆος δειλοῖο πάντ' αὐτῷ μέγεθος τε καὶ ὄμματα κάλ' εἰκυῖα καὶ φωνήν, καὶ τοῖα περὶ χροῖ εἴματα ἔστο· στή δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς καὶ μιν πρὸς μῦθον ἔειπεν· εὔδεις, αὐτὰρ ἐμεῖο λελασμένος ἔπλευ Ἀχιλλεῦ. οὐ μὲν μευ ζῶντος ἀκήδεις, ἀλλὰ θανόντος· θάπτέ με ὅττι τάχιστα πύλας Ἄϊδαο περήσω. τῆλέ με εἴργουσι ψυχαὶ εἰδῶλα καμόντων, οὐδέ με πω μίσησθαι ὑπὲρ ποταμοῖο ἐῶσιν, ἀλλ' αὐτῶς ἀλάλημαι ἄν' εὐρυπυλῆς Ἄϊδος δῶ. ... καὶ δὲ σοὶ αὐτῷ μοῖρα, θεοὶς ἐπεικέλ' Ἀχιλλεῦ, τείχει ὕπο Τρώων εὐηφενέων ἀπολέσθαι. Il. XXIII 62-74, 80s.</p>	<p><u>cuius ut intravit leuior per corpora somnus</u> <u>languidaque effuso requierunt membra sopore.</u> <i>effigies ad eum culicis deuenit et illi</i> <i>tristis ab euentu cecinit conuicia mortis.</i> 'quis' inquit 'meritis ad quae delatus acerbas 210 cogor adire uices! tua dum mihi carior ipsa uita fuit uita, rapior per inania uentis. tu lentus refoues iucunda membra quiete ereptus taetris e cladibus, at mea manes uiscera Lethaeas cogunt transnare per undas. 215 Praeda Charonis agor</p> <p>... 'Orphic' material with Orpheus and Eurydice as a central inset story ...</p> <p>illi laude sua uigeant: ego Ditis opacos cogor adire lacus uiduos, a, lumine Phoebi et uastum Phlegethonta pati ... <i>Cul.</i> 206-216, 372-375</p>
---	---

¹⁴ F.Oudin, *Poemata didascalica*, III, Paris 1749, 354-356 (first edition: *Dissertation critique sur le Culex de Virigile*, in «Continuations des Mémoires de littérature et d'histoire» 7, Paris 1729).

¹⁵ Marinčič 1998.

The *Culex* follows the standard pattern of the epyllia, presenting the story of Orpheus and Eurydice, which forms the nucleus of the catabasis narrative, as a parallel to the main story¹⁶. According to the tendentious interpretation of the Gnat, Orpheus was above all a ruthless lover who caused the death of Eurydice. The concluding narrative of Virgil's *Georgics* has a similar structure, with Orpheus the lover as a model for Aristaeus, who, through an act of indolence, provokes the destruction of his swarm of bees; the gnat, who embodies individual *pietas*, is a parodic counterpart to the 'state of the bees' as an embodiment of collective values. Both poems share a common structural pattern, with a blend of Homeric material and 'Orphic' mysticism and with bucolic motifs as a bridge: both the hero of the *Culex* and Aristaeus are pastoral versions of Achilles – Aristaeus is a Thessalian herdsman and a ποιμὴν λαῶν, that is, a guardian of the 'people of bees'. Both the Herdsman of the *Culex* and Aristaeus provoke a death, and they both expiate their guilt by some ritual act¹⁷.

Leaving aside the discomfiting possibility that the *Culex* was earlier than the *Georgics* and known to Virgil, I would like to insist that the basic seriousness of *Georgics* IV – in contrast to the childish triviality of the *Gnat* – should not obscure the fundamental structural similarity between the two texts. They are both revealing cases of *omerismo alessandrino*.¹⁸

For humanists like Boccaccio¹⁹, Scaliger²⁰ or Balde²¹ who straightforwardly believed that the *Culex* was by Virgil²², it was much easier to take the poem 'seriously' as a ludic literary experiment, especially since the idea of *Culex* as a *praelusio* rests upon the authority of Statius, one of the high priests of Virgilian religion.

In the preface to *Silvae* I, Statius apologises for his belated *nugae* by referring to the 'Virgilian' *Gnat* (*Stat. silu. I praef.*):

quid enim oportet quoque auctoritate editionis onerari, quo adhuc pro Thebaide mea, quamuis me reliquerit, timeo? sed et Culicem legimus et Batrachomachiam etiam agnoscimus, nec quisquam est inlustrium poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissiore *praeluserit*.

He uses almost the same vocabulary in the proem to the *Achilleid* where he announces 'Achilles' as a prelude to 'Domitian' (*Ach. I 18-19*):

te longo necdum fidente paratu
molimur magnusque tibi *praeludit* Achilles.

¹⁶ Perutelli 1978 is a fundamental study on the technique of inset story in ancient epyllia.

¹⁷ Marinčić 1996, 64ff.

¹⁸ The formula was popularized by Cova 1963.

¹⁹ «Culice fu un libretto metrico, il quale compose Virgilio, essendo ancora giovanetto, e, posto che sia laudevole e bello, non è però da comparare all'Eneida». G. Boccaccio, *Il commento alla Divina commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, ed. D. Guerri, I, Bari 1918, 33.

²⁰ J. Scaliger, *In Appendicem P. Virgilii Maronis Commentarii et Castigationes*, Leiden 1595, 4.

²¹ *Nunquam tenuia spreveris. / Num barris minor est musca Philostrati? / Cygno Virgilii culex? / Multum debet adhuc Lesbia passeris.* J. Balde, *Carmina lyrica*, ed. B. Müller, I, Munich 1844, 46.

²² Cf. also A. Pope, *Letter to Mr. Jervas*, Nov. 29, 1716 (G. Sherburn, ed. *The Correspondence of Alexander Pope*, I, 376): «I there saw and revered some of your first pieces; which future painters are to look upon as we Poets do on the *Culex* of Virgil and *Batrachom.* of Homer».

Moreover, I would argue that this proem actually reworks the proem to the *Gnat*, in which, after an invocation to Apollo, the poet promises to a certain Octavius (probably identified by Statius as the young *princeps*) a more serious poem to be written some time in the future:

<p><i>lusimus, Octaui, gracili modulante Thalia</i> ... omnis et historiae <i>per ludum</i> consonet ordo notitiaequae ducum uoces <i>posterius grauiore sono tibi musa loquetur</i> nostra, dabunt cum securos mihi tempora fructus, ut tibi digna tuo poliantur carmina sensu. ... Latonae magnique Iouis decus, aurea proles, <i>Phoebus</i> erit nostri princeps et carminis auctor et recinente lyra fautor <i>et tu, cui meritis oritur fiducia chartis,</i> <i>Octaui</i> uenerande, meis adlabere coeptis, sancte puer, tibi namque canit non pagina bellum triste Iouis ... <i>Cul.</i> 1,4f., 8-10, 11-13, 24-27</p>	<p>tu modo, si ueterem digno depleuimus haustu, da fontes mihi, <i>Phoebe</i>, nouos <i>at tu</i>, quem longe primum stupet Itala uirtus Graiaque, cui geminae florent uatumque ducumque certatim laurus - olim dolet altera uinci-, da ueniam ac trepidum patere hoc sudare parumper puluere: te longo necdum fidente paratu molimur <i>magnusque</i> tibi <i>praeludit Achilles</i>. <i>Stat. Ach.</i> I 8f., 14-19</p>
--	---

Statius obviously regarded *ecl.* 6,1 (*Prima ... ludere*) as an autocitation of *Cul.* 1. Interestingly enough, Servius' note to *Eclogue* 6, which may go back to an earlier source, seems to echo the Statian proem to the *Siluae* (*Seru. ecl.* 6,5):

sane 'cum canerem reges et proelia' et 'deductum dicere carmen' quidam uolunt hoc significasse Vergilium, se quidem altiozem de bellis et regibus ante bucolicum carmen elegisse materiam, sed considerata aetatis et ingenii qualitate mutasse consilium et arripuisse opus mollius, quatenus uires suas *leuiora praeludendo ad altiora narranda praepararet*.

For Statius, the *Culex*, not the *Sixth Eclogue*, is the earliest 'prelude'. Would it go too far to suggest that as a pastoral comedy dealing with Achilles, the *Achilleid*, or at least the Scyrian episode, is meant to represent Statius' own version of the 'Virgilian' *Gnat*? Above all, the *Achilleid* recalls the *Gnat* as a bucolic variation on a central theme of the *Iliad*: Achilles' abstinence from battle and its tragic consequences.

One can see that, in both cases, the anger of Achilles as the motor of the epic narrative and the motive for his absence is substituted by something decidedly non-heroic. In the case of the *Gnat*, the unrelenting anger is parodically replaced by the laziness of the herdsman who indulges in a nap during the decisive battle, letting his war comrade die instead of him. In Statius' version, the destructive anger dilutes into maternal anxiety of Thetis who seeks in vain to protect her son.

One of the points of departure for both the author of the *Culex* and Statius is, I would argue, the scene of Achilles playing the phorminx before his tent in the company of Patroclus (*Il.* IX 185-189):

Μυρμιδόνων δ' ἐπί τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθην,
τὸν δ' εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ
καλῇ δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν,
τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας·
τῇ ὅ γε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.

Status transposed this scene to the pastoral setting of Pelion, to the cave of Chiron, where Achilles sings *semina laudum* to his mother (*Ach.* I 186-190):

elicit extremo chelyn et solantia curas
fila mouet leuiterque expertas pollice chordas
dat puero. canit ille libens inmania laudum
semina: quot tumidae superarit iussa nouercae
Amphitryoniades ...

It seems possible, however, that in depicting a pastoral Achilles Statius actually followed the parodic version of the poet of the *Culex* who describes his hero singing cacophonous κλέα βουκόλων accompanied by a simple pipe (58, 98-100):

«o bona pastoris ...
... »
talibus in studiis baculo dum nixus apricas
pastor agit curas et dum non arte canora
compacta solitum modulatur harundine carmen ...

Let me conclude with a few scattered suggestions regarding the biographic constructions of Virgil's early career. The starting point of most reconstructions is probably the epilogue to the *Georgics* (IV 563-566):

illo Vergilium *me tempore* dulcis alebat
Parthenope studiis florentem *ignobilis oti*,
carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.

Status and his contemporaries possibly identified the brazen *studia ignobilis oti* as the *Culex*, and it seems that the author of the pseudepigraphic proem to the *Aeneid* was of the same opinion:

ille ego, qui quondam gracili modulatus auena (referring to *Cul.* 1!²³)
carmen ...

Moreover, they perhaps believed that *ignobile otium* referred directly to the the musical *studia* of the Lazy Herdsman of the *Culex*: *talibus in studiis ... modulatur harundine carmen ...*

Status would probably not object to this biographical construction; after all, he was one of its creators. He was probably more than happy to see his *Achilleid* as a monumental

²³ Mondin 2007, 68, allows the possibility of *Cul.* 1 as a direct model.

recusatio on the model of the epic *praeludium* that the ‘young Virgil’ – according to what Statius believed – had dedicated to Octavius. The pattern is also followed by Edmund Spenser, who dedicated a translation of the *Culex* to his patron, the earl of Leicester, and articulated his complaint to the patron who had wronged him by ‘impersonating’, through the act of translation, the ‘Virgilian’ *Gnat* (*Virgils Gnat*, 1591).

It is not easy to read the *Culex* without apologetic bias. To read it as a polemical parody of Virgil’s canonic works is a strategy of defense; to read it without that brings it too close to Rostagni’s Virgilian pietism: «nessun altro che Virgilio ...». Statius, on the other hand, was perfectly able to take the *lusus* seriously as *lusus*, and was not scandalized by the thought of Virgilian authorship. The parallel between the *Achilleid* and the *Culex* in itself provides a useful lesson: it teaches us that modern categories such as parody and travesty are not always convenient for describing poetic products of Roman Alexandrianism. The very idea of presenting Achilles as a bucolic deserter is neither new nor specifically subversive. The episode of Achilles on Scyros was known long before Statius. In itself, the episode is a piece of comedy, but that does not make it less legitimate a part of the epic myth. Also, it would be misleading to describe it as a bucolic travesty: Achilles’ *Lehrjahre* on the Pelion are a traditional element, and the episode of transvestitism on Scyros has a firm biological foundation as it performs the hero’s *rite de passage*²⁴.

A similar case of inherent pastoral is the Judgement of Paris. The *Epithalamium of Achilles and Deidameia*, attributed to Bion, introduces the Scyrian episode with a mention of the responsible initiator of the war as an anonymous herdsman ([Bion] *Epith.* 10):

ἄρπασε τὰν Ἑλέναν πόθ' ὁ βωκόλος, ἄγε δ' ἐς Ἴδαν...²⁵

In Virgil’s *Second Eclogue*, Corydon plays the role of a pastoral Paris, and his choice is presented as an allegorical choice between civilization/wisdom (=Pallas) and wilderness/irrationality (=Aphrodite; v. 60-62):

quem fugis, a! demens? habitarunt di quoque *siluas*
Dardaniusque Paris. Pallas quas condidit arces
ipsa colat; nobis placeant ante omnia *silvae*.²⁶

Bucolic thus becomes a vehicle of allegorical appropriation of Homeric myth, a bridge, as it were, between myth ‘as myth’ and myth as metaphor. The *Culex* is closer to comedy, but its ‘childishness’ should not deceive us. A plenty of ‘Virgilian’ material is there, in infantilized form, yet there is no sign of hostile polemic and no direct parody of Virgil. This is why so many readers have felt invited to read the poem as a text written by (or imputed to) Virgil as a child, a trivial school exercise containing *in nuce* the whole of Virgil’s literary career, *pascua-rura-duces*, and subsuming his (future?) spiritual development into the herdsman’s conversion from a vernacularized version of Lucretian Epicureanism to Orphico-Pythagorean mysticism.

²⁴ On this aspect see Heslin 2005, *passim*.

²⁵ Cf. Hor. *carm.* I 15,1f.: *Pastor cum traheret per freta navibus / Idaeis Helenen perfidus hospitam.*

²⁶ On allegorical backgrounds Schmidt 1987, 130f.

The reduction of Alexandrian *lusus* to the level of infantilism is deliberate and programmatic, in the sense that *lusus* is still taken seriously as a self-contained, autonomous aesthetic attitude. As a hybrid encyclopedia of genres conflating various levels of style, the poem is able to reconcile sheer parody with philosophical allegoresis of Homeric myth. Through its ‘Orphic’ vision of the underworld, it goes beyond the *Aeneid*: Andrew Laird has observed that the vision of the *Gnat* is the first case of eschatological vision providing the description of the Other World simultaneously with the narration, as a live report in present tense²⁷. The ‘scandal’ of the *Culex* thus reaches far beyond Virgil: the *catabasis* of the mosquito anticipates St Paul and Dante.

²⁷ Laird 2001.

Bibliographical references

Ax 1993

W.Ax, *Phaselus ille / Sabinus ille – Ein Beitrag zur neueren Diskussion um die Beziehung zwischen Texten*, in W.Ax, R.F.Glei (eds.), *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, Trier 1993, 75-100.

Ax 2006

W.Ax, *Die pseudovergilische 'Mücke' - ein Beispiel Römischer Literaturparodie? in Text und Stil: Studien zur antiken Literatur und deren Rezeption*, Stuttgart 2006, 26-45 (originally published in «Philologus» CXXVIII (1984), 230-249).

Cova 1963

P.V.Cova, *L'Omerismo alessandrino dell'Eneide*, Brescia 1963.

Heslin 2005

P.J.Heslin, *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge 2005.

Householder 1944

F.W.Householder, *ΠΑΡΩΙΑΙΑ*, «CPh» XXXIX (1944), 1-9.

Jachmann 1928

G. Jachmann (rev. of D.L.Drew, *Culex: Sources and their Bearing on the Problem of Authorship*, Oxford 1925), «Gnomon» IV (1928), 577-583.

Janka 2005

M.Janka, *Prolusio oder Posttext? Zum intertextuellen Stammbaum des hypervergilischen Culex*, in N.Holzberg (ed.), *Die Appendix Vergiliana: Pseudepigraphen im literarischen Kontext*, Tübingen 2005, 28-67.

Laird 2001

A.Laird, *The Poetics and Afterlife of Virgil's Descent to the Underworld: Servius, Dante, Fulgentius and the Culex*, «PVS» XXIV (2001), 49-80.

Marinčič 1996

M. Marinčič, *Die Funktion des Orpheus-Mythos im Culex und in Vergils Georgica*, «ZAnt» XLVI (1996), 45-82.

Marinčič 1998

M.Marinčič, *Der 'orphische' Bologna-Papyrus (Pap. Bon. 4), die Unterweltsbeschreibung im Culex und die lukrezische Allegorie des Hades*, «ZPE» CXXII (1998), 55-59.

Most 1987

G.Most, *The 'Virgilian' Culex*, in M.Whitby, P.Hardie, M.Whitby (eds.), *Homo Viator. Classical Essays for John Bramble*, Bristol 1987, 199-209.

Mondin 2007

L.Mondin, *Ipotesi sopra il falso proemio dell'Eneide*, «CentoPagine» I (2007), 64-78.

Perutelli 1979

A.Perutelli, *La narrazione commentata: studi sull'epillio latino*, Pisa 1979.

Rostagni 1961

A.Rostagni, *Virgilio minore*, Torino 1961².

Salvatore 1995

A.Salvatore, *O bona pastoris (Culex 58 ss.), tra Lucrezio e Virgilio*, in *Virgilio e Pseudovirgilio. Studi su l'Appendix*, Napoli 1995, 257-285.

Schmidt 1987

E.A.Schmidt, *Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie*, Frankfurt 1987.

Zanoni 1987

G.Zanoni, *Testimonianze antiche sul Culex: realmente attendibili?* «MD» XIX (1987), 145-168.



MASSIMO GIOSEFFI

Guerre di genere e tecnica degli interstizi. Ovidio, Petronio, Propertio e altri

Vorrei prendere in considerazione tre autori diversissimi tra loro, accomunati dall'aver ripreso, in precisi punti della loro opera, un episodio virgiliano, rielaborandolo in un altro metro e in un genere diverso dall'epico. È questo il requisito essenziale: si tratta di materia rinarrata in un sistema di riferimento differente dall'originale, in forme che in alcuni casi sono antiepiche, o parrebbero esserlo, o almeno così sono state spesso viste dai moderni. La mia idea è che nei casi analizzati, e senza generalizzare troppo¹, in ognuno degli autori in questione conti anche, se non soprattutto, la volontà di raccontare in modo autonomo una storia già presentata da una fonte illustre e il bisogno di confrontarsi con un modello ormai ineludibile, dimostrando la capacità di essere pari e al tempo stesso diversi da quello². Secondariamente, vorrei sottolineare come questi autori abbiano adottato nei confronti del testo di partenza un medesimo meccanismo, meccanismo che non mi sembra applicato da Virgilio nei confronti dei suoi predecessori. L'idea non è originale, anzi è stata ripetuta più volte da studiosi ben altrimenti autorevoli³. Maggiormente originale sarà la pretesa di evidenziare come quel meccanismo sia, nella sostanza, uguale ed identico, pur con le debite differenze tra loro, in tre autori lontani per gusto, personalità, poetica. Proporrò poi di chiamare questo procedimento 'tecnica degli interstizi', non soddisfatto dai nomi che gli sono stati assegnati finora – e spiegherò il perché. Infine, vorrei mostrare come il processo individuato consenta qualche riflessione sulla poesia d'età imperiale o, più esattamente, post-virgiliana. I tre autori in esame saranno – in ordine volutamente non cronologico: Ovidio, che in relazione alla festa dei *Carmentalia* narra l'arrivo di Evandro nel Lazio (*fast.* I 461-586 = Verg. *Aen.* VIII 190-275 e 333-341); Petronio, con la sua

¹ Non si tratta infatti di negare la specificità di una rilettura secondo un genere letterario diverso o un diverso progetto poetico, né le caratteristiche di ogni singolo genere, opera, autore in esame o le intenzioni specifiche dei vari testi, quanto di evidenziare un procedimento comune, la cui possibile applicazione in situazioni differenti rispetto a quelle da me analizzate andrà controllata volta per volta, ma che credo ammetta ulteriori esempi.

² Mi rifaccio con questo al *referre idem aliter* suggerito da Galinsky 1975, 4-5 e 219-251, pur senza accedere per questo al suo «*aliter but not contra*» (*ivi*, 242). Piuttosto, direi che per i casi che proporrò vale quanto Hardie 1993, 118, diceva per i successori epici di Virgilio in generale, e cioè che sono poeti ellenistici proprio «in being verse commentaries on the *Aeneid*» (e cf. già *ivi* 58, sull'*Eneide* come «a perpetually mobile text which invites ever new interpretations, whether in form of scholarly commentary or of further epic rewritings of the story»). L'affermazione, a mio giudizio, non si applica solo al genere epico.

³ Su ognuno degli autori in questione esiste una bibliografia imponente, da me mal controllata. Vado debitore di molti suggerimenti, oltre che ai partecipanti all'incontro, a due amici che hanno più volte scritto e parlato sui testi che esaminerò, Elena Merli e Luigi Galasso. La responsabilità di quanto segue è però tutta mia.

Troiae halosis (sat. 89 = Verg. *Aen.* II 13-249); Properzio, con l'elegia sulla battaglia di Azio (IV 6 = Verg. *Aen.* VIII 671-713, lo scudo di Enea).

Parto dal primo testo. Ho scelto di iniziare da Ovidio perché posso facilmente rimandare ai saggi di Elena Merli elencati in bibliografia⁴. Non ne ripeto l'analisi. Mi limito a ricordare come gli studiosi, a partire da Richard Heinze⁵, nei *Fasti* di Ovidio abbiano individuato tre diversi atteggiamenti nei confronti del modello virgiliano, che consisterebbero nell'ampliare e integrare il testo di Virgilio; nel precisarlo e correggerlo, sulla base di un maggiore razionalismo o di tradizioni diverse⁶; nel trasferirlo di genere, adattando il racconto virgiliano a uno scopo dichiaratamente eziologico. Nell'elegia dei *Carmentalia* il primo procedimento è esemplificato dall'ampio rilievo concesso alle parole di Carmenta sia alla partenza dall'Arcadia (*fast.* I 479-496), sia al momento della risalita del corso del Tevere (*fast.* I 509-536): episodio che, pur precedendo l'arrivo di Enea in quegli stessi luoghi, è di per sé un evidente doppione del viaggio eneadico. Nel poema virgiliano la profezia di questa ninfa/sacerdotessa, che aveva anticipato ogni altro oracolo italico circa la venuta dei Troiani e il futuro di Roma, non veniva narrata distesamente, ma ad essa era fatto cenno attraverso due rapidi riferimenti di Evandro, rispettivamente ad *Aen.* VIII 333-336 e 339-341. Come esempio di correzione e di trasferimento di genere vale invece la lotta fra Ercole e Caco che subito segue, *fast.* I 543-582, in cui Ovidio rettifica un'esagerazione di Virgilio (il numero di animali rubati da Caco) e che in Virgilio è raccontata facendone protagonista assoluto Ercole⁷, mentre in Ovidio pari rilievo viene concesso a Caco, non *semihomo* e *semifer* braccato come in Virgilio, ma combattente a tutti gli effetti, figura umanizzata di guerriero in armi, provvisto, in quanto tale, di un *pathos* assente nell'*Eneide*⁸. Torno però a Carmenta. In accordo a quanto ho già detto, per l'ipotesto, a lungo sfuggito ai lettori ovidiani, Merli parla di uno «spunto virgiliano [...] raccolto e inscenato estesamente» da Ovidio, che dimostra come il poeta «operi sul materiale virgiliano raccogliendone cenni e riutilizzandone stilemi per raccontare ciò che precede la vicenda sviluppata estesamente dall'*Eneide* [...], integrando e, a volte, precisando e correggendo il modello in relazione a un dato antiquario»⁹. Rispetto al caso di Ercole e Caco c'è una differenza. Mentre per Ercole e Caco Ovidio riscrive in

⁴ E cioè, Merli 2000, dove sono analizzati gli episodi di Evandro e Carmenta e di Ercole e Caco; Merli 2010, dedicato a Giano in Virgilio e Ovidio. In questo secondo caso la studiosa dimostra come il dio, presente ma scarsamente significativo nell'*Eneide*, venga messo in forte evidenza nei *Fasti* ovidiani, senza che il racconto che gli è assegnato e di cui si fa portatore in prima persona contraddica o modifichi di molto la narrazione virgiliana. Per Carmenta, cui dedicherò in seguito maggiore spazio, cf. Barchiesi 1994, 185-190; Murgatroyd 2005, 34-37; Labate 2010a, 164-173.

⁵ Cf. la definizione di Heinze 1919, 17 = 14, dei *Fasti* come elegia di «ernster Tendenz», su cui Merli 2000, 3-25.

⁶ Che possono essere tradizioni epiche e mitografiche scartate da Virgilio, oppure riferimenti antiquari ed eziologici diversi da quelli da lui accolti.

⁷ E questo ha senso, perché Ercole è il modello eroico cui devono guardare Enea e Augusto (Galinsky 1966; Binder 1971), primo interprete di quel *iustus furor* che dà valore all'intera parte iliadica del poema e che tornerà nel libro ottavo per gli Etruschi e Mezenzio, per Enea e Turno, per la battaglia di Azio.

⁸ A parlare in Ovidio, del resto, non è più Evandro, portavoce delle popolazioni liberate dal mostro e coese con il liberatore. Resta da stabilire quanto in tutto ciò conti il venir meno del legame con le altre parti del poema, legame che esisteva in Virgilio e che non può esistere in Ovidio.

⁹ Merli 2000, 287.

forma ampia e insistita¹⁰ una scena già piuttosto ampia e insistita in Virgilio, per Carmenta egli sfrutta un minimo cenno virgiliano per costruire un'intera scena alla quale Virgilio aveva alluso, senza però svilupparla. Significativa della volontà di mettere in rapporto i *Fasti* con l'*Eneide* è la constatazione di come la sceneggiatura complessiva del racconto sia all'incirca la stessa, e si basi sugli identici elementi sui quali si era basato Virgilio. Naturalmente, in Ovidio ci sono un differente atteggiamento complessivo e una differente intenzione, ma a livello narrativo le innovazioni si limitano a dettagli di poco conto, perlopiù connessi alla diversa cronologia e finalità della nuova opera, e comunque mai in relazione ad elementi essenziali della storia¹¹. Per il resto abbiamo un autore che, pur rielaborando il racconto virgiliano, lo riproduce tale e quale: Carmenta è profetessa, e profetizza le stesse cose che in Virgilio, ossia la grandezza di Roma e dei luoghi dove un giorno sorgerà Roma¹² e il passaggio di Enea per quei luoghi, con tutte le vicende che ne conseguono. Nonostante Ovidio dia maggiore spazio a Evandro e Carmenta prima del loro incontro con Enea, e anzi addirittura prima del loro arrivo nel Lazio, nulla ci dice davvero sul loro passato¹³. Quanto al contenuto specifico della profezia, esso è, per larga parte, un riassunto del poema virgiliano così come lo ha organizzato Virgilio¹⁴, malgrado l'esistenza di una tradizione antiquaria piuttosto ricca circa le vicende di Enea nel Lazio, la guerra con i Latini, la sorte di Pallante e Pallanteo¹⁵. In questo sostanziale rispetto del predecessore, Ovidio ha individuato un possibile spazio in un tratto a suo giudizio non sufficientemente sviluppato da quello – l'esplicita profezia di Carmenta – e lo ha ampliato per proprio conto, senza alterare la struttura di quanto aveva davanti. Come dicevo all'inizio, non è una scoperta. È quello che voleva indicare chi ha parlato di *integrazione e completamento*. Perché allora la formula non mi piace e ne propongo un'altra? Perché mi pare ambigua, e per due ragioni. La prima: se guardiamo al testo, se partiamo cioè dal contenuto dei testi in gioco, essa può far nascere l'idea che sia esistita una forma primigenia e onnicomprensiva del racconto, rispetto alla quale il narratore B avrebbe portato in superficie ciò che il narratore A aveva trascurato o eluso o messo da parte nel suo intreccio – mentre non credo che sia così. Detto in formule matematiche, se T è il racconto e N_A e N_B i narratori, la formula fa pensare che dovremmo avere $T = T(N_A) + T(N_B)$, dove T sarà

¹⁰ Ampia e insistita sia entro la misura complessiva dei *Fasti*, sia nella loro architettura, visto che la festività connessa all'impresa di Ercole cadeva d'agosto e non di gennaio.

¹¹ Al termine della profezia (vv. 529-536), ad esempio, viene proposto un richiamo a Tiberio e Livia, assente, com'è ovvio, in Virgilio. Non affronto qui il problema della revisione del libro da parte di Ovidio a Tomi, che pure potrebbe avere pesantemente influito sul racconto e sulla forma da esso assunta (cf. Green 2004, 15-26; Fantham 2005).

¹² In particolare, ai vv. 515-518.

¹³ Ovidio sottolinea l'esilio forzato di Evandro, la sua mancata responsabilità nell'accaduto, l'accordo per lui funesto dei fati e di una non precisata *ira numinis* (vv. 481-483), ma riassume gli avvenimenti che a ciò hanno portato con un'espressione abbastanza criptica, *nam iuvenis nimium vera cum matre fugatus / deserit Arcadium Parrhasiumque larem*, vv. 477-478. Sulle varie leggende connesse al personaggio cf. Arrigoni 2011.

¹⁴ Cf. vv. 519-531. Vi sono elencati, nell'ordine, l'arrivo delle navi troiane nel Lazio, la lotta per le nozze con Lavinia, la morte di Pallante vendicata da Enea e, con ripresa anticronologica, l'inutile distruzione di una Troia destinata a risorgere più grande e più potente di prima e la fuga di Enea dalla città in fiamme, con il padre e i Penati.

¹⁵ Elenco classico in Heinze 1915³, 172-181 = 209-218; per Pallante/Pallanteo cf. almeno Dion.Hal. I 31-33, Serv. ad Verg. *Aen.* VIII 51.

una narrazione alle spalle di entrambi i testi, in forma già strutturata e definita¹⁶; parlare di completamento rischia cioè di far perdere di vista che $T = T(N_A)$, ma anche, nello stesso tempo, $T=T(N_B)$, dal momento che non solo N_A e N_B sono di pari valore nella costruzione del racconto, ma $T(N_B)=T(N_A)$ con solo occasionali variazioni, ossia $T(N_B)\equiv T(N_A)$ salvo che su alcuni tratti inessenziali e in uno specifico dettaglio che ha allargato per proprio conto. Se poi consideriamo l'autore, parlare di 'completamento' può dare adito all'(errato) sottinteso che il narratore B abbia un'intenzione polemica nei confronti del narratore A, voglia cioè correggerlo e metterne in luce una debolezza, un esito lacunoso o carente, a suo giudizio non completamente riuscito e convincente. L'una e l'altra idea erano in realtà lontane dalle intenzioni, ad esempio, di Merli, che aveva sottolineato¹⁷ come «la rielaborazione del modello epico non comporta qui un tasso di parodia o di deformazione grottesca», sicché «in discussione non è lo spessore letterario di un testo verso il quale Ovidio dichiara a più riprese la propria ammirazione»; e di fatto mi sembra che Merli usi «integrazione» nello stesso modo in cui io parlo di «interstizi»¹⁸, ossia come «minima soluzione di continuità fra gli elementi costitutivi di un insieme materiale»¹⁹, come potrebbero essere le intercapedini tra pietra e pietra in un muro a secco, o tra mattone e mattone, da intendere qui come uno spazio minimo fra due elementi narrativi all'interno di una stessa struttura di racconto, spazio nel quale il nuovo autore si colloca e che usa per dare valore alla propria opera, progressivamente allargandolo, per quanto possibile²⁰. Altrettanto vale per un'altra formula che è stata usata per descrivere il fenomeno che ho preso in considerazione, ma che mi lascia anch'essa insoddisfatto, per ragioni analoghe a quelle che ho esposto finora. Mi riferisco al dibattito intorno alla cosiddetta *Eneide metamorfica* di Ovidio²¹. In quell'ambito, naturalmente, non è sfuggito il procedimento

¹⁶ Nel caso in esame, i racconti storiografici e antiquari sulle origini del Lazio: della cui costruzione nel senso fatto proprio da Virgilio e Ovidio non si hanno però prove.

¹⁷ Merli 2000, 306, in riferimento ad entrambi gli episodi derivanti da Virgilio (ma di fatto è la tesi del libro).

¹⁸ Cf. Merli 2010, 34, circa la tendenza ovidiana a «sviluppare narrativamente spunti solo accennati nel poema virgiliano».

¹⁹ Devoto-Oli-Magini 1967, I, 1531, s.v. Cf. anche Battaglia 1973, 274 s.v. b: «spazio, per lo più poco esteso, che separa due punti, due linee o due superficie; apertura, fessura, crepa, intercapedine» (la prima definizione recita «spazio molto esiguo che si trova all'interno di un corpo o che separa due corpi contigui; piccolissima cavità»).

²⁰ Già Thomas 2001, 80 scriveva, a proposito di Ovidio, che «brings out what was already there in Virgil»; cf. anche Hinds 1998, 106: nelle *Metamorfosi* Ovidio «tracks the narrative line of the *Aeneid* closely; but wherever Virgil is elaborate, Ovid is brief, and wherever Virgil is brief, Ovid elaborates...». Più in generale, cf. Hardie 1993, xi: «The successors to Vergil, at once respectful and rebellious, constructed a space for themselves through a “creative imitation” that exploited the energies and tensions called up but not finally expended or resolved in the *Aeneid*». Di interstizi («interstitial formations») aveva parlato, a proposito delle *Heroides*, Barchiesi 2001, 30-31: ma lì il termine era usato con valenza parzialmente diversa, in riferimento a testi codificati entro i quali Ovidio – o meglio, le sue eroine – cercherebbero il momento opportuno in cui far rientrare la lettera, in relazione a un passaggio della prima narrazione sulla quale aprire una diversa finestra, non a una sua rinarrazione *in toto* ed *ex novo*.

²¹ Cf. Otis 1966, 286-293; Galinsky 1975, 217-251; Galinsky 1976; Baldo 1986; Ellsworth 1986; Fabre-Serris 1986; Ellsworth 1988; Solodow 1988, 110-156; Döpp 1991; Tissol 1993; Esposito 1994, 11-36; Baldo 1995; Barnes 1995, 257-267; Casali 1995; Myers 1997, 98-113; Tissol 1997, 177-191; Hinds 1998, 99-122; Hopkinson 2001; Thomas 2001, 78-83; Andrae 2003, 164-207; Casali 2003; Papaioannou 2005; Casali 2007; Myers 2009, 11-18, fra quelli a me noti.

cui sto cercando di dare un nome. Nel suo libro del 1995, ad esempio, Gianluigi Baldo metteva in evidenza come Ovidio espanda una serie di episodi risolti sbrigativamente da Virgilio, come nel caso di Anio²², mentre ne condensi altri già ampiamente trattati da Virgilio, modificandone al più qualche elemento. Baldo parlava in proposito di «tecnica parafrastica che sviluppa il “non detto” del testo virgiliano»²³, il che corrisponde, credo, al concetto che vorrei segnalare. Ma inopportuna mi pare l’espressione «sviluppa il non detto», perché, se l’affermazione vale per molte delle vicende metamorfiche narrate da Ovidio nella sua *Eneide*²⁴, certamente non vale per quei casi in cui il secondo poeta amplia un ‘non sviluppato’ dal primo, cioè amplia qualcosa che il primo poeta in realtà ha detto, ma su cui non si è soffermato; ed è nel corso di questo ampliamento che, al massimo, può aggiungere qualcosa che nell’altro non è così evidente, o che non è presente²⁵. Di più mi convince invece il richiamo alla parafrasi, stando alla definizione che di essa dà Quintiliano, che parla di *circa eosdem sensus certamen atque aemulatio* e la vede come un *audacius vertere*, in cui *et breviare quaedam et exornare salvo modo poetae sensu permittitur*²⁶. Anche in questo termine, tuttavia, qualcosa mi disturba, ed è l’uso che della parafrasi è stato fatto dalla scuola di età imperiale, un uso molto tecnico, specifico, con leggi e finalità sue proprie e ben definite, ma poco adatte al nostro contesto, e rapporti nei confronti dell’ipotesto chiari ed espliciti, che qui non mi paiono in gioco²⁷: perché nella parafrasi di scuola è sempre forte l’intento di spiegare il testo di partenza, non solo di rifarlo; intento che nei nostri testi è, viceversa, del tutto assente²⁸. Sicché, in definitiva, continuo a preferire l’immagine dell’interstizio, intendendo con essa che di fronte a un racconto ben noto e conosciuto il secondo poeta non ne cambia la sostanza narrativa²⁹; non muta nemmeno la sua scansione complessiva, salvo parziali adattamenti alle necessità della nuova opera e la correzione di alcuni elementi accessori. Ripete anzi i dettagli dell’originale,

²² Alla cui vicenda Ovidio assegna tratti che Virgilio aveva distribuito fra Eleno ed Evandro, altri ospiti dell’eroe troiano: cf. Baldo 1995, 50 e 65-72, in riferimento a *Ov. met.* XIII 631-704 = *Verg. Aen.* III 78-98.

²³ Baldo 1995, 65. Cf. però anche *ivi*, 67: «Piuttosto che abbandonare la traccia virgiliana, almeno a livello tematico Ovidio sembra *riempirla* negli spazi vuoti, con una sorta di *horror vacui* che lo conduce a esporre e integrare determinati tratti topici poco sviluppati da Virgilio» (corsivi d’autore).

²⁴ Nel caso di Anio, ad esempio, è ‘non detta’ da Virgilio la metamorfosi delle figlie di quel sacerdote (*Ov. met.* XIII 640-674); ma sono solo ‘non sviluppati’ l’ospitalità di cui i Troiani godono a Delo e il conseguente scambio di doni alla partenza (*Ov. met.* XIII 632-639 e 675-704), sintetizzati nell’espressione *iungimus hospitio dextras* di *Aen.* III 83.

²⁵ Si accorda con ciò quanto appena visto a proposito di Carmenta. Ovidio, pur ambientando la storia *prima* dell’arrivo di Enea, non racconta un vero *prequel* della vicenda eneadeica, perché nulla aggiunge ad essa, ma si limita a dare spazio a un *prima* temporale, che nell’*Eneide* era fatto oggetto di allusione. Il vero *prequel* narrativo, cioè le ragioni del trasferimento di Evandro e Carmenta dall’Arcadia al Lazio, rimane non sviluppato, e ciò sebbene entrambi i poeti ambientino una scena in quello stadio temporale (ma in Virgilio, *Eneide* VIII 157-168, essa è irrelata al trasferimento; in Ovidio, cf. *supra*, n. 13, è poco illuminante).

²⁶ *Quint inst.* X 5.5 e I 9.2, da cui derivano le citazioni nel testo. Sui passi, cf. Cottier 2002 e Flammini 2002.

²⁷ Esempio il caso di un parafraste come Tiberio Claudio Donato, per il quale cf. Gioseffi 2000. In un certo senso, anche Donato applica più volte la tecnica dell’interstizio, dilatando i particolari che, a suo dire, Virgilio avrebbe ommesso in omaggio alla *brevitas* (cf. Daghini 2013).

²⁸ Altro il caso di certi esercizi della scuola tardoantica, confluiti in gran numero nella cosiddetta *Anthologia Latina* (cf. Cristante 2003/2004, Pirovano 2010, Gioseffi 2012).

²⁹ Diversa, e a volte perfino polemica, come ho detto all’inizio, può essere l’intenzione complessiva dell’operazione; ma questo non è di interesse per il mio intervento.

e solo quelli, incluso un tratto significativo del primo racconto, che è rimasto implicito, o non approfondito, e che gli pare invece degno di essere ampliato, condensando per compenso ciò che è già stato trattato a sufficienza dal testo di base.

Passo però al secondo esempio promesso. Com'è noto, in una pinacoteca un quadro rappresenta la caduta di Troia; ciò consente ad Eumolpo di esibirsi in un saggio poetico in senari giambici (il metro della tragedia) sulla *Troiae halosis*, che è, o forse no, la descrizione del quadro stesso³⁰. Naturalmente, scrivere della caduta di Troia vuole dire mettersi *ipso facto* in relazione con Virgilio. Se è un po' apodittico dire, come a volte si è detto³¹, che tutta la letteratura latina d'età imperiale sta nell'ombra di Virgilio, è pur sempre vero che non è pensabile un lettore di Petronio, dovunque si collochi cronologicamente Petronio, sprovvisto di una conoscenza diretta della versione virgiliana del mito³². Di più: l'argomento stesso che si è a volte utilizzato per marcare la distanza di un autore dall'altro³³, e cioè la diversità di metro e la somiglianza fra la narrazione di Petronio e quella di un messo da tragedia³⁴, può essere utilizzato contro questa medesima tesi, osservando che proprio attraverso il metro Petronio, in fondo, svela come il racconto di Enea sia imparentato più con la tragedia che con l'epica, almeno in questa parte specifica, fino all'entrata del cavallo in città³⁵; e ciò a dispetto degli evidenti legami che collegano Virgilio alla tradizione epica nel complesso del suo poema. Ma direi che una simile parentela di Virgilio con la tragedia non ci stupisce affatto; e Petronio non fa che riportare Virgilio alle sue matrici originarie, fa cioè un Virgilio più vero dello stesso Virgilio, perché coerente con la sua formazione, se non con le sue fonti³⁶. Detto diversamente: pure in Virgilio Enea, spettatore ma non attore eroico della scena descritta – mi riferisco, lo ribadisco, alla parte della narrazione che va dalla partenza delle navi achee all'entrata del cavallo in città – è sì voce narrante, e come tale distinta dal coro, ma non si differenzia realmente dagli altri nelle reazioni e nelle azioni³⁷. Quindi, nella scelta di un metro diverso da quello epico non c'è necessariamente opposizione di genere da parte di Petronio, né c'è il recupero di perdute fonti tragiche alle spalle di Virgilio, ma semplicemente la messa in evidenza di un procedimento virgiliano, la sua messa a fuoco fino a renderlo eclatante, fino a farlo 'scoppiare' esagerandolo, approfittando della cornice e del contesto per forza di cose mutati. Ora, avvalendomi di uno studio recente di Maria

³⁰ Nel testo Eumolpo dichiara la sua volontà di *opus versibus pandere*, ma poi non ci sono riferimenti precisi a un'*ekphrasis* ed è possibile, anzi probabile, che il quadro sia solo il pretesto che stimola la sua vena, sempre assai fertile; un po' come il ritrovamento del cadavere di Lica sulla spiaggia dopo il naufragio (*sat.* 115) o il viaggio verso Crotona (*sat.* 119-124) sono il pretesto per la composizione di un epigramma sulla variabilità della fortuna e di un poema epico, ma non sono argomento diretto di quelle composizioni.

³¹ Connors 1998, 87.

³² Differente sarebbe il discorso per le altre fonti, pur numerose, alle spalle di Virgilio.

³³ Cf. ad esempio Slater 1990, 188; Lefèvre 2008; per una possibile eco senecana al v. 27 cf. Wills 1996, 252 n. 37.

³⁴ Cosa che va di pari passo con il metro adottato, sicché i due argomenti sono di fatto uno.

³⁵ Altro sarebbe il discorso per i versi successivi al 249, che hanno diverso tono e sviluppo.

³⁶ Difficile dire quanto Virgilio debba ai poeti del *Ciclo* o a quelli ellenistici, a cominciare da Euforione, e quanto alla tragedia attica (Sofocle) o a quella latina arcaica; così come, in parallelo, impossibili da valutare sono i legami fra Petronio e Seneca da un lato (per i quali cf. Courtney 2001, 141-142), Petronio e Nerone e Lucano dall'altro (cf. Suet. *Nero* 38, 2 e Dio Cass. LXII 18, 1).

³⁷ E infatti in *diffugimus visu exsanguis* al v. 212, com'è stato osservato più volte, il plurale comprende Enea e anche Enea lascia Laocoonte solo.

Assunta Vinchesi³⁸, vorrei osservare ancora qualcosa sul rapporto Petronio/Virgilio, in particolare nel dettaglio dell'episodio di Laocoonte, che spicca sugli altri, non fosse altro per il numero di versi ad esso dedicati da entrambi i poeti³⁹. Ho presente il rischio di tutto quello che sto per affermare. Già ho detto, *en passant*, della perdita di una serie di autori, greci e latini, che avevano trattato, o potevano avere trattato, dell'argomento e il cui uso da parte di Virgilio prima, di Petronio poi, non possiamo valutare con esattezza. In aggiunta, ci sono le raffigurazioni iconografiche, diffusissime nel mondo antico, ma che ignoriamo in quale rapporto mettere con le fonti letterarie. Infine, c'è un problema interno all'opera stessa di Petronio, in relazione tanto alla figura di Eumolpo⁴⁰ quanto all'uso che di Virgilio viene fatto nel romanzo, spesso (ma direi non qui) apertamente parodico⁴¹. Senza contare che il passaggio da un *epos* come l'*Eneide* a una declamazione sofisticata come quella di Eumolpo comportava di necessità una serie di adeguamenti e di ripensamenti, oltre al fatto ovvio che ben diverse sono le personalità dei due autori in gioco. Io però vorrei fare due notazioni, in parte indimostrabili (per una, Vinchesi supplisce alla dimostrazione). La prima è che, secondo me, il testo di Petronio non è solo in evidente relazione con quello di Virgilio, ma è in sostanza identico ad esso – salvo gli inevitabili adattamenti di cui dicevo prima, che lo rendono più esteriore, concettoso, tumultuoso; la seconda è che Petronio non ha bisogno di rimandare ad altri che non sia Virgilio, e questo tanto a livello di racconto, quanto a livello dei singoli versi⁴². Mi limito alla prima parte del *demonstrandum*: in Virgilio i fatti narrati devono spiegare come i Troiani si siano lasciati convincere a portare il cavallo entro le mura. Per questo il racconto si articola in cinque sezioni:

- costruzione del cavallo, partenza dei Greci, gioia dei Troiani (vv. 13-30), ritrovamento del cavallo e discussione sul da farsi (vv. 31-39);
- una dissolvenza incrociata introduce l'assalto di Laocoonte (vv. 40-56), prima contro i concittadini, poi contro il cavallo, con riflessione finale del narratore;
- l'episodio di Sinone, che si estende per oltre cento versi, introdotti da un tipico *ecce* virgiliano (vv. 57-198);
- l'assalto dei serpenti a Laocoonte e ai figli, divisibile in due parti, una di presentazione delle tre forze in gioco (il sacerdote sulla spiaggia, vv. 199-202; i serpenti, vv. 203-211, introdotti da un altro tipico *ecce* virgiliano; gli astanti, v. 212a); l'altra dedicata all'assalto vero e proprio, che mira subito a Laocoonte (vv. 212b-213a), ma prima coinvolge i figli (vv. 213b-215), poi il padre che cerca di portare aiuto (vv. 216-224, con molto maggiore sviluppo del tema, anche grazie alla similitudine di un 'mondo alla rovescia', in cui il sacerdote viene assimilato alla vittima

³⁸ Vinchesi 2007.

³⁹ Rispettivamente, i vv. 40-56 e 199-233 di Virgilio, 18-53 di Petronio.

⁴⁰ Labate 1995: Eumolpo è uomo colto e, rispetto agli altri attori del romanzo, raffinato, ma non abbastanza raffinato per l'ancora più colto e raffinato Petronio, che in lui non si identifica e sembra anzi propenso a prendere più volte le distanze.

⁴¹ Specie quando a Virgilio – e per suo tramite alla letteratura, di cui Virgilio è emblema – si cerca di assegnare valore ermeneutico della realtà, come ha insegnato Conte 1997; cf. anche Labate 2010; Gioseffi 2010.

⁴² Per i quali rimando appunto a Vinchesi 2007, che, con doverosa cautela (Vinchesi ricorda come Petronio presenti «anche elementi estranei all'*Eneide*, o comunque da essa divergenti, in parte ascrivibili a influenze diverse, forse non solo letterarie, in parte a intenzionalità emulative», *ivi*, 24; ma l'affermazione è ripetuta più volte nel corso dell'articolo), nell'ambito di un'analisi capillare che non posso ripercorrere qui, finisce col riconoscere che in Petronio si ravvisa sostanzialmente un «evidente gioco di scomposizione e ricomposizione del materiale virgiliano» (*ivi*, 33).

- sacrificale); fuga finale dei serpenti (vv. 225-227);
- errata interpretazione del prodigio e decisione di portare il cavallo in città (vv. 228-233); descrizione del trasporto (vv. 234-249).

Anche in Petronio le sezioni sono cinque, e rispettano grosso modo i contenuti, anche se non sempre l'ordine e la misura virgiliane:

- costruzione del cavallo (dieci versi su un totale di sessantacinque, ma con somma poco diversa da quella di Virgilio, otto versi), con riflessione finale del narratore, vv. 11-12a, spostata dunque rispetto a Virgilio, dove chiudeva la seconda sequenza;
- rapido cenno a Sinone, ridotto a puro elemento strumentale e assimilato al *titulus*, l'iscrizione votiva sul fianco del cavallo, vv. 12b-14;
- gioia dei Troiani, turbata dall'arrivo di Laocoonte, presentato come un sacerdote, che prima assale in modo assai rapido la folla, poi il cavallo; assalto, quest'ultimo, duplicato, con la lancia e con la bipenne, l'arma sacerdotale per eccellenza (vv. 15-28)⁴³;
- attacco dei serpenti a Laocoonte, introdotto anche qui da *ecce* (v. 29), con la presentazione delle parti in gioco: la folla, che sente e vede il mare gonfiarsi senza capirne il motivo (vv. 29-34) e la cui reazione alla vista dei serpenti, identica a quella descritta in Virgilio, è divisa in due parti, con un *ralenti* che enfatizza l'orrore, vv. 35a e 41a; i serpenti, ampiamente descritti (vv. 35b-40); infine la vittima: non Laocoonte, già descritto in precedenza, ma i figli (vv. 41b-43a); segue l'assalto vero e proprio, con ampio sviluppo della morte dei figli, che invano cercano di aiutarsi l'un l'altro (vv. 43b-47), e rapida descrizione, invece, di quella del padre, *infirmus auxiliator*, vv. 48-50; immagine di un mondo in cui i confini sono sovvertiti ed il *sacerdos* giace come *victima* fra gli altari, estremo derivato della similitudine virgiliana di Laocoonte e il toro ferito⁴⁴; riflessione finale del narratore (vv. 51-53);
- il cavallo in città; i Greci escono dal nascondiglio; inizio della lotta (vv. 54-65).

Come si vede, le sequenze non sono proprio identiche, ma Petronio sembra avere comunque conservato la sceneggiatura virgiliana e la proporzione fra le parti voluta dal predecessore, solo correggendone certi dettagli. Così l'episodio di Sinone, molto sviluppato da Virgilio, da lui è invece compresso, e la funzione del greco viene accostata e quasi parificata a quella del *titulus* del cavallo, elemento assente in Virgilio, forse recuperato come correzione dalla tradizione precedente⁴⁵, ma forse da intendere come un semplice adeguamento all'uso degli epigrammi anatematici e sacrali. Direi che in tal modo viene infatti sottolineato il valore strumentale di Sinone, che non è più un genio del male come in Virgilio, ma poco diverso da un oggetto inanimato nelle mani di un destino guidato dagli dèi – idea di cui anche l'Enea virgiliano alla fine si convince, ma per altra via più complicata e tortuosa, e che in Petronio è accolta come naturale lungo tutta la narrazione. Quanto a Laocoonte, la sua entrata in scena è ritardata, in modo da congiungerla all'episodio dei serpenti. Le due sequenze che lo hanno a protagonista sono perciò ravvicinate fra loro, in un più forte rapporto di causa/effetto; si capisce, a seguito di questa scelta, perché Laocoonte sia presentato subito come un sacerdote di Nettuno (v. 18), nel rispetto di quella che, per quanto ne sappiamo, era un'innovazione virgiliana, e non come un comandante casualmente sorteggiato nella funzione di sacerdote; ma si

⁴³ Con riflessione finale del narratore sul timore dei Greci racchiusi nell'animale (e dunque sulla pericolosità, nonostante tutto, di quell'assalto).

⁴⁴ Kerényi 2007, 60-61.

⁴⁵ Vinchesi 2007, 28-29.

capisce anche perché, fin dall'inizio, Petronio insista sulla *invalida manus* del personaggio (v. 23) e sul suo assalto, lungo ma inutile, al cavallo, prima con l'asta come in Virgilio, poi con la bipenne, l'ascia che, sul punto di compiere un sacrificio, si trovava evidentemente in mano (v. 24). E ancora: molto rilievo viene dato dal nuovo testo ai figli, mentre Virgilio aveva sorvolato sulle ragioni della loro presenza presso il padre. Allo stesso modo di quanto avveniva nell'*Eneide*, l'assalto colpisce dapprima loro; diversamente dal modello, qui è dato ampio spazio alla loro morte. Grande risalto, infine, è dedicato non al trasporto del cavallo, ma alla sua collocazione in città e all'uscita degli armati dal ventre, inizio di una catastrofe non raccontata (vv. 54-65). In alcuni casi siamo quindi davanti a vere e proprie aggiunte (il *titulus*); altre volte la variazione è più probabilmente conseguenza diretta delle scelte del secondo poeta (la bipenne). Petronio ha regolarizzato l'episodio sulla base delle caratteristiche interne della propria opera (il finale dell'episodio)⁴⁶. Inoltre, ha ridotto drasticamente una parte sviluppata ampiamente da Virgilio (Sinone). Nel complesso, però, ha mantenuto le stesse sequenze narrative del modello e in quella serie ha conservato l'interesse focalizzato su Laocoonte; nell'episodio di Laocoonte ha raccontato le medesime cose di Virgilio e conservato gli elementi specifici introdotti da Virgilio, sebbene con una dislocazione parzialmente diversa delle scene, che sottolinea la qualifica sacerdotale di Laocoonte: scelta da cui discende ogni ulteriore differenza. Petronio ha poi sviluppato quanto Virgilio aveva trattato in breve (il destino dei figli) e ha ripetuto per sommi capi quanto Virgilio aveva sviluppato di suo (la morte del padre). Per il resto – reazione degli astanti e descrizione dei serpenti – dati e proporzioni sono identici, anche se diverse risultano, ovviamente, le scelte lessicali, il tono o la riuscita complessiva. Ecco, questo è di nuovo il procedimento che vorrei chiamare 'tecnica degli interstizi'.

Passo più brevemente al terzo caso, l'elegia di Properzio su Azio, forse composta per un'occasione ufficiale, forse no. È testo troppo lungo per analizzarlo nel dettaglio⁴⁷; mi limito a segnalare come Properzio organizzi subito la materia in maniera differente da Virgilio, perché collega il ricordo di Azio a una festività legata al culto di Apollo e alla dedica del tempio palatino, sotto il segno di Fileta e di Callimaco, alla maniera di certe odi oraziane, più che dello scudo di Enea⁴⁸. La scelta non sarà stata senza intenzione. Nella parte maggiormente descrittiva, quella che ci interessa da vicino (vv. 15-68), troviamo però la situazione consueta. In entrambi gli autori grande spazio è dedicato agli stessi motivi⁴⁹, che nell'ordine sono:

- la presentazione della scena marina e le coordinate geografiche del territorio dello scontro (in Virgilio, VIII 671-674, c'è un elemento in più, la greca con i delfini, che separa questa scena dalle altre, esigenza che in Properzio, vv. 15-18, è ovviamente assente);
- la descrizione delle flotte schierate a battaglia, vv. 19-24 (in Virgilio, VIII 675-688, più ampia, perché la presentazione di Ottaviano include un rapido cenno a Cesare dittatore e dio, la cui stella brilla sulla testa del futuro Augusto);

⁴⁶ È significativo che anche il *Bellum civile* si fermi sulla stessa soglia della narrazione.

⁴⁷ Ampio commento e rimandi bibliografici in Newman 1997, 369-375; Hutchinson 2006, 152-169; Günther 2006, 373-379.

⁴⁸ Prop. IV 6, 1-14; per il richiamo ad Orazio, cf. Lefèvre 2002, 326-331; per la struttura dello scudo di Enea, Vella 2004, Penwill 2005.

⁴⁹ Così già Gigante Lanzara 1990, 153-156.

- lo scontro, in Virgilio, VIII 689-703, piuttosto accentuato e risolto prima sul piano umano, poi su quello divino; in Properzio, rapidissimo (vv. 25-26);
- l'intervento risolutore di Apollo, il cui semplice tendere l'arco basta, nell'uno come nell'altro poeta, perché i nemici siano atterriti e vinti, ma che in Properzio, vv. 27-56 ha maggior risalto che in Virgilio, VIII 704-706, tanto da includere una lunga concione del dio ad Ottaviano (vv. 37-54);
- la fuga della regina e il presagio della sua morte (Virgilio, VIII 707-713 insiste soprattutto sulla fuga e passa poi alla descrizione del trionfo di Ottaviano, VIII 714-728, conseguenza ma non parte diretta della battaglia; in Properzio, vv. 57-68, fuga e morte sono separate da un rapido intervento del dio Cesare, vv. 59-60).

Da ultimo, Properzio torna alla festa, v. 69, e il sacrificio prende la forma di un banchetto trionfale. Come ho già detto, l'impressione di un progetto letterario volutamente diverso e, probabilmente, polemico qui è più forte che negli altri casi. Tuttavia, se rifacciamo l'analisi applicata in precedenza, sembra che anche Properzio presenti le caratteristiche ormai note: la prudenza deve essere somma⁵⁰, ma in generale si direbbe che egli abbia sviluppato quello che in Virgilio era detto in poche parole (il ruolo di Cesare; l'intervento di Apollo; la scelta di morte di Cleopatra) e abbia ripreso ora con identica forza, più spesso con maggiore sobrietà, quanto era già stato sfruttato dal suo predecessore (la descrizione degli eserciti; lo scontro; la fuga della regina). Gli elementi in gioco, alla fine, sono gli stessi, come identici sono i temi e la trama; ma entro quella trama c'è l'ampliamento di un dettaglio non sfruttato fino in fondo da Virgilio, l'intervento di Apollo, che dimostra la chiara e determinata ricerca, da parte di Properzio, di elementi e spazi che gli consentissero un intervento originale: gli interstizi del primo testo.

Se in tutti e tre i testi analizzati si danno però le medesime condizioni, vuol dire che ci troviamo di fronte a un fenomeno seriale, e non a un tratto specifico di un singolo testo o di un singolo autore; dunque siamo di fronte a un fenomeno riconoscibile, al quale assegnare un nome, un'evoluzione, valutando anche le impercettibili differenze da caso a caso, e sul quale porci, infine, delle domande di carattere più generale. La prima è se qualcosa del genere si riconosca, oppure no, nella poesia greca, in particolare quella d'età alessandrina. Come ho già avuto occasione di osservare, alcuni testi tardoantichi sembrano applicare gli stessi criteri di rielaborazione, ma con un metodo e delle finalità differenti, più scolastiche, più limitate, volte non tanto alla ri-narrazione del già detto da un precedente poeta, ed entro questo contesto alla ricerca di una propria grandezza ed originalità, quanto piuttosto all'esercizio retorico dello sviluppo di un tema dato. Situazione in parte diversa si trova forse nell'epica greca di età tarda, ma la questione è per me di interesse relativo⁵¹. Più mi importa osservare che nei poeti ellenistici si avverte la presenza del procedimento, anche se la limitatezza delle informazioni non consente di ricostruirne con troppa precisione la storia⁵². Fin dall'apertura degli *Aitia* callimachei, ad

⁵⁰ Anche per l'impossibilità di ricostruire tutta la letteratura che doveva circolare sul tema, di cui offrono testimonianza l'epigramma adespota SH 982 e il frammento papiraceo del *Carmen de bello Actiaco* (P.Herc. 817).

⁵¹ Può valere d'esempio l'espansione dei giochi funebri in onore di Cizico, solo accennati da Ap.Rh. I, 1060, che si legge nelle *Argonautiche Orfiche*, vv. 568-593: cf. Agosti, 2007-2008. La ricerca andrebbe ampliata, ma esce dalle mie competenze.

⁵² «Riassumere in breve» ciò che è stato trattato da un predecessore, «esponendo più dettagliatamente i tratti che vi erano tralasciati», per Von Albrecht 1987, 908 è «principio stilistico di Callimaco».

esempio, la descrizione del viaggio degli Argonauti e dei riti di Anafe sembra da mettere in relazione con l'identica vicenda narrata da Apollonio Rodio⁵³. La difficoltà di stabilire con certezza i due testi (e le loro reciproche relazioni) invita tuttavia alla prudenza⁵⁴. Basti perciò, per ora, l'aver suggerito che si danno esempi del genere, il che sarà sufficiente per supporre che nei nostri poeti il procedimento vada considerato come uno dei tanti modi del loro essere alessandrini⁵⁵. Importa di più sottolineare come, pur essendo questo un fenomeno che sembra esplodere, a Roma, grazie al successo dell'*Eneide*⁵⁶, e in virtù del carattere specifico dell'*Eneide* stessa⁵⁷, non è un fenomeno necessariamente legato ad essa. Le numerose riscritture ovidiane del mito di Arianna applicano difatti lo stesso criterio, ma nei confronti di Catullo⁵⁸. Non vorrei però fare il catalogo di simili rielaborazioni. Non ne vale la pena. Limitiamoci a osservare la consistenza del procedimento, la sua presumibile origine ellenistica, la diffusione a Roma a partire dall'età augustea. È invece più opportuno domandarci se ci sia nell'*Eneide* qualche scena accostabile alle nostre, che ricalchi cioè una scena precedente nei modi applicati dagli altri autori. Se ci fissiamo, per comodità e semplicità, sul rapporto con Omero, mi sembra che Virgilio eluda più volte il confronto diretto con l'ipotesto omerico, oppure che se ne avvalga per costruire un episodio totalmente nuovo⁵⁹. Un solo caso rientra perfettamente nella tipologia in discussione. È il racconto di Achemenide relativo a Polifemo e Odisseo⁶⁰. Il confronto fra i due testi mette in evidenza come Virgilio non abbia applicato la tecnica degli altri autori. Virgilio ha fortemente compresso il racconto omerico, concentrandosi sugli elementi più congeniali ai suoi fini, il pasto cruento del Ciclope e la fuga precipitosa dei compagni di Odisseo, tralasciando quelli che esulavano dai suoi interessi⁶¹. L'apparizione finale di Polifemo completa poi, e in parte contraddice, il racconto di Omero, descrivendo un 'dopo fuga' nel quale i Ciclopi sono ancora numerosi e inquietanti come sostiene Achemenide, vv. 640-650, ma Polifemo appare come il *pastor Polyphemus*, indebolito dal *lumen*

⁵³ Rispettivamente Callim. fr. 7-21 Pf. e Ap.Rh. IV 1681-1730. Cf. Livrea 2006; Cozzoli 2007; Harder 2007, 83, 85-86, 89-90 e 92; Acosta-Hughes, Stephens 2012, 178-179.

⁵⁴ Altrettanto si potrebbe dire per il mito di Ila e per quello di Amico narrati rispettivamente da Ap.Rh. I 1187-1357 e II 1-153 e Theocr. XIII e XXII, per i quali, tuttavia, esiste una bibliografia troppo ampia (e in disaccordo con se stessa) per poterne rendere conto qui: cf., fra gli ultimi a me noti, Köhnken 2001 e Mauerhofer 2004, 103-112.

⁵⁵ Da aggiungere all'elenco di Thomas 1999, 117 («casual reference, single reference, self-reference, correction, apparent reference, and multiple reference or conflation»); cf. anche Tarrant 2002, 23-27.

⁵⁶ Si osservi come Properzio implichi che si tratta di un procedimento retrodatabile rispetto ad Ovidio, cui comunemente lo si riferisce, e per nulla connesso al carattere di classico assunto dall'*Eneide* nella scuola.

⁵⁷ Testo inevitabile, anche se non inimitabile: cf. Hinds 1998, 105-106.

⁵⁸ Anche su questo esiste una bibliografia di cui mi è impossibile rendere ragione qui: segnalo solo Conte 1974, 2012³, 68-71; Landolfi 2000, 83-122; Bonds 2002; per il mito di Arianna in generale, cf. Ieranò 2007; per l'epistola X ovidiana, il testo più esteso dedicato al mito da quest'autore, Knox 1995; Battistella 2010.

⁵⁹ Esemplare, al riguardo, Barchiesi 1984, in part. 92-99.

⁶⁰ E cioè, rispettivamente, Hom. *Od.* IX 287-542 e Verg. *Aen.* III 588-683.

⁶¹ Ad esempio l'esaltazione dell'astuzia di Odisseo: cf. Perkell 2010, 90, che nell'episodio riconosce una 'correzione' intesa a dimostrare come nel mondo mitologico ci sia spazio per un eroe più grande e diverso da Odisseo, la cui virtù principale non è l'astuzia, ma la *pietas*; già Heinze 1915³, 112-113 = 140, d'altronde, aveva segnalato che attraverso Achemenide Virgilio celebra soprattutto la *pietas* dei Troiani.

ademptum descritto con grande evidenza, v. 658⁶². Per il resto, nella parte direttamente sovrapponibile con il poeta greco (la cena del Ciclope e l'inizio della vendetta) Virgilio segue alla lettera il dettato omerico, nulla aggiungendo e nulla togliendo, limitandosi a raccontare un unico pasto, il primo e il più diffuso dei tre⁶³, ma senza cercare uno spazio da allargare all'interno di un racconto già perfettamente strutturato. Del che l'Achemenide di Ovidio sembra quasi volergli far colpa⁶⁴...

E con ciò torno ad Ovidio e ad un'ultima considerazione. Ognuno degli esempi fin qui analizzati comportava un cambio di genere letterario, dall'*epos* virgiliano all'elegia eziologica di Properzio ed Ovidio, alla (para)tragedia di Petronio. È però realmente un procedimento da leggere come un'opposizione di genere, o si tratta solo di una tecnica narrativa, un mezzo, uno strumento, un «path in the web of possible pathways» come diceva Alessandro Barchiesi⁶⁵ parlando in generale dell'arte di narrare in Ovidio, il cui uso da parte del nuovo poeta non pregiudica *a priori* la discussione circa le opere che ad esso fanno ricorso e la loro possibile contrapposizione? La risposta può venire, credo, da un ultimo caso, più volte studiato nell'ambito della bibliografia sull'*Eneide* ovidiana. Si tratta della vicenda di Caieta, presente nell'*Eneide*, VI 900-901 e VII 1-7 e nel poema ovidiano, *met.* XIV 157 e 441-445. Qui non si può dire che Ovidio eviti il confronto con Virgilio, ma nemmeno che espanda il racconto virgiliano (le due narrazioni hanno misura pressoché uguale); né hanno peso le voci di chi racconta, visto che in entrambi i casi a parlare è il narratore di primo grado. Di fatto, la storia raccontata da Ovidio è la stessa di Virgilio, come identiche sono la struttura delle parti e la loro ripartizione in due *tranches*; in Ovidio c'è la correzione, un po' di scuola, di un dettaglio secondario di tipo cronologico, ossia dell'uso che Virgilio fa del nome Gaeta prima ancora di aver descritto la morte di Caieta e l'arrivo di Enea nel luogo di quella morte. Veramente nuovo risulta, alla fine, un solo elemento, l'epigrafe sul tumulo della donna, appena accennata in Virgilio, formulata per esteso in Ovidio⁶⁶. Ma se nell'*Eneide*, VII 4, si legge che quel tumulo *signat* le ossa e il nome di Caieta, ed è composto a regola d'arte (*aggere composito*, v. 6), dopo aver assolto tutti i riti (*exsequiis...rite solutis*, v. 5), ne consegue che anche in Virgilio l'elemento fosse presente, sebbene rapidamente indicato, perché la tomba non poteva che includere ciò che la rendeva riconoscibile, senza bisogno di specificarlo ulteriormente⁶⁷. Ovidio quella riconoscibilità decide di sottolinearla con forza, attraverso le parole dell'epitaffio⁶⁸. Ora,

⁶² Cf. Harrison 2007, 229-231.

⁶³ Nel che si riconosce un tipico procedimento virgiliano, evitare le ridondanze e le ripetizioni riducendo a uno quanto nel modello è multiplo. Nel corso della narrazione Virgilio introduce anche una piccola correzione al testo greco, diminuendo il numero delle vittime da sei a due e presentando un diverso fondo macabro. Infine, due piccoli dettagli accessori apparentemente modificati: il Ciclope non getta le vittime a terra, ma contro la roccia, v. 625; alla vendetta partecipano tutti i compagni superstiti, non solo cinque (v. 634).

⁶⁴ Hinds 1998, 111-115.

⁶⁵ Barchiesi 2001, 15.

⁶⁶ Cf. rispettivamente Verg. *Aen.* VII 3-4 *et nunc servat honos sedem tuus, ossaque nomen / Hesperia in magna, si qua est ea gloria, signat*, e Ov. *met.* XIV 443-444 *Hic me Caietam notae pietatis alumnus / ereptam Argolico quo debuit igne cremavit*.

⁶⁷ In accordo a un elemento tipico dello scrivere virgiliano, la già ricordata *brevitas*.

⁶⁸ Che comporta un punto di vista orientato in modo leggermente diverso, che si interessa a Enea più che alla nutrice, e un gioco etimologico sul nome di Caieta, che è un preziosismo erudito: cf. Baldo 1995, 58-63.

il caso sembra perfetto per quanto sono venuto osservando finora, perché rispetta tutti i criteri fissati, ma all'interno di un identico genere letterario. I modi narrativi, le finalità complessive dei due poemi e le personalità dei due poeti sono certamente diversi; se una cosa abbiamo però imparato in questi ultimi trent'anni, è che le *Metamorfosi* non sono anti-epica: sono solo altra epica⁶⁹.

⁶⁹ Per Hinds 1998, 106, Ovidio «generally elaborates in such a way as to develop the characteristic themes of his own epic, non those of Virgil's», dimostrando così che «there is a *Metamorphoses* latent in the *Aeneid* [...]. But in Virgil's these myths are fragmented, scattered, unresolved: not until Ovid's own poem are they gathered into perfection and system». Questo può valere come definizione generale per le *Metamorfosi*, un poema che resta tuttavia sfuggente a ogni caratterizzazione unitaria, come osserva Barchiesi 2005, cxiv-cxv.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Acosta-Hughes, Stephens 2012
B.Acosta-Hughes, S.A.Stephens, *Callimachus in Context. From Plato to the Augustan Poets*, Cambridge 2012.
- Agosti 2007-2008
G.Agosti, *Reliquie argonautiche a Cizico. Un'ipotesi sulle "Argonautiche Orfiche"*, "Incontri triestini di filologia classica" VII (2007-2008), 17-36
- Andrae 2003
J.Andrae, *Vom Kosmos zum Chaos. Ovids "Metamorphosen" und Vergils "Aeneis"*, Trier 2003.
- Arrigoni 2011
G.Arrigoni, *Da dove viene Evandro? Genealogie, topografia e culti in Virgilio, "Aevum"* LXXXV (2011), 43-64.
- Baldo 1986
G.Baldo, *Il codice epico nelle Metamorfosi di Ovidio*, "MD" XVI (1986), 109-131.
- Baldo 1995
G.Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Padova 1995.
- Barchiesi 1984
A.Barchiesi, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa 1984.
- Barchiesi 1994
A.Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari 1994.
- Barchiesi 2001
A.Barchiesi, *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and other Latin Poets*, London 2001.
- Barchiesi 2005
A.Barchiesi (ed.), *Ovidio. Metamorfosi I: Libri I-II*, Milano 2005.
- Barnes 1995
W.R.Barnes, *Virgil: The Literary Impact*, in N.Horsfall (ed.), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln 1995, 257-292.
- Battaglia 1973
S.Battaglia (ed.), *Grande Dizionario della Lingua Italiana, VIII: INI-LIBB*, Torino 1973.
- Battistella 2010
C.Battistella (ed.), *P. Ovidi Nasonis Heroidum epistula 10: Ariadne Theseo. Introduzione, testo e commento*, Berlin-New York 2010.
- Binder 1971
G.Binder, *Aeneas und Augustus. Interpretationen zum 8. Buch des Aeneis*, Meisenheim a.G. 1971.
- Bonds 2002
T.Bonds, *Moods and Motives: A Comparison of Catullus and Ovid in the Story of Ariadne and Theseus*, St.Petersburg (Florida) 2002.
- Casali 1995
S.Casali, *Altre voci nell' "Eneide" di Ovidio*, "MD" XXXV (1995), 59-76.

Casali 2003

S.Casali, *L'errore di Anchise e altre correzioni ovidiane all' "Eneide"*, in L.Landolfi-P. Monella (a c. di), *Ars adeo latet arte sua. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. Le Metamorfosi*, Palermo 2003, 81-101.

Casali 2007

S.Casali, *Correcting Aeneas' Voyage: Ovid's Commentary on "Aeneid" 3*, "TAPhA" CXXXVII (2007), 179-208.

Connors 1998

C. Connors, *Petronius the Poet. Verse and Literary Tradition in the "Satyricon"*, Cambridge 1998.

Conte 1974

G.B.Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1974, Palermo 2012³.

Conte 1997

G.B.Conte, *L'autore nascosto*, Bologna 1997 (II ed. Pisa 2007).

Cottier 2002

J.-F.Cottier, *La paraphrase latine, de Quintilien à Erasme*, "REL" LXXX (2002), 237-252.

Courtney 2001

E.Courtney, *A Companion to Petronius*, Oxford 2001.

Cozzoli 2007

A.-T.Cozzoli, *Segmenti di epos argonautico in Callimaco*, in A.Martina, A.-T.Cozzoli (a c. di), *L'epos argonautico*, Atti del Convegno, Roma 13 maggio 2004, Roma 2007, 143-163.

Cristante 2003-2004

L.Cristante, *Appunti su Coronato grammatico e poeta (a proposito di "Anth. Lat." 223-223a R.=214-215 Sh.B.)*, "Incontri triestini di filologia classica" III (2003-2004), 247-260.

Daghini 2013

A.Daghini, *[Abunde] suffecerat... sed: un'idea ricorrente nelle "Interpretationes Vergilianae" di Tiberio Claudio Donato*, c.s.

Devoto-Oli-Magini 1987

G.Devoto-G.C.Oli-L.Magini, *Nuovo Vocabolario illustrato della lingua italiana*, I-II, Milano 1967, 1987².

Döpp 1991

S. Döpp, *Vergilrezeption in der Ovidischen "Aeneis"*, "RhM" NF CXXXIV (1991), 327-346.

Ellsworth 1986

J.D.Ellsworth, *Ovid's "Aeneid" reconsidered (Met. 13.623-14.608)*, "Vergilius" XXXII (1986), 27-32.

Ellsworth 1988

J.D.Ellsworth, *Ovid's Odyssey, Met. 13.623-14.608*, "Mnemosyne" XLI (1988), 333-340.

Esposito 1994

P.Esposito, *La narrazione inverosimile. Aspetti dell'epica ovidiana*, Napoli 1994.

Fabre-Serris 1986

J.Fabre-Serris, *La narration illustrée: étude de quelques digressions dans l'Énéide ovidienne*, "REL" LXIV (1986), 172-184.

Fantham 2005

E.Fantham, "Fasti" I, "CR" NS 55 (2005), 506-508.

Flammini 2002

G.Flammini, *La parafrasi: dalla utilizzazione nelle scuole dei retori alla nascita di un nuovo genere poetico*, "AFLM" XXXV (2002), 123-137.

Galinsky 1966

G.K.Galinsky, *The Hercules-Cacus Episode in Aeneid VIII*, "AJPh" LXXXVII (1966), 18-51.

Galinsky 1975

K.Galinsky, *Ovid's "Metamorphoses". An Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley 1975.

Galinsky 1976

K.Galinsky, *L' "Eneide" di Ovidio (met. XIII 623-XIV 608) ed il carattere delle "Metamorfosi"*, "Maia" NS XXVIII (1976), 3-18.

Gigante Lanzara 1990

V.Gigante Lanzara, *Virgilio e Propertio*, in M.Gigante (a c. di), *Virgilio e gli Augustei*, Napoli 1990, 111-176.

Gioseffi 2000

M.Gioseffi, *Ritratto d'autore nel suo studio. Osservazioni a margine delle "Interpretationes Vergilianae" di Tiberio Claudio Donato*, in (a c. di), *E io sarò tua guida, Raccolta di saggi su Virgilio e gli studi virgiliani*, Milano 2000, 151-215.

Gioseffi 2010

M.Gioseffi, "Poeta non humillimi spiritus" . *Invito alla lettura del "Satyricon" di Petronio*, in B. Peroni (a c. di), *Narrazioni di ieri e di oggi. Autori, editori, librai*, Milano 2010, 37-66.

Gioseffi 2012

M.Gioseffi, *Introducing Virgil: forme di presentazione dell' "Eneide" in età tardo antica*, in P. Farmhouse Alberto-D. Paniagua (a c. di), *Ways of Approaching Knowledge in Late Antiquity and the Early Middle Ages. Schools and Scholarship*, Nordhausen 2012.

Green 2004

S.J.Green (ed.), *Ovid. Fasti I. A Commentary*, Leiden-Boston 2004.

Günther 2006

H.-Chr.Günther, *The Fourth Book*, in (ed.), *Brill's Companion to Propertius*, Leiden-Boston 2006, 353-395.

Harder 2007

M.A.Harder, *Callimachus*, in I.J.F.De Long-R. Nünlist (edd.), *Time in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, II, Leiden 2007, 81-96.

Hardie 1993

Ph.Hardie, *The Epic Successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*, Cambridge 1993.

Harrison 2007

S.J.Harrison, *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford 2007.

Heinze 1915³

R.Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig 1903, 1915³ (ed. ital. a c. di M.Martina, Bologna 1996).

Heinze 1919

R.Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig 1919 (ed. ital. a c. di C.Travan, Trieste 2010)

Hinds 1998

S.Hinds, *Allusion and Intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge 1998.

Hopkinson 2001

N.Hopkinson (ed.), *Ovid. Metamorphoses Book XIII*, Cambridge 2001.

Hutchinson 2006

G.Hutchinson (ed.), *Propertius. Elegies. Book IV*, Cambridge 2006.

Ieranò 2007

G.Ieranò, *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*, Roma 2007.

Kerényi 2007

K.Kerényi, *Virgilio* a c. di L.Canfora, Palermo 2007 (ed. orig. Zürich 1971).

Knox 1995

P.E.Knox (ed.), *Ovid. Heroides. Select Epistles*, Cambridge 1995.

Köhnken 2001

A.Köhnken, *Hellenistic Chronology: Theocritus, Callimachus, and Apollonius Rhodius*, in Th.D.Papanghelis-A.Rengakos, *Brill's Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden 2001, 2008², 73-92.

Labate 1995

M.Labate, *Eumolpo e gli altri ovvero Lo spazio della poesia*, "MD" XXXIV, 1995, 153-175.

Labate 2010a

M.Labate, *Passato remoto. Età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Pisa-Roma 2010.

Labate 2010b

M.Labate, *Indecifrabilità del reale e prepotenza dell'immaginario nei "Satyrica" di Petronio*, in R.Uglione (a c. di), *Atti del convegno nazionale di studi "Lector, intende, laetaberis". Il romanzo dei Greci e dei Romani*, Torino, 27-28 aprile 2009, Alessandria 2010, 147-164.

Landolfi 2000

L.Landolfi, "Scribentis Imago". *Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna 2000.

Lefèvre 2002

E.Lefèvre, *Properzio e i suoi tempi*, in G.Catanzaro (a c. di), *Properzio alle soglie del 2000. Un bilancio di fine secolo*. Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 25-28 maggio 2000, Assisi 2002, 319-334.

Lefèvre 2008

E.Lefèvre, *Petrone Kritik an dem Tragiker Seneca (Sat. 88-89)*, in G.Aricò-M.Rivoltella (a c. di), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008, 253-262.

Livrea 2006

E.Livrea, *Il mito argonautico in Callimaco. L'episodio di Anafe*, in G.Bastianini-A.Casanova (a c. di), *Callimaco. Cent'anni di papiri*, Firenze 2006, 89-99.

- Mauerhofer 2004
K.Mauerhofer, *Der Hylas-Mythos in der antiken Literatur*, München-Leipzig 2004.
- Merli 2000
E.Merli, “*Arma canant alii*”. *Materia epica e narrazione elegiaca nei fasti di Ovidio*, Firenze 2000.
- Merli 2010
E.Merli, *I “Fasti”, l’“Eneide” e il Lazio primitivo: l’esempio di Giano*, in G.La Bua (a c. di), *Vates operose dierum. Studi sui Fasti di Ovidio*, Pisa 2010, 17-36.
- Murgatroyd 2005
P.Murgatroyd, *Mythical and Legendary Narrative in Ovid’s “Fasti”*, Leiden-Boston 2005.
- Myers 1997
K.S.Myers, *Ovid’s Causes. Cosmogony and Aetiology in the “Metamorphoses”*, Ann Arbor 1997.
- Myers 2009
K.S.Myers (ed.), *Ovid. Metamorphoses, Book XIV*, Cambridge 2009.
- Newman 1997
J.K.Newman, *Augustan Propertius. The Recapitulation of a Genre*, Hildesheim-Zürich-New York 1997.
- Otis 1966
B.Otis, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1966, 1970².
- Papaioannou 2005
S.Papaioannou, *Epic Succession and Dissension. Ovid, “Metamorphoses” 13.623-14.582, and the Reinvention of the “Aeneid”*, Berlin-New York 2005.
- Penwill 2005
J.L.Penwill, *Reading Aeneas’ Shield*, “*Iris*” XVIII (2005), 37-47.
- Perkell 2010
Chr.G.Perkell (ed.), *Vergil. Aeneid Book 3*, Newburyport MA 2010.
- Pirovano 2010
L.Pirovano, *La Dictio 28 di Ennodio. Un’etopea parafrastica*, in M.Gioseffi (a c. di), *Uso, riuso ed abuso dei testi classici*, Milano 2010, 15-52.
- Slater 1990
N.W.Slater, *Reading Petronius*, Baltimore-London 1990.
- Solodow 1988
J.W. Solodow, *The World of Ovid’s Metamorphoses*, Chapter Hill 1988.
- Tarrant 2002
R.Tarrant, *Ovid and ancient literary history*, in Ph.Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, 13-33.
- Thomas 1999
R.F.Thomas, *Reading Virgil and His Texts. Studies in Intertextuality*, Ann Arbor 1999.
- Thomas 2001
R.F.Thomas, *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge 2001.
- Tissol 1993
G.Tissol, *Ovid’s Little Aeneid and the Thematics Integrity of the “Metamorphoses”*, “*Helios*” XX (1993), 69-79.

Tissol 1997

G.Tissol, *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton 1997.

Vella 2004

H.C.R.Vella, *Vergil's Aeneid VIII and the Shield of Aeneas: recurrent topics and cyclic structures*, "Studia Humaniora Tartuensia" V (2004), 1-17.

Vinchesi 2007

M.A.Vinchesi, *Laocoonte in Petronio*, in G. Bejor (a c. di), *Il Laocoonte dei Musei Vaticani. 500 anni dalla riscoperta*, Milano 2007, 23-43.

Von Albrecht 1987

M.von Albrecht, *Ovidio*, in *Enciclopedia Virgiliana III*, Roma 1987, 907-909.

Wills 1996

J.Wills, *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford-New York 1996.



TOMMASO BRACCINI

Riscrivere l'epica: Giovanni Tzetze di fronte al ciclo troiano¹

Giovanni Tzetze (ca. 1110-dopo il 1180), nella sua lunga attività di 'grammatico' a Costantinopoli², ovviamente trattò spesso di poesia epica, in particolare omerica³, sia come commentatore in prosa (*Esegesi all'Iliade*, ca. 1140⁴), sia come commentatore in versi (*Allegorie dell'Iliade*⁵, *Allegorie dell'Odissea*⁶; le prime iniziate intorno al 1145, le seconde scritte dopo il 1158), sia dedicandosi a vere e proprie riscritture poetiche della materia troiana (*Piccola grande Iliade*⁷, ca. 1133, suddivisa in *Antehomerica*, *Homerica* e *Posthomerica*). Proprio a partire da questo abbondante materiale, sovente sovrapponibile e ridondante, è possibile risalire alla *forma mentis* dell'autore, ed anche al suo modo di rapportarsi nei confronti dell'*epos*. Un modo, si vedrà, abbastanza sorprendente per quello che viene spesso considerato un semplice 'commentatore', il cui atteggiamento nei confronti dei testi poetici invece non è mai asettico e neutro, e che spesso anzi assume una valenza corrosiva che finisce per intaccare, alterare e ricreare ciò che teoricamente dovrebbe soltanto chiarire.

Questa singolare disposizione non deriva solo dalla personalità esuberante dell'esegeta, ma presenta anche giustificazioni di ordine più teorico. Cos'era, infatti, l'epica per Tzetze? Siamo abbastanza fortunati da possedere, all'interno della sua *Esegesi all'Iliade*⁸, una precisa definizione di questo genere (p. 29 Hermann = 44.17-45.6 Ppathomopulos)⁹.

Ταῦτα γὰρ τὰ τέσσερα χαρακτηρίζει καὶ διαίρει ἕκ τε τῶν τραγικῶν καὶ κωμικῶν καὶ

¹ Desidero ringraziare Gianfranco Agosti, che mi ha invitato a presentare queste mie riflessioni su epica ed antiepica in Tzetze, e Simone Beta per i suoi utili suggerimenti, oltreché per l'aiuto bibliografico.

² Per un agile ma aggiornato bilancio sulla sua figura, dove tra l'altro se ne postula giustamente una rivalutazione, cfr. in ultimo Cesaretti 2010.

³ Per una nitida messa a punto dell'attività di Tzetze come esegeta ed interprete di Omero, cfr. Pontani 2005, 163-170.

⁴ L'esegesi dei primi novantasei versi del primo libro si leggeva in Hermann 1812 e in Bachmann 1835, 746-845; la parte restante (fino a l.609) in Lolos 1981, sul quale però erano state avanzate riserve da più parti (cfr. almeno Sluiter 1992 e Mavroudis 1992). Da pochi anni è finalmente disponibile la nuova edizione di riferimento, curata da M. Ppathomopoulos: Ppathomopoulos 2007.

⁵ Si leggono nelle edizioni di Matranga 1850, 1-223 e Boissonade 1851.

⁶ Si leggono ora in Hunger 1955; Hunger 1956.

⁷ Fruibile, insieme al corpus degli scolii d'autore, in Leone 1995.

⁸ Il cui ruolo per certi versi programmatico e propedeutico rispetto alle più tarde *Allegorie* è stato ben messo in luce da Cesaretti 1991, 147.

⁹ Per le riprese di questa definizione nel *corpus* tzetziaco, e ipotesi sulle sue possibili fonti, cfr. Cesaretti 1991, 169 n. 37.

λυρικῶν ποιητῶν, καὶ μονοφθῶν καὶ τῶν ἀπλῶς ἠρωογράφων καὶ λοιπῶν ἀπάντων τὸν ποιητὴν· μέτρον κατ'ἐξοχὴν πάντως τὸ ἠρωϊκόν, μῦθος ἀλληγορικός, ἱστορία, καὶ ποιὰ λέξις, τουτέστι ποιηταῖς ἀρμόζουσα, οἶον ἀντὶ τοῦ ἀνθρώπου, μέρου, βροτός...

Questi elementi infatti caratterizzano e distinguono il poeta [inteso come “poeta epico”] dai tragici, dai comici, dai lirici corali e monodici, e dai semplici autori di esametri, ovvero il metro, in particolare l'esametro; l'uso di miti allegorici; la ‘storia’; il lessico scelto, ovvero adatto ai poeti, tramite il quale per esempio si dice *merops* e *brotos* al posto di *anthropos*.

Rappresentanti principali del genere sarebbero stati Omero, Antimaco di Colofone, Paniassi, Pisandro di Camiro ed Esiodo¹⁰.

Tzetze dunque non solo si compiaceva di questa minuta analisi dell'epica, ma si riteneva perfettamente dotato per giudicarla: in questa e varie altre opere, con caratteristica immodestia, non esitava infatti a proclamare di essere superiore a tutti i suoi contemporanei in ognuno dei singoli aspetti che aveva ricordato. Innanzitutto nella conoscenza del «linguaggio poetico», delle varie glosse e dei preziosismi lessicali, *ça va sans dire*; poi anche nella metrica: come non manca di asserire contro «certi spaventapasseri ignoranti che ci rinfacciano la loro insipienza e credono che ignoriamo quel che sanno anche i morti», infatti (*sch. in Antehom.* 124),

non c'è mai stato nessuno, infatti, che abbia compreso perfettamente quanto noi la metrica e la poetica... se avessi voluto pavoneggiarmi e dimostrarlo, le versificazioni dei contemporanei sarebbero state incenerite nella testa stessa di chi le compone... come metricamente spurie e approssimative e abborraciate, senza il supporto di alcun canone metrico.

Tzetze ritiene poi di padroneggiare perfettamente anche l'allegoria¹¹, e la divide in varie sottocategorie, di cui nell'*Esegesi all'Iliade* (p. 28 Hermann = 43.12-44.13 Papatomopulos) fornisce anche esempi: allegoria retorica, fisica, astrologica¹².

Tripla è l'allegoria, e si divide in retorica, fisica, astrologica, ed anch'egli [Omero] allegorizza in tre modi. Può farlo in modo retorico, come quando parla di Centauri, Pegasi e Chimere, e simili mostri: difatti non è verosimile che cose del genere siano mai esistite, ma chiamò Centauri i primi che osarono montare a cavallo, e chiamò “cavallo alato” la nave di Bellerofonte con riferimento alle vele, e con il nome di Chimera indicò quelle Amazzoni ladrone rupestri, utilizzando l'immagine delle capre, invogliando così moltissimo i giovani alla lettura, a causa dell'incanto del mito (διὰ τὸ τοῦ μύθου θελκτικόν). Può farlo in modo

¹⁰ Il dato emerge negli scolii a Licofrone, *proleg.* 23-25 Scheer, ed in quelli ad Esiodo, pp. 13.14-14.3 Gaisford: Γεγόνασι δὲ τούτων τῶν ποιητῶν, ἄνδρες ὀνομαστοὶ πέντε, Ὅμηρος ὁ παλαιός, Ἀντίμαχος ὁ Κολοφώνιος, Πανύσιος, Πείσανδρος ὁ Καμειρεὺς, καὶ ὁ Ἀσκραῖος... Ἡσίοδος.

¹¹ Che negli *Scolii a Esiodo*, p. 13.12-14 Gaisford, è ritenuta il più importante dei quattro elementi: μᾶλλον δὲ ἐκ τῶν τεσσάρων τούτων, ὁ ἀλληγορικός μῦθος τὸ κυριώτατόν ἐστι τῶν ποιητῶν χαρακτηρίσμα. Per una panoramica, che porta ad una parziale rivalutazione, dell'allegoresi tzetziana, in particolare nelle ultime opere di argomento omerico, cfr. Morgan 1983, 173-186.

¹² Tutto ciò è stato analizzato da Cesaretti 1991, 147, il quale ha rilevato che questa tripartizione tzetziana deriva da Psello, pur con alcune importanti differenze concettuali. Tzetze peraltro non rimase sempre aderente a questa sorta di ‘griglia’, ma ne propose delle varianti: cfr. Cesaretti 1991, 155, e Braccini 2009-2010, 162.

fisico, come quando parla di Apollo, il sole, che dardeggia e invia pestilenze: è infatti noto che le malattie pestilenziali derivano dal sole. E può farlo astrologicamente, come quando definisce... i re 'nati da Zeus'... infatti che coloro che sono generati sotto l'astro di Zeus godono di oroscopi da re o governatori...

Cosa intende però con «storia», l'ultima delle quattro caratteristiche dell'epica? Come ha ben mostrato Cesaretti, vi sono due possibili soluzioni, peraltro non prive di ambiguità: «non è chiaro se Tzetze si riferisca all'elemento diegetico-narrativo oppure alla valenza 'fattuale', 'archeologica' dell'epica»¹³. Per chiarire la definizione, forse, può però essere utile il ricorso ad altre due opere del grammatico bizantino. Negli scolii ad Esiodo (p. 13.10 Gaisford) si parla di ἱστορία, ἥτοι παλαιὰ ἀφήγησις, mentre negli scolii a Licofrone (*proleg.* 22-23 Scheer) compare ἱστορία παλαιά.

Si può dunque probabilmente pensare proprio alla "storia antica", alla conoscenza di fatti storici ben precisi, la quale differenzia il poeta epico, che descrive le guerre e le vicende dell'antichità, dal semplice «eroografo», che scrive in esametri componimenti didascalici o quant'altro.

Se la *historia* risulta dunque una delle componenti fondamentali della poesia, emerge conseguentemente una domanda: da dove derivano i poeti le loro storie? Sulle fonti di Omero, fortunatamente, Tzetze ha molto da dire (*Esegesi all'Iliade*, p. 25 Hermann = 39.11-40.1 Papathomopulos).

Καὶ τὸν Ὅμηρον δὲ ὀλίγον τί φημι τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου ὑστερικένας, εἴκοσι μόλις ἐνιαυτούς, ἢ καὶ βραχὺ τὶ μακρότερον... καὶ γὰρ τὸν Προναπίδην αὐτοῦ φάσκουσιν εἶναι διδάσκαλον... ὃν ἐπὶ τῶν Τρωϊκῶν εἶναι σὺν τῷ Ὀρφεὶ ἀπεδείξαμεν. Ἐφευρηκένας δὲ καὶ συγγεγραμέναι τοῦτόν φημι τὰ περὶ τὸν πόλεμον ἢ ἐκ τῆς συγγραφῆς τοῦ Ἀπόλλωνος, ὡς τινες, ἢ, ὡς ἕτεροι πάλιν, ἐκ τῆς τοῦ Σισύφου τε καὶ τοῦ Δίκτυος, ἢ, ὡς ἔμοιγε δοκεῖ, τὰ πάντα ἐξ Ὀδυσσεώς ἢ τινος τῶν ἐξ Ὀδυσσεώς, ἀκηκοότος, διὰ τὸ πανταχοῦ τῆς ποιήσεως αὐτὸν ὑπεραίρειν μηδὲν ἐξειργασμένον ἀξιόλογον.

Affermo che Omero fu di poco posteriore alla guerra di Troia, una ventina d'anni, o poco più... E difatti affermano che sia stato suo maestro Pronapide... che abbiamo dimostrato essere vissuto insieme ad Orfeo ai tempi della guerra di Troia. Ed affermo che Omero ha conosciuto e composto il suo resoconto sulla guerra a partire, come vogliono alcuni, dal memoriale di Apollo, o come vogliono altri, da quello di Sisifo e Ditti; oppure, come a me sembra meglio, dopo aver udito tutto il racconto da Odisseo, o da uno dei compagni di quello: infatti lo esalta in tutto il poema senza che abbia fatto nulla di notevole.

Tzetze, pur senza riconoscerlo esplicitamente, riecheggia (smorzandone ovviamente gli aspetti che rimandavano alle divinità pagane e alla necromanzia) alcune affermazioni di Filostrato (*Her.* 43.5, 10-16), che aveva dapprima ricordato come secondo alcuni il vero autore dei poemi omerici fosse Apollo, e che, per bocca di Protesilao, aveva infine sostenuto che il poeta avesse conosciuto i dettagli della guerra troiana evocando l'ombra di Odisseo (il quale a sua volta avrebbe preteso in cambio di essere lodato ed esaltato all'interno dei poemi, a discapito di Palamede). Più oltre Tzetze (*Esegesi all'Iliade*, p. 27 Hermann = 43.1-4 Papathomopulos) arriva anche a descrivere il metodo di lavoro

¹³ Cfr. Cesaretti 1991, 157.

di Omero, che avrebbe ricavato i suoi poemi a partire dalla testimonianza di Odisseo o dalle *syngraphè* di Apollo, Sisifo o Ditti, ἂ μὲν τινα ταύτης παραδραμών, τὰ δὲ ἄξια τοῦ λόγου παραλαβών, ὥσπερ τις κατ'Αἰσχύλον ἀνθεμουργὸς μέλισσα, τινὰ δὲ καὶ ἴδια προσθεῖς χάριν ἐπικοσμῆσεως, «trattandone cursoriamente alcuni aspetti, e soffermandosi su quelli più notevoli, come la *antheourgos melissa* di Eschilo [*Pers.* 612], ed aggiungendo anche qualcosa di suo per abbellire il tutto».

Quanto all'identità di queste remotissime 'fonti' di Omero, Apollo sarebbe stato un «sapiante e mago, maestro di Eleno» (*Esegesi all'Iliade*, pp. 19-20 Hermann = 28.13-14 Papathomopulos); Sisifo di Cos¹⁴ (menzionato solo dallo stesso Tzetze e da Malala, pp. 87.80, 89.52 e 100.96 Thurn) è identificato con il segretario (*grammateus*) di Teucro, che lo aveva accompagnato a Troia scrivendo poi un resoconto da cui avevano attinto Omero e Virgilio (cfr. in part. *Chil.* 5.29, Mal. 100.95-101.1: ἦντινα συγγραφὴν εὐρηκὼς Ὅμηρος ὁ ποιητὴς τὴν Ἰλιάδα ἐξέθετο, καὶ Βεργίλλιος τὰ λοιπά); il più noto Ditti, infine, sarebbe stato un seguace di Idomeneo, autore di una *Efemeride della guerra troiana* destinata a riemergere in circostanze curiose. Come lo stesso Tzetze ricorda nell'*Esegesi all'Iliade* (pp. 20-21 Hermann = 31.3-15 Papathomopulos), infatti,

in seguito anche il romano Virgilio, vissuto ai tempi di Gaio Giulio Cesare, scrisse molti versi sui viaggi di Enea, ed altro, a partire dal commentario di Ditti; al tempo di Claudio Nerone ebbe luogo un forte terremoto a Creta, che comportò il crollo di diversi edifici. Alcuni di questi circondavano il sepolcro di Ditti, che fu danneggiato; e presso la testa dell'uomo fu ritrovato il suo commentario contenuto in un cofanetto di stagno, il quale, nella convinzione che contenesse un tesoro, fu portato all'imperatore Nerone. Da ciò divenne chiaro a tutti, che Omero aveva riscritto (*metephrase*) l'*Iliade* a partire da lui, e così gli altri che trattarono di quelle materie.

Si tratta di un testo molto vicino alla narrazione contenuta nella lettera dedicatoria e nel prologo della versione latina dell'*Efemeride* (quest'ultimo verosimilmente presente anche nell'originale greco¹⁵), dove compaiono peraltro maggiori particolari: all'interno del cofanetto di stagno, rinvenuto da alcuni pastori cretesi, c'erano infatti tavolette o cortecce di tiglio coperte di strani caratteri. Ritenendole inutili cimeli, i pastori le avevano portate al loro padrone, tale Euprasside o Prassi, che poi le aveva mandate all'imperatore per il tramite del governatore di Creta. Nerone si era accorto che in realtà le tavolette erano scritte in alfabeto fenicio (al momento in cui erano state redatte, infatti, quello greco non era stato inventato), ed aveva ben pensato di farle traslitterare (o tradurre) in greco. Alla storia allude anche Malala (101.1-3), che però differisce da Tzetze in un punto importante, quando dichiara che il solo Sisifo era stato 'parafrasato' da Omero e Virgilio, mentre Ditti era rimasto completamente sconosciuto fino ai tempi di Nerone. Tzetze invece, come si è visto, ritiene che Omero avesse fatto in tempo a conoscere il commentario di Ditti, che solo in seguito sarebbe caduto nell'oblio. Arriva anche a ribadirlo chiaramente nelle *Chiliadi* (V 30): οὗτος ὁ χρονικὸς [Malala] φησὶ καὶ Δίκτυν

¹⁴ È censito da Jacoby in *FGrH* 50; cfr. in particolare le note introduttive (pp. 530-531), dove il perduto testo di "Sisifo" viene considerato più recente di quello di Ditti (che probabilmente rielabora), di possibile origine cipriota, ed importante fonte di materiali odissiaci per Malala. Su di lui, cfr. anche il vecchio articolo di Patzig 1903, e le più recenti osservazioni di Jeffreys-Jeffreys 1983, 79.

¹⁵ Cfr. almeno Lapini 1997, 86.

δὲ τὸν Κρήτα / Ἰδομενεί ἔπεσθαι καὶ τὰ τῆς μάχης γράψαι / ἐξ ὧν, ὡς ἔφην, ὕστερον Ὅμηρον μεταφράσαι.

Nella ricostruzione di Tzetze, dunque, Omero diventa un 'metafrasta', che scrive con finalità pedagogiche e che soprattutto deriva da altri (in particolare da fonti scritte) i suoi contenuti. La sua unica responsabilità è quella di aver dato loro una veste poetica. È un Omero, per molti aspetti, tipicamente tardoantico e bizantino. E, pur rimanendo maestro veneratissimo, si rivela decisamente più accessibile e meno intoccabile di quanto non fosse presso i dotti bizantini che avevano preceduto Tzetze, per esempio Psello, per il quale il grande poeta era una inatingibile vetta di sapienza esoterica.

Tzetze infatti (che nello scolio ad *Antehom.* 124 si vantava della vastità delle sue letture: «non c'è nessuno dei nostri contemporanei e coetanei che abbia letto più libri, eccezion fatta per quelli teologici») ritiene di essere in grado, soprattutto grazie a Malala (ma forse anche sulla base di testi per noi perduti), di accedere almeno ai contenuti, se non proprio agli *ipsissima verba*, di due di questi memoriali preomerici, quello di Sisifo e quello di Ditti, da lui definiti «primizia dell'Iliade di Omero»¹⁶. Per questo motivo, l'erudito bizantino si sente su un piano di parità, se non di superiorità, rispetto a tutti i poeti epici; soprattutto (anche se non solo¹⁷) la conoscenza di Ditti, per lui emerso (o riemerso?) solo ai tempi di Nerone, costituisce un *atout* non da poco. E difatti, quando Tzetze deve decidere tra diverse varianti mitiche di episodi della saga troiana, non di rado dà la palma proprio a Ditti. È il caso, per esempio, della morte della prima moglie di Paride, Enone, da lui trattata nella *Piccola Grande Iliade* (opera su cui bisognerà tornare anche successivamente), per la precisione in *Posthom.* 596-599:

E insieme a lui morì la sua prima moglie, per amor suo,
o nel fuoco, come dice Quinto, o gettandosi da una torre secondo Licofrone,
o, come meglio di tutti parve a Ditti, impiccatasi;
comunque quella morì, in un modo o nell'altro.

Si può anche dire che molti degli strali scagliati contro i poeti epici dal bilioso erudito bizantino vertono proprio sulle loro conoscenze storiche, che egli, come si è visto, ritiene fondamentalmente l'unico aspetto non formale e verificabile della poesia. Tzetze anzi, che si definisce *polypragmonon peri ten aletheian* (*Esegesi all'Iliade*, p. 25 Hermann = 39.10-11 Papatomopulos), ritiene di essere in grado di sopravanzarli proprio a causa delle sue ricerche che lo portano a scoprire le versioni genuine degli avvenimenti. Arriverà ad atteggiarsi quasi come un seguace ante litteram del manzoniano «il santo vero mai non tradir», prendendo a guida Orfeo, per la precisione il v. 402 dei *Lithica* (*Posthom.* 705):

Ma Orfeo, che l'aveva inteso da un altro uomo, mi insegnò
a non dir mai falsità agli uomini.

¹⁶ Cfr. *Ep.* 6, p. 11.3-5 Leone: Σίσυφός τε ὁ Κῶος καὶ Δίκτυς ὁ Κρής, τῆς Ὀμηρικῆς Ἰλιάδος τὸ ἀκροθίνιον.

¹⁷ Si prenda ad esempio un brano dei *Posthomeric* dove si critica Trifiodoro per aver collocato la presa di Troia in primavera, nonostante la testimonianza di Ellanico e Duride che la ponevano a gennaio (vv. 700-704 e 770-779).

Tzetze, che ha a cuore, come ribadisce spesso, il bene dei giovani¹⁸, non può tollerare che intorno alla materia troiana circolino falsità o inesattezze. Ha il dovere di correggerle, e non esita a farlo. Si prendano, ad esempio, altri passi della *Piccola grande Iliade*. Il primo direttamente dagli *Antehomerica* (vv. 144-153), relativamente alla *vexata quaestio* del ratto di Elena e del suo arrivo a Troia, in carne ed ossa o solo come simulacro. Tzetze, fondandosi su Malala (pp. 69-70 Thurn) e Ditti (1.3), racconta che Alessandro-Paride, inviato dal padre ad Argo per compiere un'ecatombe, giunge più o meno casualmente a Sparta e lì, durante l'assenza di Menelao, conosce Elena.

Così molti dicono che il re Alessandro
giungesse a Sparta, procedendo da Troia,
e così portasse Elena a Troia da Sparta.
Altri diranno altrimenti, come ciascuno preferì,
ed affermano che Elena non stava con i Troiani,
ma si aggirava nella casa di Proteo,
e invano l'esercito degli Argivi combatté coi Troiani.
Così dunque molti fantasticano, distorcendo la storia (ιστορίην στροβέοντες):
ma io esposi, parlando con la massima certezza (πανατρεκέως ἀγορεύων),
come andò ogni cosa. Il resto sono tutte sciocchezze.

I nomi dei suoi bersagli sono espressi chiaramente negli scolii al v. 147 (« “Altri diranno altrimenti”»: lanciò questa stoccata contro Licofrone e il poeta Colluto, giacché secondo il primo [132 sgg.] Alessandro era salpato insieme a Menelao per Sparta a causa dell'omicidio di Anteo, mentre Colluto afferma [202] che la stessa Afrodite salpò per Sparta insieme ad Alessandro») e al v. 149 (« “...di Proteo”»: anche questo lo dice Licofrone [115 sgg.], traendolo da Stesicoro, che scrive: “ai Troiani, che allora andarono col fantasma di Elena” »). Quella di Tzetze è un'epica militante, la cui autorità consiste nel mettere in discussione la poesia precedente, che, nemmeno tanto velatamente, si propone di sostituire. Le vittime principali di questa poetica corrosiva sono, in ambito epico, soprattutto gli autori tardi, tacciati di scarsa verisimiglianza, anche perché ignari delle antichissime fonti alle quali aveva fatto ricorso Omero.

Oltre a Colluto, gli strali di Tzetze colpiscono anche Quinto Smirneo, come rivela un brano dei *Posthomerica* (vv. 279-283) in cui si narra dell'aristia di Memnone.

Né c'era rimedio: tutti infatti fuggivan gli Achei.
Solo tra tutti Nestore si fece incontro a Memnone,
afflitto per il figlio; e dentro il cuore gemeva straziato.
E gli era accanto Quinto, che udì
quel che Memnone disse al vecchio in arabo.

In questo caso la critica a Quinto Smirneo è incentrata sulla verosimiglianza, come rivela lo scolio al v. 282: « “E gli era accanto Quinto”»: qua in maniera faceta prendo in giro Quinto (ἐνταῦθα ἀστεϊζόμενος διασύρω τὸν Κόιντον), per il quale [II 300-318] tra tutti i Greci fu Nestore a contrapporsi a Memnone, e Memnone, in mezzo alla battaglia, gli disse che non gli era lecito combattere contro quel venerando vecchio.»

¹⁸ Cfr. anche Pontani 2005, 165.

Da tutta questa serie di critiche, anche aspre, sembra apparentemente rimanere fuori il solo Omero, che peraltro Tzetze incensa continuamente, e del quale, nella sua caratteristica ansia di identificazione, dice di condividere la povertà. Molto indicativo risulta infatti un passo dall'*Esegesi all'Iliade* (p. 37 Hermann = 56.11-19 Papatomopulos):

Τοσαύτη δὲ ὁ ἀνὴρ συνέζη πενία, ὡς, τὸ δὴ λεγόμενον, μηδὲ κύνᾳ δύνασθαι τρέφειν τοῦτο δὲ δῆλον ἐξ ὧν τε τὰ τούτου ποιήματα σποράδην πρῶν ἐλέγετο, ἐν σαπροῖς τισι χάρταις φερόμενα, ἃ καὶ συνήθροισεν ὕστερον ὁ Ἀθηναῖος Πεισίστρατος... τοιοῦτῳ γὰρ ἀνδρὶ καὶ ἑτέροις μυρίοις τοιοῦτοις συνατυχῶν, εὐτυχῶ.

Quell'uomo visse in tanta povertà che, come si suol dire, non poteva nemmeno mantenere un cane¹⁹; e ciò è chiaro dal fatto che i suoi poemi prima venivano declamati in maniera disorganica, tramandati com'erano su certe carte ammuffite, e solo dopo l'ateniese Pisistrato li raccolse... Ed io mi compiaccio di condividere questa sfortuna con tale uomo e con moltissimi altri.

Tuttavia com'è noto *quandoque etiam bonus Homerus dormitat*, e difatti anche il sommo poeta, pur idolatrato dal grammatico bizantino²⁰ che si vanta di essere suo compagno di sventura, avrebbe commesso una mancanza, non a caso proprio nella *historia*. Da Filostrato²¹ e Ditti, Tzetze sapeva infatti che Omero aveva trascurato un importante eroe greco, Palamede. Nei suoi *Antehomerica* ne racconta accuratamente e accoratamente la storia, piangendone l'uccisione causata dai maneggi del perfido Odisseo, da lui esecrato e vituperato in ogni occasione. Il re di Itaca, geloso della popolarità di cui Palamede godeva presso i Greci, lo avrebbe infatti calunniato presso Agamennone, accusandolo di istigare Achille alla ribellione (la prova era il fatto che l'eroe, sdegnosamente, se ne stava lontano dagli altri insieme a Briseide); alcune lettere false lo avevano fatto condannare e lapidare come traditore. Achille, venuto a sapere dell'ingiusta esecuzione, si addolorò grandemente: rese Briseide, pretesto del crimine, agli Achei, e si astenne sdegnato da ogni azione bellica. Ecco il vero motivo della sua celebre ira.

Di fronte al clamoroso silenzio dell'*Iliade*, Tzetze non poteva tacere. E all'inizio degli *Homerica* (in particolare negli scolii al v. 2), infatti, condanna apertamente Omero, colpevole di aver tirato in ballo Briseide per nascondere il crimine commesso dai suoi eroi: «per questo motivo è nata l'ira di Achille. Ma Omero, comportandosi da cattivo retore, fornisce un'altra causa della sua ira: se infatti avesse rivelato la disumana uccisione di Palamede da parte dei Greci, avrebbe confutato da sé gli encomi che altrove indirizza agli stessi Greci.»

E più tardi ribadisce il concetto negli *Homerica* (vv. 228-232):

Questi furono dunque i risultati dell'ira del duro Achille,
che egli nutriva contro gli Argivi a causa di Palamede:
ne parlò anche Omero, ma disse che era avvenuta per quell'altro motivo
non volendo macchiare i Danai di una tale vergogna,
e perciò nei suoi versi neppure volle celebrare quell'uomo²².

¹⁹ L'espressione, come nota Papatomopoulos 2007 *ad loc.*, ricorre in Longo Sofista, 1.16.2.

²⁰ Su questo aspetto, cfr. anche Cesaretti 1991, 181-183; Kaldellis 2007, 306; Kaldellis 2009, sp. 27.

²¹ Autore nei confronti del quale Tzetze si dimostra talora pronto a giustificare eventuali affermazioni 'eterodosse' con la scusa di una sorta di 'licenza retorica': cfr. *Esegesi all'Iliade*, p. 20 Hermann = 30.3-12 Papatomopulos.

²² L'affermazione è ribadita tra l'altro negli scolii all'*Esegesi all'Iliade*, p. 148 Hermann = 450.17-451.2 Papatomopulos, e nel proemio delle *Allegorie all'Iliade*, 1151-1159 Matranga (= 1148-1156 Boissonade).

Il grande Omero aveva commesso dunque almeno un grave errore storico, ed i poeti successivi anche di più; questo in qualche misura metteva in discussione tutto il *corpus* epico esistente sul ciclo troiano, per non parlare del fine stesso di questo genere di poesia, che secondo Tzetze era quello di educare i giovani, un obiettivo che veniva così messo seriamente a repentaglio.

L'erudito bizantino, si è visto, riteneva di conoscere perfettamente la metrica e la dizione poetica, e di essere in grado di risalire, letteralmente, alle fonti stesse della poesia omerica: non c'è da stupirsi che, nella sua ansia perfezionistica, abbia deciso, constatata l'insufficienza del materiale poetico a sua disposizione, di riscrivere ex novo l'*epos* di tutta la storia della guerra di Troia. Demolire l'epica e ricostruirne una nuova sui resti di quella precedente, insomma. Del resto anche nell'*Esegesi all'Iliade* (p. 6 Hermann = 7.14-17 Papathomopulos) arriva a definirsi «figlio di Omero», ed afferma che il 'padre' sarebbe stato fiero di lui: γνώωσι δὲ καὶ πάντες οἶος Ὀμήρου γόνος ἐνθάδ' ἰκάνω, ἡδὲ καὶ αὐτὸς Ὀμηρος γνοίη εἰν Αἴδαο, ὡς ἀγαθὸν καὶ παῖδα καταφθιμένοισι λιπέσθαι (*Od.* III 196)²³!

Il risultato di questo suo sforzo di ri-creazione è soprattutto la *Piccola grande Iliade*, una sorta di *epos* troiano riveduto e corretto. È la sua opera prima, ed anche nei suoi successivi commentari all'*Iliade* si riferirà spesso ad essa come ad un testo di riferimento per chi voglia sapere in dettaglio «come sono andate le cose»²⁴.

Benché certo non sia questa la sede per dilungarsi sulle strutture compositive e sulle caratteristiche di quest'opera singolare, che solo di recente è possibile consultare insieme agli scoli d'autore in un'edizione critica irreprensibile curata da Pietro Leone, si può comunque avanzare qualche ulteriore osservazione sul modo corrosivo e reattivo con cui il suo autore si rapporta all'epica. Come è stato già rilevato, infatti, il 'mito' viene considerato da Tzetze semplicemente come un mezzo espressivo (e non, come ad esempio faceva Psello, una gradazione della «sapienza ellenica»), e come tale perfettamente ricreabile, recuperabile e riadoperabile anche in un contesto storico e culturale decisamente lontano da quello omerico²⁵. Nella *Piccola grande Iliade*, dunque, il grammatico bizantino si sbizzarrisce nell'applicare in maniera, si potrebbe dire, biunivoca l'allegoria, quarta ed ultima componente della poesia epica. Tzetze si accosterà pertanto in due modi ai *mythologemata* dell'epica, proprio come Omero, che innalzava le cose basse e abbassava le cose alte, «addolcendo tutto col nettare mitico» (*Alleg. Od.* IX, vv. 31-34, p. 290 Hunger: ὁ Ὀμηρος δ', ὁ πάνσοφος, ἡ θάλασσα τῶν λόγων, / μεταρσιοῖ τὰ εὐτελῆ, τὰ δ' ὑψηλὰ κατὰγει, / ἐν τοῖς ἀλληγορήμασι δεινὸς ὢν λογογράφος, / καὶ μυθικῶ τῶ νέκταρι πάντα καταγλυκάζει), ovvero 'decrittando' le troppo complesse allegorie omeriche, e 'cifrando' allegoricamente i concetti troppo pedestri.

Parafrasando il V canto dell'*Iliade*, ad esempio, reinterpreta e decodifica così, in chiave allegorico-razionalistica, l'episodio (vv. 311 sgg.) del salvataggio di Enea da parte di Afrodite (*Homerica*, vv. 70-77):

²³ Cfr. anche Budelmann 2002, 151.

²⁴ Cfr. *Esegesi all'Iliade*, pp. 44-45 Hermann = 67.6-10 Papathomopulos: οἷς δὲ φίλον τὰ περὶ τὸν πόλεμον μέχρι καὶ τῆς ἀλώσεως κατὰ λεπτομέρειαν ἐκδιδάσκεσθαι, τῶ ἡμετέρῳ ἐντυγχανέτω ἐμμέτρῳ ποιήματι, κάκ τούτου κατὰ ἀκρίβειαν, ὅσον ἐθέλει, περὶ τούτων διεΐσεται.

²⁵ Cfr. Cesaretti 1991, 147-148.

Inoltre anche colui che fu generato dal bovaro Anchise,
Enea, fu colpito da Diomede con un macigno terrificante.
Ma lo salvò il desiderio di fuga, ch  si rifugi 
nel tempio del Sole onniveggente,
laddove il Tidide incalzandolo gridava:
“Vattene, donnaiolo, e non scendere pi  in battaglia!”
Perci  dissero che ferì la mano di Afrodite,
perch  fren  lo slancio di lui, bramoso di guerra.

In questo caso, il grammatico ha ‘sciolto’ le immagini omeriche, fornendone quello che ritiene l’esatto equivalente nel linguaggio corrente; in particolare, Afrodite sarebbe il «desiderio» (*epithymia*)²⁶. Si potrebbero citare moltissimi esempi analoghi, in cui la carica pagana dei riferimenti omerici viene disinnescata in varia maniera per arrivare a comporre una nuova epica, irreprensibile sotto tutti i punti di vista²⁷. Basta pensare all’episodio del giudizio di Paride, che nell’interpretazione tzetziana, che prende spunto da Malala ma si sviluppa autonomamente, diviene un’allusione ad una cosmogonia vagamente empedoclea, elaborata per l’appunto da Paride che qui assume la veste di filosofo, nella quale la vittoria di Afrodite simboleggia la preminenza dell’Amore nel tenere insieme i quattro elementi (Peleo, la terra; Teti, l’acqua; Era, il fuoco; Atena, l’aria) la cui coesione era minacciata da Eris²⁸.

In altri casi, il percorso   inverso: si parte da nozioni comuni, che vengono nobilitate e rielaborate in chiave mitico-allegorica. Quando crea nuove allegorie, Tzetze ne   piuttosto fiero e lo ricorda chiaramente. Si pensi ad esempio all’inizio della ritrattazione tzetziana del ventiquattresimo canto dell’*Iliade*, che inizia con una magniloquente immagine mitologica che vede protagoniste la Notte e l’Aurora, del tutto assente nell’originale (*Homeric*, vv. 275-290)²⁹. Nello scolio al v. 285, Tzetze afferma apertamente che «tutto questo   un mito poetico inventato da me» (τὸ δὲ ὄλον τοῦτο ποιητικὸς μῦθος  στι πλασθεὶς παρ’ἐμοῦ). E del resto, il grammatico aveva dichiarato fin dallo scolio proemiale alla sua *Piccola grande Iliade* che avrebbe fatto ricorso all’allegoria mitica, che considera semplicemente come una forma espressiva del tutto priva di qualsiasi carica pagana:

φιλόμηρος δὲ εἶπερ τις ἄλλος τελῶν,  πειδὴ τινὰς εὔρισκε τὸν Ὅμηρον λέγοντας δαιμονιώδεις δοξάζειν θεοὺς, οὐ μὴν δὲ τὰς ψυκικὰς δυνάμεις καὶ τοὺς ἀστέρας καὶ τὰ στοιχεῖα καὶ τοὺς σοφοὺς  νιοτε καὶ τοὺς βασιλεῖς λέγειν θεοὺς, τοῦτο δεικνὺς καὶ ἀνατρέπων τὸν λῆρον αὐτῶν, χριστιανικώτατος ὢν καὶ  ν τοῖς ἡμετέροις χρόνοις Καλλιόπας καὶ Μούσας καὶ θεοὺς φησι καὶ αὐτός, δεικνὺς πάντως  κ τούτων ὡς καὶ Ὅμηρος οὔτω ταῦτα πάντα  λάμβανεν.

essendo un grande ammiratore di Omero, di fronte a chi afferma che Omero glorifica delle divinit  demoniache, senza per  considerare che definisce “d i” le potenze spirituali, gli astri, gli elementi, talora i sapienti ed i re, questo poeta mostra dunque come stanno le cose e confuta tali ciancie parlando anch’egli ai nostri tempi, da perfetto cristiano, di Calliopi e Muse

²⁶ Per le riprese del concetto all’interno dell’opera dello stesso Tzetze, si pu  rimandare all’apparato dei *loci similes* a p. 121 di Leone 1995.

²⁷ La volont  di Tzetze di smorzare lo ‘scandalo’ del paganesimo di Omero   rimarcata di recente anche da Kaldellis 2009, 27.

²⁸ Cfr. Braccini 2009-2010, 163.

²⁹ Cfr. Braccini 2009-2010, 164-165.

e dèi, dimostrando perfettamente con questo mezzo come anche Omero intendesse tutto ciò proprio in questo senso.

Tzetze non si limita, del resto, a ritoccare e ricreare l'epica giocando con le allegorie. Non mancano ulteriori punti, oltre quello già visto relativo a Palamede, in cui il grammatico corregge Omero nei dettagli storici, per esempio nella descrizione dell'andata di Priamo alla tenda di Achille, secondo la quale il re troiano sarebbe giunto da Achille non da solo, ma accompagnato da Andromaca, dai figli di questa (Astianatte e Laodamo), e infine da Polissena (*Homerica*, vv. 307-319). La fonte, non sorprendentemente, è ancora una volta costituita da Ditti, III 20 sgg. (ripreso da Malala, p. 94 Thurn, e Cedreno, 1.224; cfr. anche Tolomeo Chenno nella *Biblioteca* di Fozio, 151b 37-152a 1):

In una sorta di cortocircuito, dunque, il testo prosastico e sottilmente antiepico dell'*Efemeride della guerra troiana* viene omerizzato ed arriva, paradossalmente, a costituire un nuovo *epos*.

Se è vero che la *Piccola grande Iliade* costituisce dunque per Tzetze, che si dichiara seguace del vero e preoccupato del bene dei giovani, il modo migliore di fare epica sulla guerra troiana, c'è peraltro da dire che nella sua produzione essa rimase un'opera isolata nella sua facies esametrica, per quanto assolutamente mai rinnegata ed anzi, come si è visto, pubblicizzata con orgoglio anche nei suoi commentari successivi. Il fatto che il grammatico bizantino non abbia tentato un'analogia riscrittura poetica dell'*Odissea* e delle vicende dei vari *nostoi*, più che a un ripensamento sul metodo, potrebbe forse essere dovuto ad una correzione del tiro, dovuta anche a circostanze contingenti. In particolare, forse influì la volontà dei protettori che, negli anni seguenti, gli commissionarono le sue *Allegorie all'Iliade* e *all'Odissea*, e che probabilmente preferivano opere redatte, anziché in esametri, nei più agevoli pentadecasillabi bizantini³⁰. C'è da dire, però, che quando Tzetze si accinse a commentare l'*Odissea* nelle sue *Allegorie*, finì in un certo senso ancora una volta per riscriverla, ricapitolandola e 'correggendola' sempre sulla base della sue pretese fonti storiche preomeriche (in questo caso soprattutto Sisifo di Coa, su cui vorremmo sapere di più), e della sua padronanza del meccanismo dell'allegoria. Pur adottando come base il pentadecasillabo bizantino, vi alternò esametri interi; alcuni frammenti esametrici sono poi incastonati anche all'interno dei versi bizantini (come mostra bene l'edizione di Hunger), al punto che si viene a creare una sorta di pasticche semiepico, a livello contenutistico, metrico e linguistico.

Questo valore delle *Allegorie all'Odissea* (alle quali possono essere affiancate anche le *Allegorie all'Iliade*, che peraltro risultano chiaramente meno perspicue, in questo senso, della *Piccola grande Iliade*) è stato, peraltro, ben notato anche da Felix Budelmann: «they resemble new versions of old texts»³¹. Non si tratta, anche secondo lo studioso,

³⁰ Tzetze, com'è noto, scrisse in versi politici anche una *Teogonia*, che peraltro costituiva, stando alle dichiarazioni dell'autore (vv. 24-30), solo una sorta di sunto: se avesse voluto, e soprattutto se fosse stato finanziato, l'erudito bizantino infatti avrebbe potuto scrivere più approfonditamente e in maniera migliore di cento Omeri, Musei, Orfei, Esiodi...: Εἰ δέ ποτε θελήσειας μαθεῖν καὶ πλατυτέρως / κάγω σοι ταῦτα βουληθῶ μετὰ μελέτης γράφειν, / κομπάζω τολμηρότερον καὶ λέγω παρρησίᾳ / ὡς οὐδ' ἂν ἦσαν ἑκατὸν Ὅμηροι καὶ Μουσαῖοι / Ὀρφῆες καὶ Ἡσίοδοι Ἀντίμαχοι καὶ Λῖνοι / καὶ πάντες ἄλλοι ποιηταὶ καὶ θεογονογράφοι, / κρεῖττον ἂν ἔγραψαν ἐμοῦ τὰ περὶ τούτων πάντα. Su questo passo cfr. anche Budelmann 2002, 152.

³¹ Cfr. Budelmann 2002, 152; anche 164.

di commentari secondo l'accezione più comune del termine: lo dimostrano tra l'altro la forma metrica e la volontà dell'autore di rivaleggiare con il testo di riferimento, che ne finisce per essere per certi versi 'ricreato'³². Quella di Tzetze, ancora una volta, è un'esegesi che ha una forte tendenza a sconfinare ed a sostituirsi al testo che dovrebbe commentare e che finisce dunque per divenire una sorta di ipotesto.

Per quanto riguarda il contenuto, come si accennava, non mancano le divergenze rispetto all'*Odissea*, motivate tanto dal rispetto verso l'*historia* e dalla volontà di 'decrittare' le allegorie quanto anche dall'antipatia dell'autore verso Odisseo. Di quest'ultima, in particolare, costituisce una testimonianza l'allegoria al canto X (vv. 14-17, p. 294 Hunger; cfr. anche vv. 33-34, p. 295 Hunger), dove si fa riferimento all'episodio di Circe, ovviamente interpretato in chiave morale:

Τζέτζης τὸν Ὀδυσσεά δέ φησιν ἐκχοιρωθῆναι
πλέον τῶν φίλων τῶν αὐτοῦ, ἐφ'ὄλοκλήρῳ ἔτει
τῇ Κίρκῃ συγκαθεύδοντα πορνείοις τοῖς ἐκείνης.
Οὕτως ἡ Κίρκη λέγεται καὶ γὰρ χοιροῦν ἀνθρώπους.

Tzetze afferma che Odisseo si maializzò
ancor più dei suoi compagni, lui che per un intero anno
andò a letto con Circe nei suoi postriboli.
Questo, infatti, si intende dicendo che Circe trasformava gli uomini in maiali.

Questo brusco declassamento degli eroi omerici non è isolato: basta pensare all'interpretazione ai limiti della scatologia di un altro passo omerico (*Od.* XXIV 47-56) che compare, all'interno della *Piccola grande Iliade*, nei *Posthomeric* (vv. 450-462)³³.

Il ruolo delle 'fonti parallele' risalta invece in un passo successivo, dove il grammatico bizantino dichiara di voler spiegare allegoricamente la monoftalmia del Ciclope ed il suo accecamento. I Ciclopi, infatti, sarebbero stati gli abitanti della Sicilia, soliti uccidere tutti gli stranieri che sbarcavano nell'isola nel timore di esserne attaccati. Così Polifemo sequestrò Odisseo e i suoi dodici compagni, di cui ne uccise la metà. Gli altri sei (insieme ad Odisseo), però,

ἢ οἶνω ἢ καὶ χρήμασι μεθύσαντες ἐκείνων,
τὴν θυγατέρα Κύκλωπος, τὴν Ἑλπην καλουμένην,
ὄμμα τελοῦσαν τῷ πατρὶ τινὸς αὐτῶν ἐρῶσαν,
οἴξασαν τούτοις τὴν εἰρκτὴν ἀπέπλεον λαβόντες
κάκ τῶν ποιμνίων δὲ πολλὰ καὶ ἕτερα τῶν τούτου.

avendolo inebriato col vino o con le ricchezze,
la figlia del Ciclope chiamata Elpe,
che costituiva la pupilla del padre e che era innamorata di uno di loro,
la rapirono dopo che ebbe aperto loro la porta,
e portarono via anche molte delle sue pecore ed altro.

Polifemo e gli altri Siculi, infuriati, avrebbero poi bersagliato i fuggiaschi con grosse

³² Anche se non sempre con esiti limpidi, come nota Pontani 2005, p. 167.

³³ Sul passo, cfr. almeno Braccini 2009-2010, 165-167.

pietre; successivamente il lestrigone Antifate, fratello di Polifemo, avrebbe recuperato la ragazza e l'avrebbe resa al padre (vv. 105-108, p. 292 Hunger). Così sarebbero andati veramente i fatti; Omero poi avrebbe rivisitato tutta questa vicenda τῷ νέκταρι τοὺς λόγους κεραννύων (v. 160), ed in particolare avrebbe alluso al rapimento di Elpe con l'immagine del palo rovente, secondo Tzetze chiara metafora dell'amore che aveva traviato la fanciulla.

Da dove derivava la sua 'storia vera' il grammatico bizantino (che ne tratta anche in *Chil.* X 934-945)? Come già si era accorto Hunger (p. 309), il brano tzetziaco richiama un luogo di Malala, dove viene esposta una vicenda analoga (V 17-18, pp. 85-87 Thurn). Odisseo, nel corso delle sue peregrinazioni, era arrivato in Sicilia. L'isola era divisa tra i tre figli di Sicano, ossia Antifante, Ciclope e Polifemo. Dopo aver avuto incontri piuttosto sgradevoli con i primi due, durante la notte Odisseo e compagni capitano nella regione di Polifemo e vi attaccano battaglia. Il mattino dopo, il re di Itaca dona diversi oggetti a Polifemo, che si rabbonisce ed accetta di ospitarli finché le condizioni del mare non permetteranno loro di ripartire. Nel frattempo, però, sua figlia Elpe si innamora di uno dei compagni di Odisseo, Leone; ed appena il vento è favorevole, all'insaputa di Odisseo i suoi uomini rapiscono la ragazza prima di salpare, suscitando così l'ira del padre che gli scatena dietro i suoi uomini, i quali, dopo aver raggiunto le navi di Odisseo, ne fanno grande strage³⁴.

Malala fornisce anche la sua fonte per questa storia: si tratta proprio di quel Sisifo di Coa (fr. 2 Jacoby: ἄτινα ὁ σοφώτατος Σίσυφος ὁ Κῶος ἐξέθετο) che come si è visto, stando a Tzetze, avrebbe scritto un resoconto delle vicende troiane in qualità di segretario di Teucro, sul quale a sua volta si sarebbe basato lo stesso Omero³⁵. L'erudito bizantino 'scavalca' dunque Omero appoggiandosi ad una delle pretese fonti storiche dell'*Odissea*, e fornisce quella che ritiene la verità sull'episodio del Ciclope³⁶.

Tzetze dunque, anche in questo caso, ritiene di conoscere così bene l'epica da essere in grado di riscriverla meglio, correggendo e integrando quanto è stato scritto dai poeti precedenti, ai quali in fin dei conti è riconosciuto un valore pressoché esclusivamente formale, sulla base di stilemi che possono essere smontati e ricomposti a piacimento del dotto bizantino. Questo deriva proprio dalla concezione tzetziaca dell'epica. Delle sue quattro componenti, due sono esclusivamente formali (metro e lingua), una costituisce solo una sorta di 'cifrario' convenzionale (il mito); l'unico aspetto realmente di contenuto, la storia, è sostanzialmente esterno ed estraneo all'epica stessa, e poggia,

³⁴ Πρωίας δὲ γενομένης προσήγαγεν ὁ Ὀδυσσεὺς καὶ τῷ Πολυφήμῳ ξένια καὶ προσέπεσεν αὐτῷ, εἰπὼν ὅτι ἀπὸ τῶν Τρωικῶν τόπων ἐλήλυθε πεπλανημένος ἀπὸ πολλῆς κυμάτων ἀνάγκης, ἀπαριθμήσας αὐτῷ καὶ τὰς συμβάσας αὐτῷ κατὰ θάλασσαν διαφόρους συμφοράς. ὅστις Πολύφημος <τῆ ὑπερβολῆ τῶν πόνων> συμπαθήσας αὐτῷ ἠλέησεν αὐτὸν καὶ ὑπεδέξατο αὐτὸν καὶ τοὺς αὐτοῦ, ἕως οὗ ἐγένετο ἐπιτήδειος ὁ πλοῦς. ἡ δὲ θυγάτηρ τοῦ Πολυφήμου ὀνόματι Ἑλπη ἐρωτικῶς διετέθη πρὸς τινα εὐπρεπῆ ἄνδρα τῶν μετὰ τοῦ Ὀδυσσεύος ὀνόματι Λεῖωνα· καὶ ἐπιτηδείου ἀνέμου πνεύσαντος ταύτην ἀφαρπάσαντες <τοῦ Ὀδυσσεύος ἀγνοοῦντος> ἐξώρμησαν ἐκ τῆς Σικελίας νήσου. <ὁ δὲ Πολύφημος ἔπεμψε πολλοὺς τῶν οἰκείων κατ'αὐτῶν, καὶ καταλαβόντες ἀφαιροῦνται βιαίως>. Le integrazioni di Thurn sono basate sulla *Ekloge historion* del *Par. gr.* 854.

³⁵ I particolari della vicenda sono forniti in termini differenti nella versione latina di Ditti (6.5): la figlia di Polifemo si chiama Arene, e l'uomo di cui si innamora Alfenore; il tentativo di rapimento viene immediatamente vanificato dal padre. Sulla vicenda, cfr. anche Pontani 2005, 73 n. 152.

³⁶ Su quest'interpretazione allegorica si sofferma anche Knight 1995, 138.

nell'interpretazione del grammatico bizantino, su tutta una serie di 'fonti' in prosa come Ditti e il più evanescente Sisifo. Queste, secondo la critica moderna, in origine erano nate come alternative all'epica, se non addirittura come più o meno giocosamente antiepiche³⁷, nella loro volontà di veicolare verità 'altre' rispetto all'*Iliade* e all'*Odissea* e di demolire gli eroi omerici mettendo alla berlina le bassezze di Agamennone e Odisseo e contrapponendo loro personaggi come Palamede. Tzetze però fa proprie tutte queste versioni, nell'intento di fornire ai giovani un'epica 'vera', irreprensibile nella forma e soprattutto nei contenuti allegorici e storici, e che tuttavia risulta distantissima da quella omerica, che pure risulta apprezzata e che anzi il grammatico bizantino, riscrivendola, vorrebbe difendere dalle critiche di chi taccia Omero di paganesimo. Nella sua ansia di dimostrare l'assoluta innocuità religiosa dell'*Iliade* e dell'*Odissea* e di correggerne le storture storiche, Tzetze le svuota spesso di quello che per noi è il contenuto, badando invece a conservare quella che consideriamo la forma esteriore, riprodotta perfettamente come nella *Piccola grande Iliade* o rielaborata in un *pastiche* metrico come nelle *Allegorie*. E non bisogna pensare che si sia trattato di un'operazione sterile: è noto il successo di cui godettero i commentari tzetziiani, e del resto, quando nel XIV secolo Costantino Ermoniaco scrisse una parafrasi della materia troiana in ottonari bizantini su commissione dell'allora despota dell'Epiro, come fonte principale seguì chiaramente la falsariga delle *Allegorie all'Iliade* di Tzetze³⁸. Si vuol dire che la strada dell'inferno sia lastricata di buone intenzioni: certo è che, nella sua volontà di recuperare e ricreare poeticamente la dimensione autentica dei poemi omerici per il bene dei giovani, Tzetze ha finito per attuare una bizzarra inversione di polarità, obliterandoli e creando al loro posto un qualcosa di nuovo, in cui è l'antiepica, in ultima analisi, ad essere elevata al rango di epica.

³⁷ Cfr. almeno le considerazioni di Burgess 2001, 45: «Philostratus... and Dictys/Dares are 'anti-Homerists' authors who purport to give a realistic 'correct' view of the war, and as a result their works are self-consciously sophisticated, exuberantly inventive, and perversely idiosyncratic».

³⁸ Insieme agli opportuni brani della *Cronaca* di Manasse ed a poche altre fonti (non si esclude nemmeno un ricorso, peraltro non preponderante, alla stessa *Iliade*). Il testo di Ermoniaco è edito in Legrand 1890; cfr. anche *ODB* II, 921 s.v. *Hermoniakos, Constantine*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bachmann 1835

L.Bachmann (ed.), *Scholia in Homeri Iliadem*, I, Lipsiae 1835.

Boissonade 1851

J.Fr.Boissonade (ed.), *Tzetzae Allegoriae Iliadis. Accedunt Pselli Allegoriae quarum una inedita*, Paris 1851 (rist. Hildesheim 1967).

Braccini 2009-2010

T.Braccini, *Erudita invenzione: riflessioni sulla Piccola grande Iliade di Giovanni Tzetze*, «Incontri triestini di filologia classica» IX (2009-2010), 153-173.

Budelmann 2002

F.Budelmann, *Classical Commentary in Byzantium: John Tzetzes on Ancient Greek Literature*, in R.K.Gibson-Chr.Shuttleworth Kraus (curr.), *The Classical Commentary: Histories, Practices, Theory*, Leiden 2002, 141-169.

Burgess 2001

J.S.Burgess, *The Tradition of the Trojan War and the Epic Cycle*, Baltimore 2001.

Cesaretti 1991

P.Cesaretti, *Allegoristi di Omero a Bisanzio: ricerche ermeneutiche*, Milano 1991.

Cesaretti 2010

P.Cesaretti, *Tzetzes, John*, in A.Grafton-G.W.Most-S.Settis (curr.), *The Classical Tradition*, Cambridge-London 2010, 957.

Hermann 1812

G.Hermann (ed.), *Draconis Stratonicensis liber De metris poeticis; Ioannis Tzetzae Exegesis in Homeri Iliadem*, Lipsiae 1812.

Hunger 1955

H.Hunger, *Johannes Tzetzes, Allegorien zur Odyssee, Buch XIII-XXIV*, «ByzZ» XLVIII (1955) 11-38.

Hunger 1956

H.Hunger, *Allegorien zur Odyssee I-XII*, «ByzZ» XLIX (1956) 249-310.

Jeffreys-Jeffreys 1983

E.Jeffreys-M. Jeffreys, *Popular literature in Late Byzantium*, 1983.

Kaldellis 2007

A.Kaldellis, *Hellenism in Byzantium: The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge 2007.

Kaldellis 2009

A.Kaldellis, *Classical Scholarship in Twelfth-Century Byzantium*, in C.Barber-D. Jenkins (curr.), *Medieval Greek Commentaries on the Nicomachean Ethics*, Leiden 2009, 1-43.

Knight 1995

V.H.Knight, *The renewal of epic: responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*, Leiden 1995.

Lapini 1997

W.Lapini, *I libri dell'Ephemeris di Ditti-Settimio*, «ZPE» CXVII (1997) 85-89.

Legrand 1890

- E.Legrand (ed.), *La guerre de Troie... par Constantin Hermoniacos*, Paris 1890.
- Leone 1995
P.A.M.Leone (ed.), *Ioannis Tzetzae Carmina iliaca*, Catania 1995.
- Lolos 1981
A.Lolos, *Der unbekannte Teil der Ilias-Exegesis des Iohannes Tzetzes (A97-609)*, Königstein/Ts. 1981.
- Matranga 1850
P.Matranga (ed.), *Anecdota graeca*, I, Romae 1850.
- Mavroudis 1992
A.D.Mavroudis, *Kritikes paratereseis sten «Exegesis tes Iliados» (A 97-609) tou Ioanne Tzetze. I*, «EETHess(philos)» II (1992) 155-230.
- Morgan 1983
G.Morgan, *Homer in Byzantium: John Tzetzes*, in C.A.Rubino-C.W.Shelmerdine (curr.), *Approaches to Homer*, Austin 1983, 165-188.
- Papathomopoulos 2007
M.Papathomopoulos (ed.), *Exegesis Ioannou Grammatikou tou Tzetzou eis ten Homerou Iliada*, Athenai 2007.
- Patzig 1903
E.Patzig, *Das Trojabuch des Sisyphos von Kos*, «ByzZ» XII (1903) 231-257.
- Pontani 2005
F.Pontani, *Sguardi su Ulisse: la tradizione esegetica greca all'Odissea*, Roma 2005.
- Sluiter 1992
I.Sluiter, *Some notes on the edition of Tzetzes' Ilias-Exegesis*, «Mnemosyne» XLV (1992) 482-500.



SILVIA STUCCHI

**La Troiae Halosis nella Traduction entière de Pétrone (1693):
ai confini tra epica e romanzo**

La *Traduction entière de Pétrone, suivant le nouveau manuscrit trouvé à Bellegarde en 1688, avec remarques* (Colonia 1693) è un cimelio librario¹, testimone di un'epoca², che a buon diritto potrebbe essere chiamata *aetas Petroniana*, tale fu l'entusiasmo con cui i letterati francesi del XVII secolo lessero il *Satyricon*, specialmente dopo la scoperta da parte di Marino Statilio, nella biblioteca di Niccolò Cippico a Traù, in Dalmazia, del celebre *Codex Traguriensis*³. Per tutto il XVII secolo, il *Satyricon* e i problemi connessi con il testo e l'identità dell'autore, polarizzarono l'attenzione dei dotti, e il ritrovamento di Traù fece, per così dire, da catalizzatore del fenomeno, tanto che dal 1668 sino al 1693, anno in cui apparve il preteso «Petronio di Belgrado» di Nodot, si contano ben dodici edizioni del *Satyricon*. Si tratta della più chiara testimonianza del successo e dell'interesse inesausto per Petronio: quest'autore, infatti, aveva la singolare capacità di infiammare l'interesse non solo dei dotti e dei filologi, ma anche del bel mondo, della società colta e raffinata, in cui stava prendendo piede il fenomeno del libertinismo.

L'entusiasmo per Petronio determinò, pertanto, non solo una fioritura di iniziative editoriali miranti a ristampare l'opera o ad approntarne nuove edizioni, ma sulla scia di questo entusiasmo si diffuse anche l'uso rappresentazioni di corte aventi per soggetto il *Satyricon*, sull'onda della moda che già portava gli aristocratici a rappresentare *tableaux vivants* ispirati al mondo e alla letteratura classica, o a mettere in scena episodi dell'epica virgiliana *en travesti*: così, sia alla corte di Federico il Grande che sotto la reggenza di Luigi XV, vengono rappresentati episodi del *Satyricon*, e, in particolare, la *cena Trimalchionis*⁴. E, del resto, i dibattiti specialistici, che non mancarono, sull'originalità

¹ Colgo l'occasione per ringraziare il Prof. G. Cavajoni, dell'Università degli Studi di Milano, che ha messo a mia disposizione la sua copia del testo di Nodot.

² Su questo caso editoriale di fine XVII secolo, cfr. Gagliardi 1993, 117-118; in generale, però, si veda tutto il capitolo V dell'opera, intitolato *Le suggestioni sulla letteratura 'libertina' del Settecento francese*, 117-136; in particolare, cfr. le pagine 125 ss. dedicate a Crébillon figlio e a Choderlos de Laclos. Sul caso Nodot, cfr. Stolz 1987, che ricostruisce le fasi di questa singolare vicenda, indagando anche la vita di Nodot, e offrendo molta documentazione d'epoca (stralci di lettere, giudizi sulla *Traduction*, comunicazioni alle Accademie, un breve esempio del testo di Nodot, etc.). Una cronaca del caso è già in Collignon 1892, 79 ss. Sulla vita di Nodot, e sulle testimonianze biografiche relative alla sua figura, cfr. anche il più recente Laes 1998.

³ Sul «caso Nodot» rimando, per la completa ricostruzione degli avvenimenti e per l'analisi di ampi stralci della traduzione-plagio, al mio *Osservazioni sulla ricezione di Petronio nella Francia del XVII secolo. Il caso Nodot*, Aracne editrice, Roma 2010.

⁴ Leibniz, per esempio, in una lettera datata 25 febbraio 1702, descrive una rappresentazione carnevalesca del banchetto di Trimalcione tenutasi alla corte di Hannover: cfr. von Albrecht 1995, 1233.

del codice di Traù⁵, cui, meno di trent'anni dopo, fecero seguito quelli, di ben altro tipo ed esito, indirizzati contro la falsificazione di Nodot, mantennero di rimando desta l'attenzione dei dotti, appartenenti alla «repubblica delle lettere», nei confronti delle problematiche petroniane. Da parte loro, i membri del bel mondo, gli aristocratici forniti di gusto e cultura e, in generale, gli spiriti raffinati, ma estranei alle sottili disquisizioni filologiche, continuarono, come vedremo, a mostrare per il *Satyricon* un crescente interesse; in particolare, ciò è vero per quanto riguarda il principe di Condé, il quale nutriva per Petronio una speciale predilezione⁶, tanto da avere riunito nel 1688 parecchi letterati per discutere dell'autenticità del nuovo ritrovamento di Belgrado.

Sull'onda di questo generalizzato entusiasmo, si fece largo sulla scena culturale un curioso temperamento come quello di François Nodot, ufficiale d'artiglieria, letterato e poligrafo, le cui opere letterarie, quantunque numerose, non furono particolarmente apprezzate dai contemporanei. Egli asserì di aver ritrovato a Belgrado⁷ un manoscritto contenente il testo integrale di Petronio, di cui offriva, in una serie di edizioni che si succedettero velocemente a partire dal 1693, una *Traduction entière*, non era priva di un certo garbo e denotante anche una notevole raffinatezza culturale⁸. Immediatamente dopo la pubblicazione del testo di Nodot, com'è naturale, molti dubbi si levarono da parte dei dotti del tempo in ordine alla presunta autenticità del manoscritto che questo personaggio asseriva di aver salvato dall'oblio, nonché riguardo alla sincerità dell'operazione editoriale, coronata, all'inizio, da un buon successo, sicuramente dovuto a interesse e curiosità. Quando poi apparve, a breve giro di stampa, un'edizione in cui Nodot, per rispondere alle critiche, proponeva il testo latino cosiddetto originale (o meglio, quello che egli intendeva spacciare per testo latino del fantomatico manoscritto di Belgrado, cioè la retroversione latina da lui stesso approntata), i gallicismi, gli idiotismi e tutte le asprezze stilistiche dell'opera non fecero altro che incrementare e convalidare i dubbi dei dotti, al punto che Leibniz

Tra l'altro, da pochi anni, ad opera di R. Herzog, è stato ritrovato il manoscritto di Leibniz intitolato *Trimalcion moderne, composé l'an 1702 pour le Carnaval d'Hanovre*; sul tema, si veda Schäfer 2007, in particolare 362-365; attualmente, in Babin 2007, possiamo trovare la descrizione dell'evento.

⁵ Cfr. Stucchi 2010, 14-16.

⁶ Cfr. Aumale 1889, t. V, 42.

⁷ Nodot si riferisce ai fatti che portarono alla conquista della città da parte degli imperiali nel 1688, mentre, in conseguenza della pace di Carlowitz essa ritornò in mano ai Turchi. Per la storia di Belgrado, e per le alterne vicende relative ai passaggi della città sotto l'Austria o sotto i Turchi, rimando a Aleksič-Pejkovič 1991, 111-115.

⁸ Questo parere viene condiviso anche dal pur severo Laes 1998, il quale afferma che «the best (the only?) reason for printing the Nodotian texts nowadays (...) is the fact that they offer good links between the fragments and therefore make it easier to understand the whole story (...)» (p. 400); in generale, afferma lo studioso, «the Nodotian additions may be considered as narratologically good» (*ibid.*). Che le inserzioni di Nodot siano narratologicamente buone, si evince anche dal fatto che spesso esse vennero usate, nei decenni e secoli successivi, proprio per rendere più fruibile il testo di Petronio: cfr. per esempio come l'edizione del *Satyricon* di Colajanni 1871 si rifaccia ancora alle false integrazioni di Nodot e alle sue annotazioni; inoltre, trovo attestazione, presso la New York Public Library, dell'esistenza di un'edizione di Petronio intitolata *The Satyricon of Petronius Arbiter. Complete and unexpurgated translation by W. C. Firebaugh, in which are incorporated the forgeries of Nodot and Marchena (1768-1821, n. d. a.) and the readings introduced into the text by De Salas (J. A. González de Salas, 1588-1621, n. d. a.). Illustration by Norman Lindsay*, stampata a New York nel 1922 e pubblicata ai fini di una circolazione privata, come del resto recita anche una nota in esergo «This edition is strictly limited to twelve hundred and fifty sets, of which 1200 numbered sets are for subscribers».

scrisse, a proposito del testo latino dato alle stampe da Nodot: «*Hic languor et frigus. Nec inventii connexionisque ratio admodum constat, tum Gallicismi passim, quin et quae in rationem dicendi peccent*»⁹. Questo singolare tentativo di realizzare un falso letterario dimostra, però, ancora una volta, un dato culturale significativo, e cioè l'entusiasmo con cui la società colta della Francia di fine Seicento guardava al testo di Petronio, forse anche riconoscendo in esso una sotterranea affinità con le proprie attitudini e peculiarità.

Il falso di Nodot, naturalmente, propone la traduzione anche dei numerosi inserti poetici del *Satyricon*: in questa sede, vorrei soffermarmi sulla *Troiae Halosis*, i 65 versi sulla distruzione di Troia, da gran parte della critica messi in relazione con il Virgilio di *Aen.* 2, 13-207, di cui il testo riutilizza molto materiale, ma «la cui fonte letteraria diretta va cercata piuttosto nella fitta produzione di opere, riguardanti la saga e l'epilogo di Troia, che caratterizzò l'età giulio-claudia e neroniana in particolare»¹⁰. Secondo altri e più moderni critici, il referente polemico di Petronio sarebbe non Virgilio, o l'epica di argomento iliadico in auge durante il regno di Nerone, ma, piuttosto, Seneca tragico¹¹. Tale osservazione prende le mosse dalla forma metrica dell'inserto poetico (non esametri, ma trimetri giambici), che ci riporta direttamente nell'alveo della poesia drammatica; inoltre, non mancano riferimenti a scene di annuncio, le *angeliai*, tipicamente tragiche; e tutta una serie di caratteristiche di questo testo petroniano (l'uso di paradossi; tre delle quattro sequenze introdotte da *iam*, come nel teatro senecano; il collegamento con la *rhesis* di Taltibio nell'*Agamemnon*; i vv. 41-42, che rimandano a una costruzione prediletta nelle tragedie senecane) rimanderebbero proprio al modello costituito dalla poesia scenica del Cordovano. Non sono però nemmeno mancate altre autorevoli voci che, anche in tempi recenti, per tematica e per rilievi di tipo formale e strutturale, si sono spese insistendo sulla necessità di riconoscere nell'inserto poetico petroniano una chiara ispirazione virgiliana, mutuata dal libro II dell'*Eneide*.

Tuttavia, al di là delle discussioni sull'ascendenza di questi 65 trimetri giambici, poco trionfalmente accolti dalla folla che passeggia nel portico (*Sat.* 90, 1), la dimostrazione della vitalità del testo della *Troiae Halosis* sta nel fatto che la *Traduction entière* di Nodot fa focalizzare la nostra attenzione non più nella ricerca del più o meno lontano modello o referente polemico di Petronio, ma nel rapporto che intercorre fra il testo del *Satyricon* e la traduzione operata nel XVII secolo. In generale, il rapporto fra il *Satyricon* e la *Traduction entière* è imperniato su una sorta di sbilanciamento degli equilibri ricostruibili da quanto ci resta dell'originario testo petroniano: infatti, asserendo di aver ritrovato una copia integra del *Satyricon*, di cui offre, per la prima volta, la traduzione completa, Nodot deve, comprensibilmente, *colmare le lacune* del testo latino, o meglio, in questo caso, *inventare*. Quindi, per esempio, Nodot presenta la prima entrata in scena di personaggi quali Lica e Trifena, che, arguiamo da Petronio, sono per Encolpio vecchie

⁹ Leibniz 1975, I, IX, 298. Il Burmann, del resto, nel 1709, non si era espresso con minor durezza quando aveva seccamente annotato: «... ut impune illos pro deliciis Petronianis insulsis escis appositis deciperet».

¹⁰ Così Aragosti 1999², nella sua edizione con traduzione del *Satyricon* per la BUR (Aragosti 1999², 352-353 n. 261). Sappiamo, del resto, che anche Lucano scrisse, secondo Stat. *Silv.* 2, 7, 54 ss. e la tarda *Vita Lucani*, un *Iliacon* sulla morte di Ettore e il riscatto del suo corpo da parte del padre Priamo; e l'imperatore stesso non doveva essere estraneo a questa moda, giacché scrisse (cfr. Suet. *Nero* 38, 2 e Dion. Cass. 62, 18, 1) una *Halosis Ilii*, declamandola per giunta a teatro.

¹¹ Così Lefèvre 2008, 255 ss.

conoscenze, oppure deve spiegare quale sia il sacrilegio in seguito al quale il protagonista viene colpito nella virilità. Non dimentichiamo inoltre che, nel XVII secolo, l'interesse per Petronio si alimentava anche del gusto, tipico della buona società, non solo per le eleganti odi o per il garbo sottile delle satire oraziane, ma per il genere del romanzo. Esso, infatti, aveva riscosso un buon successo nell'ambito di quella tendenza nota come *préciosité*, che aveva interessato non solo un gruppuscolo di *femmes savantes* invase ai limiti del ridicolo, ma anche e soprattutto quegli spiriti del «bel mondo», che avevano militato nel gruppo dei *Modernes*. Del resto, le discussioni circa lo statuto del romanzo erano tutt'altro che infrequenti nella Francia del tempo, e furono importate anch'esse, come altri temi di dibattito letterario, dall'Italia, dove nacquero a proposito dei poemi cavallereschi di Boiardo e, soprattutto, del *Furioso* di Ariosto. A tali opere, per la loro varietà e *poikilia*, veniva, infatti, rimproverata la scarsa osservanza dei principi esposti nell'aristotelica *Poetica*, i quali, notoriamente, erano interpretati all'epoca in senso rigidamente prescrittivo, soprattutto per quanto concerneva l'unità d'azione¹². Bisogna poi ricordare come nel XVI secolo, in Francia, il poema epico, genere letterario «classico» per eccellenza, di matrice greco-latina, non fu contrastato dal poema cavalleresco, genere tipicamente medievale. Oltralpe, il condizionamento classico fu molto forte nel Rinascimento; e, soprattutto, quando la questione del romanzo venne posta in termini assai simili a quelli in cui era stata strutturata in Italia, anche in terra francese fu elemento di riprovazione per il *Furioso* il grande numero di vicende collaterali e di *excursus* di cui grondava l'opera. Per un analogo motivo, nel 1623, il grande trattatista Chapelain, nella sua celebre *Préface* all'*Adone* G. B. Marino, esprimeva osservazioni di questo tipo:

«(...) les anciens (...) se sont empêchés, tant qu'ils ont pu, même dans leur grands poèmes, de se charger de tant de matières, reconnaissant que bien qu'en leur diversité et capacité de merveille elles pussent faire naître le plaisir, elles nuisaient aussi à la fin de l'utilité, à laquelle tous les bons dressent toutes leurs machines; et c'est en partie pourquoi ces romans se trouvent si méprisables parmi les biens sensés, comme ceux qui sans aucune idée de perfection sur qui se conformer, amoncellent aventures sur aventures, combats, amours, désastres et autres choses, desquelles une seule bien traitée ferait un louable effet, là où ensemble elles s'entredétruisent, demeurant pour toute gloire l'amusement des idiots et l'horreur des habiles, qui n'en peuvent supporter le regard seulement, les sachant dans leur confusion du tout éloignées de l'intention de la poésie»¹³.

¹² Per esempio, all'ariostesco *Furioso*, che, com'è noto, ha tre filoni narrativi principali (la guerra tra cristiani e saraceni, la pazzia amorosa e il successivo rinsavimento di Orlando, l'amore di Ruggero e Bradamante), il Trissino opponeva, polemicamente, il suo poema, *L'Italia liberata dai Goti*, che narrava un'unica azione di un solo uomo, ovvero la guerra dell'imperatore Giustiniano contro i barbari. Più sfumata e moderata era invece l'opinione di G. B. Giraldi Cinzio, il quale, nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, nel 1554 aveva rifiutato di attribuire alle parole di Aristotele una valenza assoluta, e, per così dire, trascendente la contestualizzazione storica: i romanzi, ovvero i poemi cavallereschi, secondo la dizione allora corrente, non erano meno organici e, per così dire, difettosi e quindi deteriori rispetto ai poemi eroici: semplicemente, la loro organicità era di segno diverso. Pertanto, era possibile, per la generazione contemporanea al Giraldi Cinzio, considerare come unitaria, e quindi accettabile, anche un'opera che raccontasse molte azioni di molti uomini o più azioni di un uomo solo; in tal modo, concludeva l'autore, «ancora che questa composizione non sia accettata né dai Greci, né dai Latini, è però riuscita lodevole in questa nostra lingua, avendole data quella stessa autorità gli eccellenti scrittori di essa, che diedero alle loro gli scrittori delle due già dette».

¹³ Così affermava il grande trattatista J. Chapelain in *Lettre ou Discours de Monsieur Chapelain à*

Alla varietà, dunque, che caratterizza anche, come vedremo, sia il *Satyricon* che il falso di Nodot, con le sue avventure inesauribilmente inanellate, con repentini cambi di scenario, e con l'entrata in scena di nuovi personaggi, si guardava pertanto con un certo sospetto, e, spesso, i romanzieri cercavano di giustificarsi in nome del principio dell'unità d'azione. Così, per esempio, la *Préface* di *Rosane, histoire tirée de celles des Romains et des Perses* (1639), di Desmarets de Saint-Sorlin, si premura di avvertire il lettore in questi termini:

«Si les histoires qui vous recitez n'ont point de liaison les unes avec les autres, et si elles ne font intrigue et ne se meslent avec la principale histoire qui doit regner, pour servir comme de membres à ce corps, on dira que vous n'avez aucune art»¹⁴.

Queste righe, implicitamente, ammettono la possibilità di una certa varietà nel racconto, posto che tali rami secondari, per così dire, si innestino nel tronco principale della narrazione, o, per usare le parole del romanziero, che siano come membra equilibratamente e armoniosamente inserite in un corpo, costituito dall'*intrigue* portante del romanzo. All'incirca negli stessi anni, M.lle de Scudéry, nella *Préface* di *Ibrahim* (1641), metteva in relazione i più celebri romanzi del tempo con i principali poemi eroici e romanzi dell'antichità, nei quali veniva rispettata l'unità di azione: il risultato è che si possono trovare grandi analogie tra la *Liberata* e le antiche epopee¹⁵. Come in Desmarets de Saint-Sorlin, anche in M.lle de Scudéry, che apparenta i poemi omerici, l'*Eneide* e il romanzo di Eliodoro, ritorna il paragone delle membra che si devono innestare armoniosamente nel corpo; e, come nel passo precedentemente citato, l'autrice sostiene che vi sia una netta distinzione fra una narrazione che procede secondo casualità e un uso accorto di digressioni o episodi che, lungi dall'essere vietati, se condotti con criterio contribuiscono a portare a perfezione la vicenda del romanzo. Come si vede, anche nell'ambito di un genere letterario d'intrattenimento, come il romanzo, che non aveva le ambizioni della dotta poesia, della satira, della tragedia, nel XVII secolo, in Francia, in un tempo e un ambiente caratterizzati da una letteratura «regolare», cioè ricca di minuziose teorizzazioni normative, anche la narrativa risveglia l'attenzione dei critici e degli ingegni appartenenti all'*élite* culturale; e, come per la poesia, ci si rifà ad Aristotele. Circa una generazione dopo M.lle De Scudéry, infatti, nel 1669, P.-D. Huet, nella *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, oltre a delineare «un'ampia storia del genere narrativo dall'antichità al periodo

Monsieur Favereau (...) portant son opinion sur le poème d' "Adonis" du Chevalier Marin, ora reperibile in Chapelain 1936, p. 96. Per un panorama delle critiche riservate al *Furioso* da parte dei trattatisti francesi del XVII secolo, rimando a Cioranescu 1939.

¹⁴ Cfr. Coulet 1968, 42.

¹⁵ Così afferma infatti l'autrice: «... dans ces fameux Romans de l'Antiquité (...) à l'imitation du Poème Epique il y a une action principale où toutes les autres sont attachées, et qui fait qu'elles n'y sont employées que pour la conduire à sa perfection. Cette action dans l'*Iliade* d'Homere est la ruine de Troye; dans son *Odyssée*, le retour d'Ulisse à Itaque; dans Virgile, la mort de Turne, ou pour mieux dire la conquête de l'Italie; plus près de nous dans le Tasse, la prise de Hierusalem; et pour passer du Poème au Roman, qui est mon principal objet, dans l'*Heliodore*, le mariage de Chariclée et de Theagenes. Ce n'est pas que les Episodes en l'un et les diverses histoires en l'autre, n'y soient plutôt de beautez que des deffauz; mais il est toujours nécessaire que l'adresse de celui qui les employe les face tenir en quelque façon à cette action principale, afin que par cet enchainement ingenieux toutes ces parties ne facent qu'un corps, et que l'on n'y puisse rien voir de détaché ny d'inutile».

barocco»¹⁶, imposta un'articolata riflessione sul problema dell'unità d'azione nel romanzo.

I Greci erano stati i primi ad estendere le regole del poema eroico al romanzo; un esempio assai riuscito era quello delle *Etiopiche* (opera che anche M.lle De Scudéry citava nella sua *Préface*), perché gli episodi *a latere*, benché numerosi e avventurosamente variati, in quell'opera sono ricordati «avec dépendance et subordination à une action principale»¹⁷, proprio come nell'*Odissea* la sosta presso re Alcinoò, l'episodio di Polifemo e Circe e tutte le altre avventure di Ulisse nulla tolgono al fatto che il principale oggetto del poema, che lo regge dall'inizio sino alla sua felice conclusione, è costituito dal ritorno dell'eroe a Itaca e dalla ripresa di possesso del regno. Invece, la regola dell'unità d'azione era stata disattesa dai romanzi medievali, i quali altro non erano se non un'accozzaglia poco omogenea di episodi staccati, un giudizio per cui Huet era influenzato dal parere, ugualmente severo per motivi analoghi, espresso ancora dallo Chapelain nel 1646 nel suo *De la lecture des vieux romans*¹⁸. L'inorganicità ed eccentricità, non subordinate a un piano razionalmente concepito, erano i caratteri propri dell'epica medievale che Boiardo e Ariosto avevano ripreso nei loro poemi, e che li rendevano, pertanto, degni di biasimo, perché dei romanzi cavallereschi avevano recepito soprattutto difetti e mende. Quindi, il giudizio elogiativo per la struttura dei poemi cavallereschi, espresso da Giraldo Cinzio nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, era sostanzialmente scorretto, giacché, per quanto sia innegabile che «les romans italiens ont de très belles choses et méritent beaucoup d'autres louanges», tuttavia essi difettano di «régularité, de l'ordonnance (...) de la justesse du dessein»¹⁹.

Unica concessione che Huet accordava agli autori di romanzi, rispetto a quanto accadeva nel poema eroico logicamente e regolarmente strutturato, era la possibilità di moltiplicare le vicende secondarie, purché esse fossero sempre strettamente legate, subordinate e vincolate a quella centrale: ritorna anche qui la metafora biologica, che apparta il romanzo a un corpo in cui le membra devono essere ordinatamente connesse e armonizzate fra loro; nel caso si verificano squilibri, e una vicenda, concepita originariamente come secondaria, acquisisca un peso eccessivo, «ce sera un corps à plusieurs têtes, monstrueux et difforme»²⁰. Quest'immagine, del resto, non può non richiamare alla memoria il celebre passo oraziano dell'*Ars poetica* in cui il poeta, utilizzando l'immagine della sirena, stigmatizzava la mancanza di coerenza e logicità nell'articolazione dell'opera, affermando che l'effetto derivante è analogo a quello che deriverebbe dall'immagine di una bella donna la cui figura, dopo un capo e un busto incantevole, *desinit in piscem* (*ars* 1-5). In generale, pertanto, a partire dalla seconda metà del XVII secolo, tutti i teorici si allinearono al seguente precetto: il romanzo deve svolgersi facendo coincidere l'ordine del dipanarsi degli avvenimenti con quello in cui la narrazione li presenta²¹; così, la maggior

¹⁶ Cfr. Giorgi 1987, 20, cui mi rifaccio.

¹⁷ Citazione tratta da Huet 1971, 87.

¹⁸ In particolare, in quest'opera Chapelain aveva preso di mira il *Lancelot*, opera emblematica nell'ambito della cultura cortese, affermando perentoriamente che il suo autore, Chrétien de Troyes, *ne s'est jamais douté de ce que c'était qu'un plan d'ouvrage, qu'une disposition légitime, qu'un juste rapport des parties*» (Cfr. Chapelain 1936, 221).

¹⁹ Cfr. Huet 1971, 87-88.

²⁰ Cfr. Huet 1971, 87.

²¹ Così anche un altro teorico, il Du Plaisir, nei *Sentiments sur l'histoire*, corposa sezione della più

parte dei romanzi, sia di tipo sentimentale, come *La Princesse de Clèves*, sia di tipo che potremmo dire realistico, come *Le roman bourgeois*, seguiranno, nell'esposizione delle vicende, un ordine strettamente cronologico.

Torniamo ora alla traduzione-plagio di Nodot: nel rapporto con il suo referente latino, a partire dalla biografia di Petronio, l'artificio cui essa ricorre costantemente è quello dell'amplificazione di dati che, presenti in forma essenziale nei tacitiani *Annales*, vengono ripresi con aggiunte, commenti, circonlocuzioni, tutti elementi capaci di conferire al lettore l'idea - fallace - che l'autore disponga di altre fonti più ampie e articolate. Per esempio, quando in Nodot il terzetto dei protagonisti si avvia verso un castello di proprietà di Licurgo, egli è qualificato come un «cavaliere romano» («nous sortîmes de la Ville, & prîmes le chemin d'un Château qui apartenoit à Lycurge Chevalier Romain»). Licurgo, che già aveva avuto modo di conoscere Ascilto, è un personaggio che Nodot inserisce completamente *ex novo* nel racconto, secondo una logica che mira a dare ragione dell'esclamazione di Encolpio il quale, a un certo punto, esasperato, grida (cfr. *Sat.* 83,6): *At ego in societatem recepi hospitem Lycurgo crudeliorem*. La battuta, se consideriamo quanto ci resta effettivamente del *Satyricon*, risulta piuttosto oscura: si potrebbe ipotizzare, per esempio, il fatto che il giovane, pensando alla crudeltà di Ascilto che gli ha sottratto l'oggetto del suo amore, lo paragoni alla durezza divenuta proverbiale del re di Tracia Licurgo²²; ma, appunto, nel caso sopra citato si parla di severità, e non di crudeltà proverbiale. Non è nemmeno mancato chi avanzasse l'ipotesi secondo la quale la battuta sarebbe riferita a un personaggio che compariva in una delle parti del *Satyricon* andate per noi perdute, giacché il medesimo nome ricorre ancora in *Sat.* 117, 3. Come che sia, in base ai due accenni presenti nell'opera petroniana, si comprende come Nodot costruisca, amplificando e dilatando, una complessa vicenda, in cui dà conto del rapporto che lega Licurgo ai protagonisti, e non manca di trattare estesamente l'episodio della ruberia effettuata ai danni di questo personaggio.

Nodot, però, in linea con le tendenze ormai affermatesi nel romanzo di fine XVII secolo, rispetta rigorosamente, nel suo plagio, l'*ordo naturalis*, ovvero, anche là dove la narrazione viene arricchita da inserzioni e invenzioni, i fatti sono presentati in modo assolutamente lineare, secondo il loro effettivo ordine di svolgimento, senza ricorrere a anticipazioni, *flash-back* o a complessi e più sofisticati artifici narrativi. Nel castello di Licurgo, inoltre, il lettore ha la sorpresa di veder comparire due personaggi che, nella *facies* attuale del *Satyricon*, entrano in scena solo quando Encolpio, Eumolpo e Gitone si imbarcano sulla nave che sarà destinata a fare naufragio: si tratta di Lica e Trifena, presentati in questi termini: «Nous vîmes, entr'autres, une femme extrêmement belle nommée Tryphene: laquelle y estoit venuë avec Lycas Capitaine de Vaisseau, qui avoit des terres dans le voisinage du côté de la mer»²³. Nodot, quindi, non può far altro che

ampia opera *Sentiments sur les lettres et l'histoire avec des scrupules sur le style*, polemizzò contro quell'*embarras de la construction* tipico dei romanzi barocchi; cfr. Du Plaisir 1975, 46.

²² Cfr. per esempio *app. Verg. Dirae* 8 ss.

²³ Naturalmente, dal testo autenticamente petroniano, si può arguire che in una parte, evidentemente andata perduta, delle avventure di Encolpio, egli già aveva conosciuto quest'armatore-pirata, beneficiato da Nodot dalla carica di «Capitano di Vascello» e insieme di possidente terriero: lo provano, tra l'altro, la burlesca *agnitio* di Encolpio, che, parodiando quella di Odisseo grazie alla sua cicatrice, ci lascia intuire una preesistente intimità fra l'uomo di mare lo *scholasticus*, come pure la cupa reazione del capitano dopo il

ampliare, amplificare e duplicare episodi, notazioni, elementi, avvenimenti, creando, come si è visto, una tessitura di eventi e fatti i quali, agli occhi di un lettore esperto, possono risultare quasi familiari. E, in generale, il nostro autore, che sulla traduzione ha idee ben precise, e piuttosto moderne, disponendosi a tradurre la *Troiae Halosis*, inevitabilmente, ci offre un testo, per forza di cose e come molto spesso accade nelle versioni dal latino alle lingue moderne, meno sintetico di quello di partenza: a 65 trimetri dell'originale ne corrispondono oltre 80 della traduzione-plagio. Quello che però colpisce maggiormente, è che il brano poetico viene diversamente valorizzato dal fatto stesso di trovarsi in un testo, quello di Nodot, diventato, nella traduzione-falso, un lungo romanzo con ampi inserti di gusto galante; cambia, quindi, in primo luogo, la proporzione fra inserto poetico e testo complessivo, come, appunto, un ricamo inserito ora in una tela di proporzioni ridotte, ora in un tessuto di grande ampiezza. Così, l'inserto epico assume una diversa connotazione, sia perchè si trova in quello che è ormai un lungo romanzo (sul genere di quelli di moda nella Francia del XVII secolo), sia per il tono e le scelte della traduzione, che amplifica, sottolineandolo sino all'esasperazione, soprattutto il lato patetico-sentimentale della vicenda. Ci troviamo, in altre parole, ai limiti fra epica e romanzo, entro una narrazione epica – che nasce, non dimentichiamolo, come *ekphrasis*²⁴ – e che sottolinea il versante patetico della vicenda.

Vediamo quindi di esaminare alcuni passaggi dell'inserto poetico, a partire dall'inizio : i vv. 7-8, *Qui, disposant bien-tôt une machine énorme / D'un Cheval monstrueux prirent enfin la forme* amplificano, infatti, quanto Petronio sintetizza in *minacem qui figurabunt equum* (v. 6). La nozione di minaccia, infatti, viene poi, ulteriormente, sottolineata da Nodot con la nozione di *Colosse horrible* (v. 9), laddove Petronio dice soltanto *huc* (v. 6), mentre *les vastes flancs* del cavallo (in Petronio *ingens antrum* e *obducti specus*, v. 7) ospiteranno *castra* (v. 8), «lo stuolo, i greci che vivono nell'accampamento»; Nodot, invece, passa dal neutro plurale al maschile (v. *des braves combatans*). I Greci stipati dentro i fianchi del cavallo, del resto, sono *Mille Grecs irritez contre les Destinées*, / *Rebutez d'esperer le fruit de dix années*, / *À construire un grand Voeu feignant d'être empêché*, / *s'y rangent sans tumulte, & s'y tiennent cachez*. Nodot accentua cioè la drammaticità dell'evento distruttivo che si sta preparando definendo i Greci *irritez contre les Destinées* (espressione corrispondente perfettamente, ancorché il soggetto non sia personale, ai vv. 8-9 di Petronio, *decenni proemio/ irata virtus abditur*). La nozione di silenzio minaccioso viene determinata nel testo latino dai verbi *stipant* e *abditur*, che, indirettamente, come pure l'aggettivo *minax* poco sopra riferito al cavallo ligneo, creano nel lettore l'idea di una sorpresa minacciosa che aspetta di palesarsi. Ma la cosa più interessante è che, a dimostrazione di quanto detto circa l'intenzione patetica di Nodot, quello che in Petronio è un «pezzo di bravura» ispirato a una *tabula*, diventa qui il racconto in prima persona (si usa la prima plurale), recitato cioè da una voce che si mette nei panni dei Troiani che videro il cavallo (*Helas ce coup fatal fit pour lors nôtre joye / Nous les crûmes partis, &*

racconto della novella della matrona di Efeso, messa in relazione con un precedente, duplice torto ricevuto da costui da parte del giovane. Ricollegandosi a questi particolari, Nodot costuisce, per progressivi tratti di amplificazione, una lunga vicenda, che inizia come un racconto galante: *Vous sçaurez que l'Amour se mêla d'abord de nos affaires, & que la beauté de Triphene m'ayant donné dans la vuë, je ne la trouvai pas cruelle*.

²⁴ Sul valore delle *ekphraseis* nell'economia del racconto petroniano cfr. Stucchi 2007.

déjà loin de Troye ... / Et que tous leurs Vaisseaux, vaguant au gré des vents / Eloignent pour jamais la guerre de nos champs), un patetismo, del resto, amplificato dall'uso di *Hélas*, «Ahimè!» in apertura di verso, laddove Petronio apriva invece la sequenza con uno *iam*, ricondotto da Lefèvre all'uso tragico senecano e che troviamo anche al v. 1 e 54.

I vv. 23-24 della traduzione di Nodot, *Les Peuple qui se flate, & qui se croit tranquille, / Pour voir le Voeu des Grecs, court, & sort de la Ville* aggiunge poi un'idea di soggettività (che, ovviamente, presto sarà smentita) a quella, molto più neutra, di Petronio, secondo il quale la *turba portis libera et bello carens* (v. 15) si riversa *in vota* (v. 16). Ma, si noti, il verbo usato nel *Satyricon*, *properat*, viene riformulato da Nodot con una sorta di endiadi che rende l'idea dell'affrettarsi precipitoso, duplicando l'espressione: *court & sort*.

Inoltre, ai vv. 23-24: *Sur son visage gay l'on voit encore des pleurs, / Et sa fausse allegresse annonce ses malheurs*, Nodot compie un'operazione assai diversa da Petronio, il quale dice che *fletibus manant gena / mentisque pavidae gaudium lacrimas habet / quas metus abegit* (vv. 15-17). In altre parole, il *Satyricon* parla di lacrime per la sensazione dello scampato pericolo, per la paura (*metus*) che finalmente sembra scacciata; Nodot, invece, accentua la nozione di *fausse allegresse*, allegria fallace, che prelude a una futura infelicità (*malheurs*).

Ma vediamo invece come la *Traduction entière* delinea la fine del personaggio più celebre dell'episodio, Laocoonte, il quale *crinem solutus* (v. 19, particolare omesso da Nodot), riempie di alte grida le orecchie del popolo (vv. 19-20, *replet / clamore vulgus*), proprio quel *vulgus* cui Nodot riserva un epiteto, *foule importune* (v. 26), assente nel testo di partenza. Quando, per la seconda volta, il sacerdote colpisce i fianchi del cavallo, scrive Nodot, *Les captifs par un cry trahissent l'imposture / Mais au Voeu, qui se plaint, on donne ce murmure, / Et sur cette nouvelle, & folle illusion / La troupe prisonniere entre dans Ilion*. (vv. 33-36): l'arguzia petroniana rivela quasi un gusto sentenzioso-paradossale, caro anche a Seneca tragico (v. 27, *ibat iuventus capta, dum Troiam capit*), ma manca la qualifica di *nouvelle, & folle illusion* alla convinzione della massa che sia stato il cavallo a lamentarsi dell'empietà subita dall'ascia (*hache*, corrispondente al latino *bipennis*, v. 24). Ai vv. 37-49 segue il prodigio dei due enormi serpenti di mare che uccidono il sacerdote con i due figlioletti:

*D'un prodige étonnant Troye est alors frappée
Du côté que Tenede a sa rive escarpée
Ou les flots écumeux touchent pour se briser,
Et s'éloignant après paroissent s'apaiser,
Avec le même bruit que dans une nuit calme
Fait la paisible mer sous l'effort de la rame,
Nous vîmes approcher deux horribles serpens,
Qui par doubles replis écaillez, menaçans,
De leur queue élevant les flots jusqu'aux roches,
Faisoient retentir l'air de leurs rudes approches.
Aux spectateurs surpris ils sembloient deux vaisseaux,
Leur crin roux sur leur front flotloit au gré des eaux:
De leurs yeux allumez sortaient des vives flâmes,
Et leurs durs siflemens vinrent glacer nos ames.*

Lo *ecce* di v. 29 è riformulato, con minor forza, con un *alors*, che non rende però ben ragione del fatto che è come se Eumolpo descrivesse, a questo punto, una *tabula* con varie sequenze affiancate; invece, la nozione geografica della provenienza dei due mostri marini (*Du côté que Tenede a sa rive escarpée*) riformula benissimo il v. 29-30, *celsa qua Tenedos mare / dorso replevit*. L'effetto dei mostri che si avvicinano, gonfiando le onde e facendo spumeggiare il mare, viene reso traducendo con accortezza il testo petroniano. Notiamo infatti le corrispondenze:

Qua... /Tumida consurgunt freta (vv. 29-30) » *Ou les flots écumeux touchent pour se briser* (v. 39) [Nodot aggiunge però la finale implicita *pour se briser*]

Undaque resultat scissa tranquillo minor (v. 31) » *Et s'éloignant après paroissent s'apaiser* (v. 40) [*resultat minor*, è reso con *s'eloigner* e poi *paraître s'apaiser*, che riformula quanto il latino dice con il comparativo *minor*]

Qualis silenti nocte remorum sonus » *Avec le même bruit que dans une nuit calme*

Longe refertur /cum premunt classes mare » *Fait la paisible mer sous l'effort de la rame*

Pulsumque marmor abiete imposita gemit (vv. 32-34) » vv. 41-42 [più sintetici del testo di partenza]

Come vediamo, manca in Nodot l'idea del mare che risuona da lungi, *longe*, mentre esso è *pulsum*, un concetto riformulato dal traduttore-plagiario non con una forma verbale, ma con il sostantivo *effort*, riferito al remo.

Ed ecco che solo qui subentra la prima persona singolare nel testo latino, un «noi» che ci fa capire come, anche nel testo petroniano, la *Troiae Halosis* venga presentata come la descrizione degli avvenimenti da parte di chi ha assistito all'evento del cavallo di legno: *respicimus* (v. 35). Al contrario, abbiamo già visto prima, Nodot introduce la prima persona plurale molto prima nel suo testo. Vediamo ora come vengono descritti i due mostri marini in Petronio: si ricordano gli *orbibus geminis* (v. 35), i *tumida pectora* (v. 36) che sollevano tanta spuma quanto farebbero alte prore di navi (v. 37, *rates ut altae lateribus spumas agunt*); la spaventosità di queste creature si arguisce da queste loro dimensioni gigantesche, e dall'accento al *fulmineum iubar* (v. 39) dei loro occhi. Invece, Nodot afferma subito che i serpenti marini sono *horribles*, che hanno un'aria minacciosa (*menaçants*), e non ci si accontenta di dire che gli occhi hanno uno splendore di fiamma, ma si amplifica tale dato aggiungendo che le fiamme sono *vives*. I mostri che Nodot, non Petronio, specifica essere inviati da Nettuno, avvolgono i figli di Laocoonte con i loro *effroyables noeuds*, mentre invece Petronio parla solo di *tergoribus* (v. 42), senza aggettivazione ulteriore.

Vediamo ora i vv. 55-59:

*En vain ces malheureux portent leur foible main:
Contre leurs Ennemis ils restent sans deffense;
De se préter secours égale est l'impuissance;
Ils succombent tous deux aux rigueurs de leur sort,
Et la peur de mourir precipite leur mort.*

Rispetto al corrispondente testo latino, il francese è meno sintetico, e presta minor attenzione al bisticcio verbale petroniano (vv. 45-46, *neuter auxilio sibi, / uterque fratri*) mentre la notazione per cui *la peur de mourir precipite leur mort* non rende ragione all'originale, di cui non ripropone l'arguzia, non traducendo la nozione di paura vicendevole, dell'uno per l'altro (v. 46, *mutuo perdit metu*). Se guardiamo poi alla morte del padre, Laocoonte, notiamo, a riconferma di quanto detto sopra, la tendenza di Nodot a spingersi oltre i limiti dell'epica, giacchè qui si tratta di un poemetto mitologico, di un epillio, ma calato in una storia diluita, potremmo dire, data l'ampiezza della *Traduction entière*. Nodot amplifica il patetismo, ossequioso, in questo, ai gusti dei suoi potenziali lettori; Petronio si limita a definire il sacerdote *infirmus auxiliator* (v. 49), che assomma la sua morte a quella dei figli (*accumulat ecce liberum funus*, v. 48). Nodot, come dicevamo, ama il patetico (vv. 60-65):

*Mais d'un autre malheur cette morte est suivie,
Voulant les secourir, Laocoon perd la vie,
De ces affreux serpens le corps entrelacé
Au pied de nos Autels, il tombe terrassé,
Et se plaignant des Dieux, & du sors qui l'opprime,
Le grand Prêtre devient lui-même la victime.*

I serpenti sono *affreux* (nell'originale latino, a essi non è riferito in questo punto nessun aggettivo), mentre resa fedelmente è l'idea del sacerdote che cade a terra fra gli altari di cui era ministro. Subito dopo, il v. 66, *Les Autels profanez par de telles fureurs*, traduce letteralmente l'ablativo assoluto *profanatis sacris* (v. 52), mentre il v. 53, viene reso diversamente: Petronio definisce Troia *peritura* e aggiunge che «ha perso» (*perdidit*) i suoi dei protettori. Nodot, al contrario, con maggior patetismo, immagina gli dei che, come profughi essi stessi, escono dalla città: *Ilion vit sortir les Dieux ses protecteurs*, aggiungendo poi una precisazione per giustificare la sua scelta. Infatti, a p. 43 troviamo la nota:

«Les Anciens croyoient que les Dieux tutelaires abandonnoient les Temples, & se retiroient des Villes assiegées (a: Virgile, Eneide, l. 2, v. 351), lors qu'elles devoient tomber sous la puissance de leurs ennemis, & c'est pour cette raison que les Romains (b: Tite Live Decade liv. 1) avoient coûtume de faire une priere aux Dieux assiegez, lors qu'ils vouloient se rendre maîtres d'une Ville, & Macrobe (...) nous donne un formulaire de cette priere, Petrone dans le Poëme de la guerre civile, fait encore une belle description des Divinitez qui sortent de Rome, & l'abandonnent aux approches de Cesar. La Ville de Troye est nommée *Ilium* dans tous les Poëtes, d'Ilus un de ses anciens rois».

Vediamo ora il finale dei due passi: come nel testo latino, Nodot sottolinea che la scena è illuminata dal tenue chiarore lunare, ma non solo; ai 10 versi di questa sezione della *Troiae Halosis* ne corrispondono 18, cioè quasi il doppio nella *Traduction entière* (dal v. 70 al v. 88). Confrontiamo ora il testo petroniano con la traduzione.

Testo petroniano (vv. 56-65):

56 cum inter sepultos Priamidas nocte et mero
Danai relaxant claustra et effundunt viros.
Temptant in armis se duces, ceu ubi solet
nodo remissus Thessali quadrupes iugi
60 cervicem at altas quater ad excursum iubas.
Gladios retractant, commovent orbes manu
bellumque sumunt. Hic graves alius mero
Obtruncat et continuat in mortem ultimam
somnos, ab aris alius accendit faces
65 contraque Troas invocat Troiae sacra.

Testo tradotto da Nodot (vv. 70-88):

70 *Quand les Troyens, charmez de la fin de leurs maux,*
D'un bachique sommeil goûtoient le doux repos
Les Grecs, à la faveur d'une large ouverture,
Sortent impatiens de leur prison obscure,
Les Chefs & les Soldats courent en mille endroits,
75 *Leurs pas sont incertains, comme on voit quelquefois*
Un superbe Coursier, tout fier d'être sans guide,
Courir la teste haute affranchi de sa bride.
Les armes à la main, le bouclier au bras,
Les Grecs victorieux tentent mille combats
80 *Partout, de leur fureur, on voit d'affreuses marques:*
Les uns livrent sans peine aux rigoureuses Parques,
Les Troyens endormis, & par un sort cruel,
Leur sommeil est pour eux un sommeil éternel:
D'autres, pour assouvir leurs rages immortelles,
Allument aux Autels leurs torches criminelles:
Et, promenant la flame, & le fer en tous lieux,
Pour mieux saccager Troie ils implorent ses Dieux.

Ma qual è il criterio seguito da Nodot? In primo luogo, come per episodi e personaggi, l'amplificazione, continua e costante, che notiamo nella tendenza a fornire sempre di un aggettivo in nome, anche quando esso non sia presente nel testo petroniano. In ogni caso, si tratta di attributi facilmente deducibili, per così dire, consueti: così, i passi sono *incertains* (v. 75); il cavallo *nodo remissus*, ossia *affranchi de sa bride* (v. 77) è *superbe, tout fier* (v. 76), la sua testa è *haute* (v. 77), ma non c'è la nozione dello scuotere la criniera. I greci, poi sono *victorieux* (v. 79), e del tutto di mano del traduttore-falsario è il v. 80, che aggiunge l'idea del furore, dei segni spaventosi (*affreuses marques*), e della presenza in ogni luogo di questi segni di sventura, come del resto solo di Nodot è l'accenno alle Parche inflessibili (*rigoureuses*, v. 81), nonché il riferimento al destino crudele (*sort cruel*, v. 83) dei Troiani addormentati, *endormis* di v. 83. L'aggettivo corrisponde a *graves* di v. 62, che però indica un sonno profondo, aggiungendone anche il motivo: il vino, *mero*, v. 62. Tale dato è ricordato dal traduttore al v. 71, là dove l'aggettivo *bachique* ricorda la causa del sonno profondo; mentre, invece di parlare di sonno notturno, *nocte, ibid.*, Nodot

parla di un *doux repos*, v. 71. L'arguzia, per cui il Greco con la sua spada fa passare la vittima addormentata, senza soluzione di continuità, dal sonno alla morte (*continuat in mortem ultimam / somnos*, v. 64), viene resa, meno sinteticamente, ma più pateticamente, con la ripetizione di *sommeil*, che diventa, «per loro» (*pour eux*, v. 84, precisazione alquanto pedestre e superflua, se non a fini metrici), un sonno «eterno» (*éternel*, *ibid.*, là dove *sommeil éternel* è, appunto, perifrasi per «morte»). Di più, Nodot calca la mano, diremmo, sulla crudeltà dei Greci (v. 85, *pour assouvir à leur rages immortelles*, e si veda, poco sotto, l'epiteto riferito alle *torches*, che sono *criminelles*) e vuole ancora più esplicitamente evocare la vastità dello sconvolgimento (v. 87, *Et, promenant la flame, & le fer en tous lieux*), notazione assente nell'originale latino. Non manca nemmeno una seconda subordinata finale, *pour mieux saccager Troye*, che disperde il gioco etimologico, vera *sententia* paradossale, su cui si chiude invece il testo della *Troiae Halosis* (v. 65 *contraque Troas invocat Troiae sacra*).

Che cosa possiamo dire di questa prova di traduzione? Che, ovviamente, l'inserito epico viene inserito in una narrazione ben più ampia del *Satyricon* così come ci è pervenuto; la *Traduction entière* è, infatti, come abbiamo visto, un lungo romanzo perfettamente inscrivibile, per gusto e tipologia, nelle letture alla moda a fine XVII secolo, dunque con inserti galanti, amorosi, talora patetici, tali da sbilanciare fortemente le proporzioni interne al racconto originariamente petroniano: siamo dunque al limite, allo sfondamento del confine fra *epos*, anzi fra epillio e romanzo. Inoltre, coerentemente con il gusto romanzesco, il testo poetico latino, come abbiamo visto, viene patetizzato, diluito nella sua forza espressiva, e tradotto secondo scelte che rimandano più che al codice epico (benché, appunto, già in Petronio l'appartenenza di tale inserto poetico al genere epico *tout court* sia probabilmente ancora da discutere), a quello romanzesco. Ma questo, del resto, è un dato inscritto nel codice stesso della traduzione, una pratica a proposito della quale Nodot aveva, del resto, opinioni singolarmente moderne²⁵.

²⁵ Cfr. la *Préface* della traduzione-plagio; in particolare, cfr. Stucchi 2010, 101 ss. per un'analisi più approfondita della questione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Albrecht 1995

M.von Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur. Von Andronicus bis Boethius*, Bern-München 1992, 1994²; *Storia della letteratura latina. Da Livio Andronico a Boezio*, trad. it. di A.Setaioli, vol. II, Torino 1995 (da cui si cita).

Aleksič-Pejkovič 1991

L.Aleksič-Pejkovič, *Belgrado-Beograd*, in S. Anselmi (cur.), *Sette città jugo-slave tra Medioevo e Ottocento. Skopje, Sarajevo, Belgrado, Zagabria, Cettigne, Lubiana, Zara*, «Quaderni di Proposte e Ricerche» IX (1991) 111-144.

Aragosti 1999²

A.Aragosti, *Petronio Arbitro. Satyricon*, Milano 1999² (1995).

Aumale 1889

Duc d'Aumale, *Histoire des princes de Condé*, Paris 1889.

Babin 2007

M.-L.Babin, *Leibniz und der Trimalcion moderne. Edition der Berichte von der Aufführung im Februar 1702*, in Castagna-Lefèvre 2007, 331-359.

Castagna-Lefèvre 2007

L.Castagna-E. Lefèvre (hrsgg.), *Studien zu Petron und seiner Rezeption. Studi su Petronio e sulla sua fortuna*, Berlin-New York 2007, 331-359.

Chapelain 1936

J.Chapelain, *Opuscules critiques*, avec une introduction par A. C. Hunter, Paris 1936.

Cioranescu 1939

A.Cioranescu, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^{ème} siècle*, 2 voll., Paris 1939.

Cioranescu 1966

A.Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du XVII^{ème} siècle*, vol. IV, Paris 1966, 138-139.

Collignon 1892

A.Collignon, *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satyricon*, Paris 1892.

Coulet 1968

H.Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution. Anthologie*, vol. II, Paris 1968.

Du Plaisir 1975

Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, éd. critique avec notes et commentaires par P.Hourcade, Genève 1975.

Gagliardi 1993:

D.Gagliardi, *Petronio e il romanzo moderno*, Firenze 1993.

Giorgi 1987

G.Giorgi, *Unità d'azione e «ordo artificialis» nella trattatistica francese secentesca del romanzo*, in G.Giorgi, *Antichità classica e Seicento francese*, Roma 1987, 13-42.

Huet 1971

P.D.Huet, *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, éd. F.Gégou, Paris 1971.

Laes 1998

C.Laes, *Forging Petronius: François Nodot and the fake Petronians Fragments*, «HumLov» XLVII (1998) 358-402.

Lefèvre 2008

E.Lefèvre, *Petrone Kritik an dem Tragiker Seneca (Sat. 88-89)*, in G.Aricò-M.Rivoltella (curr.), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Vita e Pensiero, Milano 2008, 253-262.

Leibniz 1975

W.Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, IX, Berlin 1975.

Schäfer 2007

E.Schäfer, *Das Festmahl des modernen Trimalcion*, in Castagna-Lefèvre 2007, 361-381.

Stucchi 2007

S.Stucchi, *Su alcuni esempi di ekphrasis relativi alla caratterizzazione di alcuni personaggi petroniani*, in Castagna-Lefèvre 2007, 227-250.

Stucchi 2008

S.Stucchi, *La fine della storia. La conclusione del Satyricon secondo la «Traduction entière de Pétrone» di F. Nodot*, «Paideia» LXIII (2008) 355-390.

Stucchi 2010

S.Stucchi, *Osservazioni sulla ricezione di Petronio nella Francia del XVII secolo: il caso Nodot*, Roma 2010.



PIERGIACOMO PETRIOLI

Una curiosa sfilata di soldatucci mangiati dalla fame e pidocchiosi. Le illustrazioni di Alberto Martini per *La secchia rapita*.

La storia della fortuna iconografica del poema eroicomico dell'erudito modenese Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, la cui prima stesura è del 1611, si rivela alquanto interessante per le diverse interpretazioni che ne offrono gli artisti, attraverso i secoli, dal tardomanierismo, al rococò, fino al liberty¹. La prima edizione del lavoro poetico è quella francese, pubblicata a Parigi nel 1622, a cui, due anni dopo, segue quella italiana. Dopo questa si succedono molte versioni, in un crescendo di fortuna, alcune di esse pregevolmente illustrate. La prima edizione italiana (Roma 1624) è decorata con una tavola per canto, si tratta di grezze acqueforti, opera di un incisore ignoto, di non grande pregio, ma di un gusto che rimanda a magniloquenti prototipi epici di tardo Cinquecento-inizio Seicento, dove poco traspare del sarcasmo e dell'ironia del poema². L'edizione veneziana di Giuseppe Bettinelli del 1739 è corredata invece dalle illustrazioni di Giuseppe Filosi³, artista attivo nella città lagunare dal quarto al settimo decennio del XVIII secolo, già nel 1730 illustratore dell'*Orlando furioso* e delle *Vedute delle ville et d'altri luoghi della Toscana* dallo Zocchi. Sono, queste, immagini di idilliaca vivacità, d'una grazia arcadica condita da una *allure* barocca, con rimandi a prototipi figurativi alti e nobili; si tratta di incisioni permeate di un certo gusto aulico, «attraverso una tecnica rapida e semplificata», che traspongono «nell'incisione il gusto per il grottesco dei disegni di G. Mescardi»⁴. Tra le prime edizioni illustrate v'è da segnalare anche quella francese del 1766 con incisioni a firma di Gravelot⁵, commissionata dal letterato romano Giusto Conti, professore alla École militaire di Parigi e autore di una antologia in francese di autori celebri italiani: *Collection des meilleurs auteurs Italiens* (Parigi 1767-68)⁶. Hubert-François Bourguignon

¹ Scrive Piero Puliatti: «La fortuna grafica della *Secchia rapita*, che a un sommario giudizio può apparire solamente legata a interessi tecnici e alla storia dell'illustrazione libraria, è invece connessa a precise trame artistiche e indirizzi di gusto, all'evoluzione del pensiero critico che si manifesta in determinati tenori interpretativi, e, in misura non minore, a fattori storico-politici» (Puliatti 1965, 177). Vedi anche: Bariola 1908, 485-508. Per una puntuale disamina delle illustrazioni della *Secchia* si veda Puliatti 1965, 177-187.

² Cfr. Puliatti 1965, 179.

³ Su Giuseppe (o Gioseffo) Filosi, attivo a Venezia dal 1732 al 1744, vd. Gennari Sartori 1997, 3-5 (con bibliografia precedente); Bolaffi 1981; Benezit 1999, 461.

⁴ Gennari Sartori 1997, 4.

⁵ Su Hubert Bourguignon, detto Gravelot, illustratore di Ovidio, Boccaccio, Ovidio, Racine, Corneille, che trasferitosi a Londra diverrà uno dei maggiori caricaturisti d'Inghilterra, vd. Salomons 1911; Benezit 1999, 393.

⁶ Vd. in proposito Kraemer 1990, 338.

detto Gravelot, permea la sua visione del poema tassoniano di una accostumata cortesia alla Boucher, fatta di galanti donne polpose ed azzimati cavalieri settecenteschi⁷, è un Tassoni interpretato – e per molti versi travisato – nello spirito del tardobarocco francese, di cui poco rimane del suo crasso umorismo modenese. Di stampo alquanto più comico sono le novecentesche vignette dell'emiliano Augusto Majani, detto Nasica. Nato a Budrio, il disegnatore umorista, insegnante all'Accademia di Bologna, è celebre per le sapide e dannunziane immagini della vita felsinea *Belle Époque*⁸. Al poema di Tassoni, l'artista dedica, nel 1908-11, un trittico, oggi nelle collezioni comunali di Bologna, e i disegni per l'edizione Formiggini del 1918. Si tratta di graziosi quadretti a china che offrono una prospettiva alquanto parziale e provinciale dello spirito della *Secchia*, ridotto a mero racconto comico e macchiettistico, deprivato della sua carica *destruens* e polemica valenza nei confronti dell'*epos* alto e magniloquente, castrato di quella *vis* satirica contro la tradizione e gli epigoni retoricamente vacui della *Gerusalemme liberata*, verso cui la liberatoria e caustica penna del Tassoni si rivolge.

Fra questi due estremi, aulico tardomanierista-barocco e comico novecentesco, si inserisce forse la maggiore serie di illustrazioni, dedicata alla *Secchia*; l'enorme e raffinata opera di Alberto Martini (Oderzo 1876 – Milano 1954)⁹. Artista in pratica autodidatta, Martini apprende i rudimenti dell'arte dal padre insegnante di disegno e naturalista e, dal 1890 inizia a dedicarsi alla pittura realista, per poi, cinque anni dopo, virare decisamente verso rotte simboliste. È in questo periodo che, mostrando una attenzione per i testi comici-grotteschi della letteratura italiana, inizia ad illustrare il *Morgante maggiore* del Pulci, lavoro che abbandona quasi subito per dedicarsi alla *Secchia rapita*. Dal 1895 al 1903 Martini si impegna a questo progetto, che diviene il monumento della vita, lo riprende poi, disegnando poche altre tavole, nel 1935-36, per l'edizione ufficiale modenese del poema presso l'editore Cavallotti¹⁰. Alla fine si possono contare 252 disegni in totale, fra iniziali figurate, immagini, cornici, che si pongono quale pietra miliare non solo dell'illustrazione italiana del Novecento, ma anche come esempio raffinatissimo d'interpretazione testuale¹¹. Come scrive Piero Puliatti:

«A dir vero, questa comicità implicita in una potenziale teatralità non è se non l'aspetto appariscente dell'interpretazione del Martini: la quale è solo esteriormente caricaturale, ma sostanzialmente metafisica. L'ispirazione del Martini è, infatti, il paradosso; l'assurdo immaginativo che concreta l'ambizione all'inconsueto, allo strano, allo *straordinario*»¹².

Simbolismo, moralismo sarcastico e gusto per il truculento si fondono in una sintesi affascinante e modernissima, quasi una prefigurazione visionaria degli orrori della guerra imminente. Appare in queste tavole la grande cultura visiva dell'artista trevigiano e la sua stupefacente abilità ad assimilare molteplici, eterogenee e variegata influenze pittoriche,

⁷ Salomons 1911, 75. Inoltre Kraemer 1990, 338.

⁸ Su Nasica vd. Thieme-Becker 1929, 569 e il catalogo Molinari Pradelli-Roversi-Storelli 2002 (con bibliografia precedente).

⁹ Su Alberto Martini cfr. Lorandi 1985.

¹⁰ Tassoni 1935.

¹¹ Lorandi 1988.

¹² Puliatti 1966, 66.

trasformando il risultato in uno stile personalissimo, innovativo ed unico¹³.

Per quanto concerne i riferimenti ad illustratori contemporanei, ad esempio, il gusto per l'orrido, i cumuli d'ossa e teschi, d'impronta simbolista e decadente, si ritrovano in alcune opere del belga Felicien Rops (e penso all'inquietante frontespizio per *I relitti* di Baudelaire del 1866)¹⁴, in alcune chine di Aubrey Beardsley per la *Mort d'Artur* del 1894¹⁵, o nei morbosi *ex libris* di Antonio Rubino, come quello del 1904 con un ghignante, gigantesco scheletro in armatura, che brandisce una enorme mazza ferrata¹⁶. Tuttavia l'autore contemporaneo a cui Martini pare maggiormente rifarsi per questo lavoro è l'incisore tedesco Joseph Sattler, le cui opere ha probabilmente conosciuto grazie all'articolo di Alfredo Melani sulla rivista «Emporium»¹⁷, o forse anche durante un suo viaggio a Monaco del 1898. Allievo all'Accademia di Monaco di Baviera e quindi professore all'*École des Arts et Métiers* di Strasburgo¹⁸, lo stile di Sattler rievoca i grandi maestri del Rinascimento tedesco, come Dürer, in particolare nella serie di disegni del 1895 sulla *Rivolta dei contadini* del 1525. Serie che è cruciale per la *Secchia* del Martini: simili appaiono le masse di disperati villani, raffigurati con tratti di un realismo che sfocia a tratti nel caricaturale¹⁹, immagini «alsaziane» che fanno scrivere ad Alfredo Melani: «Come sono vere e naturali quelle figure di pitocchi cariche di legna»²⁰.

Se questi modelli contemporanei paiono suscitare grande impatto in Martini, purtuttavia nel gran calderone delle illustrazioni tassoniene, bollono anche altre, più antiche, influenze. Il pittore rilegge e si ispira anche alle polle classiche di una illustrazione comica e popolareggiante, ripercorrendo, a modo suo, alcuni dei più significativi e maggiori momenti di siffatta tradizione nella storia dell'arte. *In primis*, è possibile paragonare alcune tavole con le incisioni tedesche del sedicesimo secolo di soldatucci lanzichenecci. Si tratta di una rilettura moderna di tale tradizione, allo stesso modo di come aveva fatto Sattler. Si confrontino ad esempio le molteplici acqueforti di capitani e militi lanzichenecci, ad opera di anonimi artisti, ma anche quello firmato da Hans Döering del 1545 o da Dürer stesso, con la figura del prode Gherardo o con le scalinate truppe del Conte di Culagna. Ma anche i cialtroneschi villici di Callot (basti mettere accanto al balestriere martiniano il Capitano de' baroni dell'incisore francese – **Fig. 1 e Fig. 2**) e di Stefano della Bella (**Fig. 3**), giocano la loro parte. Martini appare come un culto continuatore di un filone 'comico' e 'bernesco' dell'arte rinascimentale; tuttavia l'artista spazia attraverso molteplici suggestioni figurative e pesca le sue idee dalle più svariate fonti; ad esempio è chiaramente rintracciabile nella posa eroica e magniloquente di Ramperto Balugola (**Fig. 4**) la figura del prospero di Fussli (1796) (**Fig. 5**)²¹. Non mancano ancora sentori dalle incisioni di Hogarth negli opimi epuloni gaudenti da grigliata

¹³ Lorandi 1988, 17.

¹⁴ Vd. in proposito Boegborn 1985.

¹⁵ Malory-Beardsley 1995.

¹⁶ Vd. Riva 1980.

¹⁷ Melani 1895, 346.

¹⁸ Su Joseph Sattler (1867-1931) si veda Benezit 1999, vol XII, 315.

¹⁹ Si veda, ad esempio, l'illustrazione al Canto III, ottava LXIV (Lorandi 1988, 109, scheda n. 43, 388); o quella al canto VII, ottava XXVI (Lorandi 1988, 219, scheda n. 87, 405).

²⁰ Melani 1895.

²¹ Cfr. Lorandi 1988, 113, scheda n. 44, 388.

paesana ed osteria romagnola, come il fiorentino Messer Botticella degli Orciolini, o nel foglio con *Il dio dell'armi, la dea dell'amore, il dio del mosto a Modena*²², i cui tipi caricaturali e l'ambiente potrebbe essere versione emiliana della Londra dell'incisione del 1748, *The Roast-Beef of Old England*.

Certo, l'operazione, a mio avviso, più raffinata in termini di stile, ma pure di concetto, per quanto riguarda i modelli della tradizione artistica, Martini la attua con i grandi autori del Rinascimento italiano. Anche in questo caso le suggestioni sono svariate. Siano, quali esempi, da porre a confronto i rigidi volti di profilo di Renoppia e Gherardo (**Fig. 6**)²³ con la ritrattistica di metà Quattrocento, come quello di Giovanni Bentivoglio e signora di Ercole de' Roberti (**Fig. 7**): la moda dei vestiti e delle acconciature, la iconica fissità dei volti sono simili. Ed ancora, il doppio ritratto di Manfredi e Gherardo (**Fig. 8**)²⁴ è chiaramente modellato sul «Guerriero» di Antonello da Messina (**Fig. 9**); la posa ferma e spavalda di Filippo Ugone, podestà di Bologna (**Fig. 10**)²⁵ è la stessa del Pippo Spano di Andrea del Castagno (**Fig. 11**). Il Conte di Culagna (**Fig. 12**)²⁶, uno degli eroi maggiori della *Secchia*²⁷ (dietro cui si cela l'arcinemico del Tassoni, il conte Alessandro Brusantini di Ferrara), rammemora il cavaliere carpacesco del 1510; alcune armature iperboliche e fantastiche, come quella del conte di Culagna²⁸, appunto, riecheggiano quella del profilo di guerriero di Leonardo. Il bacchanale dei triganieri nel *Bacco a Modena* (**Fig. 13**) è ricalcato sul classicheggiante e colto *Baccanale* del Mantegna (**Fig. 14**). Il Sabatin Brunello «primo inventor de la salsiccia fina» che regge temerario la testa mozzata dell'oste del *chiù Zambon* dal Moscadello²⁹ con una mano e con l'altra una mezzaluna grondante sangue (**Fig. 15**) è infine aperta parodia del *Perseo* di Benvenuto Cellini (**Fig. 16**). Ed il gioco del reperimento di fonti e rimandi aulici nei disegni del Martini potrebbe continuare, sempre più sottile, all'infinito; giova qui, grazie a questi pochi esempi estrapolati dall'immaginifico magma delle illustrazioni martiniane, segnalare come l'artista abbia messo in pratica un raffinato processo critico di parodia di temi pittorici rinascimentali che vengono trasformati in burleschi e popolari; il registro – potremmo dire – tragico-epico del Rinascimento italiano si fa comico e straccione. Dunque, in questi disegni Martini impiega lo stesso processo del Tassoni in poesia, raggiungendo con l'autore che illustra un effetto di *correspondance* davvero impressionante. Infatti come il Tassoni ha attinto a modelli epici alti, dalla tradizione tassiana, per rileggerli e trasformarli in chiave grandguignolesca e comica, così Martini, traduce in carattere sarcastico citazioni alte dell'arte rinascimentale italiana. In pratica per illustrarne il poema, l'artista trevigiano, si trasforma in un culto Tassoni

²² Lorandi 1988, 91, scheda n. 35, 385.

²³ Lorandi 1988, 225, scheda n. 91, 406.

²⁴ Lorandi 1988, 339, scheda n. 136, 423.

²⁵ Lorandi 1988, 173, scheda n. 68, 397.

²⁶ Lorandi 1988, 101, scheda n. 38, 386.

²⁷ «E 'l primo ch'apparisse a la campagna / fu il conte de la rocca di Culagna. / Quest' era un cavalier bravo e galante, / filosofo, poeta e bacchettone / ch'era fuor de' perigli un Sacripante, / ma ne' perigli un pezzo di polmone. / Spesso ammazzato avea qualche gigante, / e si scopriva poi ch'era un cappone; / onde i fanciulli dietro, di lontano, / gli soleano gridar: — Viva Martano. — / Avea ducente scrocchi in una schiera, / mangiati da la fame e pidocchiosi; / ma egli dicea ch' eran duo mila, e ch' era / una falange d' uomini famosi» (canto III, stanze 12-13).

²⁸ Lorandi 1988, 317, scheda n. 128, 420.

²⁹ Lorandi 1988, 53, scheda n. 18, 377.

figurativo, mostrando una affinità di sentimenti e di intenti col letterato, mirabile ed unica. Come lo stesso Martini scrive nella sua inedita autobiografia *Vita d'artista*, i disegni si rivelano un caleidoscopio di straccioni,

«una curiosa sfilata di soldatucci mangiati dalla fame e pidocchiosi che bestemmiano, di pavanazzi dalla panza tesa, veri valisoni da trippe trevisane, e di tremendi, grotteschi e superbi eroi comici le cui gesta fanno impallidire i più fieri eroi cavallereschi. I bottegai modenesi impazziti che costruiscono barricate – lo scampanare a raccolta – le singolari tenzoni – i trigani che volano in Olimpo con lo zampone – le battaglie dei venti e degli dei d'Omero che gozzovigliano nelle osterie divorando uova e ubriacando tedeschi e triganieri – la tremante armatura del conte di Culagna ... »³⁰.

Ed anche degni eredi e testimoni della fortuna grafica delle illustrazioni di Martini, come le tredici stupende acqueforti di Salvatore Fiume stampate in un prezioso volume del 1941³¹ – intensa, drammatica interpretazione di un grande artista –, non mostrano quella simpatia d'intenti e d'ingegno fra poeta ed illustratore e appaiono forse un po' troppo lontane dal ridanciano spirito del poeta modenese.

In conclusione, una nota curiosa, circa una piccola censura subita dai disegni della *Secchia*; nell'edizione ufficiale modenese del volume l'illustrazione al canto XI dei Trigani³², uno zampone retto da colombi triganini (particolare razza modenese) vola su Modena, attaccato v'è un cartiglio con la dicitura «Agli dei d'Omero», rimando, naturalmente alla poesia epica, sarcastico sberleffo, tuttavia lo stesso disegno era stato precedentemente pubblicato nel 1904 su «Emporium» e qui la dedica sul cartiglio appare differente: «Al papa»³³, probabilmente legato al fatto che il Tassoni, a seguito dell'edizione parigina del 1622, ne fece stampare un'altra versione italiana, particolare per il pontefice.

³⁰ Lorandi 1988, 22.

³¹ Tassoni 1941. Vd. anche Puliatti 1966, 64.

³² Lorandi 1988, 319, scheda n. 129, 421.

³³ Pica 1904, 137-150.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bariola 1908

G.Bariola, *Le illustrazioni a la Secchia rapita*, in *Miscellanea tassoniana di studi storici e letterari*, Bologna-Modena 1908, 485-508.

Benezit 1999

E.Benezit, *Dictionnaire des peintre, sculpteurs, dessinateurs, graveurs*, Paris 1999, vol. V.

Boegborn 1985

S.Boegborn, «*Les fleurs du mal*». *Félicien Rops and Charles Baudelaire*, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh 1985.

Bolaffi 1981

A.Bolaffi, *Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani*, Torino 1981, vol. V.

Gennari Sartori 1997

F.Gennari Sartori, s.v. *Filosi (Filozzi), Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1997, vol. LXVIII, 3-5.

Kraemer 1990

R.S. Kraemer, *Drawings by Gravelot for Alessandro Tassoni's mock-heroic poem «La Secchia Rapita»*, «*Master Drawings*», XXVIII (1990) 338-343.

Lorandi 1985

M.Lorandi, *Alberto Martini*, Milano 1985.

Lorandi 1988

M.Lorandi, *Alberto Martini. La secchia rapita di Alessandro Tassoni*, Bergamo 1988.

Malory-Beardsley 1995

T.Malory-A.Beardsley, *La Morte d'Arthur*, New York 1995.

Melani 1895

A.Melani, *Giuseppe Sattler*, «*Emporium*» I (1895), 346-358.

Molinari Pradelli-Roversi-Storelli 2002

A.Molinari Pradelli-G. Roversi-A.Storelli, *Augusto Majani: Nasica, 1867-1959: pittore, illustratore e uomo di spirito*, Modena 2002.

Pica 1904

V.Pica, *I giovani illustratori italiani: Alberto Martini*, «*Emporium*», XX (1904) 137-150.

Puliatti 1965

P.Puliatti, *Le edizioni veneziane illustrate della «Secchia rapita»*, «*Accademie e Biblioteche d'Italia*», XXXIII, 3 (1965) 177-187.

Puliatti 1966

P.Puliatti, *In margine al centenario tassoniano. I disegni di Alberto Martini per la «Secchia rapita»*, «*Almanacco Bibliotecari Italiani*» XV (1966) 63-70.

Riva 1980

D.Riva, *Antonio Rubino. Estasi, incubi e allucinazioni. 1900-1920*, Roma 1980.

Salomons 1911

V. Salomons, *Gravelot*, London 1911.

Tassoni 1935

- A.Tassoni, *La secchia rapita*, Modena 1935.
Tassoni 1941
A.Tassoni, *La secchia rapita*, Urbino, 1941.
Thieme-Becker 1929
U.Thieme-F.Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1929, vol. XXIII.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

- 1) Alberto Martini, *Soldati*, illustrazione per *La secchia rapita*, 1898
- 2) Jacques Callot, *Capitano de' baroni*, 1622
- 3) Stefano della Bella, *Capricci*, 1648
- 4) Alberto Martini, *Ramperto Balugola*, illustrazione per *La secchia rapita*, 1902
- 5) Henry Fussli, *Prospero* (dettaglio), 1796
- 6) Alberto Martini, *Renoppia e Gherardo*, illustrazione per *La secchia rapita*, 1896
- 7) Ercole de' Roberti, Giovanni Bentivoglio, 1477 ca., Washington, National Gallery
- 8) Alberto Martini, *Manfredi e Gherardo*, illustrazione per *La secchia rapita*, 1896
- 9) Antonello da Messina, *Ritratto di uomo (il guerriero)*, 1485, Paris, Louvre
- 10) Alberto Martini, *Filippo Ugone*, illustrazione per *La secchia rapita*, 1900
- 11) Andrea del Castagno, *Pippo Spano*, 1450, Uffizi
- 12) Alberto Martini, *Conte di Culagna*, illustrazione per *La secchia rapita*, 1936
- 13) Alberto Martini, *Bacco in Modana - Triganieri*, illustrazione per *La secchia rapita*, 1903
- 14) Andrea Mantegna, *Baccanale*, 1480
- 15) Alberto Martini, *Sabatin Brunello*, illustrazione per *La secchia rapita*, 1902
- 16) Benvenuto Cellini, *Perseo*, 1554, Piazza della Signoria, Firenze



GAIL LEVIN

Anti-Heroic Images in Contemporary American Art

This essay treats anti-heroic images in contemporary American art. These images, which appropriate and even subvert the heroic, are grouped around four political protest movements that emerged during the 1960s: the civil rights movement, feminism, the environmental movement, and opposition to the Vietnam War. With the exception of the last, all of these struggles continue in some form today. Some of the artists discussed here refer in a given image to more than one protest movement, and art works focused on two different movements may share the same heroic referent.

Let us begin with the popular television series, *The Simpsons*. We see the joke of naming a cartoon character, Homer Simpson, after the author of the ancient Greek epic poem, the *Odyssey*. The cartoon shows Homer Simpson, dressed in classical military garb, contemplating a sign that implies the opening theme of the *Odyssey* after its hero destroyed Troy. Here the heroic has been reduced to humor at the level of American pop culture.



Homer Simpson as Homer in the ancient Greek epic poem *Odyssey*.

In the 90s Bart, Nelson, Milhouse and Ralph Wiggum form a band. This inevitable parody of Joe Rosenthal's iconic photo was part of one of their music videos.

Let us turn now to a classic heroic image of American culture: Joe Rosenthal's 1945 photograph of five American marines and one Navy Corpsman raising the flag on the island of Iwo Jima after having fought a fierce battle in which the United States captured the Pacific island from Japan at the cost of many lives on both sides. The concept of the military showing its flag as a heroic symbol goes back at least to the model of the Romans who rallied around their standard, which, as we can see here, often included the eagle as the symbol of Jupiter and the wolf as the symbol of Rome's founding. The creators of *The Simpsons* also parodied Joe Rosenthal's iconic photograph as part of one of their music videos during the 1990s, in which the characters attempt to raise their flag.



Much earlier, in 1968, the California sculptor Edward Kienholz appropriated Rosenthal's photograph in his monumental installation, *Portable War Memorial*, now in the collection of the Ludwig Museum in Koln, Germany. Behind the soldiers raising the flag, Kienholz has ironically placed a World War I era recruiting poster, captioned "Uncle Sam wants you." His inclusion of this famous personification of the United States was intended as an anti-war symbol during the Vietnam War, where the military draft imposed on young men caused many to protest and some to flee to Canada, Sweden, or to other countries.



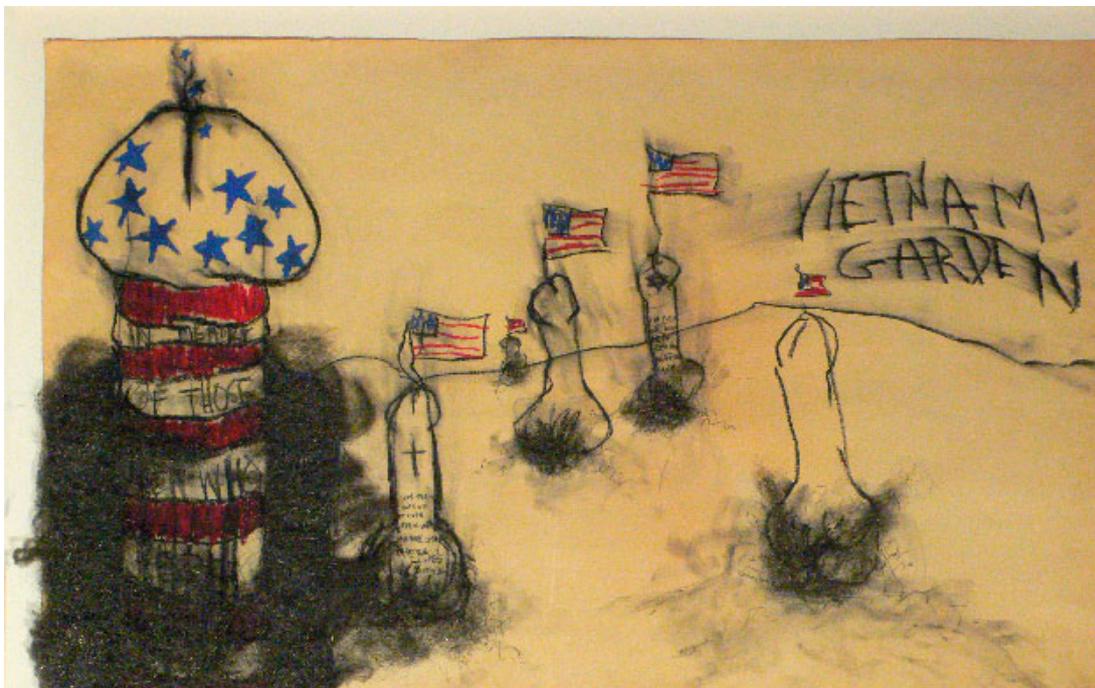
A few years later, Julia Mueli, a feminist organizer in Los Angeles for the National Organization of Women, staged a photograph of a group of young women raising a flag with the 'mirror of Venus,' the symbol of woman. Thus, their feminist triumph is made to echo and to subvert the heroic acts of men at war.



Judith Meuli



Feminist Judith Bernstein's *Vietnam Garden* of 1967, shows that she associated the patriotic symbol of the flag with death. She further turned the flag poles into penises and the penises into grave markers in the form of ancient stele. At least two of these tomb markers bear religious symbols of the Christian cross and the Jewish star. One bears the words, "In memory of those who..."

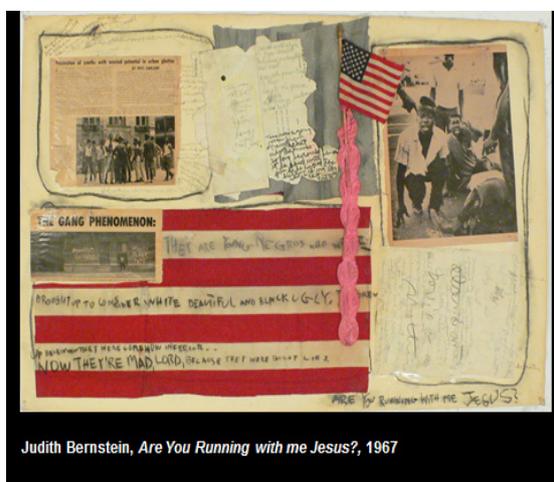


The flag phallus next to it with a cross and the Jewish star phallus in the background say "in memory of those men who gave their lives." *Vietnam Garden*, the title, is floating in the sky. At the time she produced this work, Bernstein was a young graduate student at

Yale University, who associated war with male aggression and excessive testosterone. By transforming this graveyard to a garden, she also evoked the paradise of the environment before it was sullied by violence.

Concern with the environment also led to a parody of Rosenthal's iconic photograph from Iwo Jima on the cover of *Time Magazine* for April 28th, 2008, which turned the flagpole into an evergreen tree. Environmentalists praised the magazine for its bold and brave confrontation with the issue of global warming, however, some veterans and family members of veterans objected. They did not want to share their heroic image with another cause.

Bernstein dealt with the civil rights movement in another work from 1967, called *Are you Running with me Jesus?* In it, she includes two headlines, "Frustration of youth with wrested potential in urban ghettos" and "The Gang Phenomenon." She follows the latter with a handwritten inscription on the white stripes of the American flag: "They are young Negroes who were brought up to consider white beautiful and black ugly. They grew up believing they were somehow inferior. . . Now they're Mad, Lord, Because they were taught lies." A scene of urban ghetto life takes the place of stars on the flag.



Judith Bernstein, *Are You Running with me Jesus?*, 1967



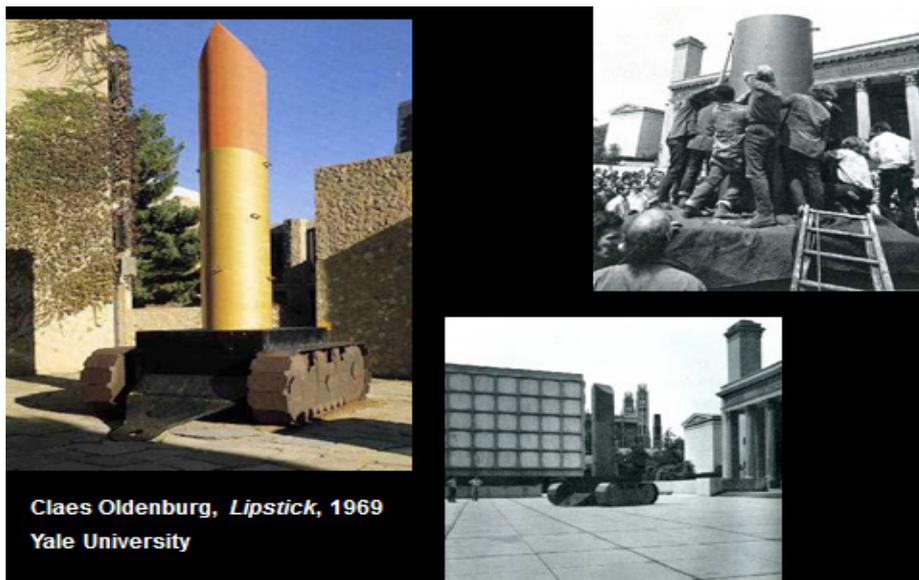
Faith Ringgold, *The Flag is Bleeding*, 1967
Shown at the Judson Church in "The People's Flag Show" in 1970

The heroic image of the American flag also attracted the attention of the African-American artist Faith Ringgold, who painted a 1967 canvas called *The Flag is Bleeding*. Bleeding from its wounds, the flag's stripes may also be read as prison bars. Seen behind the red bars, two men and a woman between them stand together arm in arm. The African-American man holds a knife. Ringgold, a feminist activist, wrote in her memoir that she saw the white woman as a peacemaker between the two men. Painted in the midst of both the civil rights movement and the anti-war movement, this canvas suggests that the artist saw the nation as crippled from both the war in Vietnam and from the inequality of its own citizens at home. Ringgold's *The Flag is Bleeding II* of 1997 is one of her "story quilts" to which she turned in lieu of stretched canvas, evoking the traditional forms of African-American rural women who made patchwork quilts, sometimes with narrative messages. In her image, a large figure of an African-American mother grasps two tiny naked children, recalling the Madonna of the Misericordia, who tries to protect the helpless. Ringgold shows that the heroic symbol of "the land of the free and the home of the brave" does not protect these helpless children from the ravages of war, racism, and inequality in American society.



Faith Ringgold in front of her *The flag is bending II*, 1997 and Piero della Francesca's *Madonna of the Misericordia* 1460-62

From a very different perspective, Claes Oldenburg, who grew up in the United States as the child of a Swedish diplomat, also wanted to protest the war in Vietnam. To do so, he turned to an image of modern-day warfare, a missile. He also produced a work that is ironic and anti-heroic: *Lipstick*, was originally installed May 15, 1969, at the Beinecke Plaza of Yale University. It was intended as a platform for public speaking during the time of the anti-war protests and the free speech movement. A group who called themselves “the Colossal Keepsake Corporation of Connecticut,” commissioned Oldenburg to realize as a large-scale sculpture on campus his idea that previously existed only in his drawings for imagined larger-than-life-size monuments.



Claes Oldenburg, *Lipstick*, 1969
Yale University



The commissioning group thought the work would convey a revolutionary aesthetic and make a political statement. They clearly perceived the monumental lipstick's resemblance to an Apollo Saturn rocket or to a missile and intended that the work's aggressive presence would serve to disturb the public space. Originally, Oldenburg made his work of cheap materials such as plywood tracks and a red vinyl balloon tip that could be inflated to send out an alert. In his flimsy construction, Oldenburg may well have been inspired by model toy rocket kits. The materials he used for his original sculpture did not stand up and so the work was removed, only to be rebuilt out of corten steel, aluminum, and fiberglass. It was then re-installed at Yale's Morse College in 1974, where it remains today as an epitome of the anti-heroic.

As we single out an anti-heroic strain in contemporary American art, we should look also back to American culture's traditional hero. George Washington, the first president of the United States. American artists turned to classical tradition and depicted him as larger than life, strong, brave, and god-like. Many artists modeled Washington on Roman models, particularly Roman statues of Jupiter. As late as early nineteenth-century France, Ingres had continued this tradition, depicting Zeus enthroned. The Emperor Claudius in the Vatican Museum was also depicted as Jupiter c. 54 A.D.

Equestrian paintings and statues of George Washington were also popular in the United States. For a model, the artist looked back to Marcus Aurelius, whose equestrian sculpture was well known from its position on the Capitoline in Rome. Thomas Crawford, an American sculptor living and working in Rome, designed the first equestrian statue of Washington to be erected in the United States. His Classical Revival design was unveiled in Richmond, Virginia on February 22, 1858.

Four years earlier, in 1851, Emmanuel Leutze, a German-immigrant artist depicted

George Washington Crossing the Delaware. This mural-sized picture shows General George Washington leading the American revolutionary troops across the Delaware River to surprise the English and Hessian troops in the Battle of Trenton the day after Christmas in 1776. While Leutze may not have based his Washington directly on an image of Jupiter, his Washington is still larger than life, fearless, and god-like in his stance in a moving boat. The theme of crossing a river standing in a small boat recalls Charron crossing the river Styx, a classical subject related by Virgil in his *Aeneid* (book 6, line 369).

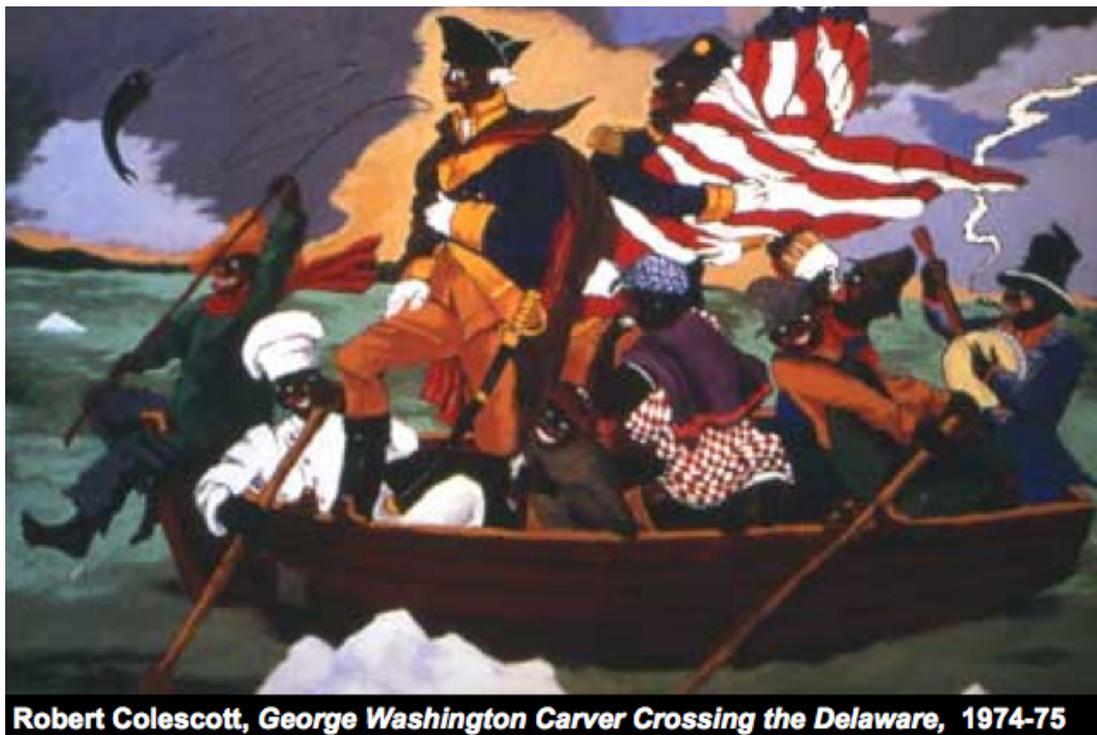
While such images abound, especially in the nineteenth century, Leutze was more probably imitating John Singleton Copley's *Watson and the Shark* of 1778. Even Washington's pose with his bent knee and raised foot balanced on the edge of the boat seems to be a mirror image of a figure standing next to the black man in Copley's picture.

Copley's painting tells the story of a shark attack in Havana harbor in 1749. The image is of Brook Watson, the 14-year-old victim, who went swimming to his peril while serving as a crew member on his uncle's trading ship. The crew of a small boat, which had been waiting to escort their captain to shore, rescued Watson, but not before the shark bit off his foot and ankle and a chunk of his lower leg. The appearance of a black sailor in Copley's canvas may have inspired Leutze to include a similar figure in his iconic painting.

Leutze gives prominence not only to the heroic American flag but also to a rower by Washington's knee, who is a person of color, said to be a man named Prince Whipple. No documentary proof survives placing Whipple in Washington's boat, however, there was the integrated Marbleheader unit from Massachusetts, which led in rowing General Washington and his troops across the River.

The known existence of blacks in this historic group of men probably inspired the African-American painter Robert Colescott, who after serving in World War II, studied in Paris with the modernist artist, Fernand Léger. It was in France that Colescott probably attained enough critical distance from American society to enable him to mock some of its most revered icons. He created his painting entitled *George Washington Carver Crossing the Delaware* in 1974-75. He based his work's theme and composition on Leutze's celebrated *George Washington Crossing the Delaware*. Colescott's subject is no longer the first president of the United States, however, but the pioneering African-American scientist George Washington Carver, who lived from 1864 to 1943, or from the Civil War to the midst of World War II. Carver developed alternative crops to cotton such as peanuts and sweet potatoes, aiming at improving nutrition.

For Colescott, it mattered that there was no equally celebrated icon for the significant African-American scientist. Thus, he replaced the image of the first President with his namesake, George Washington Carver. Colescott populated his boat with stereotypical images of African-Americans from popular culture, even as he sought to satirize racism in American society. The man playing the banjo in the rear of the boat is straight out of a minstrel show and other figures also appear to be in "blackface."



Robert Colescott, *George Washington Carver Crossing the Delaware*, 1974-75

Colescott referenced African slaves, who first brought the banjo, or at least an early version of it, to America. The banjo was originally played by griots, the traditional bards of West Africa. As the contemporary banjo player Don Vappie explained, “Here’s an instrument that was part of a culture — part of a people — who were taken from where they are and brought somewhere else. And over time, those people had learned to hate something that was part of them, part of their past.”

The other stereotypic figures in Colescott’s boat represent African-American cooks, maids, and fishermen, essentially servants to “white folk.” There is, for example, a ‘Mammy’ figure, as in the Aunt Jemima pancake mix image, the Luzianne coffee can, or in Margaret Mitchell’s 1936 novel, *Gone with the Wind*. Taking on this complex theme, Colescott explored the issue of race and social position more effectively by employing humor. At the age of 71, he represented the United States with a solo show at the Venice Biennale in 1997, becoming the first African-American artist to earn that honor.

Where Americans have their iconic images such as George Washington, Europeans have theirs-- from Marcus Aurelius to Napoleon. The heroic equestrian image the Roman Emperor Marcus Aurelius, who attained the reputation of a ‘philosopher king’ within his lifetime, has come continued to impact culture, well beyond the lands he ruled. The French Neo-classical painter Jacques Louis David continued this heroic tradition with his equestrian portrait of *Napoleon Crossing the Alps* of 1800. Even Napoleon’s dramatic gesture with his outstretched arm echoes the earlier image of Marcus Aurelius. This confident gesture in David’s portrait of Napoleon shows the viewer that the victory is predestined, while he also signals to his soldiers to follow.

Napoleon Leading the Army over the Alps was parodied in 2005 by the African-American painter, Kehinde Wiley. He painted himself at the age of twenty-eight as Napoleon. Although Wiley sports a similar shawl, he wears a camouflage-patterned

army surplus uniform and a handkerchief tied as a head-band instead of Napoleon's characteristic bicorne or two-cornered hat, which was widely adopted in the 1790s for military uniforms. Wiley explained his decision to parody this particular image for his self-portrait as, "Painting is about the world that we live in. Black men live in the world. My choice is to include them. This is my way of saying yes to us." This painting, now in the permanent collection of the Brooklyn Museum of Art, makes a powerful statement by subverting this heroic image of a White European male and turning it into an unexpected image of a young African-American man.

Evidently Napoleon refused to sit for David's portrait, citing the great men of antiquity, whom he insisted, did not sit for their portraits either. Napoleon knew that what he needed in this portrait was not resemblance to precise features, but an image of an idealized, heroic character, which was what David produced and what Wiley wished to call forth for himself and young African-American men.



Marcus Aurelius



Kehinde Wiley, *Napoleon Leading the Army over the Alps*, 2005

Jacques Louis David, *Napoleon Crossing the Alps*, 1800

It is evident that Wiley wanted to correct stereotypes of young black males, who are still disproportionately depicted as criminals and only into crime, sports, and entertainment. Only recently the image of President Barack Obama helped to change such perceptions. "These images are corrosive," said UCLA political scientist Franklin Gilliam, who was conducting a national focus group study on racial attitudes. "It's not just about keeping black males infantile; what it does is keep a focus on the 'misanthropic nature' of black men. If everyone else depicted is 'in the system' and this young black man is perceived as not, the common response of society is that he's the problem and we need to remove him from the system." Wiley, through the subversion of centuries-old heroic images, has definitely put himself in the system; he has met with notable success in the art market and

museum world. Audiences of all kind respond to his work.

In 2009, Wiley also painted a portrait of the pop star Michael Jackson to parody the *Equestrian Portrait of King Philip II*. Wiley's most important model for this work was Peter Paul Rubens's *Equestrian portrait of King Philip II of Spain*, painted in 1628, and now in the Prado Museum in Madrid. Wiley even imitated Rubens's background, which features the 1557 battle of San Quintin. But there are also details from Jacques Louis David in his composition.



Peter Paul Rubens
Equestrian portrait of King Philip II of Spain, 1628. Background features the battle of San Quintin, 1557. Museo del Prado, Madrid.



Kehinde Wiley, *Equestrian Portrait of King Philip II (Michael Jackson), 2009*

Wiley received voicemail messages in 2007 that alerted him that Michael Jackson was trying to reach him, but he thought that the messages were from a prankster and so he ignored them. When it turned out that Michael Jackson was really trying to contact him to commission a portrait, Wiley was willing. But before the commission could be realized, Jackson died. Wiley, who decided to complete the piece to honor the dead celebrity, described his style and subjects in an interview:

I try to recognize the sacred in the most common places; I just start with an African American community that I belong to. You know, much of what I do is I quote old paintings, and the old paintings are repopulated with young African American men who follow a very straight ahead demographic, between the ages of 18 and 25. It's obviously a comment on youth culture and it's a comment on consumption patterns, but it's also a comment on who gets to be in those sort of important moments in picture making.

When asked why he felt obliged to complete the work, Wiley said: "I think that his idea of collaborating with me was something that he really wanted to see through... I felt a responsibility to him to get it done." What Wiley has done is portray Jackson as a hero, but the irony of showing the controversial pop star in armor suggests his embattled life and his simultaneous image as an anti-hero.

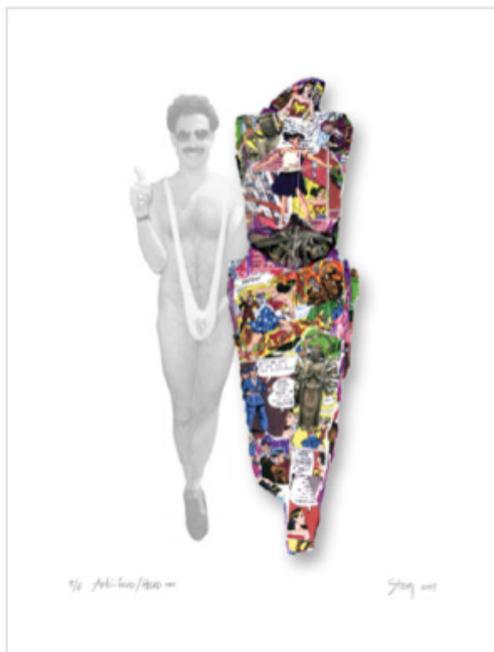
A contemporary visual artist who specifically refers to the anti-hero is the New York feminist sculptor Linda Stein. Her *Anti-hero/Hero 587* is a visual response to her

experience with Borat, the main character of the 2006 film, *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, often referred to simply as *Borat*. It starred the English comedian Sacha Baron Cohen in the title role of a fictitious Kazakh journalist who was traveling through the United States and recording real-life interactions with Americans. Cohen and the film producers interviewed Stein in her studio under false pretense.

In this work, which she made in response to the incident, Stein said that she “created [it] to address and ponder questions of manhood/womanhood and cultural symbols of Protection. Here, the hero is my female *Knight* which (unlike Borat) channels Wonder Woman, Princess Mononoke and Kannon.”

Stein further explained: “Borat is the anti-hero to me because he elicits considerable sympathy and admiration as flawed everyman from his mostly young male audience. Unfortunately his sexism and other forms of bigotry are not used as a teaching moment in the movie. This is extremely disturbing to me because as those in the audience are laughing with Borat, and not at him, they are encouraged to condone and even mimic his despicable behavior.” She explained that in her art work, she used “Borat as a foil for my real hero (not ‘heroine’ because I connote that word with one who is being saved rather than one who saves), a ‘Knight,’ who represents for me all of the traditional values we associate with being a hero.”

In the wake of the revolutionary movements of the 1960s, many people rejected traditional values along with heroic archetypes like the white-hatted cowboy and other larger than life male stereotypes. The continuing popularity of the antihero in contemporary visual art parallels similar images in modern literature and in popular culture. Old definitions of the heroic were called into question along with all authority figures. It may be that what we are witnessing is a shift in the popular mind from old notions of the heroic to a new popular imagination that now validates characteristics that were once thought to be un-heroic.



© Linda Stein—Anti-hero/Hero 587, 2007, 3-D Limited Edition Fine Art Print (Borat), 12' x 9' x 1'



PAOLO GIOVANNETTI

C'è dell'epica nel *New Italian Epic*?

1. L'*epic*-epica come genere analogico

La domanda del titolo implica un paio di precisazioni circa il modo in cui /epica/ viene utilizzato nella lingua della critica letteraria odierna (soprattutto italiana). D'altronde, quando si ragiona di questi argomenti, quando cioè si discute di generi letterari e delle loro etichette *convenzionali*, non bisognerebbe mai dimenticare le notevolissime osservazioni su tutta la materia che Jean-Marie Schaeffer propose più di vent'anni fa: additando l'esistenza di una vera e propria «genericità analogica» che ha piena autorizzazione teorica e pratica, e chiede solo di essere *descritta*. Si darebbe un «genere analogico» quando è attivato un tipo particolare di *convenzione tradizionale*, suscettibile di costituire appunto una «classe analogica», in virtù della quale un nome di genere viene utilizzato in un'accezione - diversa da quella caratteristica di una normale genealogia diacronica - «basata su una semplice somiglianza causalmente indeterminata»¹. Si tratta sì di un arbitrio storico, di un «genere ibrido dal punto di vista logico»², ma non per questo illegittimo e anzi in grado di dare origine a una nuova *famiglia testuale* destinata a modularsi nel tempo, alla stregua di qualsiasi altro genere a fondamento tradizionale.

E ciò vuole insomma dire che l'impiego - per così dire - abusivo di 'epica' ed 'epos' nella letteratura italiana recente ha bisogno di una *caratterizzazione operativa* quanto ai suoi effetti discorsivi, alla sua capacità di giustificare una costellazione di pratiche e norme in cui scrittori e pubblico (critici compresi) possano riconoscersi.

Si tratta, intanto, di prendere atto di alcune connotazioni che solitamente si associano al nostro lessema-etichetta. La più evidente implica una mossa di tipo *valutativo*, un apprezzamento dell'opera ascritta al genere. Ad esempio, nella critica carducciana interpretare come 'epico' un componimento - poniamo: *Su i campi di Marengo* - significa riconoscerne l'eccellenza. E il fatto è tanto più significativo in quanto l'epicità presunta di certi testi in versi si scontra con la *natura* viceversa *lyrica* che li caratterizza. Che possa essere definita epica una poesia soggettiva (ancorché di argomento storico) di lunghezza media o medio-breve, è cosa che - almeno in astratto - dovrebbe lasciarci perplessi. Fra l'altro, mentre preparavo la presente relazione, mi rendevo conto con un certo imbarazzo che qualcosa del genere avevo appena fatto: e in un saggio in cui parlavo di canzoni degli ultimi quarant'anni, avevo avvalorato come «fortemente epica» la produzione testuale di Giovanni Lindo Ferretti.

¹ Schaeffer 1989, 153.

² Schaeffer 1989, 154.

Inviterei poi chiunque si occupi della questione a soppesare con attenzione l'uso, per così dire, tedesco della parola: ancora in studiosi come Käte Hamburger e Franz Karl Stanzel *die Epik* – forte anche della distinzione categorialmente netta rispetto a *das Epos* – mantiene il significato di 'letteratura narrativa' che nel mondo germanico ha una lunghissima tradizione, rimasta ben attiva anche dopo la diffusione del romanzo moderno. In italiano, ciò ha avuto conseguenze non del tutto trascurabili, se pensiamo alla difficoltà di concepire – poniamo – il teatro *epico* di Brecht come un teatro davvero contaminato dal romanzo (penso in particolare all'impiego delle didascalie). Tutte le definizioni italiane da me conosciute del sintagma brechtiano elencano sì, più o meno puntigliosamente, i contenuti della teoria elaborata dal suo autore, ma curiosamente dimenticano di spiegare al lettore ciò che suona 'naturale' a un orecchio tedesco. E l'effetto, di nuovo, è propiziare uno scatto *elativo*: il teatro di Brecht è «epico» anche perché possiede le caratteristiche di eccellenza che solitamente si associano a *quelle* opere, alle opere capaci di veicolare un di più di efficacia espressiva e quindi di *valore*.

2. Dal romanzo di genere alla sintesi epica

Tanto andava precisato per cercare di cogliere l'intenzionalità implicita nella pubblicazione in Rete del «memorandum» *New Italian Epic*, avvenuta nell'aprile 2008 per iniziativa di Wu Ming 1, alias Roberto Bui. Pur attraverso lo schermo della lingua inglese, chi in Italia oggi propone una nuova *epica* compie un'operazione ambiziosa: segnala un'ambizione estetica, un'assiologia, un sistema di coordinate nient'affatto neutrali. Ciò che intende prolungarsi nel tempo sotto l'insegna epica lo fa con il gesto arbitrario di chi prende in mano il passato (un passato 'alto') e lo rilancia verso il futuro auspicando la proliferazione generica del proprio gesto.

Non è tuttavia il caso di affrontare l'immenso (e certo anche dispersivo) dibattito intorno al New Italian Epic, i cui contenuti rischiano di allontanare dal nucleo principale della questione³. A ben vedere, infatti, i punti davvero qualificanti del NIE non sono più di due. E dico subito che si tratta in entrambi i casi di qualcosa di pressoché inedito nella letteratura italiana, recente e non solo, qualcosa che di per sé dovrebbe costringere gli studiosi anche 'istituzionali' (dico dei miei colleghi professori universitari⁴) a riservare un'attenzione maggiore alla questione.

In primo luogo, siamo di fronte a uno straordinario *protagonismo dal basso* che prende le mosse dall'esperienza di successo, dall'efficacia anche commerciale di un gruppo eterogeneo di autori, che a partire dagli anni Novanta attraverso una produzione narrativa di genere ha saputo soddisfare i gusti del pubblico italiano (e non solo), o per lo meno di una sua parte - quella più giovane, probabilmente. I nomi chiamati a raccolta⁵ sono i seguenti: Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli, Massimo Carlotto, Pino Cacucci, Giuseppe Genna, Giancarlo De Cataldo, Valerio Evangelisti, Helena Janeczek, Marco Philopat, Roberto

³ Cfr. ad ogni modo <carmillaonline.com> che documenta l'intera discussione.

⁴ Non per caso, come è documentato dall'importante lavoro di Claudia Boscolo (2010, 1), sono stati in particolare «doctoral students in Italian Studies» (leggi: i migliori giovani studiosi italiani esclusi da un sistema accademico inefficiente) ad aver colto tra i primi l'importanza del fenomeno.

⁵ Cfr. il paragrafo del saggio intitolato *Nebulosa*: Wu Ming 2009, 10-14.

Saviano, Babsi Jones, Alessandro Zaccuri, Giovanni Maria Bellu, Luigi Guarnieri, Antonio Scurati, Bruno Arpaia, Girolamo De Michele, Luigi Balocchi, Kai Zen, Flavio Santi, Simone Sarasso, Letizia Muratori, Chiara Palazzolo, Vittorio Giacopini. L'elenco⁶ è istruttivo anche perché Wu Ming 1 cerca di mettere in primo piano il lato 'Saviano' della sua analisi (lo vedremo tra poco), sacrificando un po' gli scrittori strettamente di genere a quelli che praticano l'ibrido tra, diciamo, *fictional* e *factual*. E tuttavia che uno zoccolo duro poliziesco-fantascientifico-horror sia dominante è indubbio, anche solo a fare un bilancio statistico dei nomi coinvolti (su venti, almeno dieci⁷ sono personaggi che o hanno preso le mosse dal genere o con il genere si sono imposti) e insieme badando al reale peso specifico delle figure più affermate o, all'opposto, di quelle convocate solo per un libro (come nel caso della pur bravissima Babsi Jones, o di Luigi Balocchi⁸). E va da sé che a stilare questo elenco è uno scrittore la cui notorietà, all'interno dei *collective names* prima di Luther Blissett e poi di Wu Ming, nasce da un tipo di letteratura che deve moltissimo a un maestro (additato esplicitamente come tale) quale James Ellroy, e che si colloca ai confini di molte declinazioni dell'avventura (dal western alla spy story, mantenendo sempre sullo sfondo la sollecitazione del romanzo storico).

Non si insisterà mai abbastanza su questo rilievo. Proprio nel paese in cui ancora nel 1989 si poteva assai autorevolmente dichiarare (certo non sbagliando, o sbagliando di poco) che una vera tradizione del giallo *non* era ancora cominciata⁹, accade che un manipolo di scrittori caratterizzato da pratiche letterarie ben codificate e solitamente poco amate dalla critica ufficiale si senta tanto forte da affermare con orgoglio la propria egemonia sul sistema letterario e la capacità di prospettare un'ulteriore evoluzione. A prendere la parola, poi, è – scandalo! – un autore che osa fare l'elogio della cultura pop e persino della tanto aborrita televisione¹⁰.

E siamo così giunti al secondo punto cruciale del discorso di Wu Ming 1. Se infatti nel periodo 1993-2001 abbiamo assistito all'emersione di nuovi valori condizionati da un orizzonte di genere, a partire dal 2002 molto cambia. All'indomani dell'11 settembre starebbe accadendo qualcosa di nuovo (segnali ne sono, dichiara l'autore, il romanzo *Black Flag* di Valerio Evangelisti e *54* dello stesso Wu Ming), e l'orizzonte letterario sembra allargarsi per fare spazio a inedite proposte. L'epica 'nuova' nasce da qui: da una specie di *superamento* dell'iniziale *couche* di genere in cui tanti autori erano cresciuti. La cosa nel 2008 poteva sembrare ancora più attuale in quanto da poco o pochissimo tempo circolavano opere ambiziose e di ampia tessitura, intese a restituire vere e proprie ipotiposi della società italiana otto-novecentesca e contemporanea (a partire naturalmente da *Romanzo criminale*, del 2002, passando attraverso *Dies Irae* di Giuseppe Genna, del

⁶ Si tenga comunque presente che altri nomi sono inseriti (Wu Ming 2009, 13, n. 5) nell'edizione definitiva: Antonio Moresco, Alan D. Altieri, Marcello Fois, Antonio Pennacchi, Luca Masali, Gianfranco Manfredi, Leonardo Colombati, Walter Siti, Alessandro Bertante, Rosario Zanni, Enrico Brizzi, Gabriella Ghermandi, Alessandro Defilippi, Giancarlo Liviano D'Arcangelo, Angelo Petrella, Valter Binaghi. Il quadro d'insieme in questo modo cambia un po', essendo la presenza del 'genere' meno percepibile.

⁷ Vale a dire, Camilleri, Lucarelli, Carlotto, Cacucci, De Cataldo, Evangelisti, De Michele, Kai Zen, Sarasso, Palazzolo. Si può facilmente aggiungere Genna, per la serie dei romanzi dell'ispettore Guido Lopez inaugurata da *Catrame* (1999), che tra l'altro uscì per «Il giallo» di Mondadori.

⁸ Di quest'ultimo è pertinente il riferimento solo a *Il diavolo custode* (2007).

⁹ Cfr. Bini 1989, 1026.

¹⁰ Wu Ming 2009, 32-33, n. 28.

2006, *Una storia romantica* di Antonio Scurati, uscito nell'autunno 2007, e *L'ottava vibrazione* di Carlo Lucarelli, pubblicato nei primi mesi del 2008). Il tipo di romanzo italiano maggiormente condizionato dalla cultura di massa prometteva molto: obiettivi e persino dimensioni delle opere testimoniano di un tentativo collettivo – pur se preterintenzionale – molto coraggioso.

Il fatto è che Wu Ming 1, per descrivere questa inedita onda italiana, propone formule critiche forse non del tutto adeguate. Alcuni *statements* in fondo sembrano descrivere efficacemente solo l'opera dello stesso Wu Ming (di cui era da poco, nel 2007, uscito il romanzo *Manituana*). Ad esempio:

Queste narrazioni sono *epiche* perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni, o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso. Spesso il racconto fonde elementi storici e leggendari, quando non sconfinava nel soprannaturale. Molti di questi libri sono romanzi storici, o almeno hanno sembianze di romanzo storico, perché prendono da quel genere convenzioni, stilemi e stratagemmi. (Wu Ming 2009, 14).

Ma la valutazione critica attenta al nuovo ottiene viceversa un risultato molto convincente quando propone la sigla (e il 'non-genere') UNO. «Unidentified Narrative Object»: non c'è alcun dubbio che il successo, all'inizio del 2008 ancora recente, di *Gomorra* ha influenzato Wu Ming 1 inducendolo a generalizzare una tendenza che già da anni condizionava l'intero quadro letterario, anche se in modo non così visibile e clamoroso. La formula è chiara: un'indagine storico-giornalistica che costituisce il supporto a una fiction; oppure, e forse più esattamente, una libera utilizzazione di tecniche della *fictionality* che permettono di aggredire con libertà ed efficacia questioni attuali delicatissime. Forse tra qualche tempo saremo in grado di vedere meglio qualcosa che tuttavia a me sembra già oggi abbastanza evidente: vale a dire che, da Pino Arlacchi a Ettore Mo, da Tiziano Terzani a Gian Antonio Stella, da Mimmo Cànito a Gianni Mura, da Gianfranco Bettin a Beppe Severgnini..., il numero di giornalisti-reporter-narratori sbilanciati verso la letteratura e spesso anzi autori di successi quasi-narrativi, è stato per molti anni e ancora oggi è in continua crescita e ha propiziato un sistema di attese favorevole all'exploit di *Gomorra*. Se poi ricordiamo che con il suo *L'abusivo* (la storia di Gian Carlo Siani, cronista di nera napoletano ucciso dalla camorra) fin dal 2001 il 'padre' editoriale di Saviano, Antonio Franchini, aveva proposto una formula di tipo narrativo-giornalistico non molto lontana da quella di *Gomorra*, allora il discorso si fa assai più chiaro. È come se il sistema letterario italiano stesse in qualche modo cercando *quel* tipo di libro, quel tipo di soluzione ibrida che a noi oggi – anche attraverso il lavoro di Wu Ming 1 – può sembrare persino ovvia.

Né si tratta, naturalmente, di un fenomeno solo italiano. E anzi gli oggetti narrativi non identificati hanno l'indubbia caratteristica di rendere finalmente attuali in Italia certe parole d'ordine del *new journalism*, e di metterci inoltre nelle condizioni di cogliere l'importanza di un saggio per certi versi sconcertante come il recente (2010) *Fame di realtà* di David Shields. Alcune dichiarazioni che vi leggiamo, come per esempio:

Casualità, disponibilità verso l'imprevisto e la serendipità, spontaneismo; rischio artistico, urgenza e intensità emotiva, interazione del lettore/spettatore; tono eccessivamente pedante, come se un reporter passasse in rassegna una cultura sconosciuta; plasticità della forma, puntinismo; critica come autobiografia; autoriflessività, autoetnografia, autobiografia antropologica; una linea di confine sempre più sottile (fino a diventare invisibile) tra fiction e non-fiction: la tentazione e la confusione del reale.

A me interessano i libri che stanno a cavallo fra un genere e l'altro. Sotto un certo punto di vista, prendono di petto il mondo reale; sotto un altro, fanno da mediatori e modificano il mondo, come i romanzi. Lo scrittore è una presenza palpabile sulla pagina, che rimugina sulla società, che le dà vita con un sogno a occhi aperti [...]. (Shields 2010, 9-10 e 86).

permettono di collocare le contaminazioni degli UNO in un contesto di ricerca più generale. Si tratterebbe di un inedito equilibrio tra fiction e non-fiction, caratterizzato da una coscienza per certi versi 'mitologica', per cui solo il già (realmente) avvenuto, ciò che si è depositato nelle pieghe della storia, o che è stato rimosso ma sopravvive nell'ambito di memorie antagoniste, appare degno di venire (ri-)narrato. In questo senso, il nuovo tipo di narratore un po' è un giornalista che denuncia fatti sconosciuti, li porta alla coscienza del pubblico compiendo un'opera di denuncia anche attraverso l'ostensione del proprio coinvolgimento negli eventi¹¹; un po' è un *sampler*, una specie di dj che utilizza frammenti della realtà ai più nota per montarli in una forma complessa, tenuta a esibire la propria artificiosità paradossale (il proprio essere vera e falsa a un tempo).

3. Allegoria, transmedialità, autofiction

Come si vede, proprio i due fattori qualificanti implicano un doppio nodo di contraddizioni. A parte quello che abbiamo appena visto (il *verum* che si dirama ora nella denuncia di ciò che è rimosso, ora nella manipolazione di un reale tanto informe quanto condiviso), più significativo a me sembra il primo, suscettibile forse di inceppare la proposta del NIE. Appunto: come si può essere a un tempo *dentro* un sistema dominato dalle forme di genere più condivise, e *fuori* di quello stesso sistema, in un dominio di ricerche coerenti addirittura con un ibrido tanto instabile come è per sua natura l'UNO?

Prima di (tentare di) dare una risposta, che comunque dovrà confrontarsi con la qualità delle opere reali uscite dalla fucina NIE, è il caso di accennare a tre corollari degli intenti appena esaminati, che costituiscono elementi di ulteriore interesse nello scritto di Wu Ming 1.

Il più prevedibile, in un certo senso, è il particolare approccio all'*allegoria* che qui viene teorizzato. Dico «prevedibile» per una ragione che tutti i lettori di Luther Blissett e poi di Wu Ming conoscono benissimo: i racconti a fondamento storico (ma non solo) intitolati *Q*, *54*, *Manituana* ecc. sono attraversati da un filo rosso – diciamo – 'insurrezionale' che forse ne costituisce uno dei maggiori motivi di fascino. Chi non ha letto la parabola di

¹¹ Tale è il caso, tipicamente, di Babsi Jones che con il suo *Sappiano le mie parole di sangue* (2007) mette in scena – senza pudori la propria soggettività al femminile per denunciare la disinformazione mediatica sulla guerra del Kossovo, e quindi per sostenere – provocatoriamente – la causa serba contro quella kossovara.

Gert Dal Pozzo, protagonista di *Q* e impegnato nelle guerre contadine del «comunista» Thomas Müntzer, come allegoria di tante rivoluzioni novecentesche, della Resistenza, del Sessantotto (e certo anche, almeno un po', del Settantasette)? Chi non ha visto in *Manituana* l'auspicio, l'utopia di un vero meticcio interculturale, come possibilità futura – prima che dei nordamericani – di noi europei e italiani, qui e adesso? Il fascino di Wu Ming risiede proprio in questo, nella capacità di riportare tutto al presente, di cogliere nel passato plot avventurosi che assai agevolmente possono essere trasferiti nel nostro oggi più inquieto¹². E come non ricordare (va fatto perché è uno dei libri di Wu Ming meno letti, e meno amati dai suoi stessi autori, nondimeno certo il più *factional*) che in *Asce di guerra* (anno 2000) alla vigilia del G8 genovese si leggono pagine assai istruttive, profetiche, sulle tattiche di guerriglia urbana?

Ben consapevole di questa peculiarità, Wu Ming 1¹³ dedica un intero paragrafo all'allegoria, sostenendo una tesi interessantissima: vale a dire che nella nuova epica italiana l'allegoria deve svolgere quella funzione di indagine e ricerca per tentativi che nei videogiochi porta il giocatore a 'scoprire' l'algoritmo su cui si fonda la sua interazione ludica. In questo senso, si può persino utilizzare il curioso neologismo *allegorismo*, che anzi costituisce la vera accezione di allegoria cui si vuole arrivare, poiché – dichiara Wu Ming 1 – è possibile che la congerie di testi afferenti al New Italian Epic riveli in futuro un algoritmo allegorico comune, una matrice di significati al momento non del tutto spiatellati ma proprio per questo tanto più preziosi.

In effetti, un simile gnosticismo non è poi così connaturato alla teoria di Wu Ming 1, che su qualche allegoria collettiva, prodotto delle recenti narrazioni, finisce poi per scommettere. Lo fa in particolare¹⁴ quando illustra le analogie fra due romanzi a ben vedere così lontani come il proprio *Manituana* e *Nelle mani giuste* di De Cataldo, che costituisce una prosecuzione (quanto inferiore in qualità!) di *Romanzo criminale*. E anzi la vera dominante tematica del saggio, poi ripresa e sviluppata in scritti successivi che hanno portato alla costituzione del volume a stampa¹⁵, è quella della *morte dei padri* (più esattamente del Vecchio) e della necessaria responsabilizzazione dei figli quanto alla definizione di un futuro altro. Nella prima messa a punto dell'algoritmo i giovani (maschi) tuttavia falliscono:

Gli eredi dei demiurghi non sono all'altezza, cercano alleanze impossibili e si scoprono deboli, inadatti. La situazione sfugge di mano, trappole si chiudono e, mentre i maschi falliscono, una donna forte [...] apre una via di fuga per pochi. Nel frattempo, il mondo di ieri è finito (Wu Ming 2009, 9).

Altrettanto se non più interessante è l'esigenza di destinare il racconto epico, di impianto ancora gutenberghiano, a una sua moltiplicazione e proliferazione di tipo *transmediale*. Per capire la portata di questa dichiarazione di principio e della conseguente pratica, va ricordato che Wu Ming 1 con Wu Ming 2 aveva da poco scritto la prefazione a *Cultura*

¹² Sulla questione, con particolare riguardo ai rapporti romanzo/storiografia, vedi Piga 2010.

¹³ Wu Ming 2009, 48-54.

¹⁴ Wu Ming 2009, 8-9.

¹⁵ Il volumetto da cui citiamo contiene, oltre a *New Italian Epic* nella versione, diciamo, *ne varietur: Sentimento nuovo e Noi dobbiamo essere i genitori*, sempre di Wu Ming 1 (Wu Ming 2009, 63-99 e 101-126, rispettivamente), *La salvezza di Euridice*, di Wu Ming 2 (129-203).

convergente, il volume di Henry Jenkins, edito in Italia da Apogeo, in cui è argomentata con forza la necessità di moltiplicare le piattaforme mediali su cui caricare i contenuti dell'immaginario contemporaneo. Il medesimo racconto viene tradotto e insieme modificato dall'interfaccia, dal supporto che lo fa 'girare'; la sua vita non è confinata entro un medium e poi è re-mediata in un diverso sistema, ma sempre più spesso è geneticamente condizionata da un processo cross-mediale. I 'contenuti' dell'immaginario narrativo, e non solo, sono *sùbito* diffratti in (e da) più media. Ovviamente, non è esattamente questa la natura delle opere NIE, che sono quasi sempre concepite come verbali e tipografiche e che come tali circolano; è però anche vero che Wu Ming tiene moltissimo a che la *re-mediation* dei propri contenuti venga praticata, e ad esempio¹⁶ la realizzazione del CD degli Yo Yo Mundi, *54*, tratto dell'omonimo romanzo, è segnalata come un evento particolarmente significativo.

Tanto più che – fatto decisivo – si tratterebbe, in questi casi, di una proliferazione di natura esemplarmente *epica*, poiché la moltiplicazione transmediale dei racconti finisce per produrre un modo di narrare simile a quello della *mitologia*¹⁷. In questo senso, è abbastanza evidente che allegorismo e transmedialità convergono: basti vedere l'importanza attribuita al motivo del *nóstos*, che molto ha a che fare con il tema del *reducismo*: così diffuso – come i lettori di Wu Ming sanno e come vedremo più avanti – nelle scritture del NIE; così ricco di risonanze immediatamente politiche. Del resto, «i dizionari di mitologia classica sono vorticosi ipertesti», e ciò costituisce «un precedente che aiuta ad allontanare e capire meglio l'odierno *transmedia storytelling* alimentato dalla rete»¹⁸. Proprio mentre porto a termine la stesura di questo saggio (maggio 2012) assisto al dispiegamento della complessa macchina transmediale e mitopietica che accompagna l'uscita di *Timira. Romanzo meticcio* di Wu Ming 2 e Antar Mohamed. A dar forma ai contenuti di un libro misto di storia, biografia e invenzione, c'è un reading musicale di un poema di Wu Ming 2, *Razza partigiana*, sulla vicenda del fratello della protagonista del romanzo, Giorgio Marincola, resistente italo-somalo di colore morto durante la guerra partigiana e a lungo dimenticato; così come ignota era la storia di Isabella Marincola, divenuta attrice anche cinematografica nel dopoguerra. Poesia, racconto (auto)biografico, fatti della Resistenza, rock, convenzioni del romanzo, ipertestualità della Rete: la transmedialità è posta al servizio di una costellazione di eventi che parecchio hanno a che fare con il mito. Almeno presso chi, come lo scrivente (e come molte altre migliaia di lettori di Wu Ming), percepisce la *grandezza* di eventi storici quali la lotta di liberazione contro il fascismo e la sconfitta del colonialismo.

Il terzo corollario cui mi riferisco potrebbe essere considerato la negazione di quanto ho appena affermato: penso a quella particolare declinazione del racconto 'non finzionale' UNO che è rappresentato dall'*autofiction*. Se il mito tende necessariamente all'universalità e all'allegoria, l'*autofiction* spinge verso il privato, e la sua libertà costitutiva la rende disponibile alle metamorfosi più bizzarre.

In realtà, la specie di *autofiction* più originale – cioè quel tipo di racconto autobiografico che comporta inserzioni di elementi 'inventati' particolarmente provocatori perché del

¹⁶ Cfr. Wu Ming 2009, 46, nota.

¹⁷ Cfr. in particolare Amici 2010.

¹⁸ Wu Ming 2009, 47.

tutto incompatibili con la vita reale dell'autore-narratore – sembra essere una necessaria integrazione dell'UNO in direzione transmediale. In fondo, la rottura esibita del *patto autobiografico* implica una preliminare *spettacularizzazione* della biografia, nel senso che si chiede al lettore di riconoscere l'immagine pubblica dell'autore-narratore-personaggio e di prenderla a punto di riferimento per individuare il confine tra fiction e non-fiction. In un mondo in cui un motore di ricerca ci consente in pochi secondi di sapere moltissimo di qualsiasi scrittore o uomo pubblico anche di modesta o minima celebrità, è evidente che inventarsi episodi autobiografici inverosimili ha molto a che fare con l'invito a entrare nel gioco dei rimandi intermediali. D'altronde, le due autofiction maggiormente apprezzate da Wu Ming, *Sappiano le mie parole di sangue* di Babsi Jones e *Dies Irae* di Giuseppe Genna, si legano, l'una, a un complesso lavoro di costruzione testuale che è stato realizzato nella Rete¹⁹, l'altra a uno scrittore che dalla fine degli anni Novanta in poi ha rafforzato il proprio profilo sociale attraverso Internet, soprattutto – ma non solo – in quanto blogger. Del resto, come peraltro è noto, l'autofiction confina in maniera evidentissima con l'universo *fake* delle notizie inventate messe in circolazione (*messe in Rete*) con precise intenzioni politiche e polemiche su cui Luther Blissett aveva inizialmente costruito una parte cospicua della propria attività²⁰.

4. Il feticcio del postmoderno e i nuovi eroi

Non tutto quanto si legge in NIE è ugualmente condivisibile, va da sé²¹, e anzi credo che diversi aspetti del memorandum debbano essere discussi con atteggiamento (anche) fortemente critico. A partire dall'impostazione storicizzante, anzi storicistica in modo *rétro*, che nell'opera è inscritta e che purtroppo è stata recepita quasi fideisticamente da molti studiosi del fenomeno Wu Ming. In realtà, è probabile che la questione sia assai più generale: e riguardi il bisogno quasi coattivo di elaborare in modo immaginario (cioè, a ben vedere, consolatorio e ideologico) il trauma dell'11 settembre da parte di molti intellettuali italiani (tipico il caso di Romano Luperini), particolarmente ostili alla cultura del postmoderno.

Mi spiego. Uno dei temi maggiormente ribattuti da Wu Ming 1 – e dal *multiple name* in genere – è proprio quello della fine del postmoderno: la nascita di NIE costituirebbe una sorta di reazione all'eccesso di ironia, di metanarratività, di infantilismo epigonico, di distacco dalle contraddizioni reali, ecc. che avrebbe caratterizzato la cultura e anche l'ideologia politico-sociale dominanti in Italia dagli anni Ottanta in poi. Al di là di ogni altra considerazione relativa al postmoderno (è chiaro ad esempio che Wu Ming 1 ne

¹⁹ Sulla questione cfr. Marcon 2011.

²⁰ Cfr. Muchetti 2008.

²¹ Nella polemica contro NIE un ruolo particolare svolge Dal Lago 2010, il cui attacco all'ideologia di *Gomorra* (cioè alla santificazione pubblica di Roberto Saviano) lo porta a una demolizione sistematica di tutta la produzione ruotante intorno al NIE, secondo un atteggiamento che – a dispetto delle intenzioni dello studioso – mobilita massicce dosi di conservatorismo letterario. Basti dire che il suo obiettivo polemico è, assai genericamente, la *medializzazione* della letteratura (cfr. Dal Lago 2010, 149): quasi che lasciarsi contaminare dai media in Italia sia automaticamente sinonimo di resa al sistema berlusconiano.

fornisce una descrizione troppo caricaturale²²), quello che lascia perplessi è la sicurezza con cui si proclama una svolta epocale *che non è solo letteraria*. Dopo decenni passati – almeno noi storici della letteratura – a dirci che è necessario evitare ogni tipo di storicismo teleologico, ecco che un gruppo di scrittori, capaci di sfuggire alle maglie della storia e della critica letteraria ufficiali, accademiche (che avrebbero voluto e vogliono cancellare l'esistenza stessa dei fenomeni descritti da NIE), quando prendono la parola riproducono gli errori dell'avversario e perimetrano territori e confini *ad excludendum*. Tra l'altro, è abbastanza evidente che proprio il termine *post quem* segnalato da Wu Ming 1, il 1993 (su cui si può discutere ma che coglie un cambiamento *reale* avvenuto nella prima metà degli anni Novanta), avrebbe dovuto consigliare di tenere aperto l'*ante quem* riservandolo doverosamente a un futuro percepito come portatore di *possibilia* e non di imperativi ben definiti. L'11 settembre ha cambiato poco o niente nella realtà della letteratura – la cosa a me sembra piuttosto chiara –, il nuovo degli anni Zero è quasi in perfetta continuità con le tendenze dei Novanta²³, e semmai ha prodotto nella critica una forma di malinconia risentita, evidentissima nel ritornello ormai stucchevole, anzi insopportabile, intorno al ritorno alla realtà e al realismo (si provi a contare quanti 'inviti al reale' ci sono stati negli ultimi anni)²⁴.

Ma non è il caso di insistere su una questione tanto clamorosamente ideologica, rispetto alla quale non ho certo la pretesa di fare affermazioni indiscutibili. Viceversa tecnico è un punto del programma di Wu Ming 1. Si tratta delle osservazioni riguardanti la struttura narrativa: che in effetti appaiono molto convincenti quando²⁵ sono riferite a certi artifici caratteristici della cultura pop, come per esempio i *cliffhangers* collocati alla fine di certi segmenti testuali (per lo più capitoli) con lo scopo di tener desta l'attenzione del lettore; ma che risultano assai più deboli quando²⁶ si vorrebbe additare una «sovversione 'nascosta'» agente nella *lingua* del NIE. Gli *specimina* proposti sono pochi e poco convincenti (è tra l'altro istruttivo che la frase tratta da *Q* e portata a esempio di pratica linguistica eversiva, «Polvere di sangue e sudore chiude la gola», non sia altro che una classica ipallage), né il quadro migliora troppo quando Wu Ming 1 insiste in particolare sulla nozione di «sguardo obliquo» come caratteristica trasversale del nuovo modo di raccontare. Le forzature prospettiche analizzate, interpretabili ora come parallissi ora, più spesso, come parallelismi (limitazioni della voce narrante o all'opposto suo potenziamento 'inverosimile'), molto hanno a che fare con contaminazioni cinematografiche²⁷ o televisive, attualmente ben diffuse anche in ambito pop (l'incipit di *Desperate Housewives*, per dirne una). In altri casi, siamo invece di fronte o a una normale personalizzazione anche 'vocale' di oggetti inanimati (il televisore McGuffin Electric di *54*, che parla e racconta) o a forme di

²² Poniamo: «Il decorso del postmodernismo si può descrivere in una sola frase: col tempo il "buttarla in vacca" è divenuto *sistematico*» (Wu Ming 2009, 65).

²³ Il 'genere' stesso dell'autofiction, nella sua accezione più interessante, ha in Italia una prima chiara esemplificazione in *Scuola di nudo* (1994) di Walter Siti, e poi anche nell'opera di Michele Mari (cfr. soprattutto *Rondini sul filo*, 1999). Degli ascendenti piuttosto recenti dell'UNO abbiamo detto.

²⁴ Buon ultimo, il recente manifesto del nuovo realismo di Maurizio Ferraris. Sull'imperdonabile confusione *realismo* (letterario) / *reale lacaniano*, fondamentali sono le osservazioni di Giglioli 2011.

²⁵ Wu Ming 2009, 32-34.

²⁶ Wu Ming 2009, 37-41.

²⁷ Ad esempio, l'incipit di *Grande madre rossa* di Genna (cit. in Wu Ming 2009, 30-31) in termini cinematografici è una semplice «oggettiva irreale».

anacronismo (lo stregone Pantera di Evangelisti che conosce Marx senza averlo letto) a cui – bisogna dirlo – decenni di racconti *postmoderni* ci hanno abituati e quasi assuefatti.

Decisivo, ma anche discutibile, è poi il riferimento di prammatica alla figura del *nuovo eroe*. Tra l'altro, è il caso di ricordare che nel 2010 proprio su questo tema è intervenuto Wu Ming 4 con un suo contributo specifico. Dal punto di vista teorico, il ragionamento critico intorno a certi archetipi narrativi, a partire dalla valorizzazione di Aiace Telamonio, tra Sofocle e Virgilio²⁸, non è privo d'interesse perché viene tratteggiata la possibilità di un eroe-zero, decentrato rispetto al *plotting*, alla forma dell'intreccio. Almeno in un caso nella produzione dello stesso Wu Ming, l'eroe abolito, la detection che si svolge da sé senza un soggetto agente, ha trovato una convincente esemplificazione. Mi riferisco al romanzo breve *Previsioni del tempo* (2008), dove la dinamica *necessaria* degli eventi raccontati (il tema è il trasporto e commercio illegale dei rifiuti) fa premio su ogni altro fattore soggettivo. E tuttavia è certo che l'eroe maggiormente apprezzato da Wu Ming si lega al samurai solitario, protagonista della *Sfida del samurai* (*Yojimbo*, 1961) di Kurosawa (a sua volta figlio del protagonista-narratore, Continental Op, di *Red Harvest* di Dashiell Hammett – 1929) che è stato reso noto in Italia da *Per un pugno di dollari* (1964) di Sergio Leone: l'uomo misterioso, carico di esperienza, che ristabilisce la giustizia in un luogo in cui bande di criminali si affrontano.

Ancora più esattamente, come ho già affermato, è assai probabile che il modello privilegiato sia quello del *reduce* di mille lotte rivoluzionarie (Gert dal Pozzo di *Q* e poi di *Altai*), di colui in particolare che – oggi –, avendo preso parte al Sessantotto e/o al Settantasette, ha cambiato vita ed è divenuto investigatore, e quindi vive una vita in cui una forma di giustizia (rivoluzionaria?) privata, individuale, trova quasi una legittimazione pragmatica. Qualcosa del genere troviamo nei *Tre uomini paradossali* (2004) di Girolamo De Michele, nei romanzi dell'Alligatore di Massimo Carlotto, in quelli del Gorilla di Sandrone Dazieri, ma persino – su un piano parecchio diverso – nel Vallanzasca riletto da Simone Sarasso in *Settanta* (2009). E, se ci pensiamo bene, Guglielmo da Baskerville e compagni, tra dolciniani pentiti e dissimulati e un Ubertino da Casale viceversa impenitente, molto in comune hanno con eroi disillusi da un promessa di rivoluzione poi non realizzata, ma rimasta viva come una ferita dolente.

5. Il futuro di una nuova narrativa (epica?) italiana

Cosa resta, allora, dell'epica contemporanea strettamente intesa? Confesso che trovo per lo meno curioso che sullo sfondo dei ragionamenti realizzati con grande intelligenza in NIE manchi del tutto un riferimento allo studio di Franco Moretti (1994) sulla forma epica della modernità («dal *Faust* a *Cent'anni di solitudine*», recita il sottotitolo). Non è il caso di dilungarsi sulle ricadute di questa assenza: ma non si può tacere il fatto che per Moretti un eroe pienamente epico è, per esempio, il personaggio chiacchierone e del tutto *passivo rispetto all'azione* che conosciamo con il nome di Leopold Bloom. Ma soprattutto andrà ricordato che in *Opere mondo* quella dell'epica è una scommessa paradossale fondata su un 'doppio legame': «*double bind* della forma ereditata: non se

²⁸ Wu Ming 2009, 13, n. 6, ma soprattutto Wu Ming 4 2010.

ne può fare a meno – ma neanche crederci davvero»²⁹. L'epica moderna se da un lato è una necessità, quasi una maledizione, dall'altro lato sfugge da tutte le parti, produce contaminazioni, opere variamente imperfette e insoddisfacenti. Ecco, a me invece sembra che nel NIE la nozione critica di epica sia all'opposto qualcosa di cui si potrebbe, nella prassi, fare a meno, ma in cui *a posteriori* e in astratto fortemente si crede, si deve credere. Un'ideologia, in definitiva, o comunque un ombrello interpretativo sotto il quale unificare romanzi eterogenei, geneticamente per lo più estranei a quasi tutte le accezioni di *epos*.

Tanto più che il NIE, se riprendiamo certe utili osservazioni di Massimo Fusillo (2002) sui rapporti fra tradizione classica e romanzo, sembra nascere dalla negazione *strutturale* di ogni epica anche solo metaforicamente intesa. Non si dovrebbe mai dimenticare che la forma dell'*epos* è intrinsecamente *aperta*, non è suscettibile di scioglimenti narrativi troppo netti e irrevocabili, perché la sua temporalità è fluida. Tutte caratteristiche che, quando sono esportate nel mondo romanzesco, finiscono appunto per metterlo in crisi. Evidentemente, niente di tutto ciò è possibile nel NIE, che anzi si caratterizza per la valorizzazione proprio di architetture chiuse, come sono quelle delle *spy stories*, dei noir, dei thriller, in generale dei plot avventurosi. Una costruzione diegetica indeterminata è in netta contraddizione con gli *a priori* formali che la moderna industria editoriale impone, e a cui nessuno fra i narratori NIE – forse giustamente – ha intenzione di sottrarsi.

Certo, una specie particolarissima di *oralità* (per lo meno implicita) agisce nella costellazione del NIE: e consiste in quella che definirei – con l'adattamento di un termine inglese – *coverizzazione* di opere precedenti. Fra gli esempi possibili, è il caso di ricordare *Delta Blues* (2010), prodotto da un altro *multiple name*, Kai Zen: l'ennesima parodia, parafrasi o *pastiche* che dir si voglia, del conradiano *Cuore di tenebra*. E anzi l'opera forse più interessante ascrivibile a un'idea di epica italiana è la curiosa metamorfosi (la *cover*, appunto) della storia nazionale del secondo dopoguerra di cui è autore *in progress* Simone Sarasso. Dopo l'uscita di *Confine di Stato* (2007) e di *Settanta* (2009) e dopo la pubblicazione di un graphic novel, *UWS. United We Stand* (2010), abbiamo scoperto a quali arditissimi tipi di *rifacimenti narrativi* il NIE è oggi in grado di arrivare. È cioè possibile raccontare *una seconda volta* la storia nazionale recente e meno recente, modificandola, trasformandone nomi e personaggi, ri-dicendola con una voce straniata che la trasponga un po' in un film o in una fiction TV, un po' in un fumetto. Coverizzare i fatti patrii, dunque, usando Junio Valerio Borghese, Giulio Andreotti, Aldo Moro, Carlo Alberto Dalla Chiesa, Renato Vallanzasca come figure vere e insieme fantastiche, per raddrizzare il tempo andato a male della vita presente.

E insomma, se qualche racconto di respiro collettivo e di disinvolta tenuta intermediale e transmediale ancora esce, se gli UNO si moltiplicano, NIE mostra le sue buone ragioni. Certo, i passi falsi dei libri su cui aveva maggiormente puntato (i titoli già ricordati di De Cataldo, Genna, Lucarelli, Evangelisti, e dello stesso Wu Ming di *Altai*) mostrano la fatica con cui una formula è in corso di realizzazione. Tuttavia, anche a restare solo al mondo del romanzo, colpisce constatare la riuscita di un paio di opere recenti, scritte da autori giovani, eppure in qualche misura epiche, sia negli intenti sia negli esiti. Penso ad Alessandro Mari, uscito alla fine del 2010 con un romanzo sul Risorgimento, *Troppo umana speranza*, che non solo ha surclassato – il fatto è inequivocabile – il De Cataldo

²⁹ Moretti 1994, 36.

dei *Traditori* (di pochi mesi precedente), ma è riuscito a suggerire una chiave di lettura giovanilistica, persino *naïve*, puntando molto sull'equazione lotta politica = desiderio, in accezione almeno in parte femminile (Garibaldi, ad esempio, è messo in disparte dalla percezione esistenziale di Anita-Aninha). Ma forse assai più in linea con il NIE e più rivolto al futuro è *La cospirazione delle colombe* di Vincenzo Latronico (2011), sorta di anti-epica milanese, nella forma di una particolare autofiction (il narratore, per intenderci, assume una posizione non auto- ma allo-diegetica: è un testimone, non il protagonista), che sa leggere con spregiudicatezza il tema delle bolle speculative ma soprattutto quello dell'immigrazione, inventandosi un affascinante eroe negativo nella figura di un giovane economista albanese, prima mortificato dal mondo accademico, poi pronto a una sua originale riscossa.

Appunto: come l'afflusso sul mercato italiano, nel corso dei Novanta, di tanti romanzi di genere qualitativamente validi ha legittimato il protagonismo di NIE e compagni, così la fase propriamente epica della nuova ondata reclama pratiche letterarie virtuose, ha bisogno di una legittimazione sul piano della *qualità*, e non – appunto – su quello di un'astratta ideologia 'epica'. In particolare, la posta in gioco sembra essere l'intermedialità (più forse che la transmedialità), la possibilità di contaminare, di *oralizzare* nel modo giusto il 'vecchio' medium, il vecchio mondo *ABCED-minded* di joyciana (e mcluhaniana) memoria.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Amici 2010

M.Amici, *Urgency and Visions of the New Italian Epic*, in Boscolo 2010, 7-18.

Bini 1989

B.Bini, *Il poliziesco*, in A.Asor Rosa (cur.), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi 1989, 999-1026.

Boscolo 2010

C.Boscolo (cur.), *Overcoming Postmodernism: the Debate on New Italian Epic*, «Journal of Romance Studies», X.1 Spring (2010).

Chimenti

D.Chimenti, *Unidentified Narrative Objects: Notes for a Rhetorical Typology*, in Boscolo 2010, 37-49.

Dal Lago 2010

A.Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Roma, Manifestolibri 2010.

Fusillo 2002

M.Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in F.Moretti (cur.), *Il romanzo. II. Le forme*, Torino, Einaudi 2002, 5-34.

Giglioli

D.Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet 2011

Marcon 2011

M.Marcon, *Babsi Jones*, Sappiano le mie parole di sangue, in P.Giovanetti (a cura di), *Raccontare dopo Gomorra. La recente narrativa italiana in undici opere*, Milano, Unicopli 2011, 23-36.

Moretti 1994

F.Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi 1994.

Muchetti

L.Muchetti, *Storytelling. L'informazione secondo Luther Blissett*, Milano, Arcipelago 2008.

Piga

E.Piga, *Metahistory, Microhistories and Mythopoeia in Wu Ming*, in Boscolo 2010, 51-67.

Schaeffer 1989

J.-M.Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche 1989.

Shields

D.Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, prefazione di S.Salis, Roma, Fazi 2010.

Wu Ming 2009

Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi 2009.

Wu Ming 4 2010

Wu Ming 4, *L'eroe imperfetto. Letture sulla crisi e la necessità di un archetipo letterario*, Milano, Bompiani 2010.



PAOLO DRIUSSI

Epica e antiepica in Ungheria: gemelli eterozigoti (in buona salute)

In questa occasione mi è stato chiesto di occuparmi e condividere le mie conoscenze su un tema che non è frequente nelle mie ricerche, limitate spesso ad argomenti linguistici, ma che è legato alla mia passione per la letteratura ungherese. Sono grato di questa opportunità perché la riflessione proposta è sicuramente interessante all'interno di quella letteratura anche e soprattutto per chi ne è solo appassionato, ma spero lo diventi anche per chi non la conosce a fondo. Pensando che i destinatari di questo testo sono probabilmente lettori non specializzati in lingua o in letteratura ungherese, ho ritenuto opportuno privilegiare la presentazione della genesi e della ricezione del genere tra i parlanti (o piuttosto: lettori) ungheresi, un'impostazione che credo permetta confronti con l'epica di altre culture.

L'epica ungherese presenta molti tratti interessanti dal punto di vista comparatistico, sia linguistico, sia letterario, allo stesso modo della troppo poco conosciuta letteratura in lingua magiara. Vorrei leggerne le caratteristiche non solo alla luce del contrasto e dell'affinità tra epos e antiepos, ma ponendo un accento particolare sulla seconda parte del tema proposto, cioè la continuità dell'antico, dall'antichità al novecento e addirittura parlando del XXI secolo.

La letteratura ungherese è caratterizzata da forte passionalità e da notevole capacità innovativa. Per le ragioni della mancata conoscenza e diffusione fuori dai confini nazionali, ovvero per le considerazioni sulla grande capacità innovativa e di aggiornamento nei confronti della cultura europea e mondiale di questa letteratura, rimando al saggio posto come prefazione della storia della letteratura ungherese del XX secolo di Grendel (2010), dove le osservazioni sono riportate anche con il punto di vista dell'artista, non soltanto dello storico della letteratura. Personalmente collego spesso quella capacità innovativa a una riflessione sulla realtà stessa degli ungheresi e della loro letteratura. Gli ungheresi si sono sempre sentiti ospiti in Europa e hanno ritenuto di dovere adattarsi a questa nuova condizione, consapevoli di un passato diverso. Allo stesso tempo essi hanno accolto una cultura già evoluta nel corso di diversi secoli: essi hanno cioè acquisito direttamente dalla latinità medioevale una tradizione – anche e soprattutto cristiana, in ragione del cristianesimo imposto dal re Stefano attorno all'anno mille per unificare lo stato ungherese – senza averne vissuto la sedimentazione nei secoli. Questi elementi diventano molto importanti quando si va a leggere quali opere possono essere definite epiche, ovvero come gli stessi autori ungheresi abbiano considerato la composizione epica. Con le mie note spero di potere indurre a pensare che, anche per queste caratteristiche della letteratura cui fa capo, l'epica ungherese ha proposto e propone la possibilità di una narrazione universale e attuale, pur nei suoi contenuti fortemente nazionali. In qualche modo la

migliore epica ungherese rappresenta piuttosto un caso di originalità su modelli classici che un rispetto per l'origine classica del modello.

Credo peraltro che la stessa interpretazione dell'epica (e dell'antiepica) possa essere arricchita dalla storia del genere in Ungheria. Se raccogliamo le informazioni presentate dalle più importanti storie della letteratura utilizzate, oggi dovremmo citare soltanto tre opere tradizionalmente riconosciute come epica: la *Obsidio sigetiana* di Miklós Zrínyi, scritta tra il 1647 ed il 1648, lo *János Vitéz* di Sándor Petőfi del 1844 e il *Toldi* di János Arany, del 1846. Eppure nella letteratura ungherese è molto diffuso il genere del 'poema narrativo', *elbeszélő költemény*, che per definizione dovrebbe essere considerato anche etimologicamente vicino all'epica, ma che non viene trattato come tale. D'altra parte il famoso scrittore e storico della letteratura Antal Szerb nella sua storia della letteratura mondiale (1941) definì l'epica come il genere che prevede necessariamente la presenza di dèi, cancellando così in poche righe la possibilità di un'epica ungherese e di una sua storia. Proprio il volume di Grendel ricordato più sopra rappresenta invece una visione diversa e ampia, poiché il sottotitolo suona: «Lirica ed epica ungheresi del XX secolo». Vedremo come sarà accolto dal pubblico e dagli studiosi questo punto di vista.

Le letture personali mi hanno portato comunque a vedere nell'epica un genere molto diffuso in ungherese, con particolare successo del tema nazional-popolare e soprattutto con una originale continuità di produzione e successo che, come mostrerò, a mio parere continua ancora oggi.

Vorrei spendere però qualche parola per introdurre alcune importanti note sulla letteratura ungherese. Si tratta di una letteratura relativamente recente (se confrontata con le letterature dell'Europa Occidentale): gli Ungari entrarono in Pannonia nel 896 d.C. dove costituirono lo stato ungherese. Fino a tutto il XIII secolo ci fu un forte influsso di Bisanzio e comunque della cultura legata all'Oriente europeo e al cristianesimo orientale attraverso le strade, non solo fisiche, che arrivavano da là e da Kiev. Ma favorita dai caratteri dello stanziamento, l'impronta culturale più importante sulla letteratura e cultura ungheresi è quella dell'Occidente europeo, che a poco a poco inviò missionari e studiosi all'Ungheria. Il primo grande nome di letterato è sicuramente quello di Janus Pannonius, *nom de plume* di János Csezmiczei (1434-1472), di cui possiamo citare alcuni versi che mostrano orgoglio e coscienza artistica, versi in cui è esplicitamente riconosciuto l'influsso occidentale e particolarmente quello italiano:

*Quae legerent omnes, quondam dabat Itala tellus,
Nunc e Pannonia carmina missa legit.
Magna quidem nobis haec gloria; sed tibi maior;
Nobilis ingenio, patria facta, meo.*

Accanto a questa attenzione letteraria non possiamo dimenticare la capacità di assorbimento culturale dei tanti ungheresi che viaggiarono per l'Europa per apprendere mestieri e ritornarono in patria traducendo e scrivendo in ungherese testi tecnici, sforzandosi di aggiornare e dunque di arricchire la lingua. Sicuramente fu molto importante, anche per la ricerca di una nuova identità, l'influsso della storiografia (anche storici stranieri scrissero di fatti ungheresi, portando nuove forme e modalità di narrazione; l'italiano Antonio Bonfini fu una figura importante ed esemplare nell'Ungheria del XV secolo). Questo aggiornamento europeo si lega alla summenzionata coscienza nazionale, ovvero

al riconoscimento e all'orgoglio di una origine diversa, che possono essere lette già in una importantissima opera, di autore anonimo, del XIII secolo: i *Gesta Hungarorum*. Questo testo è di importanza fondamentale per storici e linguisti, ma vorrei segnalare come per molti aspetti la narrazione della grande migrazione dei Magiari ad opera di sette condottieri dai tratti eroici è ravvicinabile al genere epico e forse anche come tale potrebbe essere considerata. A quei racconti tramandati dalla voce della nazione e ai racconti popolari si legano moltissime storie, cronache e leggende anche in ungherese, lingua che comincia ad essere utilizzata regolarmente nel XVI secolo, sia pure con una maturità di scrittura che fa pensare ad un suo uso precedente diffuso, per quanto non documentato. (Sulla possibilità di una importante letteratura orale vissuta sino al XVIII secolo si è espresso in più lavori Ándor Tarnai.)

Molte opere storiche, spesso scritte in versi, hanno il sapore di episodi epici, quando lette in modo distaccato dall'interesse linguistico o storicistico. Tra queste dobbiamo ricordare il testo del 1574 di Selymes Péter Ilosvai (1520-1580) sulle gesta di Miklós Toldi, figura che ha dato lo spunto alla scrittura del già menzionato *Toldi* di Arany, i cui capitoli iniziano tutti con una citazione appunto da Ilosvai. La storia della letteratura ricorda poi una ricca serie di narrazioni letterarie dai titoli curiosamente vicini all'epica, ma mai riconosciuti come tali: su tutte segnalò *Giasone e Medea* di Lántos Sebestyén Tinódi. Certamente la forma letteraria non è ancora pienamente matura, per quanto molto interessante (tra le tante opere in prosa ritengo valga la pena di ricordare per curiosità e gusto immaginifico nella lingua e nel contenuto le *Cento favole* moraliste del predicatore protestante Gáspár Heltai). Dobbiamo aspettare la seconda metà del XVI secolo per un poeta eccelso: Bálint Balassi, petrarchista d'elezione.

È quello un momento molto difficile per l'Ungheria, ma forse proprio per questa ragione ricco di stimoli per la crescita culturale e letteraria. Tra il 1526 ed il 1711 il Regno d'Ungheria viene diviso in tre parti: un territorio occupato dagli ottomani si insinuò a cuneo sino ad Eger (a nord-est di Budapest). La regione a nord-ovest passò sotto il controllo asburgico, mentre a est la Transilvania si costituì in principato formalmente autonomo. Fu proprio in questo principato che la cultura ungherese visse un nuovo rinascimento che mantenne la lingua e la cultura ungheresi al passo con quelle dell'Europa Occidentale. Furono ancora studiosi emigrati coloro che seguirono gli sviluppi delle conoscenze del tempo, in ogni campo, e provvidero a diffonderle con opere in ungherese che aggiornarono e arricchirono la lingua, oltreché le competenze tecniche.

A metà di questo periodo, nel 1647, come abbiamo ricordato, fu scritta la prima epica riconosciuta come tale, la *Obsidio sigetiana*, un'opera dalle caratteristiche linguistiche straordinarie. Ebbene, Miklós Zrínyi iniziò così la sua opera:

Dedico questo mio lavoro alla nobiltà magiara, conceda Iddio di dedicarle utilmente fino all'ultima goccia del mio sangue.

[...] Ho mescolato delle invenzioni alla storia; ma ho imparato ciò con Omero e con Virgilio e chi li ha letti li riconoscerà e li distinguerà. Nei miei versi ho mescolato parole turche, croate e latine, perché mi pareva più bello così, essendo la lingua ungherese povera: chi scrive cronache crede alla mia parola.

[...] ho scritto anche dell'amore, ma in sordina: non nego che talvolta non me ne sono vergognato, poiché l'amore non è completamente distinto dall'eroismo, come ho studiato da questi versi.

*In galea Martis nidum fecere columbae,
Apparet Marti quam sit amica Venus.*

Che il Signore sia con noi.

Conte MIKLÓS ZRINI

Queste parole non possono che ricordarci il Tasso delle due *Gerusalemme*, ma allo stesso tempo dobbiamo riconoscere all'autore la forza della scelta del tema: l'assedio turco alla fortezza ungherese di Szigetvár nel 1566, dove lo zio omonimo dello scrittore perse la vita.

Dunque, ammettendo una diffusione del genere sinora non riconosciuta in modo esplicito, possiamo affermare che l'epica più importante e bella del periodo è quella che tratta di temi ungheresi, addirittura appartenenti alla storia contemporanea, con un eroe noto, reale in tutti i suoi tratti.

Nonostante lo sbocciare di una simile creazione, la concomitanza di troppi fattori impedì lo sviluppo della letteratura ungherese sino al XVIII secolo. Con il 1711 ci fu non solo la liberazione dai turchi, ma anche la sottomissione all'impero asburgico, dopo il fallimento di una lotta civile. Gli Asburgo tentarono di imporre il proprio modello statale anche nei territori che erano stati del Regno d'Ungheria e la nobiltà si divise: pochi aristocratici sostennero il modello, mentre la maggior parte della piccola nobiltà, diffusa sul territorio e più produttiva, sostenne la necessità di una autonomia magiara. Tale autonomia sarebbe tuttavia potuta realizzarsi – ciò era ben chiaro a intellettuali e politici – attraverso un aggiornamento e una diffusione della cultura che richiedeva una lingua nazionale ricca e condivisa. Per questo, con il sostegno della numerosa piccola nobiltà, il XVIII secolo è caratterizzato da un rinnovamento cosciente che comportò un notevole arricchimento di quella lingua che Zrínyi aveva definito povera. Notiamo che questo rinnovamento, talvolta descritto come una lotta tra innovatori e conservatori, acquisì maggiore importanza nel momento in cui, alla fine del secolo, si tentò di imporre il tedesco come lingua ufficiale in Ungheria. La commistione tra impegno culturale e impegno politico costituì complessivamente un impegno civile che sfociò in campo culturale nella fondazione dell'Accademia delle Scienze Ungherese nel 1827 – fortemente voluta dai nobili – e in campo politico nella guerra civile del 1848 con un sostegno generalizzato esaltato dagli intellettuali, soprattutto letterati, e rafforzato dall'epica con temi popolari e quasi contemporanei. Un'epica, critica della società, che riesce a farsi antiepica.

Ciò che ho appena presentato si lega a questo punto alla storia dell'epica ungherese e al titolo della mia riflessione. Proprio al culmine di questi due movimenti di rinnovamento, culturale e politico, si collocano quattro opere ungheresi che considero qui il parto eterozigote di epos e antiepos, opere nate da eventi in cui si incontrano due importantissime figure della letteratura ungherese: János Arany e Sándor Petőfi.

Nel 1844 Petőfi scrisse *János Vitéz* («Giovanni il Prode», pubblicata in italiano nel 1998), opera considerata dal grande scrittore del XX secolo Dezső Kosztolányi l'*Odissea* magiara, ma che altri considerano una fiaba epica. È pur sempre una grande epica ungherese secondo la storia della letteratura. Con quest'opera possiamo riconoscere un netto cambiamento di paradigma rispetto ai contenuti classici: qui l'eroe è il personaggio romantico il cui amore personale, amore la cui ambizione è anche il fine della storia, può fare superare ogni difficoltà. Non è l'epos di una comunità o di valori sociali, János Vitéz

potrebbe essere un qualunque cittadino innamorato in un qualunque mondo.

Nello stesso anno Petőfi scrive anche *A helység kalapácsa*, «Il fabbro del villaggio», o letteralmente: «La mazza del luogo» (con intenzionale doppio senso artistico). Si tratta di una storia d'amore profano caratterizzata da una forma rigorosamente epica e singolarmente comica: un vero antiepos, fatto di amore per la lingua e per il popolo e di intelligenza nella visione della società. Tratta di una lotta di paese per la bella e pudica ostessa del posto, scritta con toni sarcastici, ma considerata da alcuni vera epica per la struttura. Petőfi, lo scrittore del popolo, mette alla gogna quelle persone comuni di cui è difensore mostrandone impietosamente i difetti, in un canto dove le difficoltà dell'amore sono immerse in una storia di lotte personali trattate come le grandi lotte dell'umanità, cui prendono parte eroi, antieroi ed eroine.

Da parte sua János Arany nel 1845 aveva partecipato alla genesi dell'antiepica ungherese con l'opera *Az elveszett alkotmány*, «La costituzione perduta», una storia tragicomica, o piuttosto satirica, sulla battaglia elettorale in un paese dell'Ungheria. Si tratta di una ricerca formale, scolastica eppure – appunto – antiepica.

Nel 1846 scrive *Toldi*, testo basato sulla figura del condottiero raccontata da Ilosvai quasi trecento anni prima. È probabilmente questa l'epica ungherese *par excellence*, anche se epica priva della forma classica, in particolare senza l'invocazione, come sottolineato troppo spesso dagli storici della letteratura. Essa ci permette però di valutare cosa è e cosa può essere un'opera di questo genere nella lingua magiara: non solo continuità rispetto all'antico, capacità di ricezione delle culture esterne e del passato ma anche e soprattutto la capacità di essere originali e attuali. *Toldi* rappresenta l'apice formale dell'epica ungherese e assieme il culmine di un modo di intendere la poesia, oltre ad essere un'opera da sempre apprezzata e letta.

Un aspetto interessante da considerare è la grande riflessione di Arany sulla lingua e sull'opera letteraria che sta alla base della stesura di *Toldi*, ma anche di tutta la sua produzione e attività culturale. Lo stesso autore era dubbioso se potesse veramente essere proposta un'opera epica al suo tempo, ovvero se fosse possibile creare un'epica nuova e che senso avesse scriverla. Negli appunti che sono raccolti col titolo «La nostra epica popolare», vergati tra il 1858 ed il 1860 (Arany 1862), scrive:

[...] dunque nel popolo c'è, è forte anche l'attenzione alla forma nelle poesie narrative; tuttavia la capacità creativa si manifesta debolmente, ormai da tempo.

[...] Non so se noi giovani generazioni, in mancanza di questi esempi fondamentali, possiamo creare qualcosa di buono nella poesia narrativa; per parte mia provo dispiacere per questa mancanza; ma seguire modelli popolari stranieri lo consiglio solo con ancora maggiore cautela, poiché temo che con quelli nella nostra poesia possano intrufolarsi elementi estranei; ciò che non sarebbe in alcun caso meglio che mantenere elementi classici o imitativi di qualunque altra poesia.

Parole in cui ritroviamo tutta la produzione epica e antiepica ungherese, tutta la concezione artistica del periodo e la volontà creativa che è propria dei migliori periodi della letteratura magiara.

Delle quattro opere elencate «La costituzione perduta» è molto debole, un esercizio formale che presenta pochi segni di coerenza narrativa. Ma le altre opere sono considerate tutt'oggi grande epica – e antiepica – per caratteri formali, di contenuto e forse anche

perché possono essere ancora lette e rilette, sono insomma opere universali anche per il senso comune.

Da questa osservazione nasce la riflessione che l'epos ungherese rappresenti una maturazione artistica sia per l'aspetto letterario, sia per quello sociale. *A helység kalapácsa*, *János vitéz*, *Toldi* si occupano tutti di questioni contemporanee come la resistenza all'occupazione straniera o i rapporti interpersonali all'interno della società e lo fanno in un modo pratico e immediato, staccato dall'idealizzazione. Così il *Toldi* si conclude con l'eroe che come premio delle sue fatiche non vuole nulla per sé, ma chiede che in nome di Dio il re raccolga tutti quanti nel suo esercito e faccia difendere la patria: è questo un appello esplicito alla difesa della nazione nella guerra che sarebbe scoppiata nel 1848.

Ho parlato di maturazione letteraria. Se accettiamo di non seguire la maggior parte delle storie della letteratura ungherese, ma ci dedichiamo ad una rilettura per temi e forme, troviamo in effetti antecedenti a questi capolavori (perché tali sono). In epoca romantica, come aveva notato Arany, gli ungheresi amarono molto il genere epico narrativo e con un po' di attenzione se ne possono ritrovare tracce in opere sia in prosa, sia in poesia. In nessun caso quelli che sono i capolavori dell'epica (e antiepica) ungherese sono dunque frutti unici, benché il parto eterozigote che ho raccontato rappresenti una nascita particolarmente fortunata.

Se dunque non ci limitiamo all'elencazione della scuola tradizionale possiamo riconoscere diversi modelli di epica e antiepica, con convivenza di temi classici in semplici forme linguistiche non innovative e temi del passato o del presente ungherese, in linea con il senso di appartenenza distinta in seno all'Europa e in corrispondenza con gli atteggiamenti romantici.

Tra le opere epiche comico-classiceggianti possiamo ricordare la *Batracomyomachia* di Csokonai, imitazione di modello tedesco da parte di quello che è considerato il primo grande autore della letteratura moderna ungherese, poi diversi episodi epici, sorta di capitoli, di saghe di una grande epica ungherese. In prosa ricordo il «Viaggio a Buda di un notaio di paese» (*Egy falusi nótáriusnak budai utazása*) di József Gvadányi. Tra tanti di questi lavori il prodotto più interessante è forse il poema di Mihály Fazekas «Mattia delle oche» (*Lúdas Matyi*), una sorta di Bertoldo del 1804.

Ma il romanticismo e il rinnovamento della lingua stavano preparando il terreno per un'epica più riconoscibile accademicamente. Nello spirito romantico il grande teorico Vörösmarty riconobbe 'ufficialmente' la necessità di un'epica per la letteratura della sua lingua e cercò pure di produrla. Purtroppo *Zalán futása*, opera del 1825, è soltanto un prodotto scolastico (in esametri), inevitabilmente mai apprezzato: nulla può di fronte al sentimento che tracima dalle opere di Arany e Petőfi, sentimento accompagnato da una forma, mi sia concesso un commento non letterario o linguistico, che raggiunge vette meravigliose. Il *Toldi* rimarrà una lettura esemplare finché la lingua ungherese non verrà stravolta nella struttura, la lettura per chi vuole conoscere veramente questa lingua.

Se volessimo seguire adesso le storie della letteratura, con *János Vitéz* e *Toldi* potremmo terminare questo nostro testo. Ma proprio quanto detto sinora ci può invogliare a cercare nei tratti propri di questa epica e antiepica ungheresi, che tanto si compenetrano, i tratti dell'innovazione e della continuità ricordati precedentemente e che arrivano sino ai nostri giorni anche nel caso del genere epico.

Innanzitutto ricordo che gli stessi Arany e Petőfi scrissero altri poemi epici. Nonostante i dubbi di Arany, per questi autori il poema narrativo fu sicuramente una possibilità artistica di grande portata. Tra le altre loro composizioni di genere dobbiamo ricordare ancora *Az apostol*, «L'apostolo» di Petőfi e *Buda halála*, «La morte di Buda» di Arany.

Az Apostol non viene solitamente letto come epos o antiepos, in particolare per il metro praticamente libero, ma anche per la forte passionalità che lo caratterizza, pur nella rigidità dell'atteggiamento morale. Dell'epica classica contiene invece caratteristiche catalogazioni.

Buda halála è stata messa in ombra da Toldi, tranne per il particolarissimo sesto canto in quartine doppie (di una cantabilità esemplare), che narra l'occupazione del suolo di Pannonia da parte degli Ungari. Si tratta peraltro di una raccolta e armonizzazione di temi popolari, una tecnica già utilizzata in finlandese da Elias Lönnrot per il Kalevala nel 1835. Un altro grande autore dell'inizio del XX secolo, Endre Ady, considerò quest'opera una sorta di ballata.

La lezione popolare e formale dei due nostri non mancò di lasciare il segno. Più recentemente alcuni studiosi cercano anche un contenuto epico – e addirittura antiepico in alcuni contenuti che si avvicinano a *A helység kalapácsa*, nella narrazione della gente comune – in opere dell'inizio del XX secolo. Si tratta spesso di spezzoni, di episodi, o forse in qualche caso il quadro epico potrebbe essere letto in alcune raccolte di poesie.

Se è solo possibile che ci siano state opere con contenuto epico tra le due guerre, cancellate dalla storia della letteratura per il loro contenuto fortemente marxista (ci rimangono dei lavori teatrali con cori recitativi su modello tedesco, studiati recentemente in particolare da Szolláth 2011, che potrebbe essere interessante rileggere alla luce di una continuità epica nei contenuti), è sicuro che dopo il postmodernismo, anche come reazione ad esso, molti testi sono tipicamente soggettivi o storici e privati del contenuto epico. Ma nella ricerca di una universalità del messaggio alcuni critici propongono di leggere un respiro di genere in raccolte poetiche come quelle di Dezső Tandori.

Naturalmente il contenuto epico deve essere riconsiderato ai nostri giorni. Possiamo chiederci se dal punto di vista contenutistico opere come Harry Potter oppure tutta una serie di romanzi pseudostorici che si presentano come narrazioni di un eroe o antieroe possano essere assimilate all'epica. La letteratura ungherese contemporanea può portare degli esempi interessanti, giacché dell'epica (ormai commista con l'antiepica) ancora oggi mantiene non solo i modelli dei contenuti ma anche, sia pure parzialmente, modelli formali.

Non può essere dimenticata qui l'opera *Briszéiszt*, 'Briseide', di Emese Egyed. In essa l'autrice richiama la figura omerica alternando capitoli di una immaginaria vita quotidiana di lei con quelli di una possibile (molto autobiografica) vita di qualche paese moderno. La sua opera, che alterna prosa a poesia, ha dell'incredibile per forza narrativa e scelta formale. *Briszéiszt* è stata pubblicata a capitoli nel 2003 sulla rivista letteraria transilvana Helikon, a testimonianza anche di un modo particolare di presentare le opere fuori dagli schemi commerciali più comuni in Europa Occidentale. Una parte di capitolo dell'opera è stato pubblicato in italiano nel 2005. La versione definitiva, leggermente differente da quella del 2003, ha visto la luce nel 2011.

Infine in una ricerca dell'immagine dell'epica nella letteratura ungherese deve essere ricordata l'opera di János Térey. Questo scrittore ha proposto nel 2001 una ricerca epica

formale in veste di romanzo in soli versi: *Paulus*, opera che mostra momenti paralleli della vita di Paolo di Tarso e di Friedrich von Paulus, il generale di Stalingrado. L'opera è, anche per la natura stessa del personaggio von Paulus, ricca di citazioni contemporanee, di riflessioni sull'attualità. Formalmente si accontenta di utilizzare la rima in modo rigoroso. Rispetto all'opera di Arany manca tutta la costruzione di una ricerca linguistica evidente, anche se probabilmente essa è latente nell'opera. Come in Arany, anche in Térey c'è ampio uso di note per avvicinare il lettore ad una migliore comprensione del testo. La citazione biblica naturalmente ha qui un peso preponderante. Quest'opera esprime epos e antiepos assieme, con tratti quasi classici nella marginalità delle figure femminili (quale differenza con la Briseide di Emese Egyed!) e l'importanza del divino nella realizzazione del destino.

Sempre in versi rimati è il pezzo teatrale *A Nibelung-lakópark*, «Il quartiere Nibelungo», del 2004, dove lo spunto classico è a sua volta un'epica, che si fa quotidiana in un quartiere di città.

Entrambe le opere di Térey sono diventate film, a dimostrazione di come questo genere sia in buona salute in Ungheria. Rimangono i temi sociali e una certa commistione tra elementi epici propri e antiepici. Certo rispetto alle opere più antiche mancano della forza di proiezione nel futuro. Si tratta forse di una nuova strada dell'epica che dobbiamo accettare come un tratto caratteristico del genere, almeno in Ungheria?

Credo comunque che l'esempio ungherese ci mostri una vivacità artistica che senza dovere necessariamente cercare forme d'avanguardia o di nicchia può produrre opere di sicuro fascino. Forse perché incarnano la bella volontà vitale propria della cultura ungherese, vitalità che può essere rappresentata con le parole che Bibi (Bebé nella traduzione italiana) dice a Medve alla fine del romanzo *Iskola a határon* di Géza Ottlik (tradotto in italiano nel 1992): «[...] Non dobbiamo adattarci al mondo, ma agire; non riordinare ciò che il mondo già contiene, ma aggiungervi sempre qualcosa [...]».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Arany 1862

J.Arany, *Irányok*, «Szépirodalmi Figyelő» XI (1862)

Egyed 2003

E.Egyed, *Briszéisz*, «Helikon» I (2003), 1-14.

Egyed 2005

E.Egyed, *Briseide*, «Comunicare letterature lingue» V (2005) 327-332.

Egyed 2011

E.Egyed, *Briszéisz*, Kolozsvár 2011.

Grendel 2010

L.Grendel, *A modern magyar irodalom története. Magyar líra és epika a 20. században*, Budapest 2010.

Ottlik 1992

G.Ottlik, *Scuola sulla frontiera*, Roma 1992.

Petőfi 1998

S.Petőfi, *Giovanni il Prode ovvero come Gianni Pannocchia divenne Giovanni il Prode*, Soveria Mannelli 1998.

Szerb 1941

A.Szerb, *A világirodalom története*, Budapest 1941.

Szolláth 2011

D.Szolláth, *A kommunista aszketizmus esztetikája*, Budapest 2011.

Térey 2001

J.Térey, *Paulus*, Budapest 2001.

Térey 2004

J.Térey, *A Nibelung-lakópark*, Budapest 2004.