

CentoPagine



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

III - 2009  
**Reading Authors' Lives**

<http://www2.units.it/musacamena/centop.php>

ISSN 1974-0395

©Copyright



## INDICE

Andrew Laird

**Virgil: Reception and the myth of biography**

David Paniagua

**'Soccorri me, che solo non so ire'. Solino in aiuto di Fazio degli Uberti**

Johanna Hanink

**National poets and *viri illustri*, from fourth-century Athens to quattrocento Florence**

Gianfranco Agosti

**Paradigmi biografici e poetici nella tarda antichità**

Sonja Weiss

**La figura di Pitagora nelle dottrine morali neoplatoniche**

Maria Loreto Nuñez

***Personae romanesques*. Voix enchassees comme miroir de l'auteur-narrateur**

Marco Fucecchi

**Biografia (e storia) antica in feuilleton. Memoires d'Horace di Alexandre Dumas**

Enrico Ariemma

**Il disincanto del dottor Reis. Un eteronimo eccellente tra Orazio, Pessoa, Saramago**



ANDREW LAIRD

### Virgil: Reception and the Myth of Biography

Ideas of Virgil's 'reception' and of his mythical 'biography' can both be illuminated by an exploration of Virgil's role as a constructed character in his own poetry. The following discussion of the poet's individual presence in the performance and reception of his work has been prompted by an apparent consensus between some earlier Roman responses to Virgil and the traditions of commentary on the poet from later in antiquity. The earlier sources, which show an interest in the development of Virgil's work over time, often convey a strong sense of the poet's character. The later material presents Virgil as an instructor – of poetic technique and of rhetoric, and sometimes of philosophy as well. He is regarded as someone who composes to be heard as well as read. The role ascribed to the poet by all of his ancient readers amounts to a *dramatic* role.

Of course it is still customary to treat the words of the *Georgics* as Virgil's own, and even to conceive of one or two speakers in the *Eclogues* as mouthpieces of the poet<sup>1</sup>. But the manner in which most readers today seem to approach the *Aeneid* is what gives the game away. This epic is routinely regarded – at times almost like a Greek tragedy – as a window which looks directly on to the events, characters, and historical concerns of the story. Of all the characters in the *Aeneid*, the one who is the most conspicuous to the audience is Virgil, the poet, whose speaking voice and whose language mediates the actions, speeches, and everything else to be discerned in the text. Can this poet be related to the figure of Virgil presented in the ancient biographical tradition?

The story of Virgil's deathbed wish to destroy his work is told most graphically in Suetonius' *Life of Virgil*<sup>2</sup>. Although the story is very unlikely to be true, it had considerable currency in antiquity and it was the subject of a number of declamations and minor poems: Sulpicius of Carthage's elegy on the theme is quoted by Suetonius, and ancient verse pastiches of Gallus and Augustus also survive, in which these prominent individuals plead with Virgil to save his epic<sup>3</sup>. But the importance of the tradition that Virgil wanted to burn the *Aeneid* might really lie in some burning questions it raises – about the relation between Virgil the author on the one hand and his corpus of poetry on the other. The poet's request to incinerate his masterpiece has implications which are very important for the development of literary criticism in general. The story can be regarded as a sort of parable – and parables can be interpreted in more than one way.

The literal meaning is one on which Virgil's critics have frequently depended. The story indicates that the *Aeneid* is imperfect, if only because it was incomplete. This eventually led to attempts by Latin poets to 'finish' the *Aeneid* by tacking on new endings which they wrote themselves. But there is a more common way of setting Virgil right. As early as the first century

<sup>1</sup> Korenjak 2003.

<sup>2</sup> Suet.-Don. *u. Verg.* 36-41.

<sup>3</sup> *Anth.* (ed. Riese) 242 and 672 are pleas attributed to Cornelius Gallus and Augustus respectively.

AD, a philosopher called Favorinus, was bold enough to identify the verses about Mount Etna in Book 3 of the *Aeneid* as one of the passages that needed revising and correction, confident as Favorinus was in his knowledge that the poet had not been able to polish and refine his poem completely<sup>4</sup>.

And Suetonius follows his account of the incomplete state of the *Aeneid* by listing first the Roman grammarians who tried to correct or improve Virgil's text, and then those who sought to point out his more general defects. Even in our own time, scholars have sought to make corrective judgements, not just on the handful of incomplete verses, but also on lines or passages of their own choosing. In short, the idea that Virgil was unsure of his epic can lead to more critical verdicts of his work, at the same time as it can reassure people that the poet was aware of his shortcomings.

The other way of understanding the story has a more profound significance for literary criticism and literary history. The story could show that what the poet wants is not always what is best for the poem. In continuing to preserve and read the *Aeneid* we are disregarding the poet's wishes. Or, to present this another way, the *Aeneid* has a life of its own which its poet would have denied. In that sense it is more ours than his, more the property of the reader than the author. By disregarding the mortal Virgil's wishes, one can create an *immortal* Virgil whose words have different messages for different people in different times. By disregarding the mortal poet's wishes, other things can be created too: poetry modelled on Virgil, poetry which parodies or fakes Virgil (as we find in the *Appendix Vergiliana*), and even *centos* which represent the most decisive way of disregarding the wishes of the late Publius Vergilius Maro. The idea that readers have more rights than authors, or that poems are more important than poets could well *arise from* reflecting on the story that the dying poet wanted to burn the *Aeneid*. And that idea would be all the more likely to arise among devotees of Virgil who considered that story to be true.

Emphasis on, or a kind of desire for, the poet's presence – might help ease the tension between Virgil the author and 'Virgil' the body of texts. The texts can themselves be used to reconstruct an idea, or a dramatic *re*-presentation of the author who wrote them. It may seem obvious that the poet, as he is apprehended through his works, is a speaking character with individual qualities. But properly taking on board the conception of Virgil as a *constant* dramatised presence can help to make some ancient responses to his work look much less puzzling or irrelevant.

Modern readers are often daunted, or quite simply repelled, by Virgil's early critics. They are confronted by a Scylla and Charybdis: grammatical-rhetorical interpretation on the one side and allegorical criticism on the other. But these general approaches to Virgil's poetry make more sense once it is understood that presuppositions about the centrality of the poet's role underlie them both. Tiberius Claudius Donatus makes this very explicit for rhetorical criticism in his ever unpopular commentary on the *Aeneid*. He calls the poem 'a most ample rhetorical treatise' and says that the poet's main purpose is to provide an encomium of Aeneas<sup>5</sup>. There is no doubt whatsoever that the twelve hundred pages of Donatus' fourth-century commentary give *Virgil himself* the starring role. The same assumption about the poet's priority is also made by the speakers in Macrobius' dialogue, the *Saturnalia* (written in the same period), just as it was by Quintilian three centuries before<sup>6</sup>. When all these authorities agree that Virgil should be counted

<sup>4</sup> Gell. XVII 10; compare Suet.-Don. *u. Verg.* 42.

<sup>5</sup> Claud. Don. *Proem.* II 10, cf. II 455 (30); 456 (1).

<sup>6</sup> Macr. *Sat.* V 1,1: *Vergilium non minus oratorem quam poetam habendum, in quo et tanta orandi disciplina et tam diligens observatio rhetoricae artis ostenderetur.*

as an orator no less than as a poet, they are thinking more about his discourse as a whole than about the speeches he gives to his characters – which are what mainly interest modern critics concerned with rhetoric in the *Aeneid*.

But even if these writers had chosen to address Virgil as a poet instead of as an orator, Virgil's style, diction, and voice are still what would have been put centre-stage – not his characters, his stories, or his general message. That is roughly what Servius' commentary does: its principal object of attention is the poet. The glosses in Servius exhibit a determination to reach the character of Virgil by recognising the individuality and the quality of the poet's expression. Servius' notes about Roman religion, myth, and history reflect the same inclination – to understand what it was that Virgil himself meant to say. And whenever Servius comments on what modern critics call 'narrative technique', he speaks of *persona*, a word which refers straight back to the character of the poet<sup>7</sup>.

Even though they are always being accused of imposing alien, anachronistic meanings on to texts, allegorical critics also strove to recognise, or at least to construct, the character of the poet they addressed. For instance, Fulgentius' allegorical commentary on the *Aeneid* is a dramatic dialogue in which the ghost of Virgil explains his own work. Fulgentius himself is only relaying these moral and philosophical interpretations to his readers. The Scylla and Charybdis of early Virgilian interpretation end up looking rather similar. Neither approach primarily regards Virgil's content in the ways we might – as Augustan political literature or as a kind of soap opera. Both approaches instead lead to the presence of Virgil, whose voice is directly heard. His own voice, whether it is seen to belong to an orator or to a philosopher, is heard in the way that he uses words and figures. The rhetoricians are concerned with the ways in which Virgil deploys those words and figures; the allegorists seek to uncover the meanings lurking behind them.

It could be objected that the poet's presence is something altogether different from the more routine notion of the poet's voice. However, the issue that will remain for this next part of the discussion, the emphasis Virgil's readers place on him being dead, should show that the most palpable conceptions of Virgil's presence – those involving phantom apparitions – might be on a continuum with more routine ways of reading or hearing the poet.

When W.F. Jackson Knight sometimes had problems with his Penguin translation of the *Aeneid*, he used to consult Virgil through a psychic medium<sup>8</sup>. The involvement of Virgil's ghost with the reception and exegesis of his poetry has been an enduring one. As we shall see, Fulgentius and Ermenrich of Ellwangen are two Latin writers who, long before Dante, played on the idea of Virgil inhabiting the underworld of his own invention – and what is more Virgil seems to haunt them. The main reason for this is obvious. It must be due to the powerful account of the underworld in Book 6 of the *Aeneid*. The book received special attention from Roman poets who followed Virgil, as well as from all the early commentators already mentioned. Classicists have given the impact of *Aeneid* 6 ample coverage – here it is worth just considering the effect of an exemplary passage (VI 264-267) from that book, in which Virgil explicitly invokes the shades of the dead to reveal hidden knowledge:

Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes  
et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late,  
sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro  
pandere res alta terra et caligine mersas.

---

<sup>7</sup>Laird 1997, 283.

<sup>8</sup>Wiseman 1992, 172-209.

This is an example of *sciomancy* – the less gruesome alternative to necromancy – as a way of talking of the dead or securing a passport to the realms below. Servius defines sciomancy as *umbrae evocatio* ('the evocation of a shade'). And that is exactly what we hear the poet doing, in his own voice. This passage confirmed early readers in their belief that there were deeper levels of occult meaning in his poetry: the matter must have been further complicated in later antiquity when the word *umbra* came to mean 'allegory' as well as 'shadow' or 'shade'.

Virgil's evocation of the shades evidently influenced Fulgentius who copies Virgil's own technique of sciomancy in order to call up the *persona* of the Mantuan bard himself 'to bring his fugitive meanings to light' (Fulg. *Verg.* 85, ed. Helm):

Cede mihi nunc personam Mantuani uatis, quo fugitios eius in lucem deducamus amfractus.  
Nam ecce ad me etiam ipse Ascrei fontis bractamento saturior aduenit, quales uatum imagines solent,  
dum assumptis ad opus conficiendum tabulis stupida fronte arcanum quiddam submurmurat.

Fulgentius is not only interpreting the mysteries of Book 6: he is also practising them. The image of Virgil immediately appears, this author tells us, 'just as images of bards are accustomed to, with his tablets taken up in order to finish his work'. The boundary here between *hocus pocus* and the business of extracting Virgil's meaning is not as secure as we might like it to be.

The images and shades of Virgil in the Latin writing of late antiquity could be dismissed as a poetic convention that got out of control. But strange as this might sound at first, these apparitions can be regarded as a perfectly natural way of recognising Virgil. The visions of the poet suggest that what we routinely call 'the poet's voice' was being equated with a dramatic sense of the poet's presence. And those visions can actually be rationalised and better understood in terms of the practices of *reading* that were prevalent in antiquity.

The best source for ancient reading practices is Saint Augustine. His writings reveal far more about the psychology and experience of reading than classical critics and rhetoricians do<sup>9</sup>. Augustine approached reading through a theory of signs which was modelled on oral communication: with a conception of the relationship between sender, receiver, and sign. Reading can be seen as being comparable to interpersonal communication (though the reader himself sets it up) – and reading can provide an individual with a kind of information equivalent to that offered by sense perception.

For example, in *De Trinitate* VIII 4,7 Augustine explains that anyone reading or listening to the writings of St Paul is bound to draw a picture in his mind of the Apostle himself which may or may not correspond to the features and figures formed in the minds of other readers:

Necesse est autem cum aliqua corporalia lecta uel audita quae non uidimus credimus, fingat sibi animus aliquid in lineamentis formisque corporum sicut occurrerit cogitanti, quod aut uerum non sit aut etiam si uerum est, quod rarissime potest accipere, non hoc tamen fide ut teneamus quidquam prodest, sed ad aliud aliquid utile quod per hoc insinuatur. Quis enim legentium uel audientium quae scripsit apostolus Paulus uel quae de illo scripta sunt non fingat animo et ipsius apostoli faciem et omnium quorum ibi nomina commemorantur? Et cum in tanta hominum multitudine quibus illae litterae notae sunt alius aliter lineamenta figuramque illorum corporum cogitet, quis propinquius et similis cogitet utique incertum est.

«When we consider any corporeal things, of which we have read or heard but which we have not seen», Augustine says, «it is inevitable then that our mind fashions them for itself

---

<sup>9</sup>Stock 1996.

as something with bodily features and forms, just as it occurred to our thoughts». Augustine's meditative psychology of reading was connected to the 'mnemotechnics' or the art of memory, an element of classical rhetoric, which laid considerable emphasis on visualisation. Augustine had the idea that formation of a salient mental picture of an author was a standard consequence of apprehension through *reading*. This provides a better understanding of why visual images of Virgil appeared to his readers. The next passage might be a report of precisely this process. It is an excerpt from a letter about linguistic usage by a ninth-century Christian author, Ermenrich of Ellwangen. But this writer digresses to describe how he has frequent visions of Virgil. Significantly, these visions are not something he welcomes (*Epistula Ermenrici* 561-562):

Nolo tamen ipsum uidere, quem credo in pessimo loco manere, et quia terret me uisus eius. Saepe uero quando **legebam** illum, et post **lectionem** capiti subponebam, in primo sopore, qui post laborem solet esse dulcissimus, statim affuit monstrum quoddam fuscum, et per omnia horribile, interdum gestabat **codicem**, interdum **calamum** ad aures, ueluti **scripturus** aliquid, ridebat ad me, uel, quia dicta eius **legebam**, irridebat me. Ast ego euigilans, signabam me signaculo crucis, **librum** eius longequae proiciens iterum membra dedi quieti.

The density of references to reading are obviously meant to signal something: Ermenrich makes it abundantly clear that it is after he has been reading, and reading Virgil in particular, that the apparition presents itself. It's also worth noting that the figure appearing to Ermenrich brandishes writing materials. The *persona* of Virgil also came to Fulgentius equipped with stationery – *quales uatum imagines solent* 'just as the images of bards are accustomed to'. The tablets, codex, and pen convey that a *sender*, as well as a receiver, is involved in the Augustinian model of reading as an interpersonal relationship. My point is that reading might be leading to a form of voluntary or involuntary 'sciomancy.' It is obviously involuntary in the case of the unfortunate Ermenrich. Though the style of his letter as a whole may recall the rhetorical narrative of Augustine's *Confessions*, he still cannot help importing some of Virgil's phrases, even as he puts the poet down.

Most importantly, Ermenrich's dreams do not focus on any of the phantasmic creations to be found in the corpus of Virgil's poetry: Allecto, for example, or the Cyclops, or the Harpies, or tree-roots oozing blood. All those are creations which could be the stuff of nightmares for readers today. Instead Ermenrich's dreams focus on the character of Virgil himself. This seems strange— like someone who goes to see a horror film then having nightmares about the director. But the specific nature of Ermenrich's visualisation is more in line with Augustinian psychology than our own. Ermenrich of Ellwangen, who is neither an allegorist nor a rhetorical interpreter, shows that a salient impression of the *poet's* presence is what arises, first and foremost, from his reading of Virgil.

But are there any specific sources from closer to Virgil's time that might have led to the later sense of the poet's centrality as a constructed character in his own work? Might the poet himself be inadvertently responsible for his presence being dramatised or even actualised as a visible image which came to his readers from the world below?

The 'Incipit', added to the beginning of Virgil's epic probably not too long after it was composed, may lead to an answer<sup>10</sup>:

---

<sup>10</sup> See now Mondin 2007.



Ille(A) ego qui quondam(B) gracili modulatus auena  
 carmen, et egressus siluis(C) uicina coegi(D)  
 ut quamuis auido parentent arua(D) colono  
 gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis(E).

In five centuries of debate about the authorship of these verses, no one seems to have noticed something rather important – underlined and marked here with the letters A-E. Those capital letters mark an interesting set of parallels of theme, diction, syntax, and word-order between these verses and the standard opening of the *Aeneid*:

Arma uirumque cano(A), Troiae qui primus(B) ab oris(C)  
 Italiam fato profugus Lauiniaque uenit  
litora(D), multum ille(A) et terris iactatus et alto  
 ui superum, saeuae memorem Iunonis ob iram(E).

The letter ‘E’ marks the nice correspondence of Mars to Juno at the end of the two sets of lines, but the parallel marked ‘B’ – between *qui quondam* and *qui primus* – is what best draws attention to the principal association (‘A’). That association is between the poet and the hero of the poem. The association between poet and hero is further underlined by ‘C’ and ‘D’, the changes of location to which both hero and poet are subject: the poet moves from the woods to the fields of the *Georgics*, the hero goes from Troy to the Lavinian shores.

Even if we leave aside the suggestion of a parallel between Virgil and Aeneas himself, the accommodation of the Incipit means we have to regard the *Aeneid*’s narrator as a speaking character. The Incipit is much more than an optional preface that could precede the text to follow – it also functions as a *frame* for that text, providing the official or unofficial information that the speaker of the *Aeneid* is male (there are no other indications of that in the epic to follow), and that this speaker was also the singer of the *Georgics* and *Eclogues*. In short it is no other *persona* but the author himself, Virgil, who speaks to his audience.

But just as importantly, the Incipit comments on, or even recommends, how the poem is to be read and received: the narrative to follow becomes embedded in the speech of the poet whose *presence* is dramatised. This has implications for how we, and readers in the past, might conceive of the *Aeneid* in performance. The words of the speaking poet then become far more vivid than those of any of the personages he introduces – indeed *introductae personae* is the very term Servius uses for characters in Virgil’s works other than the poet himself.

There are comparable performative effects in other ancient texts: Socrates is present to narrate some of the Platonic dialogues in which he takes part; and in Lycophron’s *Alexandra*, a late Hellenistic poem, it is a present, dramatised Cassandra who sings of the fall of Troy and the wanderings of Aeneas and the Trojans which led to the supremacy of Rome. Although the connections between Lycophron and the *Aeneid* could be further explored, the principal point is that acceptance of this Incipit confirmed, or even inspired, the inclination of readers to see Virgil as a constant dramatised presence, to hear Virgil’s voice uninterrupted from one work to the next.

Whilst the second word in the *Aeneid*, *cano* might alone be enough to confirm or inspire the inclination to regard the poem as the sustained monologue of an individual, the contested verses, if added, considerably amplify that effect. The spurious Incipit could date back to the last few years of the 1<sup>st</sup> century BC. One of its purposes may have been to canonise the *Eclogues*, *Georgics*, and *Aeneid* as genuine works of the poet. Its verses have much in common with a second early source, the famous tomb inscription, also attributed to Virgil:



Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc  
Parthenope; cecini pascua rura duces.

Again, as in the Incipit, the *Eclogues*, *Georgics* and *Aeneid* are referred to in the sequence in which these works were written. Again, the suggestive power of topography is used to evoke the poet's identity and to plot his biographical trajectory, but this time we have the names of specific places – Mantua, Calabria, Parthenope. The naming of the last two places shows that this epitaph cannot be the work of a mortal Virgil: the poet would otherwise have needed truly clairvoyant powers to know that his death would be in Calabria and his burial at Parthenope. The retrospective knowledge about his own death and burial which is put into the poet's mouth enhances a paradox which is a feature of epitaphs: they present the words of someone who is no longer there to speak.

An epitaph like this might help to account for the emphasis on *Virgil* in particular speaking as a dead poet, but that idea could also have been fuelled by the Incipit to the *Aeneid* too. As well as sharing stylistic features with this epitaph, that appendable opening to the *Aeneid* has a haunting, funereal quality of its own. Actual tomb inscriptions beginning with the *Ille ego* formula are post-Virgilian, but at least they show that the tone of the Incipit could be transferred to a funerary context.

Such a colouring on Virgil's own discourse would reflect the occasional epitaphic tinge the poet gives to the words of his characters. The first-person obituary Dido pronounces on herself at the end of Book 4 is one striking example. Fraenkel remarked on the 'lapidary' quality of this passage, comparing it to inscriptions on the tombs of the Scipios<sup>11</sup>. But such a lapidary quality can also be found in the ancient literary convention of the device of the *sphragis* with which a poet could close a poem or group of poems, asserting his authorship and authority as he does so. The final lines of Virgil's fourth *Georgic* are a famous example of such a 'signature passage':

Haec super aruorum cultu pecorumque canebam  
et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum  
fulminat Euphraten bello uictorque uolentis  
per populos dat iura uiamque adfectat Olympo.  
Illo Vergilium me tempore dulcis alebat  
Parthenope, studiis florentem ignobilis oti,  
carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta,  
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.

We see nothing funereal or epitaphic here, mainly because we know full well Virgil went on to write the *Aeneid*, but if the *Georgics* had been Virgil's last work, some critics might well be arguing Virgil did *not* write these lines. As Llewelyn Morgan puts it forcefully 'th[is] passage is a blatant misrepresentation of the poem it purports to epitomise'<sup>12</sup>. As things are, both the Incipit and the tomb inscription for Virgil were probably in part inspired by this *sphragis* – especially the tomb inscription, given the recurrence of *Parthenope*, a word not found elsewhere in Virgil.

The writers of the apocryphal Incipit and tomb inscription might well have been excavating an epitaphic significance they saw already lurking in these closing lines of *Georgic* 4. And even

<sup>11</sup> Fraenkel 1957.

<sup>12</sup> Morgan 1999, 214.

if they did not, the existence of those paratexts could have led to a perception that the *sphragis* did have a such an epitaphic significance in the minds of subsequent readers. Before dismissing this, one should consider the effect these final verses of the *Georgics* would have in a recitation of the poem after Virgil's death, once Octavian's triumphal progress through the East had become a historical memory. The utterance of verses 563-564

Illo **Vergilium** me tempore dulcis alebat  
Parthenope

would represent a point at which the distinction between Virgil the poet and anyone reciting these lines would be very pronounced. At that point the independent identity of whoever recited the lines would be affirmed and the absence of the original poet himself, who is lost for ever, would become most acute. Indeed the sounding of Virgil's name makes Virgil's dramatic absence more conspicuous than it is at any other point in the *Eclogues*, *Georgics* or *Aeneid*.

The close of the *Georgics* is by no means the only passage in Virgil which invites reflection on reception and performance: another example would be the address to Nisus and Euryalus in *Aeneid* 9. There, the poet speaks of the power of his poetry to confer immortality, as he aligns his verses to the permanence of the Capitoline rock. Just as when we consider the claims Horace makes for the enduring monumentality of his work in *Odes* III 30, we can never escape having an awkwardly pragmatic thought: we are bound to note, even if only for a moment, the fact that the person who made those claims is indeed long gone.

The last text to be surveyed here is very different, but it may have something to do with the peculiar emphasis among later writers on Virgil's status as a poet who is dead – and it may even have something to do with the enduring interest in invoking, addressing, or even visualising the presence of the poet. It was very likely some six years *after* Virgil was buried in Naples, that Horace published his fourth book of *Odes*. Just as his first collection of lyrics had begun with poems addressed to Maecenas, Augustus, and Virgil, so this final book is closed with odes which are addressed to Maecenas, Virgil, and Augustus. It is IV 12, which involves Virgil. The theme of the first half of poem is the return of spring, but in spite of the light rhythm this standard theme is treated in a measured and rather solemn way: the opening stanza describes the new season's effect on the winds, sea, land, and rivers; the second presents a swallow building her nest, although she is in mourning for her son Itys. The third block of verses brings in a cameo from Virgil's *Eclogues*: shepherds are tending their sheep on the spring grass and singing songs with a reed pipe in honour of Pan. It is in the pivotal fourth stanza that Virgil himself is addressed:

adduxere sitim tempora, **Vergili**.  
Sed pressum Calibus ducere Liberum  
si gestis, iuuenum nobilium cliens,  
nardo uina merebere.

And then Horace goes on to ask Virgil, more specifically, for an onyx jar of nard to ease the wine out of Sulpicius' cellar. The 'onyx of nard', used in Roman funeral ritual, was associated with the world of the dead<sup>13</sup>. That makes it perfectly clear why this is the currency his addressee is expected to use. Horace is in fact the first writer to think of staging an appearance of the

---

<sup>13</sup> Prop. II 13,30.

dead Virgil – simply because he wants to replay the familiarity they once enjoyed. This attempt to reprise his own bantering tone in their lost exchanges, which has perplexed some critics, shows how Quintilian’s famous remark that ‘letters serve as guardians of voices’ can have quite another kind of application. This invocation or evocation of Virgil is different from the others we have seen, partly because we know Horace feels the lack of the poet’s presence not just as a reader, but as a friend. The closing lines of this nostalgic but quietly optimistic poem are more of a self-address. They show the touching complex of ways in which Horace accommodates Virgil’s absence:

nigrorumque memor, dum licet, ignium  
 misce stultitiam consiliis breuem:  
 dulce est desipere in loco.

It may be pertinent that some imperial Roman authors who concentrate on the figure of Virgil even ascribe to him a kind of divinity. But the visions of the poet we can read about in later Latin writers may be a sign of something other than literary decadence. After all, *Eclogue* 8 ends by suggesting that ‘those who love might fashion dreams for themselves’ (*ecl.* 8,108 *qui amant, ipsi sibi somnia fingunt*). For those who claim to love Virgil, a sense of the poet’s presence is actually essential for a fuller appreciation of his achievement. The *Eclogues*, *Georgics* and *Aeneid* are representations of pastoral, heroic, and historical worlds, but they also constitute a representation of the poet’s character, as an autographic imprint of Virgil himself.

## BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Fraenkel 1957

E.Fraenkel, *VRBEM QVAM STATVO VESTRA EST*, in *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, II, Rome 1957, 139-141.

Korenjak 2003

M.Korenjak, *Tityri sub persona: Der antike Biographismus und die bukolische Tradition*, «A&A» XXXIX (2003), 58-79.

Laird 1997

A.Laird, *Approaching Characterisation in Virgil*, in C.Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997.

Mondin 2007

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

Morgan 1999

L.Morgan, *Patterns of Redemption in Virgil’s Georgics*, Cambridge 1999.

Stock 1996

B.Stock *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge and the Ethics of Interpretation*, Cambridge, Mass. 1996.

Wiseman 1992

T.P.Wiseman, *Talking to Virgil*, Exeter 1992.



DAVID PANIAGUA

**«Soccorri me, che solo non so ire».  
Solino in aiuto di Fazio degli Uberti**

Qui desiderat provinciarum, urbium, fluminum et locorum nomina memoria commendare, inspiciat mappam mundi in qua sunt omnes provincie orbis, insule, deserta, famose civitates, maria et flumina cum subscriptionibus suis depictis. Legat etiam Solinum qui partes orbis terrarum nominat et distinguit [...].

Boncompagno da Signa, *Rhetorica novissima* VIII 1

Da tempo si sa che Giulio Solino, autore dei *Collectanea rerum memorabilium* scritti fra il III e il IV secolo d. C.<sup>1</sup>, fu uno degli autori classici latini più conosciuti e letti durante il periodo medievale e pre-umanistico. Non soltanto le testimonianze dirette degli scrittori che in questi periodi lo utilizzarono con frequenza e abbondantemente, ma soprattutto i numerosissimi manoscritti forniscono una prova irrefutabile dell'intensa circolazione dell'opera. Fra i primisoltanto nel IX secolo potremmo ricordare a mo' di esempio Walafredo Strabone, il geografo irlandese Dicuil, l'anonimo Leidense *De situ orbis terrarum*, Lupo di Ferrières, Freculfo di Lisieux o il suo allievo Eirico di Auxerre. Fra gli autori che dal X fino al XII secolo si servirono in modo indubbio del testo di Solino, Max Manitius ricordava, nella sua monumentale storia della letteratura latina medievale, una cifra non inferiore alla trentina. Per quanto riguarda invece la circolazione e l'enormità — e ovviamente anche la complessità — della tradizione manoscritta dell'opera soliniana, basterà evocare alcuni dei dati raccolti da Munk Olsen: nel suo repertorio di manoscritti classici latini copiati fra il IX e il XII secolo, sono ricordati 102 manoscritti che tramandano in modo totale o parziale i *Collectanea rerum memorabilium*<sup>2</sup>. Anche i vecchi cataloghi delle antiche biblioteche raccolgono riferimenti all'opera di Solino sin da una data molto antica: grazie a loro possiamo constatare la sua presenza a Lorsch, San Gallo, Murbach, Saint-Martial di Limoges, Genève, Mont-Saint-Michel, Clairvaux, e in altri centri importanti di formazione e diffusione della cultura medievale. La conservazione di manoscritti o frammenti di manoscritti contenenti opere classiche permette in buona misura di ricostruire la rappresentatività e la fortuna di esse nel panorama culturale e letterario dei periodi in cui furono copiate, e i dati disponibili in questo senso rispetto<sup>3</sup> a Solino ci permettono di affermare che i suoi *collectanea* furono l'opera latina in prosa più letta e copiata durante il IX e il X secolo nell'Occidente europeo, superando quantitativamente non soltanto le due monografie storiche di Sallustio, ma anche altre opere di enorme diffusione in quest'epoca come i *Topica*, il *De*

<sup>1</sup> L'edizione di riferimento è tuttora Mommsen 1895.

<sup>2</sup> Munk Olsen 1985, s. u. Solinus.

<sup>3</sup> Munk Olsen 1995.

*inuentione* e il *Somnium Scipionis* di Cicerone. E, cosa ancora più importante, a livello globale, soltanto la *rota Vergilii*, le *Satire* di Giovenale, l'opera oraziana, la *Pharsalia*, le commedie di Terenzio e i *Disticha Catonis* mostrano, entro questi margini cronologici, una maggiore presenza in termini assoluti rispetto all'opera soliniana. Da questi dati e da quelli anteriormente esposti, è facile farsi l'idea che i *Collectanea* di Solino fossero concepiti nel Medioevo come il testo classico di riferimento per quanto riguardava le questioni di tipo scientifico-naturale, o per dirla con le parole di Munk Olsen (1995, 53), che Solino venisse considerato all'epoca un autentico «*vademecum* de culture scientifique». Questa posizione di privilegio di Solino nello spazio letterario e culturale medievale viene rafforzata quando si verifica che la presenza e la 'visibilità culturale' —chiamiamola così— della *Naturalis historia* di Plinio in questo periodo è nettamente inferiore a quella della raccolta soliniana e che neppure un'opera come il *De nuptiis* di Marziano Capella, alla quale si è attribuita tradizionalmente la funzione di libro cardine nell'educazione durante tutto il Medioevo, si avvicina quantitativamente alla presenza registrata nel caso di Solino in epoca medievale.

Ma se continuassimo il percorso di regressione cronologica, per un periodo nel quale vengono a mancare le testimonianze derivanti dai manoscritti e dai cataloghi, sarebbero gli scrittori stessi a fornirci una dimostrazione non meno palese della conoscenza e dell'impiego ricorrente dell'opera soliniana. Mi riferisco a autori come Isidoro di Siviglia, che sfrutta in numerose occasioni la raccolta soliniana alla ricerca delle informazioni più diverse – come ha messo in rilievo in modo molto accurato anche Fabio Gasti nei suoi lavori relativi all'XI libro delle *Etymologiae*<sup>4</sup> – e anche altre figure intellettuali di primo livello nel panorama culturale dell'epoca come Beda o Aldelmo hanno presente costantemente la collezione di *memorabilia* compilata e riformulata da Solino. Ma anche per tutto il Tardoantico Solino godette di prestigio e di autorevolezza letteraria: Agostino d'Ippona se ne servì in modo ricorrente nella stesura del XXI libro del *De ciuitate Dei*, per Marziano Capella, Solino in combinazione con Plinio fu fonte fondamentale per l'elaborazione del VI libro del *De nuptiis*; il grammatico Prisciano riconobbe esplicitamente la sua *auctoritas* nelle *Institutiones* e lo impiegò come fonte privilegiata per completare con molte notizie la sua traduzione della *Periegesis* di Dionisio Periegeta; è inoltre fortemente significativa per valutare il peso di Solino la sua presenza nella letteratura scolastica (i *Commenta Bernensia ad Lucanum*<sup>5</sup>, gli *Scholia in Iuuenalem uetustiora*<sup>6</sup>, Servio<sup>7</sup>, il Servio Danielino<sup>8</sup>, ecc.), nell'esegesi biblica (sto pensando a Verecondo di Giunca<sup>9</sup>, esegeta africano del VI secolo), in opere cronografiche come il *Liber genealogus* del 455<sup>10</sup> o nella letteratura consacrata alla divulgazione dei saperi come il *Laterculus* di Polemio Silvio. La posizione di privilegio di Solino nello spazio letterario e culturale medievale fu dunque, in realtà, il risultato di un processo di acquisizione di autorevolezza e di legittimazione culturale operatosi in modo progressivo e in crescendo sin dall'inizio del Tardoantico.

Fin qui, una serie di formulazioni preliminari, forse un po' lunga ma secondo me necessaria.

---

<sup>4</sup> Gasti 1988 e 1998, 97-105.

<sup>5</sup> Paniagua 2009 (i.c.s).

<sup>6</sup> Paniagua 2008a.

<sup>7</sup> Paniagua 2008b.

<sup>8</sup> Paniagua 2008b.

<sup>9</sup> Paniagua 2007a.

<sup>10</sup> Paniagua 2007b.

Necessaria perché il primo scopo di questo breve articolo è stato ed è ancora quello di modificare l'immagine di Solino che i lettori hanno – o che forse neanche hanno e allora il compito sarà più semplice –, un'immagine di mediocrità divulgatasi soprattutto da Salmasio in poi, anche grazie agli sforzi di Mommsen. A una tale immagine di Solino, come dicevo, vorrei qui sovrapporre quella, del tutto differente, che di lui dovevano avere gli uomini colti del Medioevo: un Solino *polyhistor*, un punto di riferimento chiave per la formazione della cultura scientifica medievale, soprattutto negli aspetti relativi alla trasmissione dei saperi e delle conoscenze classiche di tipo geografico-naturale. Questo tentativo di trasmettere un'idea chiara della valutazione di Solino nel Medioevo è sussidiaria al vero scopo di queste pagine, vale a dire, presentare un episodio non molto conosciuto della ricezione del classico nel Trecento italiano, che costituisce a mio avviso un curioso caso a metà strada fra la ricostruzione e la reinvenzione dell'immagine di un autore classico, in questo caso di Solino. Ricostruito o reinventato che sia, si tratta della riproposizione dell'immagine di un autore classico all'interno di una rappresentazione letteraria integrale del mondo antico, un mondo antico non fisso e immutabile come immortalato con lo scatto di un'istantanea, ma soggetto al divenire storico e ai processi e sviluppi diacronici che causarono la progressiva degradazione (così la percepisce Fazio) della sublime antichità classica, il che mi sembra poco frequente nel panorama letterario e culturale del Medioevo.

Agli albori del Trecento italiano si videro coincidere, con un piccolo margine di distanza, la celebrazione del primo Giubileo cristiano, proclamato da Bonifacio VIII, e i primi passi nel processo di redazione di una delle opere letterarie più significative ed influenti di tutta la letteratura europea: la *Divina Commedia* di Dante nella quale l'autore appare simultaneamente come narratore e come personaggio protagonista; quel Dante che, perduto in una selva oscura e minacciato dalle tre fiere, riceve la visita del Poeta -con la maiuscola- della latinità, Virgilio, guida e consigliere spirituale che lo condurrà nel percorso attraverso l'Inferno e il Purgatorio. La presenza e la voce 'reggitrice' di Virgilio, studiata, analizzata e dissezionata minuziosamente per secoli da esegeti e lettori, costituisce la retta ragione che rappresenta la realtà viva e perenne del mondo antico e della sua sapienza. Ma Virgilio, incarnato come araldo della Roma temporale ed eterna, non è soltanto la plasmazione iconica della latinità. È qualcosa di più, che non deve essere dimenticato se si vuole capire correttamente il suo ruolo nell'opera; oltre la concezione di Virgilio come allegoria della ragione naturale non illuminata dalla grazia divina (cristiana), Virgilio è anche conoscitore e annunciatore dell'aldilà, come in effetti dimostra nel VI libro dell'*Eneide*, cerniera del poema, dove si racconta la discesa di Enea nell'Ade e l'incontro con le ombre di Palinuro, Deifobo e dell'amato padre Anchise. Infatti, quando Virgilio annuncia a Dante il viaggio «per loco eterno» che li aspetta, questi dichiara di non essere Enea, né uomo degno di venir considerato come un nuovo Enea. Questa è la motivazione che rivela Virgilio come unica guida possibile per Dante nel suo viaggio: egli è l'unico che conosce gli inferi come mostrò nella sua narrazione poetica delle peripezie di Enea, che ora diventa riflesso speculare di Dante.

Con un piccolo salto avanziamo nel tempo per situarci nella metà del Trecento, ancora in Italia, dove troveremo un altro poeta, ma di inferiore prestigio: Fazio degli Uberti<sup>11</sup>. Poeta pisano, pronipote dell'illustre capo ghibellino Farinata degli Uberti, che Dante ubicava insieme agli epicurei e a Cavalcante dei Cavalcanti tra gli eretici condannati a purgare i loro peccati

---

<sup>11</sup> Su Fazio degli Uberti e la sua opera sono utili i seguenti sussidi bibliografici: Ciociola 1995, eccellente per il quadro d'insieme sui lirici minori del Trecento, Ragni 1973; Dornetti 1984, 28-40; Croce 1933, 108-133; Corsi 1917, dal quale deriva l'ipotesi di datazione che determina i *termini* cronologici per la redazione del *Dittamondo*, e Corsi 1952. Meno esaurienti, ma sempre di utilità, sono anche Goffis 1973 e Lacroix 2006.



mortali nel sesto cerchio dell'Inferno. Fazio apparteneva, dunque, a una delle famiglie più antiche e influenti della metropoli fiorentina, ma ebbe una vita misera e piena di tribolazioni come errabondo uomo di corte al servizio di Mastino II della Scala, di Luchino Visconti e di Giovanni Visconti d'Oleggio. Quello che ci interessa qui è la sua produzione poetica e in particolare quello che si può considerare il suo *opus maius*: il *Dittamondo* (o *Dicta mundi*, perché tale dovette essere il suo titolo originale), un poema allegorico scritto in terzine dantesche verso la metà del XIV secolo, che l'impegnò negli ultimi venti anni della sua vita e che non fu portato mai a termine. Secondo l'edizione di Corsi<sup>12</sup>, l'opera consta di 6 libri, distribuiti in 154 capitoli per un totale di 15.309 versi (quasi mille in più della *Divina Commedia*); il sesto libro è incompiuto e finisce improvvisamente al capitolo 14, ancora *in medias res*, il che vuol dire che la proiezione dell'opera completa sarebbe arrivata a non meno di 16.000 versi. Nel *Dittamondo* Fazio aderisce al modello allegorico ideale della *Commedia* di Dante per raccontare, un viaggio caratterizzato da un itinerario che sarà scandito da marcati ritmi ternari. E come Dante, anch'egli nel suo poema è narratore e personaggio protagonista. Nonostante la sua ampia tradizione manoscritta, l'opera è stata in genere maltrattata dalla critica, che le negava qualsiasi ispirazione poetica e che vedeva in questa sorta di ripetizione della formula dantesca un sonoro esercizio di pedanteria e di scarsità di ingegno. Uno dei primi ad identificare la formula letteraria di Fazio non come imitazione poetica pedante, ma come ambiziosa erede dell'antica e benemerita poesia didascalica classica, fu Benedetto Croce. In Fazio Croce (1933, 167) vedeva il più eminente fra gli scrittori minori del Trecento, anche se evidentemente ancora lontano da Dante, Petrarca e Boccaccio. Croce rivendicò il carattere dottrinale del *Dittamondo*, nel quale il suo autore aveva tentato di offrire in chiave dialogica una contropartita terrena alla descrizione dantesca del mondo trascendente e soprannaturale; così in effetti Fazio degli Uberti decise di intraprendere un viaggio per tutto il mondo conosciuto, anch'esso diviso in tre grandi sfere corrispondenti ai tre continenti classici che continuavano a conformare l'ecumene conosciuta all'epoca: Europa, Asia e Africa. Come dicevo, i tempi dei viaggi di Dante e di Fazio sono marcati da ritmi ternari: Paradiso, Purgatorio e Inferno corrispondono ai tre continenti del viaggio di Fazio. Ma, a differenza del percorso seguito da Dante, nel *Dittamondo* i due primi libri costituiscono una sorta di *prolegomena* al viaggio, nei quali si svolgono diversi incontri che hanno una funzione sostanzialmente propedeutica.

Eppure sia nella *Commedia* che nel *Dittamondo* la bacchetta la porteranno le guide e non gli autori diventati protagonisti, perché se Dante ha per guida Virgilio, anche Fazio si è procurato una guida affidabile, anche per lui la migliore possibile ricavata dal repertorio di autorità classiche. E in questo caso, per svolgere un viaggio attraverso tutto il mondo conosciuto, l'autorità massima corrisponde appunto a Solino: lo scrittore classico che lasciò al servizio della posterità la descrizione completa dell'*orbis terrarum*, corredata delle apposite notizie relative agli elementi più notevoli di ogni località geografica.

Siamo arrivati quindi al punto più interessante della questione: la proposta di Fazio di presentare Solino rivestito delle caratteristiche iconiche del Virgilio dantesco. E questo con tutte le connotazioni pertinenti. Una proposta che, come dicevo, si trova a metà strada fra il ripristino e la ricreazione di un autore molto apprezzato nei secoli precedenti, che è percepito da Fazio come la figura più opportuna per fare da contrappunto al Virgilio di Dante. Una proposta che da una prospettiva moderna, sotto il peso dei giudizi e pregiudizi del Salmasio e soprattutto di Mommsen, sembrerebbe quasi ridicola; se però si fa uno sforzo – diciamo così - di 'archeologia

---

<sup>12</sup> Corsi 1952, l'edizione di riferimento dell'opera.

estetica', per recuperare la percezione che poteva avere un uomo colto dell'epoca, quella che ho tentato di ricostruire *pleno gradu* all'inizio, allora la scelta di Fazio potrebbe avere anche molto senso. Non dimentichiamo che ancora non si era operata la riscoperta totale di Plinio, che avrebbe diminuito l'*auctoritas* di Solino nel panorama culturale, e l'erudizione dell'antichità in certo modo rimaneva patrimonio di quest'autore, al quale fu attribuito l'appellativo di *Polyhistor*, che fu anche il titolo della seconda redazione della sua opera. In questo senso è molto significativo aggiungere che nel *Dittamondo* anche Plinio compare come personaggio attivo, nei primi quattro capitoli del V libro. Quando Solino e Fazio abbandonano l'Europa per imbarcarsi con destinazione Africa, Fazio riconosce Plinio sulla nave e, su richiesta di Fazio, questi gli spiegherà nel corso della notte i fondamenti teorici dell'astronomia e dell'astrologia classica (con alcuni spunti di astrologia araba molto probabilmente dipendenti per via diretta dalla *Composizione del mondo* di Ristoro di Arezzo). Questa caratterizzazione offre una chiara immagine del naturalista romano come specialista in materia astronomica. Siamo in un momento di cambio, ma Plinio ancora non è scelto come guida e cioè come fonte geografica fondamentale, ma come *fons auctoritatis* in materia astronomica. Già Flavio Biondo, nella sua *Italia illustrata* del 1474, adopererà Plinio come fonte basilare, lasciando Solino in un secondo piano: il nostro autore verrà citato soltanto una volta, ma quelli saranno altri tempi.

La parte iniziale del *Dittamondo* contiene molte corrispondenze programmatiche con l'inizio della *Divina Commedia*, con la quale si stabilisce una dialettica intertestuale molto intensa<sup>13</sup>. Il Fazio drammatico parte dalla comprensione che la vita è «cassa» se non lascia alcun frutto alla posterità, e decide di percorrere il mondo intero per lasciarne notizia per iscritto. Nell'apertura del poema egli pone molto in rilievo l'importanza dell'esperienza autoptica, come un nuovo Erodoto, eppure il fondamento delle opere classiche è saldo e senza dubbio costituisce la parte più importante del bagaglio di conoscenze dell'autore, che possiede un sapere di tipo eminentemente libresco. Egli stesso riconosce nella parte iniziale dell'opera, dove raduna gli elementi programmatici, che il racconto si fonda sull'autorità di molti scrittori, degni di fede, che saranno nominati nel corso del viaggio, e in effetti la batteria di autori classici menzionati in modo sussidiario al testo è davvero sostanziosa. Deciso a intraprendere questo viaggio, Fazio riceve nei sogni una visita della Virtù, che lo incita e lo spinge a iniziare senza dilazione il percorso. Ancora incerto fra la paura del progetto e l'insicurezza nelle proprie capacità, nelle fasi iniziali del viaggio (i primi sette capitoli) si succedono una serie di incontri profondamente simbolici: San Paolo Eremita, l'Ignavia antagonista della Virtù, e il geografo Tolomeo, che lo ammonisce a non continuare senza la debita preparazione e gli offre i primi insegnamenti sulla geografia del mondo. Fazio progredisce nell'iter ma non tarda molto a sentire il bisogno di aiuto e conforto e rivolge a Dio una breve preghiera che riceve risposta immediata (I 7,22-33):

«O sempre uno e tre, a cui non celo  
 il gran bisogno e l'acceso disire,  
 però che tutto il vedi senza velo,  
 soccorri me, che solo non so ire». 25  
 Appena già finito avea il prego,  
 ch'io mi vidi uno dinanzi apparire.  
 Qui con più fretta i piedi a terra frego  
 in verso lui e, poi che mi fu chiaro,

<sup>13</sup> Sulla questione dell'imitazione e dei parallelismi fra *Dittamondo* e *Divina Commedia*, cf. Pellizzari 1905, Zambarelli 1942 e ora, su alcuni aspetti particolari, anche Paniagua 2008c.

con reverenza tutto a lui mi piego. 30  
Con un vago latino, onesto e caro,  
«Dimmi chi se', mi disse, e dove vai»;  
e gli occhi suoi un poco s'abbassaro.

Fazio gli racconta il progetto di percorrere il mondo, gli incontri avvenuti e il recente bisogno di conforto che si è tradotto nella preghiera a Dio; l'ancora misterioso personaggio gli risponde riconfortandolo e offrendogli la sua guida (I 7,52-54):

«Ma non dubbiar, da poi che m'hai trovato,  
ch'io non ti guidi per tutto il cammino,  
pur che dal Sommo il tempo ti sia dato».

con parole che evocano sonoramente quell'altro «e io sarò tua guida». A questo punto Fazio desidera sapere chi sia lo sconosciuto e l'uomo risponde (I 7,57):

«Anticamente m'è detto Solino».

e Fazio lo riconosce immediatamente (I 7,58-61):

«Solin, diss'io, se' tu quel propio desso,  
che divisi il principio, il fine, il mezzo  
del mondo, l'abitato e ciò ch'è in esso?» 60  
«Colui son io».

E quando Solino conferma, Fazio ha un eloquente brivido di emozione, ringrazia Dio per il soccorso prestato e si consegna completamente alla sua guida. Allora Solino, su richiesta di Fazio, spiega come (I 7,82-91):

«... Ne l'età mia antica  
tutto il notai, ben ch'ora mal s'incappa  
l'uom per quei nomi a'ntender quel ch'i' dica.  
E però formerò teco una mappa<sup>14</sup> 85  
tal, che la'ntenderanno non che tue,  
color ch'a pena sanno ancor dir pappa,  
a ciò ch'andando insieme poi noi due,  
e trovandoci ai porti e a le rive,  
sappi quando saremo giù e sue. 90  
E tu com'io tel conto tal lo scrive».

Così viene sancito il vincolo fra guida e guidato, fra modello e autore, fra fonte e scrittore. Questo vincolo risulterà più stretto di quello fra Dante e Virgilio, perché Solino non è soltanto

---

<sup>14</sup> Il riferimento esplicito alla mappa è molto interessante e mi sembra meritare almeno l'aggiunta di una breve annotazione *in margine*. L'opera di Solino era stata una delle prime a circolare con illustrazioni sin da epoca tardoantica e ebbe anche uno stretto legame con la tradizione cartografica medievale, come dimostra il suo influsso sulle mappe duecentesche di Ebstorf, Hereford e quella di Heinrich von Mainz. Non mi sembra ardito supporre che Fazio potesse aver letto Solino illustrato con una *mappamundi*; questo almeno inviterebbe a pensare la concettualizzazione esplicita della didattica geografica attraverso la rappresentazione cartografica che esprime Fazio attraverso le parole del Solino-personaggio.

guida, ma soprattutto è la fonte principale dell'opera. E il legame va un passo ancora più avanti, perché Fazio come scrittore pone in bocca al Solino-personaggio dati, informazioni, notizie che in grande misura provengono direttamente dall'opera di Solino; per cui fra il Solino-scrittore (reale) e il Solino-guida (personaggio) si incastra la mediazione di Fazio lettore e scrittore e quindi questo Solino diventa fortemente 'faziano', diventa 'un classico metabolizzato'. Questa mediazione permetterà anche che il Solino guida proponga altre informazioni provenienti da altri autori classici, violando le limitazioni dell'anacronismo per parlare senza difficoltà di tempi e avvenimenti storici successivi alla sua vita. Eppure Fazio mantiene una certa prudenza ed evita di mettere in bocca a Solino informazioni che siano eccessivamente forzate dal punto di vista cronologico. Per salvare le situazioni nelle quali il racconto lo costringe a presentare informazioni o notizie su aspetti estranei al mondo classico, Fazio preferisce introdurre la presenza di nuovi personaggi che vengono incontrati sotto forma di pellegrini o viaggiatori. Un buon esempio di questo procedimento narrativo, finalizzato a garantire una maggiore coerenza storica e culturale al profilo del Solino-personaggio, si trova nel V libro, quando, arrivati nella Tripolitana, in Africa, dopo un'esposizione della zoologia africana sviluppata da Solino<sup>15</sup>, i due personaggi incontrano un frate italiano in pellegrinaggio, che spiegherà loro la storia di Maometto e gli errori della sua religione. Questo frate di nome Ricoldo che si presenta come traduttore del Corano va identificato senza dubbio con il fiorentino Ricoldo di Montecroce, frate domenicano che fu inviato in missione a predicare fra i musulmani, morto nel 1320. Dunque anche nell'introduzione di nuovi personaggi regge sempre un criterio fisso di *auctoritas*. Allora, anche se il Solino di Fazio è naturalmente privo di qualsiasi profondità psicologica, non manca però l'intenzione dell'autore di conservare una certa unicità culturale nella rappresentazione del personaggio per non tradire la sua figura di araldo del mondo classico. E proprio questa stessa intenzione di preservare una certa coerenza con la realtà anche in una cornice fortemente allegorica spinge Fazio ad includere nell'opera altre lingue: Solino parla «con un vago latino, onesto e caro» e lo stesso vale anche per Plinio, ma il *Dittamondo* presenta anche un breve dialogo in greco moderno (III 23,29-39) con un uomo che Solino e Fazio incontrano visitando la antica Macedonia, un altro più ampio in francese che occupa quasi un capitolo completo (IV 17,16-97), e un terzo dialogo in provenzale (IV 21,52-76). Forse può sembrare un'idea ingenua, ma rivela l'intenzione di Fazio di nutrire questa sua poetica realistica del viaggio affrontando una difficoltà certa, che l'Inghilterra aveva impiegato come uno degli argomenti più solidi per scoraggiare Fazio della sua impresa (I 4,70-72).

Nel capitolo successivo Solino inizierà la sua descrizione dell'*orbis terrarum* (I 8,1-6):

«È questo mondo in tre parti partito:  
Asia, dico, Africa ed Europa,  
come da molti puoi avere udito.  
Ma perché l'Asia più terreno scopa,  
prima ti numerrò le sue province  
e come l'una con l'altra s'indopa».

Nel capitolo VIII egli offre una descrizione completa dell'Asia, nel IX dell'Africa e nel X dell'Europa. L'introduzione teorica della geografia terrestre presentata dal Solino-guida sarà da completare con l'ulteriore contemplazione autoptica che Fazio farà di tutti questi luoghi nel

<sup>15</sup> Su questo episodio, studiato come paradigmatico per quanto riguarda il rapporto fra il Solino fonte documentale, il Solino guida-personaggio e il Fazio personaggio-autore, cf. Paniagua 2008c.

resto dell'opera, come spiega esplicitamente Solino (I 11,1-9):

«In breve assai t'ho chiaro scoperto  
 del mondo l'abitato e come giace,  
 benché 'l veder te ne farà piú sperto»:  
 così mi disse. E io: «Forte mi piace  
 il tuo parlar; ma qui d'un punto bramo 5  
 che l'intelletto mio riposi in pace.  
 Dimmi: quel luogo, onde cacciato Adamo  
 con Eva fu, dov'è, ché tu nol poni  
 in su la terra né mostri alcun ramo?».

A questa esposizione iniziale Fazio porrà soltanto una domanda: dove si trova il paradiso terrestre nel quale abitarono Adamo ed Eva prima del peccato originale? Si inserisce così una questione di geografia biblica ma soprattutto viene attestata la sensibilità di Fazio verso le questioni scottanti della geografia medievale, come l'ubicazione del Paradiso nell'*orbis terrarum* o, nel libro VI, la localizzazione delle sorgenti del Nilo, una polemica di origine classica durata fino ad oggi, che ha suscitato famose controversie come quella di Francis Burton e John Hanning Speke nella seconda metà dell'Ottocento.

Il capitolo XI apre una delle sequenze più interessanti di tutto il *Dittamondo* per lo studioso del mondo romano, e cioè l'incontro con Roma, presentata come una vecchia piangente e disastata, vestita di nero (I 11,31-90)<sup>16</sup>. Non riprodurrò qui il testo, piuttosto lungo; sarà sufficiente dire che Fazio e Solino trovano una Roma raffigurata come una vecchia vedova malridotta. Roma prende la parola e inizia il racconto in prima persona della propria storia sin dagli inizi mitici, accennando alle diverse tradizioni eziologiche (Giano, Italo, Ercole, Evandro e gli Arcadi, Roma, Aventino e Glauco, il re Tivris, Saturno); ma il punto di partenza farà riferimento a un personaggio non della memoria mitica greco-latina ma della tradizione cristiana, ossia a Noè. L'esposizione degli avvenimenti di Roma comprende anche tutta la monarchia albana e i capitoli successivi saranno dedicati alla monarchia romana e alla repubblica. Il libro II si apre con l'impero di Cesare, che viene considerato il primo imperatore di Roma, e il racconto storico prosegue con pregevole rigore e fitto di informazioni utili attraverso il libro II fino all'incoronazione di Carlo IV di Lussemburgo come imperatore del Sacro Romano Impero con la Bulla aurea o Bolla d'Oro; siamo arrivati al 1356. Non mi soffermerò sul particolare, ma mi limiterò a osservare che la propaganda del Sacro Romano Impero, che si autoproclamava erede per via diretta dell'Impero Romano classico, sembra aver avuto successo, come mostra la linea iniziata da Cesare e finita da Carlo IV in una sequenza storica ininterrotta<sup>17</sup>.

Nel III libro Solino guiderà Fazio per l'Italia, la Grecia e la Macedonia e gli fornirà un volume immane di informazioni di tipo storico, politico, mitologico e naturalistico di tutte le regioni e città che visiteranno nel percorso. Il libro IV contiene l'arrivo in Tracia, Creta, le Isole Greche, la Scizia, i popoli mitologici dell'Europa, i paesi Scandinavi, la Germania,

<sup>16</sup> Particolarmente interessante risulta la rappresentazione iconografica della scena nel codice Paris, it. 81, fol. 18, (a. 1447) [URL: <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:BNMslta181Fol18RomeWidowed.jpg> 24-08-09], dove si vede Fazio accompagnato da Solino che guardano Roma, anziana seduta per terra, vinta dalla stanchezza e vestita di luttuoso nero.

<sup>17</sup> Non mi soffermerò sul particolare ma diciamo che sembra che la propaganda del Sacro Romano Impero che si autoproclamava erede per via diretta del Impero Romano classico aveva avuto successo come lo mostra il percorso lineare che parte da Cesare per finire con Carlo IV in una continuità storica ininterrotta che coincide con la stessa configurazione del libro II.

l'Olanda, la Normandia, la Francia, la Gran Bretagna e la Spagna. Il viaggio continuerà nel V libro con l'affascinante visita del continente africano, dove, come ho già accennato, Fazio troverà Plinio, che gli spiegherà i fondamenti teorici dell'astronomia, successivamente Solino fornirà un'ampia considerazione sulla zoologia, la botanica e la mineralogia africana e quindi Ricoldo da Montecroce esporrà nel dettaglio la storia di Maometto e della sua religione. Il VI libro mostra il viaggio attraverso il continente asiatico, con Solino come guida e fonte documentale basilare in combinazione con le opere di Plinio, Livio e Isidoro di Siviglia; ma una volta arrivati in Giudea, le fonti classiche perderanno rilievo e il Vecchio Testamento diventerà la fonte principale. Il VI libro si interrompe al capitolo 14, ancora in piena esposizione della storia della Giudea, e quindi con una buona parte dell'itinerario ancora da compiere.

Anche l'itinerario espositivo sul rapporto fra Solino e Fazio resterà interrotto qui in queste righe, con molto ancora da percorrere. Non ho cercato di offrire un esame sistematico della rappresentazione della figura di Solino nel *Dittamondo*, soprattutto perché è un compito che avrebbe richiesto una trattazione più estesa e approfondita. Ho scelto la via alternativa di spigolare soltanto alcuni dettagli significativi del Solino modellato da Fazio o, per dirla nel gergo informatico, di questo Solino 2.0, perché esso costituisce, a mio avviso, un anello peculiare e avvincente di quella catena culturale transgenerazionale che chiamiamo tradizione classica.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ciociola 1995

C.Ciociola, *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in E.Malato (cur.), *Storia della Letteratura Italiana. Volume II. Il Trecento*, Roma 1995, 327-454 (in part. 382-387 e 437-442).

Corsi 1917

G.Corsi, *Appunti sul Dittamondo di Fazio degli Uberti*, Fabriano 1917.

Corsi 1952

G.Corsi, *Fazio degli Uberti. Il Dittamondo e le rime, vol. I-II*, Bari 1952.

Croce 1933

B.Croce, *Fazio degli Uberti ed altri lirici del Trecento*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1933, 108-133.

Dornetti 1984

V.Dornetti, *Aspetti e figure della poesia minore trecentesca*, Padova 1984, 28-40.

Gasti 1988

F.Gasti, *I Collectanea di Solino come fonte del libro XI delle Etymologiae di Isidoro*, «Athenaeum» LXXVI (1988), 121-129.

Gasti 1998

F.Gasti, *L'antropologia di Isidoro. Le fonti del libro XI delle Etimologie di Isidoro*, Como 1998.

Goffis

C.F.Goffis, *Uberti, Fazio degli*, in V.Cappelletti (cur.), *Enciclopedia Dantesca, V*, Roma 1973, 781-782.

Lacroix 2006

J.Lacroix, *Le mer encyclopédique d'un tour du monde de fiction. Il Dittamondo de Fazio*



- degli Uberti*, «Langues néo-latines» CCCXXXVII (2006), 141-157.
- Mommsen 1895  
Th.Mommsen, *C. Iulii Solini Collectanea rerum memorabilium*, Berlin 1895.
- Munk Olsen 1985  
B.Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. T. II, Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle: Livius-Vitruvius, Florilèges-Essais de plume*, Paris 1985.
- Munk Olsen 1995  
B.Munk Olsen, *La réception de la littérature classique au Moyen âge (IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)*, Copenhagen 1995, 47-54 [= *Les Classiques au X<sup>e</sup> siècle*, «Mittelateinisches Jahrbuch» XXIV-XXV (1991), 341-347].
- Paniagua 2007a  
D.Paniagua, *Solino como fuente para la exégesis bíblica de Verecundo de Junca*, «Helmantica» LVIII (2007), 197-222.
- Paniagua 2007b  
D.Paniagua, *Solino como fuente de información geográfica en el Liber Genealogus*, «Fortunatae» XVIII (2007), 135-144.
- Paniagua 2008a  
D.Paniagua, *Una nueva fuente de exégesis en los Scholia in Iuuenalem uetustiora: la obra de Solino*, «Emerita» LXXVI (2008), 105-124.
- Paniagua 2008b  
D.Paniagua, *La obra de Solino como fuente de exégesis en Servio y el Servio danielino. Una revisión de los textos*, «Acme» LXI (2008), 31-60.
- Paniagua 2008c  
D.Paniagua, *Vectores clásicos en la composición del catálogo de serpientes libias de Fazio degli Uberti (Ditt. V, 16, 58-17, 60)*, «GIF» LX (2008), 271-292.
- Paniagua 2009  
D.Paniagua, *Solino en los Commenta Bernensia de Lucano*, «Latomus» LXVIII (2009), i.c.s.
- Pellizzari 1905  
A.Pellizzari, *Il Dittamondo e la Divina Commedia*, Pisa 1905.
- Ragni 1973  
E.Ragni, *Fazio degli Uberti e la letteratura didascalico-morale del Trecento*, in V.Branca (cur.), *Dizionario critico della letteratura italiana, II*, Torino 1973, 66-71.
- Zambarelli 1942  
P.L.Zambarelli, *L'imitazione dantesca nel Dittamondo e nelle liriche morali di Fazio degli Uberti*, Roma 1942.



**JOHANNA HANINK**

**Parallel Lives.**

**Civic Rhetoric in the Native Receptions of Euripides and Dante**

Alan Bennett's new play the *Habit of Art* stages – in many senses of the word – an imaginary meeting between the poet W.H. Auden, the composer Benjamin Britten, and the man who would one day write their biographies (though none of them yet knows this), Henry Carpenter.<sup>1</sup> Towards the end of their meeting, Carpenter asks the two artists – who have been discussing Britten's work on his new opera *Death in Venice* –: «Would it not surprise you to learn that there is a growing number of your devotees who would in the nicest possible way be happy to see you dead?»<sup>2</sup>. Auden and Britten are incredulous; Britten protests: «I've still got so much to do», but Carpenter defends his ground:

There's no malice in it. It's just an entirely human desire for completion... the mild satisfaction of drawing a line under you. Death shapes a life.

Dead, you see, you belong to your admirers in your entirety. They own you. They can even quote you to your face – only it will be a dead face – at your memorial service perhaps, or when they unveil the stone in Westminster Abbey. Over and done with: W.H. Auden. Benjamin Britten. Next.

In his introduction to the Faber and Faber edition of the play, Bennett himself identifies (apropos of Carpenter's words) the artist's death, marked as it is by the chance it offers us finally to «draw a line under» him, as the very «cue for biography»<sup>3</sup>.

What this essay considers is another opportunity offered by the death of the poet, one that like Bennett's notion of 'line-drawing' does on the one hand demand that death, but also requires the passage of time (typically a few generations) after the artist is gone. In the first section of his elegy on the death of William Butler Yeats<sup>4</sup>, Auden himself had meditated on the idea that, in death, a poet's life and words are entirely yielded to his public:

Now he is scattered among a hundred cities  
And wholly given over to unfamiliar affections,  
To find his happiness in another kind of wood  
And be punished under a foreign code of conscience.  
The words of a dead man  
Are modified in the guts of the living.

---

<sup>1</sup> The play, set in a rehearsal room in London's National Theatre, depicts the rehearsal of an internal play in which the meeting between Auden, Britten, and Carpenter takes place.

<sup>2</sup> Bennett 2009, 70-71.

<sup>3</sup> Bennett 2009, x-xi.

<sup>4</sup> *In Memory of W.B. Yeats*, February 1939. There is a spellbinding moment in *The Habit of Art* in which 'Auden' recites six of the nine verses from the third and final 'movement' of this poem: Bennett 2009, 82.

There are some cases, however, in which it is not only the words of a dead man, but even the entire and essential shape of his life story, that after his death becomes exposed to ‘modification’ at the hands (and «in the guts») of the living. In what follows I would like to look at a particular set of cases where this seems to hold especially true, namely the cases of writers who during their lifetimes suffered some sort of rejection by their own cities and fellow citizens. One hardly needs to dig deeply into the annals of literature to find examples of authors, even those celebrated in their own day, who developed notoriety in the cities with which they are now most closely associated: we think of Henrik Ibsen and Oslo, Oscar Wilde and London, Thomas Bernhard and Vienna... How comes it, then, that artists once rejected by these cities may later earn a place within the same cities’ civic pantheons not merely of great literary figures, but of great citizens of the past – their canonised rosters of *uiri illustres*? In other words, what I would like briefly to explore here is the rhetoric that we sometimes find surrounding a certain kind of poet’s immortalisation by later generations as a man whose merits as a citizen even eclipsed his accomplishments as an artist.

Already in Greek antiquity we find a prime example of a poet who, though slighted by his countrymen, was after his death reclaimed as one of the most illustrious citizens in his city’s history. The surviving ancient biographies for the Athenian tragedian Euripides are largely constructed around the idea that this poet became so tired of harsh and mocking treatment from his fellow citizens that he relocated to the court of King Archelaus in Macedon, where he lived out his days in a kind of self-imposed ‘exile’ enjoying the generosity and appreciation of the Macedonian king and his people<sup>5</sup>. Yet by the 330s BC (or about seventy-five years after the poet’s death, in 406) we find something of a Euripides ‘recovery project’ underway in Athens, spearheaded by the dominant politician of the era, Lycurgus of Boutadae. The aim – or at least the principal effect – of this project was the recasting of Euripides as one of the model citizens of Athens’ noble past, an enterprise that depended in no small part upon the wholesale suppression of the ‘Macedonian exile’.

Given Euripides’ eventual status as a luminary in Athenian civic history, here I would also like to use aspects of his fourth-century ‘native’ reception as an angle from which to think a bit about a biographical genre more familiar to us from Roman antiquity and Renaissance art and literature. This is the tradition of collections of short biographies on (or visual cycles of) *uomini famosi*, or *uiri illustres*. The practice’s Roman origins are generally credited to Varro and the intellectual circle of Cicero, while the Renaissance ‘resurrection’ of this method of collective civic biography seems to be located in the Trecento with Petrarch’s anthology of brief *vitae* of Florence’s illustrious Roman ‘forefathers’ (the *De uiris illustribus*), a work that was published posthumously in 1379<sup>6</sup>. Cycles of *uiri illustres* were conceived as collections of *lives* with a didactic and exemplary purpose – that is, their aim was to edify the reader (or viewer) by inspiring him to emulate the morals, characters, and (oftentimes patriotic) deeds of the illustrious men. This kind of biography asks us to see its subjects, certain distinguished *uomini famosi*, as worthy objects of emulation.

Although I consider primarily the case of Euripides’ reception as a *uir illustris* in fourth-century Athens, towards the end of the essay I shall introduce the comparison of the reception of Dante in fourteenth- and early fifteenth-century Florence. The similar trajectories of these poets’

<sup>5</sup> For the testimonia see T1 Kannicht 2004 (Γένος Εὐριπίδου καὶ βίος) esp. IB.10; III.4; IV.2-3; Gell. XV 20; Satyrus F 6 esp. fr. 39 IX; fr. 39 XVII-XIX; for tales of the ‘Macedonian exile’ see T 112-133 Kannicht 2004.

<sup>6</sup> See the edition of Ferrone 2006; on the origins of the *uomini famosi* conceit in Florence see esp. Donato 1985.

relationships with their native cities are on certain points striking. Both suffered ruptures from their homelands: the ancient biographical tradition for Euripides may perceive him as having imposed a kind of self-exile on himself, but Dante was actually sentenced to exile from Florence in 1302<sup>7</sup>. While in exile Dante died in Ravenna at the court of Guido Novello da Polenta, and Euripides supposedly died still in his self-imposed exile in Macedon at the court of Archelaus. Both Euripides and Dante were cherished by the potentates and cities that ‘adopted’ them, and we also have notices that attest to later petitions which the poets’ repentant homelands sent to those adoptive cities asking for their remains to be returned. In each instance the petitions were denied<sup>8</sup>, and in both cases the poet’s native city responded by erecting a cenotaph for him: Dante’s can still be seen today in the Basilica of Santa Croce in Florence, while Euripides’ would have lain somewhere along the road that led from Athens to the Peiraeus. Thus despite the fact that more than 1700 years separate the deaths of these two poets, the common journeys that they took from scandal at home to a kind of highly politicised national heroisation are so full of parallels as to suggest that a closer look may shed some light on the *continuità* of ancient traditions for the reading and rewriting of authors’ lives. For these poets death marked not only the «cue for biography», but also the first step of their symbolic repatriation to the cities that had once cast them out.

In a 1981 article from *Artibus et Historiae*, Christiane Joost-Gaugier sought to identify the early beginnings of the ‘humanist’ conception of *uiri illustres* in Greco-Roman antiquity, particularly in antiquity’s literary traditions. To do so was and remains a difficult project given that, as Joost-Gaugier herself writes, «nowhere in our knowledge of Renaissance literature do we encounter anything but the vaguest references to the history or origins of the idea in antique literature»<sup>9</sup>. Yet despite the impossibility of drawing a firm and direct line for the tradition from antiquity to the Renaissance, she was able to produce a sizable repertory of examples of ancient literature that concerned itself with 1) the commemoration of illustrious individuals and 2) the desire to demonstrate that those individuals represented the forefathers of certain modern cities and communities. Her article thus tours through Greek and Roman literary history in search of these kinds of tropes, passing through Homer, Pindar, Herodotus, Demosthenes, sepulchral epigram and Hellenistic biography before reaching Rome in the first century BC. It is there and then, Joost-Gaugier argues, that the litterateurs Varro, Atticus, Cicero and Cornelius Nepos first came very close to ‘anticipating’ the *uiri illustres* method of didactic and thus morally-edifying form of ‘illustrious-man’ biography that would surface – or more likely resurface – in Florence nearly 1500 years later.

There is, however, new evidence to suggest that a form of the *uiri illustres* biographical method already existed in Athens as early as the fourth century BC. Recently the date of the career of Neanthes of Cyzicus, the first known author of such a work in Greek (α Περὶ ἐνδόξων ἀνδρῶν) has been convincingly pushed back to precisely that period (the surviving fragments indicate that Neanthes touched on the lives of at least Epicharmus, Sophocles, Periander, Heraclitus, Plato, Antisthenes, and Timon)<sup>10</sup>. It is unlikely to be coincidental, then, that the first author of work on ‘illustrious men’ should have lived in the same century – the century that

---

<sup>7</sup> Klein 2004 is a facsimile reproduction with critical edition of the *Libro del Chiodo*, which contains the roster of those condemned by the Guelf party between 1268 and 1379.

<sup>8</sup> Gell. XII 50.

<sup>9</sup> Joost-Gaugier 1981, 100.

<sup>10</sup> On the re-dating of Neanthes and his work *On illustrious men* see Schorn 2007. Amphicrates, a rhetor of the first-second centuries AD, also wrote a work with this title: see *FGH* IV 300 (Jacoby 1950).

saw the first real origins of Greek biography – in which we begin to find in oratory, particularly epideictic oratory (including the Athenian funeral orations), a number of names of prominent historical Athenians who are consistently proffered as exemplary models of past citizens: these names include Solon, the tyrannicides Harmodius and Aristogeiton, King Erechtheus, the generals Themistocles and Miltiades, and others. And although it is a well-recognised trait of these orators that they are careful to attribute great deeds of the past to the collective action and spirit of the Athenian people rather than solely to exceptional individuals, from the historical narratives and allusions that appear in a number of these speeches we are nevertheless able to get a basic sense of which prominent figures of the past the Athenians of the fourth century would have counted among their own *uiri illustres*, that is, their civic heroes.

The speech that the Athenian statesman Lycurgus made *Against Leocrates* is one such oration drenched in historical allusion, as much of it has an epideictic character – here Lycurgus uses his petty prosecution of Leocrates (whom he accuses of having illegally abandoned Athens after the Battle of Chaeronea in 338) as an opportunity to espouse his views on a number of civic and cultural issues, from the city's Macedonian policy to its festal life and practices of commemorating great men with statues. In the course of the speech, Lycurgus even offers an abridged version of an *epitaphios logos* (a funeral oration) in praise of the Athenians who died at the Battle of Chaeronea; in doing so he adopts a rhetorical mode (as elsewhere in the oration) that is highly encomiastic of the city and its glorious history. Two-thirds of the way through the speech, at section 100, Lycurgus introduces the first in a string of three extensive quotations of verses by poets of the past (Euripides, Homer, and Tyrtaeus), each of whom he takes pains to tie closely to the history of the Athenian people. The first poetic passage comes from a now-lost tragedy by Euripides called the *Erechtheus*, a play which staged the legendary Athenian King Erechtheus' decision to sacrifice his daughter, a sacrifice that the gods have demanded if Erechtheus wishes to prevent an army of invading Thracians from ransacking Athens. In delivering *Against Leocrates*, Lycurgus appears to have quoted the entire speech made by Erechtheus' wife, Praxithea, in which she justifies her and her husband's decision to allow the death of their daughter. Thanks to the anything but subtle patriotic rhetoric of Praxithea's speech, Peter Wilson has remarked that in this context Lycurgus «virtually assimilates» Euripidean tragedy to the Athenian *epitaphios logos*<sup>11</sup>. As author of the speech, Euripides becomes subtly configured as precisely the type of eminent Athenian citizen routinely selected by the city to give the funeral oration.

Another aspect of the passage which contributes to this construction of Euripides 'the Athenian citizen' is the rhetoric which Lycurgus uses to frame the quotation. He first introduces the Euripidean verses with an account of their author's praiseworthiness (*Leocr.* 100):

δικαίως ἂν τις Εὐριπίδην ἐπαινέσειεν, ὅτι τὰ τ' ἄλλ' ἦν ἀγαθὸς ποιητής, καὶ τοῦτον τὸν μῦθον προεῖλετο ποιῆσαι [...]

Someone would justly praise Euripides, because, in addition to being a good poet in all other respects, he also chose this story to portray [...]

After the recitation of Praxithea's speech, Lycurgus again suggests that Euripides is to be thanked for his choice of subject material: Euripides depicted (ἐποίησε) Praxithea as loving her country even more than her daughter, and thereby gave the Athenians a model which they should aspire to follow. However, what is most striking about Lycurgus' introduction to

---

<sup>11</sup> Wilson 1996, 314.



the lines quoted above is the fact that the language sharply recalls the formulaic language of Athenian honorific decrees (particularly for their use of the verb ἐπαινέω), the official decrees with which Athens honoured its benefactors. In this passage of the *Against Leocrates*, Lycurgus rhetorically insinuates that Euripides should be remembered not only as a poet who was ‘good’, but also as an exemplary Athenian citizen, whose qualities as ‘ἀνὴρ ἀγαθός’ even outshone his achievements as an ‘ἀγαθὸς ποιητής’. Euripides’ poetry embodied the ideal spirit of his own city’s civic institutions, and therefore praise of this particular poet would ‘justly’ (δικαίως) be articulated in the city’s official acclamatory language.

On the basis of the pre-Lycurgan Athenian representations that we have of Euripides, Lycurgus’ rhetorical move to cast him as an exemplary citizen looks to mark a radical departure from the earlier discourses that had constituted the tragedian’s native reception. In Aristophanes, for example, Euripides had appeared first as an overly intellectual and ‘sophistic’ poet (as particularly in the *Acharnians*), and later – especially in the comedy that took the prize at the Dionysia the very first year after Euripides’ death – as a playwright whose representations of sexual scandal and general immorality had irrevocably corrupted the Athenian people (the view espoused by ‘Aeschylus’ in the *Frogs* of 405). In the Platonic dialogues, on the other hand, Euripides is singled out as a particular encomiast of tyrants: in Book 8 of the *Republic* (568a-b), Glaucon explains (and Socrates will agree) that Euripides

sings the praises [ἐγκωμιάζει] of tyranny as something godlike and says many other such things — both Euripides and the other poets do this<sup>12</sup>.

This predilection of tragedians to praise tyrants becomes in the *Republic* one of the firmest grounds on which tragedians are to be excluded from Socrates’ ideal city. Even in the *Frogs*, the character Dionysus had made an uneasy allusion to a kind of tension between Euripidean tragedy and the Athenian democracy: when ‘Euripides’ defends his works by claiming that he wrote them in the spirit of democracy (δημοκρατικὸν γὰρ αὐτ’ ἔδρων, 951), Dionysus’ response would indicate that the subject of Euripides’ relationship with the ‘democracy’ was still a sore one (ll. 952-953):

Τοῦτο μὲν ἔασον, ὦ τᾶν.  
Οὐ σοὶ γὰρ ἐστὶ περίπατος κάλλιστα περὶ γε τούτου.  
Let that one go, my friend,  
As your relationship with that topic isn’t the best of ones.

The Lycurgan ‘recuperation’ of Euripides for Athens, a project carried out by the recasting and stylisation of Euripides in markedly civic terms, thus appears as a significant innovation with respect to the earlier ‘reception’ traditions. Moreover, the evidence for such a project is not merely limited to Lycurgus’ presentation of the poet in *Against Leocrates*. The ancient sources credit Lycurgus with a number of laws and initiatives concerned with the Athenian theatre over the course of his administrative career, the most celebrated of which is the so-called third ‘Lycurgan law’ reported in Pseudo-Plutarch’s *Lives of the Ten Orators* (841f): this law prescribed that official texts of the plays by the three great tragedians be prepared and deposited

<sup>12</sup> Euripides’ name is also raised in connection with tyranny in the spurious Platonic *Theages* (125b-d).



in the city's archive, and that bronze statues of the three men be erected at the Theatre of Dionysus. On the basis of his analysis of the surviving putative Roman copies of these statues, Paul Zanker has concluded that the Lycurgan portraits of Aeschylus, Sophocles, and Euripides represented the men not so much in their roles as poets, but more importantly and generally as thoughtful and engaged Athenian citizens of the city's venerable past: Euripides in particular «is portrayed as an Athenian citizen, a venerate ancestor, just like those so prominently displayed on the grave monuments of wealthy families»<sup>13</sup> in the city's main cemetery (where, incidentally, the Athenian funeral orations were delivered). If Zanker's conclusions are correct, the images of the tragedians conveyed by the Lycurgan statues would have been perfectly coherent with the vision of Euripides espoused in the *Against Leocrates*, namely the vision that cast him as a model citizen above all else, and which saw his plays as by-products of his own character and the spirit of Athens.

The Lycurgan ideal of Euripides is thus one that assimilates him to the city's roster of great historical figures by emphasising his role as a patriotic Athenian democratic citizen above all else. It is worth re-emphasising that this view of the tragedian works against nearly every other surviving biographical tradition that we have for him: above I have mentioned the cases of Aristophanes and Plato, and to these we might add the Hellenistic (likely late-third/early-second century) biography of Euripides by Satyrus in which we find similar insinuations that Euripides harboured a great love of monarchical rule. Despite this potpourri of 'hostile' biographical traditions, however, by Lycurgus' time a kind of Euripides mania had spread across the Greek world – there is a great deal of evidence that his works were hugely popular in Sicily and Macedonia, for example – and it is easy to see Lycurgus' rhetoric to do with the poet as a highly politically charged move to reclaim Euripides for his native city by assimilating him to Athenian democratic and patriotic ideals. It is, I think, no coincidence that Lycurgus, a staunch opponent of Macedon and advocate of Athenian culture, made these kinds of moves to reclaim Euripides for Athens: as I have argued elsewhere, already by Lycurgus' time the Macedonians seem to have begun capitalising on the tradition that it was they who had lovingly received Euripides when the ridicule and ignorance of his fellow Athenians had forced him to impose a sentence of exile upon himself<sup>14</sup>.

Lycurgus' various efforts at recovering Euripides as a model Athenian poet and an ideal Athenian citizen worthy of emulation also would have marked attempts to further enhance Athens' self-construction as the 'school of Greece' – the intellectual centre of the world, if no longer the political or military one. What is more, this highly tendentious rhetorical assimilation of the tragedian's own views to Athenian patriotism enjoyed the benefit of the fact that, by 330 BC, few (if any) Athenians were still alive who possessed a personal memory of either Euripides the man or the festival premieres of his plays. To adopt an important distinction recently outlined by Angelos Chaniotis, by the Lycurgan era the Athenians' memory of Euripides was no longer a 'collective memory', but rather a 'cultural' one<sup>15</sup> – that is, a kind of memory much more malleable and open to elaboration, adaptation, and reconfiguration. Thanks to the fading of the city's memory of the 'real' Euripides, he could now (like the other poets Lycurgus mentions in his long passage of poetic quotations) be refashioned as a kind of Athenian *uir illustris*, whose life – even more than his works – represented a fine example of patriotism that every Athenian should strive to emulate.

---

<sup>13</sup> Zanker 1995, 57.

<sup>14</sup> Hanink 2008.

<sup>15</sup> Chaniotis 2009, 253-266.

Similarly, in the case of the native – that is, the Florentine – reception of Dante, it appears to have been individuals who were at least three or four generations removed from the exile and death of the poet who most aggressively and politically «transpos[ed] Dante on to a civic template», «reinterpreting him as an emblem and ideal model of active and politically committed Florentine citizenship»<sup>16</sup>. As was the case with Euripides in Athens, the biographical tradition for and view of Dante in Florence was a highly variegated one, and in his monograph on *Dante and Renaissance Florence* Simon Gilson has shown how between the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries «all of Florence’s main social groups make use of Dante»<sup>17</sup>, appropriating his legacy in support of their own political and cultural programmes. Here I would like very briefly to consider the two primary biographies of Dante from the period, Boccaccio’s *Trattatello in laude di Dante* from about 1355, which as the title suggests is a highly encomiastic biographical piece, and Leonardo Bruni’s section on Dante in his *Vita di Dante e del Petrarca*, from 1436. Both of these biographies represent and reflect their own authors’ complicated personal relationships with Dante’s legacy – the *Trattatello* went through two recensions, where fawning praise of the poet becomes slightly more tempered in the second edition, while Bruni’s 1436 *Vita* is far more laudatory of Dante the citizen than the first book of his own 1406 *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum* had been of Dante the poet (and especially Dante the Latinist). Bruni’s *Vita*, moreover, is explicitly positioned as a ‘correction’ of Boccaccio’s often fanciful, highly polemical, and romanticised *Trattatello*.

In the proem of the *Trattatello*, Boccaccio had established his work as an attempt at making amends to Dante for his exile from Florence, and throughout this introduction to the work his rhetoric is saturated with allusions to Dante’s stature not only as an eminent poet, but more importantly as a preeminent citizen of Florence (in the proem Dante’s ‘literary’ role is really a secondary one). Boccaccio accounts for his desire to make reparations for Florence’s terrible treatment of Dante by explaining that (*Trattatello* 8, prima redazione),

conoscendo io me essere di quella medesima città, avvegna che picciola parte, della quale, considerate li meriti, la nobilità e la virtù, Dante Alighieri fu grandissima, e per questo, sì come ciascuno altro cittadino, a’ suoi onori sia in solido obligato [...]

Boccaccio also later laments Dante’s exile with an apostrophe to the vain confidence of mortals, and pleads that, even if the examples of Camillus, Rutilius, Coriolanus and both Scipios have faded from memory, «questo ricente caso [i.e. that of Dante] ti faccia con più temperate redine correr ne’ tuoi piaceri» (*ibid.* 10). By Boccaccio’s comparison, here the figure of Dante becomes assimilated to the figure of Roman Republican heroes – three out of five of whom (Camillus and the Scipios) would find a place in Petrarch’s own *De uiris illustribus*, again the work generally credited with resurrecting for the Renaissance the *uiri illustres* model of biography. And although Leonardo Bruni’s *Life* differs from Boccaccio’s on many points, he nevertheless also paints Dante as the ideal Florentine, in what Gibson has called his «attempt to make Dante into an emblematic figure who embodies the ideal Florentine citizen – learned, politically active, and conscious of how all spheres of human activity may best serve the city»<sup>18</sup>. Bruni emphasises, for example, that Dante fought valiantly for his country against the

---

<sup>16</sup> Gilson 2005, 198.

<sup>17</sup> Gilson 2005, 1.

<sup>18</sup> Gilson 2005, 123.

Ghibellines at the Battle of Campaldino, and also explains the nature of Dante's 'principal study' in terms of the «vera scientia» which it contained (*Vita di Dante*, p. 548 Viti):

Lo studio suo [i.e. di Dante] principale fu poesia, ma non sterile, né povera, né fantastica, ma fecundata et arricchita et stabilita da vera scientia et di moltissime discipline.

The praise of Dante found in his Bruni's *Vita* has often been seen as propaganda celebrating his city's cultural superiority, what had certainly been the case with Lycurgus' praise of Euripides in *Against Leocrates*, where the poet is cast as a reflection and emblem of Athenian 'cultural' pre-eminence. For Lycurgus, Athens' status as 'school of Greece' is inextricably intertwined with the character of the city and its finest citizens, those Athenians of the past possessed of great patriotic nobility. It was, moreover, Bruni himself who in 1430 sent a letter on behalf of Florence to Ravenna petitioning for the return of Dante's remains. In that letter Bruni explains to Nastasio da Polenta that *Gloria quippe huius uiri* [i.e. Dante] *talis est ut etiam ciuitati nostre splendorem et laudem procul dubio afferat et illustret patriam illius ingenii lumen*<sup>19</sup>. The people of Ravenna, like the people of Macedon, were nevertheless unmoved by the appeal from the *patria* that had failed to recognise the value of the poet (and the poet as citizen) during his own lifetime – an epitaph by Dante's contemporary Bernardo Cannacio on the poet's sarcophagus in Ravenna (in a convent on a street now called 'Via Dante') reminds the reader that, to Dante, Florence was a «mother of little love» (ll. 5-6):

Hic claudor Dantes patriis extorris ab oris  
Quem genuit parui Florentia mater amoris.

Bruni and Boccaccio are only two of the men who, though they differed on many points of Dante's poetry and his life, would come to cast him as one of Florence's greatest historical citizens; Bruni in particular does so as part of a programme that, similarly to Lycurgus', was highly concerned with arguing for the long-established cultural supremacy of his own city. What is more, Florence also saw efforts made by its leaders to reconcile some of the less 'democratic' aspects of Dante's poetry with the ideals of the Florentine state (one is reminded of the way in which Lycurgus' Euripidean rhetoric entirely suppresses the representation of Euripides the 'encomiast' of tyrants found in Plato's *Republic*). For example, one of the parts of the *Commedia* that needed explaining by those who would assimilate Dante's own politics with Florentine Republicanism was his apparent condemnation of Brutus and Cassius, the assassins of Julius Caesar (*Inferno* XXXIV). How could a true Florentine Republican deplore men who had tried to save Rome from tyranny? In his *De tyranno*, however, the humanist Coluccio Salutati, Chancellor of Florence from 1375-1406 and an important teacher of Bruni himself, defends Dante (as he does elsewhere) with an argument denying the popular mandate of Julius Caesar's rule, all in an attempt to reconcile the poet with Florentine political ideals<sup>20</sup>.

It is in fact Salutati himself who is generally credited with the series of *tituli*, or short (four-line) epigrams that accompanied each member of a frescoed series of *uiri illustres* that were painted in an *aula minor* of Florence's Palazzo Vecchio, most likely in the last years of the

<sup>19</sup> Leonardo Bruni, letter of 1 February 1430 to Nastasio da Polenta of Ravenna (p. 78 Viti).

<sup>20</sup> See the discussion of Gilson 2005, 66-69.

fourteenth century<sup>21</sup>. While the cycle is lost the *tituli* have been preserved, and thus we know that among these Florentine *uomini famosi* there were in fact the four great ‘modern’ Florentine poets: Dante, Petrarch, Boccaccio, and Zanobi da Strada. Salutati’s epigram for Dante in particular, however, draws attention to the exceptionality of his inclusion in a cycle otherwise dominated by Florentine and other historical leaders:

Stirpis Alagheriae sublimis gloria Dantes  
 Hic te permixtum ducibus Florentia tantis  
 Exhibet, autorem, quo noscat quilibet illum  
 Qui cecinit lapsos, surgentes atque beatos.

In his oration *Against Leocrates* Lycurgus’ rhetoric had amounted to a similar case for the inclusion of Euripides in the ranks of the city’s great historical leaders, great Athenians such as Solon and even the mythical king Erechtheus whom Euripides had so patriotically depicted. In the case of Dante, then, we also find justifications in a number of forms and spread over a number of years for the addition of the poet to the ambitious pantheon of Florence’s intellectual and political ancestry, a pantheon that ranged from Alexander the Great to Roman emperors and Republican heroes. In both instances the rhetorical promotion of the poet to the constellation of a city’s *uiri illustres* is justified through praise not strictly of his poetry, but rather of his success in conferring glory upon the city (with his poetry) and embodying that city’s best qualities; these two aspects are then presented as the essence of the poet’s capacity to inspire later generations of citizens to emulate his noble patriotism.

In the *Habit of Art* Carpenter tells Auden and Britten that ‘Death shapes a life’, yet in the full course of his lines he also suggests that the artist’s death is what provides the public with a mandate to impose their own sense of shape on that life – what Bennett calls the «cue for biography». For Euripides and Dante, death set in slow motion the processes of rhetorical ‘repatriation’ to the cities that had once cast them out (albeit more figuratively than literally in Euripides’ case), processes which at some points involved a radical reshaping of the historical relationship between the poet, his city, and his fellow citizens. The ‘reception’ paradigms provided by these cases therefore serve to illustrate just a few of the many ways in which a poet’s life might be ‘modified’ in the generations after his death. Furthermore, even though the work and biographies of these two very different poets otherwise exhibit few points of contact, the impulse that we find in both instances to reconcile the poet’s popularity with his history of fraught civic relations underscores an aspect of the relationship between poet and public that marks a certain *continuità* between antiquity and the present day. This is the tendency to try to forge a personal connection with an artist, whether that connection is defined by a shared native city, intellectual heritage, life experiences... Athens and Florence had strong reasons to lay claim to Euripides and Dante, yet readers from elsewhere would have found different terms on which to feel the personal presence of the author in his work. While Auden wrote dolefully of Yeats, «Now he is scattered among a hundred cities», there is an ancient epitaph for Euripides (supposedly by Adaeus of Mytilene) which rather seems to rejoice in just such a ‘democratic’ prospect: Euripides may be buried in Macedon = Adaeus *AP* VII 51,5-6 (= *GPh* 15-16 GP),

---

<sup>21</sup> See Hankey 1959.

σοὶ δ' οὐ τοῦτον ἐγὼ τίθεμαι τάφον, ἀλλὰ τὰ βράκχου  
βήματα καὶ σκηναὶς ἐμβάδι σειομένας.

However, I do not consider this your tomb, but rather the stages of  
and scene-paintings of Bacchus that quake with the step of buskins.

## BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Bennett 2009

A.Bennett, *The Habit of Art*, London 2009.

Chaniotis 2009

A.Chaniotis, *Travelling Memories in the Hellenistic World*, in R.Hunter-I.Rutherford (eds.), *Wandering Poets in Ancient Greek Culture*, Cambridge 2009, 249-269.

Donato 1985

M.M.Donato, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di "Uomini Famosi"*, in S.Settis (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I generi e i temi ritrovati*, II, Torino 1985, 97-152.

Ferrone 2006

S.Ferrone, *De Viris Illustribus. Francesco Petrarca*, Firenze 2006.

Gilson 2005

S.Gilson, *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge 2005.

Hanink 2008

J.Hanink, *Literary Politics and the Euripidean Vita*, «CCJ» LIV (2008), 115-135.

Hankey 1959

T.Hankey, *Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXII (1959), 363-365.

Jacoby 1950

F.Jacoby, *Die Fragmente der Griechischen Historiker. Dritter Teil: Geschichte von Städten und Völkern. B: Autoren über einzelne Städte (Länder). Nr. 297–607*, Leiden 1950.

Joost-Gaugier 1981

C.Joost-Gaugier, *The Early Beginnings of the Notion of "Uomini Famosi" and the "De Viris Illustribus" in Greco-Roman Literary Tradition*, «Artibus et Historiae» III (1982), 97-115.

Kannicht 2004

R.Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta. V. Euripides*, Göttingen 2004.

Klein 2004

F.Klein, *Il libro del Chiodo: riproduzione in fac-simile con edizione critica*, Firenze 2004.

Schorn 2007

S.Schorn, 'Periegetische Biographie' – 'Historische Biographie': *Neanthes von Kyzikos (FgrHist 84) als Biograph*, in S.Schorn-M.Erler (eds.), *Die griechische Biographie in hellenistischer Zeit*, Berlin 2007, 115-156.

Wilson 1996

P.Wilson, *Tragic Rhetoric: The Use of Tragedy and the Tragic in the Fourth Century*, in M.S.Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1995, 310-331.

Zanker 1995

P.Zanker, *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*, Engl. Trans. A.Shapiro, Berkeley-Los Angeles 1995.





GIANFRANCO AGOSTI

***La Vita di Proclo di Marino nella sua redazione in versi.  
Per un'analisi della biografia poetica tardoantica***

A partire dall'età diocleziana si sviluppa un tipo nuovo di βίος che, ereditando strutture e moduli letterari dalla biografia tardoellenistica e da quella laertiana, tende a delineare figure di intellettuali e filosofi con tratti sacrali, la cui vita esemplare viene usata a scopi apologetici o di polemica. Una linea di sviluppo che dalla *Vita di Apollonio* di Filostrato<sup>1</sup>, viene proseguita da Ierocle e trova una tappa importante nella *Vita di Plotino*, composta da Porfirio come premessa all'edizione degli scritti del maestro, poco dopo il 300 d.C.<sup>2</sup> Questo testo ha costituito un modello importante per lo sviluppo della tradizione biografica presso l'Accademia, che da una biografia legata alla fattualità e poco propensa alla speculazione si è indirizzata a quella più decisamente agiografica, rappresentata dalla *Vita di Proclo* di Marino<sup>3</sup> e soprattutto dalla *Vita di Isidoro* di Damascio (un affresco della vita intellettuale del V secolo, incentrata sull'esaltazione della figura di Isidoro)<sup>4</sup>: βίος che giustamente John Dillon distingue dalle biografie pitagoriche di Porfirio e di Giamblico o anche, in ambito cristiano, dalla *Vita di Antonio* di Atanasio<sup>5</sup>.

Ma la *Vita di Plotino*, come ha ben messo in luce Mark Edwards, ha costituito un modello anche dal punto di vista letterario, per la sua capacità di sintetizzare una molteplicità di aspetti riguardanti la divinità di Plotino, il suo modo di insegnare e i vari testimoni umani e divini della sua originalità<sup>6</sup>. In questa sede vorrei provare a verificare l'influenza di questa biografia anche in un settore solitamente meno considerato, vale a dire quello della biografia in versi: un genere tipicamente tardoantico, favorito dalla crescente diffusione dell'encomio versificato e più in generale della poesia a partire dalla metà del IV secolo<sup>7</sup>, e che divenne un fertile terreno di dialogo – talora di contrapposizione – fra intellettuali pagani e cristiani<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> I cui rapporti con le Scritture cristiane, e di conseguenza il cui intento apologetico/polemico, sono assai controversi peraltro: si veda ora Van Uytvanghe 2009; per l'*Heroikos* Berenson 2004 e Hershbell 2004.

<sup>2</sup> Si veda Goulet 1998; e la raccolta di saggi in Hägg e Rousseau 2000.

<sup>3</sup> Tesa a dimostrare come in Proclo dimorassero i sette tipi di virtù, vd. la bella analisi di Saffrey-Segonds 2002, LXIX-C.

<sup>4</sup> Athanassiadi 1999; Hoffmann 1994, 566-569.

<sup>5</sup> Dillon 2006.

<sup>6</sup> Si veda specialmente Edwards 2000.

<sup>7</sup> Al. Cameron 2004; Agosti 2010 (in corso di stampa), con ampia bibliografia.

<sup>8</sup> Per la nozione di 'dialogo/contrapposizione' nella produzione poetica cristiana rimando a un mio recente contributo, Agosti 2009.



1. *Poesia neoplatonica*

La voce del lessico Suida informa che Marino aveva composto la sua biografia di Proclo καταλογάδην καὶ ἐπικῶς (Suid. μ 198 Adler = *FGHCont.* 1083 T12 Radicke):

Μαρῖνος Νεαπολίτης, φιλόσοφος καὶ ῥήτωρ, μαθητὴς Πρόκλου τοῦ φιλοσόφου καὶ διάδοχος. ἔγραψε βίον Πρόκλου τοῦ αὐτοῦ διδασκάλου καὶ καταλογάδην καὶ ἐπικῶς καὶ ἄλλα τινὰ φιλοσόφων ζητήματα<sup>9</sup>.

Questa duplice redazione viene di solito spiegata invocando l'attività di retore di Marino: nella tarda antichità retorica e poesia sono due facce della stessa medaglia e insegnare la retorica significa anche insegnare la poesia e praticarla<sup>10</sup>. I generi epidittici potevano dunque essere sia in prosa sia in versi. Nella tarda Accademia, ad es., Damascio riceve l'incarico di recitare l'encomio funebre per Edesia, moglie di Ermia (*VI F125 Zintzen* = *F56 Athanassiadi*):

καὶ ἐπ' αὐτῇ τεθνεώσῃ τὸν ἐπὶ τῷ τάφῳ λέγεσθαι νομιζόμενον ἔπαινον ἐπεδειξάμην ἡρωικοῖς ἔπεσι κεκοσμημένον<sup>11</sup>.

L'interferenza e l'assimilazione fra linguaggio prosastico e linguaggio poetico<sup>12</sup>, iniziata nella Seconda Sofistica, assume articolazioni molteplici: dalla più attesa e banale, cioè l'assunzione di lessico, stilemi e immagini poetiche<sup>13</sup>, a quella più complessa del trasferimento in prosa di generi e stili della poesia (e viceversa). La conseguenza, quasi naturale, è una certa intercambiabilità di funzioni fra i due *media*, un fenomeno che, ad esempio, ha avuto un peso nella nascita dell'epica biblica latina<sup>14</sup>. Il fatto, assai frequente, che gli stessi soggetti siano stati trattati in prosa e in versi<sup>15</sup>, mostra non tanto una concorrenzialità, quanto un parallelismo fra di essi.

Da questo punto di vista la duplice redazione della *Vita di Proclo* appartiene a strategie ben conosciute, specie in campo cristiano. Nella prima metà del V sec. Sedulio compose il *Carmen Paschale*, narrazione dei miracoli di Gesù, giustificandolo con la preferenza del largo pubblico

<sup>9</sup> «Marino di Neapoli, filosofo e retore, discepolo e successore del filosofo Proclo, compose una biografia del suo maestro Proclo in prosa e in versi epici; nonché altre opere di ricerca filosofica». Cf. Saffrey-Segonds 2002, X-XI.

<sup>10</sup> Damascio (*Vit. Isid.* fr. 106B, 15-20 Athanassiadi = 276 Zintzen), a proposito di alcuni κριτικοὶ dei λεγόμενα ἔμμετρα τε ἄνευ τε μέτρου, osserva che è universalmente riconosciuto che la stessa persona possa giudicare prosa e versi (τοῦ γὰρ αὐτοῦ ἢ μὲν κρίσις ὁμολογεῖται οὐσα ποιημάτων καὶ συγγραμμάτων). Su questi aspetti del rapporto retorica/poesia nel V e VI secolo hanno fatto molta luce gli studi di Jean-Luc Fournet (vd. Fournet 2007, con altre indicazioni bibliografiche).

<sup>11</sup> «Alla sua morte fui incaricato recitare l'elogio funebre secondo le regole, ornato in versi epici». Cf. Hoffmann 1994, 564. Peraltro in questo caso la scelta del verso rientrava in una tradizione assolutamente consolidata, che la precettistica retorica faceva risalire allo stesso Omero (i lamenti per Ettore): Pernot 1993, 78-79, 288-290 (e 635-657 sul rapporto poesia/prosa nella produzione encomiastica di età imperiale).

<sup>12</sup> L'interrelazione fra i due *media* formali è ovviamente un fenomeno già antico, che Dionigi di Alicarnasso aveva focalizzato con chiarezza: *De comp. verb.* 25-26.

<sup>13</sup> Su questi aspetti cfr. Wifstrand 1933, 140-150; Roberts 1989, 8, 49-51, 63-64 (su Sid. Ap.), 116.

<sup>14</sup> Roberts 1985, 72-73.

<sup>15</sup> Ad es. nelle anacreontee di Giovanni di Gaza e nei discorsi di Coricio o nelle declamazioni di Procopio di Gaza (cf. Ciccolella 2000, lvi).

per la poesia (più facile a ritenersi a memoria); e in un secondo momento redasse una versione in prosa, l'*Opus Paschale*, per venire incontro agli appunti mossigli dal suo destinatario, Macedonio, a proposito della correttezza teologica e della fedeltà al dettato evangelico<sup>16</sup>. Tali scrupoli sono invece estranei ad altre opere greche, di cui è attestata una redazione in prosa e una in versi: è il caso della parafrasi dei miracoli di Tecla ad opera di Basilio di Seleucia, a noi nota solo da Fozio<sup>17</sup>, che versifica uno scritto in prosa della metà del V sec. d.C.; o di quello delle opere di Eudocia, come il poema su San Cipriano (accorta e complessa agiografia che riutilizza tre differenti *Vorlagen* in prosa) e le parafrasi bibliche (perdute); o ancora della metafrasi dei *Salmi* attribuita ad un Apollinare, ma opera di un autore egiziano della metà del V sec. d.C., che giustifica la propria operazione con l'intento di ridare al Salterio la forma metrica perduta nella traduzione dei LXX<sup>18</sup>. Si tratta di poemi che in primo luogo sul piano formale erano concepiti per riscrivere in tono più elevato e letterariamente significativo la narrazione in prosa, proseguendo la pratica scolastica della come esercizio di stile<sup>19</sup>.

Questi esempi potrebbero indurre a pensare che anche la redazione ἐπικῶς della *Vita di Proclo* fosse stata concepita per favorirne una più ampia diffusione e ricezione, grazie alla forma metrica e al lessico poetico che ne innalzavano lo stile. La pratica parafrastica di un testo 'sacro' poteva vantare una certa tradizione presso la scuola di Plotino: Porfirio ricorda la parafrasi del *Crizia* in versi fatta da Zotico, condotta πάνυ ποιητικῶς (*Vit. Plot.* 7):

Ζωτικὸς κριτικὸς τε καὶ ποιητικὸς, ὃς καὶ τὰ Ἀντιμάχου διορθωτικὰ πεποιήται καὶ τὸν Ἀτλαντικὸν εἰ ποίησιν μετέβαλε πάνυ ποιητικῶς<sup>20</sup>.

Anche per la biografia in versi Marino poteva vantare un archetipo illustre. Nel capitolo 22 della *Vita di Plotino*, Porfirio riferisce che Amelio si era recato ad interrogare l'oracolo di Delfi per avere notizie sul destino dell'anima di Plotino.

Ὁ γὰρ δὴ Ἀπόλλων ἐρομένου τοῦ Ἀμελίου, ποῦ ἡ Πλωτίνου ψυχὴ κευῶρηκεν, ὁ τοσοῦτον εἰπὼν περὶ Σωκράτου· Ἄνδρῶν ἀπάντων Σωκράτῃ σοφώτατος, ἐπάκουσον, ὅσα καὶ οἶα περὶ Πλωτίνου

<sup>16</sup> Sedul. *Epist. in Mac.* 1 sgg. Huemer. Il problema della distonia fra espressione poetica, con le costrizioni imposte dalla *metri necessitas*, e correttezza teologica è sollevato da altri parafrasti latini (indicazioni in Agosti 2001, 81).

<sup>17</sup> *Bibl.* CLXVIII 116b ἔστι δὲ Βασίλειος οὐίτος ὁ καὶ μέτροις ἐντείνας τὰ τῆς πρωτομάρτυρος Θέκλης ἔργα καὶ ἄθλα καὶ νικητήρια, «questo Basilio è colui che ha trasposto in versi le opere, le prove e le vittorie della protomartire Tecla». L'opera in prosa, un tempo attribuita a Basilio, è invece anonima, come ha dimostrato Gilbert Dagron: cf. ora Johnson 2006, 95-112.

<sup>18</sup> Di queste e altre parafrasi cristiane (compresa la tradizione sui poemi dei due Apollinari) ho trattato in Agosti 2001; per il poema patriografico cristiano di Teodoro cf. Fournet 2003. Sui poemi di Eudocia si veda adesso anche Bevegny 2006.

<sup>19</sup> Non sappiamo se a questa tradizione appartenesse anche la raccolta dei miracoli di Cosma e Damiano fatta da Cristodoro di Copto (se è lui il 'Tebano', cioè originario della Tebaide egiziana) citato dalla Suida, χ 526 Χριστόδωρος Θεβαῖος, ἰλλούστριος. ἔγραψεν Ἰξευτικά δι' ἐπῶν καὶ Θαύματα τῶν ἀγίων ἀναργύρων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, «Cristodoro di Tebe, *illustris*. Compose *Ixeutica* in versi; e i *Miracoli* dei santi anargiri Cosma e Damiano». Cf. Tisconi 2000, 19. La notizia non permette di stabilire se quest'opera fosse in prosa oppure in versi, come il pometto che viene citato prima (lo ha ben rilevato Fournet 2003, 533 n. 51) e dunque ogni congettura resta puramente speculativa: in tal senso devo correggere quanto affermato in Agosti 2001, 100.

<sup>20</sup> «Zotico, critico e poeta, che aveva fatto una edizione delle opere di Antimaco e che volse il dialogo *Atlantico* in versi con grande efficacia poetica». Finalità didattiche (addolcire le verità col miele della bella forma) sono ad es. invocate da Gregorio di Nazianzo nel carme *In suos versus*, per giustificare la propria attività poetica (*Carm.* 2.1.39): cf. Hurst 1995.

ἐθέσπισεν<sup>21</sup>.

Il responso è costituito da un lungo inno oracolare, impostato sul contrasto «un tempo/ora» (πάρῳ/νῦν), in cui vengono evocati i tentativi fatti da Plotino durante la sua esistenza terrena per elevarsi noeticamente alla patria celeste e alla contemplazione dell'Assoluto. Il poema conferma così la natura divina di Plotino, esaltandone la vita fra i μάκαρες. Ecco il testo:

Ἄμβροτα φορμίζειν ἀναβάλλομαι ὕμνον ἀοιδῆς  
 ἀμφ' ἀγανοῖο φίλοιο μελιχροτάταισιν ὑφαίνων  
 φωναῖς εὐφήμου κιθάρης χρυσέῳ ὑπὸ πλήκτρῳ. 15  
 Κληΐζω καὶ Μούσας ξυνήν ὅπα γηρύσασθαι  
 παμφώνοι ἰαχάϊσι παναρμονιαίσι τ' ἔρωαῖς,  
 οἶον ἐπ' Αἰακίδῃ στήσαι χορὸν ἐκλήιχθεν  
 ἀθανάτων μανίαισιν Ὀμηρείαισι τ' ἀοιδαῖς.  
 Ἄλλ' ἄγε Μουσάων ἱερὸς χορὸς, ἀπύσωμεν 20  
 εἶ ἔν ἐπιπνεῖοντες ἀοιδῆς τέρματα πάσης·  
 ὕμμι καὶ ἔν μέσσαισιν ἐγὼ Φοῖβο βαθυχαίτης·  
 δαίμον, ἄνερ τὸ πάροισιν, ἀτὰρ νῦν δαίμονος αἴση  
 θειοτέρῃ πελάων, ὅτ' ἐλύσαο δεσμὸν ἀνάγκης  
 ἀνδρομέης, ῥεθέων δὲ πολυφλοίσβοιο κυδοιμοῦ 25  
 ῥωσάμενος πραπίδεςσιν ἐς ἠόνα νηχύτου ἀκτῆς  
 νήχε' ἐπειγόμενος δήμου ἀπονόσφιν ἀλιτρῶν  
 στηρίζαι καθαρῆς ψυχῆς εὐκαμπέα οἴμην,  
 ἦχι θεοῖο σέλας περιλάμπεται, ἦχι θέμιστες  
 ἐν καθαρῷ ἀπάτερθεν ἀλιτροσύνης ἀθεμίστου. 30  
 Καὶ τότε μὲν σκαίροντι πικρὸν κῦμ' ἐξυπαλύξαι  
 αἰμοβότου βιότοιο καὶ ἀσηρῶν εἰλίγγων  
 ἐν μεσάτοισι κλύδωνος ἀνωίστου τε κυδοιμοῦ  
 πολλάκις ἐκ μακάρων φάνθη σκοπὸς ἐγγύθι ναίων.  
 Πολλάκι σεῖο νόοιο βολὰς λοξῆσιν ἀταρποῖς 35  
 ἰεμένας φορέεσθαι ἐρωῆσι σφετέρησιν  
 ὀρθοπόρους<ς> ἀνὰ κύκλα καὶ ἄμβροτον οἶμον ἄειραν  
 ἀθάνατοι θαμινὴν φαέων ἀκτῖνα πορόντες  
 ὄσσοισιν δέρκεσθαι ἀπαὶ σκοτίης λυγαίης.  
 Οὐδέ σε παμπήδην βλεφάρων ἔχε νήδυμος ὕπνος 40  
 ἀλλ' ἄρ' ἀπὸ βλεφάρων πετάσας κληῖδα βαρεῖαν  
 ἀχλύος ἐν δίνῃσι φορεύμενος ἔδρακες ὄσσοις  
 πολλά τε καὶ χαρίεντα, τά κεν ῥέα οὔτις ἴδοιτο  
 ἀνθρώπων ὄσσοι σοφίης μαιήτορες ἔπλευν.  
 Νυν δ' ὅτε δὴ σκῆνος μὲν ἐλύσαο, σῆμα δ' ἔλειψας 45  
 ψυχῆς δαιμονίης, μεθ' ὀμήγυριν ἔρχεται ἤδη  
 δαιμονίην ἐρατοῖσιν ἀναπνεῖουσιν ἀήταις,  
 ἔνθ' ἔνι μὲν φιλότης, ἔνι δ' ἴμερος ἀβρὸς ιδέσθαι,  
 εὐφροσύνης πλείων καθαρῆς, πληρούμενος αἰὲν  
 ἀμβροσίων ὀχετῶν θεόθεν ὅθεν ἐστὶν ἐρώτων 50  
 πείσματα, καὶ γλυκερὴ πνοιὴ καὶ νήνεμος αἰθήρ,

<sup>21</sup> «Apollo, interrogato da Amelio su dove si fosse ritirata l'anima di Plotino, lui che aveva detto così di Socrate: "Socrate, il più saggio di tutti gli uomini", ascolta quanto e come ha risposto in un oracolo su Plotino».

χρυσαίης γενεῆς μεγάλου Διὸς ἦχι νέμονται  
 Μίνῳ καὶ Ῥαδάμανθῷ ἀδελφεοί, ἦχι δίκαιος  
 Αἰακός, ἦχι Πλάτων, ἱερὴ ἴς, ἦχι τε καλὸς  
 Πυθαγόρης ὅσσοι τε χορὸν στήριζαν ἔρωτος 55  
 ἀθανάτου, ὅσσοι γενεὴν ξυνήν ἐλάχοντο  
 δαίμοσιν ὀλβίοις, ὅθι τοι κέαρ ἐν θαλίῃσιν  
 αἰὲν ἐυφροσύνησι τ' ἰαίνεται. Ἄ μάκαρ, ὅσσους  
 ὀτλήσας ἀριθμοὺς ἀέθλων μετὰ δαίμονας ἀγνοὺς  
 πωλέεαι ζαμενῆσι κορυσσάμενος ζωῆσι. 60  
 Στήσωμεν μολπὴν τε χοροῦ τ' εὐδίνεα κύκλον  
 Πλωτίνου, Μοῦσαι, πολυγηθέος· αὐτὰρ ἐμεῖο  
 χρυσαίη κιθάρη τόσσον φράσεν εὐαίωσι<sup>22</sup>.

Questo testo, complesso e irto di problematiche, ha dato luogo a un considerevole dibattito critico, che qui non è il caso di ripercorrere<sup>23</sup>. Mi limito solo ad osservare che la scelta porfiriana di inserire nella biografia un oracolo così lungo risente senz'altro della rinnovata fortuna di questo genere in età imperiale e tardoantica, fortuna dovuta agli *Oracoli caldaici*<sup>24</sup>, a quelli sibillini (i libri cristiani sono del III sec.), e a quelli cosiddetti 'teologici' (che poi confluiranno nella *Teosofia di Tubinga*). La poesia oracolare ha avuto un ruolo fondamentale nel diffondere

<sup>22</sup> La numerazione è quella dell'edizione Henry-Schwyzler. «Io comincio a cantare con la lira un inno immortale in onore di un amabile amico, tessendolo delle dolcissime note che con la mia cetra melodiosa fa risuonare sotto l'aureo plettro. Anche le Muse invoco, ad unire alla mia le loro voci in un coro tutto denso di armonia e passione, come quando furono chiamate a cantare per l'Eacide dai furori degli immortali e dai canti omerici. Suvvia, coro sacro delle Muse, leviamo all'unisono voci, modulando un canto che di tutti sia il più alto; ed io, Febo dalla folta chioma, sia in mezzo a voi. O dèmone, che una volta fosti un uomo, ma che adesso ti avvicini alla più divina sorte di un dèmone, da quando sciogliesti i vincoli dell'umana necessità, fuggi con slancio vigoroso dall'assordante tumulto del corpo e nuota alla riva sicura di una spiaggia battuta da molti flutti, lontano dalla folla dei malvagi, impaziente di procedere con piede sicuro sul sentiero ben ricurvo dell'anima pura, là dove si irradia lo splendore di Dio, sì, là dove la legge divina domina nella purezza, lontano dall'empia ingiustizia. Già allora, quando ti dibattevi per sfuggire alla crudele onda della vita avida di sangue e alla sua vertiginosa nausea, in mezzo ai marosi e ai tumulti improvvisi, spesso, dalla dimora dei beati, ti apparve vicina la mèta agognata. Spesso, quando i raggi del tuo pensiero erano piegati dal loro stesso impulso lungo obliqui sentieri, gli immortali li sollevarono per una dritta via verso le sfere celesti, su per il divino cammino; spesso concessero ai tuoi occhi di contemplare, dalle tenebre profonde, il lampo della loro luce. Né il dolce sonno ti chiuse mai del tutto le palpebre, ma tu, sollevandole, diradavi la pesante cortina di nebbia, e trasportato nella rotazione celeste contemplavi con i tuoi occhi molte e così leggiadre cose che nessuno degli uomini che ricercarono la saggezza poté mai facilmente vedere. Ma ora che hai disfatto la tenda e hai abbandonato la tomba della tua anima demonica, segui ormai la schiera dei dèmoni, da amabili brezze vivificata. Là vi è amicizia, là vi è desiderio grazioso a vedersi, colmo di pura gioia, eternamente sazio del nettare che scorre dagli dèi; da lì provengono i vincoli degli amori, il soffio delizioso e l'aria senza venti. Là dimorano Minosse e Radamante, fratelli dell'aurea stirpe del grande Zeus, là è Eaco, il giusto; là è Platone, la potenza sacra; là è anche il nobile Pitagora e tutti quelli che formano il sacro coro dell'immortale Eros, quelli che ebbero in sorte un'origine comune con i dèmoni più beati: è là che nelle feste il cuore si rallegra eternamente. Oh te beato! Tu che hai combattuto un gran numero di battaglie, ti aggiri ora tra i puri dèmoni, armato di vita possente. Intoniamo il nostro canto, Muse, e l'elegante giro delle danze in onore di Plotino pieno di gioia. Ecco questo volevo dire con la mia cetra d'oro su quest'uomo dalla vita veramente felice» (trad. M.Casaglia, con modifiche).

<sup>23</sup> Sull'oracolo si veda Goulet 1982, 369-412, Brisson 1990 e il commentario di Brisson-Flamand 1992, 565-602. Importanti i contributi di Edwards (1988; 1990; 2000, 64-68); degli aspetti più specificamente storico-letterari tratto in Agosti 2005.

<sup>24</sup> Brisson 2004.

un riuso del modello omerico coonestato, per così dire, dalle riflessioni sulla sua potenzialità semantica: in particolare l'oracolo sull'anima di Plotino, in cui per la prima volta in modo compiuto l'uso del codice epico è scopertamente allegorico, ha agito come testo paradigmatico nella tradizione successiva<sup>25</sup>. L'altro aspetto su cui mi soffermo brevemente è la questione della paternità dell'oracolo: è forse possibile supporre (anche sulla base di indizi metrici) che un oracolo autentico, del tipo di quelli teosofici, sia stato rielaborato da Amelio, o da Porfirio stesso. Richard Goulet ha pensato di poter individuare nell'oracolo un nucleo di inno/encomio funebre proveniente da conventicole neoplatoniche dell'Asia Minore<sup>26</sup>. Comunque sia, qui importa sottolineare l'eccezionalità di questo poema: esso ha un ruolo chiave nell'economia strutturale della *Vita Plotini*, dato che fornisce al lettore la certezza sul destino divino dell'anima di Plotino. Certo non si tratta *stricto sensu* di una biografia in versi, ma piuttosto di un inno aretalogico: sono tuttavia sottolineate le *πρόξεις* spirituali di Plotino (i suoi tentativi di sfuggire al mare della materia). L'oracolo non ha inoltre precedenti paragonabili nella tradizione della biografia di un *θεῖος ἀνὴρ*<sup>27</sup>.

Anche in seguito si intravede una certa tradizione di poesia neoplatonica, di cui purtroppo abbiamo solo sparsi lacerti. Siriano aveva composto un inno aretalogico in onore di Achille, nel quale si ricordava la protezione accordata dall'eroe ad Atene in occasione di un terremoto<sup>28</sup>; Proclo stesso ha lasciato degli *Inni*<sup>29</sup> in una lingua assai vicina a quella di Nonno, e degli epigrammi, fra cui spicca quello per la tomba comune che accoglieva lui e Siriano<sup>30</sup>; Asclepiodoto, Asclepiade e Isidoro praticavano anch'essi la poesia innica, secondo la testimonianza di Damascio (rispettivamente *Vit. Isid.* F209 Zintzen = F87b Athanassiadi; F164 Z. = 72b A., e F112 e 113 Z. = F48a A.); di Damascio, oltre all'encomio per Edesia, conosciamo un epigramma composto durante un soggiorno in Siria (*AP* 7.553 = *IGLSyr* V 2336)<sup>31</sup>. A questi testi si deve aggiungere l'interessante epigramma in onore di Siriano (*SEG* LI 298), recentemente scoperto, e che probabilmente era inciso sulla base di una statua del maestro di Proclo<sup>32</sup>.

<sup>25</sup> Per questo aspetto cf. Agosti 2005. Sulla spiritualizzazione di Omero vd. Lamberton 1986, Lamberton 1992 e Van Liefferinge 2002 (Proclo); molto materiale, accompagnato da una fine analisi, si trova nella discussione su Sinesio di Pizzone 2006.

<sup>26</sup> Goulet 1982. L'oracolo ha avuto anche una discreta fortuna nella letteratura posteriore: si veda Edwards 2000a, lviii-lxix, alle cui indicazioni si aggiunga l'epigramma composto dal giovane Poliziano a 19 anni, nel 1473 (*ep.* XI 11-19 Pontani), in onore del maestro Argiropulo, che viene elogiato con palesi riprese del testo nella *Vita Plotini*.

<sup>27</sup> I brevi oracoli in versi citati nella *VA* di Filostrato non sono certo paragonabili.

<sup>28</sup> Zosimo, *NH* IV 18,1-4; su questa tradizione e l'interpretazione di Achille come teurgo presso la scuola di Siriano vd. Di Branco 2006, 88-98. Una tradizione innica su Achille è rappresentata dal breve inno anapestico Philostr. *Her.* 53,10 (imitato da Heliod. III 2).

<sup>29</sup> Dopo l'edizione di Vogt 1957, vd. ora il commento di Van den Berg 2001 (*ibidem* 13-33 sulla concezione della filosofia come inno).

<sup>30</sup> *VP* 36, p. 43.37-41 Saffrey-Segonds = *epigr.* 1 Vogt, magistralmente analizzato da Gelzer 1966, 7-13; cf. anche Agosti 2007-2008 e Marchiandi 2006.

<sup>31</sup> Per altri testi epigrafici profondamente intrisi di neoplatonismo vd. Di Branco 2006, 116-131. Un distico di Olimpiodoro è in *APApp* III 177. L'encomio tramandato dal *P.Vindob.* 29788, e attribuito a Pamprepio (fr. 4 Livrea), non si può definire un brano di poesia neoplatonica, ma è comunque interessante in quanto è rivolto al potente Teagene, il ricco arconte di Atene protettore dell'Accademia (e come tale lodato da Marino e da Damascio; Saffrey-Segonds 2002, 160; Di Branco 2006, 160-161; Watts 2006, 119-120): il legame con la scuola neoplatonica è esplicitamente sottolineato al v. 41 ἀδῆσω [σ]ε Πλάτωνα; Πλατωνίδος ἐσσι γενέθλ[ῆ]ς. La consuetudine di Pamprepio con la filosofia neoplatonica affiora anche nel fr. 3 Livrea: vd. Livrea 1977 (= 1991, 499-500).

<sup>32</sup> *Ed. pr.* Kalliontzis 2000-2003; per le integrazioni si veda Feissel 2006 e Agosti 2007-2008. Ecco il testo:



Naturalmente gli epigrammi onorifici non sono biografie in versi, anche se l'aspetto 'agiografico' è in essi ben presente. Da questo punto di vista Marino con il suo poema in qualche modo inaugurava un genere: in realtà non si trattava di un tentativo isolato, dato che nell'età di Anastasio Cristodoro di Copto aveva composto un μονόβιβλος sui discepoli di Proclo (Giovanni Lido, *De mag.* III 26 = Christod. S 8.2 Heitsch = F 2 Tissoni):

Ἀγάπιος ... περὶ οὐλ Χριστόδωρος ὁ ποιητὴς ἐν τῷ Περὶ τῶν ἀκροατῶν τοῦ μεγάλου Πρόκλου μονοβίβλω τέ φησιν οὕτω· «Ἀγάπιος πύματος μὲν, ἀτὰρ πρότιστος ἀπάντων»<sup>33</sup>.

È forse proprio a quest'opera che allude Marino alla fine della sua biografia, secondo una felice proposta di Saffrey, in un passo che val la pena di leggere per intero (*VP* 38, p. 43.1-7 Saffrey-Segonds):

ἐμοὶ μὲν οὖν καὶ ταῦτα ἀποχρώντως περὶ τοῦ φιλοσόφου ἱστορήσθω. ἐξέστω δὲ τῷ βουλομένῳ καὶ περὶ τῶν συγγεγονότων αὐτῷ ἐταίρων τὰ ἀληθῆ ἀναγράφειν· πολλοὶ γὰρ αὐτῷ πολλαχόθεν ἐφοίτησαν, οἱ μὲν ἐπὶ ἀκροάσει μόνον ψιλῆ, οἱ δὲ καὶ ζηλωταὶ καὶ διὰ φιλοσοφίαν αὐτῷ συσχολάσαντες<sup>34</sup>.

La natura del poema di Cristodoro è impossibile da definire con certezza: e l'unico verso rimastoci non è certo indimenticabile. Si può supporre che si trattasse di una galleria di discepoli, in ognuno dei quali si rifletteva la luce divina del maestro. Che Cristodoro fosse a suo agio con certi precetti della filosofia neoplatonica è evidente dal suo poemetto ecfrastico, in cui affiorano alcuni concetti e una terminologia che appare negli scritti di Proclo e di Marino, come ha ben mostrato Francesco Tissoni<sup>35</sup>. Ne è un bell'esempio il passo sulla statua di Omero, in cui Cristodoro dice che l'attività demiurgica di Atena realizza una copia perfetta dell'immagine ideale di Omero, perché la dea stessa vive nel poeta (*AP* II 311-321):

Ἐμφρονα χαλκὸν Ὀμηρος ἐδείκνυεν, οὔτε μενοινῆς  
ἄμμορον οὔτε νόου κεκρημένον, ἀλλ' ἄρα μούνης  
φωνῆς ἀμβροσίης, ἀνέφανε δὲ θυιάδα τέχνην.  
ἦ καὶ χαλκὸν ἔχευεν ὁμῆ θεὸς εἶδει μορφῆς·

[ - ] μὲν Συριανὸς ἔχεν πόλον· εὐτ' ἐπὶ γ[αίαν]  
[ - ] μενος μακάρων ἀρτιτελής ἔμολε[v],  
[ - ] δ' ἀνθρώποισιν ὅπως σοφὸν ἐστίν [ - - = ]  
[ - ] ἀ]θανάτων ἐς πόλον αὐτίς ἔβη.

1. οὔτος] Feissel; θεῖος] *vel* δαίμων] Agosti; ἄστρον] Kalliontzis; εὐτ' ἐπὶ γ[αίαν] Fe 2. ἐσσύ]μενος *vel* πεμπό]μενος Ag; στελλό]μενος Segonds 3. σῶμα πα]ρ' ἀνθρώποισιν Ka; ]δ' *inspexit* Sironen; σκῆνος] δ' ἀνθρώποισιν ὅπως σοφὸν ἐστίν [ἔλειψε] *vel* [ἔμιμνε] Ag 4. [ψυχὴ δ' ἀ]θανάτων ἐς πόλον αὐτίς ἔβη Ka 3-4 δόξας] (*vel* δείξας] δ' ἀνθρώποισιν ὅπως σοφὸν ἐστίν [νοῆσαι], / εἶτα μεθ' ἀ]θανάτων Ag (*sed fort. longius*). Al v. 2 l'integrazione, assai seducente, στελλό]μενος mi è stata suggerita da Alain Segonds *per litt.* (03.02.2010).

<sup>33</sup> «Agapio ... sul quale il poeta Cristodoro nella sua monografia *Sui discepoli del grande Proclo* dice: «Agapio viene per ultimo, ma è il primo di tutti». Cf. Tissoni 2000, 18.

<sup>34</sup> «Da parte mia è stato dunque detto a sufficienza del filosofo. Ma esiste la possibilità, per chi lo voglia, di riferire la verità su coloro che sono stati suoi discepoli; giacché molti e da molti luoghi lo hanno seguito, alcuni come semplici uditori, altri volendo imitarlo e frequentandolo per amore della filosofia». Cf. Saffrey-Segonds 2002, 180-181: per i due tipi di discepoli, cf. Porph. *VPI* 7,1-2 Ἔσχε δὲ ἀκροατὰς μὲν πλείους, ζηλωτὰς δὲ καὶ διὰ φιλοσοφίαν συνόντας Ἀμέλιον κτλ.

<sup>35</sup> Cf. Tissoni 2000, 37-44.



οὐ γὰρ ἐγὼ κατὰ θυμὸν οἴομαι, ὅττι μιν ἀνήρ      315  
 ἐργοπόνος χάλκευσε παρ' ἐσχαρεῶνι θαάσων·  
 ἀλλ' αὐτὴ πολύμητις ἀνέπλασε χερσὶν Ἀθήνη  
 εἶδος ἐπισταμένη, τόπερ ὄκεεν· ἐν γὰρ Ὀμήρω  
 αὐτὴ ναιετάουσα σοφὴν ἐφθέγγετο μολπὴν.  
 σύννομος Ἀπόλλωνι, πατὴρ ἐμός, ἰσόθεος φῶς,      320  
 ἴστατο θεῖος Ὀμηρος<sup>36</sup>.

La tradizione del saggio come statua vivente della divinità è naturalmente piuttosto antica<sup>37</sup>; ma si può utilmente confrontare questi versi di Cristodoro con un passo della *Vita di Proclo*, in cui in seguito alla rimozione della statua di Atena dal Partenone, la dea appare in sogno al filosofo:

ὅπως δὲ αὐτὸς καὶ αὐτὴ τῇ φιλοσόφῳ θεῶ προσφιλῆς ἐγένετο, παρέστησε μὲν ἱκανῶς καὶ ἡ αἴρησις τοῦ ἐν φιλοσοφίᾳ βίου, τοιαύτη γενομένη οἶαν ὁ λόγος ὑπέδειξε· σαφῶς δὲ καὶ αὐτὴ ὁ θεὸς ἐδήλωσεν, ἠνίκα τὸ ἄγαλμα αὐτῆς τὸ ἐν Παρθενῶνι τέως ἰδρυμένον ὑπὸ τῶν καὶ τὰ ἀκίνητα κινούντων μετεφέρετο. ἐδόκει γὰρ τῷ φιλοσόφῳ ὄναρ φοιτᾶν παρ' αὐτὸν εὐσχήμων τις γυνὴ καὶ ἀπαγγέλλειν ὃ χρὴ τάχιστα τὴν οἰκίαν προπαρασκευάζειν· «ἡ γὰρ κυρία Ἀθηναία, ἔφη, παρὰ σοὶ μένειν ἐθέλει»<sup>38</sup>.

Di analogo tenore il proemio del commento al *Parmenide* di Proclo, in cui è fatto un commovente elogio di Siriano, descritto come il modello della filosofia per gli uomini, inviato per illuminarli al pari delle statue di culto<sup>39</sup>, in *Parm.* I 618, 8-13, p. 2 Luna-Segonds:

ὄν [scil. Siriano] ἐγὼ φαίην ἂν φιλοσοφίας τύπον εἶ ἀνθρώπους ἐλθεῖν ἐπ' εὐεργεσία τῶν τῆδε ψυχῶν, ἀντὶ τῶν ἀγαλμάτων, ἀντὶ τῶν ἱερῶν, ἀντὶ τῆς ὅλης ἀγίστειας αὐτῆς, καὶ σωτηρίας ἀρχηγὸν τοῖς τε νῦν οὖσιν ἀνθρώποις καὶ τοῖς εἰσαῦθις γενησομένοις<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> «Omero si mostrava in forma di bronzo animato, non privo di pensiero né di ragione; mancava solo della divina voce, ma rivelava l'invasamento dell'arte. Certo un dio fuse il bronzo insieme all'aspetto ideale del corpo: no, non posso immaginare che l'abbia forgiato un artefice umano, sedendo presso la fucina, ma di sua mano lo plasmò la stessa sapientissima Atena, bene conoscendo la forma in cui dimorava; ché ella vivendo nel corpo di Omero fece risuonare quel canto sublime. Così si ergeva, compagno di Apollo, mortale pari ai numi, il divino Omero, mio padre» (trad. M. Marzi, modificata).

<sup>37</sup> Cf. ad es. Porph. *Marc.* 11, p. 112.2-5 Des Places τὸν σοφόν, ᾧ τιμητέον διὰ σοφίας τὸ θεῖον καὶ κατακοσμητέον αὐτῷ διὰ σοφίας ἐν τῇ γνώμῃ τοῦ ἱερῶν ἐμψύχῳ ἀγάλματι τῷ νῷ ἐνεικονισαμένου ἀγάλλοντα τοῦ θεοῦ («il sapiente, cui è dato onorare la divinità per la sapienza, e che per la saggezza deve preparare nella sua mente un tempio con una statua vivente, la mente, impressa dall'immagine divina»).

<sup>38</sup> Marin. *VP XXX*, p. 35-36.1-10 Saffrey-Segonds: «fino a quanto egli fosse divenuto caro alla dea della saggezza, lo mostrò a sufficienza non solo la scelta della vita filosofica, come il nostro discorso ha mostrato; ma anche la stessa dea lo ha chiaramente mostrato, quando la sua statua, fino ad allora installata nel Partenone, fu rimossa da *coloro che smuovono ciò che non si deve smuovere* [scil. i Cristiani]. Il filosofo sognò che una donna di bell'aspetto gli annunciava di preparare il più presto possibile la casa, "giacché la signora Atena vuol dimorare presso di te"».

<sup>39</sup> Luna-Segonds 2007, 171-175. Per un altro elogio di Siriano si veda *Theol. Plat.* I 1 e Saffrey 1976.

<sup>40</sup> «Il quale oserei dire che è venuto agli uomini come il modello della filosofia, per recare i suoi benefici alle anime di questa terra, come le statue, come i riti sacri, e come l'intero culto, e per guidare alla salvezza gli uomini di questo tempo e quelli che verranno».

Alla luce di queste considerazioni si può inferire che l'opera di Cristodoro ha costituito per Marino un modello importante per la versione poetica della sua biografia. Ma piuttosto che cercare di individuare filiazioni e suggestioni, comunque indimostrabili, vorrei percorrere un'altra strada, cercando di capire in quale contesto culturale ed ideologico si inseriva una biografia poetica di Proclo.

## 2. *Agiografie in versi*

Credo infatti che sia necessario, per una esatta comprensione delle finalità ad essa sottese, considerare la tradizione di poesia biografica neoplatonica sopra esaminata nel più ampio sfondo della produzione poetica tardoantica. In primo luogo ne risulta assai attenuata l'impressione di eccentricità che può lasciare una vita di Proclo composta ἐπικῶς. In generale, infatti, la poesia del IV e V sec. d.C. intrattiene rapporti evidenti col pensiero neoplatonico. Molti poeti tardoantichi hanno avuto una formazione filosofica neoplatonica, la quale ha lasciato a livello lessicale e metaforico delle tracce, talora assai profonde: è il caso della produzione di Nonno e dei suoi seguaci (fra i quali è da annoverare Cristodoro), come hanno mostrato gli studi di Daria Gigli<sup>41</sup>. In particolare, fra gli *Inni* di Proclo e la poesia di Nonno esistono stretti rapporti linguistici, che lasciano intravedere una formazione comune (ambedue avevano studiato ad Alessandria): e del resto l'opera cristiana di Nonno, la *Parafraresi* giovannea, era probabilmente rivolta a un pubblico misto di pagani e cristiani, non dissimile da quello che seguiva le lezioni dei professori alessandrini<sup>42</sup>. La speculazione neoplatonica, di Ierocle ad Alessandria, e dell'Accademia ad Atene, elabora del resto una complessa teoria dei significati allegorici della poesia<sup>43</sup>, che permette la spiritualizzazione di Omero e la conseguente assunzione dei suoi poemi a testi sacri. Un aspetto 'religioso' della ricezione di Omero che è anche uno dei presupposti della poesia cristiana, la quale in base ad esso ha esperito un riuso 'ideologico' del codice epico per costruire una poesia 'accettabile' dal punto di vista teologico e capace di dialogare anche con un eventuale pubblico pagano<sup>44</sup>.

Io credo che per comprendere la tradizione di poesia innica neoplatonica si debba tener conto anche della coeva produzione cristiana, che utilizzava lo stesso modello sacro (i poemi omerici) in ben altra direzione. Piuttosto precocemente i Cristiani hanno cominciato a sperimentare una 'agiografia in versi', come mostra alla metà del IV secolo la serie di poemetti di un codice papiraceo (*P.Bodmer* 29-37), che formano la 'biografia' di un Doroteo capo di una comunità ascetica con interessi intellettuali non dissimile dalle conventicole neoplatoniche. In uno dei poemetti questo Doroteo assurge a un vero e proprio stato di *exemplum* etico e di modello di santità, ed è rappresentato in paradiso esattamente come lo è l'anima di Plotino nell'oracolo citato da Porfirio, *Ai Giusti* (*P.Bodmer* 31) 154-164:

ἀγλ[α]ῶι δὲ θρόνῳ ἰστήκει τηλεθῶων  
 ὕ[ν]είων πατέρα κλυτὸν λιγυρῆι ἐπ' αἰοιδῆι,                    155  
 ἀγγ[έλ]οις ἐνστιχῶων ἴμερα μελπόμενος  
 α.ω[...]οὶ ὑψιστος τὸν κάμμορον, ἐξάλείοιτο

<sup>41</sup> Gigli 1985, 211-245 e 2003, 16-22.

<sup>42</sup> Agosti 2006.

<sup>43</sup> Gigli 2003, 16 e Van Liefferinge 2002.

<sup>44</sup> Per questo aspetto del dialogo/conflitto fra paganesimo e cristianesimo rimando ad Agosti 2009.

χε[τρα]ς διαβόλου προφρονέως με λαβών,  
 οὐ[ραν]ῶ ἀγ<λ>άθεντι κομισσάμενος παράδεισον  
 δω[ρόθ]εον Κύντου ναιέμεν ἐν δικαίσις.                      160  
 κ[... ]ε θεὸς ῥ' ἐσάωσε καὶ ἄψ ὀρθῶσε πεσόντα  
 χεῖρε]σι διαβόλου καὶ ῥ' ἀπάτης κρυερῆς.  
 τῶ κρ]άτος ἡδὲ βίη πέλεται σοφίη τε μάλιστα  
 .....]ατα ἀχράντοιο. ἀμήν<sup>45</sup>.

Nel V sec. la poesia cristiana parafrastica produsse una serie di βίοι epici del Salvatore, che dovevano essere percepiti come particolarmente perniciosi dai neoplatonici. Addirittura l'entourage dell'imperatrice Eudocia lavorò a una serie di *Centoni omerici* che raccontano le πράξεις del Cristo attraverso un sapiente *patchwork* di emistichi e sintagmi omerici. La prefazione del primo redattore di quest'opera, il vescovo Patricio, è eloquente al riguardo (*AP* I 119, 1-4):

Βίβλος Πατρικίου θεουδέος ἀρητήρος,  
 ὃς μέγα ἔργον ἔρεξεν, Ὀμηρεῖς ἀπὸ βίβλου  
 κυδαλίμων ἐπέων τεύξας ἐρίτιμον ἀοιδὴν  
 πρήξιας ἀγγέλλουσαν ἀνικῆτοιο θεοῦ<sup>46</sup>.

Una poesia dunque con un forte intento ideologico e polemico: mostrare che già Omero, se opportunamente letto, recava in sé la verità cristiana<sup>47</sup>.

Nonno di Panopoli, di cui sopra ricordavo la vicinanza linguistica con gli *Inni* di Proclo, con la sua *Parafrasi* esametrica del vangelo giovanneo più di ogni altro ha tentato di costruire una vita poetica del Cristo, in cui un linguaggio complesso, profondamente intriso di neoplatonismo, si indirizza a un pubblico di intellettuali<sup>48</sup>. Questo poema è una sorta di contrappunto alle agiografie neoplatoniche di Pitagora, Plotino, Proclo, Isidoro<sup>49</sup>, che a loro volta possono essere definite come 'vangeli neoplatonici'<sup>50</sup>. Ne risulta un processo di dialogo/contrapposizione fra Vangeli, riscritture poetiche e agiografie di θεῖοι ἄνδρες, che per noi è di decrittazione spesso ardua, ma che per i contemporanei doveva essere ben evidente.

Questo processo di trasformazione culturale e di influenze reciproche è molto complesso e richiede una analisi approfondita, che mi riprometto di fare in altra

<sup>45</sup> «Sta pieno di vigore su un trono splendido, celebrando la gloria del Padre con un inno melodioso, prendendo posto fra gli angeli e cantando dolcemente [...] Possa l'Altissimo ... un infelice, che lo allontani dalle mani del demonio accogliendomi con benevolenza, Lui che ha portato in paradiso nel cielo splendente Doroteo, figlio di Quinto, per farlo dimorare fra i Giusti. Dio ti [o mi] ha salvato e rimesso diritto dopo la caduta nelle mani del demonio e dell'inganno terribile. A lui appartengono la forza, il potere, la saggezza ... del purissimo. Amen». Testo: Hurst-Rudhardt 1999; Livrea 2009 (al v. 161 si può integrare [μ]ε oppure [σ]ε, che preferirei).

<sup>46</sup> «Questo è il libro di Patricio, pio sacerdote, che ha realizzato una grande opera, componendo dal libro di Omero un canto prezioso, formato da versi onorati, che annuncia le imprese del Dio invitto».

<sup>47</sup> Su Eudocia, Rey 1998; Agosti 2001; Schembra 2006 e 2007; Whitby 2007.

<sup>48</sup> Agosti 2009, con bibliografia.

<sup>49</sup> Livrea 1989, 32 e Livrea 2000, 55; Agosti 2009. Sul pubblico alessandrino e il dialogo interculturale in ambito filosofico vd. Watts 2005 (sull'*Ammonius* di Teofrasto) e Watts 2006.

<sup>50</sup> Fauth 1987 ha ipotizzato nella *Vita di Pitagora* di Porfirio una sottile rete contrastiva con la vita del Cristo; analogamente si è mosso Sodano 1993 per *l'Ad Marcellam*, Jerphagnon 1990 e Edwards 2000b, 52-71 per la *Vita Plotini*.



ἡξίου σπεύδοντα καὶ αὐτὸν εὐχεσθαι περὶ τῆς θυγατρὸς, con cui si può confrontare Jo. IV 47 ἀπῆλθεν πρὸς αὐτὸν (sc. Gesù) καὶ ἠρώτα ἵνα καταβῆ καὶ ἰάσῃται αὐτοῦ τὸν υἱόν e con la resa nonniana, per la drammatizzazione *Par.* IV 215 ἔδραμεν, 222 σπεύσον ἄναξ;

c) Proclo va a pregare nel tempio di Asclepio, la fanciulla guarisce improvvisamente (ρεῖα γὰρ ὁ Σωτήρ, ὥστε θεός, ἰάτο) e il filosofo la trova ristabilita: nel racconto evangelico Gesù risponde alle preghiere del centurione dicendogli che suo figlio è vivo (Jo. IV 50 πορεύου, ὁ υἱός σου ζῆ), e Nonno parafrasa ampliando, in *Par.* IV 225 ἔρχεο καὶ ζῶντα καὶ ἀρτεμέοντα κικήσεις / τηλύγετον σέο παῖδα.

Per quanto Marino sottolinei che il miracolo (θαῦμα γὰρ ὄντως καὶ ἀκοῦσαι) non venne divulgato per evitare difficoltà<sup>57</sup>, la notizia sarà circolata nell'ambiente neoplatonico come testimonianza delle virtù di 'uomo santo' di Proclo. Il fatto stesso che Marino decida di raccontarla esplicitamente testimonia la sua eccezionalità. Rispetto a quanto affermato qualche anno fa<sup>58</sup>, oggi sarei più prudente nel trarre troppe conseguenze da queste analogie: non mi sembra cioè dimostrabile che Nonno volesse contrapporre il miracolo di Cristo *esattamente* a quello di Proclo e che dunque ne avesse contezza. Ma la forte analogia continua a non sembrarmi casuale e credo che risponda a una strategia di fondo della *Parafrasi*: rispondere alla 'propaganda' neoplatonica con la biografia del Cristo, non già θεῖος ἀνὴρ ma θεὸς ἀνὴρ (*Par.* V 179). Dall'altro lato, la messa in versi della biografia di Proclo aveva probabilmente intenti analoghi.

Alla luce di queste considerazioni mi sembra che si possa affermare che la versione in esametri della biografia di Proclo doveva avere, nelle intenzioni di Marino, scopi e impatto ben più ampi di quelli di una semplice parafrasi in stile elevato. Inserendosi in una tradizione consolidata, che faceva capo almeno alla *Vita di Plotino* porfiriana, e che era rinnovata nella cerchia di Proclo (il poema di Cristodoro) essa si proponeva di fare una poesia agiografica che rispondesse sullo stesso terreno a quanto facevano i Cristiani. Certo si può dubitare che un dialogo a un livello così raffinato sortisse una qualche efficacia. Ma questa è la prospettiva moderna, che occorre guardarsi dall'applicare alla poesia tardoantica. Troppo spesso caratterizzata come una produzione libresco e letteristica, tale poesia era invece ben calata nella società e nella cultura contemporanea, che del resto le riconosceva un ruolo privilegiato nel sistema educativo. La scrittura in versi spesso rispondeva a esigenze profonde, e si configurava come un linguaggio comune alle classi colte dell'impero, che si riconoscevano proprio nella condivisione della παιδεία classica. L'uso di questo linguaggio permetteva alle classi dominanti di dialogare anche su questioni urgenti<sup>59</sup>: mostrare con un poema la santità di un maestro era un atto religioso, e politico, per esprimere il quale la lingua di Omero era ancora considerata un armamentario efficace.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agosti 2001

G. Agosti, *L'epica biblica nella tarda antichità greca. Autori e lettori nel IV e V secolo*, in F. Stella (ed.), *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medioevale e umanistica*, Firenze

<sup>57</sup> Τοὺς πολλοὺς λανθάνων καὶ οὐδεμίαν πρόφασιν τοῖς ἐπιβουλεύειν ἐθέλουσι παρασχόν: probabilmente allo scopo di prevenire fastidi e accuse di magia da parte dei cristiani.

<sup>58</sup> Agosti 2003, 104.

<sup>59</sup> Lo mostrano in modo efficace le pagine di Brown 1995, 51-102.



- 2001, 67-104.
- Agosti 2003  
G.Agosti, *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni. Canto Quinto*, Firenze 2003.
- Agosti 2003b  
G.Agosti, *La conversione della fonte Castalia in un pannello del mosaico della chiesa di Qasr el-Lebia*, in P. Chuvin-D. Accorinti (edd.), *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecque offerts à Francis Vian*, Alessandria 2003, 541-564.
- Agosti 2005  
G.Agosti, *Interpretazione omerica e creazione poetica nella Tarda Antichità*, in A.Kolde-A.Lukinovich-A.L.Rey (ed.), *Koruphaio andrì. Mélanges A. Hurst*, Genève 2005, 19-32.
- Agosti 2006  
G.Agosti, *La voce dei libri. Dimensioni performative dell'epica greca tardoantica*, in E.Amato-A.Roduit-M.Steinrück (edd.), *Approches de la Troisième Sophistique. Hommages à J. Schamp*, Bruxelles 2006, 33-60.
- Agosti 2007-2008  
G.Agosti, *Dal cielo alla terra: un epigramma epigrafico su Siriano*, in L.Cristante-I.Filip (edd.), *Incontri Triestini di Filologia Classica 7, 2007-2008*, Trieste 2008, 103-115.
- Agosti 2007-2008b  
Reliquie argonautiche a Cizico. Un'ipotesi sulle *Argonautiche orfiche*, in L.Cristante-I.Filip (edd.), *Incontri Triestini di Filologia Classica 7, 2007-2008*, Trieste 2008, 17-36.
- Agosti 2009  
G.Agosti, *Cristianizzazione della poesia greca e dialogo interculturale*, «CrSt» XXXI (2009) 59-81.
- Agosti 2010  
G.Agosti, *Greek Poetry*, in S.Johnson (ed.), *Oxford Handbook of Late Antiquity*, Oxford 2010 (in corso di stampa).
- Aitken-Berenson McLean 2004  
E.B.Aitken-J.K.Berenson McLean (edd.), *Philostratus's Heroikos. Religion and cultural Identity in the Third Century C.E.*, Leiden 2004.
- Athanassiadi 1999  
P.Athanassiadi, *Damascius. The Philosophical History*, Athens 1999.
- Beatrice 2001  
P.F.Beatrice, *Anonymi monophysitae Theosophia. An Attempt at Reconstruction*, Leiden-Boston-Köln 2001.
- Berenson McLean 2004  
J.K.Berenson McLean, *Jesus as Cult Hero in the Fourth Gospel*, in Aitken-Berenson McLean 2004, 195-218.
- Bevegni 2006  
C.Bevegni, *Eudocia Augusta. Storia di San Cipriano*, Milano 2006.
- Bowersock 1990  
G.W.Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, Ann Arbor 1990.
- Brisson 1990  
L.Brisson, *L'oracle d'Apollon dans la Vie de Plotin par Porphyre*, «Kernos» III (1990)



- 77-88.
- Brisson-Flamand 1992  
 L.Brisson-J.M.Flamand, *Structure, contenu et intentions de l'Oracle d'Apollon*, in L.Brisson et al. (edd.), *Porphyre, La Vie de Plotin*, II, Paris 1992, 565-602.
- Brisson 2004  
 L.Brisson, *Le recueil des Oracles Chaldaïques et sa réception*, in E. Norelli (ed.), *Recueils normatifs et canons dans l'Antiquité. Perspective nouvelles sur la formation des canons juif et chrétien dans leur contexte culturel*, Lausanne 2004, 11-24.
- Brown 1995  
 P.Brown, *Potere e cristianesimo nella tarda antichità*, ed. it. Roma-Bari 1995.
- Busine 2005  
 A.Busine, *Paroles d'Apollon. Pratiques et traditions oraculaires dans l'Antiquité tardive (II<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles)*, Leiden-Boston-Köln 2005.
- Caprara 2005  
 M.Caprara, *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di Giovanni. Canto IV*, Pisa 2005.
- Casaglia 1997  
 M.Casaglia-C.Guidelli-A.Linguiti-F.Moriani, *Enneadi di Plotino. I-III*, Torino 1997.
- Ciccolella 2000  
 F.Ciccolella, *Cinque poeti bizantini*, Alessandria 2000.
- Conca 2005  
 F.Conca-M.Marzi-G.Zanetto, *Antologia Palatina I-VII*, Torino 2005.
- Di Branco 2006  
 M.Di Branco, *La città dei filosofi. Storia di Atene da Marco Aurelio a Giustiniano*, Firenze 2006.
- Dillon 2006  
 J.Dillon, *Holy and not so Holy: on the Interpretation of Late Antique Biography*, in B.McGing-J.Mossman (edd.), *The Limits of Ancient Biography*, Swansea 2006, 155-167.
- Dillon 2007  
 J.Dillon, *The Religion of the Last Hellenes*, in J.Scheid (ed.), *Rites et croyances dans les religions du monde romain*, (Entretiens Fondation Hardt LIII), Vandœuvres-Genève 2007, 117-147.
- Edwards 1988  
 M.J.Edwards, *Scenes from the Later Wanderings of Odysseus*, «CQ» XXXVIII (1988) 509-521.
- Edwards 1997  
 M.J.Edwards, *Biography and the Biographic*, in M.J.Edwards-S.Swain (edd.), *Portraits*, Oxford 1997, 227-234.
- Edwards 2000a  
 M.J.Edwards, *Neoplatonic Saints. The Lives of Plotinus and Proclus by their Students*, Liverpool 2000.
- Edwards 2000b  
 M.J.Edwards, *Birth, Death, and Divinity in Porphyry's Life of Plotinus*, in Hägg-Rousseau 2000, 52-71.
- Erbse 1995  
 H.Erbse, *Theosophorum Graecorum Fragmenta, Stutgardiae*<sup>2</sup> 1995.

Fauth 1987

W.Fauth, *Pythagoras, Jesus von Nazareth und der Helios-Apollon des Julianus Apostata. Zu einigen Eigentümlichkeiten der spätantiken Pythagoras-Aretalogie im Vergleich mit der thaumasiologischen Tradition der Evangelien*, «ZNW» LXXVIII (1987), 26-48.

Feissel 2006

D.Feissel, *Bull. Épigr.* 2006.533, «REG» CXIX (2006), 751-752.

Fournet 2003

J.-L.Fournet, *Théodore, un poète chrétien alexandrin oublié. L'hexamètre au service de la cause chrétienne*, in D.Accorinti-P.Chuvin (edd.), *Des Géants à Dionysos. Mélanges offerts à F. Vian*, Alessandria 2003, 521-539.

Fournet 2007

J.-L.Fournet, *L'enseignement des Belles-Lettres dans l'Alexandrie antique tardive*, in T.Derda.T.Markiewicz-E. Wipszyska (edd.), *Alexandria. Auditoria of Kom el-Dikka and Late Antique Education*, Warsaw 2007, 97-112.

Gascou 2006

J.Gascou, *Sophrone de Jérusalem. Miracles des saints Cyr et Jean* (BHG I 477-479), Paris 2006.

Gelzer 1966

Th.Gelzer, *Bemerkungen zu den Epigrammen des Neuplatonikers Proklos*, «MH» XXIII (1966), 1-36.

Gigli Piccardi 1985

D.Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, Firenze 1985.

Gigli Piccardi 2003

D.Gigli Piccardi, *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache. Canti I-XII*, Milano 2003.

Goulet 1998

R.Goulet, *Histoire et mystère. Les vies de philosophes de l'antiquité tardive*, in W.W.Ehlers (ed.), *La biographie antique*, (Entretiens Fondation Hardt XLIV), Vandœuvres-Genève 1998, 217-257.

Gruber-Strohm 1991

J.Gruber-H.Strohm, *Synesios von Kyrene, Hymnen*, Heidelberg 1991.

Hägg-Rousseau 2000

T.Hägg-P.Rousseau (edd.), *Greek Biography and Panegyric in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-London 2000.

Hershbell 2004

J.Hershbell, *Philostratus's Heroikos and Early Christianity: Heroes, Saints and Martyrs*, in Aitken-Berenson McLean 2004, 169-180.

Hoffmann 1994

Ph. Hoffmann, *s.v. Damascius 3*, in *DPhA II* (1994), 541-593.

Hurst 1995

A.Hurst, *Saint Grégoire de Nazianze à propos de lui-même*, in *Boukoleia. Mélanges offerts à Bertrand Bouvier*, Genève, 1995, 85-90.

Jerphagnon 1990

L.Jerphagnon, *Les sous-entendu anti-chrétiens de la Vita Plotini ou l'évangile de Plotin selon Porphyre*, «MH» XLVII (1990) 41-52.

Johnson 2006

S.F.Johnson, *The Life and Miracles of Thekla. A Literary Study*, Cambridge MA-

London 2006.

Kalliontzis 2000-2003

I.N. Kalliontzis, *Ἀττικὲς ἐπιγραφὲς ἀπὸ τοῦς Ἀμπελοκήπους*, «Horos» XIV-XVI (2000-2003), 157-163.

Lamberton 1986

R.Lamberton, *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of Epic Tradition*, Berkeley 1986.

Lamberton 1992

R.Lamberton, *The Neoplatonists and the Spiritualization of Homer*, in R.Lamberton-J.J.Keaney (edd.), *Homer's Ancient Readers*, Princeton 1992, 115-133.

Livrea 1977

E.Livrea, *Pampropio e il P.Vindob. 29788 A-C*, «ZPE» XXV (1977) 121-134 (= Id., *Studia Hellenistica*, Firenze 1991, 493-504, da cui si cita).

Livrea 1989

E.Livrea, *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di San Giovanni. Canto XVIII*, Napoli 1989.

Livrea 2000

E.Livrea, *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di San Giovanni. Canto B*, Bologna 2000.

Luna-Segonds 2007

Proclus, *Commentaire sur le Parménide de Platon*, t. I 2<sup>e</sup> partie, livre I, par C.Luna et A.-Ph.Segonds, Paris 2007.

Marchiandi 2006

D.Marchiandi, *Tombe di filosofi e sacrari della filosofia nell'Atene tardo-antica: Proclo e Socrate nella testimonianza di Marino di Neapolis*, «ASAA» LXXXIV (2006), 101-130.

Rey 1998

Patricius, Eudocie, Côme de Jérusalem, *Centons Homériques (Homerocentra)*, par A.L Rey, Paris 1998.

Pernot 1993

L.Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris 1993.

Pizzone 2006

A.M.V.Pizzone, *Sinesio e la 'sacra ancora' di Omero. Intertestualità e modelli tra retorica e filosofia*, Milano 2006.

Roberts 1985

M.Roberts, *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity*, Liverpool 1985.

Roberts 1989

M.Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca-New York 1989.

Saffrey 1976

H.D.Saffrey, *Théologie et Anthropologie d'après quelques préfaces de Proclus*, in C.Laga (ed.), *Images of Man in Ancient and Medieval Thought. Studia G. Verbeke ab amicis et collegis dicata*, Leuven 1976, 199-212 (= Id., *Recherches sur le néoplatonisme après Plotin*, Paris 1990, 159-172).

Saffrey-Segonds 2002

H.D.Saffrey-A.Ph.Segonds avec la collaboration de C.Luna, *Marinus. Proclus ou sur le bonheur*, Paris 2002.

Schembra 2006

R.Schembra, *La prima redazione dei centoni omerici. Traduzione e commento*, Alessandria 2006.

Schembra 2007

R.Schembra, *Homerocentones*, Turnhout 2007.

Sodano 1993

A.R.Sodano, *Porfirio. Vangelo di un pagano*, Milano 1993.

Tissoni 2000

F.Tissoni, *Cristodoro. Un'introduzione e un commento*, Alessandria 2000.

Van den Berg 2001

R.M.van den Berg, *Proclus' Hymns*, Leiden-Boston-Köln 2001.

Van Liefferinge 2002

C.van Liefferinge, *Homère erre-t-il loin de la science théologique? De la réhabilitation du 'divin' poète par Proclus*, «Kernos» XV (2002), 199-210.

Van Uytfanghe 2009

M.van Uytfanghe, *La Vie d'Apollonius de Tyane et le discours hagiographique*, in K.Demoen-D.Praet (edd.), *Theios Sophistes. Essays in Flavius Philostratus' Vita Apollonii*, Leiden-Boston 2009, 335-372.

Vogt 1957

E.Vogt, *Proclij hymni accedunt hymnorum fragmenta, epigrammata, scholia, fontium et locorum similium apparatus, indices*, Wiesbaden 1957.

Watts 2005

E.Watts, *An Alexandrian Christian Response to Fifth-Century Neoplatonic Influence*, in A.Smith (ed.), *The Philosopher and Society in Late Antiquity. Essays in Honour of Peter Brown*, Swansea 2005, 215-229.

Watts 2006

E.G.Watts, *City and School in Late Antique Athens and Alexandria*, Berkeley 2006.

Whitby 2007

M.Whitby, *The Bible Hellenized: Nonnus' Paraphrase of St John Gospel and 'Eudocia's' Homeric Centos*, in J.H.D. Scourfield (ed.), *Texts and Culture in Late Antiquity: Inheritance, Authority, and Change*, Swansea 2007, 195-231.

Wifstrand 1933

A.Wifstrand, *Von Kallimachos zu Nonnos*, Lund 1933.



**SONJA WEISS**

### **La figura di Pitagora nelle dottrine morali neoplatoniche**

Vorrei presentare qui alcune riflessioni sul ruolo che la personalità di Pitagora svolse nell'etica neopitagorica e più tardi in quella neoplatonica. Seguiremo a questo scopo lo sviluppo dell'immagine di un personaggio storico che nel corso dei secoli subì continui cambiamenti. Ne derivò una figura carismatica e misteriosa, che ebbe un grande impatto su vari campi del pensiero e dello spirito umano, come la medicina, la musica, la matematica, la filosofia, la religione e l'etica sociale (ma anche individuale) e che perciò influì, con le dottrine e le prassi catartiche, non solo sul modo di vivere degli uomini, ma anche mirò a toccare direttamente le loro anime. Parlando della complessità della figura di Pitagora, si deve tener conto della necessità di separare questa personalità, formata durante i secoli, dal Pitagora storico di cui, purtroppo, sappiamo pochissimo. Il 'problema pitagorico', se paragonato alla questione omerica, risulta più chiaro solo in quanto ci permette di affermare l'autenticità di Pitagora come personaggio storico e di fissare con relativa certezza il tempo, il luogo ed anche alcuni eventi decisivi della sua vita. Con queste constatazioni si chiude, per alcuni studiosi<sup>1</sup>, il capitolo della storia di Pitagora e si apre quello della storia della vecchia scuola pitagorica che includeva filosofi proclamatisi eredi delle sue dottrine. Infatti, è a partire dai tempi stessi della vita di Pitagora che iniziò a formarsi un'immagine parallela a quella del personaggio storico – e tale immagine prese a svilupparsi rapidamente subito dopo la sua morte.

#### *1. La figura di Pitagora nelle testimonianze più antiche*

All'interno della leggenda di Pitagora presero forma varie immagini, tra cui soprattutto quella di un maestro della spiritualità che aveva acquistato la maggior parte della sua saggezza durante i suoi viaggi in Oriente e a contatto con sacerdoti, mistici e maghi del luogo,; e quella del filosofo che, come erede della filosofia naturale ionica, pose le fondamenta della filosofia e della scienza occidentali. Possiamo trovare la prima nelle testimonianze dirette già del VI e del V secolo a. C. Nei frammenti presocratici che risalgono a Senofane, Empedocle ed Eraclito c'è innanzitutto l'immagine di un grande saggio dalle facoltà quasi sovrumane<sup>2</sup>; in secondo luogo, nel frammento di Senofane, sebbene colorato d'ironia, abbiamo il primo collegamento esplicito della dottrina della reincarnazione con Pitagora<sup>3</sup>. Anche le invettive nei frammenti eraclitei, se possiamo credere a quelli che le riferiscono<sup>4</sup>, non dissimulano la figura di un uomo di grande

---

<sup>1</sup> Così Reale 2004, 127s.

<sup>2</sup> Vd. Empedocle, DK 31 B 129 (da Porfirio *VP* 30).

<sup>3</sup> Vd. Senofane, DK 21 B 7 (da Diogene Laerzio 8.36); ci allude anche Ione di Chio, DK 36 B 4 (da Diogene Laerzio 1.120).

<sup>4</sup> C'erano dubbi sull'autenticità del frammento eracliteo 22 B 129 DK che rappresenta Pitagora come un



sapere. Ne troviamo altre prove nelle opere di Erodoto, Isocrate e Platone, i quali parlano tutti della rinomanza di cui aveva goduto non solo Pitagora, ma anche tutti quelli che passarono per suoi discepoli. Accanto alla figura di Pitagora come maestro di saggezza e promotore di una vita comunitaria virtuosa, che gli valeva tanto rispetto da parte dei suoi seguaci<sup>5</sup>, si trovano anche cenni alla dottrina della reincarnazione<sup>6</sup> e ai riti del sacrificio che costituivano una parte importante dell'insegnamento di Pitagora<sup>7</sup>. Sono queste tre cose – la saggezza di Pitagora, ma soprattutto la dottrina della reincarnazione e l'importanza dei riti del sacrificio – che ci fanno credere che la figura di Pitagora, nei primi secoli dopo la sua morte, si ispirasse principalmente all'aspetto etico-religioso dell'insegnamento pitagorico<sup>8</sup>. Allo stesso tempo, è con Platone che le scienze matematiche incominciano a collegarsi esplicitamente con i pitagorici<sup>9</sup>; a questo va aggiunta l'immagine del Pitagora pensatore e maestro di quelle dottrine che tra gli eredi di Platone tenderanno poi a confondersi con gli insegnamenti del loro maestro. Assieme a quell'immagine, tuttavia, cresce la fama di Pitagora come uomo dalle facoltà sovranaturali e dalla natura divina, a volte perfino in quanto incarnazione del dio Apollo. La maggior parte delle testimonianze su simili credenze si trova nelle opere di Aristotele, che costituisce anche la fonte principale dell'insegnamento orale arcano della scuola pitagorica (gli ἀκούσματα). La sua opera Περὶ τῶν Πυθαγορείων che, purtroppo, ci è pervenuta solo in frammenti, figura tra le fonti più importanti delle biografie neopitagoriche e neoplatoniche di Pitagora; contemporaneamente ci fornisce più svariati esempi di *mirabilia*, attribuiti a Pitagora quando questi era ancora in vita. Per noi è soprattutto interessante la convinzione, che tuttavia non appare nelle testimonianze sopra riferite, della natura unica e, a volte, persino divina di Pitagora. Tra i più grandi segreti dell'insegnamento pitagorico, secondo Aristotele (citato da Giamblico), ci sarebbe la divisione tripartita dell'essere dotato di ragione: una parte sarebbe divina, un'altra umana e la terza come Pitagora<sup>10</sup>. Da questa testimonianza è chiaro che il rapporto dei discepoli verso il Maestro era impregnato della convinzione della sua unicità. È significativo anche il fatto che le fonti posteriori attribuiscono una simile convinzione allo stesso Pitagora, e basta pensare alla grande autorità

---

ciarlatano che pretende di saper tutto; comunque troviamo un contenuto molto simile nel frammento 22 B 40 DK: nei due casi Eraclito se la prende con la πολυμαθὴ di Pitagora: «una multiscienza che non insegna l'intelligenza» (trad. it. M. Timpanaro Cardini).

<sup>5</sup> Platone, *Rsp.* 600b.

<sup>6</sup> Erodoto II 123.

<sup>7</sup> Vd. Isocrate, *Bus.* 28.

<sup>8</sup> Possiamo aggiungere le allusioni, fatte da Ione di Chio, sulla relazione di Pitagora con gli orfici, e da Isocrate (v. sopra) sul silenzio che osservavano i suoi discepoli. Negli ultimi tempi s'insiste particolarmente sul carattere rituale e religioso degli insegnamenti pitagorici (v. Kingsley 1995, 292ss.).

<sup>9</sup> Alcune opere fondamentali sul tema negano qualsiasi legame tra le dottrine matematiche e il Pitagora storico. Così Burkert 1972, 13, 348, 440, e 478-80, gli attribuisce solo le dottrine dell'immortalità e migrazione dell'anima. Secondo Huffman 1999, 66-75 e 78-85, molto di quello che gli veniva attribuito, appartiene invece a Filolao, i cui frammenti sono infatti la prima testimonianza delle dottrine sui numeri, sul limite e sull'illimitato. Per opinioni diverse, v. e. g. Guthrie 1962, 181s., Kahn 2001, 14-18 e Riedweg 2005, 73s. e 78s.

<sup>10</sup> Aristotele, fr. 192: «Ἰστορεῖ δὲ καὶ <Ἀριστοτέλης> ἐν τοῖς <περὶ τῆς> Πυθαγορικῆς φιλοσοφίας διαίρεσιν τινα τοιάνδε ὑπὸ τῶν ἀνδρῶν ἐν τοῖς πάνυ ἀπορρήτοις διαφυλάττεσθαι· τοῦ λογικοῦ ζῴου τὸ μὲν ἐστὶ θεός, τὸ δ' ἄνθρωπος, τὸ δὲ οἷον Πυθαγόρας.» Mi sembra più esatta la traduzione di M. Timpanaro Cardini che interpreta queste parole nel senso di divisione dentro l'essere ragionevole; tradotte nel senso di una divisione in tre generi di esseri, dotati di ragione, l'unicità di Pitagora sarebbe rimasta al livello del genere, invece di quello individuale, il che presupporrebbe che ci sia un gruppo di individui come Pitagora; così non penso che una simile dottrina durante la vita di Pitagora avrebbe avuto l'effetto necessario. Cf. anche *VP* 28,140, dove Giamblico asserisce che uno degli indovinelli preferiti era domandarsi «Chi sei, Pitagora?» Un'altra massima pitagorica avrebbe distinto, tra gli esseri bipedi, l'uomo, l'uccello e l'*altro* che si sarebbe riferito a Pitagora (*VP* 28,144).



delle parole di Pitagora (ἀυτὸς ἔφα) per trovarne la ragione: chi, infatti, sarebbe testimone più fedele della divinità di Pitagora, se non Pitagora stesso? Eliano (II secolo d. C.) racconta che Pitagora insegnava agli uomini di essere nato lui stesso da un seme migliore di quello mortale<sup>11</sup>. Secondo Giamblico, invece, egli sarebbe stato convinto di essere l'unico capace di sentire l'armonia celeste e di potersi assimilare alle cose di cui aveva fatto l'oggetto più caro dei suoi studi; Giamblico inoltre aggiunge che Pitagora era pervenuto a tale risultato grazie ad una costituzione fisica del tutto singolare e diversa da quella del resto degli uomini<sup>12</sup>.

## 2. L'uomo e la dottrina

Se fino al tempo di Platone e Aristotele si può ancora parlare di Pitagora e dei pitagorici, l'impresa diventa più difficile con l'inizio del processo che finì con la completa integrazione delle dottrine pitagoriche nel platonismo. Non è nostro scopo fare una presentazione schematica di questo processo, non sempre trasparente e che, a quanto sembra, ebbe inizio con lo stesso Platone. Basti dunque menzionarne alcuni momenti decisivi: il primo venne senza dubbio con l'apparizione dello scetticismo della Accademia Antica, che cercava di purificare l'insegnamento platonico considerato genuino dal dogmatismo pitagorico; è noto che contemporaneamente si redigevano degli scritti sotto il nome stesso di Pitagora, oggi indicati come *pseudopythagorica*.<sup>13</sup> Come controeazione allo scetticismo platonico, si presentò un movimento che s'impegnava rigorosamente ad attribuire le dottrine platoniche a Pitagora. Questo periodo, cominciato nel I secolo a. C. con Eudoro<sup>14</sup> e terminato nel II secolo d. C. con il neopitagorismo di Cronio e Numenio, conobbe un'integrazione intensiva del pitagorismo nel platonismo, cosicché non rimase quasi niente dell'insegnamento considerato fino ad allora 'originale' di Pitagora che non avesse subito una rielaborazione platonica; simultaneamente, però, fu lo stesso platonismo che s'imbevve delle dottrine trascendentali, teologie negative e credenze nelle esperienze mistiche. Potè così risorgere un'altra volta la figura di Pitagora come saggio ispirato e carismatico, solo che accanto gli si metteva il 'divino' Platone e a volte perfino Mosè<sup>15</sup>. Il caso di Numenio è quello di un pensatore la cui speculazione originale non esita ad unire non solo varie correnti di pensiero, ma anche le immagini di grandi guide spirituali per trarre da esse un ideale di uomo-filosofo, profeta e mistico.

## 3. Plotino e Pitagora: le due Vite di Porfirio

Questo processo raggiunge il culmine nel III secolo d. C., al quale risalgono almeno tre delle biografie conservatesi fino ad oggi; accanto a quella scritta da Diogene Laerzio abbiamo quelle composte da due delle figure più cospicue dell'eredità neoplatonica plotiniana: Porfirio e Giamblico. *In primis* consideriamo alcuni tratti comuni alle due biografie scritte da Porfirio: quella di Plotino e quella (purtroppo incompleta) di Pitagora. Data la grande distanza temporale

<sup>11</sup> *V.H.* 4,17.

<sup>12</sup> *VP* 15,67.

<sup>13</sup> Questa denominazione si riferisce all'età incerta della tradizione pitagorica, di cui, secondo alcuni studiosi, non sarebbe rimasto più niente quando iniziò l'epoca del neopitagorismo (Zeller 1852, 92-175, Burkert 1961, 226-46; per opinioni diverse v. Méautis 1922, 9-18, Timpanaro Cardini 1958, 8s., Kingsley 1995, 317-34).

<sup>14</sup> Ma probabilmente già nel II secolo a. C.; sarebbe stato il filosofo stoico Posidonio il primo ad attribuire in modo esplicito l'insegnamento di Socrate e Platone a Pitagora (fr. 165, 168 Edelstein-Kidd).

<sup>15</sup> Fr. 8 des Places. Qui bisogna menzionare il ruolo importante che svolse Filone nell'incontro del platonismo pitagorico con il pensiero giudaico.

tra i due protagonisti, non ci sorprende che le due opere presentino stili assai diversi: quella su Pitagora si legge come una raccolta di testimonianze ed è scritta in modo impersonale, cosicché la figura di Pitagora sembra quasi oscurata dall'immagine splendente di Plotino, di cui il suo ex discepolo scrive con aperta simpatia ed in tono personale. Tanto più sono interessanti alcune somiglianze tra il personaggio di Plotino e la figura di Pitagora, non solo nella *Vita* di Porfirio ma anche in quella di Giamblico. Ciò infatti potrebbe indicare che la vera immagine di Plotino si nasconda dietro la figura ideale del saggio, tipica dei tempi<sup>16</sup>. Ci sono, in primo luogo, le similarità generali legate al modo di vita (l'uso moderato di cibo e di sonno)<sup>17</sup>; in secondo luogo, notevoli somiglianze riguardano il carattere dei due personaggi, che è mite e non soggetto alle emozioni (nessuno avrebbe mai visto Pitagora né ridere né piangere)<sup>18</sup>, se non a quelle derivanti dai rapporti di amicizia: e qui c'è un altro punto in comune tra i due filosofi, che tenevano ambedue moltissimo ai propri amici prediletti Plotino esprimeva delle esitazioni nel mettere per iscritto le proprie dottrine; superati questi dubbi, non voleva comunque mai rileggere né correggere i suoi scritti; secondo quanto ci dice Porfirio, d'altra parte, nemmeno la loro prima elaborazione gli prendeva troppo tempo<sup>19</sup>. Qui non si tratta tanto di una affinità di Plotino con Pitagora<sup>20</sup>, quanto dell'importanza del silenzio nelle dottrine arcane, silenzio che era tipico, secondo le più antiche testimonianze, delle comunità pitagoriche, e che rientrò in voga tra i neopitagorici<sup>21</sup>. La biografia di Plotino, come quella di Pitagora, è piena dei *mirabilia* del protagonista; anche se un po' razionalizzati, non sono per questo meno mirabili: la capacità di Plotino di leggere l'aspetto e il comportamento umani ricordano l'arte fisiognomica praticata da Pitagora<sup>22</sup>. Mentre le predizioni di Pitagora riguardano gli eventi futuri inaspettati<sup>23</sup>, le capacità profetiche di Plotino risultano piuttosto dall'empatia e dalla conoscenza del carattere umano<sup>24</sup>. Tra tutti i miracoli, però, nessuno è più grande di quello della natura divina del protagonista. E anche qui la figura di Plotino non manca di niente di quello che la leggenda riferisce su Pitagora. La differenza consiste principalmente nell'aggiornamento della leggenda di Plotino; invece della stirpe divina e magari di un ginocchio d'oro, Plotino può vantarsi dell'insolito fatto che il suo demone personale (che, secondo la demonologia medioplatonica allora diffusa, era assegnato a ogni essere umano) non è meno di un dio<sup>25</sup>; e ne fu testimone un sacerdote egiziano, per sopprimere ogni dubbio. Tutto quanto viene corroborato, nella parte finale della *Vita*, da un inno, cantato dal dio Apollo in persona; e si sa che Pitagora, secondo la gran parte delle testimonianze, sarebbe stato proprio l'incarnazione di questa divinità<sup>26</sup>. Accompagnato da questa 'lettera di raccomandazione' divina, Plotino viene accettato nel coro degli immortali,

<sup>16</sup> Per questo v. O'Meara 1990, 27-29, che fa notare anche le similarità del personaggio di Plotino con la figura del filosofo ideale in *De Abstinencia*.

<sup>17</sup> *VP* 34; *Plot.* 8,19-24; cf. *VP* 31,188 di Giamblico.

<sup>18</sup> *VP* 18 e 35; *Plot.* 9,18ss; cf. Giamblico, *VP* 31,196 e 198.

<sup>19</sup> *Plot.* 8.

<sup>20</sup> Le asserzioni che Pitagora non abbia scritto niente sono oggi interpretate come parte della campagna contro gli scritti pseudopitagorici; infatti, una gran parte delle testimonianze (raccolte nelle *Vite* di Diogene (8,6-8) e Giamblico (e. g. *VP* 28,146 e 29,158)), risalenti alle fonti più antiche (Eraclito), si accordano sull'opinione contraria.

<sup>21</sup> Si pensi qui al voto di silenzio che fecero tre discepoli di Ammonio Sacca, tra cui Plotino che, infatti, fu l'ultimo a romperlo (*Plot.* 3,24ss.).

<sup>22</sup> *VP* 13; cf. l'episodio del ladro della collana in *Plot.* 11,1-6.

<sup>23</sup> *VP* 29.

<sup>24</sup> *Plot.* 11.

<sup>25</sup> *Plot.* 10,15ss.

<sup>26</sup> *VP* 28; cf. anche le fonti di Giamblico in *VP* 19,90-91, 29,140 e 30,177-178.

dove l'aspettano anche Pitagora e Platone, e dove le eventuali distinzioni sembrano sparire<sup>27</sup>.

#### 4. La strada di autopurificazione di Plotino

Nel periodo durante il quale si venerava Pitagora, Plotino sembra essere un'eccezione alla regola: nonostante il rispetto evidente per il saggio di Samo, questi, nelle *Enneadi*, è di solito menzionato insieme con le altre fonti presocratiche e separatamente dal 'divino Platone'<sup>28</sup>. Parlando del ruolo delle dottrine pitagoriche nell'insegnamento di Plotino, bisogna sempre tener conto del fatto che, da secoli, queste dottrine erano parte integrante di quella filosofia platonica che serviva da base al pensiero plotiniano. Ciononostante, la *Vita Plotini*, scritta dal suo discepolo Porfirio, rivela un aspetto più genuino della personalità di Plotino; per di più, si tratta di un aspetto che riappare in uno dei rari momenti autobiografici anche nelle *Enneadi*. Penso alle esperienze extracorporee (mistiche) durante le quali Plotino si rivolgeva, completamente assorbito, verso l'ideale della bellezza intelligibile<sup>29</sup>. Mi sembra opportuno menzionare questi stati di estasi giacché essi rientrano nell'ambito di una delle rare dottrine che siano univocamente attribuite a Pitagora anche dalle testimonianze più antiche, cioè la dottrina dell'immortalità dell'anima<sup>30</sup>. Anche Plotino stesso, in questo passo, fa menzione di Pitagora come precursore delle parole di Empedocle sull'anima esiliata nel corpo. Dagli scritti di Plotino è chiaro che la purificazione dell'anima dalla lordura di questo mondo (corporale, emotiva) sia essenziale per la felicità di ogni essere umano. Data la sua attitudine eccentrica e negativa verso il suo corpo (secondo Porfirio, Plotino non avrebbe mai voluto celebrare il proprio anniversario né mai si sarebbe lasciato fare un ritratto) e presa in considerazione l'ansia dei suoi più intimi momenti<sup>31</sup>, appare chiaro quanto potente fosse in lui questo desiderio di purificazione. Se possiamo credere a Porfirio, Plotino, con l'ultimo pensiero, si rivolse a questo scopo: «riconduurre il divino che è in noi al divino che è nell'universo»<sup>32</sup>. Durante la vita un tale fine si può raggiungere solo

<sup>27</sup> Sull'idea che Porfirio aveva di Pitagora, v. O'Meara che dimostra, basandosi su alcune altre sue opere, che Porfirio, come del resto anche Plotino, è più che altro un platonico che sostiene la propria 'religione' filosofica con l'aiuto di altre dottrine, tra cui anche quella di Pitagora (v. sopra, n. 16). Si potrebbe aggiungere la differenza tra i due attributi usati nell'inno finale di Apollo: *ἱερὴ ἴς* per Platone, e *καλός* per Pitagora.

<sup>28</sup> Per Plotino come interprete delle dottrine 'pitagoriche' (*Plot.* 21,5s.) vd. Bonazzi 2000, 40 e 44ss.: si trova tra l'altro la spiegazione dell'aggettivo *Πυθαγορεῖος*, nel senso del neopitagorismo platonico che ebbe un grande impatto sul pensiero di Plotino tramite gli insegnamenti di Ammonio, Numenio e altri neopitagorici.

<sup>29</sup> *Enn.* 4,8,1. e *Plot.* 23,15ss.

<sup>30</sup> Qui non si tratta di una questione d'originalità, bensì del fatto che questa dottrina stava alla base di gran parte dell'insegnamento di Pitagora. La sua origine ancor'oggi non è del tutto chiara: bisogna tener presente, come ci avverte Timpanaro Cardini 1958, 20, la differenza tra la dottrina dell'immortalità dell'anima e quella della metempsicosi. Questo riguarda soprattutto la testimonianza di Erodoto (II 123) che poneva l'origine di ambedue le dottrine nell'Egitto, nonostante sia attestata solo la dottrina dell'immortalità. Senza dubbio le due dottrine facevano parte dell'insegnamento orfico; tuttavia è probabile che sia esistita una tradizione comune ed anteriore ad ambedue le scuole: si parla dell'influsso dell'India (Kahn 2001, 19), però anche su questo le opinioni divergono.

<sup>31</sup> Quest'ansia si fa osservare soprattutto nelle frasi seguenti: «Più di una volta mi è capitato di riavermi, uscendo dal sonno del corpo, e di estraniarmi da tutto, nel profondo del mio io. In quelle occasioni godevo della visione di una bellezza tanto grande quanto affascinante che mi convinceva, allora come non mai, di fare parte di una sorte più elevata, realizzando una vita più nobile: insomma di essere equiparato al divino, costituito sullo stesso fondamento di un dio. (...) Tuttavia, dopo questo soggiorno nel divino, la caduta dall'Intelligenza alla dimensione del ragionamento mi lascia nel dubbio nel *chiedermi come mai anche questa volta io sia disceso e come mai l'Anima mia sia calata dentro il corpo, pur essendo così <perfetta> come si è rivelata, perfino quando si trova nel corpo*» (trad. it. R. Radice).

<sup>32</sup> *VP* 2,25-26 (trad. it. R. Radice).

attraverso una purificazione completa, dal momento che l'anima veramente divina è solo quella purificata<sup>33</sup>. Possiamo osservare l'influsso della tradizione platonica, presente da secoli, nel fatto che la purificazione, in Plotino, non riguarda tanto il corpo (nel senso di regole severe legate alla dieta etc.)<sup>34</sup> quanto l'anima che, secondo la dottrina platonica della divisione tripartita, porta in sé il peso della materialità sottoforma di una sua immagine oscura (εἶδωλον). La sua purificazione dipende dalla filosofia che, unica, può liberare l'anima da questo spettro.<sup>35</sup> Plotino crede, più che in qualsiasi altra cosa, nella forza erculeale della mente umana (IV 3,32,24-28; trad. it. R. Radice):

«Certo, il famoso Eracle potrebbe narrare le sue grandi imprese, ma chi non dà peso neppure a queste cose e s'è trasferito in un luogo più santo abita il mondo intelligibile, e, nelle gare a cui concorrono i sapienti, sovrasta perfino Eracle».

Queste parole ricordano la vecchia credenza (anche pitagorica) in un posto migliore di questo mondo, che avrebbe ricevuto l'anima separata dal corpo<sup>36</sup>. Quella 'regione' è collocata nel mondo dell'Intelligibile (un'altra eco platonico-peripatetica), strettamente legato al concetto di bellezza che, nell'insegnamento pitagorico, rappresenta la legge suprema di ogni esistenza – l'armonia<sup>37</sup>. Questa, infatti, rappresenta l'equilibrio che, secondo le concezioni orfico-pitagoriche, viene turbato dall' 'imprigionamento' dell'anima nel corpo. È questo che fa nascere nel sapiente una sensazione di disagio e getta una luce pessimistica sull'essere umano come tale. La lezione sulla divisione tripartita dell'essere razionale<sup>38</sup> potrebbe servire appunto a mettere distanza fra Pitagora e la natura umana, considerata essenzialmente cattiva<sup>39</sup>.

### 5. *La figura di Pitagora nella Vita pitagorica di Giamblico*

Se la *Vita* di Porfirio testimonia una specie di approccio scientifico alla materia, quella di Giamblico sembra essere un buon esempio di biografia protrettica. Il suo scopo, comunque, non è solo di celebrare Pitagora, bensì di ricostruire un ideale dell'uomo virtuoso, di cui questi è il prototipo. È rilevante il solo fatto che il titolo dell'opera non sia *La vita di Pitagora*, bensì *La vita pitagorica*. A questo modo di vita è dunque consacrata una grande parte dell'opera, distaccandosi così da quella di Porfirio, con la quale, invece, coincide nella concezione ed anche in molti particolari. La parte aggiunta da Giamblico assomiglia a un catalogo delle virtù, sostenuto dai vari episodi della vita di Pitagora e altri pitagorici. Questo comunque non sminuisce l'importanza dell'opera come fonte di molte testimonianze<sup>40</sup>, soprattutto quelle di

<sup>33</sup> I .6,6,14: l'anima purificata, invece, è quella che è liberata dal corpo (ἄσώματος) e resa intelligibile (νοηρά).

<sup>34</sup> La differenza nell'atteggiamento verso il proprio corpo è manifestata anche dagli stati fisici diversi dei due protagonisti. Mentre Pitagora sarebbe stato sempre in salute e in forma immutabile (v. Porfirio, *VP* 35; con il riferimento ai pitagorici in generale cf. Giamblico *VP* 31,196), Plotino, come sappiamo da Porfirio (*Plot.* 2), lottava con ripugnanti malattie intestinali.

<sup>35</sup> 6.4.16.41-42.

<sup>36</sup> Vd. Ione di Chio (DK 36 B 4).

<sup>37</sup> Uno dei segreti pitagorici sarebbe formulato nel modo seguente: «Che cosa è il più bello?» «L'armonia.» (Giamblico, *VP* 18,82).

<sup>38</sup> V. sopra n. 10.

<sup>39</sup> Un altro detto arcano sarebbe andato così: «Che cosa è il più vero?» «Che tutti gli uomini sono depravati» (Giamblico, *VP* 18,82; cf. anche 30,174).

<sup>40</sup> Sulle fonti principali della *Vita* di Giamblico rimane prevalente la tesi di Rohde 1871 e 1872 che si tratti degli

Aristotele, e non si può nemmeno accusare Giamblico di un'ammirazione cieca e ingenua, visto che egli riesce a conservare un equilibrio tra l'interpretazione razionale della leggenda di Pitagora<sup>41</sup> e una ferma convinzione della sua natura 'divina'. L'attributo 'divino' nell'ambiente neoplatonico viene legato alla parte più 'alta' dell'anima umana che, rivolta verso il mondo intelligibile, ritrova il divino in se stesso<sup>42</sup>. Tra l'altro, gli studiosi sono rimasti colpiti da una specie di tono evangelico del suo modo di scrivere che, nel periodo del crescente cristianesimo, esortava alla credenza in una salvezza diversa da quella cristiana<sup>43</sup>. Il paragone degli ἀκούσματα con i testi del *Nuovo Testamento* rivela delle affinità che potrebbero spiegare anche il modo in cui Giamblico dipinge Pitagora, in modo che quello, a volte, assomiglia al Cristo<sup>44</sup>. Per cominciare, c'è lo stesso modo enigmatico dell'insegnamento che si limita alle allusioni (αἰνίττεται) e che era tipico non solo delle dottrine segrete dei sacerdoti egiziani e degli oracoli<sup>45</sup>, ma fu riconosciuto anche nelle parabole di Gesù<sup>46</sup>. Abbiamo un'altra caratteristica comune nell'atteggiamento religioso verso il Maestro, e nella fede assoluta nelle sue parole. Ci facevano caso già gli antichi: così Gregorio Nazianzeno, per rispondere alle critiche degli avversari che irridevano la fede credula e non critica dei cristiani, ricordava la fiducia cieca che i pitagorici ponevano nelle parole di Pitagora<sup>47</sup>. Ci sono poi i temi comuni che riguardano l'etica sociale come, ad esempio, l'amore per il prossimo (che uno deve amare come se stesso), che potrebbe essere paragonato alla concezione pitagorica dell'amicizia e dell'amico come *alter ego*; e ci sono i valori della vita familiare (la fedeltà coniugale, l'amore tra genitori e figli, etc.)<sup>48</sup> e il modo generale di vita e comportamento che tendevano alla morigeratezza e perfino all'austerità (va forse menzionata anche 'l'interrogazione della coscienza' che si praticava nelle comunità pitagoriche dove ogni membro, prima di andare a letto, doveva chiedersi: «Che cosa ho fatto male?» e «Che cosa ho ommesso di quello che avrei dovuto fare?»)<sup>49</sup> Si capisce che il tratto più importante dell'insegnamento, come già implicito nel suo iniziatore, era senz'altro la credenza quasi universale nella vita individuale dell'anima, separata dal corpo dopo la morte. Vi si aggiungeva la convinzione che l'anima avesse bisogno di essere purificata, il che presupponeva una specie di peccato originale (questa era una convinzione largamente diffusa anche nella maggior parte delle correnti gnostiche del tempo che facevano concorrenza sia al platonismo sia al cristianesimo). Qui però ci troviamo di fronte alla differenza fondamentale che riguarda il ruolo del Salvatore. Di questa figura, infatti, non si ha bisogno nel neoplatonismo plotiniano o porfiriano: la purificazione dipende dall'anima stessa, che deve affidarsi al potere catartico

---

autori neopitagorici del I e II secolo d. C. (Nicomaco di Gerasa e Apollonio di Tiana).

<sup>41</sup> Nel II capitolo (*VP* 2,10) prende una distanza dalle sue origini divine e cerca di spiegare il suo carisma come procedente dalla stirpe nobile ed educazione liberale.

<sup>42</sup> Per l'interpretazione platonica dell'origine divina di Pitagora, offerta da Giamblico, v. O'Meara 1990, 36-39.

<sup>43</sup> V. Philip 1959, 193 e Riedweg 2005, 3. Senza dubbio contribuirono le affinità di alcuni insegnamenti dei Vangeli con il contenuto e le interpretazioni degli ἀκούσματα.

<sup>44</sup> Alcuni studiosi hanno minimizzato l'importanza del Pitagora storico fino al punto di concepirlo unicamente come prototipo giudeo-cristiano dell'uomo di Dio (Lévy 1926), ed hanno visto, nelle somiglianze evidenti tra le due società (quella cristiana nel tempo di Erodoto e quella delle sette pitagoriche) un tentativo di rivestire la società ascetica indigena della patina greca (Levy 1927, 288s.).

<sup>45</sup> Come osserva Giamblico in *VP* 23,105.

<sup>46</sup> Thom 1994, 102s.

<sup>47</sup> Nella *Prima invettiva contro l'imperatore Giuliano* (*Orationes* IV 102).

<sup>48</sup> *VP* 9,45-50.

<sup>49</sup> Questa pratica è ricordata nelle *Vite* di Diogene Laerzio (8,22) e di Porfirio (*VP* 40); cf. *VP* 29,165 (di Giamblico).



della filosofia<sup>50</sup>. È dunque notevole il fatto che nell'opera di Giamblico, il quale, in fin dei conti, è sempre un erede del pensiero di Plotino, troviamo un accento così forte sull'immagine di Pitagora come incarnazione divina. In un passo Pitagora si rivela ad Abaris, un sacerdote di Apollo, come il dio delfico incarnato (per provarlo, gli mostra la sua coscia d'oro!), venuto sulla terra per curare e purificare il genere umano<sup>51</sup>. Giamblico ricorda la sua capacità di curare con la musica; questa pratica era già nota e abbastanza diffusa nelle comunità pitagoriche; tuttavia, Giamblico insiste su un potere divino incomprensibile, usato da Pitagora oltre la mera voce o lo strumento musicale. La vita di Pitagora è, come quella di Gesù, piena di miracoli; ma accanto a quelli riportati dalle testimonianze che risalgono al periodo di tre secoli avanti Cristo, ce ne sono altri, che avrebbero fatto i discepoli di Pitagora e, come dice Giamblico, «secondo alcuni anche Pitagora stesso.» Così uno dei discepoli avrebbe avuto la capacità di calmare i venti, e l'altro avrebbe potuto camminare sulla superficie dell'acqua.<sup>52</sup> Quando Abaris decide di restare con Pitagora, impara da costui l'arte della divinazione con i numeri, invece che con le viscere. Questo è solo uno dei numerosi esempi, riferiti da Giamblico per dimostrare il suo amore per tutte le creature animate<sup>53</sup>, l'avversione a nutrirsi di carne (particolarmente di pesce)<sup>54</sup>, e addirittura ad uccidere gli animali a scopo rituale.<sup>55</sup> Eppure non poche testimonianze, da quelle antiche alle più recenti (alcune perfino riferite da Porfirio e Giamblico stesso), affermano, contrariamente a questa immagine, che una parte del rituale pitagorico consisteva non solo nel sacrificare degli animali, ma anche nel mangiare alcune loro parti<sup>56</sup>. Ora, come sappiamo, i riti sacrificali erano della massima importanza<sup>57</sup>, per cui le affermazioni di Giamblico possono essere comprese nel senso di un desiderio profondo di purificare l'insegnamento pitagorico (forse ispirandosi al cristianesimo) dalle vecchie abitudini pagane macchiate di sangue, e di portarle ad un livello più alto di sublimazione.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bonazzi 2000

M. Bonazzi, *Plotino e la tradizione pitagorica*, «Acme» LIII (2000), 39-74.

Burkert 1961

W. Burkert, *Hellenistische Pseudopythagorica*, «Philologus» CV (1961), 16-43; 226-246.

<sup>50</sup> Per le opinioni di Plotino sulla preghiera, v. 3.2.8.37ss. e 5.1.6.11.

<sup>51</sup> *VP* 19,92 e 28,140. Cf. anche *VP* 6,30.

<sup>52</sup> *VP* 28,136. Cf. anche *VP* 29 di Porfirio.

<sup>53</sup> *VP* 30,168-69.

<sup>54</sup> *VP*. 30,186, 31,187 e 32,225.

<sup>55</sup> Dalla testimonianza di Giamblico, non sempre coerente, sembra che fosse lecito ammazzare animali nocivi e aggressivi (21,99-100); si dice però, che Pitagora non abbia mai sacrificato un animale agli dei (24,107-108), benché ai suoi discepoli fosse permesso di sacrificare occasionalmente gli animali giovani. Pitagora, invece, si sarebbe servito unicamente di frumento, miele, incensi, ecc. (28,150). Anche Diogene Laerzio (8,13) parla di un altare di Apollo dove si usava fare solo i sacrifici con del frumento e cose simili e non con gli animali, e dove anche Pitagora avrebbe fatto un sacrificio non sanguinario (cf. Giamblico, *VP* 5,25)

<sup>56</sup> Porfirio, *VP* 34 e 43, Giamblico, *VP* 21,98-99.

<sup>57</sup> Di questo fatto ci sono testimonianze da Isocrate (vd. sopra) in poi; anche gli ἀκούσματα, pervenuti fino a noi, sono pieni di istruzioni riguardanti la celebrazione degli dei. Giamblico riferisce che una gran parte di tempo era dedicata alle lezioni su questi riti (*VP* 18,85).



Burkert 1972

W.Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Cambridge 1972.

Guthrie 1962

W.K.C.Guthrie, *A History of Greek Philosophy. Vol. 1, The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*, Cambridge 1962.

Guthrie 1988

K.S.Guthrie, *The Pythagorean Source Book and Library*, Michigan 1988.

Huffman 1999

C.A.Huffman, *The Pythagorean Tradition*, in A.A.Long (ed.), *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, Cambridge University Press 1999, 66-87.

Kahn 2001

C.H.Kahn, *Pythagoras and the Pythagoreans: A Brief History*, Cambridge 2001.

Kingsley 1995

P.Kingsley, *Ancient Philosophy, Mystery and Magic. Empedocles and Pythagorean Tradition*, Oxford 1995.

Lévy 1926

I.Lévy, *Recherches sur les sources de la légende de Pythagore*, Paris 1926.

Lévy 1927

I.Lévy, *La légende de Pythagore*, Paris 1927.

Méautis 1922

G.Méautis, *Recherches sur le Pythagorisme*, Neuchâtel 1922.

O'Meara 1990

D.O'Meara, *Pythagoras Revived. Mathematics and Philosophy in Late Antiquity*, Oxford 1990.

Philip 1959

J.A.Philip, *The Biographical Tradition-Pythagoras*, «TAPhA» XC (1959), 185-194.

Reale 2004

G.Reale, *Storia della filosofia Greca e Romana*, I, Milano 2004.

Rohde 1871 e 1872

A.Rohde, *Die Quellen des Iamblichus in seiner Biographie des Pythagoras*, «RhM» XXVI (1871), 554-576; XXVII (1872), 23-61.

Riedweg 2005

C.Riedweg, *Pythagoras: His Life, Teaching, and Influence*, London 2005.

Thom 1994

J.C.Thom, 'Don't Walk on the Highways: The Pythagorean Akousmata and Early Christian Literature', «JBL» CXIII (1994), 93-112.

Timpanaro Cardini 1958

M.Timpanaro Cardini, *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, I, Firenze 1958.

Zeller 1852

E.Zeller, *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, III, 2, Tübingen 1852.



LORETO NÚÑEZ

**Digressions romanesques chez Achille Tatius.  
Voix enchâssées comme masques de l'auteur-narrateur<sup>1\*</sup>**

*1. Introduction*

Sein Roman ist ein förmliches Mosaik von sophistischen Betrachtungen und Diskussionen [...]; von sonstigen rhetorischen Prachtstücken, die mit der Erzählung selbst noch weniger zu tun haben: Beschreibungen von Bildern, Schilderungen aus der Naturgeschichte und dem Menschenleben, Erzählungen alter Mythen und äsopischer Fabeln usw.<sup>2</sup>

La liste de digressions chez Achille Tatius que Rhode conclut ici par un *et cetera* semble en effet interminable et constitue, à côté du récit 'à la première personne'<sup>3</sup>, une des deux particularités de *Leucippé et Clitophon* que cette contribution aborde. Les excursus du roman exemplifient à merveille ce que dit, par exemple, Quintilien sur la digression: il parle de son positionnement variable et de la variété étendue des formes qu'elle peut prendre et des contenus qu'elle peut traiter<sup>4</sup>. Face à cette diversité, j'ai procédé à une triple limitation.

D'une part, je me suis concentrée sur ce qu'on pourrait désigner des digressions à proprement parler: où aucun des faits ou personnages, ni principaux ni secondaires, ne constitue l'objet du discours, ni où il est question de quelque objet ou événement qui apparaisse sur la scène fictionnelle. Un cas d'exception est traité en marge à la fin, en transition vers la conclusion. Cette définition de base s'inspire de l'auteur de *progymnasmata* Théon: dans un récit, une digression serait un passage où ni la figure principale, ni un autre personnage pertinent n'apparaissent<sup>5</sup>. D'autre part, je me suis attardée sur des digressions à trait narratif<sup>6</sup> sous l'angle particulier

---

<sup>1\*</sup> La rédaction de cet article a bénéficié du soutien de la Société Académique Vaudoise et du Fonds National Suisse grâce auxquels j'ai pu effectuer un séjour de recherche en Italie (à l'Institut Suisse de Rome et à la Scuola Normale Superiore di Pisa). Ma reconnaissance va aux directeurs de *CentoPagine*, G. Agosti et M. Fernandelli, pour leur bienveillance et patience. J'aimerais remercier ici aussi M. Marinčič pour le merveilleux colloque qu'il a organisé à Ljubljana. Dans ce qui suit, je me base sur l'édition et la traduction d'Achille Tatius par Garnaud 2002.

<sup>2</sup> Rhode 1876, 480-481.

<sup>3</sup> Pour la question du récit 'à la première personne' de Clitophon, cf. en particulier Hägg 1971, 124-136, Fusillo 1989, 166-178 et Reardon 1999; pour une étude narratologique plus générale du roman, cf. Morgan 2004.

<sup>4</sup> Quint. *inst.* IV 3,12: *Hanc partem παρέκβασιν vocant Graeci, Latini egressum vel egressionem. Sed hae sunt plures, [...] quae per totam causam varios habent excursus, ut laus hominum locorumque, ut descriptio regionum, expositio quarundam rerum gestarum vel etiam fabulosarum*; édition citée: Cousin 1976. Pour un survol sur la digression, cf. Sabry 1989, avec références antiques et indications bibliographiques modernes.

<sup>5</sup> Cf. Théon (*Prog.* 81,1-4) sur les digressions dans les *Philippiques* de Théopompe: Δύο γάρ που καὶ τρεῖς καὶ πλείους ὅλας ἱστορίας κατὰ παρέκβασιν εὐρίσκομεν, ἐν αἷς οὐχ ὅπως Φιλίππου, ἀλλ' οὔτε Μακεδόνων τινὸς ὄνομά ἐστιν; édition citée: Patillon-Bolognesi 2002.

<sup>6</sup> Le choix s'explique par le fait que ce travail s'insère dans le cadre d'une thèse de doctorat sur le récit enchâssé

de leur position dans le récit, ainsi que de leur cadre dans l'univers fictionnel de l'histoire<sup>7</sup>. Finalement, je me suis limitée aux digressions prononcées par des personnages, en évoquant seulement en marge celles proposées par Clitophon, personnage et narrateur<sup>8</sup> de l'histoire.

C'est là en effet la deuxième spécificité de *Leucippé et Clitophon* qui intéresse cette étude: le choix d'un narrateur 'à la première personne' ou homodiégétique<sup>9</sup>. Dans les autres romans grecs d'amour et d'aventures, l'histoire est rapportée par un narrateur qui en est absent. Chez Achille Tatius, le récit est effectué par le héros en personne, le jeune Tyrien Clitophon. Cette singularité est accentuée non seulement par le recours à des verbes de la première personne, mais par le choix de mettre le pronom personnel correspondant dans des positions importantes dès le début<sup>10</sup>. Or la particularité est même redoublée dans l'ouverture du roman où l'on rencontre d'abord un autre 'je', celui d'une voix anonyme qui rapporte son arrivée à Sidon (I 1). Étant donné sa position d'ouverture et son anonymat, le statut de ce 'je' est controversé: on ne sait s'il s'agit de l'auteur ou d'un narrateur fictionnel<sup>11</sup>. L'impasse me semble voulue et une position intermédiaire, telle que la formule Laplace, pourrait être une solution: «l'auteur se dissimule sous un double fictif»<sup>12</sup>. Pourtant, plus que de *dissimulation*, je parlerais de *simulation*: l'auteur endosse le masque<sup>13</sup> d'un narrateur pour devenir un auteur-narrateur qui depuis l'intérieur de la fiction peut céder ce rôle à un autre, le héros, qu'il rencontre à Sidon (I 2) et dont le récit constitue le reste du roman, sans qu'on ne revienne jamais sur cette scène initiale. Le discours d'un *ego* fait donc place à celui d'un autre, l'*auto*-biographie d'un 'je' devient l'*auto*-diégèse<sup>14</sup> d'un autre au sens fort du terme, vue la représentation de l'acte narratif de celui-ci. Par la mise en scène du début, on assiste à la construction même de Clitophon en nouveau auteur-narrateur<sup>15</sup>, dont la distinction de son je-personnage ne pourra plus être oubliée<sup>16</sup>. Mis à part quelques indications dans la scène initiale<sup>17</sup>, il ne reste que le récit de Clitophon pour aborder les 'je' des deux auteurs-narrateurs. Or, comme l'indique Aristote, le récit peut et doit être *éthique*: montrer l'*éthos* discursif du locuteur (*Rhet.* 1417a16). Le discours du héros le fait<sup>18</sup>: à travers ses paroles en tant que narrateur et en tant que figure dans son histoire, mais aussi par les propos qu'il attribue à d'autres personnages. Toutes ces voix constituent différents masques enchâssés que le héros endosse ou doit prendre sur lui.

---

chez Achille Tatius et Apulée, dirigée par le Prof. D. van Mal-Maeder à l'Université de Lausanne.

<sup>7</sup> Pour la distinction entre récit (le signifiant) et histoire (le signifié ou contenu), cf. Genette 1972, 72.

<sup>8</sup> Il faut en effet distinguer entre Clitophon en tant que narrateur *a posteriori* et en tant que personnage passé, cf. e.g. Whitmarsh 2003, 193-195.

<sup>9</sup> Pour le narrateur homodiégétique, présent dans l'histoire qu'il rapporte, cf. Genette 1972, 251-253.

<sup>10</sup> C'est le tout premier mot prononcé par Clitophon (ἐγώ; I 2,1) et la première parole de son récit à proprement parler (ἐμοί; I 3,1); c'est également le premier terme que le narrateur anonyme du début utilise après une description qui ouvre le roman (ἐγώ; I 2,1).

<sup>11</sup> Le 'je' initial est identifié à l'auteur par Hägg (1971, 300) ou Bartsch (1989, 49-50); il s'agit clairement d'un narrateur fictionnel pour Marinčić (2007, 174-175) ou Morgan (2004, 493 et 2007, 107). Maeder commence par le qualifier comme un «narrateur» (1991, 2), mais le désigne ensuite comme «auteur-narrateur», après avoir constaté que ce 'je' anonyme est «assimilable, du fait même de son anonymat, à l'auteur» (1991, 3).

<sup>12</sup> Laplace 2007, 69.

<sup>13</sup> Utilisant ici l'idée de 'masque' de façon assez générale, j'ai préféré éviter l'expression, employée dans la présentation à Ljubljana, de *persona*: son application aux textes antiques a été critiquée, cf. notamment Mayer 2003, avec références bibliographiques; pour une reconsidération du problème, cf. toutefois Guérin 2009.

<sup>14</sup> Pour l'*autodiégèse*, cf. Genette 1972, 253: récit homodiégétique par le héros de l'histoire.

<sup>15</sup> Pour la constitution de Clitophon en auteur de sa *vita*, cf. Marinčić 2007, en particulier 175, 181 et 183.

<sup>16</sup> Cf. Whitmarsh 2003, 200 et 202.

<sup>17</sup> Pour une analyse détaillée du cadre, ainsi que des interlocuteurs, cf. en particulier Laplace 2007, 77-96.

<sup>18</sup> Cf. Morgan 2007, 107: le récit de Clitophon est aussi bien «character-defined» que «character-defining».

L'hypothèse qui sous-tend cette étude est double. D'une part, j'estime que les digressions servent, entre autres, à caractériser, voire à profiler le 'je' de Clitophon, aussi bien celui de son personnage passé que celui de sa figure de narrateur<sup>19</sup>. De l'autre, il me semble que cette caractérisation à travers les masques digressifs du héros est utilisée par Achille Tatius pour mettre en avant la création de son propre 'je', dont l'anonyme du début serait un masque: *Leucippé et Clitophon*. Ces deux procédés me paraissent être réalisés à travers des mouvements progressifs que j'ai tenté de mettre en lumière dans la présentation (brève pour des raisons évidentes d'espace): les exemples sont traités dans l'ordre de leur apparition dans l'œuvre.

## 2. Voix digressives enchâssées

Le premier exemple digressif est rattaché à un personnage qui se trouve en bas de l'échelle sociale: un esclave, qui chante les amours d'Apollon et Daphné (I 5,5). Le statut servile du narrateur est mis en avant par les mots *παῖς* et *οἰκέτης* (I 5,4). Deux autres éléments semblent accentuer sa position subalterne. D'une part, le style: en effet, c'est une énumération des différents épisodes de l'histoire, toujours reliés par un *καί*, rappelant un style simple et oral. D'autre part, le fait que les propos de l'esclave soient rapportés au style indirect, donc en fait par Clitophon-narrateur qui adapte son discours à la simplicité du jeune serviteur. Par ce choix, ce dernier se voit d'une certaine façon enlevé le privilège de raconter, avec sa propre voix, un récit mythologique. Les propos de ce genre sont exclusivement racontés par des personnages libres, comme par exemple par Clinias, le cousin homosexuel de Clitophon.

Dans une tirade contre le sexe féminin (I 8), Clinias évoque une série d'*exempla* mythologiques sur la cruauté des femmes. Le tout est présenté dans un double ordre chronologique. D'une part, les divers exemples évoquent les actions dans leur relation de cause à effet, offrant ainsi une dimension narrative en miniature<sup>20</sup>. De l'autre, on note une chronologie plus ample qui commence par les débuts de l'humanité avec Pandore, pour passer par la guerre de Troie et évoquer ensuite les histoires qui lui ont succédé. Or Clinias ne dresse pas seulement un tableau de l'histoire humaine, mais aussi une sorte d'histoire littéraire. En effet, son discours se réclame d'un savoir sur la littérature (*μουσικῆς*; I 8,4)<sup>21</sup>. Il présente même deux des rares citations littérales qu'on trouve chez Achille Tatius (Hes. *Op.* 57-58 et Hom. *Il.* II 478) et d'autres échos plus indirects<sup>22</sup>. Cependant, justement ces rappels montrent la topicalité de ses propos, qui ne reçoivent d'ailleurs ni de réponse ni de réaction de la part de son interlocuteur hétérosexuel, Clitophon. Ce dernier prendra par contre la parole dans une scène similaire au livre II.

Avant cela, on trouve toutefois un autre passage digressif, avancé de nouveau par des esclaves

<sup>19</sup> Une approche semblable se trouve chez von Poser 1969, qui toutefois exclut les digressions narratives et considère les excursus comme une façon de l'auteur pour présenter ses propres opinions. Pour la digression dans le roman antique (critique et réhabilitation), cf. les références bibliographiques dans Morales 2004, 96-151, qui aborde la digression surtout à travers les *sententiae* dont l'analyse a été écartée dans cette contribution. Cf. également la revalorisation de la digression dans le roman grec par Billault 1991, 265-301.

<sup>20</sup> L'amour pour Chrysis cause la peste et celui pour Briséis le deuil (I 8,5); les noces d'Hélène ont comme suite la guerre de Troie, celles de Pénélope le massacre des prétendants; l'amour de Phèdre fait succomber Hippolyte, ainsi que la haine de Clytemnestre tue Agamemnon (I 8,6).

<sup>21</sup> Sur Clinias (sa sophistication et sa fonction de contrepoint de Clitophon) cf. Whitmarsh 2003, 196.

<sup>22</sup> Cf. Garnaud 2002, 14 pour les liens les plus évidents avec l'*Illiade* (I 92-102 et XX 282-300) ainsi qu'avec Hérodote (I 8-12); cf. également Vilborg 1962, 25 pour d'autres parallèles.

(II 21-22). Cette fois, les propos de ces figures subalternes sont rapportés au style direct et cela très probablement parce qu'il s'agit d'un type de discours qui leur paraît plus approprié, voire presque 'naturel' selon la tradition: il s'agit de deux fables, genre dont le représentant le plus important était, selon la tradition, précisément un esclave: Ésope. Les serviteurs en question sont Conops (=Moustique), qui doit surveiller Leucippé, et Satyros, esclave de Clitophon qui, au contraire, essaie d'organiser une rencontre entre les deux jeunes gens. Les deux serviteurs s'affrontent dans une ambiance d'apparente plaisanterie qui cache leur rivalité et opposition. Face aux blagues de Satyros sur son nom, Conops-moustique lui raconte une fable (μῦθος; II 20,3) pour montrer le pouvoir d'un moustique. Une version presque identique à la fable relatée par Conops se trouve dans le corpus ésopique: il s'agit de celle sur le lion, Prométhée et l'éléphant<sup>23</sup>. La réponse de Satyros est également une fable sur un moustique, mais déjà son introduction laisse entrevoir une certaine progression: alors que Conops désignait son histoire avec le terme μῦθος, l'esclave de Clitophon parle d'un λόγος (II 21,5) qu'il aurait appris d'un philosophe (ἀκήκοά τινος τῶν φιλοσόφων; II 21,5). L'élévation se voit aussi dans les libertés que prend Satyros. Il se plie à l'argument de son rival, une histoire de moustique, mais omet explicitement le personnage de l'éléphant (II 21,5) et en rajoute un autre: une araignée dans la toile de laquelle le moustique succombe à la fin (II 21,7). Le travail de réélaboration par l'esclave de Clitophon est ainsi accentué. Il ne s'agit toutefois peut-être pas du seul niveau de réécriture. En effet, la fable racontée par Satyros se trouve aussi dans le corpus ésopique<sup>24</sup>. Son récit n'est cependant pas littéralement identique au texte ésopique, comme c'était le cas pour celui de Conops. C'est une version plus développée (par la méthode de la description et du discours direct). Malgré sa limitation d'esclave au discours de la fable, Satyros est présenté comme inventif et victorieux, possible miroir de son maître.

Celui-ci se voit rehaussé également dans la scène suivante, qui le confronte une deuxième fois à des propos contre les femmes, cette fois de la part d'un autre jeune homosexuel, Ménélas (II 36). Ce dernier a recours, comme son prédécesseur Clinias, à l'*auctoritas* de poètes. Il mentionne explicitement Homère (ἄκουσον Ὀμήρου λέγοντος; II 36,3) et le cite (II. XX 234-235). Son développement est toutefois moins élaboré que celui de Clinias et beaucoup plus énumératif. De plus, la liste d'*exempla* qu'il propose semble même présenter un ordre chronologique pour ainsi dire erroné: Alcmène-Danaé-Sémélé (II 36,4). Cette séquence est en effet corrigée par Clitophon-personnage dans sa longue réponse (II 37): il suit l'ordre Sémélé-Danaé-Alcmène (II 37,4). La position victorieuse du héros dans ce débat est renforcée par la suite: il conclut en se distanciant de la littérature (μυθολογία), utilisée par Ménélas (et Clinias) et parle des plaisirs de l'acte sexuel (ἔργοι; II 37,5).

Jusque-là, on a assisté à une mise en avant de Clitophon, en particulier de son 'je-personnage'. La situation semble changer dans les deux exemples digressifs suivants. Le savoir de Clitophon-personnage est présenté comme inférieur à celui du stratège Charmidès. La différence entre les connaissances du héros et celles du stratège se perçoit déjà au début d'un développement sur

<sup>23</sup> *Fab.* 210 Chambry. Il n'y a que de différences minimales entre les deux : Conops utilise trois mots absents du texte ésopique (un article défini [II 21,1], le participe ἐπιστά [II 21,2] et la particule δὲ [II 21,3] et a recours à un préfixe différent (παρὰ-πάντῳ au lieu de περι-πάντῳ [II 21,4]).

<sup>24</sup> *Fab.* 188 Chambry dont la version de Satyros sera selon Garnaud (2002, 56n. 1) clairement une «amplification». La question de savoir si ces fables sont une invention d'Achille Tatius ou une reprise est controversée. Vilborg (1962, 54-55) ne tranche pas; tout comme Delhay (1990) ou van Dijk (1996), qui insistent toutefois sur leur importance pour l'intrigue et leur ancrage dans le contexte, ainsi que Leplace (2007, 159-165) qui établit des liens avec le roman en entier. Pour Rommel (1923, 75-76), la fable élaborée de Satyros montre en tout cas nettement son origine rhétorique.



le phénix (III 25). Clitophon, ignorant l'oiseau, interroge Charmidès sur l'animal (III 25,1). Le stratège procède à une description du phénix (III 25,1-3) et fait un récit sur l'enterrement de l'oiseau par son fils (III 25,4-7). Il ne mentionne aucune source et marque ainsi son savoir direct. Par son assurance, le stratège est rehaussé face à Clitophon-personnage et cela doublement. D'une part, par l'ignorance admise de celui-ci sur le phénix. De l'autre, par un parallèle avec une autre scène: précédemment, Clitophon avait également parlé d'un oiseau, du paon, dans un discours de séduction face à Leucippé (I 16-19). À l'encontre du stratège, le jeune homme s'était appuyé sur le savoir de tiers (I 17,3). La contraposition est renforcée par le fait que Charmidès caractérise le phénix en le comparant et préférant au paon (III 25,1), l'oiseau que Clitophon-personnage avait précisément utilisé comme point de départ pour son discours séducteur.

L'opposition n'est pas anodine, car, dans la suite, Charmidès devient une menace pour Clitophon: il tombe en effet amoureux de Leucippé. Alors que les autres observent un hippopotame, le stratège a les yeux fixés sur la jeune femme (ἡμεῖς μὲν οὖν ἐπὶ τὸ θηρίον τοὺς ὀφθαλμοὺς εἶχομεν, ἐπὶ Λευκίππην δὲ ὁ στρατηγός; IV 3,1). La mise en parallèle du regard sur un animal qu'on est en train de chasser et le regard de Charmidès sur Leucippé montre l'intérêt agressif du stratège pour la jeune femme, qui est ainsi animalisée<sup>25</sup>. Pour pouvoir continuer à fixer l'héroïne, le stratège commence un long discours dans lequel se trouve insérée une anecdote plus narrative sur un éléphant, scène étonnante (θέαμα καινόν; IV 4,7) à laquelle Charmidès aurait assisté en personne. Charmidès prend soin de marquer son expérience de première main (ἀκήκοα; IV 4,1 et εἶδον; IV 4,7). Son savoir autoptique est rehaussé par l'ignorance des interlocuteurs, Ménélas et Clitophon-personnage, qui n'ont vu un éléphant qu'en peinture (οὐκ εἶδομεν [...] ὅτι μὴ γραφῆ; IV 4,2).

Pourtant, en tant que narrateur, Clitophon prend le dessus: en fin de comptes, c'est *lui* qui rapporte le discours du stratège et c'est *lui* qui parle de l'éléphant à *son* public. De plus, il laisse le long discours digressif de Charmidès sans réaction de Leucippé. En effet, alors qu'au sujet de ses propres propos séducteurs, Clitophon-narrateur précise que l'héroïne semblait l'écouter non sans plaisir (οὐκ ἀηδῶς; I 19,1), pour le stratège, il n'a qu'une sèche formule de clôture indiquant qu'enfin ils s'étaient libérés des bavardages du stratège (ἐκ τῶν λόγων ἀπηλλάγημεν τοῦ στρατηγοῦ; IV 6,1). Une élévation du narrateur se perçoit aussi par rapport à la comparaison qui place le phénix de Charmidès au-dessus du paon de Clitophon-personnage. À travers le jeu de mot sur les multiples sens du terme φοῖνιξ<sup>26</sup>, le héros semble être mis en avant: à part l'oiseau légendaire, le mot désigne le palmier, évoqué par le protagoniste dans son discours enclenché par le paon (I 17,3-5), ainsi que la pourpre dont Clitophon-narrateur rapporte l'invention (II 11,4-8) et, finalement, l'origine phénicienne dont Clitophon, un Tyrien, peut se vanter. Au rehaussement initial de Clitophon-personnage a succédé celui du héros-narrateur, qui s'énonce avec une assurance toujours plus grande, aussi sur d'autres animaux remarquables<sup>27</sup>. Pourtant, le dernier exemple digressif semble ébranler la position surélevée du narrateur.

Le passage se trouve dans le dernier livre où, dans une phase de *suspense*, s'insèrent deux épreuves que doivent surmonter Leucippé et Mélité, avec laquelle Clitophon a eu une relation sexuelle. Les deux tests ont à leur origine des mythes racontés dans le roman: un prêtre d'Artémis

<sup>25</sup> Morales 2004, 197-198.

<sup>26</sup> Morales 2004, 49.

<sup>27</sup> Dans le discours sur l'hippopotame (IV 2,1-3,5), les voix de Charmidès et de Clitophon-narrateur se mélangent en quelque sorte (oscillation marquée par la transition abrupte en IV 3,5 à l'*oratio recta* du stratège; cf. Vilborg 1962, 81). Sur le crocodile (IV 19,1-6), c'est uniquement Clitophon-narrateur qui s'énonce, marquant son savoir de première main par un εἶδον autoptique (IV 19,1).

rapporte l'histoire de Syrinx en lien avec le test de Leucippé (VIII 6); Clitophon-narrateur celle de la fille-source Rhodopis en relation avec l'examen de Mélité (VIII 12). On retiendra ici trois points pour le discours du prêtre qui me semblent étroitement liés et intéressent mon propos. En premier, il faut constater le fort ancrage dans le *hic et nunc* du discours explicatif, marqué par des déictiques (τουτὶ [...] ἐνθάδε; VIII 6,1). Deuxièmement, également en relation avec le cadre, il y a la mention des interlocuteurs (ὁμῖν [...] Βυζαντίοις; VIII 6,2). En fait, le discours du prêtre est une réponse au récit que Clitophon, un Tyrien, vient de faire de ses aventures. On assiste donc à une sorte d'effacement de l'identité ou du moins de l'origine de Clitophon<sup>28</sup>. Finalement, à côté de la fixation dans le cadre fictionnel, la digression a aussi un rapport avec le récit: c'est l'explication nécessaire pour comprendre l'événement à suivre, le test de Leucippé. Elle est mise dans la bouche d'une figure à statut élevé et non pas dans celle de Clitophon qui, en tant que narrateur, rapporte le mythe étiologique de l'examen de Mélité, l'autre femme. Clitophon-narrateur est en quelque sorte obligé, par une instance supérieure, à fournir les bases pour la mise à l'épreuve de la femme avec laquelle il a commis sa faute romanesque, son infidélité.

On sent ici une certaine fluctuation non plus seulement entre Clitophon-narrateur et son 'je-personnage', mais aussi entre le narrateur et une autre figure qui le met en scène, l' 'auteur'. Cette personne de l'auteur réel, nous ne pouvons l'approcher concrètement, elle reste le masque du narrateur anonyme placé au début, dont la voix s'unit de telle sorte avec celle de Clitophon qu'un retour à la scène-cadre ne semble plus nécessaire. Un bon exemple pour la mise en parallèle de ces deux voix se perçoit dans le cas de trois *ekphraseis* d'œuvres d'art dont j'ai tenté ailleurs de mettre en évidence l'aspect narratif<sup>29</sup> et qui présentent plusieurs ressemblances et différences<sup>30</sup>. S'agissant de passages rapportés par l'instance narrative et de descriptions d'objets présents dans la scène fictionnelle, elles n'entrent pas dans le corpus digressif de cette étude, tel qu'il est défini en introduction. Une considération générale et marginale de leur forme et de l'ordre dans lequel elles apparaissent me semble toutefois opportune comme transition vers des remarques finales.

<sup>28</sup> Une élimination semblable de l'origine tyrienne du héros se perçoit déjà dans les récits étiologiques de sa patrie que Clitophon-narrateur rapporte à la troisième personne: Τύριοι νομίζουσιν (II 2,1), διηγούνται (II 2,2), ὡς ὁ Τυρίων λόγος (II 2,6) ou μυθολογοῦσι Τύριοι (II 11,4); cf. Hägg 1971, 106 n. 1.

<sup>29</sup> Núñez 2008, 328-330.

<sup>30</sup> Pour Bartsch (1989, 49-50), vue l'absence de références au discours de Clitophon, les trois descriptions devraient être attribuées au narrateur anonyme. Pour ma part, je me limiterais à constater que les trois descriptions présentent en tout cas plusieurs liens qui mettent en parallèle l'anonyme et Clitophon. En ce qui concerne les ressemblances, on peut en évoquer les suivantes: 1) introduction de la description dans un contexte pour ainsi dire de 'visite touristique' (περιῖόν ; I 1,2; περιήειμεν ; III 6,2; ἔτυχον [...] παρεστώς ; V 3,4); 2) insistance sur la découverte visuelle des tableaux avec le verbe ὀρῶ (I 1,2; III 6,3; V 3,4); 3) ajouts d'une érudition autre que simplement artistique ou mythologique, e.g. le développement sur la laine de l'Inde (III 7,5); 4) inclusion de jugements ou sentiments de la part du descripteur, e.g. les remarques sur la tête de Gorgô (ἐστὶ φοβερά; III 7,7 et ἀπειλεῖ; III 7,8); 5) adresses à un 'tu', l'incluant ainsi dans le discours (εἶπες ἄν; I 1,13; ἠλέησας; III 8,4). En relation aux différences, une bonne illustration peut se voir dans le différent traitement du corps féminin: alors que l'apparence voluptueuse d'Europe est décrite en détail par le narrateur anonyme du début (I 1,10-11), Clitophon-narrateur ne retrace presque pas le corps d'Andromède (III 7,5).

### 3. Conclusions? Le 'roman de l'anonyme' versus le 'roman de Clitophon': la victoire de Leucippé et Clitophon d'Achille Tatius

Il s'agit d'un tableau représentant l'enlèvement d'Europe décrit par l'auteur-narrateur initial (I 1) et de deux *ekphraseis* faites par Clitophon-narrateur: un diptyque avec la libération d'Andromède et de Prométhée (III 6-8), ainsi qu'une image avec l'histoire de Philomèle, Procné et Térée (V 3), racontée ensuite par Clitophon-personnage (V 5). La séquence des trois descriptions paraît obéir à un double mouvement qui peut profiler Clitophon-narrateur ou l'anonyme initial. D'une part, on a l'impression d'une progression en faveur du héros: de la description de l'anonyme portant sur un seul mythe, on passe au diptyque Andromède-Prométhée traité par Clitophon-narrateur et, enfin, au double développement descriptif et narratif sur Philomèle par Clitophon, narrateur et personnage. De l'autre, on peut discerner un mouvement inverse: après une sorte de triptyque pour Europe (terre de Sidon/mer/Éros vers la Crète), on arrive au diptyque, pour conclure sur une description d'une image incomplète, puisque la métamorphose des protagonistes en oiseaux en est évincée. Cette évolution en *decrecendo* se perçoit également au niveau de la longueur: la première description est la plus longue (66 lignes de l'édition de la CUF); la dernière *ekphrasis* est la plus courte (23 lignes). On ne sait qui des deux, le narrateur anonyme ou Clitophon-narrateur, est le mieux mis en avant. Un phénomène semblable se perçoit si l'on considère l'ouverture et la fin du roman.

C'est un fait: le dernier mot revient à Clitophon-narrateur, car on ne retourne plus à la scène initiale avec le narrateur-auteur anonyme<sup>31</sup>. Clitophon s'est complètement transformé en auteur de son œuvre, de son autobiographie. Pourtant, une autre instance semble inclure une sorte de signature indirecte vers la fin. Le dernier mot du roman est Byzance (VIII 19,3). Cette spécification d'une ville fait écho au tout premier mot de l'œuvre, Sidon (I 1,1), tout en créant une distance par la non-identité<sup>32</sup>. Or Byzance est la patrie de Leucippé et une variante du titre du roman était précisément *Leucippé*<sup>33</sup>. Entre Sidon et Byzance, nous avons assisté à un défilé de divers masques, soigneusement placés en climax en faveur du 'je' du roman; mais on peut se demander duquel. Dans une première phase, à travers les discours d'esclaves et dans les débats de jeunes hommes libres sur la sexualité, la figure de Clitophon-personnage est mise dans des positions supérieures. Dans un deuxième temps, avec les remarques du rival Charmidès, les limites du 'je-personnage' sont mises à découvert, mais son 'je-narrateur' prend le dessus. Finalement, Clitophon-narrateur doit céder la parole au prêtre d'Artémis pour qu'il raconte le mythe à la base du test de Leucippé, alors que lui-même se voit obligé à relater celui en lien avec sa plus grande faute: l'infidélité envers l'héroïne avec Mélité.

Du jeu entre le 'je' de Clitophon-narrateur et celui de Clitophon-personnage, on a glissé vers un jeu entre l'*ego* du héros et celui d'un autre. Ce dernier se cache derrière la voix du héros qui endosse divers masques, aussi celui d'auteur-narrateur, se substituant à l'instance créatrice, masquée en anonyme initial et cachée derrière le traitement que doit subir Clitophon<sup>34</sup>. Ce dernier se voit ainsi introduire au milieu de sa propre *vita* «Alexandrie» (V 1,1), patrie attribuée à Achille

<sup>31</sup> Sur le problème du non-retour à la scène initiale, cf. plus récemment Nakatani 2003, 74-79, Morales 2004, 144-147 et Repath 2005, avec indications bibliographiques.

<sup>32</sup> Morales 2004, 144.

<sup>33</sup> Cf. Vilborg 1962, 18; Laplace 2007, 1; et Whitmarsh 2005, 592, qui nuance toutefois cette donnée (596-598).

<sup>34</sup> Pour une tentative d'aborder le «hidden author» d'Achille Tatius, cf. Morgan 2007.

Tatiüs<sup>35</sup>. Cette patrie est doublement centralisée: par un personnage de fiction, Clitophon, et par une figure 'réelle' dont ce serait une *sphragis* voilée. Or cette signature se place non seulement au milieu de l'œuvre, mais à un endroit pivot qui sépare le roman en deux moitiés<sup>36</sup>.

En considérant les deux débuts, avec les 'je' s'y énonçant, on pourrait parler d'un premier 'roman de l'anonyme' (livres I-IV) et d'un deuxième 'roman de Clitophon' (livres V-VIII). Dans l'optique des digressions narratives, une constatation s'impose: c'est dans le 'roman de l'anonyme' qu'on trouve plus d'excursus. En outre, ceux-ci sont énoncés par une vaste variété de figures. La deuxième moitié en a beaucoup moins. De plus, presque tous sont prononcés par Clitophon (sauf le récit de syrinx) et les deux derniers, en fournissant des explications nécessaires pour la compréhension des tests de Leucippé et Mélité, présentent un lien plus étroit avec l'histoire principale<sup>37</sup>. C'est ainsi que, dans la deuxième moitié, Clitophon-narrateur endosse le masque d'un auteur-narrateur romanesque plus 'orthodoxe'<sup>38</sup>. Or ce nouveau romancier rehausse avant tout l'histoire inventée par l'auteur. Alors que la première moitié (le roman de l'anonyme) profilait Clitophon, personnage et narrateur, la deuxième (le roman de Clitophon) met en avant l'œuvre *Leucippé et Clitophon*, création d'Achille Tatiüs. Clitophon, une figure doublement marquée par des échos fictionnels, par le recours au 'je' et par son origine Phénicienne<sup>39</sup>, sert à rehausser l'invention, réelle et matérielle, d'un autre, qui peut-être ne s'est présenté masqué dans sa fiction que pour lui donner, depuis l'intérieur, une signature plus personnelle: non pas par son nom, mais par son 'je'.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bartsch 1989

S.Bartsch, *Decoding the Ancient Novel: the Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatiüs*, Princeton 1989.

Billault 1991

A.Billault, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris 1991.

Cousin 1976

J.Cousin, *Quintilien. Institution oratoire, livres IV et V*. III, Paris 1976.

Delhay 1990

C.Delhay, *Achille Tatiüs fabuliste?*, «Pallas» XXXVI (1990), 117-131.

<sup>35</sup> Pour l'acceptation de cette origine (qui ne se fonderait pas seulement sur la description d'Alexandrie au début du livre V), cf. Plepelits 1980, 2-3 ou Laplace 2007, 2.

<sup>36</sup> Cf. Sedelmeier 1959, 131.

<sup>37</sup> On pourrait coupler cette évolution avec une considération sur l'utilisation des exercices rhétoriques. La première moitié regorge d'applications de *progymnasmata*, que nous avons rencontrés sous forme de digressions: récits divers, fables, *refutatio* dans la diatribe Clinias (cf. Laplace 2007, 261) et *synkrisis* dans le débat sur la sexualité (cf. Laplace 2007, 268), *ekphraseis*. Vers la fin, on a une sorte de mise en scène déclamatoire à travers les discours judiciaires qui toutefois sont tous en lien avec l'intrigue principale. Cette progression, commençant par les exercices préparatoires pour finir sur les déclamations (cf. van Mal-Maeder 2007, 137), va donc de pair avec l'attention croissante qu'on porte à l'histoire.

<sup>38</sup> Dans cette direction, on constate aussi la transformation de Clitophon en narrateur toujours plus omniscient, cf. Hägg 1971, 303 et Reardon 1999, 248-249.

<sup>39</sup> Sur le trait fictionnel indiqué par l'utilisation du récit-je, cf. Maeder 1991, 12; sur les connotations des Phéniciens comme mensonges, cf. Morales 2004, 48-50 ou Marinčić 2007, 182.

Fusillo 1989

M.Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989, trad. fr. *Naissance du roman*, Paris 1991 (traduction citée).

Garnaud 2002

J.-P.Garnaud, *Achille Tatius d'Alexandrie. Le roman de Leucippé et Clitophon*, Paris 2002 (1991<sup>1</sup>).

Genette 1972

G.Genette, *Discours du récit*, in G.Genette, *Figures*. III, Paris 1972, 67-273.

Guérin 2009

C.Guérin, *Persona. L'élaboration d'une notion rhétorique au I<sup>er</sup> s. av. J.-C. I. Antécédents grecs et première rhétorique latine*, Paris 2009.

Hägg 1971

T.Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius*, Stockholm 1971.

Laplace 2007

M.Laplace, *Le roman d'Achille Tatius: 'discours panégyrique' et imaginaire romanesque*, Bern/New York 2007.

Maeder 1991

D.Maeder, *Au seuil des romans grecs: effets de réel et effets de création*, «GCN» IV (1991), 1-33.

Marinčič 2007

M.Marinčič, *Advertising One's Own Story. Text and Speech in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, in V.Rimell (ed.), *Seeing Tongues, Hearing Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel*, «ANS» VII, Groningen 2007, 168-200.

Mayer 2003

R. Mayer, *Persona <l> Problems. The Literary Persona in Antiquity Revisited*, «MD» L (2003), 55-80.

Morales 2004

H.Morales, *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge 2004.

Morgan 2004

J.Morgan, *Achilles Tatius*, in I.De Jong-R.Nünlist-A.Bowie (eds.), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden/Boston 2004, 493-506.

Morgan 2007

J.Morgan, *Kleitophon and Encolpius: Achilles Tatius as Hidden Author*, in M.Paschalis-S.Frangoulidis-S.Harrison-M.Zimmerman (eds.), *The Greek and the Roman Novel. Parallel Readings*, «ANS» VIII, Groningen 2007, 105-120.

Nakatani 2003

S.Nakatani, *A Re-examination of Some Structural Problems in Achilleus Tatius' Leucippe and Clitophon*, «AN» III (2003), 63-81.

Núñez 2008

L.Núñez, *Mythes enchâssés dans un roman grec: Achille Tatius entre érudition et divertissement*, in J.-P.Aygon-R.Courtray (eds.), *Mythes et savoirs dans les textes grecs et latins*, «Pallas» LXXVIII (2008), 319-334.

Patillon-Bolognesi 2002

M.Patillon - G.Bolognesi, *Aelius Théon. Progymnasmata*, Paris 2002<sup>2</sup> (1997).



Plepelits 1980

K.Plepelits, *Achilleus Tatius. Leucippe und Kleitophon*, Stuttgart 1980.

Reardon 1999

B.P.Reardon, *Achilles Tatius and Ego-Narrative*, in S.Swain (ed.), *Oxford Readings in the Greek Novel*, Oxford 1999, 243-258 (1994).

Repath 2005

I.D.Repath, *Achilles Tatius' Leucippe and Cleitophon: What Happened Next?*, «CQ» LV (2005), 250-265.

Rhode 1876

E.Rhode, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1876.

Rommel 1923

H.Rommel, *Die naturwissenschaftlich-paradoxographischen Exkurse bei Philostratus, Heliodorus und Achilles Tatius*, Stuttgart 1923.

Sabry 1989

R.Sabry, *La digression dans la rhétorique antique*, «Poétique» LXXIX (1989), 259-276.

Sedelmeier 1959

D.Sedelmeier, *Studien zur Erzähltechnik des Achilleus Tatius*, «WS» LXXII (1959), 113-143.

van Dijk 1996

J.G.M.van Dijk, *The Function of Fables in Graeco-Roman Romance*, «Mnemosyne» IXL (1996), 513-541.

van Mal-Maeder 2007

D.van Mal-Maeder, *La fiction des déclamations*, Leiden/Boston 2007.

Vilborg 1962

E.Vilborg, *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, Göteborg/Uppsala 1962.

von Poser 1969

M.von Poser, *Der abschweifende Erzähler*, Bad Homburg 1969.

Whitmarsh 2003

T.Whitmarsh, *Reading for Pleasure: Narrative, Irony, and Erotics in Achilles Tatius*, in S.Panayotakis-M.Zimmerman-W.Keulen (eds.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden/Boston 2003, 191-205.

Whitmarsh 2005

T.Whitmarsh, *The Greek Novel: Titles and Genre*, «AJPh» CXXVI (2005), 587-611.



MARCO FUCECCHI

## Biografia (e storia) antica in feuilleton. *Mémoires d'Horace* di Alexandre Dumas.

### 1. Il testo: la concezione e il genere

«Quand je suis bien las, bien fatigué, bien abruti, je trouve un prétexte pour aller à Rome, et j'y vais. Quand je ne trouve pas de prétexte, j'y vais encore. – Mais que faites-vous à Rome? me demanderez-vous. – Oh! ce que je fais à Rome, c'est bien facile à dire: je vais voir la via Appia; je vais regarder couler le Tibre; je vais m'asseoir sous une arcade du Colisée, et je me dis à part moi: "il faut pourtant que je fasse une histoire de Rome." – Pourquoi ne la faites-vous pas, alors? – Parce qu'elle serait trop amusante; personne ne la lirait. Vous ne ferez jamais accroire au public qu'Hérodote, Suétone et Walter Scott sont des historiens»<sup>1</sup>.

Con perizia consumata, l'artista-istrione interrompe la voce della memoria quando ne presagisce l'effetto sul pubblico docile e affezionato, quell'interlocutore fittizio a cui ormai è venuto il momento di mettere in bocca delle domande previste dal copione. Così, quasi per caso, Alexandre Dumas racconta di una passione autentica, disinteressata, contemplativa, perfino terapeutica (e un po' alla moda) per la Roma antica e le sue vestigia; un bisogno di viverci dentro, di osservarla, di ascoltarla, che si rivela irriducibile al progetto di scriverne 'semplicemente' la storia. Sotto la sua penna c'è il rischio di veder scaturire un'opera troppo piacevole e poco seria (o poco seria), un'opera insomma inaffidabile, che nessuno (nessuno degli accademici, forse) leggerebbe. E Dumas, infatti, non scriverà mai una storia di Roma. Eppure non ha rinunciato a tentare di illuminarne momenti, a ritrarne personaggi significativi alla sua maniera, di scorcio. Del resto – conclude lo scrittore nel passo citato senza minimamente dissimulare la propria autocoscienza – grandi narratori di ogni epoca, che devono il successo alla capacità di far rivivere il passato ricostruendone con cura minuziosa situazioni e ambienti non meno che al fascino dei colori romanzeschi e avventurosi, sono più o meno garbatamente esclusi dal novero degli storici professionisti: la soluzione, come dimostra la carriera di Dumas esploratore del passato greco-romano (e in particolare la sua ultima fatica, *Mémoires d'Horace*), sta altrove<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Il passo è tratto da A. Dumas, *Viva Garibaldi! Une Odyssée en 1860* (ed. a cura di C. Schopp, Paris 2002, cap. III): qui sono purtroppo costretto a citarlo di seconda mano, come lo riproduce Claude Aziza nella prefazione (= Aziza 2006, VIII s.) ad A. Dumas, *Mémoires d'Horace*, Paris 2006 (= Dumas 2006). Il racconto autobiografico *Une Odyssée en 1860* fu pubblicato nel 1862, e rievoca in questo punto proprio l'ultima delle opere di Dumas ispirate alla storia di Roma: *Mémoires d'Horace* (1860).

<sup>2</sup> La *lignée* della 'storia interessante' comprende modelli classici illustri, di per sé tali da legittimarla (un padre fondatore come il greco Erodoto e un attento indagatore del privato, dei risvolti anche più segreti della vita degli imperatori romani come Svetonio). La menzione finale di Walter Scott ci porta, con un balzo vertiginoso, fino all'età contemporanea e al romanzo storico. A questo punto rimane solo da integrare un nome, taciuto per verecondia (si fa per dire) dallo scrittore. Ma con *Mémoires d'Horace* Dumas si spinge oltre: alla presentazione di vicende che ruotano attorno a figure storicamente marginali o inventate, veri filtri di mediazione della grande storia agli occhi del pubblico, si sostituisce l'autobiografia. L'autore costruisce un personaggio-narratore in cui sembra, talora, calarsi egli stesso: Orazio era stato, oltre che letterato di grande successo, un testimone certo importante e

Evidentemente orgoglioso del rifiuto ricevuto dalla 'Storia' ufficiale (vedremo che vi fu, tuttavia, qualche significativa eccezione), lo scrittore espone qui a posteriori il programma su cui aveva basato, lungo l'arco di qualche decennio, un ciclo (pur frammentario ed episodico) di racconti, *roman-feuilletons* e *pièces* teatrali, incentrato su fatti e personaggi storici compresi fra tarda repubblica e primi secoli dell'impero romano<sup>3</sup>: un programma che di lì a poco avrebbe trovato un degno coronamento in *Mémoires d'Horace*, un'opera dotata degli ingredienti più tipici della 'fictional autobiography', ivi compreso l'espedito (in questo caso più che mai improbabile) del ritrovamento di un antichissimo manoscritto<sup>4</sup>, un'opera che il bagaglio erudito rende magari meno avvincente di altre, ma che – nonostante la distanza cronologica del soggetto – sembra riuscire a comunicare qualcosa di inedito e di vero sull'uomo e sullo scrittore Alexandre Dumas.

Questo esempio di *roman-feuilleton*, genere legato alla notevole diffusione della stampa a partire anni '30 del 1800 e di cui Dumas era un esponente di punta insieme a Balzac, è uscito appena tre anni fa per la prima volta in volume (Paris, Les Belles Lettres 2006: cfr. n.1)<sup>5</sup>, a circa un secolo e mezzo di distanza dalla sua comparsa sul quotidiano *Le Siècle* nel periodo compreso tra il 16 febbraio e il 19 luglio 1860<sup>6</sup>. La sequenza delle puntate, articolate in quattro *tranches*, fu nel complesso regolare<sup>7</sup>, se si eccettua una pausa centrale piuttosto lunga (9 marzo-16 maggio) voluta dall'editore, Louis Desnoyers, preoccupato che la pubblicazione 'continua' di un'opera a metà fra romanzo e saggio storico finisse per stancare i lettori del giornale<sup>8</sup>. Dumas, che senza mezzi termini definiva la sua opera «de l'histoire», ma un'«histoire amusante», guardava bonariamente agli inutili sensi di colpa di Desnoyers verso i lettori che parevano aver assorbito senza traumi (anzi!) l'audace iniziativa: «les lecteurs du *Siècle* s'étaient amusés en croyant s'ennuyer: cela les avait changés un peu le contraire leur arrive si souvent!»<sup>9</sup>.

---

ricosciuto ma 'laterale' (come lo era lui, Dumas) di anni decisivi per il passaggio di Roma (come della Francia) dalla repubblica all'impero.

<sup>3</sup> Un ciclo che già annoverava, fra i romanzi (dopo il 'prologo' di *Gaule et France* nel 1833), *Acté* (1839), *Isaac Laquedem* (1853) e *César* (1855, un'opera della serie *Les grands hommes en robe de chambre*, qualcosa a metà fra documentario e romanzo; cfr. più oltre), e fra i drammi *Caligula* (1837), *Catilina* (1848) e *Le testament de César* (1849).

<sup>4</sup> Il titolo completo del romanzo autobiografico è *Mémoires d'Horace, écrits par lui-même*, con il sottotitolo: *Retrouvés dans la bibliothèque du Vatican et traduits par Alexandre Dumas*. L'autore spiega tuttavia nella prima nota «l'ingénieuse fiction».

<sup>5</sup> L'iniziativa editoriale di Aziza è, sotto questo profilo, sicuramente meritoria. Ci sarebbero, tuttavia, numerosi rilievi da fare in merito alla qualità, non sempre ineccepibile, della riproduzione del testo: ma non è questa la sede adatta ad affrontare tale questione che presupporrebbe, tra l'altro, la ricognizione autoptica di tutti i numeri del quotidiano che io non ho potuto effettuare.

<sup>6</sup> Fondato da Emile de Girardin nel 1836, *Le Siècle* è una delle sedi principali di questo nuovo genere di letteratura di consumo, insieme a *La Presse*, per cui Dumas pubblicò il suo primo feuilleton (*La Comtesse de Salisbury* dal 15 luglio all'11 settembre 1836). Da quel momento in poi si inaugura la lunga e fittissima sequenza dei suoi celeberrimi romanzi a puntate: per fare solo un esempio, nel biennio 1844-45 vedono la luce, tra gli altri, *Le trois mousquetaires*, *La Reine Margot* e *Le comte de Monte-Cristo*.

<sup>7</sup> Il volume I uscì nel periodo 16-26 febbraio; il vol. II dal 29 febbraio all'8 marzo; il vol. III dal 17 maggio al 7 giugno; il IV tra il 9 giugno e il 19 luglio.

<sup>8</sup> In quel lasso di tempo *Le Siècle* propose tre «romans proprement dits» (Dumas 2006, 1 n.1), uno dei quali opera di Dumas stesso (Aziza 2006, XIII).

<sup>9</sup> A. Dumas, *Viva Garibaldi! Une Odyssée en 1860* (cfr. n.1), che cito ancora da Aziza 2006, XIII.

## 2. Dumas il 'divulgatore' e la storia di Roma antica.

Le critiche a questo genere 'popolare', a proposito del quale Sainte-Beuve aveva coniato la definizione di *littérature industrielle* (gli autori di *feuilletons* erano pagati *à la ligne*), non mancano fin dall'inizio e la scelta di un tema nobilitante come l'*histoire ancienne* non basta certo a prevenirle: tanto più nel caso del talentuoso e spregiudicato Dumas, letterato dal profilo niente affatto accademico, e tantomeno 'puro', alla cui straordinaria prolificità contribuiva in modo determinante l'efficiente organizzazione del lavoro tra lui e i suoi stretti collaboratori, come il documentarista Auguste Maquet, vero pilastro della *fabrique de romans Maison A. Dumas et Cie*<sup>10</sup>.

Un contraltare alle critiche velenose e alle denunce scandalizzate dal successo strepitoso dei *feuilletons*, interpretato come sintomo inequivocabile di degrado culturale<sup>11</sup>, viene – nel caso di Dumas – proprio da una voce autorevole quanto aliena da ipocriti convenzionalismi, quella di Jules Michelet. Proprio lui, l'autore dell'*Histoire romaine* (1831)<sup>12</sup> prima ancora della monumentale *Histoire de France* (iniziata comunque a partire dal '27), il grande professore sospeso dal *Collège de France* prima del colpo di stato del 2 dicembre 1851 per le sue simpatie democratiche, avrebbe rivolto a Dumas un complimento che suona ironico nei confronti della 'corporazione degli storici': «vous avez plus appris d'Histoire au peuple que tous les historiens réunis». È un ruolo, quello del divulgatore (*vulgarisateur*), di cui Dumas va orgoglioso e che egli stesso si attribuisce più volte: anche quando deve trovare un termine adatto a individuare il proprio posto (o meglio la propria specifica funzione) all'interno del panorama letterario francese, come emerge da un noto passo della sua lettera di protesta indirizzata a Napoleone III sulla censura (10 agosto 1864), un altro testo programmatico a cui dedicherò qualche considerazione alla fine di questo lavoro<sup>13</sup>.

Proprio a seguito del colpo di stato del 18 brumaio, Dumas – assillato dai creditori – si autoesiliò a Bruxelles, da cui due anni dopo fece ritorno a Parigi per restarvi e prendere di petto, tra gli altri, anche il filone dell'antichità romana. Dopo *Isaac Laquedem* (1853), nel 1855 – per la serie *Les grands hommes en robe de chambre* (accanto a Henri IV, Louis XIII e Richelieu) – compare, sul foglio da lui fondato e diretto, *Le Mousquetaire* (dal 31 agosto al 19 dicembre), il romanzo a puntate dal titolo *César*, impegnativa ricostruzione di un periodo tra i più turbolenti e ricchi di protagonisti (citerò quest'opera da un'edizione successiva in volume: Paris 1866 [= Dumas 1866]). Oltre ad attingere alla storiografia a lui coeva (Michelet è, come abbiamo visto, un punto di riferimento sotto vari aspetti), Dumas ricorre anche alle fonti antiche, per lo più in traduzione (Cicerone e i suoi commentatori, Plutarco, Svetonio, Cassio Dione ecc.)<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Un buon punto di partenza per ricostruire le linee fondamentali del dibattito contemporaneo intorno al diffondersi del fenomeno si trova in Dumasy 1999.

<sup>11</sup> Come quelle che il barone Chapuys de Montlaville pronunciò a più riprese davanti all'Assemblea Nazionale tra il 1843 e il 1847.

<sup>12</sup> Un'opera che Dumas mostra di conoscere e di utilizzare (come la stessa *Histoire de France*), non solo come base documentaria ma anche in virtù del grande talento narrativo e coloristico dello stesso Michelet, erede *sui generis* della grande tradizione storiografica liberale francese di Guizot, Thierry ecc. Michelet e Dumas erano, fra l'altro, accomunati dal fatto di aderire a posizioni filo-repubblicane (il primo, peraltro, con partecipazione e consapevolezza ideologica più intense, soprattutto a partire dal 1840). Cito quest'opera dalla 2ª edizione (Michelet 1833<sup>2</sup>).

<sup>13</sup> Su Dumas divulgatore di storia, cfr. Mombert 2003 (ma tutto il volume merita attenzione per una serie di contributi rilevanti).

<sup>14</sup> A differenza di *Mémoires d'Horace* (e di un altro *feuilleton* della serie precedente: *Auguste*, del 1857), *César* fu raccolto quasi subito in forma di volume. Almeno in parte i giornali di proprietà e/o diretti da Dumas sono ora

Cinque anni dopo, nel 1860, mentre Dumas fa la spola tra Francia e Italia per poi – a primavera inoltrata – partire finalmente da Marsiglia e intraprendere la crociera mediterranea che lo porterà a incontrare l'avanzata trionfale di Garibaldi dalla Sicilia al regno di Napoli, ha inizio la pubblicazione di *Mémoires d'Horace*, dove lo scrittore ha riutilizzato una cospicua porzione del materiale raccolto per il 'documentario' sulla vita di Cesare, in particolare tutto quanto riguarda il periodo successivo alla campagna di Gallia: le notizie sulla guerra civile contro Pompeo, il racconto dell'assassinio di Cesare e infine la presentazione degli esordi di Ottaviano<sup>15</sup>. Naturalmente il genere autobiografico garantisce a Dumas una ben maggiore libertà di organizzazione della materia: la consequenzialità del romanzo storico lascia spazio al disordine della memoria, che spesso procede sulla spinta di stimoli occasionali ed è fatto di *flashbacks* e parentesi, ma anche di accelerazioni e tagli vistosi. Ci troviamo di fronte a un caso esemplare di sostituzione di un 'io' con un altro 'io': dopo essersi identificato col narratore esterno, anonimo e contemporaneo<sup>16</sup>, che ha raccontato il grande personaggio *en robe de chambre*, Dumas presta adesso la sua voce a un 'io' antico, che racconta se stesso e dietro cui si riesce solo ad avvertire in filigrana la coscienza di un intellettuale del XIX sec.

### 3. La scelta di un testimone tra storia e autobiografia: Orazio (e un possibile 'modello').

La scelta di Orazio è quella di un testimone ideale della società romana di fine I sec. a.C. Leale e animato da sincera gratitudine verso i suoi protettori Mecenate e Ottaviano Augusto, ma capace di difendere la propria autonomia di gusti senza scadere nel servilismo cortigiano, Orazio è un osservatore in giusta misura distante dagli eventi, non implicato personalmente nella gestione del potere ma intimo degli *optimi*, rappresentante emblematico, prestigioso e consapevole di una civiltà al suo apice. Siamo nel 15 a.C. e Orazio, all'età di cinquant'anni (non molti meno di quelli che ha Dumas nel 1860), decide di ripercorrere dal suo punto di vista la storia degli ultimi decenni, intrecciandola con le proprie vicende personali: dal giorno dell'arrivo, all'età di dieci anni (55 a.C.), nella decantata metropoli assieme all'amatissimo padre, fino all'anno dell'attribuzione a Cesare Ottaviano del titolo di Augusto (27 a.C.)<sup>17</sup>.

Le notizie sulla vita del poeta sono in larga parte fondate su quanto Orazio stesso – autore incline all'autobiografia e anche alla trasfigurazione simbolica di eventi significativi della propria esistenza – dice di sé nelle poesie: è una tecnica che si adatta bene alle esigenze della scrittura drammatica e 'interessante' del *roman-feuilleton*, poiché introduce il protagonista *in*

---

consultabili on-line grazie al progetto coordinato da Sarah Mombert e Stephen Shimanek (<http://jad.ish-lyon.cnrs.fr/Project.php>).

<sup>15</sup> Il rapporto stretto con *César* si interrompe grosso modo all'incirca a un terzo del corposo volume III di *Mémoires d'Horace* (Dumas 2006, 195: siamo poco oltre la metà dell'autobiografia oraziana), con la notizia dell'uccisione per errore del poeta Elvio Cinna, amico di Cesare, scambiato per uno dei suoi assassini, il senatore Cornelio Cinna (cfr. Dumas 1866, 297-299). *Mémoires d'Horace* prosegue con l'arrivo di Bruto ad Atene.

<sup>16</sup> Un aspetto continuamente rammentato al lettore di *César* mediante digressioni e repentine fughe in avanti verso la contemporaneità: cfr. per es. l'epilogo (Dumas 1866, 301ss.) con il confronto fra Cesare, Carlo Magno e Napoleone.

<sup>17</sup> Alla fine del romanzo, Orazio-Dumas lascia aperta la possibilità di una prosecuzione («si je donne une seconde partie à ces *Mémoires* ecc.») incentrata sullo straordinario personaggio (Augusto, appunto), fornendo dettagli e notizie di cui solo Mecenate, Agrippa e lui, Orazio (da diciannove anni suo amico), avrebbero potuto essere a conoscenza. La matrice documentaristica, che pure nel corso dell'opera il narratore è riuscito talvolta a occultare, riemerge prepotentemente in questo finale e fa ipotizzare che l'eventuale seconda parte avrebbe avuto come punto di riferimento il feuilleton *Auguste* (1857).



*medias res* e lo fa parlare prima ancora di parlarne<sup>18</sup>. Per annodare i fili tra (auto)biografia e storia, un'operazione in verità non sempre facile e naturale, Dumas aveva disposizione, oltre a qualche sporadica fonte antica – la pagina del *de poetis* di Svetonio e la biografia premessa da Porfirione al suo commento alle poesie di Orazio (III d.C.) – un'ampia serie di *vitae* oraziane scritte da alcuni dotti suoi contemporanei<sup>19</sup>.

Ma il compasso adottato da Dumas necessitava di un 'modello' di respiro più ampio, in cui le fonti biografiche fossero integrate da un corredo di notizie storico-antiquarie essenziali a ricostruire un ambiente e un tessuto di relazioni (sociali oltre che personali), e così garantire credibilità al racconto in prima persona. Un punto di riferimento notevole in questo senso era offerto dall'*Histoire de la vie et des poésies d'Horace* del barone Charles-Athanase de Walckenaer (1771-1852), un'opera uscita nel 1840 e riedita nel 1858<sup>20</sup>. Erudito enciclopedico (naturalista, geografo, letterato ecc.), ritiratosi nella quiete degli studi dopo aver ricoperto incarichi pubblici al tempo della Restaurazione, Walckenaer incarna una figura sotto vari aspetti antitetica a quella di Dumas, come appare evidente già dal modo di confrontarsi con la materia storica e i suoi protagonisti. Se non per affinità di pensiero, la sua voluminosa compilazione forniva, tuttavia, risposta alle esigenze di un progetto di autobiografia oraziana sotto il profilo della tecnica espositiva, basata sulla sistematica alternanza dei piani narrativi della storia (politica, militare ecc.) e della vita del protagonista, nell'intento – perseguito peraltro senza risultati troppo convincenti – di stemperare il tono precettistico. Il lavoro puntiglioso di Walckenaer<sup>21</sup> si esponeva, senza dubbio, a facili ironie ed era stato stroncato con livore sarcastico (e stile non meno ... torrenziale) da Jules Janin, membro dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, di cui Walckenaer era segretario a vita<sup>22</sup>. Ma per Dumas – malgrado, ripeto, una sensibile distanza 'ideologica' – esso costituisce lo stesso un serbatoio fondamentale, compulsato e assimilato al punto da assurgere, talora, al rango di modello inconscio.

Tanto per fare un esempio: nella sezione iniziale, quella relativa alla fanciullezza del poeta e al suo rapporto con il padre (inizi dell'educazione ecc.), Orazio-Dumas si mantiene molto vicino alla ricostruzione dei diversi passaggi operata da Walckenaer, ne recupera dettagli preziosi (irrisi da Janin) e, in fondo, sembra condividere con il biografo l'immagine di un poeta assai meno «*audessus de la mêlée*» di come lo vedeva il malevolo recensore. Lo stesso vale per il soggiorno ad Atene, dove Orazio rimase dal 45 fino al rientro a Roma dopo Filippi, un periodo di cui il poeta non ci ha parlato molto, ma che Walckenaer tratteggia con vivacità di colori mettendo a frutto sapientemente altre fonti: in particolare, per la descrizione della straordinaria fioritura culturale

---

<sup>18</sup> Come teorizzava lo stesso Dumas: «Commencer par l'intérêt, au lieu de commencer par l'ennui; commencer par l'action au lieu de commencer par la préparation; parler des personnages après les avoir fait paraître, au lieu de les faire paraître après avoir parlé d'eux».

<sup>19</sup> Un rapido sguardo al sito *Espace Horace* (<http://www.espace-horace.org>) offre un buon campionario dei testi a cui Dumas avrebbe potuto attingere: gli autori di queste *Vitae*, premesse a edizioni integrali o parziali delle raccolte oraziane, sono noti accademici di metà '800, come Henri Patin (1844 e 1860) e Hyppolite Rigault (1850).

<sup>20</sup> (= Walckenaer 1858<sup>2</sup>). I numeri di pagina delle citazioni seguenti sono tratti appunto da questa edizione.

<sup>21</sup> Il cui nome Dumas cita *en passant* in una delle note al testo, con la trascuratezza apparente di chi sa di menzionare un testo 'influyente' sul proprio lavoro (Dumas 2006, 293 n.2 a proposito dell'espressione oraziana *ad unguem factus homo*): dispiace un po' che nell'edizione il nome risulti storpiato (forse per via di un refuso tipografico) in *M. le baron de Walkengër* (sic). Una significativa menzione è riservata altrove (Dumas 2006, 343 n. 1) all'opera di Louis Charles Dezobry, *Rome au siècle d'Auguste ou Voyage d'un Gaulois à Rome* etc. del 1835, utilizzata in particolare per un *excursus* sui vini celebrati da Orazio.

<sup>22</sup> La recensione, uscita sulla *Revue des deux mondes* 29 (1842), è ora leggibile anche in rete all'indirizzo: [http://fr.wikisource.org/wiki/Horace\\_par\\_M.\\_Walckena%C3%ABr](http://fr.wikisource.org/wiki/Horace_par_M._Walckena%C3%ABr).

della città, sede delle principali scuole filosofiche, una lettera del figlio di Cicerone a Tirone (Cic. *fam.* XVI 21)<sup>23</sup>. La tecnica di libera ricontestualizzazione di documenti ‘paralleli’ lascia traccia di sé nell’autobiografia oraziana, che al documento, già divenuto racconto ad opera del biografo, aggiunge il sapore inconfondibile del commento personale, rivelando in confidenza il pensiero del narratore-protagonista. Così il confronto suggerito da Walckenaer fra Cicerone, il padre facoltoso che può spendere «de soixante-douze à quatre-vingt mille sesterces» per le spese annuali di soggiorno del figlio ad Atene, e il padre di Orazio che «était bien loin de pouvoir suffire à une si grande dépense» (Walckenaer 1858<sup>2</sup>, 25) si carica – una volta assorbito nella prospettiva autobiografica – di incredulo stupore e, subito, di ansia di riscatto: quella del figlio di liberto, consapevole di non poter competere in fatto di mezzi con il coetaneo, rampollo della buona società, ma che sa di valere più di lui e, in ogni caso, più delle proprie tenui sostanze<sup>24</sup>. Il denaro e, accanto ad esso, il bisogno di legittimazione e di riconoscimento ufficiale ossessionavano Alexandre Dumas non meno (anzi forse più) di Orazio. Lo stesso dicasi per le avventure galanti e per il sesso. Nel tono compiaciuto con cui Orazio ricorda la frequentazione della *société des femmes* dietro il lieve e autoironico paravento di interessi culturali (Dumas 2006, 179 «c’est surtout dans la bouche des femmes qu’une langue acquiert toute l’harmonie, toute la grâce et toute la souplesse dont elle est susceptible») riecheggiano alla lettera, ma con ben altra inflessione, le parole che alla *pruderie* dell’erudito aristocratico aveva suggerito l’immagine di Atene «ville oisive et voluptueuse» (Walckenaer 1858<sup>2</sup>, 49s.).

L’*Histoire* di Walckenaer sarà importante poi, soprattutto, nella seconda parte, dal rientro del futuro poeta a Roma, dopo la fuga dal campo di battaglia a Filippi, quando Orazio-Dumas perde contatto con le fonti letterarie antiche che avevano già nutrito il suo *César* (soprattutto Plutarco, così importante per la storia della fine delle guerre civili). Gli spunti autobiografici delle poesie saranno, allora, analizzati non più secondo la guida prevalente della storia, quanto di pari passo con lo sviluppo della carriera poetica di Orazio, ormai protagonista della vita culturale di Roma. Ma già prima, abbiamo visto, l’*opus* voluminoso dell’erudito offre materia di elaborazione all’artista in cerca di affinità col personaggio di cui ha assunto le vesti.

#### 4. Dumas e Orazio, personaggio ‘pubblico’ e ‘privato’: contro i luoghi comuni.

Dopo i propri *Mémoires* (pubblicati a partire dal 1851), Dumas decide dunque di dare voce ai ricordi di un poeta che aveva vissuto la fine della repubblica romana (e delle sue illusioni libertarie) e il passaggio a un regime monarchico (accettato senza traumi eccessivi, nonostante

<sup>23</sup> A proposito del periodo ateniese, cfr. Walckenaer 1858<sup>2</sup>, 24ss. = Dumas 2006, 171ss. Sganciate dal racconto degli eventi storici principali, simili digressioni arricchiscono indirettamente lo spessore autobiografico del testo: questo spiega la presenza della biografia oraziana di Walckenaer (anch’essa peraltro, come si è detto, legata a doppio filo con lo sviluppo della storia coeva) anche nella parte in cui la relazione fra i *Mémoires* e l’altro feuilleton dumasiano, *César* (= Dumas 1866; ma si ricordi che la pubblicazione a puntate è del 1855), non si è ancora interrotta. Naturalmente, dopo la morte di Cesare e per tutta la seconda parte dell’autobiografia, l’*Histoire* di Walckenaer rappresenta il punto di riferimento privilegiato.

<sup>24</sup> Dumas 2006, 172 «à mon arrivée, son fils (*scil.* ‘il figlio di Cicerone’) y était depuis un mois à peu près, y menant grand train et vivant sur le pied d’un jeune homme qui dépense de soixante et quinze à quatre-vingt mille sesterces par an»: difficile non avvertire dietro a queste parole la recriminazione contro il pregiudizio sociale (e a posteriori l’orgoglio fiero di un *self-made man*), quello del *libertino patre natus* ma anche quello del nipote di una schiava dominicana (‘la Marie du mas’), figlio di un ufficiale napoleonico meticcio che, impedito dal padre (il marchese de la Pailleterie, nonno di Alexandre) di portarne il cognome, ne aveva trovato uno nel soprannome della madre (Dumas). Sulla relazione fra Orazio, Alexandre Dumas e i rispettivi padri, cfr. più oltre.

tutto), ovvero una fase storica non priva di analogie con la situazione della Francia dell'epoca di Napoleone III, un sovrano affascinato dal mito della Roma cesariana e augustea<sup>25</sup>. Sarebbe facile osservare che le differenze tra Orazio e Dumas superano di molto le affinità esteriori e non si riducono alla corporatura, alle dimensioni degli appetiti (gastronomici o sessuali), al carattere e al temperamento, ma investono con altrettanta evidenza altri ambiti. Primo fra tutti il modo di pensare la professione di letterato: un autore prolifico come Dumas non avrebbe certo demeritato di prendere il posto di Lucilio come idolo polemico di Orazio, proprio perché anche lui, Dumas, era un vero campione nel *dictare ... stans pede in uno* (Hor. sat. I 4,10).

Nella sua gradevole prefazione, Claude Aziza individua alcune somiglianze tra «le petit homme rondouillard qu'Auguste appelait affectueusement 'mon petit tonneau'» e «le géant tonitruant qui parcourut le monde et son siècle en éclatante majesté»: un'affinità all'insegna del *savoir vivre* tra due individui «dont la vie et l'œuvre ne furent qu'une longue ode au bonheur»<sup>26</sup>. Secondo questa prospettiva estetizzante, solo Orazio, «le poète de la gourmandise et des multiples amours»<sup>27</sup>, «l'homme des *Satires*, railleuses et piquantes, mais aussi des *Odes*, lyriques et parfumées»<sup>28</sup>, avrebbe potuto aiutare Dumas a far rivivere la Roma antica. Tutto questo è senz'altro vero: tuttavia, credo, se si riconduce l'interesse di Dumas per Orazio soltanto al *côté* ingenuamente sentimentale e primitivo (l'Orazio, per intenderci, più vicino a una superficiale sensibilità di tipo 'romantico') si rischia forse di semplificare un po' troppo e di perdere qualcosa.

Vorrei suggerire, in sostanza, la possibilità che Dumas abbia intravisto in un poeta antico, così diverso da lui sotto una pluralità di aspetti, un volto familiare e un'affinità più profonda di un superficiale epicureismo da salotto. Orazio, si è detto, sembra rappresentare per Dumas anche la capacità, esibita con orgoglio, di affrancarsi da una condizione sociale subalterna e ottenere il successo, di uscire dalle angustie economiche grazie alla letteratura e affacciarsi da protagonista sul palcoscenico della buona società. Ma la vita di Orazio insegna anche come confrontarsi con le sfide e gli obblighi imposti dalla storia, come curare le ferite che essa infligge. E, soprattutto, Orazio incarna l'immagine di uno scrittore impegnato nella ricerca, intimamente contrastata eppure incessante (anche attraverso la proposizione della propria vita come oggetto di letteratura), di un rapporto con il pubblico anonimo dei lettori, un obiettivo che dà la forza di sopportare ogni tipo di avversità, non ultime le pressioni tiranniche di editori venali<sup>29</sup>. L'Orazio autobiografico e memorialista viene, così, provocatoriamente attualizzato. L'adozione di un sottogenere popolare come il *feuilleton* favorisce la sintesi di privato e pubblico, ovvero le due dimensioni di Orazio, poeta della confessione intima e vate della collettività: oltre a promuovere la realtà quotidiana sul proscenio della letteratura, tale scelta finisce per fare dell'aristocratico poeta dell'*odi profanum vulgus et arceo* un '*vulgarisateur*'. L'Orazio di Dumas ritorna voce collettiva proprio mentre smette i panni del vate. L'obiettivo è quello di conseguire un effetto 'storico' e di realismo descrittivo, presentando la quotidianità della più grande metropoli del mondo antico in uno dei suoi periodi più alti. Per questo c'era bisogno di un intellettuale, un poeta, che – come un Giano bifronte – sapesse gettare lo sguardo con la stessa disinvoltura verso entrambi i livelli, sublime e umile, della società. Il nume del classicismo e del *modus*, del razionale equilibrio, si nasconde dietro l'immagine del poeta satirico ed epistolare che mette il

<sup>25</sup> Al punto da scrivere, qualche anno dopo, un'*Histoire de Jules César* (1865-1866).

<sup>26</sup> Questa citazione e la precedente sono tratte da Aziza 2006, XXIVs.

<sup>27</sup> Aziza 2006, XV.

<sup>28</sup> Aziza 2006, XXV.

<sup>29</sup> Dumas 2006, 271s.; utile anche su questo punto il confronto con Walckenaer 1858<sup>2</sup>, 128-130.

suo talento di 'naturalista' al servizio di un genere memorialistico.

Oltre ad assumere una funzione didascalica, Orazio è dunque il portavoce di opinioni personali di Dumas su arte e letteratura, di riflessioni sul suo rapporto con la società e col potere<sup>30</sup>. Ma il figlio di liberto è anche anche il veicolo ideale di qualcosa di autenticamente privato, è l'immagine di un uomo riconoscente verso un padre venerato ma prematuramente perduto. La sensazione che, attraverso Orazio fanciullo e poi adolescente, Dumas cerchi di vivere idealmente un legame privilegiato con la figura del padre si avverte in tutta la prima parte. Un indizio eloquente emerge quando Orazio ricorda (Dumas 2006, 14s.) il giorno in cui insieme a lui lesse l'iscrizione commemorativa affissa sul ponte Sublicio:

«c'est sur ce pont ... que l'intrépide Horatius Coclès arrêta seul l'armée du tyran Porsenna, tandis que ses compagnons démolissaient le pont derrière lui; le pont démoli, l'intrépide Horatius Coclès sauta tout armé dans le fleuve et regagna sain et sauf l'autre rive, au milieu des flèches des ennemis».

Colpito dall'omonimia col personaggio, il fanciullo chiese ingenuamente al padre «si cet Horatius Coclès était notre parent». Il padre, con un sorriso, rivelò al figlio la verità («il me dit le peu que nous étions»). Allora – rievoca il cinquantenne Orazio-Dumas – «j'éprouvai une certaine honte de notre humilité», ma adesso, a posteriori, prevale l'orgoglio per il cammino percorso e i traguardi raggiunti:

«j'étais loin de me douter en effet que moi, enfant auquel on racontait cette gigantesque histoire, j'étais ce même poète qui un jour se croirait le droit d'écrire ... 'j'ai élevé un monument plus durable que l'airain'».

Forse Dumas pensa con rammarico di non aver avuto il tempo di domandare al padre, il vigoroso ufficiale napoleonico morto quando Alexandre aveva solo tre anni, di raccontargli in che modo aveva difeso da solo un ponte dagli Austriaci durante la campagna d'Italia, meritando per questo il soprannome di *Horatius Coclès du Tyrol*.

##### 5. Orazio narratore e i suoi personaggi.

Dell'epoca del suo arrivo a Roma, Orazio ricorda ancora nitidamente il clima di terrore, l'intreccio di politica e cronaca nera, che preparava la guerra civile<sup>31</sup>. Un fatto eclatante come l'uccisione di Clodio da parte delle bande guidate da Milone nel gennaio del 52 era rimasto impresso in modo indelebile nella mente di quel ragazzo che adesso, a più di trentacinque anni di distanza, ne offre una rievocazione dettagliata (Dumas 2006, 48ss.): vi abbondano nomi di luoghi e di attori (per es. i due sicari, Eudamo e Birria, o il senatore Sesto Teidio, che ritrova il cadavere di Clodio abbandonato sulla via Appia e lo riporta a Roma)<sup>32</sup> e, soprattutto, vi fanno spicco immagini di sicuro effetto, come quella del rogo del cadavere e dell'incendio che da esso si propagò finendo col devastare parte della Curia. Il racconto che questo Orazio cinquantenne

<sup>30</sup> Per questo aspetto, cfr. ancora più oltre.

<sup>31</sup> A tal fine Dumas si avvantaggia esplicitamente della ricostruzione storica già utilizzata per *César* (cfr. sopra, p. 72).

<sup>32</sup> Dumas 1866, 216-219: le fonti antiche più importanti qui sono l'epistolario di Cicerone (*ad Att.* IV 1 e 2) e la sua *pro Milone*, con l'indispensabile corredo rappresentato dal commento di Asconio Pediano (I d.C.).

ci ripropone con gli occhi dell'adolescente di allora rappresenta, insomma, un vero antesignano di moderne rivisitazioni romanzesche, come *A Murder On The Appian Way* di Steven Saylor (1996).

Ma, oltre a dare un saggio delle sue doti di narratore, Orazio intende anche esprimere le proprie opinioni sulle figure che dominavano lo scenario politico in quel periodo tumultuoso: si tratta di un compito che egli svolge senza rinnegare il suo passato repubblicano, di ufficiale dell'esercito di Bruto a Filippi, ma esprimendo al tempo stesso l'orgoglio di poter finalmente dimostrare – adesso, sotto il principato di Augusto – la fondatezza delle perplessità che già allora gli facevano provare istintiva diffidenza verso alcuni esponenti di punta del partito anticesariano. Prendiamo, ad es., Cicerone: su di lui Orazio non ha mai condiviso il giudizio entusiastico del padre e di Orbilio, repubblicani di vecchio stampo, perciò nostalgici e un po' abbacinati dal fascino di quell'oratore che, da *homo novus*, era stato innalzato al consolato solo perché divenisse lo strumento di un partito di proprietari, usurai, speculatori, banchieri – il partito dei ricchi, insomma –, e che non aveva esitato, peraltro, a calpestare la legge quando si era trattato di far strangolare i catilinarini Lentulo e Cetego (Dumas 2006, 40 e 101s.). Assumendo una simile posizione l'Orazio autobiografo sembra indirettamente replicare al proprio biografo ottocentesco, il barone de Walckenaer, incline a esaltare Cicerone a spese di Bruto, ma soprattutto ostile a Cesare, «un usurpateur» colpevole di aver annientato il potere di senato e popolo per instaurare la dittatura (Walckenaer 1858<sup>2</sup>, 50). Orazio-Dumas si colloca, piuttosto, vicino a certe valutazioni di Michelet, di cui condivide anche il giudizio negativo sulla *virtus* sovrumana di Catone, che è da ammirare sì, ma che è impossibile amare perché scoraggia qualunque tentativo di emulazione<sup>33</sup>.

Lo stesso confronto fra Cesare e Pompeo rivela una consapevolezza acquisita col tempo, il maturare di un giudizio che allontana Orazio da convinzioni iniziali (più o meno indotte): «mon père et Orbilius étaient pompéiens: je fus donc élevé encore plus dans la haine que dans la crainte de César; cela explique ma liaison avec ses meurtriers, mes amitiés avec Messala, Caton fils et Cicéron fils» (Dumas 2006, 124). Non parlerei qui di rimorso, benché il poeta taccia non a caso il nome di Bruto, l'unico dei congiurati a cui egli dichiara più oltre di essere stato legato da sincera devozione e amicizia. La definirei, piuttosto, l'ammissione di un uomo maturo che ha finalmente compreso il valore rispettivo dei due grandi capi-fazione<sup>34</sup>: Cesare era ambizioso ed energico, capace e tenace nella passione e nella dedizione al suo obiettivo<sup>35</sup>; Pompeo, invece, era debole di carattere, intemperante, incapace di dominare la passione per le donne e vittima del suo volubile narcisismo<sup>36</sup>. A un certo punto, interrompendo per un attimo il filo del racconto – che qui, pur con tagli e aggiustamenti, segue da vicino la falsariga di *César* –, il poeta ammette di aver subito il fascino carismatico di Cesare<sup>37</sup>. Mentre rivive il moto di adesione istintiva alla causa popolare, che il padre ex-liberto avrebbe censurato, Orazio-Dumas esprime quel senso di superiorità affettuosa e venata d'orgoglio che molti figli assumono da

<sup>33</sup> Catone è «l'homme qui fait tout à l'envers des autres hommes» (Dumas 2006, 105) ; cfr. Michelet 1833<sup>2</sup>, 271.

<sup>34</sup> «Il a fallu que je fusse homme ... pour arriver à me rendre compte de ce qui était, je ne dirai pas le juste ou l'injuste, mais le bon ou le mauvais» (Dumas 2006, 124).

<sup>35</sup> Una volta raggiunto il quale, peraltro, egli sembra come 'sgonfiarsi' della tensione che lo aveva portato a dominare Roma: «pauvre grand homme! Arrivé au faite de la fortune, il en sentait le vide» (Dumas 2006, 181).

<sup>36</sup> Pompeo, in realtà, sembra un altro personaggio con cui Dumas presenta qualche punto di contatto, ma resta in ombra o, comunque, viene contornato di una lieve sfumatura negativa.

<sup>37</sup> «Peut-être eussé-je cédé à l'entraînement et crié *vive César* comme les autres, si je n'eusse senti la main de mon père toute frémissante de colère» (Dumas 2006, 130).



grandi nei confronti dei genitori, quando sentono di aver capito già molti anni prima qualcosa che essi, i genitori appunto, non hanno invece mai saputo cogliere<sup>38</sup>.

Ad Atene Orazio è raggiunto dalla notizia dell'assassinio di Cesare, mentre il figlio di Cicerone riceve una copia del *de officiis*, che il padre aveva appena finito di scrivere (Dumas 2006, 182ss.). Le due comparazioni suggerite da tale circostanza rivelano come Orazio rilegga quel momento cruciale, trovando un punto d'incontro fra passato e presente, fra memoria e consapevolezza del cambiamento (e della sua necessità). La prima comparazione, tra Cesare e Cicerone, va a tutto discredito di quest'ultimo<sup>39</sup>. La seconda, di matrice plutarchea, vede prevalere Bruto 'il buono', che – neanche volendolo – riusciva a odiare Cesare<sup>40</sup>, sul collerico, invidioso Cassio<sup>41</sup>. Bruto era stato amico di Orazio, unico non aristocratico nel suo seguito<sup>42</sup>, e Orazio a distanza di anni ne difende la memoria e soprattutto la generosità d'animo, la nobiltà di comportamento che lo distingueva dallo stesso Cicerone<sup>43</sup>.

E meno che mai tali valutazioni dovrebbero indurci ad attribuire a Cicerone una qualche forma di superiorità strategico-politica: Orazio ricorda che, ancora alla vigilia di Filippi, era stato proprio Bruto a dire a Cicerone che avrebbe fatto meglio a diffidare in futuro del suo amico Ottaviano<sup>44</sup>. A proposito di quest'ultimo, Orazio distingue fra il protagonista delle guerre civili (Ottaviano, appunto) e il restauratore della pace (Augusto), ovvero tra colui che dimostrando doti di comando pari al cinismo aveva trionfato su tutti i suoi avversari e colui che aveva saputo guarire le profonde ferite di una società, quella romana, ridotta in fin di vita<sup>45</sup>. Orazio non nega di essere stato ostile a Ottaviano, forse proprio per influsso di Bruto<sup>46</sup>, almeno fino a dopo Azio: «j'avoue que je gardais pour le vainquer de mon cher Brutus une certaine antipathie, dont il ne fallut rien moins que la bataille d'Actium pour triompher» (Dumas 2006, 288). Ma, a posteriori, la pace instaurata finalmente da Augusto rappresenta per l'Orazio maturo una conquista sospirata, che permette di vedere chiaro nel presente come nel passato: «Il m'a fallu surtout cette paix profonde que l'auguste empereur a donnée à la terre, et qui a si heureusement succédé à ces temps de meurtres, de proscriptions et de troubles ...»<sup>47</sup>. Augusto rivela il proprio lato migliore nella semplicità priva di affettazione e nella propensione ad accontentarsi di un

<sup>38</sup> Le sequenze parallele di *César*, con i giudizi espressi da Orazio sui vincitori delle guerre civili (prima Cesare, poi anche Ottaviano), risentono di come Dumas guardava a Napoleone III. Orazio celebra la *clementia* mostrata da Cesare a Farsalo: «le génie et l'humanité»; «l'âme douce et pleine de pitié de César» (Dumas 2006, 150s.), quest'ultima un'espressione che accentua ulteriormente il tono del corrispondente passaggio di *César* (Dumas 1866, 124: «l'âme miséricordieuse de César»); cfr. anche Dumas 2006, 180.

<sup>39</sup> Cicerone si sentiva oscurato dalla personalità dirompente di Cesare, e lo detestava perché – dice Orazio – finiva sempre per rimanergli dietro: «Cicéron passa sa vie à se faire aristocrate; et le jour où César jugeait à propos de se faire peuple, il rencontra Cicéron à peine à moitié chemin» (Dumas 2006, 182).

<sup>40</sup> «Brutus avait un remords. Malgré ses efforts pour haïr César, il n'en pouvait venir à bout» (Dumas 2006, 183).

<sup>41</sup> Cfr. anche Michelet 1833<sup>2</sup>, 344ss.

<sup>42</sup> Dumas 2006, 198ss., cfr. anche Walckenaer 1858<sup>2</sup>, 60ss.

<sup>43</sup> Basti il ricordo di quando il mite Bruto salvò la vita all'infido Gaio Antonio, suo prigioniero, provocando l'ira di Cicerone: Dumas rimaneggia Plut. *Brut.* XXVI accentuando di colori negativi il comportamento di Cicerone (Dumas 2006, 202s.).

<sup>44</sup> Dumas 2006, 203; cfr. Plutarco *Brut.* XXII 4; *Cic.* XLIV 2.

<sup>45</sup> Dumas 2006, 204: «si j'ai fait la guerre à Octave, c'est que Octave me paraissait devoir être combattu; si j'ai loué Auguste, c'est que Auguste me paraissait devoir être loué». Di una vera e propria metamorfosi di Ottaviano in Augusto parla anche Walckenaer 1858<sup>2</sup>, 183ss.

<sup>46</sup> Dumas 2006, 204-210. Per l'antipatia manifestata da Orazio verso Ottaviano in alcuni epodi e satire cfr. anche Walckenaer 1858<sup>2</sup>, 77ss. e 115ss.

<sup>47</sup> Dumas 2006, 124; cfr. qui sopra, p. 74 e la n. 34.

tenore di vita modesto: è a quest'«homme extraordinaire» che Orazio si augura di poter dedicare un giorno un'ulteriore capitolo di *Mémoires*.

E, per chiudere, veniamo a Mecenate<sup>48</sup>, della cui attività Orazio mette in rilievo, oltre al ruolo di protettore di intellettuali e mediatore fra potere e cultura, un inedito versante politico, caratterizzato da idee lungimiranti, come l'estensione ecumenica dei diritti a tutti i popoli dell'impero e il coinvolgimento di élites dirigenti provinciali nell'amministrazione dello stato. Anche Mecenate, insomma, è capace di far vacillare un 'repubblicano' come Orazio: «je trouvais, tout républicain que j'étais, ses idées fort raisonnables en politique» (Dumas 2006, 287). Ma è soprattutto dell'amico e del benefattore che Orazio-Dumas tratteggia il contorno, in particolare al momento di rievocare con commozione il dono della villa sabina, che aveva affrancato il poeta dalla vita di Roma e dalla professione di *scriba*, rendendolo libero di coltivare la poesia nella quiete del ritiro (Dumas 2006, 346).

Occorre nondimeno considerare che l'Orazio che qui sta parlando appartiene a un periodo (15 a.C.) in cui Mecenate – dopo aver già abbandonato la vita di corte e il ruolo di fiduciario di Augusto – è scomparso anche in quanto personaggio dalla sua opera poetica. Orazio è ormai una celebrità assoluta, che può rivolgere direttamente la parola all'imperatore se lo impone la necessità di rivendicare la propria autonomia di gusti o il compito di risolvere incomprensioni e difficoltà. Non a caso l'epistola ad Augusto è il testo a cui l'Orazio biografo di se stesso riserva la citazione più ampia (Dumas 2006, 69s.), nell'ambito di un'intera sezione dedicata alla *querelle des anciens et des modernes* (Dumas 2006, 66-77)<sup>49</sup>. È un'altra ghiotta occasione per guardare con superiorità un po' irriverente a chi, come Cicerone, aveva tributato onore ai poeti arcaici solo perché non aveva potuto conoscere i più grandi fra i moderni: «il n'a connu ni Virgile, ni Varius et, après eux, dirai-je, ni moi» (Dumas 2006, 75)<sup>50</sup>. Ma è anche un modo di ricordare che il poeta appartiene a quel novero di eccellenze che a buon diritto potrebbero definirsi 'coscienze della nazione', e che perciò può, anzi deve prendersi la libertà di contrastare la censura del gusto moderno effettuata in nome del passatismo. Ed è appunto ciò che Alexandre Dumas farà pochi anni dopo (10 agosto 1864) quando in una famosa lettera a Napoleone III – «prince dont j'ai eu l'honneur de serrer la main (...) et qui, m'ayant trouvé comme prosélyte dévoué sur le chemin de l'exil et sur celui de la prison, ne m'a jamais trouvé comme solliciteur sur celui de l'Empire» – protesterà contro l'operato dei censori che flagellano la moderna letteratura teatrale, ricordando di far parte di un 'triumvirato' di eccellenze ormai ridotto al silenzio:

«il y a encore trois hommes à la tête de la littérature française: Victor Hugo, Lamartine et moi ... Quoique je sois le moins digne de trois, ils m'ont fait dans les cinq parties du monde, les plus populaire des trois ... parce que l'un est un penseur, l'autre un rêveur, et que je ne suis, moi, qu'un vulgarisateur».

Leggendo questa lettera è difficile sottrarsi all'impressione di ascoltare ancora un Dumas-Orazio mentre espone le sue autorevoli opinioni in forma di epistola-programma a quella specie di Augusto redivivo che ambiva ad essere Napoleone III.

<sup>48</sup> Per un ritratto, cfr. Dumas 2006, 285ss. (in part. 286s. sono da confrontare con Walckenaer 1858<sup>2</sup>, 188ss.).

<sup>49</sup> In realtà l'*epist.* II 1, come il libro IV delle *Odi*, dovrebbero risalire circa al 13/12 a.C., ovvero a qualche tempo dopo il periodo in cui si immaginano scritte queste memorie: si tratta, comunque, di un anacronismo lieve e che, a prima vista, mi sembra privo di conseguenze particolari.

<sup>50</sup> Orazio ritrova Virgilio e Vario dopo il ritorno a Roma (Dumas 2006, 272ss.) e con loro forma una sorta di «triumvirat littéraire» secondo la felice definizione di Walckenaer 1858<sup>2</sup>, 166s.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aziza 2006

C.Aziza, *Préface*, in A.Dumas, *Mémoires d'Horace écrits par lui-même*, édition, préface et commentaires de C.A., Paris 2006, VII-XXV.

Dumas 1866

A.Dumas, *Les grands hommes en robe de chambre. César*, Paris 1866.

Dumas 2006

A.Dumas, *Mémoires d'Horace écrits par lui-même*, édition, préface et commentaires de Claude Aziza, Paris 2006.

Dumasy 1999

L.Dumasy (ed.), *La Querelle du roman-feuilleton: Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble 1999.

Michelet 1833<sup>2</sup>

J.Michelet, *Histoire romaine. Première partie: République*, Paris 1833<sup>2</sup>.

Mombert 2003

S.Mombert, «Apprendre l'histoire au peuple»: *Alexandre Dumas vulgarisateur*, in M. Arrous (ed.), *Dumas, une lecture de l'histoire*, Paris 2003, 589-608.

Walckenaer 1858<sup>2</sup>

C.A. (le Baron) Walckenaer, *Histoire de la vie et des poésies d'Horace*. Deuxième édition revue et corrigée. Tome premier, Paris 1858<sup>2</sup>.



ENRICO MARIA ARIEMMA

### Il disincanto del dottor Reis. Un eteronimo eccellente tra Orazio, Pessoa, Saramago<sup>1\*</sup>

Mi sono nascosto là, continuò, in una piccola proprietà di amici, ho passato tutti questi anni in una casa di campagna, davanti alla quale c'è un gelso centenario e sotto quel gelso ho scritto tutte le mie odi pindariche e le mie poesie oraziane.

Così Antonio Tabucchi, in quella sorta di splendida postilla ai suoi *Sogni di sogni* chiamata *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, introduce, dopo Alvaro De Campos, dopo Alberto Caeiro, e prima di Bernardo Soares e Antonio Mora, il dottor Ricardo Reis al capezzale dello scrittore morente<sup>2</sup>. È il teatro degli eteronimi, come recita un saggio recente d'insieme sull'opera pessoana<sup>3</sup>; eteronimia, secondo la definizione che ne ha dato Tabucchi, stavolta in veste di critico,

intesa non tanto come metaforico camerino di teatro in cui l'attore Pessoa si nasconde per assumere i suoi travestimenti letterario-stilistici; ma proprio come zona franca, come *terrain vague*, come linea magica varcando la quale Pessoa diventò un "altro da sé" senza cessare di essere se stesso ... L'eteronimia di Pessoa rimanda alla capacità di vivere l'essenza di un gioco, non ad una finzione pertanto, ma ad una metafisica della finzione, o ad un occultismo della finzione; forse ad una teosofia della finzione<sup>4</sup>.

L'eteronimia è altro dall'adozione di uno pseudonimo; non si tratta infatti di scrivere sotto nomi diversi dal proprio. Il progetto pessoano di «inventare una letteratura» comporta la creazione di biografie, di caratteri, di procedure di interazione tra i diversi eteronimi – soprattutto i tre principali –, tra i quali andrà annoverato anche Fernando Pessoa ortonomo, eteronimo di se stesso, alter ego di un Fernando Pessoa completamente identico al primo<sup>5</sup>. La scelta dell'eteronimia implica attribuire pubblicamente l'autorità degli scritti a individualità fittizie che avranno la parvenza di una esistenza reale. Una sorta di panspermia dell'autore, è stato scritto<sup>6</sup>,

---

<sup>1\*</sup> Per le citazioni di poesie di Ricardo Reis mi sono avvalso di Tabucchi 1984; ma mi è stato utilissimo consultare <http://arquivopessoa.net/>, curato dall' Instituto de Estudos sobre o Modernismo (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), che presenta il testo criticamente curato dell'intera opera ortonima ed eteronima di Pessoa.

<sup>2</sup> Tabucchi 1994, 30.

<sup>3</sup> Cf. Orlotti 2006.

<sup>4</sup> Tabucchi 2000, 7. Eteronimi che non hanno creduto ai loro miti, ma sono essi stessi miti efficaci, come scrive, parafrasando Paul Veyne, Perrone-Moysés 1988, 76.

<sup>5</sup> Su questo punto ancora illuminante Tabucchi 2000, 12.

<sup>6</sup> La definizione è di Iovinelli 2004, 347.

capace di produrre personalità complete, complesse e compiute, ‘altre’, per sentimenti idee stile formazione, da chi che ne compone l’opera. Del resto, in una prima fase, Pessoa stesso usa il termine eteronimo con una certa parsimonia, alternandolo con pseudonimo, non senza esibire il disappunto di vivere l’incredibile paradosso di pubblicare a suo nome l’opera eteronimica. Per provvidenziale eccesso di precisione, viene definita anche la fisionomia di un semi-eteronimo, Bernardo Soares, «personalità letteraria» nata da una costola del Pessoa biografico, con il quale condivide tratti non secondari della personalità (l’autore del celebre *Livro do desassossego*), e, soprattutto, dello stile (‘tono della voce’, per così dire).

Ricardo Reis, discepolo di quell’eteronimo ‘primo’ che è Alberto Caeiro, ha una sorta di documento di nascita nelle parole di Pessoa:

«Il dott. Ricardo Reis nacque nella mia anima il 29 gennaio del 1914, verso le 11 di sera. Il giorno prima mi era capitato di assistere a una lunga discussione sugli eccessi dell’arte moderna. Assecondando il mio modo di sentire le cose senza sentirle, mi lasciai andare all’onda di una reazione momentanea. Quando riflettei su ciò che stavo pensando, mi accorsi che ero andato costruendo una teoria neoclassica, e che la stavo sviluppando. Mi parve bella, e pensai che sarebbe stato interessante svilupparla secondo principi che non accettò né condivido. Ebbi l’idea di farne un neoclassicismo ‘scientifico’»<sup>7</sup>.

Reis vedrebbe la luce ad Oporto nel 1887; di educazione gesuitica, va in volontario esilio volontario in Brasile a partire dal 1919, a difendere le proprie idee monarchiche mentre il Portogallo sta cominciando a vivere una fase repubblicana. Reis condivide col suo maestro Alberto Caeiro, «argonauta delle vere sensazioni»<sup>8</sup>, tratti ideologici caratterizzanti, quali passività totale, accettazione del destino, indifferenza al cambiamento, ma con spiccati tratti di differenziazione, soprattutto stilistica: un approccio quasi prosastico privo di intellettualismi per Caeiro, l’ideologo della contemplazione semplice della natura; scrittura sorvegliata, raffinata, costruita per Reis. Comune ad entrambi è anche una certa tendenza al paganesimo, che in Caeiro si salda tuttavia con una sequenza continua di referenze cristologiche, mentre Reis, educato alla scuola dei classici greci e latini, metabolizza materiali soltanto pagani rendendoli base della propria scrittura.

Reis del resto, che Pessoa definisce poeta appassionato di filosofia, non filosofo dotato di facoltà poetiche, opera uno sforzo lucido e disciplinato per bilanciare l’assenza di felicità, la latitanza di impegno partecipativo alla vita pubblica e privata, e il sentimento dolceamaro della *saudade*. Lo spazio entro cui si realizza la poesia di Reis a tratti pare essere quello dell’assenza, e l’unico centro possibile, l’io, viene recuperato attraverso la pressione della memoria, la quale, una volta attiva, si riduce però a passato nostalgicamente sognato più che concretamente vissuto, percepito da occhi senza vista. Lo dimostra anche il profondo ripensamento del topos ‘metamorfico’ del *non sum qui fuerim*<sup>9</sup>:

Se recordo quem fui, outrem me vejo,  
e o passado é o presente na lembrança.  
Quem fui é alguém que amo  
porém somente em sonho.  
E a saudade que me affige a mente

<sup>7</sup> Cf. Tabucchi 1984, 19, ma cf. anche 128-136, con la traduzione della celebre lettera sull’eteronimo a Adolfo Casais Montero del 13 gennaio 1935.

<sup>8</sup> Cf. Orlotti 2006, 67.

<sup>9</sup> Cf. tra gli altri Losa 1975, 196s.



não é de mim nem do passado visto,  
 senão de quem habito  
 por trás dos olhos cegos.  
 Nada, senão o instante, me conhece  
 Minha mesma lembrança é nada, e sint  
 que quem sou e quem fui  
 são sonhos diferentes.

Poeta del gioco, è stato definito, sul tavolo della vita; ma senza alcuna aspettativa di vittoria, giacché l'esito della partita sembra già inscritto nel gioco stesso; giocare in difesa, l'unica possibilità concreta concessa all'essere umano, consisterà dunque nel saper imparare a perdere. Da questo punto di vista, del massimo interesse appare l'operazione sincretica che contempera istanze epicuree e stoiche, quasi ad allestire un breviario ragionato di filosofia dell'esistente<sup>10</sup>. Se nella vita si gioca a perdere, non basterà avere considerazione limitata per i beni passeggeri. Un testo datato 6.6.1915 costituisce un esempio probante. La calibrazione formale risponde ad una pessimistica 'esattezza' dell'osservazione delle cose; se mai gli dèi hanno potere di orientare concessioni e negazioni agli umani, sembra dire Reis, limitino le prime alla coscienza lucida delle cose e degli esseri, unico sicuro rifugio. Da un lato, dunque, una decisa svalutazione di ciò che passa, dall'altro i valori presunti di ricchezza, amore e gloria divengono chiari disvalori: solo così, visto che si è costretti a perdere, si avrà poco da perdere:

Tirem-me os deuses  
 Em seu arbítrio  
 Superior e urdido às escondidas  
 O Amor, glória e riqueza.  
 Tirem, mas deixem-me,  
 Deixem-me apenas  
 A consciência lúcida e solene  
 Das coisas e dos seres.  
 Pouco me importa  
 Amor ou glória,  
 A riqueza é um metal, a glória é um eco  
 E o amor uma sombra.  
 Mas a concisa  
 Atenção dada  
 Às formas e às maneiras dos objectos  
 Tem abrigo seguro [...]

Si tratta, del resto, dell'unica condizione possibile per recuperare l'unico possesso realmente saldo: quello di se stesso, una signoria dal sapore antico ma riassaporata con senso della novità virginale, una sorta di riattualizzazione del precetto delfico ma con una componente visionaria modernissima. Come si legge in un testo del 19.6.1914, l'opposizione buio/luce, scandita dall'antitesi biologica notte/giorno, serve a radicalizzare l'opposizione tra il cammino della vita, che è notte, e quell'attimo senza tempo che consente, quasi, il rientro nel flusso vitale<sup>11</sup>:

Não tenhas nada nas mãos  
 nem uma memória na alma

<sup>10</sup> C'è sostanziale consenso tra gli studiosi sulla presenza di elementi sia stoici che epicurei, immessi nel testo poetico, senza essere organizzati in sistema: messa a punto, da ultima, in Rodrigues 2006, 54.

<sup>11</sup> Cf. Camargo 2009, *passim*.

que quando te puserem  
nas mãos o óbolo último  
ao abrirem-te as maos  
nada te cairá [...]  
Que horas que não te tornem  
que serás quando fores  
na noite o fim da tua estrada?  
Colhe as flores mas larga-as  
das mãos as olhaste.  
Senta-te ao sol. Abdica  
e sê Rei de ti próprio.

Si scorge spesso, nelle *Odi* di Reis, una collisione tra ricercatezza formale, evidente nell'architettura del verso e nella disciplina della strofe, e coscienza del nonsense; tale frizione produce lo spazio operativo – invero angusto – in cui l'individuo mantiene serenità nel regno dell'assurdo e del caos. Il vivere conformemente alla natura può divenire, in una fase «positiva», vivere senza rimorsi e con sufficiente tranquillità, nell'illusione della faticosa conquista della libertà. In questo senso, la vera moderazione è accontentarsi dell'istante (vedremo in qual senso in contiguità e in superamento del *carpe diem* oraziano), senza tuttavia avvertire la necessità di abusarne<sup>12</sup>.

La fragilità umana può essere redenta per il tramite della scelta di un'arte del vivere che conduca a morire col minimo possibile di sofferenza. Se la morte è certezza lenta e continua, il ripensamento del modello atarassico diviene allora (non senza oscillazioni e ripensamenti) strategia di elusione delle inquietudini. La scelta e la classificazione dei piaceri hanno come obiettivo su un'esigenza di equilibrio che, sola, procura l'imperturbabilità. La matrice di questo atteggiamento è, in fondo, lucreziana. Un testo datato 30.7.1914 postilla nella maniera più profonda un noto incipit, «Sábio è o que se contenta com o espetáculo do mundo»:

Nós, imitando os deuses,  
tão pouco livres como eles no olimpo,  
como quem pela areia  
ergue castelos para encher os olhos,  
ergamos nossa vida  
e os deuses saberão agradecer-nos  
o sermos tão como eles.

Se essere spettatori è condizione preferibile al salire sulla scena della vita e del mondo da attori, allora bisogna imitare gli dèi, ma conseguendo, al massimo, l'illusione della libertà. Per assurgere al rango degli dèi occorre innalzare lo sguardo, verticalizzare la costruzione della scena, conferirle, insomma, una certa atmosfera lucreziana, quella dell'incipit del libro II del *De rerum natura*, in cui la superiorità del saggio è superiorità anche logistica, nel contemplare dall'alto, in piena indifferenza, lo spettacolo 'orizzontale' dell'affannarsi umano. In Reis si aggiunge poi la coscienza dell'impossibilità di produrre e ricavare senso, in questa impalcatura fasulla e basata su castelli di sabbia. Il rapporto con gli dèi non si basa sulla reciproca non interferenza, ma su una reale (quella sì) loro superiorità di condizione e di collocazione, che porta a un concreto, avvertibile, irredimibile disprezzo (ben altra cosa dal *despicere* lucreziano).

---

<sup>12</sup> Quello che forse è il più celebre dei carmi di Reis lo afferma con rassegnata saggezza, sin dal suo incipit: *Mestre, são plácidas / todas as horas / que nós perdemos, / se no perdê-las, / qual numa jarra, / nós pomos flores.*

L'«epicureismo triste» di Reis, forse, è la risultante di un percorso rettilineo e tormentato al tempo stesso; esso si compone di riposo e innocenza (*sossego*), di cui gli dèi si fanno garanti proprio nell'essere disponibili a concedere una sorta di tranquillo non-intervento, tanto più che il fluire del destino è al di sotto di loro. Ma l'innocenza è per Reis una chimera inattuabile.

Il confronto col classico si concretizza in un ripensamento per sottrazione, anche, ad esempio, per quel che riguarda i piaceri: economizzati per l'epicureo, semplicemente assenti per Reis. Il motivo dell'autosufficienza si sposa all'imperativo morale di preservare la dignità dell'uomo anche nella presenza della morte – tratto stoico più che epicureo; così come, in un testo *s.d.*, la non-interferenza col mondo, l'isolamento, l'indifferenza vengono riscattate dal processo oggettivante della scrittura:

Negue-me tudo a sorte, menos vê-la  
que eu, estóico sem dureza,  
na sentença gravada do Destino  
quero gozar as letras.

Orazio, dunque. L'Orazio delle *Odi*, richiamato sin dalla titolazione della raccolta: già questo elemento esteriore allude a un profondo e rigido esercizio di continenza formale e intellettuale che conduce alla perfezione espressiva, intesa come risarcimento delle manchevolezze del mondo e di una realtà sentita come estranea. Disciplina interiore e pieno dominio dell'atto creativo paiono accomunare i due testi anche nelle opzioni di poetica<sup>13</sup>. E, in più, in Ricardo Reis opera la tendenza a cercare nuove aperture di senso, riutilizzando sì il modello, ma, prevalentemente, per sottrazione. Sul piano squisitamente intertestuale non saranno forse numerosissimi i riscontri diretti; ma l'operazione compiuta dall'eteronimo pessoano sul testo oraziano, anche sui contenuti, ha una forza ideologica tale da rendere perspicua l'opzione per una intertestualità dei nuclei tematici, pur mediata ovviamente, dalla intertestualità delle forme. Il contesto entro cui va ad attivarsi l'incontro-scontro, *krisis-chresis*, è quello di una vita artificiale (Reis è un eteronimo) che si compone anche della rimeditazione di un'altra 'vita', costituita dalla voce lirica del poeta classico. Il gioco intertestuale genera possibilità espressive che producono senso ulteriore per il tramite della collisione tra ipotesto e riuo; col succoso, ulteriore retrogusto della organica coerenza della visione del mondo veicolata dal testo a nome Ricardo Reis, che è poi, tuttavia, soltanto una porzione del mondo pessoano, ortonimico ed eteronimico; una absolutezza oggettiva in attesa di confrontarsi con l'universo degli eteronimi altri.

La poetica di Riccardo Reis si basa innanzitutto sulla disponibilità ad un profondo ripensamento del *carpe diem*. Un testo datato 3.11.1923 evidenzia come sia necessario accettare (*acetar* è verbo fortemente tematico in Reis) l'appressamento della morte delibando, spilluzzicando ciò che è passibile di appropriazione, come vino e fiori<sup>14</sup>:

Tão cedo passa tudo quanto passa!  
Morre tão jovem ante os deuses quanto  
morre! Tudo é tão pouco!  
Nada se sabe, tudo se imagina.  
Circunda-te de rosas, ama, bebe  
e cala. O mais é nada.

<sup>13</sup> Per le relazioni tra le due poetiche, cf. Cascone 2005, 88ss.

<sup>14</sup> Cf. Ferreira De Silva 2007, 64s.

L'idea del piacere non riesce a disgiungersi dalla convinzione che passato e futuro siano dimensioni del tempo del tutto inconsistenti, che lasciano riverberare anche sul presente il senso forte della insignificanza, come sembra suggerire questo testo *s. d.*:

Esta è a hora, este è o momento, isto  
è que somos, e è tudo.  
Perene flui a interminável hora  
que nos confessa nulos. No mesmo hausto  
em que vivemos, morremos, Colhe  
o dia, porque és ele.

La posizione di Ricardo Reis, che non lascia spazio ad alcun margine di positività, appare dunque spostarsi ancora un po' in avanti rispetto all'atteggiamento oraziano di I 11<sup>15</sup>. Per Reis la difesa oraziana dall'incertezza del futuro diviene certezza della fine, e l'esistenza è un passaggio inevitabile su una strada che conduce, senza appello, alla morte. L'agire umano, allora, tende quasi a svincolarsi da qualsiasi preconetto assiologico: si agisca o no, e come, conta poco: si trascorre soltanto. Soccorre in questo senso un testo in cui conversare con Lidia davanti al fiume – motivo fortemente tematizzato nelle *Odi* di Ricardo Reis – significa da un lato cogliere l'istante, approfittando del buono che esso offre, ma, dall'altro, vivere intimamente l'impossibilità di affrancarsi dal senso di oppressione che scaturisce dalla certezza del morire (12.6.1914)<sup>16</sup>:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.  
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos  
Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.  
(Enlacemos as mãos) [...]  
Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.  
Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.  
Mais vale saber passar silenciosamente.  
E sem desassossegos grandes. [...]  
Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,  
se quiséssemos, trocar beijos e abraços e caricias,  
mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro  
ouvindo correr o rio e vendo-o.  
Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as  
no colo, e que o seu perfume suavize o momento  
este momento em que sossegadamente não cremos em nada,  
pagãos inocentes da decadência.

D'altra parte, Orazio non sempre coglie le rose della vita, come ancora Traina pone ad epigrafe del suo saggio; e tuttavia, la rivendicazione dell'attimo diviene lo spazio, angusto ma immediatamente esperibile, entro cui si realizza il godimento nella sua forma transitoria ma esistente. Un esempio è l'ode II 16, a Grosfo, con diversi frangenti della quale Reis pare attivare un fecondo dialogo ermeneutico-epistemologico. L'ode oraziana evidenzia con chiarezza come

---

<sup>15</sup> Traina 1986<sup>2</sup>, 247ss. coglie assai bene la pregnanza del sintagma *carpe diem*, individuando il baricentro del carne nella contrazione sull'attimo, a suggello di una *klimax* che sintetizza, accomunandole, proibizioni (*ne quaesieris*) ed esortazioni (*sapias, linques*).

<sup>16</sup> Su ruolo e funzione «pedagogica» dell'imperativo e sulla coordinazione fittizia per cui la congiunzione *e* (v. 2) è l'equipollente di una subordinata finale, cf. Ferreira 2001, 259. Ottima analisi anche in Rodrigues 2006, 56. Cf. anche Garcez 1990. 121ss.

il tendere all'atarassia debba confrontarsi con uno stato di incessante inquietudine dell'animo. Il desiderio dei beni di consumo emozionale trascolora in un senso di alienazione, per cui smania e scontentezza divengono i due ingredienti di un'affezione simile alla noia moderna<sup>17</sup>. L'ode si apre con una domanda di *otium* rivolta agli dèi, con *otium* in triplice anafora a guisa di probabile ripensamento della strofe di chiusura del c. 51 di Catullo. La pace interiore non può tuttavia acquistarsi con abbondanza di ricchezze; anzi, l'ode rivela l'ineludibile nesso causale tra le *gatae* e il *tumultus mentis* (9 ss.): una relazione strettissima rivelata dall'andamento della sintassi e dall'allestimento retorico, chiasmaticamente organizzato e con al centro un avverbio che materializza l'angoscia in un *tourbillon* di svolazzi disordinati (11 s.: *curas laqueata circum / tecta uolantis*). La seconda parte dell'ode punta invece alla reazione centrifuga (17 s.: *iaculamur ... / multa*) rispetto ad un tempo breve, operante nella irrequieta ricerca della *mutatio loci* che da Lucrezio al *De tranquillitate animi* costituisce un cavallo di battaglia della ricerca della serenità interiore come luogo «altro». In questo senso, ecco affacciarsi l'idea dell'*angulus* come spazio 'compartimentato' nell'ultima strofe (37 ss.), dove i *parva rura* costituiscono un possesso sicuro e saldo, lo spazio di realizzazione dell'astensione dai desideri inutili e del disprezzo del volgo, risarcito – quel che in Reis è presente nel testo *s.d.* prima richiamato, e più spesso assente – dal *tenuis spiritus Camenae*.

La strofe centrale (25 ss.) ridisegna il concetto di felicità come una conquista circoscrivibile al presente; un *animus* che sia *laetus* non deve infatti attribuire importanza al domani, ma proprio questa letizia momentanea sembra assente in Ricardo Reis. E forse manca perché gli manca anche il delegare alla divinità «il resto». Un testo datato 17.7.1914 definisce la vita concessione degli dèi, dai quali null'altro può essere ottenuto – tra l'altro a mio avviso in probabile, antifrastica interferenza con il *sublimi feriam sidera uertice* che chiude il proemio dei *carmina* oraziani:

Não consentem os deuses mais que a vida.  
Tudo pois refusemos, que nos alce  
a irrespiráveis píncaros,  
perenes sem ter flores  
Só de aceitar tenhamos a ciência.

Nemmeno si troverà, in Ricardo Reis, quella sorta di circoscritto ottimismo che, sia pure nel ricordo della *canities morosa*, percorre l'ode oraziana I 9<sup>18</sup>. Orazio valorizza l'attimo lasciandolo impregiudicato, e l'incertezza sul futuro non esclude la possibilità di lucrare sul presente, vale a dire, di considerare guadagnato ogni attimo. Il sistema delle determinazioni di tempo (*simul, cras, nunc*) si incarica di edificare un castello che ha fondamenta meno labili di quelle di Reis; l'esortazione infatti, si incarica di spingere ad afferrare l'attimo prima che esso sia travolto dal flusso dell'indifferenza del divenire. Certo, gli dèi si configurano anche in Orazio come plenipotenziari in un mondo sottratto, per grandi temi «cosmologico-atmosferici», al potere degli mortali (9 ss.: *permitte diuis cetera, qui simul / strauere uentos ...*). In Orazio pare adombrarsi la (effimera) compartecipazione degli umani alla costruzione del proprio destino terreno; quello che, si diceva, manca in Reis, ancorato alla malinconia dell'accettazione operante in Orazio, il quale è tuttavia capace di riscattarla nella tesaurizzazione dell'oggi<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Cf. La Penna 1993, 112s.

<sup>18</sup> Cf. Mondin 1997, 48s.; 79.

<sup>19</sup> Cf. Hor. *carmin.* I 9,9ss.: *permitte diuis cetera, qui simul / strauere uentos aequore feruido / deproeliantis [...] / [...] / quid sit futurum cras fuge quaerere, et / quem Fors dierum cumque dabit, lucro / adpone, nec dulcis amores*



Un altro esempio interessante è l'ode II 3, per Dello, questa, a tratti, capace di ridurre la forbice ideologica tra Orazio e il suo epigono. L'abbraccio della morte pare incombere con più evidente imminenza, rispetto ad altre formulazioni oraziane, sulla precarietà terrena. Sin dall'incipit opera l'esortazione a conservare *mens aequa* dinanzi all'approssimarsi della morte, mentre l'enfatico *moriture*, sembra riproporre l'idea epicurea dell'accettazione inevitabile della morte dinanzi a cui, in principio, poco vale l'atteggiamento assunto, qualunque esso sia: poco conta vivere *maestus omni tempore*, oppure avvicinarsi alla *makariòtes* epicurea, descritta con più ampio sviluppo e formalizzata sull'abbrivio della pressione lucreziana di un luogo celeberrimo del proemio al II del *De rerum natura* (II 29 ss). Del resto, lo stato transitorio (6 s.: *per dies / festos*) di beatitudine richiede una 'scenografia' (*remoto in gramine*), assimilabile all'*angulus*, laddove l'immobilità etica dell'uomo *maestus (omni tempore)*, decisamente svalutata da Orazio, è una staticità nell'infelicità, una convivenza impossibile con desideri senza limiti. Il momento presente, quello in cui la fanno da padroni il vino e le rose, è spazio di usufrutto, proprio come per Ricardo Reis, il quale, tuttavia, non riesce a scrollarsi di dosso un senso di accidia e desistenza, e si tiene lontano dalla prescrizione di formule che possano prefigurare ancora di salvezza orientate verso l'utilitarismo etico, verso una visione positivamente, funzionalmente critica del reale<sup>20</sup>. Reis punta tutto sull'inutilità della morale (laddove il messaggio del Venosino è un messaggio di 'apertura', di predicazione). La chiusa dell'ode oraziana, il movimento centripeto coatto verso la barca da cui nessuno è escluso (*omnes eodem cogimur*), diviene motivo topico e rifunzionalizzato in Ricardo Reis, ad esempio nella chiusa di un testo già citato, quello datato 12.6.1914:

E se antes do que eu lewares o óbolo ao barqueiro sombrio  
 eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.  
 Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim – à beira-rio,  
 pagã triste e com flores no regaço.

Nella barca si entra con Lidia. Ma chi è Lidia? un nome<sup>21</sup>? in III 9 Orazio, dialogando con Lidia (che mai ha voce in Ricardo Reis), confina nel passato per poi proiettare nel futuro la vicenda d'amore che li riguarda, essendo invece il presente consacrato alla *docta* Cloe. Ora, uno splendido testo datato 6.7.1927 realizza modernamente la dimensione oraziana dell'*angulus* (un tema peraltro non presente in III 9) come la qualità di uno stare separato<sup>22</sup>, come una scelta improntata all'eccellenza autarchica, indipendentemente da descrizioni di tipo classificatorio e orientata piuttosto (si pensi al proemiale *secernunt populo*) alla definizione del valore aggiunto di uno stato interiore. Nel testo dell'epigono, inoltre, emerge come la conquista del sé, labile *ubi consistam*, e l'accettazione del destino col nonsense che vi è connaturato escludano, e lo si è già visto, l'amore; Reis anzi taglia fuori l'eros dalla propria *Weltansicht* anche nella sua forma «oraziana», che formalizza esperienze (meta)letterarie tali da organizzare il discorso amoroso in forme diverse da quelle elegiache (nonostante le somiglianze sopravvalutate da qualche studioso, che sono invece volontà di confronto e alterità) e che tende a ridefinirle descrivendo passioni

---

/ sperne puer neque tu choreas, / donec uirenti canities abest / morosa. Nunc [...]

<sup>20</sup> Cf. Hor. *carm.* II 3,1ss.: *aequam memento rebus in arduis / seruare mentem, non secus in bonis / ab insolenti temperatam / laetitia, moriture Delli*; 25ss.: *omnes eodem cogimur, omnium / uersatur urna serius ocus / sors exitura et nos in aeternum / exilium impositura cumbae*.

<sup>21</sup> Su Lidia come «voz de outros» ottime osservazioni in Ferreira 2001, 249ss; e già Ferreira 1992, 135ss.; la 'decorporalizzazione' dei nomi oraziani in Ricardo Reis è ben delineata da Allegro de Magalhães 1996, 32.

<sup>22</sup> Ferri 1993, 22ss.

superate recuperandole da una memoria che produce saggezza e distacco – sopravvivere al naufragio nel finale di I 5, ad esempio. Ora, in Ricardo Reis, la scelta dell’afasia, di un silenzio esso stesso parola poetica, comporta non soltanto il rifiuto dell’amore, ma anche l’esibizione del gioco: nell’indifferenza a ciò che è *extra se*, Lidia, Neera e Cloe sono puri, indifferenziati nomi:

Lenta, descansa a onda que a maré deixa.  
 Pesada cede. Tudo é sossegado.  
 Só o que é de homem se ouve.  
 Cresce a vinda da lua.  
 Nesta hora, Lídia ou Neera ou Cloé  
 qualquer de vós me é estranha, que me inclino  
 para o segredo dito  
 pelo silêncio incerto.  
 Tomo nas mãos, como caveira, ou chave,  
 de supérfluo sepulcro, o meu destino,  
 e ignaro o aborreço  
 sem coração que o sinta.

Anche nel suo aspetto fenomenologico, l’amore è già addio mentre è in essere. Un testo del 17.11.1923 ripensa *ab imis* un altro *carpe diem*, quello catulliano, fatto di un presente sofferto e goduto, e proiettato, per confronto, verso il passato e non verso il futuro. Ora, in Catullo l’infinità dell’amore, data dal numero con calcolabile (e da non calcolare) dei baci, si rivela alternativo e vincente (nella dimensione della scrittura) alla precarietà della vita che sfocia nella morte inevitabile. L’indistinzione che pare, in Ricardo Reis, avvolgere ciò che è fuori il controllo dell’uomo, in Catullo è il prodotto di un’alternanza inscritta nella natura (*fulsere quondam ... nox est perpetua*). Ma sussiste qualcosa capace di creare esperienza irripetibile, quella che è stata definita strategia dell’immortalità. La notte perpetua può essere ricondotta ai margini dalle serie infinite – letteralmente: non numerabili – dei baci. Proseguendo in questa direzione, e appena qualche anno dopo l’esperienza pessoana, Pedro Salinas radicalizzava l’istanza catulliana in un «tutto con eccesso» che diviene retorica del troppo, e, al tempo stesso, raffigurazione di una condizione umana incerta e incapace di esorcizzare la morte se non nel «non sappiamo più / l’ultimo quale sarà»,<sup>23</sup>. Nulla di più lontano (e intertestualmente di più vicino) della retorica del rifiuto di Reis, dove, come si legge in un testo del 17.11.1923, ogni bacio *deve* essere l’ultimo, perché già logisticamente dislocato agli inferi, nel luogo dell’indistinzione, mentre la barca è già tornata vuota<sup>24</sup>:

Como se cada beijo  
 fora de despedida  
 minha Cloe, beijemo-nos, amando.  
 Talvez que já nos toque  
 no ombro a mão, que chama  
 à barca que não vem senão vazia;  
 e que no mesmo feixe / ata o que mútuos fomos  
 e a alheia soma universal da vida.

La morte non si lascia attendere. In raffinata operazione sincretica, Ricardo Reis coagula

<sup>23</sup> Vi insiste brillantemente Paduano 1997, v ss.

<sup>24</sup> Cf. Losa 1975, 197.

in sintagma i catulliani *brevis (lux)* e *soles (candidi)*, recuperando il *dormianda (nox)* nel sostantivo di riferimento (sonno); un testo del 31.7.1932 impartisce il precetto di mantenere, per quanto possibile, la serenità dinanzi al parco ritardo della morte, se la vita, oltre che confusa navigazione in solitudine, null'altro è se non «brevi soli e sonno»<sup>25</sup>:

Sereno aguarda o fim que pouco tarda.  
Que é qualquer vida? Breves sóis e sono.  
Quanto pensas emprega / Em não muito pensares.  
Ao nauta o mar obscuro é a rota clara.  
Tu, na confusa solidão da vida,  
A ti mesmo te elege  
(Não sabes de outro) o porto.

Questo vale per tutti: *qualquer vida*. Siamo vicini alla *Stimmung* dell'ode I 4 di Orazio, primaverile nell'incipit, col suo forte impegno fonico nel crescendo che enfatizza l'approssimarsi della morte<sup>26</sup>. L'eteronimo pessoano sa perché ha scelto di rimanere al margine, evitando i logorii provocati dal desiderio: siamo al crollo del mondo, benché viva in un mondo che ancora si mantiene nel linguaggio. Senza, tuttavia, il risarcimento oraziano del *non omnis moriar*.

Per José Saramago, premio Nobel per la letteratura nel 1998, il libro è sempre composto di «fingimentos de verdade e de verdade de fingimentos». Un'attitudine, dunque, squisitamente pessoana, che si sposa ad una costante strutturale dominante nella costruzione dei suoi romanzi: tutto parte da un elemento 'incredibile', fantastico, accettato il quale (dandolo, cioè, per plausibile) gli eventi si sviluppano nel segno di una logica stringente. Nel 1984 Saramago pubblica quello che per sua ammissione è il figlio prediletto tra i suoi romanzi: *O ano da morte de Ricardo Reis*<sup>27</sup>, che vede l'eteronimo dotarsi di vita propria, quando rientra a Lisbona dal Brasile in seguito ai fermenti rivoluzionari ed è al tempo stesso colpito dalla notizia della morte di Pessoa, col cui fantasma trascorrerà gli ultimi mesi della sua vita. Tornare a Lisbona – una Lisbona al tempo stesso concreta e reinventata come spazio dello spirito – significa necessariamente confrontarsi (morendone) con una civiltà, quella europea, succube del nazifascismo, con la guerra di Spagna e la propaganda salazarista. La sua vita di relazione, ripensata dalle fondamenta, si divide tra la frequentazione col fantasma di Pessoa, che 'evade' dal cimitero dos Prazeres per accompagnarlo, e due vicende, per diversi aspetti non limpide, con due donne, una cameriera d'albergo (l'hotel Bragança che è la sua prima residenza dopo il ritorno in Portogallo) dal nome parlante di Lidia, e un amore impossibile con una ragazza dal braccio offeso, Marcenda (pare evidente la connessione con il latino *marceo*), icona della sfiducia verso l'infallibilità della scienza (i medici che l'hanno in cura) e la consolazione della religione (dove la bellissima scena corale del viaggio a Fatima).

Il romanzo, incentrato sul tema dell'identità problematica, gioca sul confronto continuo tra due (in)esistenze (Pessoa già morto, l'eteronimo non vivente in quanto tale e al termine del romanzo anch'esso morente). La cifra della scrittura di Saramago si orienta nella direzione di una intertestualità intesa come parodia – nella sua accezione propria di controcanto –, come effetto straniante attivato dalle continue citazioni dalle *Odi* di Reis o dal Pessoa ortonimo,

---

<sup>25</sup> Cf. Losa 1975. 197s.

<sup>26</sup> Cf. Hor. *carm.* I 4, 13ss.: *pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris. O beate Sesti, / uitae summa brevis spem nos uetat inchoare longam.*

<sup>27</sup> Faccio riferimento per le citazioni alla splendida tr.it. di R. Desti, in Saramago 1984.

dirette o dissimulate nella prosa che riproduce lo *stream of consciousness* (senza discriminanti grafiche a suggellare il passaggio dalla narrazione al dialogo, con sovrapposizioni continue tra voce dell'autore, voce narrante, personaggio). Saramago rappresenta anche un capitolo di storia del testo pessoano; atto ricettivo (come lettore) e atto creativo (come scrittore) puntano a produrre attrito tra la visione del mondo di Ricardo Reis eteronimo e l'incapacità del personaggio di viverla<sup>28</sup>. Non è questa la sede per ripercorrere i meccanismi di sovrapposizione e di distanziamento tra il Reis eteronimo (Pessoa) e il Reis personaggio (Saramago), ma sarà opportuno verificare rapidamente in quale misura Orazio rimanga presenza operante anche nella narrazione di Saramago. Un primo elemento è quello della diversità, una diversità che si fa antifrasi sistematica sin dallo *status* di Lidia, che è la vera, ignara depositaria di un amaro *carpe diem* che si concretizza nella totale precarietà della sua relazione con Ricardo Reis. L'uomo, dal canto suo, è intimamente bloccato e timoroso delle implicazioni sociali di una *liaison* illecita con una donna di secondo rango, pregiudizialmente legato al proprio status, proiettato alla progettazione del domani, condizionato dai beni materiali. Lidia, poi, a Ricardo Reis che le chiede cosa sia per lei un buon marito, e se sia di gusti difficili, risponde «mi basta quello che ho adesso, stare distesa qui, senza nessun futuro [...] non conosciamo il domani»<sup>29</sup>. In relazione a Lidia Ricardo Reis rifiuta di definirsi amante, e in qualunque altro modo possa collocarlo in una dimensione di classe paritaria rispetto alla donna (anche quando la renderà gravida di un bambino che nascerà senza padre). È invece Marcenda, la figlia del Dottor Sampaio, disillusa ma prona ai desideri del padre di tentare ulteriori cure per il suo braccio inerte, la donna capace di incorporare le muse ispiratrici del Ricardo Reis eteronimo, grazie alle sue caratteristiche di giovane donna dalla buona *institutio*, di conversazione profonda, capace di esercitare (in misura diversa da Lidia) l'arte della rinuncia, ad esempio quando Ricardo Reis, dopo averla baciata, le chiede di sposarla.

Il paganesimo del Reis poeta viene costantemente inficiato da infiltrazioni di matrice giudaico-cristiana, che si concretizzano nello splendido affresco di massa del pellegrinaggio a Fatima. Se Ricardo Reis poeta punta a una atarassia possibile, orientata all'inazione e alla contemplazione, il sincretismo stoico-epicureo pare assente dal personaggio del romanzo, il quale accanto a un abito sociale decisamente condizionato dalle convenzioni, esibisce una spiccata (e progressiva) permeabilità alle grandi vicende dell'anno che finisce e dell'anno che incomincia, con i fascismi europei a segnare la catastrofe di una intera civiltà. Il Ricardo Reis straniero, quasi cittadino abusivo del mondo, quale appare nelle *Odi*, indifferente alla guerra, rispetto alle cui sofferenze predica impassibilità, si immerge infatti nella vita di una Lisbona dal sapore nuovo<sup>30</sup>, ha un rapporto conflittuale con le autorità salazariste cui pure, tuttavia, rende testimonianza una volta convocato per chiarimenti. Il *Bildungsroman* che ha Reis per protagonista si conclude con la convinzione sempre più chiara che il rapporto col mondo non può ridursi al disimpegno: Ricardo Reis si lascia infatti progressivamente fascinare dalla controinformazione che gli arriva proprio da Lidia, il cui fratello è coinvolto in azioni antisalazariste.

Ricardo Reis muore, accompagnato da Pessoa, nell'attimo in cui la percezione di perdita di senso della propria esistenza si fa netta, quando cioè viene meno la speranza di imprimere un segno nel mondo nel quale si aggira; e, nel perdere, svanendo, la facoltà della lettura – «lascio

<sup>28</sup> Cf. Rodrigues 2006, 91, 106; Ramos Ventura 2006, 1ss. Ottime osservazioni su quella sorta di intertestualità storiografica di Saramago in Andrade 2009, 293.

<sup>29</sup> Saramago 1984, 189.

<sup>30</sup> Cf. Margato 2002, 141ss.

il mondo con un enigma di meno»<sup>31</sup> – commisera di fatto un'intera stirpe di umanisti per i quali non c'è Orazio, non c'è *autarkeia* che tenga a fungere da baluardo contro una cultura (siamo nel 1936) data in pasto ad un'epoca di mostri.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Allegro de Magalhães 1996

I. Allegro de Magalhães, *O gesto, e não as mãos. A figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa. Uma gramática de mulher evanescente*, «Coloqui/Letras» CXXXX/CXXXXI (1996), 17-47.

Andrade 2009

C.I. de Andrade, *Releituras da história em o Ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago e Sostiene Pereira, de Antonio Tabucchi*, «Revista de Literatura, Historia e Memoria» V (2009), 291-299.

Cascone 2005

F. Cascone, *Orazio e Pessoa: dal Classicismo al Modernismo*, «Chronos» XXII (2005), 63-124.

Ferreira 1992

A.M. Ferreira, *Sob a Influência de um nome: Lídia em Horácio e Ricardo Reis*, «Revista da Universidade de Aveiro/Letras» IX-XI (1992-1994), 135-172.

Ferreira 2001

A.M. Ferreira, *As vozes de Lidia*, «Agorà» III (2001), 247-268.

Ferreira Da Silva 2007

E.E. Ferreira Da Silva, *Projeções do antigo: Horacio e Ricardo Reis*, Belo Horizonte 2007.

Ferri 1993

R. Ferri, *I dispiaceri di un epicureo. Uno studio sulla poetica oraziana delle Epistole (con un capitolo su Persio)*, Pisa 1993.

Garcez 1990

M.H.N. Garcez, *O tabuleiro antigo: uma lectura do eterônimo Ricardo Reis*, São Paulo 1990.

Iovinelli 2004

A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa degli ultimi trent'anni*, Catanzaro 2004.

La Penna 1993

A. La Penna, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze 1993.

Losa 1975

M.L. Losa, *Fernando Pessoa, the saudosista*, «Luso-Brazilian Review» XII (1975), 186-210.

Margato 2002

I. Margato, *Lisboa reinventata n'O ano da morte de Ricardo Reis*, «Via Atlantica» V (2002), 141-151.

---

<sup>31</sup> Saramago 1984, 400.



Mondin 1997

L.Mondin, *L'ode 1,4 di Orazio. Tra modelli e struttura*, Napoli 1997.

Orlotti 2006

L.Orlotti, *Il teatro degli eteronimi. Il neopaganesimo estetico di Fernando Pessoa*, Milano 2006.

Paduano 1997

G.Paduano, *L'emozione infinita*, intr. a Catullo, *Le poesie*, Milano 1997, v-xxx.

Perrone-Moyses 1988

L.Perrone-Moysés, *Les amours païennes*, «Europe» LXVI (1988), 69-77.

Ramos Ventura 2006

S.Ramos Ventura, *A intertextualidade como elemento de base construtiva em O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago*, «Revista eletrônica de crítica e teoria de literatura» II (2006), 1-6.

Rodrigues 2006

A.Rodrigues Marquis Massucato, *Ricardo Reis e o mundo: o poeta das Odes e a personagem de o Ano da morte de Ricardo Reis*, Maringa 2006.

Rogério 2009

L.Rogério Camargo, *Ricardo Reis, o aristocrata desterrado: alguns aspectos filosóficos*, «PET» Letras, 2008 ([http://web03.unicentro.br/pet/pdf/08\\_rogerio.pdf](http://web03.unicentro.br/pet/pdf/08_rogerio.pdf)).

Saramago 1984

J.Saramago, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, tr. it di R. Desti, Milano 1984.

Schneider 2006

S.Schneider, *Visão crítica da obra de Ricardo Reis a partir de Horácio*, «Jornal hora do Povo», set. 2006, 1-8.

Tabucchi 1994

A.Tabucchi, *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, Palermo 1994.

Tabucchi 2000

A.Tabucchi, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano 2000.

Traina 1986<sup>2</sup>

A.Traina, *Semantica del carpe diem*, in *Poeti latini (e neolatini)*, Bologna 1986<sup>2</sup>, 227-251.