



Achilles Orlando Quixote Ulysses Rivista di Epica

Epica marina

I, 2

2020

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

COMITATO DI DIREZIONE: Guglielmo Barucci (Università degli Studi di Milano), Sandra Carapezza (Università degli Studi di Milano), Michele Comelli (Università degli Studi di Milano), Cristina Zampese (Università degli Studi di Milano)

COMITATO SCIENTIFICO: Maria Cristina Cabani (Università degli Studi di Pisa), Alessandro Cassol (Università degli Studi di Milano), Jo Ann Cavallo (Columbia University, New York), Cristiano Diddi (Università degli Studi di Salerno), Marco Dorigatti (University of Oxford), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Fulvio Ferrari (Università di Trento), Luca Frassinetti (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Massimiliano Gaggero (Università degli Studi di Milano), Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano), Giovanni Iamartino (Università degli Studi di Milano), Dennis Looney (University of Pittsburgh), Cristina Montagnani (Università di Ferrara), Franco Tomasi (Università degli Studi di Padova)

COMITATO DI REDAZIONE: Angela Andreani (Università degli Studi di Milano), Ottavio Ghidini (Università Cattolica del Sacro Cuore), Barbara Tanzi Imbri (Università degli Studi di Milano)

In copertina: Ivan K. Aivazovsky, *Bracing the waves*, private collection

«AOQU» I, 2 (2020)

Open Access online: <http://riviste.unimi.it/index.php/aoqu>

ISBN 9788855264051

ISSN 2724-3346

DOI 10.13130/2724-3346/2020/2



Copyright © 2020

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano

Grafica di copertina: Shiroi Studio

Via Morigi 11, 20123 Milano

www.shiroistudio.com

Stampa: Ledizioni

Via Alamanni 11, 20141 Milano

www.ledizioni.it



Achilles Orlando Quixote Ulysses **Rivista di Epica**

Indice

Premessa	pp. 7-8
Ronald Blankenborg, <i>The Territory without a Map: the Sea as a Narratological Frame and Compass in the “Odyssey”</i>	pp. 9-35
Yukiko Saito, <i>Viewing the Sparkling Scenery of the Sea with Μαρυάπεος: Light and Darkness Reflected upon the Moving Water and its Transformed Role in Homer</i>	pp. 37-71
Xavier Lafontaine, <i>Fin des temps, confins des mers et vers sibyllins</i>	pp. 73-97
Oriane Demerliac, <i>Ellipse et surgissement des femmes dans la mer héroïque de l’“Énéide”</i> : questionnement de l’héroïsme entre genre littéraire et genre sexué	pp. 99-136
Margherita Lecco, « <i>A grant navie outre la mer</i> » (v. 2256): <i>la battaglia navale di Wistasse il monaco</i>	pp. 137-159
Maria Shakhray, <i>The Myth of Lepanto and Its Literary Representations in European Epic Poetry of the late Cinquecento-early Seicento</i>	pp. 161-194
Cristina Montagnani, <i>Viaggiare a occhi chiusi: l’esperienza ulissiade di “Maia”</i>	pp. 195-223

- Giuseppe Carrara, *Un'epica del mare: fra Eliot e Pagliarani* pp. 225-262
- Elena Traina, *Tupaia: Palingenesis of a Polynesian Epic Hero* pp. 263-296
- Francesco Toniolo, *Il vento sulle onde: l'epica dell'esplorazione marittima in "The Legend of Zelda: the Wind Waker"* pp. 297-322

PREMESSA

Io che tornavo fiero ad ogni porto
dopo una lotta, dopo un arrembaggio
non son più quello e non ho più il coraggio
di veleggiare su un vascello morto.
(Francesco Guccini, *L'ultima Thule*)

Dopo il varo, «AOQU. Achilles Orlando Quixote Ulysses» approda al suo secondo numero. La metafora del porto è coerente con la dimensione marina che informa i saggi di questa nuova uscita. Se nell'immaginario epico occidentale è infatti la terra a essere dominante, è pur vero che – alle sorgenti del genere – alla piana insanguinata sotto le mura di Troia seguono le onde inquietanti del *nostos* di Ulisse. E ancora Tasso, almeno a livello di retorica auto-pubblicitaria, aveva pensato di accostare all'impresa terrena dei Crociati un secondo poema imperniato sul ritorno in patria di uno dei suoi personaggi.

Se il mondo marino è il luogo per eccellenza in cui l'eroe, e più in generale l'uomo, viene messo alla prova attraverso le sfide della fortuna, il fascino dell'ignoto e le prove del viaggio, l'epica che gli dà voce non soltanto fornisce un diverso sistema di scenari, episodi, imprese ed avversari rispetto a quello dell'epica militare di terra, ma impone anche una retorica differente e un campo metaforico altro: questioni che meritano una trattazione autonoma. Il secondo numero di «AOQU», dunque, percorre un viaggio non solo nei mari noti della letteratura occidentale, lungo rotte segnate da alcuni dei capolavori del passato, ma sperimenta anche più arditi *pileggi* in acque poco frequentate o lontane.



Anche questo secondo numero non può che aprirsi con Omero, con due diverse e suggestive prospettive di lettura: Ronald Blankenborg indaga il mare dell'*Odissea* come mappa narratologica, mentre Yukiko Saito, partendo da un'analisi semantica, evidenzia la dimensione luministico-sacrale dei colori marini in entrambi i poemi. Restando nell'ambito della poesia esametrica greca, ma con uno scarto cronologico notevole, il contributo di Xavier Lafontaine indaga il ruolo fisico e poetico del mare (e dei fiumi) nella dimensione profetica degli *Oracoli Sibillini*, fra l'età ellenistica e quella bizantina.

Oriane Demerliac discute, facendo perno sull'*Eneide*, l'assenza e presenza delle donne in relazione ai testi epici di ambientazione marina. L'intervento di Margherita Lecco ci conduce nel moderno delle letterature romanze, con il *Wistasse le Moine* dedicato alle avventure semileggendarie del pirata nobile Eustache; Maria Shakhray affronta poi tre poemi cinque-secenteschi in altrettante lingue, ispirati alla battaglia di Lepanto, indagando così l'impatto degli eventi storici moderni sui modelli epici. Il contributo di Cristina Montagnani si rivolge invece alla *Maia* di d'Annunzio, come proiezione dell'autore su Ulisse e sul mito della classicità greca. L'accostamento fra la *Ballata di Rudi* di Elio Pagliarani e la *Terra desolata* di Eliot offre a Giuseppe Carrara l'occasione per interrogarsi sul ruolo dell'epica nella poesia contemporanea. Gli ultimi due interventi, infine, affrontano affascinanti casi di epica non-letteraria: Elena Traina ci porta nella cultura oceanistica indagando la rilettura epica delle vicende storiche in un documentario e in una *graphic novel* dedicati al navigatore polinesiano Tupaia, mentre Francesco Toniolo chiude il cerchio della nostra esplorazione concentrandosi sul videogioco "oceanico" *The Legend of Zelda: The Wind Waker* nei suoi punti di contatto con l'*Odissea*.

Il terzo numero di «AOQU» sarà dedicato al meraviglioso nell'epica, mentre il quarto accoglierà gli interventi di un seminario di studi sul tema della morte dell'eroe.

Guglielmo Barucci, Sandra Carapezza, Michele Comelli e Cristina Zampese

THE TERRITORY WITHOUT A MAP:
THE SEA AS A NARRATOLOGICAL FRAME AND
COMPASS IN THE *ODYSSEY*

Ronald Blankenburg
Radboud University

RIASSUNTO: Il contributo intende dimostrare che il mare nell'*Odissea* non è tanto il territorio ricostruito dalla mappa del poema, quanto piuttosto la cornice narratologica che “tiene insieme” il poema: il mare, infatti, unisce le singole disavventure di Odisseo. Pertanto il mare nel poema omerico non è solo acqua salata e scura: è il continuum su cui si muove la mente del narratore, alla ricerca di punti di approdo per saldare tra loro racconti ed episodi. Cercando nello spazio virtuale della sua immaginazione, Odisseo presenta le sue disavventure e la loro collocazione remota come isole isolate, e utilizza parimenti il mare come spazio virtuale per inquadrarle. Per il tessitore di trame Odisseo il mare è la sua tela fittizia. E come ricorda l'ammonimento di Tiresia (*Od.* XI 121-137, ribadito in *Od.* XXIII 265-283), Odisseo deve in qualche modo fuggire da questa finzione per trovare la pace, anche se non potrà fuggire la morte che verrà proprio da lì.

PAROLE CHIAVE: *Odissea*, narratologia, *Apologo*, spazio virtuale, *storyworlds*

ABSTRACT: In this paper, I argue that the sea in Homer's *Odyssey* is not the territory suggested by its map, but rather an all-encompassing narratological frame: the sea keeps the isolated locations of Odysseus' misadventures together. As such the sea in the *Odyssey* is not just salty, dark-coloured water: it is the continuum in which the narrator's mind roams, looking for anchor points to which to attach tales and episodes. Searching the virtual space of his imagination, Odysseus presents his series of misadventures and their remote locations as islands in isolation, and uses the sea as an equally virtual space to frame them. For the story-weaving Odysseus, the sea is the fictitious tapestry. And as Teiresias' warning words show (*Od.* XI 121-137, repeated in *Od.* XXIII 265-283),



Odysseus somehow has to escape this fiction to find peace, though he cannot escape death coming from it.

KEY-WORDS: *Odyssey*, narratology, *Apologue*, virtual space, storyworlds

1. INTRODUCTION¹

In archaic Greek epic, the sea is omnipresent. Its importance reflects the world view of its audience: coastal regions, islands and the open sea made up the inhabitable and accessible space, far more than mountainous areas and the remote hinterland.² For centuries, both during the period in which archaic epic developed, and when it was written down, those listening to the stories recognized the characters' dependence on the salty ways, and the many dangers they presented. In Mycenaean times, allegedly the era in which the prototypes of archaic Greek epic narratives were orally conceived and transmitted, the Greek speaking population turned to the sea for trade and welfare.³ Establishing an extensive maritime network ranging from Phoenicia to the Strait of Gibraltar, and possibly into the Atlantic Ocean as far as England, the Mycenaean Greeks improved their

¹ I thank the anonymous reviewers and the editor of «AOQU» for their helpful comments and suggestions.

² This is at least partly due to Mycenaean 'negotiated peripherality', a relationship established between the Mycenaean coastal people and the indigenous inhabitants of the inlands, whereby Mycenaean success depended on the willingness of the people on the interior to participate in the winning and trade of raw materials, cf. GALATY 2016: 207-208. LESKY 1947: 6 famously stated that the Greeks, originally migrating from the north, were an inland-people, without a natural inclination towards the maritime they considered the realm of the divine (143-144), and a threat to human safety (58-87, 242-243, 295). He uses Odysseus to illustrate a similar concept of the sea in ancient Greek epic (53).

³ TARTARON 2013: 1-11.

livelihood by means of overseas commerce, and their art testifies to a gradually growing dominance over the sea.⁴ Allegedly, the downfall of Mycenaean civilisation and trade network also came from the sea: a purported seafaring confederation of naval raiders, the Sea Peoples, harried the coastal towns and cities of the Mediterranean region between c. 1276-1178 BCE, contributing to the Bronze Age Collapse.⁵ Early Greek epic is seen as somehow reflecting the outlook on the world of the Mycenaean, as well as that of their Greek speaking successors during the Dark Ages, and the first generations of the Archaic period – including their view of the sea.⁶ In Hesiod's *Theogony* (c. 750 BCE), the Sea is Earth's child (*Th.* 132). The Sea produces the goddess Aphrodite from the severed testicles of Sky (*Th.* 188-200), and, together with his mother Earth, a line of sea deities, nymphs, and monsters (*Th.* 233-239). The Titan Oceanus is Sea's half-brother, a son of Earth and Sky (*Th.* 133), himself father of 3.000 Oceanid nymphs, as well as all the rivers, fountains and lakes of the world (*Th.* 362-369). As soon as the Olympian gods took over,⁷ the primordial power of the sea resided under the supervision of Zeus' brother Poseidon (*Th.* 15, cf. 885).⁸ In Homer's *Iliad* (c. 800 BCE),⁹ dealing with the first 51 days of the

⁴ *Ibidem*: 12-47.

⁵ BETANCOURT 2000; ARTZY 2013; WHITTAKER 2017; WACHSMANN 2020. MOREU 2003 argues that the Mycenaean were themselves partly to blame: having attacked Anatolian cities like Troy, they caused mass migration of the Sea Peoples to Palestine and the Egyptian borders.

⁶ BEAULIEU 2016: 21-58. This view did not venture out on the Atlantic Ocean, cf. NESSELRATH 2005: 158-161.

⁷ In the fight, both Sea and Oceanus are desiccated by Zeus' fiery power (Hes. *Th.* 695-696).

⁸ Together with Hecate, cf. Hes. *Th.* 440-443.

⁹ The dating of the Homeric poems is highly debated, as is their authorship: «some naively put him at the end of the Trojan War itself, overlooking certain passages which clearly treat the heroes as belonging to an era remote from the poet's. [...] Herodotus (2.53.2) opines that Hesiod and Homer lived “400 years before me, and not more”, in clear opposition to earlier datings. [...] There were those who put him [...] in the time of Gyges and Archilochus. [...] But these preserved epics must date from an epoch when writing was available for their fixation: [...] it follows that no date before 800 BCE can be considered» (WEST 2011: 15). WEST 2012 argues that the Hesiodic poems predate the *Iliad*.

tenth year of the Trojan war, the sea has already lost its primal regenerative force as a divine being: it is still awesome as a force of nature, and as an instrument in the hands of a benign or vengeful god. The sea of the *Iliad* separates the Greek warriors from their home land for the duration of the war. They had to cross the waters to reach Troy, and they will cross it only once more: on their way home, a crossing that is considered final, and foreseen as irrevocable (*Il.* I 169-171, cf. II 134-141). In the *Odyssey*, composed roughly a generation after the *Iliad*,¹⁰ the sea is a threat from the start (*Od.* I 4, I 11-12, I 20): Odysseus has had to wander its paths for ten years before the narrative starts, and, stuck on an island in unfamiliar waters, he has to venture out on the open sea again to reach his homeland Ithaca (*Od.* I 16-18).¹¹ Once he has reached Ithaca, talking to his subjects and his loved ones disguised by Athena as a beggar, the sea functions merely as the background of Odysseus' Cretan lying tales, a convenient frame of reference to explain his vague and hard-to-check, assumed identity, much like it did on Scheria: in his "autobiography" at the table of the Phaeacians, Odysseus equally uses the sea as an alternative world, explaining his disappearance from the moment he left Troy until his resurfacing on the island of the Phaeacians. In this article, I argue that the sea of Odysseus' alleged wanderings is not the territory suggested by its map, but rather an all-encompassing narratological frame: the sea keeps the isolated locations of Odysseus' misadventures together. As such, the sea functions as the tapestry into which the separate episodes are embroidered.¹² The sea in the *Apologue* is not just salty, dark-coloured water: it is the continuum in which Odysseus's mind roams, looking for anchor points to which to attach tales and episodes. Searching the virtual space of his imagination, Odysseus

¹⁰ And often considered to be the work of the older poet Homer, though there is no evidence for common authorship (WILSON 2018: 23). The familiarity of the *Odyssey*'s composer with the *Iliad* is evident throughout the former epic narrative, though, cf. MINCHIN 2018.

¹¹ BONIFAZI 2009: 481 «In Homer, *nostos* means first and foremost 'return home from Troy by sea'».

¹² Much like Helen's «self-referential» weaving (*Il.* III 121-145), indicating «her readiness to take responsibility for the course of events' as "a vehicle of self-expression"», ROISMAN 2006: 9-11.

presents his series of misadventures and their remote locations as islands in isolation, and uses the sea as an equally virtual space to frame them.

2. NARRATORS AND THE SEA

In the *Odyssey*, the account of the final 31 days of Odysseus' ten-year journey home, the legendary poet Homer is the primary, but not the only narrator. Various other narrators take the stage to deliver direct speech narratives. In his "autobiography" at the table of the Phaeacians on their island Scheria, Odysseus speaks for approximately 2.200 lines (*Od.* IX 2-11.330, XI 378-XII 453), practically replacing Homer as the primary narrator.¹³

Various narrators speak of the sea. Primary narrator Homer opens with it, stating that his epic's hero 'suffered many setbacks at sea' («πολλὰ δ' ὄ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα», *Od.* I 4a),¹⁴ 'trying to preserve his own life and his comrades' safe return home' («ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων», *Od.* I 5) – apparently both are threatened by the waters. A few lines later, the poet singles out Odysseus as the only Greek warrior who has not yet escaped war and sea:

ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες, ὅσοι φύγον αἰπὺν ὄλεθρον,
οἴκοι ἔσαν, πόλεμόν τε πεφευγότες ἠδὲ θάλασσαν:
τὸν δ' οἷον νόστου κεχρημένον ἠδὲ γυναικὸς
νύμφη πότνι' ἔρυκε, Καλυψὼ δῖα θεάων,
ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι.
(Hom. *Od.* I 11-15)

¹³ BLANKENBORG 2019.

¹⁴ Quotations from the *Odyssey* are taken from HOMERUS, *Odyssea* [West]. Translations are by the author.

‘At that time, all who had escaped horrible ruin were at home, safe from both war and sea. Him alone, longing for his return home and for his wife, a powerful nymph kept prisoner in her vaulted caves, Calypso, radiant goddess – she longed for him to become her husband’.

At the epic’s start, the war is over, but the sea is still a difficulty to overcome for the epic’s eponymous hero. And with it, or symbolised through it, the sea god remains a challenge for Odysseus:¹⁵

[...] θεοὶ δ’ ἐλείπειν ἅπαντες
νόσφι Ποσειδάωνος: ὁ δ’ ἀσπερχές μενέαινε
ἀντιθέω Ὀδυσῆϊ πάρος ἦν γαῖαν ἰκέσθαι.
(Hom. *Od.* I 19b-21)

‘All the gods took pity save for Poseidon: he kept grudging against godlike Odysseus, endlessly, as long as the latter had not reached his homeland’.

The poet has Zeus explain the reason behind Poseidon’s – and the sea’s – hindrance:¹⁶

ἀλλὰ Ποσειδάων γαίηρος ἀσκελὲς αἰεὶ

¹⁵ As, in principle, for everyone crossing the sea, cf. Peisistratus’ incentive to Athena and Telemachus to pray to Poseidon upon arrival in Pylos (the sacrifice in progress happens to be specifically for the god of the sea). In her reply, Athena, disguised as Mentor, links the notion of travelling over sea with Poseidon’s particular care for the safe return: ‘Allow Telemachus and me to return safely after concluding our affairs, since we arrived here in a fast, black ship’ («δὸς δ’ ἔτι Τηλέμαχον καὶ ἐμὲ πρήξαντα νέεσθαι, οὐνεκα δεῦρ’ ἰκόμεσθα θοῆ σὺν νηὶ μελαίνῃ», *Od.* III 60-61). Cf. the interpretation of the crossing of the sea as a *rite de passage* in the quest for parental recognition and political leadership in BEAULIEU 2016: 59-89.

¹⁶ MORRISON 2014: 9-29 argues for a structural role for Poseidon’s shipwrecking of Odysseus, as each opportunity forces Odysseus to fight to regain his identity; cf. the sea’s supposed «cathartic working» in PATTON 2007: 55-78.

Κύκλωπος κεχόλωται, ὃν ὄφθαλμοῦ ἀλάωσεν,
ἀντίθεον Πολύφημον, ὃο κράτος ἐστὶ μέγιστον
πᾶσιν Κυκλώπεσσι· Θόωσα δέ μιν τέκε νύμφη,
Φόρκυος θυγάτηρ ἄλδος ἀτρυγέτιοι μέδοντος,
ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι Ποσειδάωνι μιγεῖσα.
ἐκ τοῦ δὴ Ὀδυσῆα Ποσειδάων ἐνοσίχθων
οὐ τι κατακτείνει, πλάζει δ' ἀπὸ πατρίδος αἴης.
(Hom. *Od.* I 68-75)

‘Poseidon the Earth-shaker, however, is still, and endlessly, enraged because of the cyclops, whom Odysseus deprived of his eye, godlike Polyphemus, whose strength is greatest of all cyclopes. The nymph Thoosa, daughter of Phorcys, lord of the infinite sea, begot him having had sex with Poseidon in vaulted caves. That is why Earthquaker Poseidon tries, but cannot kill Odysseus, though he makes him wander far from his native land’.

Odysseus is not the only one, though, who suffered from the sea, in addition to the turmoil of war. In his own account as a narrator, Menelaus attributes a large part of his and Helen’s sufferings on their way home from Troy to the gods. It took them eight years to return to Sparta (*Od.* IV 82), and their journey home brought them to Cyprus, Phoenicia, Ethiopia, and Libya.¹⁷ Menelaus used his long voyage to gather wealth, but in the eighth year he discovered that there was a reason behind his extended journey home – and that there were consequences. Stuck on the island Pharos for twenty days, and unable to find the way home, Menelaus takes Eidothea’s advice to force her father Proteus, the ‘old man of the sea’, to tell him how to return to Sparta. From Proteus Menelaus learns that he should have sacrificed to the gods before departure from Troy; it is their doing that he will not return before having brought proper sacrifice in Egypt (*Od.* IV 772-480).

¹⁷ His journey sketches an alternative for the “alternative world” Odysseus himself presents in his *Apologoi*, cf. VAN NORTWICK 2009: 121-126.

Meanwhile, so Proteus informs him, Menelaus' brother Agamemnon has been murdered, without his brother present to help him (*Od.* IV 90-92).¹⁸

Disguised as a beggar in his own house, Odysseus deliberately uses the sea to frame his lying tales in order to hide his true identity. As he cannot pose as an indigenous Ithacan, his presence as a beggar on the island implies having arrived by ship. Remarkably enough, he chooses another island as his alleged homeland: Crete.¹⁹ In his constructed identities, Odysseus carefully duplicates the requirements of his arrival on Ithaca: anyone arriving on an island must have come from overseas, and be prone to resorts to travel by ship as he originates from an island himself.²⁰ The obviousness of sea travel is emphasized by mentioning episodes from personal history that equally imply naval routes and voyages by ship. In Odysseus' lying tale upon arrival on Ithaca to Athena, for example, he not only claims descend from Crete, but also refers to his participation in the Trojan war (*Od.* XIII 262-266), and his dependency on others (*i.e.* Phoenician sailors, *Od.* XIII 272-286) to escape Crete. To Eumaeus, he confesses to a preference for ships and seafaring (*Od.* XIV 224-231): having returned from the Trojan war, so Odysseus claims, he embarked on a sea journey to Egypt. There, his mutinous crew was slain by the locals. Odysseus himself stayed with the king for seven years. Then a Phoenician took him on board to Phoenicia, and on to Libya. Shipwrecked he landed in Thesprotia where he

¹⁸ The parting of Agamemnon and Menelaus immediately after leaving Troy for Greece was apparently due to a quarrel, traces of which may be discerned in the *Iliad*, the cyclic *Nostoi*, and some dramas of Euripides, cf. SAMMONS 2014.

¹⁹ To Athena, *Od.* XIII 256-286; to Eumaeus, *Od.* XIV 191-359; to Penelope, *Od.* XIX 165-202, XIX 221-248, XIX 262-307, XIX 336-342. Recurrent elements of his speeches are, next to the focus on Crete as his homeland, his relationship to Idomeneus, his Cretan family, his reason for leaving (or having to leave), his arrival on Ithaca, and an account of the "real Odysseus", cf. HAFT 1984; REECE 1994; VAN NORTWICK 2009: 45-64.

²⁰ In the opening of Book 4 of his *Laws*, in a discussion concerning the relationship between constitution and natural terrain, Plato has the Stranger argue that isolated (island) location and agricultural self-dependence facilitate the development of virtue in new cities (as well as close-minded stances towards what comes from outside, cf. FAGAN 2013: 105-107).

allegedly met the “real Odysseus”. Having set sail for Dulichium, he is taken prisoner but escapes his guards and floats to Ithaca. Lying to his wife, Odysseus claims to have taken a similar island-hopping route, via Thesprotia and Dulichium to Ithaca. Hiding his identity from Penelope, Odysseus suggests that the “real Odysseus’s” return is delayed because the hero keeps on sailing (via Dodona, *Od.* XIX 296) looking for opportunities to gather more possessions (*Od.* XIX 282b-286). In all the Cretan lying tales, the sea is consistently used to make individuals’ origins and their wanderings harder to trace: not surprisingly, of course, as Odysseus has to carefully mix truth with falsehood to both convince his audience on specific points (especially with regard to the route taken by the “real Odysseus” to and from Troy, and his encounters with detectable individuals) while simultaneously erasing any traceable clues to his own identity.²¹ Given the dangers and limited opportunities for sea travel, and the vague notions of overseas lands the internal audience (Eumaeus, Penelope) has never visited, references to rather unknown and practically unreachable locations mystify the narrator’s antecedents – the more as he envisions a sequence of stages and some island-hopping to further conceal the truth. The sea is thus Odysseus’ «storyworld».²²

²¹ Though he knowingly unveils too much from time to time, thus endangering his hidden identity: his old dog Argos recognizes him (*Od.* XVII 291-327) due to its strong sense of smell and hearing. His nurse Eurycleia recognizes Odysseus’ scar (*Od.* XIX 390-393b), immediately after her own alarming statement that the beggar’s appearance, voice and feet are more like Odysseus’ than anyone’s she had ever met (*Od.* XIX 380-381). LOUDEN 2011: 80 argues against the intuition that mortals are in principle capable of seeing through Odysseus’ god-imposed disguise.

²² RYAN 2019: 63 regards «storyworlds as totalities that encompass space, time and individuated existents that undergo transformations as the result of events. Worlds can be thought of in two ways: as containers for entities that possess a physical mode of existence (events can be considered such entities because they affect solid objects and are anchored in time and space) and as networks of relations between these entities. By insisting on existents, events, and change, this conception of worlds links them to the basic conditions of narrativity».

3. THE SEA OF THE *APOLOGUE*

Not every storyworld is automatically a fictional world, despite the overlap between the two. A storyworld has to ensure narrativity through the image of a world that needs to be distinguished from the world being represented; a fictional world creates its own world in addition to narrativity.²³ In the storyworld of the Cretan lying tales, the narrator Odysseus carefully refers to events and location his audience will, or may, have heard of: Crete, Troy, Dulichium, Phoenicia, Lybia, Thesprotia, Dodona, Egypt. In his *Apologue*, it is less obvious whether he is still applying a storyworld as his narratological frame, or rather a (partly) fictional world.²⁴ Modern consensus tends to consider the *Apologue's* geography “imaginative renderings of actual places”.²⁵ Most states that «within the fiction of the *Odyssey*, the *Apologoi* are described as true»,²⁶ but such a claim is not explicitly made for every episode.²⁷ Parry argues that the original external audience of the *Odyssey* accepted the *Apologue* as truth.²⁸ De Jong considers the episodes of the *Apologue* sufficiently authenticated to be true.²⁹ In my view, most of the adventures are not since they are only “authenticated” after, and because, Odysseus relates them.³⁰ His *Apologue* serves purposes similar to the Cretan lying tales, and is equally tailored to its internal audience: between its first and its last port of call there is no need for truthfulness. Both Odysseus’ starting point (Troy, Thrace, Cape Malea, Goat Island) and his last port of call (Ogygia) are real enough for the *Apologue's* internal audience: the Phaeacians on

²³ *Ibidem*: 62-63.

²⁴ RICHARDSON 1996 assumes that the balance between truth and fiction depends on the audience identity.

²⁵ DOUGHERTY 2001.

²⁶ MOST 1989: 19.

²⁷ LANE FOX 2008: 165-184 presents a recent overview of scholarly views that deny historical or geographical accurateness in the *Apologue*.

²⁸ PARRY 1994.

²⁹ DE JONG 2001.

³⁰ BLANKENBORG 2019.

Scheria.³¹ They have heard of Troy and the Trojan war, and will have recognized the dwellings of both the cyclopes and Calypso. The latter two, Goat Island and Ogygia, are both known to the Phaeacians (cf. *Od.* VI 4-6, VI 172, XII 447-453). The remaining alleged misadventures of Odysseus appear to belong to a storyworld that is a fictional world in the eyes of the internal audience as well.

The sea forms the background for Odysseus' *Apologue* in various ways, starting with his undisputed voyage to Troy, and his leaving the city after victory in war. The sea is also the opposite of the *nostos*, the safe return home Odysseus longs for (*Od.* I 13). During the ten years of war at Troy, the sea kept him irrevocably separated from his loved ones: a separation referred to as 'following Agamemnon to Troy' (e.g. *Od.* XIX 125-126). Following the war, as long as his whereabouts are unknown, his being far away at sea equals death (*Od.* II 182-183: for the suitors, Telemachus' venturing out to the sea equally suggests that others [especially Penelope] may accept his death more easily [*Od.* II 332-336, IV 669-672]).³²

In his *Apologue*, Odysseus immediately applies the sea as his setting: «Ἰλίοθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσαν» 'From Troy the wind got hold of me and drove me to the Cicones' (*Od.* IX 29). Others, notably Nestor (*Od.* III 157-164) and Menelaus, state that Odysseus left Troy together with Agamemnon after performing a sacrifice, though,³³ Odysseus himself claims to have attacked the city of the Cicones without mentioning the leader of the Greek army (*Od.* IX 39-40). His account is suggestive, though, of the presence of other Greek commanders (*Od.* IX 43-44), and possibly of an entire Greek

³¹ And thus contribute to the *Apologue*'s pragmatic purpose, *vis-a-vis* the stakes set by Odysseus' interaction with the Phaeacians, cf. PUCCI 1998; HOPMAN 2012: 21-23; BLANKENBORG 2019.

³² Despite the unavoidable uncertainty that makes it virtually impossible for near and dear ones to officially proclaim his death (*Od.* II 218-223); cf. the reliability and official status of the 'death on land' (*Od.* I 197).

³³ At first, Odysseus left with Nestor and Diomedes and sailed to Lesbus, but in second instance he decided to return to Troy to join Agamemnon (*Od.* III 153-163). CERVENY 1993: 1027 suggests that Odysseus' return to Troy has to do with a more favourable return to Ithaca via Thrace.

armada (*Od.* IX 59).³⁴ Both Odysseus and Agamemnon reached Cape Malea, (nearly) the southernmost tip of the Peloponnese, and both were vexed by storm there: Agamemnon was blown of course to Aegisthus' house (*Od.* IV 514-522), Odysseus was driven to the south, 'away from Cythera' (*Od.* IX 81).³⁵ Presumably, judging by Odysseus' account, he and Agamemnon did not reach Cape Malea together: had they both been blown to Thyestes' land, Odysseus might have helped to save Agamemnon's life! Instead, he did not see land for nine days and nights, venturing into a landscape that cannot be traced on the map.³⁶ It is inhabited by monsters and nymphs, some of whom Odysseus' internal audience is familiar with, though most must have appeared to be products of the imagination, even in the eyes of the entertainment-seeking Phaeacians (*Od.* XI 362-369).³⁷

Odysseus' journey through the fairy-tale world of the *Apologue* is made by ship, and the various ports of call seem to be accessible only from the sea. Having been blown from Cape Malea, Odysseus reaches the land of the Lotus-eaters after nine days of continuous sailing, an impossibly long stretch for seafarers used to sail via a succession of islands and promontories whose main function was to direct maritime routes.³⁸ Though the Lotus-eaters mean them no harm, it is clear that their hospitality is both exotic and potentially dangerous. Odysseus does not explain where the land of the Lotus-eaters is

³⁴ According to *Il.* II 846 and XVII 73 the Cicones were allies of the Trojans.

³⁵ If Odysseus and Agamemnon did not sail together, Agamemnon may have taken an island-hopping route southwards from Chios, bringing him to Cape Malea on the sixth day of his voyage home. The storm that drove him to Aegisthus' land was then the same cyclonic event that killed Ajax, and forced Odysseus to land his fleet for repairs (*Od.* IX 70-75). Odysseus approached Cape Malea three days later, driven by a strong wind from the north and rather large waves. Today, Cape Malea is still known for its storminess, especially in early summer (CERVENY 1993).

³⁶ Despite many attempts to do so, the first already in antiquity, cf. HEUBECK - HOEKSTRA 1989: 4-5; HALLER 2011; ROMM 2011.

³⁷ PUCCI 1998; BALLABRIGA 1998; GRETHLEIN 2017; BLANKENBORG 2019.

³⁸ MAURO 2019: 32.

located, but from there it is only a short trip to Goat Island, the advance natural harbour of the land of the Cyclopes (*Od.* IX 105-106). With the eye of an expert colonist, Odysseus immediately acknowledges the potential of the island:³⁹ had the Cyclopes, who do not build ships themselves, not been around, men could have made a prosperous settlement there (*Od.* IX 119-130). Out of curiosity, Odysseus visits the land of the Cyclopes, visible from Goat Island, only to find violence and destruction. Having escaped the monster, and after taunting his defeated enemy, he is cursed by the blinded cyclops, a son of Poseidon. Polyphemus' curse emphasizes the sea's threat to one's life and possessions, particularly a ship:

δὸς μὴ Ὀδυσσῆα πτολιπόρθητον οἴκαδ' ἰκέσθαι
υἷὸν Λαέρτεω, Ἰθάκῃ ἐν οἴκῳ ἔχοντα.
ἀλλ' εἴ οἱ μοῖρ' ἐστὶ φίλους τ' ἰδέειν καὶ ἰκέσθαι
οἶκον ἐυκτίμενον καὶ ἐὴν ἐς πατρίδα γαῖαν,
ὄψε' κακῶς ἔλθοι, δόλεσας ἄπο πάντας ἑταίρους,
νηὸς ἐπ' ἀλλοτρίης, εὖροι δ' ἐν πῆματά οἴκῳ.
(Hom. *Od.* IX 530-535)

'Grant that the city-destroyer Odysseus, son of Laertes, never reach his home, which he holds on Ithaca. But if it is fated that he sees his dear ones and reaches his well-build house and native country, may he then arrive late, after losing all his comrades, on a ship that is not his own, and find nothing but sorrow there'.

From Goat Island it appears to be only a short trip to the island of Aeolus, the god of winds (again there is no mention of a night's sailing, *Od.* X 1). Apparently, the winds from Cape Malea brought Odysseus to the west, as it is a western wind that takes him back to Ithaca from Aeolus, a sea voyage that, again, takes nine days and nights (*Od.* X

³⁹ REINHARDT 1996: 78; RINON 2007: 108-110; LANE FOX 2008: 73-88.

28). There is a difference, however between the nine days of sailing from Cape Malea, and the nine days of sailing from Aeolia: the latter was with a steady, but favourable wind, the former due to storms. It is therefore likely that the distance covered from Cape Malea to the west constituted many more sea miles than the journey from Aeolia to Ithaca. Odysseus does not reach Ithaca this time: a storm takes him back to Aeolia, presumably in less days than it took to reach his home land.⁴⁰ From there, Odysseus and his men travel for six days before they reach Telepylus, the land of the Laettrygonians (*Od.* X 80-82), and another to reach Circe's island Aeaea (*Od.* X 134-135). From Aeaea it takes only a day to reach the edge of the world, the rim of Oceanus (*Od.* XI 11-13), and a night to return (*Od.* XII 1-7). The short distance to the world's edge, in southern direction (*Od.* X 507), may strike an audience as peculiar, but it only underlines the proximity to the rim of Oceanus of all the other fairy-tale adventures. Departing from Circe's island for the second time, Odysseus sets sail for Ithaca again, having received instructions for a successful return journey from both the soul of the deceased seer Teiresias in the Netherworld (*Od.* XI 104-115), and from Circe (*Od.* XII 39-110, 127-138). The latter links Odysseus' perilous sea voyage to a remarkably successful ship («Ἀργὼ πᾶσι μέλουσα» 'the Argo, dear to all', *Od.* XII 70) from the mythological (and her personal)⁴¹ past, thereby leaving only one option open for Odysseus: he cannot imitate what the world's first ship accomplished (negotiating moving rocks in a distant, mythical sea),⁴² so his route to Thrinacia is via Scylla and Charybdis.

⁴⁰ This storm differs from the first one (from Cape Malea) in that it is a punishment rather than a natural phenomenon, cf. REINHARDT 1996: 67.

⁴¹ Circe is the sister of Aetes (*Od.* XII 70), the mythological king of Colchis where Jason had to go to obtain the golden fleece.

⁴² Homer's version may well be derived from a pre-Homeric *Argonautica* referenced here; WEST 2005 argues that all the misadventures are somehow modelled on a pre-Homeric *Argonautica*, relocating the adventurous journey, originally in the eastern Mediterranean and the Black Sea, to the still lesser known western waters. Originally, Jason may have caused the rocks to stand still due to his successful passage. The poet of the *Odyssey*

It is therefore reasonable to estimate Odysseus' voyage home from Circe at roughly seventeen days and nights, with a "favourable wind" from the west (cf. *Od.* XII 149-150). His account is not very precise, though: 'soon' after departure from Aeaëa, he reports, they pass by the Sirens (*Od.* XII 166), and 'immediately after leaving them behind' (*Od.* XII 201-202) Odysseus' ship enters the small strait between Scylla and Charybdis. 'Right after that' (*Od.* XII 261) they reach Thrinacia, the island where the Sun God herds his cattle. Odysseus' men eat the cows, against Teiresias' and Circe's warning,⁴³ and board the ship when the breeze is calm, but as soon as land is out of sight, a storm destroys the ship and drives the floating Odysseus over the course of the night back to Charybdis (*Od.* XII 429-430).⁴⁴ Keeping himself from being swallowed by clinging on to a branch for the whole day (*Od.* XII 439-441), Odysseus finally lets go and then keeps floating for nine days before reaching Ogygia, the island of Calypso. Seven years later, he leaves the island again and reaches Scheria after sailing for seventeen days on a calm breeze, and a shipwreck (*Od.* V 278); keeping Ursa Major on the left (*Od.* V 272-277), Odysseus continuously progressed to the east. From Scheria to Ithaca takes one night (*Od.* XIII 93-95) on the magical Phaeacian ship, whose rowers make it cross the sea's paths faster than the fastest bird. Even for us, the external audience of the *Odyssey*, it proves impossible to fathom the distances that keep the imaginary world of the Phaeacians and the "real" world of the *Odyssey*'s Ithaca apart.

The landscape of the *Odyssey*'s secondary narrator's wanderings - that is: Odysseus' - fits in with what his internal audience is used to, or willing to imagine: a

«borrowed the motif of a dangerous passage between hazards, and attempted to outdo the older version with the option Odysseus chooses, steering between Scylla and Charybdis» (HEUBECK - HOEKSTRA 1989: 121).

⁴³ On the special status of cattle in epic narrative, see MCINERNEY 2010: 74-96.

⁴⁴ This storm is meant as punishment too, though both contrivers, Zeus (as the executioner) and the Sun God (as the commissioner), have no direct ties with Poseidon, whose area of power is used to exact the retribution, in the matter; cf. SEGAL 1994: 195-228; ALLEN 2006: 22-23.

landscape that is consistently hard (or virtually impossible) to travel in.⁴⁵ This landscape consists not of a geographical continuum, but of a limited number of main points of interest that are isolated and remote. The remote, island-like anchor points can only be reached by ship, just as the Phaeacian land Scheria, home to Odysseus' hosts, and Ithaca can only be reached by ship. The sea keeps the isolated locations together within a frame of danger and the threat of death and punishment; the individual stops are all as isolated and remote as are the events tied to them. Searching the virtual space of his imagination, Odysseus presents his series of misadventures and their remote locations as islands in isolation, and uses the sea as an equally virtual space to frame them. Doing so he answers the Phaeacians implicit question («if you really are Odysseus, the legendary hero we know fought and triumphed in Troy, why have you washed up on our shores without comrades and possessions?») by making it impossible to follow his trace – exactly as he does when disguising his identity in the Cretan lying tales.

4. EXPANDING THE FRAME

In both the Cretan tales and the *Apologue*, Odysseus mixes truth with falsehood. Usually, both the start and the completion of the tale contain elements from reality that are considered as well-known to the internal audience (e.g. since the audience mentioned the element beforehand, as the Phaeacian king Alcinous mentions the cyclopes), or, alternatively, relatively easy for them to check (e.g. the mention of Idomeneus as king of Crete). The episodes that make up the body-text of the tale, isolated, random visits to remote location without reliable indications of distance, travel time, and route, are explicitly labelled as lies by the primary narrator, or too fantastic to be believed by even

⁴⁵ CHIARINI 1991 argues for the overall labyrinthine pattern of the journey described in *Odyssey* IX-XII as reminiscent of ritual dance movements.

the most credulous audience. The landscape evoked in the body-text of the tales is hence both a storyworld and a fictional world. De Jong allows for what she labels «focalized space» in Odysseus' elaborate “Cretan” lying tales: she uses the label to account for the notion that Odysseus' description of places and events merely serves to highlight his own objectives when telling a story.⁴⁶ These objectives include, of course, hiding his true identity and creating an interesting but untraceable background to his story and his origins. In my view, Odysseus' *Apologue* equally serves as «focalized space»:⁴⁷ for the story-weaving Odysseus, the sea is the fictitious tapestry.⁴⁸

Within the *Apologue*, reported speakers appear to use the sea as a framing narratological device in ways that resemble Odysseus'. The cyclops Polyphemus equals new arrivals in his land as pirates,⁴⁹ as they must have come over the sea:

ὦ ξεῖνοι, τίνες ἐστέ; πόθεν πλεῖθ' ὑγρὰ κέλευθα;
ἧ τι κατὰ πρῆξιν ἧ μαψιδίως ἀλάλησθε,
οἶά τε ληιστῆρες, ὑπεῖρ ἄλλα, τοί τ' ἀλόωνται
ψυχὰς παρθέμενοι κακὸν ἀλλοδαποῖσι φέροντες;
(Hom. *Od.* IX 252-255)

‘Strangers, who are you? From where do you sail the watery paths? For commercial reasons? Or do you wander randomly over the sea, like pirates who go to and fro risking their lives, bringing trouble for those dwelling elsewhere?’.

⁴⁶ DE JONG 2012: 27.

⁴⁷ Cf. HOPMAN 2012: 21-25, and the «formative role of Odysseus as an eyewitness» in BASSI 2016: 64-105.

⁴⁸ HEATH 2011: 71-72; cf. NOSCH 2014. DOUGHERTY 2001: 13, 21-25 underscores the similarities between poetic composition and shipbuilding.

⁴⁹ On the difficulties in distinguishing trade from piracy in Homeric epic, see PEACOCK 2011: 9-15.

Blinded by Odysseus, and unable to destroy him by force, Polyphemus tries to lure the escaping hero back by promising him a safe sea journey («πομπήν τ' ὀτρύνω δόμεναι κλυτὸν ἐννοσίγαιον» 'I will urge the famous Earthquaker to grant you safe passage', *Od.* IX 517), only to curse him when Odysseus refuses. Several episodes further, Circe, like the cyclops, refers to the prediction of Odysseus' fatal arrival to her land from the sea (*Od.* X 330-331).⁵⁰ The Sirens present their isolated location as an inescapable oracle, remarkably enough only providing knowledge with regard to what happens on dry land (*Od.* XII 184-191). When Odysseus urges his men to avoid Thrinacia, Eurylochus, Odysseus' kinsman who has criticized him before, comments on the perils of their stay at sea: 'from the night time difficult winds arise, causing the destruction of ships' («ἐκ νυκτῶν δ' ἄνεμοι χαλεποί, δηλήματα νηῶν, γίγνονται», *Od.* XII 286-287a). As mentioned earlier, Zeus chooses to punish the comrades' transgressive behaviour on Thrinacia by 'hitting their swift ship with a shining thunderbolt when they are at high seas' («τῶν δέ κ' ἐγὼ τάχα νῆα θοὴν ἀργῆτι κεραυνῶ τυτθὰ βαλὼν κέασαιμι μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ», *Od.* XII 387-388).

Odysseus also reports the words of the deceased seer Teiresias, uttered at the entrance to the Netherworld. In addition to his warning words with regard to the risk and dangers that Odysseus needs to avoid if he wants to return to his home, his wife, and his kingship (partly repeated by Circe in *Od.* XII 127-141), Teiresias speaks of the sea, and its particular meaning to Odysseus' life after his return to Ithaca:⁵¹

ἔρχεσθαι δὴ ἔπειτα λαβῶν ἐυῆρες ἐρετμόν,
 εἰς ὃ κε τοὺς ἀφίκηται οἱ οὐκ ἴσασι θάλασσαν
 ἀνέρες, οὐδέ θ' ἄλεσσι μεμιγμένον εἶδαρ ἔδουσιν:
 οὐδ' ἄρα τοί γ' ἴσασι νέας φοινικοπαρήους

⁵⁰ In addition to her description of the route that will bring Odysseus to Thrinacia, see footnote 42 *supra*.

⁵¹ MANGUEL 2010: 141-148 argues for Teiresias' prophesy as a 'possible fate'.

οὐδ' ἐυήρε' ἐρετμά, τά τε πτερά νηυσὶ πέλονται.
σῆμα δέ τοι ἐρέω μάλ' ἀριφραδές, οὐδέ σε λήσει·
ὄππότε κεν δῆ τοι συμβλήμενος ἄλλος ὀδίτης
φήη ἀθηρηλοῖγον ἔχειν ἀνά φαιδίμῳ ὤμῳ,
καὶ τότε δὴ γαίῃ πήξας ἐυήρες ἐρετμόν,
ρέξας ἱερὰ καλὰ Ποσειδάωνι ἄνακτι,
ἀρνεῖον ταυρόν τε συών τ' ἐπιβήτορα κάπρον,
οἴκαδ' ἀποστείχειν ἔρδειν θ' ἱεράς ἑκατόμβας
ἀθανάτοισι θεοῖσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσι,
πᾶσι μάλ' ἐξείης. θάνατος δέ τοι ἐξ ἄλδος αὐτῷ
ἀβληχρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὅς κέ σε πέφνη
γῆραι ὑπο λιπαρῷ ἀρημένον· ἀμφὶ δὲ λαοὶ
δλβιοὶ ἔσσονται. τὰ δέ τοι νημερτέα εἶρω.
(Hom. *Od.* XI 121-137)⁵²

'Next you must pick up a broad oar and march until you will reach men who do not know the sea, and eat their food without the addition of salt. Obviously, they also know nothing about ships with purple sides, or broad oars, the ships' wings. I will predict you a sign that cannot be misunderstood, and it will not escape your attention: when another traveller, coming your way, notices that you carry a sheaf over your shoulder, at that moment you must hammer the broad oar in the ground, perform beautiful sacrifice for Lord Poseidon – a ram, a bull and a boar, that covers the pigs -, and return home and offer holy hecatombs to the immortal gods, who hold the wide sky: all of them, in due order. For yourself death will come from the sea, a very mild death, that will finish you when you will have grown old in good health. The people around you will be prosperous. This I predict you as undisputable'.

⁵² Repeated by Odysseus to Penelope in *Od.* XXIII 265-283.

Having escaped the sea, Odysseus has to embark on an inland journey that equally resembles an errand: like the sea, the territory of this inland journey is unmapped.⁵³ Odysseus risks getting lost, like he did at sea, until he receives the prophesized sign. Just like Zeus punished an offence on land with a thunderbolt at sea, so Odysseus has to appease the sea god in a context where the god's power is irrelevant: the logic of Odysseus' own fictional storyworld in his *Apologue* equally applies in the speeches he reports. This time around, however, the narratological frame of the storyworld is expanded beyond the *Apologue*, and even beyond the *Odyssey*: having escaped his own fiction - his virtual death in the perception of the rest of world - by finally leaving the sea behind and arriving on Ithaca, Odysseus temporarily finds *nostos* and peace, only to be haunted by the threatening sea again. The 'mild death from the sea' will eventually overtake the fugitive hero:⁵⁴ he cannot escape what the storyworld sea always symbolized, death. Coming from the sea, death extends what up until this point belonged to Odysseus' self-created storyworld: having been adopted by the primary narrator Homer, the virtual 'death-that-is-the-sea' has now been appropriated by the external audience of the *Odyssey*.

5. CONCLUSION

In archaic Greek narrative epic, the sea is the poet's storyworld: a vast territory suggestive of peril, separation, and unmappable distance. In Homer's *Iliad*, the sea is what keeps the warriors at Troy from their near and dear ones: a final obstacle to be faced in the future, after the fall of Troy that still has to be accomplished. At the start of the *Odyssey*, most

⁵³ PURVES 2006: 10-11. CIANI 2014: 13 states that much of the later development of Odysseus as a mythological figure is based on the notion that Teiresias' prophecy urges the hero to «pick up the oar again».

⁵⁴ In other accounts (Hes. *Th.* 1014; Ps.-Apollodorus *B.epit.* IV 7, 16, IV 7, 36-37; Hyg. *Fab.* 127, 125) Odysseus is accidentally killed by Telegonus, his son with Circe. The story was told in the epic narrative (now only available in summary) *Telegony*, cf. TSAGALIS 2014.

warriors successfully took this final obstacle; the epic focusses on those that have not yet, or found it difficult to overcome the final hindrance to a successful *nostos*. Both the primary and the secondary narrator of the *Odyssey* refer to a storyworld sea: Homer makes Telemachus sail it from Ithaca to Pylus and back, and Odysseus from Ogygia, via Scheria, to Ithaca. The secondary narrators Menelaus and Odysseus describe their departure from Troy, and their arrival home; disguised as a beggar in his own palace, Odysseus claims Cretan origin. In between departure and arrival, however, both make their storyworld sea develop into a fictional world. Both in his Cretan lying tales and in his *Apologue* at the table of the Phaeacians, Odysseus envisions a series of episodic stops and misadventures to bridge the gap between his departure from the traceable route (Cape Malea / Crete) and his resurfacing (on Scheria / Ithaca). The secondary narrator uses the unmapped territory of the sea to hold the isolated and hard-to-reach locations of the fictional world together, without regard for veracity: in an attempt to erase his steps and make his identity untraceable, Odysseus deliberately creates a mix of acceptable truth with enjoyable falsehood. Presenting his series of misadventures and their remote locations as islands in isolation, he uses the sea as a virtual space to frame them: a narratological device reflecting the virtual space of his imagination. In front of the *Odyssey*'s internal audience on Scheria, Odysseus makes the sea synonymous to threat and death, a fiction that he strives to leave behind when he reaches his native land. For the external audience, however, the narratological frame that is the fictional sea expands beyond Odysseus' *nostos*. And as Teiresias' warning words show, Odysseus somehow has to escape this fiction to find peace, though he cannot escape death coming from it.

REFERENCES

PRIMARY BIBLIOGRAPHY

HOMERUS, *Odyssea* [West] = Homerus, *Odyssea*, edited by Martin L. West, Berlin - Boston, De Gruyter, 2017.

SECONDARY BIBLIOGRAPHY

ALLEN 2006 = William Allen, *Divine Justice and Cosmic Order in Early Greek Epic*, in «The Journal of Hellenic Studies», CXXVI (2006), 1-35.

ARTZY 2013 = Michal Artzy, *On the Other "Sea Peoples"*, in *The Philistines and Other "Sea Peoples" in Text and Archaeology*, edited by Ann E. Killebrew and Gunnar Lehmann, Atlanta (GA), Society of Biblical Literature, 2013, 329-344.

BALLABRIGA 1998 = Alain Ballabriga, *Les fictions d'Homère. L'invention mythologique et cosmographique dans l'Odyssée*, Paris, PUF, 1998.

BASSI 2016 = Karen Bassi, *Traces of the Past: Classics between History and Archaeology*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2016.

BEAULIEU 2016 = Marie-Claire Beaulieu, *The Sea in the Greek Imagination*, Philadelphia (PA), University of Pennsylvania Press, 2016.

BETANCOURT 2000 = Philip P. Betancourt, *The Aegean and the Origin of the Sea Peoples*, in *The Sea Peoples and their World: A Reassessment*, edited by Eliezer D. Oren, Philadelphia (PA), University of Pennsylvania Press, 2000, 297-304.

- BLANKENBORG 2019 = Ronald Blankenborg, *Odysseus “not at all the kind of dissembler”?* *Mythmaking-in-Performance in Front of a Live Audience*, in «Journal of Hellenic Religion», 12 (2019), 133-158.
- BONIFAZI 2009 = Anna Bonifazi, *Inquiring into Nostos and its Cognates*, in «American Journal of Philology», CXXX, 4 (2009), 481-510.
- CERVENY 1993 = Randall S. Cervený, *Meteorological Assessment of Homer’s Odysseys*, in «Bulletin of the American Meteorological Association», LXXIV, 6 (1993), 1025-1034.
- CHIARINI 1991 = Gioacchino Chiarini, *Odisseo: Il labirinto marino*, Roma, Kepos, 1991.
- CIANI 2014 = *Il volo di Ulisse. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, 2014.
- DE JONG 2001 = Irene J. F. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- DE JONG 2012 = *Space in ancient Greek literature. Studies in ancient Greek narrative, volume three*, edited by Irene J. F. de Jong, Leiden - Boston, Brill, 2012.
- DOUGHERTY 2001 = Carol Dougherty, *The raft of Odysseus. The ethnographic imagination of Homer’s Odyssey*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- FAGAN 2013 = Patricia Fagan, “*He Saw the Cities and He Knew the Minds of Many Men*”: *Landscape and Character in the Odyssey and the Laws*, in *Plato’s Laws: Force and Truth in Politics*, edited by Gregory Recco and Eric Sanday, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 2013, 105-117.
- GALATY 2016 = Michael L. Galaty, *The Mycenaeanisation Process*, in *Beyond Thalassocracies: Understanding Processes of Minoanisation and Mycenaeanisation in the Aegean*, edited by Evi Gorogianni, Peter Pavúk, and Luca Girella, Oxford, Oxbow Books, 2016, 207-218.

- GRETHLEIN 2017 = Jonas Grethlein, *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*, München, C.H. Beck, 2017.
- HAFT 1984 = Adele J. Haft, *Odysseus, Idomeneus and Meriones: The Cretan Lies of "Odyssey" 13-19*, in «The Classical Journal», LXXIX, 4 (1984), 289-306.
- HALLER 2011 = Benjamin Stephen Haller, *Geography, the Odyssey*, in *Homer Encyclopedia*, edited by Margalit Finkelberg, Chichester - Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2011, 309-311.
- HEATH 2011 = John Heath, *Women's Work: Female Transmission of Mythical Narrative*, in «Transactions of the American Philological Association», CXLI, 1 (2011), 69-104.
- HEUBECK - HOEKSTRA 1993 = *A Commentary on Homer's Odyssey, Volume II, Books IX-XVI*, edited by Alfred Heubeck and Arie Hoekstra, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- HOPMAN 2012 = Marianne Hopman, *Narrative and Rhetoric in Odysseus' Tales to the Phaeacians*, in «The American Journal of Philology», CXXXIII, 1 (2012), 1-30.
- LANE FOX 2008 = Robin Lane Fox, *Travelling Heroes in the Epic Age of Homer*, New York, Alfred A. Knopf, 2008.
- LESKY 1947 = Albin Lesky, *Der Weg der Griechen zum Mer*, Vienna, Rudolf M. Rohrer Verlag, 1947.
- LOUDEN 2011 = Bruce Louden, *Is There Early Recognition between Penelope and Odysseus? Book 19 in the Larger Context of the "Odyssey"*, in «College Literature», XXXVIII, 2 (2011), 76-100.
- MANGUEL 2010 = Alberto Manguel, *A Reader on Reading*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- MAURO 2019 = Chiara Maria Mauro, *Archaic and Classical Harbours of the Greek World: The Aegean and Eastern Ionian Contexts*, Oxford, Archaeopress, 2019.

- MCINERNEY 2010 = Jeremy McInerney, *The Cattle of the Sun: Cows and Culture in the World of the Ancient Greeks*, Princeton, Princeton University Press, 2010.
- MINCHIN 2018 = Elizabeth Minchin, *The Odyssey after the Iliad: Ties that Bind*, in *Brill's Companion to Prequels, Sequels, and Retellings of Classical Epic. Brill's Companions to Classical Reception*, 15, edited by Robert Simms, Leiden, Brill, 2018, 9-30.
- MORRISON 2014 = James V. Morrison, *Shipwrecked: Disaster and Transformation in Homer, Shakespeare, Defoe, and the Modern World*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.
- MOST 1989 = Glenn W. Most, *The Structure and Function of Odysseus' Apologoi*, in «Transactions of the American Philological Association», CXIX (1989), 15-30.
- NESSLRATH 2005 = Heinz-Günther Nesselrath, "Where the Lord of the Sea Grants Passage to Sailors through the Deep-Blue Mere no More": *The Greeks and the Western Seas*, in «Greece & Rome», LII, 2 (2005), 153-171.
- NOSCH 2014 = Marie-Louise Nosch, *Voicing the Loom: Women, Weaving, and Plotting*, in *KE-RA-ME-JA: Studies Presented to Cynthia W. Shelmerdine*, edited by Dimitri Nakassis, Joann Gulizio and Sarah A. James, Philadelphia, INSTAP Academic Press, 2014, 91-102.
- PARRY 1994 = Hugh Parry, *The Apologos of Odysseus: Lies, All lies?*, in «Phoenix», XLVIII, 1 (1994), 1-20.
- PATTON 2007 = Kimberley C. Patton, *The Sea Can Wash Away All Evils: Modern Marine Pollution and the Ancient Cathartic Ocean*, New York, Columbia University Press, 2007.
- PEACOCK 2011 = Mark Peacock, *Rehabilitating Homer's Phoenicians: On Some Ancient and Modern Prejudices against Trade*, in «Ancient Society», XLI (2009), 1-29.
- PUCCI 1998 = Pietro Pucci, *The Song of the Sirens. Essays on Homer*, Lanham, Rowman and Littlefield, 1998.

- PURVES 2006 = Alex Purves, *Unmarked Space: Odysseus and the Inland Journey*, in «Arethusa», XXXIX, 1 (2006), 1-20.
- REECE 1994 = Steve Reece, *The Cretan Odyssey: A Lie Truer than Truth*, in «American Journal of Philology», CXV, 2 (1994), 1-20.
- REINHARDT 1996 = Karl Reinhardt, *The Adventures in the Odyssey*, in *Reading the Odyssey: Selected Interpretive Essays*, edited by Seth L. Schein, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- RICHARDSON 1996 = Scott Richardson, *Truth in the Tales of the "Odyssey"*, in «Mnemosyne», XLIX, 4 (1996), 393-402.
- RINON 2018 = Yoav Rinon, *The Pivotal Scene: Narration, Colonial Focalization, and Transition in "Odyssey" 9*, in «The American Journal of Philology», CXXXVIII 3 (2007), 301-334.
- ROISMAN 2006 = Hanna Roisman, *Helen in the Iliad. Causa Belli and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker*, in «American Journal of Philology», CXXVII 1 (2006), 1-36.
- ROMM 2011 = James Romm, *Odysseus' wanderings*, in *Homer Encyclopedia*, edited by Margalit Finkelberg, Chichester - Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2011, 584-588.
- RYAN 2019 = Marie-Laure Ryan, *From Possible Worlds to Storyworlds: On the Worldness of Narrative Representation*, in *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, edited by Alice Bell and Marie-Laure Ryan, Lincoln, University of Nebraska Press, 2019, 62-87.
- SAMMONS 2014 = Benjamin Sammons, *The Quarrel of Agamemnon and Menelaus*, «Mnemosyne», LXVII, 1 (2014), 1-27.
- SEGAL 1994 = Charles Segal, *Singers, Heroes, and Gods in the "Odyssey"*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1994.

- TARTARON 2013 = Thomas F. Tartaron, *Maritime Networks in the Mycenaean World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- TSAGALIS 2014 = Christos Tsagalis, *Verses Attributed to the Telegony*, «The Classical Quarterly», LXIV, 2, 448-461.
- VAN NORTWICK 2009 = Thomas van Nortwick, *The Unknown Odysseus: Alternate Worlds in Homer's Odyssey*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2009.
- WACHSMANN 2020 = Shelley Wachsmann, *The Sea Peoples*, in *The Ocean Reader: History, Culture, Politics*, edited by Eric Paul Roorda, Durham, Duke University Press, 2020, 263-265.
- WEST 2005 = Martin L. West, “*Odyssey*” and “*Argonautica*”, in «The Classical Quarterly», LV, 1 (2005), 39-64.
- WEST 2011 = Martin L. West, *The Making of the Iliad. Disquisition & Analytical Commentary*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2011.
- WEST 2012 = Martin L. West, *Towards a Chronology of Early Greek Epic*, in *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*, edited by Øivind Andersen and Dag T. T. Haug, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 224-241.
- WHITTAKER 2017 = Helène Whittaker, *The Sea Peoples and the Collapse of Mycenaean Palatial Rule*, in “*Sea Peoples*” *Up-to-Date: New Research on Transformation in the Eastern Mediterranean in the 13th-11th Centuries BCE*, edited by Peter M. Fisher and Teresa Bürge, Vienna, Austrian Academy of Sciences Press, 2017, 75-82.
- WILSON 2018 = Emily Wilson, *Homer. The Odyssey*, New York, W. W. Norton, 2018.

VIEWING THE SPARKLING SCENERY OF THE SEA WITH *ΜΑΡΜΑΡΕΟΣ*: LIGHT AND DARKNESS REFLECTED UPON THE MOVING WATER AND ITS TRANSFORMED ROLE IN HOMER

Yukiko Saito

Kyoto Seika University - University of Liverpool

RIASSUNTO: I luminosi paesaggi marini e il moto delle onde risonanti misteriosamente multicolore, uniti a un senso del divino, incantano gli spettatori. A tal proposito un elemento è fondamentale: il significato della luce che rischiarava o incupisce le tonalità del mare. Per questa ragione intendo concentrare l'attenzione sul concetto di *μαρμάρεος* attraverso un approccio epistemologico connesso al colore, e analizzarlo metaforicamente, al fine di fare luce sulla complessa interrelazione tra le tonalità luminose e gli effetti che esse esercitano sullo spettatore. Il ritratto del mare luccicante in *Il* XIV 273 è difficile da visualizzare poiché la percezione del colore, essendo correlata a vari fattori, è un'esperienza multisensoriale. Anche gli studi neuro scientifici rilevano che la vicinanza al mare, così come l'osservazione di paesaggi marittimi, comporta benefici per l'uomo. Cogliendo il nesso impercettibile tra *μαρμάρεος*, luce, e mare, che implica una doppia connotazione, il mio obiettivo è mostrare il senso estetico del poeta, animato da un'abilità orchestratrice in grado di trasmettere tanto l'effetto visivo della luce quanto la sua sacralità, svelando il senso del colore degli antichi.

PAROLE CHIAVE: Colore, luminosità, *μαρμάρεος*, Omero, mare, suono, movimento

ABSTRACT: Bright sea-views, their mysteriously multicoloured, resonant motion empowered with a sense of divinity, enchant viewers. One element is crucial; the significance of the light that brightens and darkens marine hues. Focusing on *μαρμάρεος*, through a colour-related epistemological approach, I examine *μαρμάρεος*' metaphorical, transformed representation, illuminating the entangled interrelation between its bright-hued aspects and viewers. The view of sparkling sea at *Il*.



XIV 273 is challenging to visualise, since colour, being co-involved with various factors, is a multisensory experience. Also, neuroscientific research indicates the positive benefit for humans of being near the sea, including viewing marine vistas. Distilling the unseen nexus between μαρμάρεος, light, and sea, which entails a two-fold connotation, my goal is to reveal the poet's aesthetic, almost orchestral skill, conveying both visual effect and the sacredness of light, unveiling the ancient colour-sense.

KEY-WORDS: Colour, brightness, μαρμάρεος, Homer, sea, sound, motion

INTRODUCTION

Bright sea-views, their mysteriously multicoloured, resonant motion empowered with a sense of divinity, enchant viewers. Escaping the Sirens' dangerous, honey-sweet voices, Odysseus' men dash their oars into the grey sea (*Od.* XII 180). Nonetheless, they are still ready to embark upon the boundless sea. Why? I should like to display one particular scene from book XIV in the *Iliad*:

“Ως φάτο, χήρατο δ' ὕπνος, ἀμειβόμενος δὲ προσηύδα.
ἄγρει νῦν μοι ὄμοσσον ἄατον Στυγὸς ὕδαρ,
χειρὶ δὲ τῆ ἑτέρῃ μὲν ἔλε χθόνα πολυβότειραν,
τῆ δ' ἑτέρῃ ἄλλα μαρμαρέην, ἵνα νῶϊν ἅπαντες
μάρτυροι ᾧσ' οἱ ἔνερθε θεοὶ Κρόνον ἀμφὶς ἐόντες,
ἧ μὲν ἐμοὶ δώσειν Χαρίτων μίαν ὀπλοτεράων,
Πασιθέην, ἧς τ' αὐτὸς ἐέλδομαι ἤματα πάντα.
(*Il.* XIV 270-276)

‘So she spoke, and Sleep was delighted, and said in reply: Well then, swear me now an oath by the inviolable water in Styx, and take hold of the nourishing earth with one hand, and the gleaming sea with the other, so that all the gods below with Kronos may be our witnesses, and swear that you will give me one of the younger Graces – Pasithee, the one I have longed for all my days’.¹

The god of Sleep requires that Hera should swear an oath, taking hold of the earth and sea, which will assure that all gods are witnesses to the deal in exchange for accepting her favour. Sleep is trying to make sure of obtaining what he wants in return. The poet adds *μαρμάρεος*, ‘sparkling’, ‘flashing’, in order to describe the sea, *ἄλς*, so we, as viewers, envision «ἄλλα μαρμαρέην» (v. 273). In such an important scene, depicting the devious planning crafted by Hera, the brightness of the sea is treated as a part of the process that makes the plan move forward, which elucidates the significant role of “light”.

Once the angle of light changes, colour changes, as Goethe states «The colours are acts of light».² So do marine hues. This notion existed in antiquity, for instance, in *De Coloribus* 793b17-24.³ Plato also recognises the importance of illumination, stating that the sense of sight is the sharpest.⁴ However, in a true sense, the way in which ancient people perceived the light, or the world around them, is a different matter. We are living within a world where technology is highly developed and electronics, including

¹ For the Homeric Text, I mainly refer to the *OCT*. For concordances, PRENDERGAST 1983, DUNBAR 2011, TEBBEN 1994 and TEBBEN 1998 are referred. For commentaries, I mainly use LEAF 2010, KIRK 1985-1993, WILLCOCK 1996-1999, HEUBECK - WEST - HAINSWORTH 1990, HEUBECK - HOEKSTRA 1990, and RUSSO - HEUBECK - FERNÁNDEZ-GALIANO 1992. All English translations in the *Iliad* come from HAMMOND 1987 and the *Odyssey*, from LATTIMORE 2007 as well as Greek proper names throughout this paper. For other Greek authors, I use the Loeb texts. This paper is supported by JSPS KAKENHI Grant Number 17K02608.

² GOETHE 1970: XXXVII.

³ Other writers mention this elsewhere as well. In particular, for colour, ARIST. *De Sensu* [Hett], 439a7-440b25; ARIST. *De Anima* [Hett], 418a7-419a25.

⁴ PLAT. *Phaedrus* [Fowler], 250.

computers, etc., overwhelm us. In short, the world viewed in the past must have been different as it was visualised differently.⁵ We shall return to inspect the scenery more closely after first addressing the fundamental operation of colour and brightness, which reveals different visualisations of the world between the past and present day.

1. BRIGHTNESS AND COLOUR

Today, we are able to reset colours on some gadget's screen as we play games, adjusting hues, shade, and so on. The crucial point is, we can define, delete or recover countless colours instantly. Anyone can do this, as long as they have a suitable device and system. In this respect, I agree with Finlay, who is concerned about the modern-day response to colours, which are in fact «something important to life itself».⁶ In the ancient or medieval times before technology was developed, the dyeing process was mostly a hard, physically-demanding task. It took people hours to produce dyes and colours. Let us take one colour, purple;⁷ Tyrian Purple, produced from thousands and thousands of marine snails called *murex*, found in the Mediterranean Sea, through a long time-consuming process surrounded by unbearable odour, was extremely high-priced, which is not very surprising. That is why only aristocratic, wealthy people could afford to wear the colour. One of the emperors in the Byzantine Empire, Constantine VII, was even nicknamed

⁵ FEISNER 2006: 91-93.

⁶ FINLAY 2014: 112.

⁷ The problematic purple, which has been much argued about, is regarded as a noble, sacred colour in both Western and Eastern cultures. For example, wearing purple was assigned for upper classes in the *Kani Junikai* system in the Asuka era of Japanese history. For the metaphorical representation of *πορφύρεος*, please see footnotes in SAITO 2010 and SAITO 2018.

Πορφυρογέννητος ('purple-born')⁸ since he was born in a vivid purple chamber to demonstrate his legitimate status as a royal family member. Bright purple displayed the authority and power of the upper class.

Colours did have diverse functions, in various ways, no doubt. The way of seeing artworks was radically different as well.⁹ Before the electricity was discovered, artworks were mostly viewed in churches, under affluent circumstances, and in the darkness at night, by candlelight. Mr. Scott Shaefer's revelatory experience,¹⁰ after walking around the gallery by candlelight, which informs us that even the brushwork could be lit up within the candlelight in the dark as if the gold colour used within the painting stood out, animated by the candle's flame in the dark, suggests that creators in those electricity-less eras produced their artworks from a different point of view; they must have considered how the colours on characters, plants, or landscapes, would appear in the dark, illuminated by a candle's flame. Surely, this reveals the painters' intentions in using colours in their works. This essentially links with the viewpoint that due to the poet's deliberate intention to create his story, colour presentation is not just ornamental

⁸ See JENSEN 1963: 116f; STERMAN 2012: 82-84; FINLAY 2014: 28; SASSI 2017; ST CLAIR 2016: 164. Further information for the much-discussed *purura*, especially BRADLEY 2009a: 189-211 and BRØNS 2017: 109-117 are good.

⁹ According to FINLAY 2014: 70, the perception of light or colour hues changed with the advent of the Age of Enlightenment. Until the 1600s, having glass panes in the windows of one's home was a luxury. Those panes were uneven and unclear, containing impurities. The colour of the glass itself was greenish. From the 1700s, however, smoother, more translucent window glass became available, with less impurities. Due to the improved quality of the glass, the light that penetrated through windows was profoundly changed, thus artists' studios acquired more light, thanks to the higher-quality glass. Simultaneously, the era saw great developments in technology. Ways of painting and viewing pictures, and of perceiving illuminated materials or colours, also changed. The discovery of new colours along with the development of science has affected not only painting methods but also make-up tools, medication, and even the development of military weapons. See GARFIELD 2002, on the history of mauve, in relation to economics and society itself.

¹⁰ FINLAY 2014: 38. According to BRINKMANN - DREYFUS - KOCH-BRINKMANN 2017: 35, their experimentally reconstructed colour serves to bring the figure to life, which supposedly is meant to be in metaphorical sense. Nevertheless, it does not undermine the importance of colour covering materials.

decoration. Viewers today who are often distracted by the convenience of technology and who walk through museums under consistent lighting within a comfortably air-conditioned environment, probably devalue the true pleasurable quality of viewing artworks, or everything, simply saying “what a beautiful painting!”. However, in the past, people’s first thought would have been “I wonder how much it cost to complete this painting?”, because colours used within the painting could indicate the measure of its cost, immediately. That means the class status or wealth of the family could be manifested by one painting, which nonetheless conveyed essential clues to viewers.¹¹ Distinction was embodied through colour, nonverbally. Like the colourful reminder notes we apply to papers or books, “colour” was and has been a fundamentally important marker in society, and that essential quality of colour and its scintillation has probably not been as prevalent in our times as much in the past, while simultaneously we are probably losing the sense of experiencing visualisation.

It is thus necessary to change our mental attitude, in order to delve into the colours in antiquity, based upon the idea that the ancients did of course see colours, but perhaps perceived them substantially differently.

1.1. Cognitive Reading and Sensory Experiences

The idea of this “visualising epic” takes a hint from Lovatt (2013) and Lovatt - Vout (2013).¹² The indispensable point is that seeing means knowing, as mentioned by Slatkin: «Viewing is knowledge». ¹³ That is, seeing is spontaneously associated with learning as

¹¹ FINLAY 2014: 44 ff.

¹² LOVATT 2013; LOVATT - VOUT 2013. See also the inspiring research-angle of visualising the Homeric epic as theatre; CLAY 2011; LETOUBLON 2018.

¹³ LOVATT - VOUT 2013: 4. According to SILK 1987: 103-104, we, the readers of the *Iliad*, could resemble spectators watching sports. See also TARRANT 1960: 181-187.

well. Once we are born on this planet, we immediately start viewing things around ourselves, thereby seeing is a quintessential part of every single activity we exercise in our life. As a Japanese person who used to train in one of the martial arts, I am reminded of ‘Mitorikeiko’ (見取り稽古). This Japanese term literally means seeing and taking something from the seeing (‘mitori’), which is the training (‘keiko’), signifying that you even “steal” others’ skills through seeing. In brief, you train yourself while watching others’ performance. That is learning, getting a new skill or knowledge, by seeing. Here I would like to note that Homeric epics were originally narrated. People watched the poet’s narrative performance, while imagining the pictures of landscapes or battle scenes in their mind, a form of knowing. As we listen to the poet, we all learn, enjoy viewing and sensing the Iliadic sceneries, which Deutscher demonstrates that the scenery that ancients were seeing was slightly darker than ours.¹⁴ Red is equally clear enough to see, but blue and green are vague and the whole world is more grey-ish. This is related to the long-discussed theory that the terms for green and blue were not clearly distinguished in the past.¹⁵ To what extent their world was darker than ours remains unknown, but at least the existence of the hue’s difference should be noted. Also, the poet sets the scenery that amazes us all, viewers inside and outside his story. That is, *θαῦμα*. As Slatkin suggests, «The *Iliad* is a poem of shocking visions»,¹⁶ mortals experience shocking surprises and wonder what is happening when gods appear, usually accompanied by brilliant light. The glittering scintillation, and/or vivified colours are significantly effective factors in making the story more beautiful. Considering that light has an intimate connection with divinity, I should like to add my viewpoint on “light” as it coherently serves the mediatory function that

¹⁴ See the colour plates of field poppies pp. 168f in DEUTSCHER 2011.

¹⁵ PASTOUREAU 2014: 14-19 is relevant on this topic. See also GLADSTONE 1877: 369 ff; ALLEN 1879: 257 ff; BUSATTA 2014: 312-314 and 331-333. The arguments on the difficulty of clear line of colours including between blue and green and light are vast. As an example, please see footnotes in one of my papers; SAITO 2011: 38 f.

¹⁶ SLATKIN 2007: 19.

coalesces two parallel yet contrasting facets, i.e., positiveness and negativeness – light and the absence of light. The precious attribute of the brightness is well appreciated in Brøns; «Light played a functional, spiritual, as well as a social role in ancient societies and obviously had an impact on how the colours, for example, were experienced».¹⁷ Shining light reflected upon coloured materials affects one's way of viewing the world. Then, the sensory experience varies. Taking account of Porter's three points (2013: 20) that instruct us on the essential feature of versatile, ever-changing *experiences* of appreciating arts,¹⁸ we all sense, differently, under different circumstances. As the perceived colour changes, so would viewers' visions in the Homeric epics. Hereafter, focusing on *μαρμαίρεος*, the visualisation of the brightened part of Homeric seascapes is investigated, pursuing the interrelationship between colour, sound, and motion of the sea, as if we are watching a film. The beauty of the synchronised imagery, like a film, is indeed the sensory experience that the viewers would enjoy and so could we! The Homeric poems were enjoyed, aurally and visually. They were not just the formal text read by intellectuals inside the Alexandrian Library. Now, "light" in the Homeric sceneries is to be shed light on, then the fact that the interconnection of colour, sound, and motion is wonderfully orchestrated will be elucidated.

¹⁷ BRØNS 2018. See also FERBER 1999: 111-112.

¹⁸ PORTER 2013: 20. See also BUTLER - PURVES 2013. Other sequel volumes for ancient senses are useful as well.

2. THE REPRESENTATION OF *ΜΑΡΜΑΡΕΟΣ* WITHIN THE HOMERIC OCEANIC LANDSCAPES

In the *Iliad*, *μαρμάρεος* and other related terms occur 14 times, and twice in the *Odyssey*.¹⁹ The referents are; *αίγις* ('aegis'), *θάλασσα* ('sea'), *ἀντιπέτρα* ('edge'), *δῶμα* ('house'), *ἐντευχία* ('armour'), *ὄμμα* ('eye'), *πέτρος* ('stone'), *τεῦχος* ('implement of war'), and *χάλκεος* ('bronze', 'bronze armour').²⁰ Every presentation does not always apply to nouns but has various relations with other terms. Nevertheless, it is not strange to imagine that stones or armours are bright.

2.1. *Μαρμάρεος*

Let us start with *μαρμάρεος*, which is usually translated as 'flashing,' 'sparkling', or so.²¹ The word 'marble' can be easily recognised thanks to its alphabetical similarity with *μαρμάρεος*.²² We think of those beautiful statues in marble, painted white, or reflected in bright light, although recent studies have successfully broken the standard conception of these marbles in antiquity.²³ For Gladstone, *μαρμάρεος* is bright and glistening, along with

¹⁹ III 397, XII 195, 380, XIII 22, 801, XIV 272, XV 594, XVI 279, 664, 735, XVIII 131, 480, 617, and XXIII 27 in the *Iliad*; VIII 265 and IX 499 in the *Odyssey*.

²⁰ See Appendix.

²¹ LIDDELL - SCOTT 1996: 1081; AUTENTRIETH 1984: 200; CUNLIFFE 1963: 255; BOISACQ 1950: 611; FRISK 1970: 176-177; CHADWICK - BAUMBACH 1963: 219; CHANTRAINE 1999: 667. See also ANDRÉ 1949: 40-41.

²² It derives from Latin *marmoreus*. Further, *marmor* that comes from *μάρμαρος* also has the meaning such as the white foamy surface, of the sea, and stone. For *marmoreus*, see BRADLEY 2006; BRADLEY 2009a. Noticeably, BRADLEY 2009a (78) regards *marmoreus* as «a category of colour applied to the sea and to human skin as a metaphor in verse».

²³ Due to the modern science and technology such as X-ray machines, we now know that the image we used to have for the Greek and Roman white-ish statues and objects was wrong. Those statues were polychromatic; BRADLEY 2009b; FINLAY 2014: 19-23; BOND 2017; BRINKMANN - DREYFUS - KOCH-BRINKMANN 2017. The

ἀργός and *σιγαλόεις*, which seems to be regarded more likely as what is being sensed.²⁴ Young suggests that «Brightness, in sum, was what the Greeks mainly liked in colour».²⁵ It is plausible to contemplate that not only the interest in “light” was at least existent, but also that bright light in fact played a major role when the ancients pondered over colour.

Μαρμάρεος occurs three times in the *Iliad*; XIV 273, XVII 593, and XVIII 480. As seen above, the poet describes the sparkling sea, «ἄλα μαρμαρέην» (XIV 273). The movement of the water is everchanging and its colour is diverse, depending on the time of day and weather. Besides, the sounds resonate with the ceaseless movement of sea-waves. In a way, the sea itself is very mysterious. Nicolson (2014) offers one interesting point; on a red-purple folding robe, «δίπλακα πορφυρέην» (*Il.* III 126), Helen embroiders a picture of struggles in battle. Noticing *πορφυρέην* is replaced with *μαρμαρέην* in other editions,²⁶ Nicolson points out the connection of the two terms; they have a strong link with the path of Helen’s tragic history and the sea. In other words, the poet, plotting Helen’s fate, intentionally uses *πορφυρέην* and *μαρμαρέην* to produce his tale of war that is connected with the sea and tragedy, because *μαρμάρεος* represents the brightness of the sea shone by sunshine and wind, and *πορφύρεος*, the swollen waves and bloody deaths on the battlefield, which could foretell one’s doom.²⁷ This point is not entirely sufficient as

angle of BOND 2017 is insightful as the imagery of whiteness of marble is related to prejudice or discrimination according to colour, i.e., race.

²⁴ GLADSTONE 1858: 475 and 490. According to him, other terms that mean ‘light’, *χλωρός* and *πόλιος* are «dull, and represent the twilight of colour, or debatable ground between it and its negative». Also, GLADSTONE 1877 reviews his viewpoint and gave space to remark light, in which *marmareos* and *marmairōn* are included (pp. 380-385). See also WALLACE 1927: 28. The analysis on the contrast between light and dark by IRWIN 1974 is useful.

²⁵ YOUNG 1964: 49.

²⁶ Nothing noted on *OCT*, but one note is marked on Loeb as *πορφυρέην: μαρμαρέην* (p. 138). Nothing is mentioned in commentaries in KIRK 1985 and WILLCOCK 1996. LEAF 2010: 128 notes *μαρμαρέην*, however. Cf. *Il.* XXII 441; Andromache weaves a large cloak which is *πορφυρέην*.

²⁷ NICOLSON 2014: 231. BRADLEY 2006: 12 claims «the “marbled sea” (*marmoreum aequor* and *marmora pelagi*) was a common expression in Latin verse» but as far as I could check TLG or so, the expression does

one might think that Helen's fate is not actually tragic, but nonetheless, it is reasonable, like an imagery chain, that *μαρμάρεος* possesses a strong link with the sea, being related with something misfortunate and negative as well. There is the contrastive, two-fold representation of life and death, i.e., positiveness and negativeness, which "light" connotes. A bright light seen far away in a deep dark forest is recognised as hopeful. That is why you are attracted to look for it. Simultaneously you need to be cautious as the gleaming brightness might be a foreboding sign. However, still you are somehow enticed to investigate the source of the light, to discover what it is, or what might be there. When embarking upon the sea, mortals are excited by the adventurous new journey, yet frightened by the uncertainty of an unknown realm. The sea itself also connotes the contrasting representation; life and death.²⁸ Corresponding with this two-fold representation, *μαρμάρεος* whose brightness is reflected upon the surface of the sea, functions significantly to produce Homeric landscapes which are spectacularly impressive for onlookers. Let us see other sceneries where *μαρμάρεος* is presented.

In *Il.* XVII 591-596, frightening motion and sounds come from Zeus' aegis, along with his lightning, which is fearful. Within the scenery, the blackness of *μέλαινα* that applies to *νεφέλη* ('cloud'), *αἴθοπι χαλκῶ* ('gleaming bronze'), *μαρμαρέην* of his aegis, and *ἀστράψας* ('lightning') increase the visual effect of this scene. The sound effect is vivid as we hear *ἔκτυπε* ('crash', 'resound') and *ἐτίναξε* ('shake'). The Achaians are panicked by

not appear so often. Bradley further argues on the same page that the marble metaphor is linked with the poet's skills in describing nature itself, which I should like to reserve for my next paper(s), because the recent study that, related to metaphor, aims to extract the deep sense or meaning that the terms connote inside the story, has been developed. HORN 2016 is one of seminal contributions.

²⁸ FERBER 1999: 179; TRESSIDER 1997: 178. See also FONTANA 2010: 33. Cf. The ships were coloured red in Japanese tradition because it was hoped that red would appease the sea gods' anger. In Homer black is more common for a ship's colour and it is uncertain whether the black colour is meant to ease the god's wrath. According to HEIRMAN 2012: 115-174, who discusses the metaphor of ship, the sea's negative aspect seems more appreciated for its symbolic role as "danger," being associated with emotion, though his argument is mainly concerns Archaic lyric.

the glittering light that Zeus sends. The poet controls visual and aural terms effectively in order to impress viewers, including us. Like aegis, *μαρμάρεος* is utilised to brighten armour. It is not unusual to notice that the description of warrior's armour is decorated with bright or colour-related terms in Homer. In *Il.* XVIII, the poet gives a long description of Achilles' new armour that Hephaistos crafts, and *μαρμαρέην* is used at XVIII 480 where the shield's edge is described as bright. Let us envisage the scene of *Il.* XVIII 478-482 in such a way as we might enjoy adding various hues to a colouring book. The successive arrangement of colour-related terms is noticeable; *φαινήν*, *μαρμαρέην*, and *ἀργύρεον*.²⁹ Such gatherings of colours are named "colour clusters" by Edgeworth, who claims that they help to beguile audiences' interest in the story.³⁰ At the end of the same book when Thetis leaves for Achilles, carrying the new armour, *μαρμαίροντα* is chosen as well. Armour shines, and notably, *χάλκεος* is often used as bronze armour itself or a part of armour.³¹ The portentously glittering brightness reflected off the bronze armour that is resonating with the horrible sounds of clashes signifies an important, religious aspect as well.³² Among them, *χάλκεος* is embellished with *μαρμαίρ-* four times, like one of the fixed expressions; «*χάλκεα μαρμαίροντα*» at *Il.* XIII 801, XVI 664, XVIII 131, and XXIII 27,³³ which are treated again in the next section. For now, I mention that Janko and Edwards comment on the expression of «*χάλκεα μαρμαίροντα*» as a formula,³⁴ and Edwards even mentions that «*χάλκεα μαρμαίροντα* is a formula for armour [...] and the poet uses it unthinkingly for the armour»,³⁵ which is not satisfying. The bronze

²⁹ CORAY 2018: 205-206.

³⁰ EDGEWORTH 1989: 195-198.

³¹ E.g., *Il.* IV 461, 503, V 282, VI 11, 320, VIII 495, XII 185, XIII 30, 247, XVI 118, 346, 608, 682, XVII 130, XX 474, 480, XXIII 896, etc. Also, compound words such as *χαλκήρης*, *χαλκοβαρής*, *χαλκοπάργης*, etc., exist.

³² See CONSTANTINIDOU 1992. Bronze had powerful religious significance in antiquity.

³³ Only at *Il.* XIII 801; «*χαλκῶ μαρμαίροντες*».

³⁴ JANKO 1992: 395; EDWARDS 1991: 164. See also RICHARDSON 1993: 168.

³⁵ EDWARDS 1991: 164. However, the poet is more careful at XVIII 144, according to EDWARDS 1991: 165.

armour shines brightly, following the movement of warriors who wear it on the battlefield. The sounds resonate when they clash with each other. If the battle is fought in daylight, the brightness is even more intensified in accordance with the angle of the sun. The scintillation emitted from the bronze armour could also glaringly convey the sense of fear for viewers, including onlooking warriors there, since it foreshadows something portentous. In addition, terrible sounds are heard along with the light, which could raise the sense of intimidation, or alarm concerning something unknown that might happen later.

It is undeniable that brightness reflected upon the warriors' bronze armour represents powerful, masculine, and brave characteristics. On the other hand, however, light represents the dual, contrastive connotations of life and death. As mentioned above, one flickering light in a deep, gloomy forest is attractive and sensed as hopeful, which is why it is looked for, whereas it might potentially be some fatal premonition, along with a fearsome experience. Likewise, death is but one step removed from life on the battlefield. One tiny decision that you make in a second to live on the battlefield might result in death. I should like to propose that "light" ongoingly functions to combine and harmonise the contrasting, two-fold connotation of life and death that warriors face, along with the sounds and movement. Incessant flashes, motion, and aural resonance are woven together. That leads to *θαῦμα*, creating great impact on onlookers viewing the scenery.³⁶ *Μαρμάρεος* thus represents an important part of *θαῦμα*.

³⁶ VENANT 2006: 304 contains some discussion on *thaumata*. The alarming bright light emanated from the bronze armour is judiciously argued in CONSTANTINIDOU 1992.

2.2. *Μαρμαίρω- or Μαρμάρι- related Terms*

Next, *μαρμαίρω* ('flash', 'gleam', etc.), which occurs nine times in the *Iliad*.³⁷ The particular scene when Helen encounters sensual Aphrodite in book III 395-398 is noteworthy, as the state of Aphrodite's eyes should be emphasised; «*μαρμαίροντα*» (v. 397). Kirk mentions «One cannot help feeling that the unrealistic and incomplete nature of Aphrodite's disguise is meant to reflect the poet's awareness that this goddess, in particular, is a projection of personal emotions».³⁸ Yes, we sense that Aphrodite must be irresistibly beautiful. The attention that should be truly paid is, in my opinion, to the real and probably troublesome aspect that is originally connoted deep inside colour, or light; the way in which it can be both enticing and deceptive. Beauty, especially including a beautiful female figure, that allures and deceives others' eyes, is to be regarded as genuinely alarming. Colour means to "cover" something, which automatically connects the quality of unnaturalness and the practice of deceiving, such as colouring one's face with make-up.³⁹ Boccardi, who detects the colour's true character, warns «The colors are watching us: be careful not to cheat!».⁴⁰ Vernant addresses:

For the Greeks, *charis* emanates not only from women, or any human being whose youthful beauty makes the body "shine" (especially the eyes) with a splendor that provokes love, but also from cut jewels, worked gems, and certain precious fabrics. The glitter of metal, the flash of stones in various waters, the variety of colors of a woven cloth, the medley of designs representing, in a more or less stylized form, a scene of plants and animals

³⁷ III 397, XII 195, XIII 22, 801, XVI 279, 664, XVIII 131, 617, and XXIII 27.

³⁸ KIRK 1985: 322f. KRIETER-SPIRO 2015: 146 regards «*μαρμαίροντα*» (v. 397) as probably «onomatopoeic verbal formation with reduplication». See also SISSA 2017: 25 for a gender-related viewpoint from Aphrodite's bright eyes.

³⁹ Etymologically, colour's original meaning is also mystifying. But one is that the meaning of colour comes from *celo*, covering or concealing, and the other, *calor*, warm or heat. See PASTOUREAU 2010: 9.

⁴⁰ BOCCARDI 2009: 11.

directly suggesting the powers of life – all these combine to make the work of goldsmiths and weavers a sort of concentration of living light from which *charis* shines out.⁴¹

It seems that, for the Greeks, eyes are profoundly important since they not only see but also emit the shining brightness that seductively provokes emotions, which relates to our modern society as well. Beyond that her eyes are flashing brightness (*μαρμαίροντα*), her neck is very beautiful, «περικαλλέα» (v. 396), and her breasts, exciting desire, «ίμερόεντα» (v. 397). Perhaps the goddess' bright beauty is so overwhelming that Helen is described as astounded, «θάμβησέν» (v. 398). Although disguised as an old lady, Aphrodite's divine beauty is not concealed completely, and Helen realises her divinity thanks to that brightness. As Sissa smartly claims «Beauty is visually “radioactive”»,⁴² the beauty, which is intimately connected with brightness, amases or even shocks not only Helen but also other onlookers, including us, delivering the sense of divinity which usually appears with light.

In connection with the divine light, the marine scenery of Poseidon's palace beneath the sea in *Il.* XIII 20-31, which has an embellishment of *μαρμαίροντα* at v. 22, is to be viewed. This aquatic exercise provides the magnificent, kinetic dimension of supernatural motion. As Poseidon moves, the sea joyfully divides for him, «γηθοσύνη δὲ θάλασσα δίστατο» (v. 29). Besides, the description that mountains and forests tremble under Poseidon's feet when the immortal first comes down from Thracian Samos is narrated before (vv. 17-20). The palace is golden, «χρύσεια» (v. 22), and gleaming, «μαρμαίροντα» (v. 22), in the sea. Is it not suggesting the delicate link of «μαρμαίρεος» with “sea”? Poseidon presides over the sea, and his own palace is gleaming in deep water.

⁴¹ VENANT 2006: 480, n. 29.

⁴² SISSA 2017: 24. See Sissa's argument on the interconnection between brightness, beauty, and pleasure that is related to Helen and Aphrodite, with the consideration of onlookers' gaze, pp. 25-26. See also CONSTANTINIDOU 2010: 92.

The brightness of the palace could be seen as moving and could possibly be perceived as alarming. As suggested by Janko, «here the golden palace, mane, armour, whip-handle and hobbles stress the idea of imperishability and make the scene glitter»,⁴³ the imperishableness is emphasised here, which implies the divinity that is certainly associated with the bright, gleaming state. Thus, the divine light radiates the attractive brightness in the sea, whereas again it provokes a fearfulness in viewers, who can never fully comprehend the deities. In addition to χρύσεια and μαρμαίροντα, the mysterious, divine brightness within the sea is visually enhanced by some bright terms such as: χαλκόποδ' – χρυσέησιν – χρυσόν – χρυσεῖην – χάλκεος. The imaginative, miraculous phenomena of swift motion conducted by sea beasts and god's horses, including the sea itself, is vivified by kinetic words such as ὠκυπέτα ('swift-flying'), ἐλάαν ('drive', 'set in motion'), ἄταλλε ('gambol'), πέτοντο ('fly'), ῥίμφα ('swiftly'), and ἐϋσκαρθμοι ('swift-springing') as well as the sound-related terms; ἐπὶ κύματ' ('over the waves'), θάλασσα δίστατο ('the sea separates for Poseidon'). The marine setting is constructed as a harmonised movie scene, interweaving the movement of the sea, Poseidon, and sea monsters, along with the intense brightness.

Likewise, the alarming brightness is depicted within a piece of armour. In *Il.* XVI 278-283, the glittering light, «μαρμαίροντας» (v. 279), emanating from Achilles' armour which Patroklos wears causes terrible fear among the Trojans. The sight is a shock for not only warriors on the battlefield but also us, viewers. Patroklos' *aristeia* is narrated later and it is a traditional practice to describe the details of the armour before a warrior's *aristeia*.⁴⁴ What I should like to stress that we should focus on is, that viewers are amazed or panicked to see not only the brilliant masculine figure of Patroklos, but also the bright, alarming light emanating from Achilles' armour itself, assuming that the greatest warrior might have returned to the battle. Their hearts confused, «πᾶσιν ὀρίνθη θυμός»

⁴³ JANKO 1992: 45.

⁴⁴ *Ivi*: 354; «gleaming armour is a traditional detail early in an *aristeia*».

(v. 280), the Trojans look at each other seeking to escape, «πάντηνεν δὲ ἕκαστος ὄτη φύγοι αἰγοὶ αἰπὺν ὄλεθρον» (v. 283). Surely, the glittering brightness could be fearsome for the Trojans, or even the divine sense of awe might be experienced. Moreover, Patroklos pretends to be Achilles with his armour, thus simply, the brightness itself is essentially a lie. Whether Patroklos intends to deceive or not is a different matter, but the bright light radiating from the armour that he wears intensifies the sense of deceitful confusion that viewers experience. Like Aphrodite's bright eyes seen above, the function of the brightness is deceiving, and confusing. The brilliant light emitted from the armour has the positive sense of the warrior's bravery, whereas it could be threatening, engendering the negative sense of being alarming and deceitful for viewers, including us.

Let us look at other presentations of brightness that are involved with armour, in order to see the poet's intentional creativity when composing his story. As mentioned above, armour, or bronze, coruscates, and crashes. The sound of crashing elevates the extent of terrifying brightness. Polyrites and Leonteus, Achaians, dismantle the bright armour, «ἐντεα μαρμαίροντα» (*Il.* XII 195), from Damasos, Pylon, Ormenos, Hippomachos, Antiphates, Menon, Iamenos, and Orestes. Patroklos removes the bright bronze, «χάλκεα μαρμαίροντα» (*Il.* XVI 664), from Sarpedon. Later in book XVIII, Hektor, after killing Patroklos, takes off the armour that actually belongs to Achilles. Thetis informs Achilles of his bright armour, «χάλκεα μαρμαίροντα» (*Il.* XVIII 131), being taken by the Trojans. Hephaistos creates new armour for Achilles and Thetis brings the brand new, shining armour, «τεύχεα μαρμαίροντα» (*Il.* XVIII 617), to Achilles. The Myrmidons, grieving at the death of Patroklos, remove their shining armour, «χάλκεα μαρμαίροντα» (*Il.* XXIII 27). Another presentation is «τρίπλακα μαρμαρέην» (XVIII 480) as mentioned above, which technically belongs to Achilles. Further, the aegis that Zeus shakes is also glittering, seen as «αἰγίδα [...] / μαρμαρέην» (*Il.* XVII 593-594), in the example above. However, that is owned by Zeus, the god of immortals and mortals, and the expressions should not be treated equally with the ones

that belong to mortals. Zeus is assisting the Trojans there in book XVII because of his acceptance of Thetis' favour in book I. In short, Zeus' assistance to the Trojans is temporary. He is not on the Trojans' side. Considering the case of bright armour, an intriguing pattern results as follows; the mortals who fall or are dismantled of their armour while wearing bright armour are Trojans, as far as *μαρμαίρ-* and *μαρμάρ-* are concerned. Only once is the bright bronze belonging to an Achaian removed but this event is located within Thetis' message to Achilleus. It does not describe the actual practice of dismantling. Also, we can see the Trojans marching toward the battle, along with shining bronze, «*χαλκῶ μαρμαίροντες*» (*Il.* XIII 801). The Trojans' fierceness is presented, but there the actual battle is not yet happening. Further, stone, which could be recognised as a weapon, is described twice as shining.⁴⁵ In both presentations, *μάρμαρος* that appears with the embellishment of *ὄκριόεις* ('jagged') is thrown. Aias attacks Epikles with a stone (*Il.* XII 378-386) and Patroklos, Kebriones (*Il.* XVI 733-743). Again, the striking pattern is that the Achaians defeat the Trojans. The radiant light that flashes from their weapons can portend death to warriors. It is my crucial assumption that the Iliadic poet elaborately constructs his plot in which the Trojans ultimately lose, in parallel with the bright hue of *μαρμαί-* or *μαρμαρ-* that contains the dual connotation of positiveness and negativeness (i.e., life and death).⁴⁶ That is, doubly-connoted hybrid brightness is chosen for the scenery, in order to comply with the poet's plan. When embarking upon the sea, the brightness gives both sailors and viewers hope and some expectation for the future, whereas the brightness of the ocean can illuminate a terrible unknown. That is a wondrous vision, simultaneously containing this composite, dual connotation.

⁴⁵ In Hammond's translation (HAMMOND 1987), «a glittering jagged stone» for XVI 735 and «with a jagged rock» for XII 380. In both cases, *ὄκριόεις* is used, but *πέτρον* occurs at XVI 734, not at XII 380. Cf. The example from the *Odyssey* at IX 499 is similar to *Il.* XII 380. His men tell Odysseus that Polyphemos would have killed them, throwing a jagged rock («*μαρμάρω ὄκριόεντι*») towards their ship.

⁴⁶ As suggested in CONSTANTINIDOU 2010: 93-94, the paralleled contrast is possible, though the exact angle is not quite the same.

3. SHINING UPON THE SEA: THE SWIFT MOTION AND WONDROUS SIGHTS THAT AMAZE VIEWERS

Toward the conclusion, I should like to delve into the sea with a bright hue, *μαρμαίρεος*, recalling «ἄλα μαρμαρέην» (*Il.* XIV 273). In the past, the sea was more practically a part of human life, which was directly affected by oceanic phenomena that are limitless and unknown. Still, somehow human beings courageously kept embarking upon new journeys, seeking adventure. Sometimes even, deities would blow winds for them, to fill their sails, e.g., *Od.* II 420-421 when Athene, whose eyes are described as «γλαυκῶπις» that denotes brightening,⁴⁷ sends wind for Telemachos and his crew over the wine dark-coloured sea, «ἐπὶ οἴνοπα πόντον». When a storm comes, the dark, dynamic force of sea waves is terrifying. But under a clear sky, the sea brightens and encourages mortals or other beings to move forward. The light reflected upon the sea is a significant factor as Alexander (2013) suggests, «A “bright” sea promises a successful voyage», and dark-hued squalls over the sea indicate unpleasant, or portentous matters.⁴⁸ Thus, the sea that does contain the two-fold connotation, life and death, metaphorically represents “life”, or “the journey of life”, which connects nicely with the dual connotation of brightness, with the sense of awe that is always associated with the sea.⁴⁹ This dualistic representation of the sea has been discussed and its significant function does not need to be over-repeated, but Mack (2011), who addresses two different aspects of the sea – contamination and purification – from antiquity, should be added here. For the Greeks, according to Mack, the sea that washes away all sins symbolises cleansing, while being unavoidably polluted elsewhere.⁵⁰ Also, recent research in neuroscience provides us much more space to

⁴⁷ Γλαυκῶπις is also one of problematic colour terms (see MAXWELL-STUART 1981), covering the wide range of colour-hues; PASTOUREAU 2001: 25; BUSATTA 2014: 337-340.

⁴⁸ ALEXANDER 2013: 6.

⁴⁹ See note 28 for references.

⁵⁰ MACK 2011: 93-95.

explore. Based on the scientifically-proven fact that being near the sea is beneficial for human health, not only physically but also psychologically, Nichols claims that writers and artists, including Homer, utilise water as background and matrix for their works, «pulling readers deep into the experience of ocean and river»⁵¹ since even seeing scenes of water works positively for humans' mental health, even if only imagined. The picturesque water-related images in Homeric landscapes are intentionally chosen, being evoked to let readers and viewers sense the water as well as oceanic views.

Oceanic views are depicted frequently in Homer and the term that means 'sea' is not only *ἄλς*, being varicoloured.⁵² Specifying *μαρμάρεος* in this paper, the association of *μαρμάρεος* with the sea is only seen at *Il.* XIV 273. Having checked *ἄλς* in Homer, the intriguing fact is uncovered; other referents that apply *ἄλς* are *ἀτρύγετος*, *δῖος*, *πολιός*, and *πορφύρεος*.⁵³ Some lines are translated as 'bright' sea when *δῖος* applies *ἄλς*, perhaps because *δῖος*, usually rendered as 'divine', also has the definition of 'marvelous' or 'wondrous' to describe the power of nature. The interconnection between divinity and bright light is reasonably extracted through the basic *δῖος*-centred imagery chain. Thereupon, viewing the brightness of the sea is related to experiencing something wondrous, or/and divine. In this sense, two beautifully narrated sceneries of sensing or perceiving the sacred brightness reflected upon the sea (*ἄλς*) are to be viewed. The first

⁵¹ NICHOLS 2014: 195.

⁵² Terms such as *θάλασσα*, *πόντος*, and *πέλαγος* mean 'sea.' Including the well-known expression of *οἴνοπα πόντον*, 'wine dark-coloured sea', various colour terms describe the sea, or waves in Homer, e.g., *γλαυκός*, *ιοειδής*, *κελαινός*, *μέλας*, *πολιός*, *πορφύρεος*, *ἄργ-*related terms, thus it is clear that at least the Homeric sea is recognised within the wide range of colour hues from bright to darkness. The analysis of *οἴνοπα πόντον* will be discussed in a different paper. In BOCCARDI 2009: 48, the sea has been blue since 1840. This is based on the idea that the sea appeared to the Greeks to be purplish red or wine-dark. Cf. GLADSTONE 1877: 374 argues that the poet applies *porphureon* as an image of darkness, when it is used for the sea.

⁵³ *Il.* I 316, 327, IX 214, *Od.* I 72, V 52, VI 226, VIII 49, and X 179 for *ἀτρύγετος* describing *ἄλς*; *Il.* I 141, XIV 76, XV 161, 177, 223, XXI 219, *Od.* III 153, IV 577, V 261, VIII 34, and XI 2 for *δῖος*; *Il.* I 350, 359, XII 284, XIII 352, 682, XIV 31, XV 190, 619, XIX 267, XX 229, XXI 59, XXIII 374, *Od.* II 261, IV 405, 580, V 410, IX 104, 132, 180, 472, 564, XII 147, 180, and XXIII 236 for *πολιός*; *Il.* XVI 391 for *πορφύρεος*.

one at *Il.* XXIII 226-228, the Morning Star brings daylight to the earth, and the appearance of the goddess of Dawn with «κροκόπεπλος» spread over the sea («ὕπειρ ἄλα»). The sign of the brand-new day is visualised over the surface of the sea. The second scenery at the beginning of *Il.* XXIV is also spectacular in the respect of evoking dawn. As Achilles, who is still in grief, perceives the light cast over the sea and the beaches («οὐδέ μιν ἠώς / φαινομένη λήθεσκεν ὑτεῖρ ἄλα τ'ἠϊόνας τε» at *Il.* XXIV 12-13), he starts maltreating Hektor's dead body again. The brightness is recognised as the new start of a day. The bright light shining over the sea represents a fresh start to an unknown, adventurous journey.

All in all, the combination of *μαρμάρεος* with *ἄλς* occurs once in Homer at *Il.* XIV 273. What does the poet intend to express? Hera was requested to “touch”, *ἔλε* (‘take with the hand’, ‘seize’), the earth and the sea, for her oath. In this way all the gods will be witnesses, *μάρτυροι*, which means they “see” and recognise the fact that Hera swears to Sleep. There, in the divine-related context, the brightness over the sea takes the role of a significant indicator, in order to make them all see everything in crystal clarity, while illuminating alarmingly the ambiguous, unknown upcoming events enacted by immortals. Janko suggests that *μαρμαρέην* in this case might be an improvisation for the metrical equivalent *πορφυρέην*, an opinion with which I am unable to agree, because the brightness of the sea is integral to the poet's development of the narrative.⁵⁴ Sight and brightness are to be viewed on the boundless sea that is ceaselessly changing its colour and sounds in the deity-involved context. Yes, the sea is shining brightly, but not only the chromatic-related presentation but also interwoven sensory-involved experience within the more widely viewed panorama should be distilled. Besides, the goddess is aiming to deceive Zeus, which is why she needs Sleep's assistance. Her veil, which is one of the

⁵⁴ JANKO 1992: 195. According to JANKO 1992, in the ancient times, it was customary to «touch as one swears an object embodying the power one invokes» (p. 194). LEAF 2010: 86 also points out *μαρμαρέην* is used as an epithet of the sea only at *Il.* XIV 273. See also KRIETER-SPIRO 2018: 136.

weapons she employs to seduce her husband, is shining like the sunlight, «λευκὸν δ' ἦν ἠέλιος ὤς» (*Il.* XIV 185), which certainly does work to achieve her goal.

Another *μαρμάρ*-related scene should be drawn from the *Od.* VIII 261-265 where musical instrument is brought for the bard Demodokos and the trained youth dance wonderfully. There, Odysseus, who is still unrecognised as himself, marvels in his heart («θαύμαζε δὲ θυμῷ»), viewing («θηέιτο») the youths' dancing along with the brightness («μαρμαρυγὰς») of their feet at *Od.* VIII 65. *Μαρμαρυγή* is, according to Liddell - Scott, usually rendered as «*a flashing, sparkling, of light. [...] 3. of any quick motion, μαρμαρυγαὶ ποδῶν the quick twinkling of the dancers' feet*»,⁵⁵ thus the term seems related to swift motion as well. The youths step lightly while dancing, which is why their feet could be recognised as twinkling. Including *μαρμαρυγή*, some musically kinetic terms that express sounds and movements are presented by *φόρμιγγα* ('lyre'), *λίγειαν* ('clear-toned'), *ὄρχηθμοῖο* ('dance'), *χορὸν* ('dance'), and *πέπληγον* ('strike', 'smite') vivify the scene with wondrous sight, complementing each other, which amazes all viewers there, not to mention Odysseus and us. That is one aspect of *θαῦμα*, where brightness, *μαρμαρ*-, sound and the swift motion are in well-balanced harmony.

The poet's aesthetic intention, *μαρμαίρ*- or *μαρμάρ*-, brightness, related to divinity and the sea, is highlighted here. The scenery of a flash of lightning and thunderbolt sent by Zeus in *Il.* XVII seen above is so symbolical that *θαῦμα* is delivered. The fearfulness of bright light emanating from Zeus' aegis forms one film scene, elevated by subsequent sound-and-motion-related terms such as «*ἀστράψας*» ('lighten'), «*ἔκτυπε*» ('crash'), and «*ἐτίναξε*» ('shake') at *Il.* XVII 595. Strikingly, the tendency is that those scenes are divine-related. Aphrodite's bright eyes in book III, Poseidon's shining underwater palace in book XIII, and the bright sea Hera touches in book XIV, and the bright bronze Hephaistos produces in book XVIII. From the religious point of

⁵⁵ LIDDELL - SCOTT 1996: 1081. See also CUNLIFFE 1963: 255; AUTENTRIETH 1984: 200. Cf. We can see the shining (*μαρμαρυγαὶ*) feet of Apollo in *Homeric Hymns* [West], *to Apollo*, 200-203.

view, it is not surprising that something bright is associated with divinity, since light and sacredness are closely connected due to the gods' typical manifestation being accompanied by intense light.⁵⁶ It is appropriate that the poet likely selects the bright hue terms for the deity-related scenes as he recognises the divine sense of brightness contained within *μαρμαί-* or *μαρμαρ-*.

Although there is much to be scrutinized further, the spectacular sea-view with brightness that has a vital role co-related with the divine sense of awe should be viewed with a versatile attitude, as suggested «The sea not only sets the scene of action, but also the mood».⁵⁷ With the vision of the endlessly moving sea, whatever brightened light or the absence of light, the poets delicately invites us, viewers, to wonder.

CONCLUSION AND PERSPECTIVES

First, to sum up the focal term *μαρμάρεος* in this paper; (A) *μαρμάρεος* that is positioned between positiveness and negativeness, functions as a connector or coordinator to harmonise these two contradictory factors. Like the majestic view of dancing fireflies in the dark, darkness (i.e., the absence of light) is essential to contrast brightness. Brilliance is even more distinguished because of the sophisticated balance between those two extremes, light and darkness; (B) The poet utilises *μαρμάρεος* differently in relation to the context of the victorious Achaians and the vanquished Trojans; (C) The interrelationship between light and divinity, which indicates the poet's deliberate choice of his words. The degree of brightness is not consistent – intense or less intense to some extent, therefore

⁵⁶ For instance, *ἐναργής* occurs exclusively for the god's manifestation (*Il.* XX 131, *Od.* III 420, IV 841, VII 201, and XVI 161). PLATT 2011's instructive argument of the manifestation of gods is useful, in order to treat *enargēia*. See also CONSTANTINIDOU 2010 for the same topic.

⁵⁷ ALEXANDER 2013: 6.

the form does not need to be fixed, either. It covers something over, thus the genuine, pristine qualities of the substance are concealed. Somehow, the inconsistent, ambiguous vagueness is miraculously associated with the mysterious divinity, which mortals never actually comprehend. Gods are forever enigmatic, after all; (D) The oceanic view that metaphorically transforms the dual representation, i.e., positive, adventurous life and negative, fearful death, also matches the fused characteristics of vagueness that the feature of brightness and the divinity connote – the sea's unstable movement is indefinite, as ever.

I have concentrated on *μαρμάρεος*, excluding other brightness-related terms such as *σιγαλόεις* and *αίολος*. Nonetheless, this exclusion does not devalue the significance of bright *μαρμάρεος* but rather denote their potential values. Concerning the aspects of the hybrid, two-fold contrastive connotation and sacred vagueness, which are intricately woven within the story, it is my visualisation that, when choosing *μαρμάρεος*, the poet directs us, as viewers, to think, by deliberately linking the sublime, mystifying scenery. There, ever-changing motion of seawater and sounds of waves are entangled with the countless gradations of colour reflected upon the sea under the bright light. This does perform the significant, two-fold metaphorical representation of life and death, and it is elaborately transformed throughout the story as the key factor for the orchestration. The bright light manipulates us all, and even the storyline itself. Intending to astonish viewers with the effective utilisation of the multiple properties of light, it is the poet's aesthetic skill that inflames our imagination as we view the story. Perhaps the poet has been presenting this challenge, to envision the wonderful, oceanic, bright-sparkling scenery, for thousands of years.

APPENDIX

ΜΑΡΜΑΡΕΟΣ AND *ΜΑΡΜΑΙΡ-* OR *ΜΑΡΜΑΡ-*RELATED TERMS IN HOMER

1) The *Iliad*

Body:

eye (ὄμμα) – [3. 397] (T / N?)

Natural environments

sea (ἄλς) – [14. 273] (N)

stone (πέτρος) – [16. 735] (A)

Weapons and their decorations:

armour (ἔντευα) – [12. 195] (T)

armour, bronze armour (χάλκεος) – [16. 664] (T)

[18. 131] (A)

[23. 27] (A)

implement of war (τεῦχος) – [18. 617] (A)

edge (ἀντυξί) – [18. 480] (N → Achilles' (A))

goatskin (αἰγίς) – [17. 594] (T?)

House and interiors:

house (δῶμα) – [13. 22] (A)

Miscellaneous:

fringed (θυσανόεις) – [17. 594] (T?)

shining (φαινός) – [18. 480] (N → Achilles' (A))

triple (τρίπλαξ) – [18. 480] (N → Achilles' (A))

jagged (ὀκρίδεις) – [12. 380] (A)

[16. 735] (A)

**golden* (χρύσεος) – [13. 22] (A)

**famous* (κλυτός) – [13. 22] (A)

**imperishable* (ἄφθιτος) – [13. 22] (A)

2) The *Odyssey*

jagged (ὀκριόεις) – [9. 499]

Cf. 8. 265: μαρμαρυγή describes feet (πούς) - the declension does not correspond.

- (a) [1]; μαρμαί-/μαρμαρ-related terms added shading behind the number, e.g., μαρμαίρω
- (b) [1]; the referents appearing on different lines, with μαρμάρεος, and μαρμαί-/μαρμαρ-related terms
- (c) (A) means that objects or persons referred to are on the Achaian side, (T) means on the Trojan side, and (N) means neither side.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

- ARIST. *Minor Works* [Hett] = Aristotle, *Minor Works*, translated by W. S. Hett, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1936.
- ARIST. *De Anima* [Hett] = Aristotle, *On the Soul. Parva Naturalia. On Breath*, translated by W. S. Hett, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1957, 1-203.
- ARIST. *De sensu* [Hett] = Aristotle, *On the Soul. Parva Naturalia. On Breath*, translated by W. S. Hett, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1957, 205-283.
- HOMER, *Opera* [Monro, Allen] = *Homeri Opera*, translated by David B. Monro and Thomas W. Allen, 3rd edition, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1920.
- HOMER, *Opera* [Allen] = *Homeri Opera*, translated by Thomas W. Allen, 2nd edition, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1922.
- HOM. *Il.* = Homer, *Iliad*, translated by Augustus T. Murray, revised by William F. Wyatt, 2 vols., Cambridge (MA), Harvard University Press, 1924-1925.
- HOM. *Od.* = Homer, *Odyssey*, translated by Augustus T. Murray, revised by George E. Dimock, 2 vols., Cambridge (MA), Harvard University Press, 1919.
- Homeric Hymns* [West] = *Homeric Hymns; Homeric Apocrypha; Lives of Homer*, edited and translated by Martin L. West, Harvard University Press, 2003.
- PLAT. *Phaedrus* [Fowler] = Plato, *Euthyphro. Apology. Crito. Phaedo. Phaedrus*, translated by Harold North Fowler. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1914, 405-579.

SECONDARY SOURCES

- ALEXANDER 2013 = Caroline Alexander, *A Winelike Sea*, in «Lapham's Quarterly», Summer 2013, <<http://www.laphamsquarterly.org/sea/winelike-sea>>.
- ALLEN 1879 = Grant Allen, *The Colour-Sense*, London, Trübner & Co., 1879.
- ANDRÉ 1949 = Jacques André, *Étude sur les Termes de Couleur dans la Langue Latine*, Paris, Klincksieck, 1949.
- AUTENTRIETH 1984 = Gerog Autentrieth, *Homeric Dictionary*, translated by Robert Porter Keep, London, Duckworth, 1984 (repr. 1998).
- BOCCARDI 2009 = Luciana Boccardi, *Colors: Symbols History Correlations*, Venezia, Marsilio, 2009.
- BOND 2017 = Sarah Bond, *Whitewashing Ancient Statues: Whiteness, Racism and Color in The Ancient World*, in «Forbes», April 27, 2017, <<https://www.forbes.com/sites/drsarahbond/2017/04/27/whitewashing-ancient-statues-whiteness-racism-and-color-in-the-ancient-world/#48c8af2b75ad>>.
- BOISACQ 1950 = Émile Boisacq, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, 4th edition, Heidelberg, Winter, 1950.
- BRADLEY 2006 = Mark Bradley, *Colour and Marble in Early Imperial Rome*, in «Proceedings of the Cambridge Philological Society», XXXXXII (2006), 1-22.
- BRADLEY 2009a = Mark Bradley, *Colour and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- BRADLEY 2009b = Mark Bradley, *The Importance of Colour on Ancient Marble Sculpture*, in «Art History», XXXII (2009), 427-457.
- BRINKMANN - DREYFUS - KOCH-BRINKMANN 2017 = *Gods in Color; Polychromy in the Ancient World*, edited by Vinzenz Brinkmann, Renee Dreyfus and Ulrike Koch-Brinkmann, San Francisco, Fine Arts Museums, 2017.

- BRØNS 2017 = Cecilie Brøns, *Sacred Colours: Purple Textiles in Greek Sanctuaries in the Second Half of the 1st Millennium BC*, in *Treasure from the Sea*, edited by Hedvig Landenius Enegren and Francesco Meo, Oxford, Oxbow Books, 2017, 109-117.
- BRØNS 2018 = Cecilie Brøns, *Sensing the Ancient World: The Multiple Dimensions of Ancient Graeco-Roman Art*, in «*CHS Research Bulletin*», April 30, 2018 <<http://www.chs-fellows.org/2018/04/30/report-sensing-the-ancient-world-the-multiple-dimensions-of-ancient-graeco-roman-art/>>.
- BUSATTA 2014 = Sandra Busatta, *The Perception of Color and The Meaning of Brilliance Among Archaic and Ancient Populations and Its Reflections on Language*, in «*Antrocom Online Journal of Anthropology*», X (2014), 309-347 <<http://www.antrocom.net/upload/sub/antrocom/100214/09-Antrocom.pdf>>.
- BUTLER - PURVES 2013 = *Synaesthesia and the Ancient Senses*, edited by Shane Butler and Alex Purves, Durham, Acumen, 2013.
- CHADWICK - BAUMBACH 1963 = John Chadwick and Lydia Baumbach, *The Mycenaean Greek Vocabulary*, in «*Glotta*», XXXXI (1963), 157-271.
- CHANTRAINE 1999 = Pierre Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, new edition, Paris, Klincksieck, 1999 [1st ed. Paris, Klincksieck, 1968].
- CLAY 2011 = Jenny Strauss Clay, *Homer's Trojan Theater: Space, Vision, and Memory in the Iliad*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- CONSTANTINIDOU 1992 = Soteroula Constantinidou, *The Importance of Bronze in Early Greek Religion*, in «*Δοδώνη*», XXI (1992), 137-164.
- CONSTANTINIDOU 2010 = Soteroula Constantinidou, *The Light Imagery of Divine Manifestation in Homer*, in *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, edited by Menelaos Christopoulos, Efimia D. Karakantza, and Olga Levaniouk, Lanham, Lexington Books, 2010, 91-109.

- CORAY 2018 = Marina Coray, *Homer's Iliad: The Basel Commentary. Book XVIII*, translated by Benjamin W. Millis and Sara Strack, edited by Joachim Latacz, Anton Bierl and S. Douglas Olson, Berlin, De Gruyter, 2018.
- CUNLIFFE 1963 = Richard John Cunliffe, *A Lexicon of the Homeric Dialect*, new edition, Norman, University of Oklahoma Press, 1963.
- DEUTSCHER 2011 = Guy Deutscher, *Through the Language Glass*, London, Arrow Books, 2011.
- DUNBAR 2011 = Henry Dunbar, *A Complete Concordance to the Odyssey and Hymns of Homer, to Which is Added a Concordance to the Parallel Passages in the Iliad, Odyssey, and Hymns*, Reprints from the collection of the University of Toronto Libraries, 2011.
- EDGEWORTH 1989 = Robert Joseph Edgeworth, *Color Clusters in Homer*, in «Eos», LXXVII (1989), 195-198.
- EDWARDS 1991 = Mark W. Edwards, *The Iliad: A Commentary*, vol. V. *Books 17-20*, in KIRK 1985-1993.
- FEISNER 2006 = Edith Anderson Feisner, *Colour*, London, Laurence King Publishing, 2006.
- FERBER 1999 = Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- FINLAY 2014 = Victoria Finlay, *The Brilliant History of Color in Art*, Los Angeles, J. Pal Getty Museum, 2014.
- FONTANA 2010 = David Fontana, *The New Secret Language of Symbols*, London, Watkins Publishing, 2010.
- FRISK 1970 = Hjalmar Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, 2 vols., Heidelberg, Winter, 1970.

- GLADSTONE 1858 = William Edward Gladstone, *Homer's Perception and Use of Colour*, in Id., *Studies on Homer and the Homeric Age III*, Oxford, Oxford University Press, 1858, 457-499.
- GLADSTONE 1877 = William Edward Gladstone, *The Colour-Sense*, in «Nineteenth Century», II (1877), 366-388.
- GOETHE 1970 = Johann Wolfgang Goethe, *Theory of Colours*, translated by Charles Lock Eastlake and introduction by David. B. Judd, Cambridge, The MIT Press, 1970.
- GARFIELD 2002 = Simon Garfield, *Mauve*, New York and London, W. W. Norton & Company, 2002.
- HAMMOND 1987 = *Homer, The Iliad*, translated by Martin Hammond, London, Penguin Books, 1987.
- HEIRMAN 2012 = Jo Heirman, *Space in Archaic Greek Lyric*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.
- HEUBECK - WEST - HAINSWORTH 1990 = *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. I, edited by Alfred Heubeck, Stephanie West and John Bryan Hainsworth, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- HEUBECK - HOEKSTRA 1990 = *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. II, edited by Alfred Heubeck and Arie Hoekstra, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- HORN 2016 = Fabian Horn, "*Building in the Deep*": *Notes on a Metaphor for Mental Activity and the Metaphorical Concept of Mind in Early Greek Epic*, in «Greece & Rome», LXIII (2016), 163-174.
- IRWIN 1974 = Eleanor Irwin, *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto, Hakkert, 1974.
- JANCO 1992 = Richard Janko, *The Iliad: A Commentary*, vol. IV. *Books 13-16*, in KIRK 1985-1993.
- JENSEN 1963 = Lloyd B. Jensen, *Royal Purple of Tyre*, «Journal of Near Eastern Studies», XXII (1963), 104-118.

- KIRK 1985-1993 = *The Iliad: A Commentary*, 6 vols., edited by Geoffrey Stephen Kirk, Cambridge, Cambridge University Press, 1985-1993.
- KRIETER-SPIRO 2015 = Martha Krieter-Spiro, *Homer's Iliad: The Basel Commentary. Book III*, edited by Anton Bierl and Joachim Latacz, translated by Benjamin W. Millis and Sara Strack and edited by S. Douglas Olson, Berlin, De Gruyter, 2015.
- KRIETER-SPIRO 2018 = Martha Krieter-Spiro, *Homer's Iliad: The Basel Commentary. Book XIV*, edited by Anton Bierl and Joachim Latacz, translated by Benjamin W. Millis and Sara Strack and edited by S. Douglas Olson, Berlin, De Gruyter, 2018.
- LATTIMORE 2007 = *The Odyssey of Homer*, translated by Richmond Lattimore, New York, Harper Perennial Modern Classics, 2007.
- LEAF 2010 = Water Leaf, *The Iliad*, 2 vols., digitally printed version from 1st edition in 1900-1902, Cambridge, Cambridge Library Collection Classics, 2010.
- LÉTOUBLON 2018 = Françoise Létoublon, *War as a Spectacle*, in *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*, edited by Alexandros Kampakoglou, and Anna Novokhatko, Berlin, De Gruyter, 2018, 3-32.
- LIDDELL - SCOTT 1996 = *Greek-English Lexicon with a Revised Supplement*, edited by Henry George Lidell, Robert Scott, *et alii*, 9th edition, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- LOVATT 2013 = Helen Lovatt, *Epic Gaze: Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- LOVATT - VOUT 2013 = *Epic Visions: Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*, edited by Helen Lovatt and Caroline Vout, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- MACK 2011 = John Mack, *The Sea: A Cultural History*, London, Reaktion Books, 2011.
- MAXWELL-STUART 1981 = Peter G. Maxwell-Stuart, *Studies in Greek Colour Terminology Vol. I: γλαυλός*, Leiden, Brill, 1981.

- NICHOLS 2014 = Wallace Nichols, *Blue Mind*, London, Little, Brown Book Group Limited, 2014.
- NICOLSON 2014 = *The Iliad: Homer*, translated by William Henry Denham Rouse, with an Introduction by Seth. L. Schein and a New Afterword by Adam Nicolson, New York, Penguin Random House (Signet Classics), 2014 [1st ed., New York, Penguin Random House, 1938].
- PASTOUREAU 2001 = Michel Pastoureau, *Blue*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- PASTOUREAU 2010 = Michel Pastoureau, *Chroma*, London, Thames & Hudson, 2010.
- PASTOUREAU 2014 = Michel Pastoureau, *Green*, Princeton, Princeton University Press, 2014.
- PLATT 2011 = Verity Platt, *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- PORTER 2013 = James I. Porter, *Why are There Nine Muses?*, in *Synaesthesia and the Ancient Senses*, edited by Shane Butler and Alex Purves, Durham, Acumen, 2013, 9-26.
- PRENDERGAST 1983 = Guy Lushington Prendergast, *A Complete Concordance to the Iliad of Homer*, revised by Benedetto Marzullo, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1983.
- RUSSO - HEUBECK - FERNÁNDEZ-GALIANO 1992 = Joseph Russo, Alfred Heubeck, and Manuel Fernández-Galiano, *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. III, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- SAITO 2010 = Yukiko Saito, *Metaphorical Function of Πορφύρεος in the Iliad*, in «Acta Humanistica Et Scientifica Universitatis Sangio Kyotiensis», XXXXII (2010), 136-157.

- SAITO 2011 = Yukiko Saito, *Χλωρός in the Iliad*, in «Journal of Kyoto Seika University (京都精華大学紀要)», XXXVIII (2011), 23-44.
- SAITO 2018 = Yukiko Saito, *Some Remarks on Brightness in Homer's Iliad*, in «HARTS & Minds: The Journal of Humanities and Arts, Chromatography Special Issue», IV (2018) 81-99 + i-vi, <<https://www.harts-minds.co.uk/chromatography>>.
- SASSI 2017 = Maris Michela Sassi, *The Sea was Never be Blue*, in «Aeon», July 31, 2017 <<https://aeon.co/essays/can-we-hope-to-understand-how-the-greeks-saw-their-world>>.
- SILK 1987 = Michael Silk, *Homer: The Iliad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- SISSA 2017 = Giulia Sissa, *Hyacinthine Curls, Golden Skin and Broad Shoulders. Male Intentional Objects and Erotic Materialism in Greek Culture*, edited by Henriette Harich-Schwarzbauer, in *Proceedings of Woman and Objects, a EuGeSta conference in Basel*, October 9-11, 2017 <https://www.academia.edu/39188886/Hyacinthine_curls_golden_skin_and_broad_shoulders_Male_intentional_objects_and_erotic_materialism_in_Greek_culture_in_Henriette_Harich_Schwarzbauer_ed_Proceedings_of_WOMEN_AND_OBJECTS_a_EUGESTA_conference_in_Basel_October_9_11_2017_40_pages>.
- SLATKIN 2007 = Laura Slatkin, *Notes on Tragic Visualizing in the Iliad*, in *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*, edited by Chris Kraus, Simon Goldhill, Helene P. Foley, and Jas Elsner, Oxford, Oxford University Press, 2007, 19-34.
- ST CLAIR 2016 = Kassia St Clair, *The Secret Lives of Colour*, London, John Murray, 2016.
- STERMAN 2012 = Baruch Sterman, *The Rarest Blue*, Guilford, Lyons Press, 2012.
- TEBBEN 1994 = Joseph R. Tebben, *Concordantia HomERICA I: Odyssea. A Computer Concordance to the van Thiel Edition of Homer's Odyssey*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1994.

- TEBBEN 1998 = Joseph R. Tebben, *Concordantia HomERICA II: Ilias. A Computer Concordance to the van Thiel Edition of Homer's Iliad*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1998.
- TARRANT 1960 = Dorothy Tarrant, *Greek Metaphors of Light*, in «*Classical Quarterly*», X (1960), 181-187.
- TRESSIDER 1997 = Jack Tressider, *Dictionary of Symbols*, London, Duncan Baird Publishers, 1997.
- VENANT 2006 = Jean-Pierre Venant, *Myth and Thought among the Greeks*, Zoon Books, New York, 2006 [1st English ed. London-Boston, Routledge & Kegan Paul, 1983].
- WILLCOCK 1996 = Malcolm M. Willcock, *The Iliad of Homer: Books I-XII*, new edition, London, Bristol Classical Press, 1996 [1st edn in 1978 by Macmillan Education Ltd.].
- WILLCOCK 1999 = Malcolm M. Willcock, *The Iliad of Homer: Books XIII-XXIV*, new edition, London, Bristol Classical Press, 1999 [1st edn in 1984 by Macmillan Education Ltd.].
- WALLACE 1927 = Florence Elizabeth Wallace, *Color in Homer and in Ancient Art*, Northampton, Smith College Classical Studies, 1927.
- YOUNG 1964 = Douglas Young, *The Greek's Colour Sense*, «Review of the Society for Hellenic Travel», IV (1964), 42-46.

FIN DES TEMPS, CONFINS DES MERS ET VERS SIBYLLINS

Xavier Lafontaine

Université de Strasbourg

RIASSUNTO: Gli *Oracoli Sibillini* sono una raccolta di oracoli greci in versi esametri attribuiti alla Sibilla pagana. La loro composizione è distribuita nel tempo e nello spazio e li ricollega ai circoli letterari dell'Egitto e dell'Asia Minore, sia ebrei che cristiani. In questo contesto, il mare e i fiumi appaiono elementi strutturanti della topografia mediterranea: essi disegnano i contorni di uno spazio non solo fisico o politico, ma anche poetico o metapoetico, nel quale i mari e i fiumi, presenti già nella tradizione poetica greca, si inseriscono nel quadro escatologico delle profezie. Questo articolo analizza gli *Or. Sib.* in quanto testimonianza della poesia esametrica greca tra il periodo ellenistico e quello bizantino. L'esame del ruolo dell'elemento marino e del discorso acquatico punta a illustrare la natura ibrida di questi testi, in cui l'immaginario biblico e l'estetica post-classica contribuiscono al dispiegamento narrativo della profezia, fra poesia didattica, epica e religiosa.

PAROLE CHIAVE: Poesia didattica, poesia epica, parafrasi bibliche, oracoli, Ebraismo ellenistico, Cristianesimo antico, letteratura scientifica, apocalisse, Omero, Esiodo, Apollonio di Rodi

ABSTRACT: The *Sibylline Oracles* are a collection of Greek oracles in hexameter verses attributed to the pagan Sibyl. Their composition is scattered in time and space and links them to Jewish and Christian literary circles of Egypt and Asia Minor. In this context, seas and rivers appear as structuring elements of the Mediterranean topography: they draw the lines of a space that is not only physical or political, but also poetic or metapoetic, in which aquatic elements, already found in the Greek poetic tradition, fit into the eschatological framework of prophecies. This article analyzes the *Sib. Or.* as an example of Greek hexametrical poetry from the Hellenistic and Byzantine times. The examination of the role of the marine element and aquatic discourse aims to illustrate the hybrid



nature of these texts, in which biblical imagery and post-classical aesthetics contribute to the narrative unfolding of prophecy, between didactic, epic and religious poetry.

KEY-WORDS: Didactic poetry, epic poetry, biblical paraphrases, oracles; Hellenistic Judaism, Ancient Christianity, scientific literature, apocalypse, Homer, Hesiod, Apollonius of Rhodes

Les *Oracles sibyllins* (*Or. sib.*) constituent une collection d'oracles grecs rédigés en hexamètres dactyliques attribués à la Sibylle païenne. Leur composition s'étale dans le temps et l'espace et les rattache aux milieux lettrés d'Égypte et d'Asie mineure, juifs et chrétiens, du II^e s. av. J.-C. jusqu'à leur compilation byzantine autour du VI^e s. ap. J.-C.¹ Ils occupent donc une place importante dans l'histoire du vers épique, dont on a souvent relevé la discrétion dans les sources littéraires après l'époque dorée des poètes hellénistiques et avant le renouveau impulsé par Nonnos de Panopolis et son école à partir du VI^e s. ap. J.-C.² Ces chants, *lógoi*, attribués à la Sibylle montrent la prégnance de la formation scolaire traditionnelle, la *paideía*, dans l'Orient méditerranéen au tournant de l'ère, puisque leur forme même trahit, de la part de leurs rédacteurs successifs comme de leurs destinataires, une familiarité avec la langue épique grecque, sa phraséologie et ses thèmes: le goût pour ce type de littérature ne dépend pas des options confessionnelles.

¹ Une traduction italienne de l'ensemble du corpus est disponible, assortie d'une introduction riche, par Mariangela Monaca (MONACA 2008). Jean-Michel Roessli propose une introduction fouillée et à jour sur le corpus (ROESSLI 2012); l'on renverra aussi aux importantes études de Giulia Sfameni Gasparro et en particulier à son étude sur les traditions oraculaires et sibyllines (SFAMENI GASPARRO 2002). Nous citons le texte des *Or. sib.* dans l'édition courante de J. Geffcken, sauf pour *Or. sib.* I-II, pour lesquels nous préférons l'édition récente de J. Lightfoot (voir bibliographie, LIGHTFOOT 2007).

² CAMERON 2004: 327.

L'hellénisme fournit une langue et un imaginaire communs à des populations diverses,³ aussi l'opposition entre "païens" et "juifs" ou "chrétiens", sur ce point, n'est-elle pas immédiatement pertinente.⁴

L'intérêt de ce recueil réside dans l'élaboration d'une voix originale, hybride, qui s'appuie sur la fiction pseudépigraphique d'une Sibylle, prophétesse des "Nations", laquelle serait inspirée par le dieu de la révélation biblique, juive ou chrétienne. La mer et les fleuves constituent alors, dans ce discours oraculaire fictif, un motif commun aussi bien à l'héritage épique qu'à l'héritage biblique, qui permet d'explorer certains aspects littéraires de ces compositions originales.

Nous proposons de présenter d'abord les contours du motif marin tel qu'il est hérité par les rédacteurs de ces textes (1) pour ensuite montrer qu'il participe d'un discours autant prophétique que didactique, qui ancre les oracles dans la réalité physique et historique de la Méditerranée (2). Enfin, nous verrons comment l'élément aquatique entre dans un dispositif théologique (3). Le discours sur la mer, tel qu'il se déploie dans les *Oracles sibyllins* juifs et chrétiens, s'inscrit ainsi dans une veine didactique, dont il reprend le mode et la langue, pour mieux évoquer une *Weltanschauung*, une 'représentation du monde', où la mer entre dans le jeu des créations et destructions d'un monde soumis à une divinité suprême.

1. Il reste difficile de savoir qui a rédigé les oracles retenus dans les recueils d'*Or. sib.* qui nous sont parvenus, de même qu'il demeure hasardeux de définir un public précis pour ces textes, outre quelques historiens juifs et les apologistes chrétiens des premiers siècles, qui les utilisèrent pour étayer la vérité de leurs confessions respectives.⁵ L'on en reste

³ BOWERSOCK 1990.

⁴ AGOSTI 2009: 100.

⁵ Flavius Josèphe cite, au sujet de l'épisode de la Tour de Babel, un extrait connu par ailleurs de *Or. sib.* 3, dans son développement sur l'histoire biblique primordiale (FLAV. JOS. *Ant. jud.* I 118); l'usage des citations des

généralement à des déductions géographiques ou historiques liées au contenu des oracles qui semblent dégager un nombre important de textes composés en Égypte ptolémaïque puis romaine, à côté de textes dont le *Sitz im Leben* est plus incertain, à situer dans les provinces romaines d'Asie et de Coelé-Syrie.

Si l'on peine à attribuer un lieu de composition à ces textes, l'on peut au moins observer, dans leur composition, le matériau épique et biblique qu'ils reconfigurent à leur guise. L'omniprésence de l'élément marin dans le bassin méditerranéen explique sans doute la centralité de ce motif, que l'on retrouve aussi bien dans le monde grec que dans la culture sémitique. Otto Kaiser en propose une étude comparée à partir de la confrontation des sources égyptiennes, ougaritiques et bibliques:⁶ tandis qu'en l'Égypte, avant l'implantation des comptoirs grecs et, plus tard, de la domination lagide, le Nil se trouve au centre d'un imaginaire aquatique apaisé, facteur de prospérité, Ougarit propose un exemple de cosmologie où la mer occupe un rôle majeur et ambivalent: les violentes tempêtes de la saison hivernale manifestent ainsi la puissance destructrice d'une mer qui contrevient à l'ordre cosmique, ce qui se traduit, selon Otto Kaiser, dans les mythes qui voient s'affronter les divinités *Yam*, la mer, et *Baal* ou *El*, le dieu suprême, à qui est attribué la bienfait de la pluie durant la saison chaude. La mer permet la pêche et les échanges commerciaux, mais ses caprices détruisent les cargaisons ou les villes portuaires et laissent les marins sans sépulture, sans parler des pirates ou des créatures marginales dont elle est peuplée.

Cette ambivalence de l'élément marin, conçu tantôt comme positif, tantôt comme négatif, se retrouve dans la littérature biblique, où la mer est une merveille de la Création, soumise à la divinité créatrice et signe de sa puissance: «[Il est] plus puissant que la voix des grandes eaux [hébr. *mayîm rabbîm*, gr. *húdata pollá*], / que le ressac de la

Oracles sibyllins par les auteurs chrétiens anciens est bien étudié: PRÜMM 1928; GUILLAUMIN 1978; BARTELINK 1993; TOCA 2017.

⁶ KAISER 1959.

mer puissante [hébr. *mišb^erey-yām*, gr. *hoi meteórismoι tēs thalássēs*], / Yhwh dans les hauteurs» (TM Ps. 93 = LXX Ps. 92, 4).⁷ Cette soumission à la divinité transparaît dans le récit de miracles du Nouveau Testament chrétien, quand la figure de Jésus de Nazareth marche sur les eaux de la «mer de Tibériade / Galilée», *hē thálassa tēs Galilaias / Tiberiádos* (Jn 6, 19), ou lorsqu'il les apaise (Mc 4, 37-39). Toutefois, son aspect menaçant ne disparaît pas: les armées rassemblées contre Tyr sont comparées par le prophète Ézéchiël à la marée haute prête à submerger la cité (Éz. 26, 3-4) et elle abrite des monstres terrifiants dans les visions de Daniel (Dan. 7, 2-3) et de Jean (Ap. 13, 1).⁸

Les rédacteurs des *Oracles sibyllins* héritent d'autre part du cycle épique, dont Homère et Apollonios de Rhodes sont les témoins centraux, une représentation d'une mer comme un espace de navigation et de dangers pour les héros classiques; plus généralement, les sources grecques font aussi de la mer un lieu autant effrayant que séduisant, un espace d'adversité et d'opportunité, que l'homme peut apprivoiser par l'art de la navigation, mais qui reste soumis aux caprices de Poséidon et des divinités ou monstres marins, comme les fameuses Charybde et Scylla rencontrées par Ulysse au chant XII de l'*Odyssee*.⁹ C'est aussi un seuil symbolique, habité d'êtres hybrides et mystérieux, parfois dotés de dons divinatoires, comme Nérée ou Protée, tous les deux qualifiés de *gérōn hálíos*, 'vieillard de la mer' (*Il.* XVIII 141; *Od.* IV 349 et 384). Homère rapporte aussi la célèbre tripartition du monde entre Zeus et ses frères, Hadès et Poséidon, où c'est ce dernier qui reçoit, par tirage au sort, la souveraineté sur le monde marin (*Il.* XV 187-

⁷ Sauf mention contraire, les traductions sont les nôtres. TM signifie 'texte massorétique' pour la Bible hébraïque, ici citée suivant la *Biblia Hebraica* [Kittel 1997], et LXX, 'Septante' [Rahlfs 2006].

⁸ Le Coran présente la mer, *al-baḥr*, selon la même ambivalence; il emprunte aussi le terme hébreu *yām* (*al-yamm*) pour faire allusion à l'épisode de la submersion des troupes de Pharaon dans l'Exode (sour. 7, 136). Je remercie M. Thierry Legrand (U. de Strasbourg) pour cette indication. Sur l'imagerie maritime dans Ap.: Moo 2009.

⁹ Mme Luana Quattrocelli (U. de Strasbourg) a présenté une belle synthèse de la question lors d'une conférence donnée à B.N.U. de Strasbourg le 26.09.2019.

193). Du point de vue lexical, la langue homérique connaît différents termes pour désigner la mer, étudiés par Julie Sorba:¹⁰ le terme moins marqué serait *thálassa*, qui n'a pas d'étymologie indo-européenne,¹¹ à côté de *háls*, qui désigne la mer côtière, qui se prête au cabotage, et de *pélagos*, qui s'applique à l'étendue marine en tant qu'espace lointain et dangereux; *póntos* désignerait plutôt la mer comme espace de navigation, le terme est très fréquent chez Homère.¹² Hésiode élabore, quant à lui, un modèle cosmologique qui fournit aux poètes ultérieurs un point de référence par rapport auquel prendre position, en continuité ou en rupture.¹³ Le monde marin est identifié aux Titans, forces primordiales engendrées par la Terre, *gé*: *pélagos* et *póntos* (*Th.* 131 ss.) tandis qu'avec le Ciel, *ouranós*, est enfanté Océan, *ōkeanós* (*Th.* 133), qui est autant une étendue aquatique sur laquelle la terre flotte et qui donne aux sources leur eau que le fleuve originel qui entoure le monde.¹⁴ L'importance de l'interprétation allégorique, dès l'époque classique, permet de penser que toute personne un tant soit peu lettrée pouvait comprendre la valeur symbolique que pouvait revêtir l'élément marin dans une composition littéraire: parler de la mer ou des divinités qui lui sont associées permettrait aux poètes d'évoquer des vérités supérieures.¹⁵

On rappellera aussi, avec Martin West, que les traditions grecques elles-mêmes avaient pu connaître des influences orientales à date pré-littéraire¹⁶ et l'on connaît l'importance de la culture mésopotamienne sur les mythes bibliques: ces questions, qui intéressent l'histoire des religions ou des cultures, ont peu d'importance pour apprécier

¹⁰ SORBA 2010.

¹¹ DELG, s.v. *thálassa*: 420.

¹² SORBA 2008, pour compléter les intuitions de BENVENISTE 1954: 296-298.

¹³ Au sujet de la postérité d'Hésiode dans la littérature grecque post-classique, nous renvoyons à l'étude d'Helen van Noorden (NOORDEN 2018).

¹⁴ WEST 1997.

¹⁵ BUFFIERE 1956: 81-83.

¹⁶ WEST 1997.

le rôle de la mer dans les compositions réunies sous le nom d'*Oracles sibyllins*. Ces dernières opèrent en effet avec des mythes déjà élaborés et transmis par oral ou par écrit. Ce bref rappel montre ainsi comment la puissance évocatrice de l'élément marin, informée par les traditions littéraires ou religieuses, fournit aux rédacteurs un imaginaire fort, sédimenté par le vers épique, pour alimenter le discours oraculaire à l'intersection entre référents bibliques et référents classiques grecs.

2. Le discours oraculaire représente une situation de communication d'un type particulier, où la source du message est divine, médiée par un instrument humain, ici la Sibylle; des interprètes peuvent être nécessaires pour délivrer le contenu du message inspiré aux destinataires humains. Ce schéma s'applique avec quelques variations aussi bien pour les centres oraculaires grecs que pour les prophètes bibliques tels que les livres prophétiques (de Isaïe à Daniel) ou historiques (Déborah, Samuel, Élie, etc.) nous les présentent. Dans les *Or. sib.*, le destinataire correspond généralement à des nations entières, dans la continuité des prophéties adressées par les grands prophètes d'Israël aux nations ennemies. Ces dernières sont interpellées selon un mode tragique, qui imite des expressions tirées de la Septante (*LXX*) ou du Nouveau Testament (*NT*),¹⁷ tout en employant des interjections et qualificatifs tragiques: comme le remarque Anselm Hagedorn, l'interjection *ouai*, 'hélas!' ou 'malheur à...'¹⁸ (cfr. Nb 21, 29; Mt 11, 21),¹⁸ est systématiquement remplacée dans les vers sibyllins par l'interjection tragique *aiai*,¹⁹ suivie des ethnonymes concernés par les imprécations de malheur.²⁰ Ces derniers sont

¹⁷ Par commodité, nous prenons pour référence les textes que la tradition ultérieure retiendra comme canoniques, sans préjuger de l'utilisation réelle, difficile à déterminer, des textes bibliques et paraboliques des rédacteurs successifs.

¹⁸ Elle correspond généralement à l'interjection hébraïque *'ôy*.

¹⁹ Voir par ex. *Or. sib.* III 303 (contre Babylone et l'Assyrie); IV 143 (Chypre); VIII 95 (Italie); XI 183 (Grèce); XII 105 (Phénicie).

²⁰ HAGEDORN 2009: 109-110.

parfois qualifiés d'adjectifs dont la coloration tragique est marquée comme *deilós* ou *tálas*, 'misérable, malheureux': le vocabulaire tragique s'applique alors à des nations dont l'aveuglement réside dans leur incapacité à reconnaître le statut du dieu qui inspire la Sibylle.

Dans le cadre de la présente étude, ces séquences d'imprécation contre les nations représentent l'intérêt de dessiner une géographie du monde méditerranéen contemporain des prophéties sibyllines, où les îles et les cités côtières occupent une place majeure. Anselm Hagedorn relève déjà, dans *Or. sib.* III, une géographie du malheur qui repose sur la reprise stéréotypée de nations incarnant traditionnellement les ennemis des Israélites: les empires assyriens ou perses, Tyr et Sidon, sur la côte phénicienne et des référents mythiques comme Gog et Magog au nord ou les Éthiopiens au sud; A. Hagedorn souligne l'intégration de repères géographiques plus proprement grecs, comme le recours au toponyme *Libye* pour désigner de manière générique l'ensemble de l'Afrique.²¹ Selon lui, l'insistance particulière du livre III sur la Grèce, *Hellás*, et les îles du monde grec – bien représentées dans les livres IV et V ou XI à XIV, composés dans la diaspora juive de l'Égypte lagide ou romaine²² – serait une manière de se confronter à l'ensemble de la civilisation hellénistique contemporaine.²³

Il n'est pas anodin que la Sibylle fictive récupère ici la forme du catalogue, bien attestée dans la poésie archaïque et souvent associée au genre didactique, pour asseoir son autorité prophétique: cette inscription poétique, outre les séquences énumérant des toponymes ou des gentilés,²⁴ se repère aussi aux formules métapoétiques associées au

²¹ HAGEDORN 2009: 110-112.

²² COLLINS 1987: 430-440.

²³ HAGEDORN 2009.

²⁴ Par ex. *Or. sib.* III 341-347, où les vers reposent sur l'énumération de villes d'Asie mineure, du Levant et de Grèce.

discours catalogal²⁵, comme en *Or. sib.* III 298-299 où les imprécations contre les nations sont introduites par les vers suivants: «[...] *kai m'ekéleuse prophēteūsai katà pāsān / gaīan kai basileūsi tā t'essōmen'en phresi theīnai*», «et il [le Grand Dieu] m'a ordonné de prophétiser sur la terre / entière et à tous les rois et il a mis dans mon cœur les événements futurs»,²⁶ que l'on peut comparer à *Or. sib.* I 327, qui introduit l'énigme numérique par «*egō dé ké toi arithmón g' hólōn exonoménō*», «et c'est moi qui vais bien en donner le nombre complet». À partir de là, le discours sibyllin balise l'espace, méditerranéen ou mythique, dessinant une périégèse du monde connu: à l'Est, les la Propontide et l'Hellespont (*Or. sib.* IV, V, XIV) ou le Pont-Euxin et le golfe de Thrace (XIV 167), de grands repères hydrologiques comme l'Euphrate, le Tigre, l'Oronte, le lac de Tibériade ou le Jourdain; des repères moins grands, comme les fleuves d'Asie mineure que sont le Kébrène, le Lykos, le Méandre, le Marsyas, le Pyrame et le Rhyndakos (*Or. sib.* III);²⁷ les cités côtières de Beyrouth et Gaza, Cyzique plus au Nord. Le monde grec, continental et insulaire est bien représenté: Salamine, l'Égée et ses îles, Délos, Khios, Ténédos, Samos, Scyros; Chypre et Paphos; la Crète ou son cap Krios; Rhodes; jusqu'au fleuve Hémon en Thrace, peut-être repris à Homère (*Il.* II 696) ou au Pénée en Thessalie. À l'Ouest, les grands repères insulaires que sont la Sicile (*Or. sib.* III, IV-V, VII, XI-XII), la Corse (*Or. sib.* III) et la Sardaigne (*Or. sib.* III, VII, XII) sont mentionnés, ainsi que le Pô (Éridanos? *Or. sib.* XII), le Rhin (*Or. sib.* XII) et le Tibre (*Or. sib.* VIII).

Cet aperçu montre une connaissance de repères géographiques maritimes ou fluviaux, connus par la tradition littéraire ou historique (Délos, Samos, la Crète, le

²⁵ PERCEAU 1999. La prétention à l'exhaustivité dans le propos est une caractéristique importante de la poésie didactique (EFFE 1977: 23).

²⁶ Cfr. HAGEDORN 2009: 108.

²⁷ R. Buitenwerf fait de cette connaissance de la géographie micrasiatique un argument pour situer la composition de *Or. sib.* III en Asie mineure plutôt qu'en Égypte, lieu de composition traditionnellement associé au texte (BUITENWERF 2003); l'on peut cependant se demander si cette connaissance, comme celle de la Grèce continentale ou de l'Italie n'est pas la trace de recueils d'érudition géographique, accessibles à Alexandrie.

Méandre ou la Sicile), ou fameux pour leur importance culturelle ou économique (Rhodes, Gaza). L'on relève même certains contacts avec la littérature géographique, qui trahissent peut-être le recours à des manuels de géographie: les énumérations figées des «Cariens, des Mysiens et des Lydiens» (*Or. sib.* III 170) ou des «Ioniens, Cariens, Lydiens» (V 288) apparaissent telles quelles chez Strabon;²⁸ *Or. sib.* IV 97 reproduit un oracle sur le fleuve Pyrame que l'on retrouve deux fois chez le Géographe;²⁹ de même, le fleuve Tanais et la mer d'Azov («lac Méotide», III 338) sont mentionnés chez Agathémère, géographe du III^e s., lequel peut s'appuyer sur des traditions antérieures.³⁰

Il ne s'agit pas de prouver une dépendance directe à une source plutôt qu'à une autre, mais d'insister sur la possibilité d'un recours à ce type de textes techniques, qui permettrait aux rédacteurs de donner l'illusion d'une *Sibylla docta*, figure inspirée, capable de faire naviguer ses prophéties sur les mers et les fleuves du monde connu. Elle peut alors démontrer sa connaissance des réalités contemporaines, par la simple énumération des cités qu'elle appelle à la conversion ou auxquelles elle promet le châtement divin: le discours didactique est inséré dans le contexte eschatologique. Malgré ses prétentions, la langue sibylline n'utilise d'ailleurs pas exactement le même lexique pour désigner l'élément marin:³¹ les termes les plus courants sont *thálassa* (42 occurrences, sous la forme ionienne usuelle chez Homère et dans le grec *koiné*) et *póntos* (22 occ., ainsi que deux occurrences dans les composés *pontoporeîn* et *pontopóros*, 'qui apporte par la mer', empruntés à Homère); *hális*, n'apparaît que huit fois, dont trois fois dans l'adjectif dérivé *en(h)álios*, et *pélagos*, dont on trouve cinq occurrences.³² On relève

²⁸ STRAB. *Geogr.* IV 1, 4; et XIII 4, 12.

²⁹ *Ivi*, I 3, 7; XII 2, 4-5.

³⁰ AGATH. *Geogr.* III 6.

³¹ Notre relevé se fonde sur l'édition de Johannes Geffcken (1902).

³² Tous ces termes sont aussi présents dans la *LXX*, où *thálassa* reste le terme non marqué, conformément à l'usage du grec de l'époque.

aussi de manière plus ponctuelle *butbós*, 'la profondeur, la haute mer' (5 occ.),³³ *ábussos*, 'l'abysse' (*Or. sib.* I 223) et *hálmē*, 'ce qui est salé = la mer' (3 occ.) La géographie mythique est en partie adoptée, en particulier dans les compositions juives (*Or. sib.* III-V) et dans *Or. sib.* I-II (dont l'origine confessionnelle est débattue): le Tartare, que les traducteurs de la *LXX* utilisent comme un nom commun,³⁴ et l'Érèbe, désignent des immensités marines plongées dans le monde souterrain, traversé par le Styx (*Or. sib.* III 146) et le lac Achéron (*Or. sib.* I 301 ; II 338). L'océan mythique revient souvent et s'applique au fleuve délimitant les terres habitées (*Or. sib.* XII 89), voisin des Bretons et des Gaulois (*Or. sib.* V 26 et 201), ou la mer elle-même (*Or. sib.* III 223), mer primordiale ou fleuve périphérique dont l'embrasement se propage aux terres émergées et entraîne la fin du monde (*Or. sib.* V 472 et 530).

Ces réalités physiques, maritimes ou fluviales, contribuent à créer l'éthos d'une prophétesse inspirée, qui assume un discours didactique et 'vrai', héritière de traditions tant poétiques que techniques. Elles interviennent alors dans l'évocation des cataclysmes eschatologiques: la mer est un élément actif qui sert l'élaboration d'un discours théologique sur la puissance divine, lequel se surimpose à la géographie physique et mythique évoquée dans les prophéties.

3. Ce discours théologique n'est pas obvie: il se déduit des prophéties sibyllines. Il repose sur un parallélisme courant entre *Urzeit*, les 'temps primitifs', et *Endzeit*, les 'temps derniers', pour reprendre les termes de l'étude célèbre de Hermann Gunkel.³⁵ Cette dramatisation de l'histoire, où les temps derniers sont pensés à la fois comme un retour et

³³ Le terme ne fait toutefois pas encore l'objet de l'élaboration mythique ou mystique qu'il connaîtra dans la gnose (cfr. IREN. *Adv. Haer.* I 1,1).

³⁴ Le Tartare apparaît en Pv 30, 16; Job 40, 20; 41, 24.

³⁵ GUNKEL 1895. L'étude de H. Gunkel est consacrée aux correspondances entre le récit de la Création de Gn 1 et la vision de la Femme et du Dragon de Ap. 12 et cherche à y retrouver la trace de récits mythiques antérieurs, hérités selon lui des traditions babyloniennes.

comme un dépassement des origines, fait intervenir la mer comme un des éléments manifestant la puissance divine, ‘créatrice’ et ‘destructrice’ à la fois. L’originalité du discours sibyllin, dans ce contexte, est le jeu d’échos intertextuels que la forme épique permet.

Les rédacteurs des *Or. sib.* se situent en effet par rapport à de nombreux modèles didactiques grecs célèbres, où la poésie didactique était au service de la réflexion cosmologique. La poésie hellénistique semble hantée par la nostalgie d’une poésie qui dévoilait la nature cachée du monde avant l’essor de la prose technique. Apollonios de Rhodes met ainsi en scène Orphée, le poète savant par excellence, chantant un récit cosmologique et théogonique.³⁶ La première partie, cosmologique, est conçue comme mise en ordre du cosmos par la séparation des domaines du monde (‘terre, ciel, mer’, *gaia, ouranós, thálassa*, v. 496), lesquels étaient auparavant confondus «en une seule forme», *miēi morphēi* (v. 497). Le principe de cette séparation est désigné comme *neikos*, ‘la discorde’, rappelant le rôle structurant du couple *éris-érōs*, ‘querelle-désir’, dans la *Théogonie* d’Hésiode³⁷ et chez Empédocle, dont l’influence sur les poètes épiques a été étudiée.³⁸ Suit alors la fixation des repères géographiques, parmi lesquels les astres, les montagnes et les fleuves (vv. 500-502). Les *Or. sib.*, dès les parties anciennes, reprennent cet héritage poétique, intimement lié à Hésiode, pour évoquer l’action créatrice de la divinité biblique: le proème de *Or. sib.* III (vv. 20-28), comme le fragment 3, cité par Théophile d’Antioche,³⁹ reprennent le formulaire hésiodique ou alexandrin pour évoquer le récit de création de Gn 1-2, ainsi:

³⁶ APOLLONIOS, *Arg.* I 496-511. Christophe Cusset étudie de manière suivie les généalogies intertextuelles qui lient Hésiode aux Alexandrins (CUSSET 1999), l’épisode du chant d’Orphée est commenté aux pp. 321-325.

³⁷ BONNAFE 1985.

³⁸ NELIS 2000; NELIS 2014.

³⁹ *Or. sib.* III 3-17 = THÉOPH. *Ad Autol.* II 36.

[Le grand dieu] a tout créé par la parole, le ciel et la mer,
le soleil infatigable et la lune pleine,
les astres brillants, la puissante mère Téthys,
les sources et les fleuves, le feu impérissable, les jours, les nuits?
(*Or. sib.* III 20-24)

Outre le mérisme homérique, «le ciel et la mer», *kai ouranon ēde thálassan* (v. 20b), formule de fin de vers associée aux ébranlements marins dans les tempêtes homériques (cfr. *Od.* XII 302-303), la mention de Téthys est remarquable: cette Néréide constitue une figure importante des interprétations allégoriques développées par les écoles stoïciennes qui y reconnaissent souvent l'élément aquatique.⁴⁰ L'allusion de *Or. sib.* III 22, en intégrant Téthys dans l'énumération des éléments créés par la divinité, vide de sa substance mythologique la référence homérique pour la banaliser en en faisant une simple antonomase: le nom propre signifie la mer concrète, distinguée de *thálassa*, au v. 20. Cette distinction reprend le modèle biblique de Gn 1, où la création du «ciel et de la terre» est suivie d'une mention immédiate de l'«abîme» (gr. *ábussos*, hébr. *t'hôm*) et de l'«eau» (gr. *húdōr*, hébr. *p^ene hammāyīm*, 'la surface des eaux') aux versets 1-2, tandis que le récit revient ensuite sur la création des cieux, de la mer et des continents à partir du firmament (gr. *sterēōma*, hébr. *rāqia'*), aux versets 6-10. Les *Or. sib.* font souvent allusion à cet événement fondateur en engageant un dialogue avec la poésie didactique grecque: la Sibylle païenne recourt aux formes classiques grecques pour présenter un contenu qui suit la cosmologie biblique sans explicitement citer le texte biblique. Ce passage est un 'théologoumène' central dans l'identité juive ou chrétienne, récurrent dans les Psaumes et repris dans les compositions chrétiennes, en particulier lorsqu'il s'agit d'affirmation

⁴⁰ RUDHARDT 1971; PEPIN 1978: 397-400.

confessionnelle: croire au dieu de la révélation biblique signifie croire en une divinité créatrice des éléments, maîtresse de la mer.⁴¹

Si la divinité contrôle la mer, tout désordre marin renvoie à sa domination. À ce titre, l'épisode du Déluge est un passage clef: le cataclysme primordial, où le monde organisé est ramené au chaos originel sous les cataractes d'eau, renvoie, dans de nombreux textes à coloration eschatologique, à la destruction future, qui adviendra à la fin des temps. Cette destruction dernière est souvent associée, peut-être sous l'influence des cosmologies voisines, stoïcienne ou perse, à une conflagration finale: le feu succède à l'eau comme instrument de la destruction. Le Déluge est un épisode récurrent et emblématique des *Or. sib.*, dans la mesure où il permet de faire correspondre la protologie et l'eschatologie, tout en intégrant la thématique du jugement divin.⁴² L'évocation de la construction de l'arche de Noé, propre à *Or. sib. I*, invite au parallèle avec celle de l'Argô, nef mythique, qui incarne la première domestication de l'élément marin par la navigation.⁴³ Le discours du dieu à Noé en *Or. sib. I* 128-146 reprend l'hypotexte biblique (Gn 6, 13-21), où la divinité annonce à Noé le cataclysme prochain et la nécessité de construire une arche pour être épargné. Dans *Or. sib. I*, la construction de l'arche, «construction impérissable» (*dôm' áphthiton*, v. 133), est commandée par la divinité. Sa technique est divinement inspirée: «Je placerai dans ton cœur une pensée (*nóon*), une technique (*tékhmēn*), / des mesures (*métrá*) et une organisation (*kósmón*) solides (*pukinēn*)» (vv. 134-135, cfr. Gn 6, 14-16), comme celle de l'Argô, réalisée, selon Apollonios de Rhodes, par Argos, sur les conseils inspirés d'Athéna (*hupothēmosúnai*,

⁴¹ Le passage de la Création est aussi paraphrasé en *Or. sib. VIII* 260-263 et 437-455 (contexte explicitement chrétien) et en *Or. sib. I* 5-37; pour *Or. sib. I*, le commentaire de Jane Lightfoot est incontournable (LIGHTFOOT 2007).

⁴² Dans le corpus qui nous est transmis, l'épisode apparaît constamment, exception faite des livres V, VI et VIII, si l'on considère les livres XI-XIV comme une unité.

⁴³ L'idée apparaît aussi en contexte biblique au sujet des premières générations humaines, par ex. *Test. Zab.* 6, 1.

Arg. I 19 et 112; *tekhmân*, «concevoir habilement», *Arg.* II 1187). Le rédacteur de *Or. sib.* I s'attache à préciser le mécanisme du verrou refermé par le dieu derrière Noé: «Mais quand le joint (*harmonía*) du verrou se trouva sur la trappe, / ajusté au rebord de la paroi bien polie, / alors s'accomplit la volonté du dieu céleste» (vv. 214-216);⁴⁴ le détail de cette trappe bien ajustée revient quand le Déluge prend fin (vv. 233-234), conférant sa vivacité au passage. Comme l'Argô, l'arche de Noé telle qu'elle est présentée au livre I est érigée en «demeure fabuleuse» autant que «divine» (*oikos thespésios*, v. 226), sans jamais qu'apparaisse le terme emblématique de la traduction grecque, *kibōtós* (hébr. *tebah*), 'coffre'. Le rôle accordé à l'arche dans la paraphrase proposée par *Or. sib.* I n'est pas donc celui d'une embarcation évoquant la première navigation, mais celui d'un instrument du salut accordé par la divinité à Noé pour surmonter le cataclysme marin qui vient anéantir le reste de l'humanité présentée comme indigne du monde créé.

En tant qu'élément fondamental de l'univers créé, l'eau, et en particulier l'eau sous l'espèce de la mer, occupe une place importante dans les tableaux montrant les désordres cosmiques, voire la destruction du monde, dont le Déluge est un premier exemple. Klaus Berger a bien démontré comment, dans le contexte des littératures des époques hellénistique et impériale, les 'prodiges', dont on connaît l'importance dans le monde gréco-romain, tendent à être réinterprétés comme des 'signes' divins, en particulier en contexte juif ou chrétien. Les prodiges participent alors d'une vision de l'histoire marquée par l'intervention divine où ils reçoivent une valeur universelle et non plus seulement ponctuelle.⁴⁵ Le prodige de l'eau bouillante, *húdōr zestón*, qui jaillit du sol tel un geyser en *Or. sib.* III 461-462 est par exemple relu comme un élément accompagnant la destruction de Tralles par un séisme – les sources chaudes sont d'ailleurs mentionnées par Strabon au sujet de l'Asie mineure (*Geogr.* XII 8, 17), mais elles reçoivent ici une nouvelle signification, théologique ou théophanique. La mer occupe

⁴⁴ «Bien poli», *perixéstos*, est un *hapax* homérique qui qualifie une pierre (*Od.* XII 79).

⁴⁵ BERGER 1980: 1459.

déjà, dans la littérature biblique, une place centrale comme ‘signe’ et ‘instrument’ du châtement divin: la première plaie d’Égypte, où le Nil se change en sang, vient immédiatement à l’esprit (Ex. 7, 17, cfr. Is. 10, 26), ainsi que la traversée miraculeuse de la Mer Rouge suivie de l’anéantissement de l’armée égyptienne (Ex. 14, 21-29), comme le son de la deuxième trompette de l’Apocalypse johannique qui introduit la vision d’une masse de feu s’effondrant dans la mer dont une partie se transforme en sang (Ap. 8, 8). Le prophète Isaïe promet à l’Égypte la disparition de l’eau des fleuves et de la mer (Is. 19), comme Jérémie à Babylone (Jér. LXX 51 = TM 44); Zacharie annonce à Tyr la fin de sa puissance, par la mer et par le feu (Zach. 9, 4); le règne de Néron est ainsi marqué par l’annonce d’un cataclysme où une «eau déplacée», *húdōr átōpon*⁴⁶ s’abat sur Rome (*Or. sib.* XII 89).

Ces précédents prophétiques n’épuisent toutefois pas l’imagerie apocalyptique à laquelle recourent les rédacteurs des *Or. sib.* L’eau immerge, recouvre, confond les terres et les cités humaines: si une intention organisatrice présidait à la création du monde, c’est bien la confusion et le retour au chaos qui manifestent le châtement divin et, ultimement, la fin des temps. La création sépare les eaux d’en haut et les eaux d’en bas (Gn 1, 6-8), la destruction confond ces eaux: pour évoquer la menace d’un second Déluge, le rédacteur de *Or. sib.* I 315-316 parle d’un «déversement du grand Océan» (*ōkeanoû megalou rhûsis*) et de ses «eaux furieuses» (*mainoménōn hudátōn*), recourant à l’imagerie mythique grecque pour amplifier l’évocation. L’esthétique du catalogue est appliquée aux cataclysmes des temps derniers en *Or. sib.* V 377-380:

Car le feu tombé du plancher céleste mouillera les mortels;
le feu et le sang, l’eau, l’ouragan, l’obscurité, la nuit céleste,
la guerre mortelle et les massacres fumants

⁴⁶ Notre traduction joue sur la polysémie permise en français: l’eau est ‘déplacée’, dans la mesure où elle ne se situe plus dans son lieu naturel, *a-topos*.

détruiront tous ensemble les rois et les meilleurs mortels.

La confusion concerne ici autant les éléments physiques que les faits sociaux: les conflits humains sont la traduction sociale du chaos cosmique. Le même livre propose ensuite la vision d'une Méditerranée entièrement asséchée, dans le cadre d'une inversion frappante de la géographie mondiale, puisque l'Asie mineure devient une mer et la Crète montagneuse une plaine:

Aux temps derniers [*bustatiōi kairōi*] la mer [*póntos*] s'asséchera
et alors les nefes ne navigueront plus vers l'Italie,
tandis que la grande Asie sera une eau [*búdōr*] toute féconde
et la Crète une plaine.
(*Or. sib.* V 447-448)

L'affinité entre l'eau et le feu est exploitée à plusieurs reprises: par *Or. sib.* VII 118-123, qui annonce la conflagration universelle où la mer s'embrase comme en *Or. sib.* V 158-159 ou VIII 225; par *Or. sib.* II, suivant l'*Apocalypse de Pierre* où la mer se change en feu (*Apoc. Petr.* 5, 3, version guèze).⁴⁷ La question de l'affinité ou de l'aversion entre mer et feu apparaît au sujet de phénomènes d'embrassement de l'eau;⁴⁸ Lucien de Samosate refuse d'ailleurs d'y accorder crédit:⁴⁹ les signes eschatologiques récupèrent et amplifient des prodiges naturels, autant d'*adynata* qui frappent l'imagination commune. La mention de la chute des étoiles en *Or. sib.* II 202 et VIII 190 reprend un signe annoncé par Is. 34, 4, déjà exploité par Mt 24, 29 *par.* (dans l'"apocalypse synoptique"), mais ces deux textes précisent que les astres chutent 'dans la mer', pour souligner la confusion des

⁴⁷ Cfr. LIGHTFOOT 2007: 482.

⁴⁸ Ps.-ARIST. *Mund.* 396a.

⁴⁹ LUC. *Dial. mar.* IV 1.

éléments: les astres incandescents, réputés fixes, perdent leur stabilité et rejoignent l'élément marin.⁵⁰

Les rédacteurs des *Or. sib.* puisent ainsi dans un fonds prophétique ancien qu'ils nourrissent de la paradoxographie profane: les vers épiques servent une parole oraculaire qui veut frapper son auditoire par la puissance de ses signes. Ces signes forment un réseau signifiant, lequel permet de produire la vision d'un monde créé et ordonné par une divinité, menacé de retourner au chaos. L'élément marin occupe une place particulière dans cette dramaturgie: soumis au dieu biblique, il est au service du châtement divin et semble aboli dans le feu à la fin des temps dans de nombreux passages de ce corpus composite.

Cette étude a ainsi mis en évidence, à partir de la thématique de la mer, des caractéristiques qui font l'originalité de la poésie sibylline telle que des rédacteurs juifs et chrétiens l'ont développée. La mer se retrouve à l'intersection entre une veine didactique ou sapientielle et une dimension eschatologique. La connaissance de l'élément marin, de la géographie marine ou de l'hydrologie des confins du monde permet d'appuyer l'*éthos* d'une parole divinement inspirée: elle a accès à des secrets ultimes qui concernent autant le monde tel qu'il est, tel qu'il devrait être et tel qu'il sera – un monde où les éléments fondamentaux sont organisés et soumis à la divinité. Le vers épique grec permet l'articulation de traditions d'origine diverses, fondues dans une parole homogène qui se complaît à évoquer les désordres cosmiques avec vivacité; il se prête volontiers à la paraphrase épique d'un épisode biblique fondateur comme celui de la construction de l'arche de Noé, qui apparie au référent biblique l'imaginaire traditionnel d'une mer menaçante que seule

⁵⁰ Ap. 8, 10 précise aussi que l'étoile chute dans les fleuves. Les *Phénomènes* d'Aratos s'ouvrent sur Zeus qui fixe les astres comme des signes pour les mortels (ARAT. *Phaen.* 10-11), comme Gn 1. Voir aussi Ap. 6, 13 ou Artémidore, dans le contexte de l'interprétation des rêves, pour la chute des étoiles conçue comme 'signe à interpréter' (ARTEM. V 23).

l'astuce humaine, aidée par la divinité, peut dompter. La mer apparaît alors comme une force traduisant celle de la divinité qui la contrôle et l'anime, appelée à disparaître dans la confusion cosmique à la fin des temps.

Le dialogue avec l'arrière-plan biblique, en particulier la cosmologie, est discret, dans la mesure où les références textuelles trop explicites sont évitées. Il intègre des représentations du cosmos familières, répandues à cette époque (en particulier le motif de la conflagration, bien attesté en contexte stoïcien). Mais cela ne signifie pas nécessairement qu'il y ait 'syncrétisme': le masque pseudépigraphique, qui consiste à faire parler une autorité prophétique païenne inspirée par le dieu biblique, implique que les rédacteurs, et sans doute leurs destinataires, considéraient la cosmologie biblique comme un préalable à partir duquel ils pouvaient reconnaître, non sans un certain plaisir, les jeux d'hybridation permis par le discours sibyllin.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

- AGATH. *Geogr.* = Agathémère, *Geographiae informatio*, in *Geographi Graeci minores*, éd. Karl Müller, vol. 2, Paris, Didot, 1861, repr. Hildesheim, Olms, 1965, 471-487.
- APOLLONIOS *Arg.* = Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques*, texte établi et commenté par Francis Vian, trad. par Émile Delage, 3 voll., Paris, Les Belles Lettres, 1974-1981.
- ARAT. *Phaen.* = Aratos, *Phénomènes*, éd., trad. et comm. Jean Martin, 2 voll., Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- PS.-ARIST. *Mund.* = Pseudo-Aristote, *Aristotelis qui fertur libellus de mundo*, éd. William Lorimer, Paris, Les Belles Lettres, 1933.
- ARTEM. = Artemidore de Daldis, *Onirocriticon*, hrsg. Roger Pack, Leipzig, Teubner, 1963.
- Le Coran* = *Le Coran*, texte arabe et traduction française par ordre chronologique selon l'Azhar avec renvoi aux variantes, aux abrogations et aux écrits juifs et chrétiens, éd. Sami Awad Aldeeb Abu-Sahlieh, Vevey, L'Aire, 2008.
- FLAV. JOS. *Ant. Jud.* = Flavius Josèphe, *Antiquités juives*, éd., trad. et comm. Étienne Nodet, 5 voll., Paris, Éd. du Cerf, 1990-2010.
- HES. *Th.* = Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les Jours*, Le Bouclier, éd. et trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- HOM. *Il.* = *Opera*, éd. Thomas W. Allen et David B. Monro, 5 voll., Oxford, Clarendon Press, 1957-1959 [3^e éd.]: voll. I-II.
- HOM. *Od.* = *Opera*, éd. Thomas W. Allen et David B. Monro, 5 voll., Oxford, Clarendon Press, 1957-1959 [3^e éd.]: voll. III-IV.

- IREN. *Adv. Haer.* = Irénée de Lyon, *Contre les Hérésies*, vol. 1, éd. et trad. Adelin Rousseau et Louis Doutreleau, Paris, Éd. du Cerf, 1979.
- LUC. = Lucien de Samosate, *Dialogi marini*, ed. Matthew Macleod, in Lucian, vol. 7, Cambridge, Harvard University Press, 1961, 178-236.
- NT = *Novum Testamentum Graece*, hersg. Eberhard Nestle, Kurt Aland *et al.*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 28^e éd., 2012.
- Or. Sib.* = *Die Oracula Sibyllina*, hrsg. Johannes Geffcken, Leipzig, J. C. Hinrichs, 1902.
- LXX [Rahlfs 2006] = *Septuaginta*, hrsg. Alfred Rahlfs, Robert Hanhart *et al.*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2006.
- STRAB. *Geogr.* = Strabon, *Geographica*, ed. August Meineke, Leipzig, Teubner, 3 voll., 1877.
- THEOPH. *Ad Autol.* = Théophile d'Antioche, *Trois livres à Autolyce*, éd. par Gustave Bardy, trad. de Jean Sender, introduction et notes de Gustave Bardy, Paris, Éd. du Cerf, 1948.
- TM [Kittel 1997] = *Biblia Hebraica Stuttgartensia*, hrsg. Rudolf Kittel, Paul Kahle *et al.*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1997.

SOURCES SECONDAIRES

- AGOSTI 2009 = Gianfranco Agosti, *Niveaux de style, littérature, poétiques: pour une histoire du système de la poésie classicisante au VI^e siècle*, in "Doux remède...". *Poésie et poétique à Byzance*. Actes du IV^e colloque international philologique EPMHNEIA, Paris, 23-24-25 février 2006, édité par Paolo Odorico, Panagiotis Agapitos et Martin Hinterberger, Paris, Centre d'études byzantines, néo-helléniques et sud-est européennes, 2009, 99-119.

- BARTELINK 1993 = Gerhardus Bartelink, *Die "Oracula Sibyllina" in den frühchristlichen griechischen Schriften von Justin bis Origenes (150-250 nach Chr.)*, in *Early Christian Poetry. A Collection of Essays*, ed. Jan den Boeft, Leyde, Brill, 1993, 23-33.
- BENVENISTE 1954 = Émile Benveniste, *Problèmes sémantiques de la reconstruction*, in «Word», X, 2-3 (1954), 251-264 [= *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1966, 289-307].
- BERGER 1980 = Klaus Berger, *Hellenistisch-beidnische Prodigien und die Vorzeichen in der jüdischen und christlichen Apokalyptik*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Reihe II, Bd. 23, Teil 2, Berlin, Walter de Gruyter, 1980, 1428-1469.
- BONNAFE 1985 = Annie Bonnafé, *Éros et Éris: mariages divins et mythe de succession chez Hésiode*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985.
- BOWERSOCK 1990 = Glen Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- BUFFIERE 1956 = Félix Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1956.
- BUITENWERF 2003 = Rieuwerd Buitenwerf, *Book III of the Sibylline Oracles and Its Social Setting: With an Introduction, Translation and Commentary*, Leyde, Brill, 2003.
- CAMERON 2004 = Alan Cameron, *Poetry and Literary Culture in Late Antiquity*, in *Approaching Late Antiquity. The Transformation from Early to Late Empire*, ed. Simon Swain and Mark Edwards, Oxford, Oxford University Press, 2004, 327-354.
- COLLINS 1987 = John Collins, *The Development of the Sibylline Tradition*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Reihe II, Bd. 20, Teil 1, Berlin, Walter de Gruyter, 1987, 421-459.

- CUSSET 1999 = Christophe Cusset, *La Muse dans la Bibliothèque: Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris, CNRS, 1999.
- DELG = *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des mots*, édité par Pierre Chantraine *et al.*, Paris, Klincksieck, 1968-1980.
- EFFE 1977 = Bernd Effe, *Dichtung und Lehre: Untersuchungen zur Typologie des antiken Lebrgedichts*, Munich, C. H. Beck, 1977.
- GUILLAUMIN 1978 = Marie-Louise Guillaumin, *L'exploitation des Oracles sibyllins par Lactance et par le Discours à l'Assemblée des Saints*, in *Lactance et son temps: Recherches actuelles*. Actes du IV^e Colloque d'Études Historiques et Patristiques, Chantilly, 21-23 septembre 1976, édités par Jacques Fontaine et Michel Perrin, Paris, Beauchesne, 1978, 185-202.
- GUNKEL 1895 = Hermann Gunkel, *Schöpfung und Chaos in Urzeit und Endzeit: Eine religionsgeschichtliche Untersuchung über Gen 1 und Ap Joh 12*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1895.
- HAGEDORN 2009 = Anselm Hagedorn, "Über jedes Land der Sünder kommt einst ein Sausen" Überlegungen zu einigen Fremdvölkerworten der Sibyllinen, in *Orakel und Gebete: Interdisziplinäre Studien zur Sprache der Religion in Ägypten, Vorderasien und Griechenland in hellenistischer Zeit*, hrsg. Markus Witte und Johannes Diehl, Tübingen, Mohr Siebeck, 2009, 93-116.
- KAISER 1959 = Otto Kaiser, *Die mythische Bedeutung des Meeres in Ägypten, Ugarit und Israel*, Berlin, Alfred Töpelmann, 1959.
- LIGHTFOOT 2007 = Jane Lightfoot, *The Sibylline Oracles: With Introduction, Translation, and Commentary on the First and Second Books*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- MONACA 2008 = Mariangela Monaca, *Oracoli sibillini*, Roma, Città nuova, 2008.

- MOO 2009 = Jonathan Moo, *The Sea That is No More. Rev 21:1 and the Function of Sea Imagery in the Apocalypse of John*, in «Novum Testamentum», LI, 2 (2009), 148-167.
- NELIS 2014 = Damien Nelis, *Empedoclean Epic: How Far Can You Go?*, in «Dictynna», XI (2014), 1-12 (<<https://journals.openedition.org/dictynna/1057>>).
- NELIS 2000 = Damien Nelis, *Apollonius Rhodius and the Traditions of Epic Poetry*, in *Apollonius Rhodius*, édité par M. Annette Harder, Remco F. Regtuit et Gerry C. Wakker, Louvain, Peeters, 2000, 85-103.
- NOORDEN 2018 = Helen Van Noorden, *Hesiod Transformed, Parodied, and Assaulted. Hesiod in the Second Sophistic and Early Christian Thought*, in *The Oxford Handbook of Hesiod*, ed. Stephen Scully and Alexander Loney, Oxford, Oxford University Press, 2018, 395-410.
- PEPIN 1978 = Jean Pépin, *Mythe et allégorie, les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Études Augustiniennes, 1978.
- PERCEAU 1999 = Sylvie Perceau, *Éthique et rhétorique dans l'interlocution: la communication en catalogue dans l'épopée homérique*, in «Rhetorica», XVII, 4 (1999), 347-383.
- PRÜMM 1928 = Karl Prümm, *Das Prophetenamt der Sibyllen in kirchlicher Literatur, mit besonderer Rücksicht auf die Deutung der IV. Ekloge Virgils*, in «Scholastik», IV (1928), 55-77.
- ROESSLI 2012 = Jean-Michel Roessli, *Les Oracles sibyllins*, in *Histoire de la littérature grecque chrétienne, Tome 2: De Paul apôtre à Irénée de Lyon*, édité par Bernard Pouderon et Enrico Norelli, Paris, Éd. du Cerf, 2012, 591-618.
- RUDHARDT 1971 = Jean Rudhardt, *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Berne, Francke, 1971.
- SFAMENI GASPARRO 2002 = Giulia Sfamemi Gasparro, *Oracoli profeti sibille: rivelazione e salvezza nel mondo antico*, Rome, Libreria Ateneo Salesiano, 2002.

- SORBA 2008 = Julie Sorba, *La mer tragique et l'héritage homérique. Étude des lexèmes ἄλς, θάλασσα, πέλαγος et πόντος dans les tragédies d'Eschyle*, in *L'Antiquité en ses confins. Mélanges en l'honneur de Benoît Gain*, édité par Aline Canellis et Martine Furno, Grenoble, ELLUG, 2008, 39-149.
- SORBA 2010 = Julie Sorba, *Le vocabulaire de la mer: étude comparée en indo-aryen ancien, grec ancien et latin*, thèse de doctorat en linguistique comparée sous la direction de Georges-Jean Pinault, président du jury Charles de Lamberterie, Paris, E.P.H.E., 2010.
- TOCA 2017 = Madalina Toca, *The Greek Patristic Reception of the Sibylline Oracles*, in *Authoritative Texts and Reception History: Aspects and Approaches*, ed. Dan Batovici and Kristin De Troyer, Leyde, Brill, 2017, 260-277.
- WEST 1997 = Martin West, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

ELLIPSE ET SURGISSEMENT DES FEMMES DANS LA MER HÉROÏQUE DE L'ÉNEÏDE: QUESTIONNEMENT DE L'HÉROÏSME, ENTRE GENRE LITTÉRAIRE ET GENRE SEXUÉ

Oriane Demerliac
Laboratoire HiSoMa, Lyon

RIASSUNTO: Il saggio propone uno studio sull'assenza e la presenza delle donne in relazione al mare all'interno dell'*Éneide*. Dapprima si osserva che nessuna donna troiana viene menzionata durante la navigazione verso l'Italia. Le donne sono quasi assenti fino al Libro V, dove, esauste per la navigazione, cercano di bruciare le navi. Si nota poi che i Troiani restanti vengono selezionati in base alle loro capacità nautiche e militari. Pertanto, si propone l'idea che il mare abbia un ruolo essenziale nella definizione di un eroe epico nell'*Éneide*. Inoltre, questa assenza di donne nella rappresentazione del viaggio per mare sembra essere un motivo epico ispirato a Omero e Apollonio Rodio. Successivamente, si studia la presenza di Didone e Cleopatra sul mare. La prima è interessante per la sua capacità di navigare per diversi scopi: esilio, amore e guerra. Questa rappresentazione può derivare dal motivo elegiaco della fanciulla innamorata disposta a navigare. Le figure di Cleopatra e Didone collegano la femminilità, l'amore, il mare e la guerra in un modo che è eccezionale nell'epica e può essere dovuto a influenze elegiache.

PAROLE CHIAVE: Epopea, elegia, Virgilio, mare, donne, Omero

ABSTRACT: This paper explores the absence and presence of women in the sea of the *Aeneid*. In the first section we observe that no Trojan woman is mentioned in the navigations towards Italy. They are almost completely absent until Book V, where they try to burn the ships because they are exhausted from seafaring. The remaining Trojans are then selected according to their seafaring and warfare skills; therefore, we suggest that the sea plays a key role in defining the epic hero in the *Aeneid*.



Moreover, this absence of women in the representation of seafaring seems to be an epic motif inspired by Homer and Apollonius Rhodius. In the second section we study the presence of Dido and Cleopatra at sea. Dido is interesting because of her ability to sail for several purposes: exile, love and war. This might be inspired by elegiac patterns, since the only examples of women willing to sail in the poem are women in love. These characters link femininity, love, sea and war in a way that is exceptional in epic and may be due to elegiac influences.

KEY-WORDS: Epic, elegy, Virgil, sea, women, Homer

1. INTRODUCTION

Dans la lignée de deux épopées grecques, l'*Odyssee* et les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, Virgile situe en mer les six premiers chants de son *Énéide*. Naviguer de Troie au Latium est en effet la première tâche à accomplir pour Énée, chargé par les dieux de fonder en ce lieu la nation romaine. Il prend donc la tête d'une flotte qui transporte les rescapés de la cité vaincue, ceux qui ont échappé à la mort ou à l'esclavage lors de la victoire des Grecs. En cela, la composition de la troupe des Troyens diffère essentiellement des équipages des navires d'Ulysse chez Homère ou de l'Argo chez Apollonios de Rhodes: dans ces derniers ne se trouvent au départ que des hommes, choisis essentiellement pour leurs qualités guerrières et éventuellement nautiques. Les Troyens, en revanche, constituent un groupe composite où se trouvent autant des guerriers que des vieillards, des enfants et des femmes. Pourtant, au fur et à mesure de la navigation, cet aspect composite tend à se réduire, et de ce point de vue, le chant V constitue un tournant, puisqu'un grand nombre de Troyens, principalement des femmes, y sont laissés en Sicile avant la dernière étape pour l'Italie. La mer n'est donc pas un espace neutre dans cette

épopée, puisqu'elle est à la fois le lieu d'épreuves et d'un tri des Troyens destinés à arriver finalement au Latium. Mais nous constatons dans la suite du récit que le rôle de la mer dans l'*Énéide* ne s'arrête pas à celui de cadre d'un périple, comme dans les voyages d'Ulysse ou de Jason: Virgile innove en en faisant un champ de bataille où une femme prend place, Cléopâtre. L'*Énéide* est en effet la première épopée à proposer la représentation d'une bataille navale, avec l'*ekphrasis* d'Actium au chant VIII et la peinture de la fuite en mer de la reine vaincue. Tous ces éléments nouveaux par rapport aux épopées homériques et apollinienne nous invitent à questionner le rapport entre la mer et les femmes dans l'*Énéide*, en lien avec ses intertextes épiques et son contexte littéraire.

Nous désirons tout d'abord observer comment la navigation des Troyens est traitée et si elle présente des différences avec les navigations des prédécesseurs épiques grecs de Virgile, notamment du fait de la présence de personnages féminins. On se demandera si, dans la mesure où accomplir une navigation est un exploit héroïque dans l'*Odyssee* et les *Argonautiques*, il est possible que des personnages qui ne sont pas guerriers, comme les femmes troyennes, y acquièrent de la gloire et un statut héroïque. Nous nous proposons de montrer que la définition de l'héroïsme chez Virgile s'appuie sur une division des rôles sexués, où le rapport à la mer joue un rôle central et est un espace qui permet à la fois de construire l'héroïsme masculin et d'exclure la possibilité d'un héroïsme féminin. Cependant, nous verrons dans un second temps que le poète transgresse cette règle. En effet, Virgile représente deux exceptions marquantes à l'absence des femmes en mer: Didon et Cléopâtre. Il nous faut analyser le surgissement de ces deux personnages féminins dans la mer de l'épopée, car ce motif est indissolublement lié à un autre motif original: l'introduction par le poète de la guerre, objet principal de la première de toutes les épopées, l'*Iliade*, dans la mer, un espace qui ne l'accueille jamais dans l'épopée homérique.

2. ABSENCE DES FEMMES DANS LES ERRANCES DES TROYENS: CONSTRUCTION D'UNE GEOGRAPHIE HEROÏQUE

Chez Homère et Apollonios de Rhodes, les équipages des navires d'Ulysse et de celui de Jason ne sont composés que d'hommes. En effet, lorsqu'un héros choisit des compagnons pour une navigation, on constate l'absence systématique de femmes, que ce soit pour le voyage de Télémaque (*Od.* II 212-213; 384-385) ou pour celui des Argonautes (*Apol. Arg.* I 13-227). Apollonios de Rhodes insiste même sur le refus qu'oppose Jason à Atalante, désireuse de participer à l'expédition, refus fondé exclusivement sur sa féminité et le risque qu'elle devienne cause de querelles d'amour parmi les Argonautes (*Apol. Arg.* I 771-773). Pourtant, dans l'*Odyssée*, on pourrait s'attendre à trouver des évocations de personnages féminins en mer, en particulier l'évocation des femmes qui constituaient un butin, comme les Troyennes ramenées par les Grecs¹ ou Chrysis, restituée à son père lors d'une navigation dans l'*Iliade*.² Le poème aurait pu faire mention d'Hélène dans les navigations de Ménélas de retour d'Égypte (*Od.* IV 351-586). Ce n'est pourtant pas le cas: les femmes semblent systématiquement éliminées des navigations épiques homériques. De même, dans le chant IV des *Argonautiques* d'Apollonios, on constate un effacement presque total des personnages féminins lors des passages de navigation, qu'il s'agisse de Médée ou des dix suivantes phéaciennes que lui offre la femme d'Alcinoos.³ Ces personnages peuvent être évoqués lors d'escales, mais non pendant le périple lui-même. Les prédécesseurs épiques grecs de Virgile établissent donc ce qu'on peut appeler une géographie genrée de l'espace épique, dans laquelle seuls des hommes peuvent être

¹ Les retours des Grecs rapportés par Nestor ne font mention d'aucune femme, HOM. *Od.* III 153-194.

² Chrysis n'est mentionnée qu'avant l'appareillage et après l'atterrissage du vaisseau: HOM. *Il.* I 308-311; 430-439.

³ APOL. *Arg.* IV 1221-1222. L'unique exception à l'absence de représentation des femmes en mer dans la narration se trouve à la fin du chant IV, lorsque Médée secourt les Argonautes contre le géant d'airain qui garde la Crète et, pour ce faire, apparaît sur le pont du navire (APOL. *Arg.* IV 1651-1690).

représentés en mer, tandis que les femmes sont presque uniquement représentés sur terre, y compris lorsqu'elles sont passagères sur des vaisseaux.

Par son sujet, l'exil d'un peuple entier, Virgile aurait pu être amené à représenter des femmes voyageant sur la mer aux côtés des hommes. Or il se réapproprie l'espace épique généré de ses prédécesseurs grecs:⁴ s'il dépeint longuement les épreuves des Troyens en mer, qu'il s'agisse de tempêtes ou de l'affrontement de monstres comme Charybde ou Scylla, c'est toujours pour mettre en valeur les personnages masculins. Nous retenons en effet du livre I de l'*Énéide* le désespoir d'Énée dans la tempête, ou encore du chant III le rôle de chef d'Anchise, celui de pilote de Palinure ou la cohésion héroïque des Troyens échappant à Charybde et aux Cyclopes. Quant aux femmes, elles n'apparaissent que fugitivement, aux marges des étapes de navigation.⁵

Dans le chant I, en effet, aucune occurrence ne permet de déterminer avec certitude la présence de femmes parmi les Troyens rescapés. Les termes les plus fréquents pour les désigner sont *socii* et *uir*.⁶ Or ces termes désignent d'abord des personnages masculins, 'alliés de guerre', 'hommes' dans un sens viril, 'époux' ou 'héros'.⁷ Même dans une situation dramatique comme la tempête, jamais des personnages féminins ne sont évoqués parmi les Troyens en danger (I 81-123); de la même façon, quand les vaisseaux accompagnant Énée abordent dans un mouillage naturel, les tâches du quotidien (préparation de la nourriture et du feu) sont réparties, mais entre des hommes (I 174-179; 210-215), ce qui fait songer aux représentations de ces activités effectuées par les hommes

⁴ Pour une étude des jeux intertextuels impliquant Homère et Apollonios de Rhodes dans l'*Énéide*, voir NELIS 2001; HORSFALL 2006; pour Homère, KNAUER 1964; DEKEL 2012.

⁵ La tendance à la disparition des femmes et particulièrement de leurs corps a été étudiée pour des personnages précis comme Créüse ou Didon dans NUGENT 1999. Nous désirons nous focaliser sur le collectif des femmes troyennes.

⁶ Dans ce chant, on trouve 6 occurrences de «uir» et 8 de «socii» pour parler des Troyens.

⁷ GAFFIOT 2005, «uir», pp. 1681-1682; «socius», p. 1451.

lors des escales dans l'*Odyssee* et les *Argonautiques* d'Apollonios.⁸ Il en va de même lors des déplorations évoquant les victimes de la tempête: quand des Troyens sont nommés, il s'agit à chaque fois d'hommes, et il en est ainsi dans l'ensemble du chant.⁹

Le chant II a un statut particulier, puisqu'il permet d'observer comment s'élabore la constitution du groupe des Troyens qui partent à la suite d'Énée après la chute de la ville. Notons que ce groupe n'intègre pas les femmes dans les indications divines envoyées à Énée: l'ombre d'Hector lui ordonne de fuir en emportant comme compagnons («comites») de sa destinée les Pénates de Troie (II 293-294). Vénus, par la suite, enjoint à son fils de se souvenir de sa famille, plus précisément de son père, de son fils et de son épouse, et de fuir (II 594-620).¹⁰ Décidé à quitter la ville, Énée indique aux personnes de sa maison («famuli», II 712) de le retrouver hors de la ville; durant la fuite, il n'est fait mention que d'Anchise et d'Iule, désignés par la périphrase «comiti onerique» (II 729); aux vv. 744 puis 748, le groupe des rescapés s'élargit au-delà de la famille d'Énée, avec d'abord la mention de «comites», puis de «socii». Mais ce n'est qu'à la fin du chant II que Virgile représente un tout peuple prêt à embarquer à la suite d'Énée (II 795-800):

Sic demum socios consumpta nocte reuiso.
Atque hic ingentem comitum adfluxisse nouorum
inuenio admirans numerum, matresque uirosque,
collectam exsilio pubem, miserabile uolgus.
Vndique conuenere, animis opibusque parati,
in quascumque uelim pelago deducere terras.

'Ainsi, une fois la nuit passée, je revois enfin mes compagnons. Là, je découvre en outre avec étonnement qu'un nombre immense de nouveaux venus ont afflué, aussi bien des

⁸ Les exemples sont nombreux, on peut citer HOMÈRE *Od.* IX 85-86; 556-557; APOL. *Arg.* I 1182-1186.

⁹ VIRG. *Én.* I 120-121; 220-222; 510-511.

¹⁰ Sur ce moment charnière du chant II, voir HARRISON E. 1970.

mères que des époux, des jeunes gens réunis pour l'exil, foule pitoyable. Ils étaient venus de partout, prêts à embarquer avec leur courage et leurs richesses, pour quelques terres que ce fût où je voudrais les conduire par la haute mer'.¹¹

Ce pêle-mêle de personnages se définit par son nombre et son aspect pathétique («miserabile uolgu»). Mis à part leur volonté de prendre la mer à la suite d'Énée, rien ne semble les désigner pour un tel labeur, contrairement à ce que l'on trouve au début des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, où le choix des compagnons est bien mis en valeur au chant I¹² et où les femmes, les mères en particulier, et la foule, doivent rester à terre et assister au départ des Argonautes, qui apparaissent bien faits pour leur expédition.¹³

Malgré la résolution des femmes comme des hommes, les premières disparaissent de nouveau au moment de l'évocation du départ de Troie par Énée (III 10-11): «feror exsul in altum / cum sociis natoque Penatibus et magnis dis» ('Je suis emporté, exilé, vers le large avec mes compagnons et mon fils, les Pénates et les grands dieux'). Cette représentation du départ ne comporte que des éléments masculins et même si le terme «sociis» peut englober les femmes, celles-ci ne sont plus évoquées en tant que telles dans la presque totalité du récit d'Énée.¹⁴ L'unique exception ne se trouve pas dans la navigation elle-même: il s'agit du rôle assumé par les femmes dans les rites effectués par Énée en Thrace pour apaiser l'âme de Polydore (III 65): «et circum Iliades crinem de

¹¹ Toutes les traductions sont personnelles.

¹² APOL. *Arg.* I 20-233: le catalogue des Argonautes; 239-245: splendeur des héros et admiration du peuple.

¹³ APOL. *Arg.* I 247-305: pleurs des femmes de la ville au départ des héros, plaintes et adieux de la mère de Jason, à qui son fils ordonne de retourner chez elle, de peur qu'elle ne porte malheur au navire: la séparation est nette entre un monde féminin terrestre et un monde héroïque marin.

¹⁴ Une fois encore, cette disparition peut s'expliquer par l'imitation que Virgile fait d'Homère dans ce chant. Sur ce dernier point, voir PUTNAM 1980.

more solutae» ('et autour se plaçaient les femmes d'Ilion, leur chevelure dénouée selon le rite').¹⁵

Cette absence des femmes est la même au chant IV et ce n'est qu'au chant V que Virgile évoque de nouveau explicitement leur présence, et cela seulement à la fin du chant, dans l'épisode de l'incendie des vaisseaux qui mène à la fondation d'une nouvelle cité par Énée pour les femmes et ceux qui ne veulent pas poursuivre la navigation (V 604-778).¹⁶ Ce passage est le plus important qui soit consacré aux femmes troyennes et il confirme que la mer joue un rôle important dans la répartition des rôles sexués et dans la définition d'espaces épiques genrés.¹⁷ En effet, non seulement les femmes sont absentes de tous les passages concernant la navigation des Troyens jusqu'au Tibre, mais encore le poète les représente en Sicile exprimant leur dégoût de la mer, une répulsion qui les pousse, sous l'influence de Junon, à incendier leur propre flotte, dans l'espoir de s'installer enfin sur une terre et d'achever leurs errances (V 611-617):

Conspicit ingentem concursum et litora lustrat
desertosque uidet portus classemque relictam.
at procul in sola secretae Troades acta
amissum Anchisen flebant, cunctaque profundum
pontum aspectabant flentes. heu tot uada fessis
et tantum superesse maris, uox omnibus una;
urbem orant, taedet pelagi perferre laborem.

¹⁵ Cette présence exceptionnelle des femmes n'est pas soulignée dans les commentaires suivants: COVA 1994: 44; HORSFALL 2006: 85-86; HEYWORTH - MORWOOD 2017: notes aux vv. 62-65.

¹⁶ Holt analyse le chant V et tout particulièrement sa fin comme le moment où les Troyens se détachent d'un passé oriental pour aller vers un futur romain: HOLT 1980.

¹⁷ Pour une analyse du rôle des discours des femmes troyennes dans la division des genres sexués dans le chant V, voir NUGENT 1992. L'auteur montre de quelle façon les voix féminines sont en désaccord avec des voix masculines dominantes, mais aussi combien elles sont difficilement audibles.

‘[Iris] aperçoit l’immense rassemblement, suit des yeux le rivage et voit les ports désertés et la flotte abandonnée. Mais, loin sur la côte solitaire, les Troyennes, à l’écart, pleuraient la perte d’Anchise et toutes observaient les profondeurs de la pleine mer en pleurant. Hélas, il leur restait, à elles qui étaient épuisées, tant de bas-fonds et une si grande étendue de mer! Toutes n’avaient qu’un cri: elles prient pour une ville, il leur répugne de supporter jusqu’au bout le labeur de la haute mer’.

Le registre est nettement pathétique, d’abord marqué par l’exclusion spatiale dont les femmes font l’objet et leur état de solitude et d’abandon: elles se trouvent sur le rivage désert, loin des hommes troyens et des habitants de Sicile rassemblés joyeusement pour les jeux organisés par Énée en l’honneur d’Anchise. Les femmes ont pour charge de déplorer la mort de ce dernier et c’est d’abord pour cela qu’elles sont mentionnées, comme c’est le cas au début du chant III: leur seule tâche spécifique, dans l’œuvre, est donc de mener le deuil, elles n’ont aucun autre rôle dans les navigations.¹⁸ La singularité de notre passage est que, contrairement à ce qui se passe en Thrace, où les manifestations de deuil des femmes se font dans les limites du rite, ici, leurs pleurs destinés à Anchise changent d’objet lorsque leurs regards se portent sur la mer. Celle-ci suscite ensuite un autre sentiment, le dégoût («taedet») et mène les Troyennes à déplorer leurs propres malheurs et fatigues, qui sont essentiellement celles du voyage, d’un exil et d’une mobilité dont elles ne voient pas la fin. C’est l’opposition entre deux terres, l’une tangible et amie, la Sicile d’Acese, l’autre seulement annoncée, mais glorieuse, le Latium, qui fait balancer les matrones entre deux solutions, à la suite des injonctions d’Iris: reprendre la mer ou interdire, par l’incendie des vaisseaux, tout départ aux Troyens (V 655-656): «ambiguae [...] miserum inter amorem / praesentis terrae fatisque uocantia regna» (‘elles balancent entre leur malheureux amour d’une terre présente et les royaumes qui les appellent selon

¹⁸ Sur les liens entre les Troyennes et le deuil dans l'*Énéide*, ainsi que leur inclination vers le passé en général, JAMES 2002.

les destins'). Le caractère du groupe des femmes troyennes est donc ici construit en opposition à celui du groupe des hommes troyens, chez qui aucun doute de ce genre ne se trouve jamais: elles aiment la terre, quelle qu'elle soit, où elles se trouvent après leur errance et la promesse d'une domination en Italie ne suffit plus à leur faire affronter la mer, ses fatigues et ses dangers. Contrairement aux Troyens, les Troyennes ont évolué depuis leur départ de Troie, où toutes étaient prêtes à suivre Énée sur la mer vers n'importe quelle terre de son choix (II 799-800), comme nous l'avons vu plus haut. Les hommes n'expriment jamais le dégoût de la mer que l'on trouve chez les femmes, au contraire, ils sont fréquemment présentés comme 'joyeux' («laeti») au moment du départ¹⁹ ou obéissant 'avec des acclamations' («ouantes»)²⁰ aux ordres d'Anchise ou Énée qui leur demandent de lever l'ancre.²¹ Ils sont en outre appelés 'héros' lorsqu'ils s'efforcent de sauver la flotte de l'incendie allumé par les femmes (V 684): «nec uires heroum infusaque flumina prosunt» («ni les efforts des héros, ni les flots d'eau versés ne servent de rien»)²² L'héroïsme des hommes troyens tient ainsi à leur opiniâtreté à reprendre la mer jusqu'à atteindre le but assigné. Les femmes, en revanche, manifestent en Sicile leur épuisement moral et leur répugnance à réembarquer après sept ans d'errances: c'est leur échec qui est mis en valeur.

¹⁹ VIRG. *Én.* I 34; 544; IV 279; 416. Sur la «laetitia» dans l'œuvre, LYNE 1989: 181-185.

²⁰ VIRG. *Én.* III 147; IV 522; 571.

²¹ Voir à ce sujet l'interprétation de Nugent, qui définit ainsi le rapport des hommes troyens à la souffrance: «The men seem capable of performing a marvelous alchemy that transmutes the seemingly senseless pain endured and inflicted for an elusive future goal into the fine stuff of heroism and civic virtue», NUGENT 1999: 252. L'auteur souligne ainsi le rôle politique et social d'une telle distinction épique des genres.

²² Cette désignation doit à notre avis être soulignée, dans la mesure où le terme *heros* au pluriel ne se trouve que trois fois dans l'œuvre: d'abord pour désigner un collectif, l'ensemble des héros parmi lesquels Entelle se distinguait par son courage (V 389), puis, aux Enfers, la race belliqueuse de Teucer, qui fait partie des bienheureux. C'est donc l'unique occurrence dans laquelle les hommes troyens sont qualifiés de héros, ce qui n'est pas anodin.

La navigation en mer est donc bien une épreuve, et l'endurance, la volonté de reprendre la mer sont définies comme des qualités héroïques dans le processus de sélection des Troyens qui continueront à faire partie de la flotte.

La sélection opérée par Énée à la fin du chant V est donc aussi une définition du héros au sein de l'œuvre.²³ Cela se fait en deux temps et tout d'abord, sur les conseils de Nautès, par la négative. La flotte, diminuée de quatre vaisseaux par l'incendie, ne peut désormais plus transporter tous les Troyens et il suggère à Énée de choisir ceux qui poursuivront la navigation avec lui selon des critères précis (V 713-717):

huic trade amissis superant qui nauibus et quos
pertaesum magni incepti rerumque tuarum est.
longaeuosque senes ac fessas aequore matres
et quidquid tecum inualidum metuensque pericli est
delige, et his habeant terris sine moenia fessi.

'Confie-lui²⁴ ceux qui sont en surnombre du fait de la perte des vaisseaux et ceux qui ont été entièrement dégoûtés de ta grande entreprise et de tes exploits. Les vieillards chargés d'ans, les mères fatiguées par la plaine marine et tout ce qui dans ton entourage est sans force et craintif face au danger, désigne-les, et qu'ils demeurent sur ces terres, ceux qui sont fatigués d'être sans murs'.

Nous retrouvons ici une nouvelle fois le dégoût («pertaesum»), cependant, son objet n'est plus uniquement la mer, mais l'entreprise d'Énée, c'est-à-dire sa mission divine et ses hauts faits: le dégoût de la mer n'est donc pas neutre, il connote chez Virgile un refus de la gloire. Ce qui prouve que la sélection est bien une sélection héroïque, c'est que les

²³ Sur la mise en valeur d'Énée comme bon chef et sauveur des Troyens, qui parvient à reprendre le contrôle de la situation à la fin du chant, voir NETHERCUT 1986.

²⁴ Il s'agit d'Aceste, un allié et hôte des Troyens établi en Sicile.

femmes ne sont pas les seules à être écartées, mais aussi les vieillards et les hommes craintifs. Ce sont le manque de force et le manque de courage qui sont déterminants pour les hommes. Mais c'est uniquement pour les femmes que la lassitude de la mer intervient spécifiquement, ce qui montre combien cet espace particulier leur est étranger, dans la définition que Virgile en donne.²⁵

Le conseil d'Anchise, qui apparaît à Énée endormi, est, lui, positif. Il désigne une unique catégorie d'individus pour la sélection, en la justifiant par la guerre qui attend Énée dans le Latium (V 729: «lectos iuvenes, fortissima corda» 'les jeunes gens d'élite, les cœurs les plus courageux'). La narration précise encore la sélection, en opposant ceux qui restent, «matres populumque uolentem / [...] animos nil magnae laudis egentis» ('les mères et le peuple qui le désire, [...] des esprits qui ne désirent rien d'une grande gloire') et ceux qui réparent les vaisseaux endommagés, «exigui numero, sed bello uiuida uirtus» ('peu nombreux, mais une valeur ardente pour la guerre').²⁶ Une fois encore, ce passage souligne le lien qui existe entre l'héroïsme et la navigation, évoquée ici par le soin de la flotte.

Dans l'*Énéide*, la mer traduit donc sur le plan spatial la répartition des rôles sexués qu'opère Virgile: les femmes sont reliées à la terre et échouent à supporter jusqu'au bout l'épreuve de la navigation et la mettent en danger;²⁷ la mer est un espace exclusivement

²⁵ Cela est encore confirmé par la distinction opérée dans la scène du départ parmi les Troyens laissés en Sicile, entre les mères et les hommes définis comme ceux qui avaient redouté la mer, comme si cette crainte était essentiellement féminine et devait être précisée pour des hommes (V 767-769): «ipsae [...] matres, ipsi, quibus aspera quondam / uisa maris facies et non tolerabile numen» ('les mères elles-mêmes, ceux même qui naguère avaient trouvé à l'aspect de la mer, et sa puissance intolérable').

²⁶ Respectivement V 750-751 et 754. Ce choix de jeunes héros peut aisément faire songer aux Argonautes, et l'on peut y trouver une confirmation dans l'intertexte qui existe entre le départ de Sicile des Troyens et le départ d'Æaea des Argonautes (APOL. *Arg.* IV 880 ss.), selon NELIS 2001: 199-209.

²⁷ Sur la menace que représentent les «matres» dans l'œuvre et l'échec de leur opposition à une mission masculine, voir MCAULEY 2016: 66-94.

masculin. Les Troyens font pourtant l'objet d'une sélection, dans laquelle le désir de prendre la mer est déterminant, car il correspond à un désir d'accomplir la mission divine confiée à Énée et à celui d'obtenir de la gloire, si bien que le goût de la navigation devient même un marqueur de *uirtus* guerrière. Virgile reprend donc à son compte la géographie élaborée par Homère, qui distingue la mer, espace où les hommes peuvent s'aventurer et trouver de la gloire dans leurs épreuves, et la terre, espace où les femmes sont cantonnées. Comme Apollonios de Rhodes, il gomme la présence des femmes lors de la navigation, y compris la présence de celles qui accompagnent les héros. Cependant, alors que chez Apollonios, des femmes participent au périple, Virgile ne se contente pas de les passer sous silence, mais finit par les exclure effectivement de la navigation, par les laisser à terre. Ce faisant, il motive le refus épique de représenter les femmes en mer. La mer joue en effet un rôle de crible pour un tri qui ne s'applique pas uniquement aux femmes: les vieillards et les lâches, comme les femmes, resteront à terre. Le refus de mentionner les femmes durant la navigation, alors même qu'elles sont présentes sur les vaisseaux, est un paradoxe déjà présent chez Homère et Apollonios de Rhodes. Ce paradoxe est résolu au cours de l'*Énéide*: l'absence des femmes en mer s'explique avant tout parce que la mer permet au poète d'exclure peu à peu de l'expédition les personnages non héroïques.²⁸

²⁸ Notons bien que Virgile n'établit pas une équation tranchée entre femme et absence d'héroïsme, et homme et héroïsme d'autre part, comme le montre fort bien l'article suivant, sur les femmes combattantes du Latium: DE BOER 2019. De même, deux femmes troyennes sont encore mentionnées après le départ de Sicile, ce qui prouve que le dégoût de la gloire et de la mer est davantage un critère déterminant que celui du sexe, qui est le plus visible dans l'œuvre: Caïète, la nourrice d'Énée, morte en Italie (VII 1-7) et la mère d'Euryale (IX 473-502).

3. LES FEMMES EN MER DANS L'ÉNEIDE: HEROÏNES OU MONSTRES?

L'absence des femmes en mer est générale dans l'*Énéide*, mais il s'y trouve deux exceptions notables dans les personnages de Didon et Cléopâtre,²⁹ qui sont toutes deux des reines étrangères navigant sur la mer dans l'œuvre. En raison du lien étroit que Virgile établit par ailleurs entre navigation et héroïsme, on peut légitimement se demander si Didon et Cléopâtre bénéficient d'une héroïsation du fait de ce traitement inhabituel.

3.1. *Les vellétés de navigation de Didon: construction d'un lien entre mer, féminité et violence*

Si les femmes troyennes, pour prendre la mer, semblent avoir surtout suivi l'injonction d'Énée et s'être ensuite lassées des errances, il n'en va pas de même de Didon qui est, elle, décrite d'emblée comme une navigatrice par Vénus (I 360-364).³⁰ La présentation que la déesse fait de la reine comporte un grand nombre de points communs avec le destin du Troyen, qui ont déjà été soulignés.³¹ Didon est d'abord montrée comme une reine bravant les dangers de la guerre et de la mer pour mener son peuple en exil afin trouver une terre où bâtir une cité nouvelle: elle bénéficie en cela d'un traitement tout différent

²⁹ Sur les correspondances entre ces deux personnages, voir BENARIO 1970; WYKE 1994; KEITH 2000: 112-122; BERTMAN 2000; RIVOLTELLA 2010; TSCHIEDEL 2010; UMBRICO 2010; O'ROURKE 2011: 30-36.

³⁰ Vénus raconte la fuite de Tyr qu'entreprend Didon avec ses fidèles. Le fait qu'une femme ait mené à bien une tâche telle que de projeter une fuite en mer, de prendre de force un vaisseau à quai et d'accomplir une navigation est bien souligné par Vénus dans la phrase «dux femina facti» ('le meneur de cette action fut une femme'). Pour une analyse péjorative de cette formule et des rôles masculins endossés par Didon, vus comme un rejet de son rôle de femme, voir NUGENT 1999: 261: «The implicit assumption that Dido's leadership of her people is paradoxical and fundamentally unnatural - in some sense a refusal of the female's appropriate role - is what gives point to the brief tag *dux femina facti*».

³¹ O'HARA 1990: 9-14; NELIS 2001: 77; GANIBAN - FARRELL - JOHNSTON 2012: 192-193.

de celui des Troyennes. Chose remarquable, elle peut en outre envisager de reprendre la mer pour suivre les Troyens (IV 534-545).³² Cette représentation est tout à fait nouvelle dans l'épopée, où les personnages féminins n'envisagent presque jamais de prendre la mer.³³ De fait, les critiques ont déjà souligné le fait que le personnage de Didon est inspiré d'autres genres littéraires, comme la tragédie³⁴ et l'élégie.³⁵ C'est cette dernière qui nous intéresse ici, dans la mesure où des poètes contemporains de Virgile y représentent, comme un motif original, des femmes, les amantes élégiaques, qui décident ou envisagent de prendre la mer.³⁶ Pourtant, les liens de Didon avec la mer ne se limitent pas à des motifs que l'on trouve aussi dans les navigations d'Énée (exil, fondation d'une cité etc.):³⁷ au contraire, dès l'abord, le rapport de Didon à la mer est tout à fait spécifique, puisque la mer n'est pas, comme pour Énée, le lieu de l'errance, mais le lieu de la guerre.³⁸

L'échange entre Ilionée, menant les Troyens rescapés de la tempête, et Didon à la fin du chant I révèle que les premiers sont menacés de voir leurs vaisseaux incendiés par les Carthaginois (I 525, «*oramus, prohibe infandos a nauibus ignis,*» 'Nous t'en prions, épargne à nos navires d'horribles incendies'). C'est bien à une guerre défensive de la part des Carthaginois que sont d'abord confrontés ces compagnons d'Énée selon leur récit (I

³² Nous étudierons plus bas ce discours.

³³ Dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, c'est Jason qui, le premier, évoque la possibilité que Médée l'accompagne en Grèce (III 1120-1130). Par la suite, au début du chant IV, Héra empêche Médée, affolée par la crainte de son père, de s'empoisonner et lui suggère la pensée de fuir avec les enfants de Phrixos (IV 20-23). Jamais dans cette épopée on ne trouve un monologue intérieur semblable à celui de Didon où le thème précis du départ en mer soit développé. Pour des rapprochements entre le personnage de Médée et celui de Didon, NELIS 2001: 125 ss.; SCHIESARO 2008.

³⁴ HARDIE 1997 et 1998: 62; FERNANDELLI 2002; HARRISON S. 2007: 208-210; PANOUSI 2009.

³⁵ Sur l'inspiration élégiaque du personnage de Didon, voir CLAUSEN 1987: 40-41; CAIRNS 1989: 129-150; HARRISON S. 2007: 210-212.

³⁶ PROP. I 8; II 26; OV. *Am.* II 11; *Hér.* 12, 117-126, où Médée rappelle le voyage avec Jason de Colchide en Grèce en reversant le *topos* du "voyage des amoureux" (cfr. le commentaire de BESSONE 1995 *ad loc.*).

³⁷ HOSRFALL 1989.

³⁸ Pour une étude des liens entre ce personnage féminin et la guerre, voir BENOIST 2015.

540-541: «Hospitio prohibemur harenae, / bella cient, primaque uetant consistere terra», ‘Nous nous voyons interdire l’asile de la plage, ils déclenchent la guerre et nous interdisent de prendre pied sur l’extrémité de la côte’). La réponse de Didon indique clairement sa responsabilité dans l’agression dont ont été victimes les Troyens (I 563-564): «Res dura et regni nouitas me talia cogunt / moliri, et late finis custode tueri» ‘Une situation difficile et la nouveauté de mon royaume me forcent à mettre en place de telles défenses et à surveiller mes frontières grâce à un vaste réseau de gardes’). C’est donc une politique guerrière que Didon a mise en place pour se défendre d’intrusions ennemies autant maritimes que terrestres.³⁹ Si ce point est original en contexte épique, il n’est pas complètement en rupture avec le modèle d’Homère et d’Apollonios de Rhodes: c’est également de la mer que vient le danger pour les cités, qu’il prenne la forme de la guerre ou de razzias.⁴⁰ Cependant, chez ces auteurs grecs, presque aucun combat n’a jamais lieu en mer, la côte reste habituellement la limite des affrontements⁴¹ et c’est uniquement sur terre que se livrent les combats où l’on peut obtenir la gloire⁴². En empêchant les Troyens d’aborder et en menaçant d’incendier leurs navires encore à flots, les Carthaginois placent l’affrontement entre terre et mer: Virgile repousse donc légèrement, une première fois, la limite épique des combats, et associe ce déplacement à la volonté d’une femme, Didon.

³⁹ Dans son analyse de ce passage, Nelis montre que Didon joue le rôle d’Aïétés dans les *Argonautiques*, modèle qui peut avoir renforcé les qualités masculines politiques et guerrières du personnage: NELIS 2001: 86-88. Notons que ce roi entreprend de poursuivre les Argonautes dans leur fuite, ce qu’envisage de faire Didon dans la suite du chant IV: cela qui renforce le parallèle et l’image négative d’une guerre en mer.

⁴⁰ VAN WEES 1992; MARK 2001.

⁴¹ On trouve une unique exception dans l’embuscade où les Argonautes font tomber les Colchiens suite au meurtre d’Apsyrtos en attaquant de nuit avec l’Argo et en les massacrant sans qu’ils puissent se défendre, APOL. *Arg.* IV 482-487.

⁴² Sur la définition du héros chez Homère comme «le meilleur des Achéens» et la façon dont il se distingue par des vertus rendues manifestes dans le cadre d’un combat dans la plaine devant ses compagnons, voir NAGY 1994; VERNANT 1980.

Ce jeu sur la frontière géographique de la guerre dans l'épopée ne s'arrête pas là, mais se poursuit au contraire au chant IV. Dans l'occurrence précédente, Didon ne menait pas ses troupes en personne, mais nous allons voir que l'image de la reine à la tête d'un combat naval se construit progressivement au cours du chant.

Il faut noter que cette construction se fait d'abord dans le discours d'autres personnages que Didon, des personnages masculins, et que la narration ne fournit aucune preuve du caractère belliqueux de ce personnage contre les Troyens avant la toute fin du chant IV. On trouve d'abord l'expression 'race ennemie' pour les Carthaginois, dans le discours de Jupiter à Mercure⁴³ ordonnant à Énée de quitter Carthage (IV 235 «inimica [...] gente») – cette épithète n'est cependant pas justifiée par la narration, qui rapporte seulement la fusion harmonieuse des deux peuples à ce moment du récit. Par la suite, Énée, une fois l'ordre reçu, imagine la reine 'furieuse' (IV 283 «furentem») et craint de lui annoncer son départ (IV 283-284). Plus révélateur encore est l'ordre d'apprêter les armes qu'Énée donne à ses hommes au milieu d'autres concernant la préparation de la flotte (IV 289-291):

classem aptent taciti sociosque ad litora cogant,
arma parent, et quae rebus sit causa nouandis
dissimulent [...].

'Qu'ils apprêtent la flotte en silence et rassemblent leurs compagnons au rivage, qu'ils préparent les armes et, la raison de ce changement de plan, qu'ils la cachent'.

L'injonction d'Énée concernant les armes est mise en valeur en début de vers; la dissimulation demandée vise manifestement à ne pas alerter les Carthaginois, ici traités comme des ennemis redoutables. Énée semble craindre que les Carthaginois, apprenant

⁴³ Sur l'importance du rôle et des interventions de Mercure dans l'épopée, voir FRATANTUONO 2015.

le départ des Troyens, ne les attaquent subitement. De fait, rien dans les discours de Jupiter ni de Mercure ne commandait la discrétion, ni ne prévenait contre un autre danger que la perte de sa gloire pour Énée et sa descendance (IV 223-237; IV 265-275).⁴⁴ L'injonction d'Énée ne s'explique que par la crainte que lui inspire l'ennemi carthaginois. De même, la colère et le désespoir de Didon, à l'annonce du départ d'Énée, n'ont rien de belliqueux et dans ses deux premiers discours adressés à Énée, les plaintes et le regret de s'être fiée au Troyen prédominent (IV 305-330; 365-387): bien loin de le menacer, ainsi que son peuple, la reine rappelle l'ensemble de ses bienfaits et son amour en souhaitant avoir été mieux payée de retour. De même, dans une prière que Didon fait transmettre à Énée par sa sœur Anne, elle insiste sur le fait que jamais elle ni son peuple n'ont été en guerre contre les Troyens, contrairement aux Grecs et demande en conséquence de cette absence d'hostilité un délai (IV 425-436). La nuit venue, elle se voit harcelée en rêve par Énée (IV 465-466, «*Agit ipse furentem / in somnis ferus Aeneas*», 'Le cruel Énée la poursuit, délirante, dans ses songes') ou solitaire et errant loin des siens (IV 466-468): là encore, la représentation est celle d'une victime et non d'une guerrière agressive.

Enfin, nous trouvons aux vv. 534-545 un discours où Didon envisage de prendre la mer pour suivre les Troyens et s'associer pacifiquement à leur quête de l'Italie: le départ en mer, pour être longuement envisagé par Didon, n'en reste pas moins une hypothèse et son discours s'achève sur la résolution de mourir.

La première véritable représentation de la reine menant une guerre sur mer se trouve dans un songe d'Énée (IV 556-570):

Huic se forma dei uultu redeuntis eodem
obtulit in somnis, rursusque ita uisa monere est,
omnia Mercurio similis [...]:

⁴⁴ Cela peut aussi être lié à l'optimisme généralement constaté dans les interventions et discours divins de l'œuvre: O'HARA 1986.

Nate dea, potes hoc sub casu ducere somnos,
nec, quae te circum stent deinde pericula, cernis,
demens, nec Zephyros audis spirare secundos?
Illa dolos dirumque nefas in pectore uersat,
certa mori, uarioque irarum fluctuat aestu.
Non fugis hinc praeceps, dum praecipitare potestas?
Iam mare turbari trabibus, saeuasque uidebis
conlucere faces, iam feruere litora flammis,
si te his attigerit terris Aurora morantem.
Heia age, rumpe moras. Varium et mutabile semper
femina. Sic fatus, nocti se immiscuit atrae.

‘L’image du dieu revenant sous les mêmes traits se présenta à lui dans ses songes et sembla ainsi l’avertir de nouveau, semblable en tout à Mercure [...]: Fils d’une déesse, peux-tu dormir en ce moment? Ne vois-tu pas les périls qui t’entourent désormais, pauvre fou, et n’entends-tu pas le souffle des Zéphyrs favorables? Cette femme médite en son cœur des ruses et un cruel sacrilège, dans sa certitude de mourir, et elle est ballotée par une houle changeante de colère. Ne te précipites-tu pas pour fuir, tant qu’il est possible de le faire? Bientôt, tu verras des bateaux troubler la mer, s’allumer ensemble des torches cruelles, les rivages grouiller de flammes, si l’Aurore t’atteint alors que tu t’attardes en ces terres. Allons, va, mets fin à ces retards. C’est une chose variable et toujours changeante qu’une femme. Sur ces mots, il se mêla à la nuit noire’.

Dans le discours de cette apparition, la raison donnée en faveur du départ d’Énée n’a plus rien à voir avec sa mission ni avec sa gloire: il s’agit désormais du danger que la colère de Didon ferait courir à Énée et aux Troyens. Cette colère est d’abord présentée métaphoriquement comme une tempête intérieure (v. 563), puis une prédiction en indique les conséquences concrètes: la mer troublée par des bateaux, des torches allumées et le rivage enflammé. Ces images évoquent une attaque des vaisseaux carthaginois qui

encercleraient les Troyens en coupant toute retraite maritime ou terrestre. Ce combat reste hypothétique, la phrase comportant une conditionnelle, mais il ne doit pas moins retenir l'attention, dans la mesure où il met en scène une bataille navale dans une œuvre épique. Il faut noter que ce motif, exceptionnel dans l'épopée grecque, se trouve ici fortement relié à Didon en tant que personnage féminin: ce sont ses passions puis sa féminité-même qui sont désignées comme les causes d'une telle bataille navale, qu'Énée ne doit pas affronter, mais fuir. Cette guerre n'a en effet rien à voir avec le combat épique: désigné comme «*dolos dirumque nefas*», ce fruit supposé d'un esprit de femme en colère est immédiatement condamné comme antihéroïque et impie.⁴⁵

Constatons en outre que ce discours attaquant la féminité prétendument dangereuse de Didon est celui d'un dieu vu en rêve, qui peut être ou non le véritable Mercure.⁴⁶ Ainsi, de même qu'il faut attribuer à la crainte d'Énée, et non à une volonté divine, l'ordre de préparer les armes en vue du départ, de même c'est à l'imagination inquiète du héros qu'il faut attribuer ce songe d'une Didon belliqueuse commandant une attaque des Troyens sur terre et sur mer. L'innocence de Didon est, du reste, parfaitement évidente aux vers 584-591, qui la montrent dans son palais au lever du soleil, et non en pleins préparatifs de guerre. Sa surprise se manifeste dans le deuil qui la frappe et dans l'émotion qui caractérise le début de son discours. Il faut noter cependant que, dans ce même discours, la reine, frappée douloureusement par le départ d'Énée, envisage bel et bien une guerre sur mer (IV 590-596; 600-606):⁴⁷

[...] Pro Iuppiter, ibit

⁴⁵ Il en va de même des combats en général chez Apollonios de Rhodes; à ce sujet, voir la section «Death and some deaths», HUNTER 2004: 41-45. Pour l'auteur, alors que dans l'*Iliade*, le but d'un combat est l'enregistrement du κλέος, chez Apollonios, le combat est violent et privé de sens. Virgile suivrait donc, pour les représentations d'attaques en mer menées par Didon, la même esthétique péjorative que le poète hellénistique.

⁴⁶ Pour une étude sur la discussion de cette question, voir HARRISON E. 1985.

⁴⁷ Sur la malédiction de Didon, voir O'HARA 1990: 94-102; KHAN 1995; PANOUSI 2009: 193-196.

hic, ait, et nostris inluserit aduena regnis?
Non arma expedient, totaque ex urbe sequentur,
deripientque rates alii naualibus? Ite,
ferte citi flammas, date tela, impellite remos! –
Quid loquor, aut ubi sum? Quae mentem insania mutat?
Infelix Dido, nunc te facta impia tangunt.

[...]

Non potui abreptum diuellere corpus, et undis
spargere? Non socios, non ipsum absumere ferro
Ascanium, patriisque epulandum ponere mensis? –
Verum anceps pugnae fuerat fortuna: fuisset.
Quem metui moritura? Faces in castra tulissem,
implessemque foros flammis, natumque patremque
cum genere extinxem, memet super ipsa dedissem.

‘Par Jupiter, cet étranger s’en ira, dit-elle, et se sera joué de notre règne? N’apprêtera-t-on pas les armes, ne les poursuivra-t-on pas depuis toute la ville et certains n’arracheront-ils pas les vaisseaux des arsenaux? Allez, hâtez-vous d’incendier, jetez des traits, pressez les rames! – Que dis-je, ou bien où suis-je? Quelle folie change mon esprit? Malheureuse Didon, c’est maintenant que des actions impies te touchent. [...] N’ai-je pu ravir son corps, le déchirer et le disperser sur les ondes? Anéantir par le fer ses compagnons, Ascagne lui-même et le disposer à la table de son père pour le repas? Mais la fortune du combat aurait été douteuse. – Soit! Qui ai-je craint, moi qui vais mourir? J’aurais porté les torches dans son camp, j’aurais rempli de flammes les bancs de nage, j’aurais éliminé le fils et le père avec leur peuple et moi-même, je me serais immolée sur eux’.

Dans ce discours se déploient les étapes d’une guerre maritime: tout d’abord, la préparation des armes dans toute la ville et la mise à flot des vaisseaux, puis l’attaque des vaisseaux troyens par les vaisseaux carthaginois, où sont évoquées différentes tactiques

(incendie des vaisseaux ennemis, usage d'armes de jet pour tuer les équipages et enfin, peut-être, des manœuvres à la rame). Par la suite, c'est le corps à corps, où Didon se représente elle-même en guerrière, affrontant les Troyens l'épée ou la torche à la main.⁴⁸ Cette dernière étape possède une localisation hybride, entre terre et mer, «mensis» et «castra» rattachant plutôt l'action à la terre, et «undis» et «foros» à la mer. Ce caractère hybride se retrouve dans l'ensemble du passage, où Didon elle-même s'imagine dans des attitudes viriles de commandement et de combat, mais aussi accomplissant des actions monstrueuses.⁴⁹ Le personnage attribue ce désir d'une guerre sur mer à la folie, «insania» qui change son état d'esprit. Pourtant, tout comme le projet de suivre les Troyens, ce projet de guerre navale est rejeté par Didon au profit de son suicide et d'un vœu prononcé contre Énée et les Troyens, pour qu'une guerre sur terre et sur mer oppose leurs descendants aux Carthaginois (IV 628-629): «Litora litoribus contraria, fluctibus undas / imprecor, arma armis; pugnent ipsique nepotesque», 'Que les rivages s'opposent aux rivages, les ondes aux flots, les armes aux armes, voilà ma malédiction; qu'ils se fassent la guerre, eux et leurs descendants.' Dans cette évocation des guerres puniques,⁵⁰ on constate que les combats navals ne sont évoqués que de façon métonymique, au travers des éléments géographiques et des instruments du combat. Didon ne mène donc pas de guerre sur mer, mais charge symboliquement ses descendants de cette tâche.

Les navigations de Didon ne sont donc jamais racontées directement: son exil est rapporté par Vénus et non par le narrateur et ses velléités de départ en mer ou de guerre navale restent des désirs avortés, exprimés dans des discours où le personnage est seul.

⁴⁸ Pour une première occurrence d'un tel motif (une femme incendiant un vaisseau), on peut penser à APOL. *Arg.* IV 391-393. Dans ce passage, Médée, craignant d'être abandonnée par les Argonautes à l'occasion d'une convention de ces derniers avec les Colchiens destinée à statuer sur son sort, menace Jason d'incendier elle-même l'Argo et de se jeter ensuite dans le brasier.

⁴⁹ Sur les intertextes tragiques ou épiques de ces différents crimes, voir GANIBAN - FARRELL - JOHNSTON 2012: 360.

⁵⁰ Sur le rôle étiologique de ce discours de Didon, voir *ivi*, 361.

Rien dans la narration n'indique que Didon ait été susceptible d'entamer ces actions, tout reste de l'ordre du possible, et c'est au personnage d'Énée qu'il faut attribuer la première représentation d'une Didon belliqueuse méditant des combats navals. Cette représentation semble naître d'une crainte de la reine qui entre en conflit avec la crainte des dieux qui lui ordonnent de partir, et rien dans la narration ne la fonde. Par la suite, c'est le départ même d'Énée qui suscite en Didon des pensées de guerre en mer, mais le personnage n'agit en rien en fonction de ces impulsions, s'en tenant plutôt à un projet déjà arrêté, celui du suicide.⁵¹ En somme, un lecteur qui conserverait de Didon une image violente, voire monstrueuse, l'image d'une femme qui, en dépit de son sexe, mènerait son peuple dans des combats navals sacrilèges, adopterait en réalité une vision faussée par le regard masculin d'Énée, qui craint les passions et l'esprit changeants des femmes.⁵²

Il n'en reste pas moins qu'avec les navigations imaginaires de Didon, Virgile contrevient doublement aux règles qui régissent habituellement la géographie épique: d'une part il fait surgir une femme dans l'espace masculin de la mer; d'autre part, au lieu de faire de la mer le lieu d'un héroïsme fondé sur des épreuves d'endurance et de survie, il en fait le lieu du combat glorieux, habituellement réservé à l'espace terrestre. Ces entorses au traitement habituel de l'espace épique permettent en réalité à Virgile de réaffirmer la répartition des rôles par genre. En effet, jamais le départ en mer de Didon, même imaginaire, n'est valorisé:⁵³ contrairement au départ en mer d'un personnage masculin, le départ en mer d'un personnage féminin ne saurait constituer un motif héroïque. D'une

⁵¹ Fratantuono souligne la causalité qui existe entre les interventions de Mercure et la mort de Didon: «in the complex psychological of the Aeneid, Mercury's action leads to Dido's suicide (cf. his psychopompic function)», FRATANUONO 2015: 24; sur la responsabilité du départ d'Énée dans la mort de Didon, voir PERKELL 1981. Pour une analyse de la diabolisation progressive de la reine dans le chant IV, voir KHAN 1995.

⁵² Sur le renforcement des stéréotypes traditionnels de genre dans la construction du personnage de Didon, voir HARRISON S. 2007: 211-212.

⁵³ Comme le souligne Reilly, les personnages féminins étrangers représentent une menace pour les héros de l'*Énéide*, notamment quand elles endossent des rôles masculins de commandement ou de combat: REILLY 2015. Il en va manifestement de même dans le cas de la capacité à prendre la mer.

certaine manière, le combat de Didon, parce qu'il emprunte à la fois à l'héroïsme sur terre et à l'héroïsme sur mer, ne fait que révéler le caractère monstrueux d'un personnage féminin lui-même hybride parce que doté d'un grand nombre de caractéristiques masculines. On peut ajouter qu'avec Didon, Virgile met au service de la narration épique le caractère insolite, voire monstrueux, de l'investissement par une femme d'un espace masculin. Dans le cas de son exil, l'accent est mis sur l'aspect surprenant d'une prise en main féminine de l'expédition: Virgile souligne ainsi que le destin de Didon fait écho à celui d'Énée ce qui, sur le plan du récit, lui permet de mieux motiver les sentiments de compassion qu'elle éprouve à son égard. Le départ en mer à la suite ou à la poursuite des Troyens, quant à lui, est associé à la honte ou à la folie. Si la guerre en mer qu'Énée se figure en songe est une monstruosité, c'est bien parce qu'elle est menée par une femme, dotée d'un esprit et de passions féminines, et cette monstruosité est mise au service de la narration épique: elle permet à Virgile de donner à voir la crainte qui s'est emparée d'Énée. Tout en brouillant les frontières de la géographie épique en envisageant de placer un combat en mer, Virgile réaffirme donc au chant IV les valeurs de l'épopée traditionnelle, où seul un homme peut être un héros dans des épreuves sur mer ou sur terre.⁵⁴

⁵⁴ Cette dévalorisation du combat en mer peut être liée à l'intertexte épique grec: dans l'*Odyssée*, les prétendants envisagent de tendre une embuscade à Télémaque (IV 669-673; XIII 425-428; XIV 28-37). Elle n'a pas lieu, mais laisse l'image d'un type de combat anti-héroïque. Dans les *Argonautiques* d'Apollonios, on trouve une attaque de l'Argo contre un vaisseau de Colchide: une fois encore, il s'agit d'une embuscade, mais celle-ci aboutit au massacre des Colchiens par les Argonautes qui trahissent ainsi une trêve, APOL. *Arg.* IV 482-487. Sur l'association générale entre femme en armes et monstruosité dans la poésie antique, voir DELIGNON 2020.

3.2. Guerre sur mer et féminité: la présence de Cléopâtre à Actium

La deuxième représentation d'un personnage féminin en mer dans la narration de l'*Énéide* se trouve à la fin du chant VIII, dans l'*ekphrasis* du bouclier d'Énée.⁵⁵ Celle-ci culmine en effet avec la peinture de la bataille d'Actium,⁵⁶ où Cléopâtre est présentée parmi les belligérants, aux côtés d'Antoine.⁵⁷ C'est le seul personnage féminin de l'épopée qui reçoive un tel traitement, et ses liens avec le personnage de Didon, comme son statut d'amante, ont attiré l'attention sur ses caractéristiques élégiaques.⁵⁸ Mais c'est aussi le seul personnage de la bataille qui soit présent à chacune de ses étapes: la présentation des deux armées, le corps-à-corps puis la mise en déroute du parti d'Antoine (VIII 688; 696-697; 707-710):

[...] sequiturque nefas Aegyptia coniunx.
[...]
Regina in mediis patrio uocat agmina sistro
necdum etiam geminos a tergo respicit anguis.
[...]
Ipsa uidebatur uentis regina uocatis
uela dare et laxos iam iamque inmittere funis.
Illam inter caedes pallentem morte futura
fecerat Ignipotens undis et Iapyge ferri.

⁵⁵ Pour des analyses de ce passage, HARDIE 1983: 97-110; BARCHIESI 1997.

⁵⁶ Sur le rôle de la bataille d'Actium dans la construction d'une cosmologie impériale romaine, voir HARDIE 1986: 97-110; 120-125; 336-376.

⁵⁷ Pour une analyse des éléments de l'idéologie augustéenne transparaissant dans la bataille, voir QUINT 1993: 21-31. L'auteur souligne l'opposition qui est faite dans le texte entre le camp d'Auguste, l'Ouest, l'ordre, la masculinité, le contrôle de la raison (connotés positivement) et le camp d'Antoine, l'Est, le désordre, la féminité, la perte de contrôle (connotés négativement).

⁵⁸ Pour l'inspiration élégiaque du personnage de Cléopâtre: O'ROURKE 2011: 30-36; c'est un personnage que Propercé s'est réapproprié dans ses élégies, comme en II 16, III 11 et en IV 6.

‘Et, sacrilège!, son épouse égyptienne le suit. [...] La reine, au centre, appelle ses troupes au son du sistre de ses ancêtres et, à ce moment, n’aperçoit pas encore les deux serpents dans son dos. [...] La reine elle-même semblait, après avoir appelé les vents, tendre les voiles et larguer peu à peu les cordages relâchés. C’est pâlisant d’une mort future entre les massacres que le maître du feu l’avait représentée, portée sur les ondes et l’Iapyx’.

Non seulement Cléopâtre est présentée navigant sur la mer, mais encore elle participe activement au combat en dirigeant des troupes et dans la déroute, le poète montre la reine effectuant des manœuvres elle-même sur son navire, comme un marin pourrait le faire. Cette représentation est tout-à-fait inédite en contexte épique et elle nous semble réaliser l’image d’une femme menant une guerre maritime ébauchée dans les premiers chants de l’œuvre à travers le personnage de Didon.

Mais le personnage de Cléopâtre n’est pas uniquement construit à partir des velléités de guerre maritime de Didon: ces passages de la bataille d’Actium pourraient également être inspirés des méditations de navigation pacifique de Didon au chant IV. Avant d’apprendre le départ d’Énée et de sa flotte, la reine envisage en effet de prendre la mer pour suivre les Troyens et s’associer à leur quête de l’Italie (IV 534-547):

En, quid ago? Rursusne procos inrisa priores
experiar, Nomadumque petam conubia supplex,
quos ego sim totiens iam dedignata maritos?
Iliacas igitur classes atque ultima Teucrum
iussa sequar? Quiane auxilio iuuat ante leuatos,
et bene apud memores ueteris stat gratia facti?
Quis me autem, fac uelle, sinet, ratibusue superbis
inuisam accipiet? Nescis heu, perdita, necdum
Laomedontaeae sentis periuria gentis?
Quid tum, sola fuga nautas comitabor ouantes,
an Tyriis omnique manu stipata meorum

inferar, et, quos Sidonia uix urbe reuelli,
rursus agam pelago, et uentis dare uela iubebo?
Quin morere, ut merita es, ferroque auerte dolorem.

‘Eh bien, que faire? Ferai-je de nouveau l’essai de mes premiers prétendants, après les moqueries que j’ai subies et, suppliante, rechercherai-je des noces avec les Nomades, quoique je les aie tant de fois dédaignés pour maris? Vais-je donc suivre les flottes d’Ilion et les plus bas commandements des Teucères? Ne me flatté-je pas, en effet, de les avoir soulagés par mon secours et la gratitude n’est-elle pas ancrée bien solidement en ceux qui se souviennent d’un bienfait passé? Mais qui me tolèrera, pourvu que je le veuille, et m’accueillera, moi, une femme détestée, sur d’orgueilleux vaisseaux? Tu ignores, hélas! femme perdue, et ne connais pas les parjures de la race de Laomédon! Quoi alors? Accompagnerai-je, seule dans ma fuite, ces marins triomphants ou, escortée des Tyriens et de toute la troupe des miens, me laisserai-je emporter et, ceux que j’ai à peine arrachés à Sidon, les pousserai-je de nouveau sur la haute mer et leur ordonnerai-je de lever les voiles? Non pas! Meurs, comme tu l’as mérité et éloigne ta douleur avec le fer’.

Ce discours est remarquable par la place allouée respectivement à la terre et la mer dans les possibilités de Didon: l’hypothèse terrestre occupe trois vers, contre dix pour les possibilités marines envisagées par la reine. Cette représentation est tout à fait nouvelle dans l’épopée, comme nous l’avons dit plus haut. L’éventualité de demeurer à Carthage comme sa seule dirigeante n’est pas même évoquée et ce sont la honte et le dégoût qui font rejeter à Didon des alliances avec les peuples africains. En revanche, la mer offre plusieurs possibilités: tout d’abord, suivre les Troyens en se soumettant à eux, donc abandonner son titre de reine pour prendre part à l’expédition vers l’Italie. Cela représenterait un bienfait de la part des Troyens, susceptible de payer leur dette envers Didon. Elle oppose cependant à cette hypothèse l’orgueil des Troyens, métaphoriquement, celui de leurs vaisseaux («ratibusue superbis»), leur haine – ou seulement celle d’Énée – («inuisam») et surtout le caractère parjure de ce peuple. Dans

l'alternative suivante, elle compare le fait de fuir seule ou d'emmener les Tyriens à sa suite: cette dernière possibilité a l'avantage de lui donner une protection et de lui conserver son statut de reine. Pourtant, c'est précisément cette dernière responsabilité qui l'incline à ne pas soumettre son peuple aux dangers d'une navigation et aux aléas de la fondation d'une nouvelle cité. Le départ en mer de Didon seule est, quant à lui, rendu impossible par l'ingratitude et la haine supposées des Troyens: sa position serait aussi précaire que celle d'une suppliante ou d'une esclave, dans la mesure où son statut et ses bienfaits pourraient être, selon elle, comptés pour rien. Les possibilités marines comme terrestre sont donc associées à la honte pour la reine, qui s'y voit raillée ou méprisée par autrui, ou blâmable en tant que dirigeante peu scrupuleuse des souffrances de son peuple. Le départ en mer, pour être longuement envisagé par Didon, n'en reste pas moins une hypothèse et la mer un objet imaginaire, et son discours s'achève sur la résolution de mourir.

Les correspondances entre Didon et Cléopâtre sont frappantes. Virgile fusionne dans cette dernière des potentialités qui étaient opposées chez Didon: la reine égyptienne suit Antoine («sequitur»), comme Didon avait envisagé de suivre Énée et les Troyens (IV 537-544, notamment «sequar» 538; «comitabor» 544);⁵⁹ elle se joint à une guerre en mer contre les descendants des Troyens, comme Didon projette brièvement d'attaquer elle-même les Troyens ou souhaite que leurs descendants et les siens s'affrontent (IV 590-606); enfin, elle est représentée dans une fuite en mer, comme Didon au départ de Tyr (I 360-365) ou dans son monologue du chant IV (534-547). Alors que Didon s'y interroge sur le fait de partir en mer à la suite des Troyens seule, escortée de toute l'armée des Tyriens, c'est-à-dire de tout son peuple, on voit ici Cléopâtre mener sur la mer ses peuples orientaux, les diriger au combat, puis fuir seule après qu'ils ont été mis en déroute.

La bataille d'Actium et le rôle qu'y joue Cléopâtre accomplissent donc dans une temporalité historique des actions qui, dans le récit légendaire, restaient à l'état de simples

⁵⁹ En cela, Didon se rapproche de personnages mythologiques comme Ariane, Médée ou Scylla, qui quittent leur pays pour suivre un amant étranger, mais aussi de la *puella* élégiaque en PROP. II 8; Ov. *Am.* II 11.

potentialités. La comparaison entre Didon et Cléopâtre se fait au détriment de cette dernière, car, si Didon n'accomplit aucun des types de navigations qu'elle envisage, mais préfère se suicider, Cléopâtre, elle, suit Antoine par amour en tant que chef de guerre, ce qui est caractérisé comme un «nefas»,⁶⁰ et elle mène ainsi ses sujets à leur perte. Sa fuite est pathétique et son suicide n'est pas évoqué comme une décision prise pour éviter la honte: la présence des serpents dans le dos de Cléopâtre dénote davantage une mort par surprise causée par des agents qui lui restent extérieurs. De plus, la reine semble la principale actrice du drame de la bataille d'Actium. En dehors des divinités, en effet, elle est le seul personnage évoqué après le début de la bataille: tous les autres s'effacent. Il semble que le sacrilège que représente au point de vue épique la présence d'une femme en mer et d'une guerre navale lui soit entièrement imputable. C'est par le biais d'un *monstrum*, un motif entièrement nouveau et négatif dans l'épopée et créé à partir de matériaux élégiaques, que Virgile a manifestement choisi de dire l'horreur du point culminant de la dernière guerre civile.⁶¹ Le combat ne donne ici aucune gloire à des héros, il a au contraire pour rôle de rendre manifeste la monstruosité du personnage de Cléopâtre, qui fusionne des motifs hétérogènes, ceux des héros épiques guerriers et marin et celui de l'amante élégiaque capable de prendre la mer par amour.

4. CONCLUSION

L'*Énéide* présente apparemment un paradoxe: alors qu'Énée emmène de Troie un peuple, jamais les femmes troyennes ne sont représentées en mer. On peut l'expliquer par

⁶⁰ Sur la caractérisation de l'ensemble «sequitur Aegyptia coniunx» comme «nefas», nous reprenons l'analyse de EDEN 1975: 184.

⁶¹ Sur l'idée que la représentation négative de Cléopâtre chez Virgile suit l'idéologie augustéenne, voir CRISTOFOLI 2008.

l'influence de l'épopée grecque, où les femmes ne sont presque jamais évoquées dans le contexte des navigations. Avec le chant V cependant, Virgile remotive la géographie épique: si la mer est un espace refusé aux femmes, c'est parce qu'elle joue le rôle d'un crible et permet de faire disparaître peu à peu de l'expédition tous les personnages qui n'ont pas la capacité à devenir des héros. Avec l'absence des femmes dans les passages de navigation, Virgile se réapproprie les modèles grecs, tout en renouvelant le traitement qu'ils font d'un espace maritime généré.

Un premier personnage fait exception dans l'œuvre, celui de Didon, qui avec une partie de son peuple fuit Tyr pour venir fonder la cité de Carthage. Didon possède des caractères masculins, comme la *puella* élégiaque, mais adaptés à un contexte épique: elle peut envisager de prendre la mer, soit en tant que chef politique, soit en tant qu'amante, soit en tant que guerrière comme à la fin du chant IV. Ce passage est remarquable à bien des égards, et tout particulièrement dans ce qu'il envisage la possibilité d'une guerre en mer, chose exceptionnelle dans l'épopée grecque. La transgression du genre sexué du personnage correspond donc à une transgression du genre littéraire de l'épopée. Virgile, empruntant à l'élégie un personnage d'amante capable de prendre la mer, suggère un *monstrum* qui reste inaccompli dans les temps légendaires: une guerre en mer menée par une femme, reine, étrangère et amoureuse. Virgile innove en attribuant à des personnages féminins la nouveauté de combats en mer représentés comme des fruits d'une passion incontrôlée et non d'une *uirtus* héroïque. Cette double entorse aux règles qui régissent l'espace épique permet en réalité à Virgile de réaffirmer la répartition des rôles par genre et de servir son récit aussi bien que la construction de ses personnages.

Dans les temps historiques, Virgile représente une bataille navale sur le bouclier d'Énée au chant VIII: la bataille d'Actium, menée en mer par Cléopâtre. Non seulement les navigations imaginaires de Didon ont permis à Virgile de préparer le combat en mer de Cléopâtre, mais elles contribuent à le condamner moralement selon des critères épiques.

Tout en renouvelant le traitement de l'espace marin où il fait surgir des guerrières féminines, réelles ou imaginaires, Virgile s'inscrit donc dans la continuité de ses prédécesseurs grecs: le véritable héros est celui qui accomplit, suivant les ordres des dieux, des combats sur terre et des exploits sur mer, en menant son peuple vers la gloire; au contraire, une femme qui mêle épreuves terrestres et marines, non par pitié, mais par amour, ne peut être que monstrueuse. En somme, si la représentation d'une femme en mer peut avoir été inspirée de l'élégie, ce motif n'en reste pas moins problématique dans l'épopée: la mer n'est jamais une voie vers la gloire pour un personnage féminin dans l'*Énéide*.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

- APOL. *Arg.* = Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, édition par Francis Vian et traduction par Émile Delage, Paris, Les Belles Lettres, 1974.
- HOM. *Il.* = Homère, *Iliade*, texte établi et traduit par Paul Mazon avec la collaboration de Pierre Chantraine, Paul. Collart et René Langumier, Paris, Les Belles Lettres, 1937.
- HOM. *Od.* = Homère, *Odyssée*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1924.
- OV. *Am.* = Ovide, *De l'amour, Les Amours, L'Art d'aimer, Les Remèdes à l'amour*, édition par Henri Bornecque et Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2016 [première édition 1928 pour les Remèdes; 1924 pour l'Art d'aimer; 1930 pour les Amours].
- OV. *Hér.* = Ovide, *Héroïdes*, édition par Henri Bornecque, Marcel Prévost et Danielle Porte, 5e édition revue, corrigée et augmentée par Danielle Porte, Paris, Les Belles Lettres, 1991 [première édition 1928].
- VIRG. *Én.* = Virgile, *Énéide*, éd. établie et trad. par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

SOURCES SECONDAIRES

- BARCHIESI 1997 = Alessandro Barchiesi, *Virgilian narrative: ecphrasis*, in *The Cambridge companion to Virgil*, ed. by Charles Martindale, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 271-281.
- BENARIO 1970 = Janice M. Benario, *Dido and Cleopatra*, in «Vergilius» (1970), 2-6.
- BENOIST 2015 = Stéphane Benoist, *Women and "imperium" in Rome: imperial perspectives*, in *Women and war in Antiquity*, ed. by Jacqueline Fabre-Serris and Alison M. Keith, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015, 266-288.
- BERTMAN 2000 = Stephen S. Bertman, *Cleopatra and Antony as models for Dido and Aeneas*, in «Échos du monde classique / Classical views», n.s. XIX, 3 (2000), 395-398.
- BESSONE 1995 = Federica Bessone, *Medea's response to Catullus: Ovid, "Heroides" 12.23-4 and Catullus 76.1-6*, in «Classical Quarterly», n.s. XLV, 2 (1995), 575-578.
- CLAUSEN 1987 = Wendell V. Clausen, *Virgil's "Aeneid" and the tradition of Hellenistic poetry*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- COVA 1994 = Virgilio, *Il Libro Terzo dell'"Eneide"*, a cura di Pier Vincenzo Cova, Milano, Vita e Pensiero, 1994.
- CRISTOFOLI 2008 = Roberto Cristofoli, *Antonio e Cleopatra nell'"Eneide" e nell'elegia di Propertio*, in *I personaggi dell'elegia di Propertio*. Atti del convegno internazionale (Assisi, 26-28 maggio 2006), a cura di Carlo Santini e Francesco Santucci, Assisi Centro Studi Poesia Latina in Distici Elegiaci - Accademia Properziana del Subasio, 2008, 193-212.
- CUSSET 2004 = Christophe Cusset, *Les "Argonautiques" d'Apollonios de Rhodes comme itinéraire à travers la sauvagerie: d'Homère à Alexandrie, en passant par Hérodote et Xénophon, ou comment l'adresse au lecteur supplée à l'insouciance de Jason*, dans *Les espaces du sauvage dans le monde antique: approches et définitions*.

- Actes du colloque (Besançon, 4-5 mai 2000), sous la direction de Marie-Claude Charpentier, Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2004, 31-52.
- DE BOER 2019 = Katherine R. De Boer, *Arms and the Woman: Discourses of Militancy and Motherhood in Vergil's "Aeneid"*, in «Arethusa», LII (2019), 2, 129-164.
- DEKEL 2012 = Edan Dekel, *Virgil's Homeric lens*, London - New York, Routledge, 2012.
- DELIGNON 2020 = Bénédicte Delignon, *La voix d'une femme en armes: Hypsipylé et la représentation des genres en contexte hellénistique*, in *Féminités hellénistiques: Voix, genre, représentations*. Actes du colloque international «La féminité dans les arts hellénistiques» (Lyon, 7-9 septembre 2017), par Christophe Cusset, Pierre Belenfant et Claire-Emanuelle Nardone, Leuven - Paris - Bristol, Peeters, 2020, 573-594.
- EDEN 1975 = Virgil, *A Commentary on Virgil "Aeneid" VIII*, ed. by Peter T. Eden, Leiden, Brill, 1975.
- FERNANDELLI 2002 = Marco Fernandelli, *Come sulle scene: "Eneide" IV e la tragedia*, in «Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica Augusto Rostagni», n.s. XIX, 1 (2002), 141-211.
- FRATANTUONO 2015 = Lee Fratantuono, *Lethaeum ad fluvium: Mercury in the "Aeneid"*, in «Pallas», XCIX (2015), 295-310 <<http://journals.openedition.org/pallas/3153>>.
- GAFFIOT 2005 = Félix Gaffiot, *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire Latin-français. Nouvelle édition Revue et Augmentée*, dir. Pierre Flobert, Paris, Hachette, 2005 [1ère édition 1934].
- GANIBAN - FARRELL - JOHNSTON 2012 = Vergil, *Aeneid: books 1-6*, ed. by Randall Toth Ganiban, Joseph Farrell, Patricia A. Johnston *et al.*, Newburyport, Focus Publishing, 2012.

- HARDIE 1983 = Philip Russell Hardie, *Virgil's "Aeneid": Cosmos and Imperium*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- HARDIE 1997 = Philip Hardie, *Virgil and tragedy*, in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. by Charles Martindale, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 312-326.
- HARDIE 1998 = Philip Hardie, *Virgil (Greece and Rome New Surveys in the Classics)*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- HARRISON 1985 = Edward L. Harrison, *Virgil's Mercury*, in *Vergilian bimillenary lectures 1982*, ed. by Alexander G. McKay and Edward L. Harrison, College Park, Vergilian Society, 1982, 1-47.
- HARRISON 1970 = Edward L. Harrison, *Divine action in "Aeneid" Book two*, in «Phoenix», XXIV (1970), 320-332.
- HARRISON 2007 = Stephen John Harrison, *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- HEYWORTH - MORWOOD 2017 = *A commentary on Vergil, "Aeneid" 3*, ed. by Stephen J. Heyworth and James Morwood, Oxford, Oxford University Press, 2017, (Oxford Scholarly Editions Online [2018], doi:10.1093/actrade/9780198727811.book.1).
- HOLT 1980 = Philip Holt, *"Aeneid" V. Past and future*, in «The Classical Journal», LXXV (1980), 110-121.
- HORSFALL 1989 = Nicholas Horsfall, *Aeneas the colonist*, in «Vergilius», XXXV (1989), 8-27.
- HORSFALL 2006 = *Virgil, "Aeneid" 3: a Commentary*, ed. by Nicholas M. Horsfall, Leiden, Brill, 2006.
- HUNTER 2004 = Richard Lawrence Hunter, *The "Argonautica" of Apollonius: literary studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

- JAMES 2002 = Sharon L. James, *Future perfect feminine: women past and present in Vergil's "Aeneid"*, in *Approaches to teaching Vergil's "Aeneid"*, ed. by William S. Anderson and Lorina N. Quartarone, Modern Language Association of America, 2002, 138-146.
- KEITH 2000 = Alison M. Keith, *Engendering Rome: women in Latin epic, Roman Literature and Its Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- KHAN 1995 = H. Akbar Khan, *Demonizing Dido: a rebounding sequence of curses and dreams in "Aeneid" 4*, in *Religion and superstition in Latin literature*, ed. by Alan Herbert Sommerstein, Bari, Levante, 1996, 1-28.
- KNAUER 1964 = George Nicolaus Knauer, *Die "Aeneis" und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der "Aeneis"*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1964.
- LYNE 1989 = Richard Oliver A. M. Lyne, *Words and the poet. Characteristic techniques of style in Vergil's «Aeneid»*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- MARK 2001 = Samuel Eugene Mark, *Homeric seafaring*, College Station (Tex.), Texas A&M University Press, 2005.
- MCAULEY 2016 = Mairéad McAuley, *Reproducing Rome: motherhood in Virgil, Ovid, Seneca, and Statius*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- NAGY 1999 = Gregory Nagy, *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.
- NELIS 2001 = Damien Nelis, *Vergil's "Aeneid" and the "Argonautica" of Apollonius Rhodius*, Leeds, Cairns, 2001.
- NETHERCUT 1986 = William R. Nethercut, *"Aeneid" 5.105. The horses of Phaethon*, in «American Journal of Philology», CVII (1986), 102-108.
- NUGENT 1992 = S. Georgia Nugent, *Vergil's "voice of the women" in "Aeneid" V*, in «Arethusa», XXV (1992), 255-292.

- NUGENT 1999 = S. Georgia Nugent, *The women in the "Aeneid": vanishing bodies, lingering voices*, in *Reading Vergil's "Aeneid": An interpretive guide*, ed. by Christine G. Perkell, Norman, University of Oklahoma Press, 1999, 251-270.
- O'HARA 1990 = James J. O'Hara, *Death and the optimistic prophecy in Vergil's "Aeneid"*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- O'ROURKE 2011 = Donncha O'Rourke, "Eastern" elegy and "western" epic: reading "orientalism" in Propertius 4 and Virgil's "Aeneid", in «Dictynna», VIII (2011), 1-27 <<http://journals.openedition.org/dictynna/699>>.
- PANOUSI 2009 = Vassiliki Panoussi, *Greek tragedy in Vergil's "Aeneid": ritual, empire, and intertext*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- PERKELL 1981 = Christine G. Perkell, *On Creusa, Dido, and the quality of victory in Virgil's "Aeneid"*, in *Reflections of women in antiquity*, ed. by Helene Peet Foley, New York, Gordon & Breach Science, 1981, 355-377.
- PUTNAM 1980 = Michael C. J. Putnam, *The third book of the "Aeneid". From Homer to Rome*, in «Ramus», IX (1980), 1-21.
- QUINT 1993 = David Quint, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- REILLY 2015 = Colleen Reilly, *Women in the "Aeneid": Foreign, Female, and a Threat to Traditional Roman Society or Examples of Model Male Citizens?*, John Carroll University, Senior Honors Projects, 60, 2015 <<http://collected.jcu.edu/honorspapers/60>>.
- RIVOLTELLA 2010 = Massimo Rivoltella, *Didone e Cleopatra: donne al seguito*, in «Aevum Antiquum» X (2010), 171-180.
- SCHIESARO 2008 = Alessandro Schiesaro, *Furthest voices in Virgil's Dido*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», VI (2008), 60-109.
- TSCHIEDEL 2010 = Hans Tschiedel, *Femineae curae ("Aen." VII 345) und die Mission des Aeneas*, in «Aevum Antiquum», n.s. X (2010), 79-96.

- UMBRICO 2010 = Alessio Umbrico, *Il "princeps" e le insidie del figlio della regina: funzione strutturale e ideologica dell'episodio di Didone nell'"Eneide"*, in «Giornale Italiano di Filologia», I (2010), 95-137.
- VAN WEES 1992 = Hans Van Wees, *Status Warriors: War, Violence and Society in Homer and History*, Amsterdam, J.C. Gieben, 1992.
- VERNANT 1980 = Jean-Pierre Vernant, *La belle mort et le cadavre outragé*, dans «Journal de psychologie normale & pathologique», LXXVII (1980), 209-241.
- WYKE 1994 = Maria Wyke, *Augustan Cleopatras: Female Power and Poetic Authority*, in *Roman Poetry & Propaganda: In the Age of Augustus*, ed. by Anton Powell, London, Bristol Classical, 1994, 98-140.

«A GRANT NAVIE OUTRE LA MER» (v. 2256) LA BATTAGLIA NAVALE DI WISTASSE IL MONACO

Margherita Lecco
Università degli Studi di Genova

RIASSUNTO: *Wistasse le Moine* – romanzo del XIII secolo in *langue d'oïl* – è narrazione, a metà tra realtà storica e invenzione letteraria, di un personaggio realmente vissuto, Eustache Busket, signore di alcune terre nella regione di Boulogne-sur-Mer, sul Canale della Manica. Il racconto delle sue avventure nella lotta contro il Conte di Boulogne Renaud de Dammartin, che lo aveva depredato dei suoi possedimenti feudali, viene a fondersi con eventi reali, intercorsi tra i regni d'Inghilterra e di Francia. La lotta è densa di trucchi e tiri, sino a quando il romanzo si chiude riferendo gli autentici fatti della vita di Wistasse, culminati nella battaglia di Sandwich (1217), dove gli Inglesi vinsero i Francesi, e Wistasse-Eustache, comandante della flotta francese, venne sconfitto e ucciso.

PAROLE CHIAVE: *Wistasse le Moine*, battaglia di Sandwich, guerra dei Baroni, storia inglese del Medioevo, *outlaws* nella letteratura medievale

ABSTRACT: *Wistasse le Moine* – a 13th century French novel - is a tale, halfway between real history and literary invention, of a real-life character, Eustache Busket, lord of some lands in the Boulogne-sur-Mer region, on the English Channel. The story of his adventures in struggle against the Count of Boulogne Renaud de Dammartin, who robbed him of his fiefdom, is mixed with real events, which saw the kingdoms of France and England fighting. The fight is full of twists and turns, until the novel relates some true historical facts, which culminate in the Battle of Sandwich (1217), where the British win the French, and Wistasse-Eustache, who is the leader of the French fleet, is defeated and dies.

KEY-WORDS: *Wistasse le Moine*; Battle of Sandwich; First Baron War; English Medieval History; *outlaws* in medieval literature



Il 24 agosto dell'anno 1217, durante lo svolgimento della cosiddetta «guerra dei Baroni», combattuta tra regno di Francia e regno d'Inghilterra, si svolse al largo della città di Sandwich (estrema punta del Kent) una battaglia navale, che vide scontrarsi un gran numero di vascelli francesi e inglesi. Nelle sue conseguenze estreme, lo scontro era stato originato da un gruppo di nobiluomini inglesi (i «Baroni»), che, ribelli a re Giovanni Senza Terra, si erano rivolti al re di Francia, ed avevano ottenuto che il principe che di lì a poco (1223) sarebbe diventato re con il nome di Luigi VIII, sbarcasse su suolo inglese per diventarne signore. Ne era scaturita una guerra che venne a culminare proprio con la battaglia: da una parte, era schierata la flotta inglese, con più di quaranta navi, guidata da Hubert de Burgh, *justiciar* ('primo ministro') d'Inghilterra, dall'altra la flotta francese, al comando della quale si trovavano Robert de Courtenay, di lì a due anni imperatore latino di Costantinopoli, e un nobiluomo originario della costa francese della Manica, Eustache Busket, meglio noto come Eustache il Monaco. Su di lui converge l'aspetto più spettacolare della battaglia.¹

Con il suo nome, più esattamente nella versione più comune resa dal dialettale *Wistasse*, numerose storie e ballate vennero scritte nel tempo immediatamente successivo agli eventi intercorsi sul Canale: storie e ballate per lo più di tipo popolare, nutrite di schemi e racconti comuni già all'età medievale. In un caso, tuttavia, riunendosi in una narrazione di qualità, che è nota nella vasta compagine della letteratura medievale francese come *Wistasse le Moine* (*Wistasse 'il Monaco'*, d'ora in poi citato come WM). Con questo titolo il romanzo compare nel manoscritto che in copia unica lo ritiene, il BnF fr. 1553 (ff.325v, B-338v, B), risalente alla fine del XIII secolo.² Il manoscritto conserva una

¹ Sulla battaglia, le sue motivazioni, la prospettiva storica si legga CARPENTER 2004.

² Edizioni del romanzo si sono succedute nel tempo: cfr. *Wistasse le Moine* [Michel] 1834, [Foerster - Trost] 1891, [Conlon] 1972, [Holden - Monfrin] 2005, [Lecco] 2007, e il recente [Azueta] 2018. Ogni citazione è dall'edizione *Wistasse le Moine* [Lecco].

grande quantità di opere, di tipo romanzesco, storico, agiografico, serio e comico:³ tale varietà, che segnala la volontà di raccogliere testi ben noti ('vulgati') e di notevole diffusione, e, con essa, la precoce composizione (realizzata poco dopo i fatti storici) del romanzo, indica che l'antologizzazione di WM era giustificata dal suo pregio letterario e dalla notorietà del protagonista. Intorno alla fine del XIII secolo, WM era cioè un racconto d'effetto, su qualcuno che era sentito come personaggio di raro eroismo ma, insieme, di non meno rara singolarità.

In effetti, ad esaminarne anche solo i dati storici reali, le avventure di Wistasse avrebbero meritato un romanzo. Nato intorno al 1170 in una nobile famiglia di Boulogne-sur-Mer (un antenato, di eguale nome, aveva preso parte all'impresa di Guglielmo il Conquistatore, nel 1066), nel 1187 Eustache divenne monaco benedettino, tornando allo stato laicale nel 1194, dopo l'assassinio del padre, avvenuto forse ad opera di un appartenente alla piccola nobiltà, Hainfrois de Hersingen, che mirava alle sue terre. Cercata invano giustizia presso il signore della regione di Boulogne, Renaud de Dammartin, Eustache iniziò una dura lotta contro di lui, dura anche a causa della natura violenta e sleale di Renaud. La ribellione lo condusse ad un combattimento esercitato nelle foreste che ricoprivano la Contea, sino a quando, intorno al 1205, Eustache si diede all'attività di corsaro nelle acque della Manica, che lo portò a conquistare l'isola di Sark, tenuta poi come base di scorrerie, e ad entrare al servizio del re d'Inghilterra, Giovanni Senza Terra, nemico del re di Francia. Quando però Renaud stesso, dal servizio al re di Francia passò a quello di Giovanni, Eustache ritornò alla Francia, venendo in aiuto al principe Luigi, sostenendo diversi episodi di guerra per terra e per mare, sino al 1217, allorché, messo a capo della flotta che avrebbe dovuto portare l'armata francese in

³ Il manoscritto BnF fr. 1553 è considerato uno dei più interessanti *recueils* del XIII secolo: cfr. *Wistasse le Moine* [Lecco]: 73-76, e, per un'attenta analisi, almeno l'importante LEPAGE 1975. Al codice è attualmente dedicato il progetto *Hypercodex* dell'Università di Ginevra: <<https://www.unige.ch/lettres/mela/recherche/hypercodex/>>.

Inghilterra, fu assalito dalle navi inglesi. Nello scontro, Eustache, nonostante una strenua difesa e molte prove di valore, venne sconfitto e immediatamente decapitato: la sua testa, infilzata su una picca, venne portata per tutti i porti d’Inghilterra.

Nel complesso, WM non aggiunge molto a questi dati. Più esattamente modifica il modo di presentare la sua materia e di connotare la personalità di Eustache: che diviene, nel testo, uno di quegli eroi di cui già si fregiava, e più si sarebbe fregiata, la letteratura inglese a base orale, di difensori di una giustizia popolare contro il predominio di un prepotente, come sarebbe stata (e in parte si stava già mostrando) la storia di Robin Hood. Storie che, nei tratti di fondo, derivano, con molta probabilità, da uno schema romanzesco dell’XI secolo, il racconto di *Herwardi Saxonis*, o *Herward the Wake* [‘l’attento’]: racconto del cavaliere anglo-sassone Herward, che, nell’XI secolo, cercò di opporsi alla Conquista normanna, combattendo Guglielmo il Conquistatore.⁴ Da qui, da questo fondo di narrativa più o meno popolareggiante e folclorica, WM prende le mosse, narrando di un *héros* che conduce la sua lotta con beffe e scherzi, con travestimenti e magie, oltre che con un’indubbia capacità guerresca.⁵ Come WM afferma, vv.8-10:

N’ot homme el roiaume de Franche 8
Ki tant seust ars ne caraudes,
A maintes gens fist maintes caudes.

‘Nessuno, nel regno di Francia, / Conobbe tanto bene artifici e incanti: / Contro molti
ordì molte trame’.

⁴ Cfr. *De Gestis Herwardi* [Meneghetti].

⁵ Sul *Wistasse* romanzo cfr. i saggi (con prospettive differenti) di JORDAN 1906, BURGESS 1997, BUSBY 1997, KAPFERER 1973, 1978 e 1979, SCHMOLKE-HASSELMANN 1981, LÉVY 1994, MÉNARD 2000, ANGELI 2002, BRUSEGAN 2006, LECCO 2005a, LECCO 2005b e LECCO 2012.

Ma su questo punto non ci si deve lasciare ingannare. WM è lavoro di un poeta professionista, che compone la sua opera tessendo su un tracciato dai tratti noti una serie di riferimenti, di prestiti, di incroci che riprende da alcuni dei testi letterari più importante del XII e XIII secolo. Nella sua scrittura si sommano stralci di almeno tre tipi di testi: i romanzi tristaniani (*Folies* comprese), il *Roman de Renart*, le cosiddette «canzoni dei maghi-ladri», dedotte dal ciclo epico di *Renaut de Montauban*.⁶ Dalla vasta tradizione del *Tristan*, WM trae ad esempio il travestimento di *mesiel*, di lebbroso, che si legge a partire dal v. 1401ss.: le modalità della narrazione rinviano ad uno dei passi più famosi del romanzo di Béroul, dove Tristan, che si trova al Mal Pas, in attesa che venga iniziato il processo contro l'amata Yseut, si sottopone alla contraffazione corporea di gonfiori e vesciche, assumendo i segni esteriori che l'età medievale attribuiva ai lebbrosi per ingannare re Marc. In WM il trucco serve a Wistasse per *gaber* il Conte Renaud, che ne resta infatti molto impressionato (cfr. vv. 1420ss.). Dal *Roman de Renart* WM riprende invece, tra altri, i versi della *branche Ib*, che vedeva l'astuta volpe assumere veste giullaresca ed ostentare una parlata inglese contraffatta (cfr. ad es. vv. 2379-2380 «“Comment as non?”, dist Ysengrin, / “Moi fot avoir non Galopin”» – ““Come ti chiami?”, disse Ysengrin, / “Me fotto aver nome Galopin””),⁷ travestimento di menestrello di provenienza di nuovo anglo-sassone. È però soprattutto dalle *chansons dei larrons-enchanteurs* (dei 'ladri-maghi'), segnatamente dalle canzoni del ciclo dei *Fils Aymon*, che hanno a coprotagonista, con Renaut de Montauban, il cugino mago Maugis, in lotta contro un ingiusto Charlemagne, che WM prende materia, e, quasi prima ancora, *allure* e brio fantastico. Quando, ad esempio, Wistasse 'incanta' Renaud, guardandolo e frastornandolo di parole (v. 451ss. e *passim*), l'invenzione risale alla canzone di *Maugis d'Aigremont*, in cui il nome di 'mago' di Maugis (così come di altri consimili personaggi

⁶ *Wistasse le Moine* [Lecco], 12-36.

⁷ Il testo, parodico, inserisce un gioco di parole equivoche: «fot» indica, letteralmente, il verbo 'fottere', non 'essere'...

di questo tipo di epica, Malaquin nella *chanson* di *Jehan de Lanson*, Dan Fulcher in quella di *Girart de Roussillon*) lo connota di una sapienza arcana, che lo rende abile nell'arte dell'incantesimo e dell'inganno.⁸

Forte di questi appoggi, la narrazione di WM si diffonde nell'evocazione di uno scontro tra due contendenti di caparbietà senza riserve: tanto Renaud de Dammartin si ostina nella sua persecuzione ottusa e feroce, tanto Wistasse lo colpisce con le sue arti, che sono arti di magia e di travestimento. Nel romanzo Wistasse ricorre al travestimento per almeno venti volte: diventando monaco bianco (di suo è monaco nero), pastore, borghese, mercante, pellegrino, carbonaio, vasaio, villano, lebbroso, carpentiere, giullare, *ospitalier*, 'monaco ospitaliere', e anche dama, e persino fingendosi *rossignol*, 'usignolo', in un turbine di avventure tutte coinvolgenti, che denotano una più che discreta arte di composizione da parte dell'ignoto autore, indubbiamente bene esperito nella conoscenza dei "sacri testi" letterari coevi e della loro modulazione.

WM può essere diviso in almeno tre sezioni: una iniziale (vv. 1-300), che spiega gli eventi che spingono Wistasse a farsi fuori-legge, una centrale, che è la più ampia (vv. 301-1883), in cui sono narrati appunto i tiri da lui condotti sulla terra di Boulogne, una finale (vv. 1884-2308), che coincide con gli avvenimenti marinari sul Canale. Per quanto il tono sia costantemente irridente, le sezioni prima e terza si attengono ad elementi che trovano, almeno in parte, un fondamento nella realtà storica. La terza specialmente mostra di conformarsi ad alcuni dati reali. Del mutamento in direzione (se così si può dire) realistica, fa parte una mirabolante carriera in mare. Un primo passo in tal senso il romanzo intraprende quando, a partire dal v. 1913, descrive il viaggio di Wistasse in Inghilterra per servire re Giovanni, di cui conquista la fiducia al punto che il re *galies li bailla* – 'gli affidò delle galee' (v. 1913), con le quali Wistasse subito assale gli abitanti di Guernesey (vv. 1915-1954). La carriera di pirata continua con una proditoria risalita della

⁸ *Wistasse le Moine* [Lecco]: 31-36.

«A grant navie outre la mer» (v. 2256): la battaglia navale di Wistasse il monaco

Senna, partendo dal porto di Harfleur (v. 1955ss.), azione in cui Wistasse non resiste ad applicare uno dei suoi riconosciuti inganni contro il Siniscalco di Normandia, Cadoc (vv. 1955-2126). Ai vv. 2127-2136, ancora, una nuova impresa gli fa conquistare «une tres bonne, riche nef» – ‘un’ottima, ricca nave’, v. 2129, davanti al porto di Croufaut.

È tuttavia quasi alla fine del romanzo (vv. 2253-2306, sui 2308 complessivi) che la tonalità, l’intenzione, e le vicende, vengono a mutare del tutto. Ad iniziare dal v. 2251, viene detto che Wistasse è tornato a porsi lealmente al servizio del re di Francia, facendo per lui «mainte dyablie» (v. 2253), nelle isole del Canale. Progressivamente, le sue imprese si fanno importanti: fa passare re Luigi «a grant navie outre la mer» – ‘su una grande nave oltre il mare’, v. 2256, e si impadronisce della «nef de Bouloigne» – ‘la nave di Boulogne’, (v. 2257), sorta di nave ammiraglia degli Inglesi. Sino a quando giunge il momento della grande battaglia navale fra le flotte dei due regni, al largo di Sandwich. Dal v. 2271, WM descrive la battaglia: più di quaranta navi gli passano davanti, Wistasse e i suoi le assaltano con archi e balestre, con tiri di massi, lance, frecce. Gli Inglesi però si difendono subdolamente: gettano verso le navi avversarie grandi sacchi di calce, che alzano un tale polverone – «la pourriere molt grans leva» – ‘si alzò una polvere molto grande’ v. 2295 – da offuscare ogni vista e difesa. Giunge allora per Wistasse l’ultima ora: messi sottovento, senza poter respirare, i Francesi sono vinti. Wistasse, che sino a quel momento ha combattuto spezzando gambe e braccia (vv. 2281-2286), è allora preso, e subito giunge per lui la morte, vv. 2304-2305:

En la nef Wistasce saillirent 2301
Et moult durment les mesbaillirent.
Tout li baron i furent pris,
Wistasce li moignes occis,
Il ot la teste colpée.
Tantost defenist la meslée.

‘Arrembarono la nave di Wistasse / E li misero molto a malpartito. / Tutti gli alti gradi furon presi / E Wistasse il monaco ucciso: / Egli ne ebbe la testa tagliata. / La battaglia venne subito a cessare’.

La battaglia di Sandwich (detta anche di Dover) ebbe a segnare un momento importante nel contrasto delle relazioni tra Francia e Inghilterra, sino alla Guerra dei Cento Anni, quando la divisione territoriale su suolo francese e il dominio sulla Manica vennero definitivamente decisi. In questo contesto Wistasse il Monaco sembra aver svolto realmente un ruolo di un certo rilievo, se non altro come fattore di disturbo locale, in un territorio che dal testo, ma anche sulla base di molte testimonianze coeve, appare in realtà quasi più relato e connotato dalla politica inglese che francese, se non poi immerso in incroci politici anche più estesi. Come ha ben detto Anne-Dominique Kapferer «le comté de Boulogne est excentrique: il se trouve ballotté par les ambitions contradictoires et les guerres des comtes de Flandre, des rois d’Angleterre et des rois de France: une topographie très accidentée et l’absence de belles voies d’eau le mettent à part dans le nord du royaume».⁹ In una condizione, dunque, dove non sarebbe stato difficile muoversi – anche in tempo di pace – tra comportamenti e ruoli non totalmente consoni all’etica comune, profittando delle possibili occasioni di relazioni molteplici e molteplici vantaggi. In un tempo di guerra, poi, una situazione storico-politica molto complessa (Giovanni Senza Terra era in realtà morto nel 1216, gli sarebbe succeduto Enrico III) non avrebbe potuto favorire simili possibilità. Quella di Wistasse non si sarebbe in ogni caso prospettata se non come difficile e contraddittoria. In altre parole, l’attività piratesca condotta tra Sark e i porti dell’una e dell’altra riva non avrebbero potuto non suscitare un’immagine totalmente positiva. Il tempo della guerra, però, venne ad operare una condensazione di tratti negativi intorno e su Wistasse, sino a conferirgli un’identità sulfurea, spinta sino al diabolico.

⁹ KAPFERER 1973: 232.

«A grant navie outre la mer» (v. 2256): la battaglia navale di Wistasse il monaco

Di questa si legge, naturalmente, nei testi di provenienza inglese. Una testimonianza tra le più antiche (1205) si limita a sanzionare Eustache:

Rex omnibus ballivis portuum maris, etc. Mandamus vobis quod, si Eustachius Monachus non reddiderit Willelmo le Petit navem suam quam cepit, sicut illi mandavimus, sitis eidem Willelmo in auxilio quod illam habeat ubicumque illam invenerit in terra nostra.¹⁰

‘Il re a tutti i balivi dei porti di mare, etc. Mandiamo a dire che, se il Monaco Eustachio non avrà reso a Guillaume le Petit la nave che gli ha conquistato, come a lui abbiamo fatto sapere, andiate in aiuto a Guglielmo medesimo affinché la abbia in qualunque luogo venga a trovarla nella nostra terra’.

Ma nel procedere degli eventi, sulla crescente fama di Eustache, e, specificamente, in relazione alla battaglia, il giudizio diventerà tutt’altro. Lo storico e cronista Matthew (Mathieu) Paris, che descrive la battaglia nella sua *Chronica Majora* circa vent’anni dopo il suo svolgimento, intorno al 1240-1245, avendone ancora fresca memoria, può affermare:

Quod cum vidisset Eustachius monachus, dux Francorum, [Hubertus de Burgh] ait, «Scio quod hi miseri cogitant Calesiam quasi latrunculi invadere, sed frustra, bene enim praemuniuntur». Et ecce Angli subito cum comperissent, ventum exhausisse, versa dracena ex transverso, vento iam secundo irruerunt in hostes alacriter, et cum attigissent puppas adversariorum, uncis injectis attraxerunt eas ad se, et intrantes quantocius securibus praecutis praescinderunt rudentes et antennas malum supportantes, et cecidit velum expansum super Francos ad instar retis super aviculas irretitas, et nobilioribus parcendo incarcerandis in frusta ceteros detruncabant. Inter quos Eustachium, qui se

¹⁰ Testimonianza dei *Rotuli electi ad res anglicas et hibernicas spectantes ex archivis in domo capitulari West-Monasteriensi*, London 1834: 26, cfr. *Wistasse le Moine* [Conlon]: 109, n. 9.

defiguraverat, quem etiam in sentina invenerunt latitantem, extraxerunt et decollaverunt.¹¹

‘Vedendo il monaco Eustache, capo dei Francesi, Hubert de Burgh disse: «So che questi miserabili credono si invadere Calais di soppiatto come ladri, ma sarà invano, sapremo bene prevenirli». Ecco infatti che gli Inglesi, non appena videro che il vento era propizio, raddrizzarono le prore di traverso e, favoriti dal vento, irrupero con forza addosso al nemico, e, raggiunte le poppe degli avversari, con uncini che avevano gettato, le attirarono verso di sé, e, subito entrati sulle navi, con le scuri fecero a pezzi le coffe e gli alberi che le sostenevano: cadde allora la rete sospesa sui Francesi, a somiglianza di rete gettata sugli uccelli, e, risparmiati dalla prigionia i più nobili, misero invece gli altri in catene. Tra costoro trovarono anche Eustache nella sentina, dove si era nascosto, lo presero e lo decapitarono’.

Passo in cui è facile leggere, oltre alla paura, anche il disprezzo verso un nemico considerato vile, se ci si attiene all’annotazione che Eustache venne ‘ritrovato’ nella sentina (la parte più bassa e nascosta) della nave: «[...] *in sentinam invenerunt latitantem* [...], *extraverunt* [...]», quasi a ricalcare la viltà. Tra l’altro, per un caso eccezionale, in uno dei manoscritti che hanno trascritto la *Chronica Majora* (oggi custodito a Cambridge, nella Parker Library, con la sigla MS 16, II f. 52r), una miniatura – *enluminée* da Matthew Paris stesso – illustra la scena della cattura.¹² In un tripudio di insegne e stendardi, vengono a scontrarsi le due navi nemiche: in primo piano, uno dei soldati inglesi si avventa contro Eustache, che è a testa nuda, lo afferra per il collo ed alza la spada per tagliargli la testa; Eustache non sa resistere, e del resto non potrebbe: un attimo ancora e sarà precipitato nella morte.

¹¹ LUARD 1872-1883: III, 29.

¹² Facilmente visibile attraverso *Google immagini*. La miniatura si trova nel manoscritto copiato dallo stesso Matthew Paris, che fu anche fine copista e miniatore.

«A grant navie outre la mer» (v. 2256): la battaglia navale di Wistasse il monaco

Le testimonianze contemporanee a Paris si divideranno tra un giudizio e l'altro, negative *in toto* e rabbiose quelle inglesi, caute quelle francesi, nemmeno esse tuttavia positive in assoluto, al più governate da una calcolata prudenza. Si va dal giudizio tra l'ammirato e il distaccato, che, nelle sue *Gesta Philippi Augusti* (1224c.), dà della battaglia il francese Guillaume le Breton, con un secco resoconto che lascia appena trasparire l'approvazione:

Robertus de Cotroneio, cognatus regis, et multi alii magni viri, collecto exercitu, mare ingressi sunt et succurrere Ludovico. Dum autem essent in medio mari, compererunt paucas naves levi cursu de Anglia venientes; quibus compertis, fecit Robertus de Cotroneio navem in qua erat, dirigi ad eas, credens de facili eas occupare posse. Naves autem aliorum sociorum ipsius non sunt secutae eum. Sola ergo navis, congressa quatuor navibus anglicis, in brevi superata et capta est, et Eustachius cognomento Monachus, miles tam mari quam terra probatissimus, et Droco Romam rediens clericus, et multi alii qui in eadem navi capti fuerunt, decollati sunt.¹³

‘Robert de Courtenay, cognato del re, e molti altri nobili signori, riunito un esercito, si imbarcarono e andarono a soccorrere Luigi. Mentre dunque erano in mare, videro alcune navi, con lenta andatura, venire dalle parti dell’Inghilterra; avendole viste, Robert de Courtenay fece dirigere la nave nella quale si trovava verso di esse, credendo di averne facilmente ragione. Le navi però degli altri loro alleati non lo seguirono. La nave dunque tutta sola, raggiunta da quattro vascelli inglesi, venne rapidamente superata e presa, e Eustache, detto il Monaco, cavaliere di gran valore sia in mare che in terra, e Droco, chierico che era giunto da Roma, e molti altri che erano su quella nave, vennero presi prigionieri e furono decapitati’.

¹³ *Wistasse le Moine* [Conlon]: 117, n. 42. Guillaume le Breton (m. nel 1226) fu un cronista e religioso a servizio di Filippo Augusto, di cui fu fedele cappellano, accompagnandolo anche nella battaglia di Bouvines.

Altro è invece il giudizio della *Chronaca*, redatta in francese, del manoscritto British Library Harley 636, f.201v, B, databile intorno ai primi anni del XIV secolo, commistione di epica ed agiografia:

Le jur Seint Barthelmeu le apostole, sur Angletere vint oue grant navie en la costere de Sandwiz un moygne appellé Eustace, e en sa compaygnie plusurs grauns du poer de Fraunce, en seure esporaunce tost la tere avory conquys plus par la queytitise de cel moygne apostata ke de lure force, kar trop de nigromaunce savoyt [...] Dunt les gens de la vile de cel host sy sodeynement venu trop estotent affrays; si n'avoient lors poer as enemis rester soffisaunt, pur quey en Deu lur espoyr mistrent et amerement lermauns de ly socur prierent devoutement ke pur l' amur sun apostle seint Bartheleu, de ki cel jur en seinte Eglise estoyt feste memoire sollempne, de eus en preist pité mercy.

‘Il giorno dell’apostolo san Bartolomeo, in Inghilterra approdò con una grande nave sulla costa di Sandwich un monaco di nome Eustache, e in sua compagnia numerosi grandi signori di Francia, con la sicura speranza di conquistare subito quella terra più per le arti di quel monaco apostata che della loro forza, dato che conosceva troppo bene la necromanzia [...]. La gente della città era spaventata per quell’esercito sopraggiunto così d’improvviso. Poiché non avevano potere sufficiente per resistere ai nemici, riposero la loro speranza in Dio e, amaramente piangendo, lo pregarono con devozione che per l’amore del suo apostolo san Bartolomeo da quel giorno ci fosse festa di solenne memoria nella santa Chiesa, che di essi avesse pietà e grazia’.

[Un marinaio, Estefne Crabbe, un tempo appartenente alla flotta di Eustache, si offre di abbordare la sua nave, che sa essere resa invisibile per incantesimo, per affrontarlo].

Cum a la neef ou Eustace dediens stoyt approcha, hors de sa neef sallist, si entra la nef Eustace; mes quidoient tute gent ke ly virent sur l’euwe estre e combatre ne savoyent a ky, sy dysoient ke ses sens ont perdu ou ke mal esprit en furme de ly a eus apparust. Si copa la

«A grant navie outre la mer» (v. 2256): la battaglia navale di Wistasse il monaco

testes ilukes de Eustace, e tauntost la neef a tote gent clerement apparust, ke vivaunt cel moygne apostata, tote estoyt invisible [...], e survint une rage de vent de par la tere ke en plusurs lyus les arbres fist aracer e les mesuns ausy reversa; si entra la havene e les nefes des enemys fist afunder, mes a ceus de la vile mal ne fist ne molestie [...]. Si disoient li Engloys ke les enemys tuz perirent par le signe d'un homme ke en le heyr lur apparust tut ausi cum de vermayl revestu; e comencerent a crier ceus ke le virent disaut «Seint Barthlemeu, de nos eyez merci». E tantost une voix oyrent cestes paroles soulement sonaunte «Barthelmeu suy appellé; en eyde de vous mandé suy. Des enemys ne covient doter». E s'envainist a cele parole: plus n'estoyt veu ne voyz oye.¹⁴

‘Come si avvicinò alla nave in cui si trovava Eustache, saltò dalla sua nave, entrò in quella di Eustache. Ma tutti quelli che lo videro stare in mare e combattere credettero e dissero che o aveva perduto il giusto sentire o che un cattivo spirito era loro apparso sotto le sue sembianze. Tagliò la testa di Eustache, e subito apparve con chiarezza a tutti la nave, che, quando quel monaco apostata era in vita, era invisibile: [...] sopravvenne allora da terra una furia del vento che in più luoghi strappò gli alberi e mise a terra le case; entrò nel porto e fece affondare le navi dei nemici, ma non recò né male né fastidi alla gente della città. Così gli Inglesi dicevano che tutti i nemici erano morti per il segno di un uomo che era loro apparso nell'aria, tutto vestito di vermiglio; e quelli che lo videro cominciarono a gridare dicendo «San Bartolomeo, abbi pietà di noi». E insieme udirono una voce che, unica, diceva queste parole: «Il mio nome è Bartolomeo; sono mandato in vostro aiuto, Non dovete temere i nemici». A queste parole svanì, e non fu più visto, né la voce udita’.

Altra ancora la relazione che si legge nella letteraria *Histoire de Guillaume le Maréchal* (secondo terzo del XIII sec.):¹⁵

¹⁴ Ancora *Wistasse le Moine* [Conlon]: 117-118, n. 44.

¹⁵ *L'Histoire de Guillaume le Marechal*, cfr. *Guillaume le Maréchal* [Meyer]: t. III, 244-47 (cfr. 247).

Tous ceux de la nef furent pris. Eustache offrit, pour sauver sa vie, dix mille marcs, mais ce fut en vain. Il trouva son maitre. Il y eut un nommé Etienne de Winchelsea, qui lui rappela les misères qu'il avait fait sur terre et sur mer et qui lui donna à choisir: avoir la tête coupee sur le trebuchet ou sur le bord de la nef. Alors on lui coupa la tête. Il y avait dans la nef trente-deux chevaliers auxquels on en aurait fait autant si les chevaliers anglais ne l'avaient empêché.

‘Tutti quelli della nave furono catturati. Per avere salva la vita, Eustache offrì diecimila marchi, ma fu invano. Egli trovò il suo signore.¹⁶ Questi si chiamava Etienne de Winchelsea, che gli rammentò le tristi imprese che aveva compiute in terra e in mare, e che gli concesse di scegliere: se avere tagliata la testa sulla coffa o sul bordo della nave. Allora gli tagliarono la testa. C'erano sulla nave trentadue cavalieri cui si sarebbe fatto altrettanto se i cavalieri inglesi non lo avessero impedito’.

Cronache e storie contemporanee o di poco successive a questi testi non si distoglieranno da consimili giudizi: in essi si leggerà anzi un progressivo accrescersi di valutazioni a dir poco sfavorevoli, che riguardano sia l'attività guerresca-politica vera e propria, sia la definizione del lato stregonesco e necromantico di Eustache, che si fa frequente al punto di farsi topica. La raccolta delle espressioni per definire Eustache parte dal ritratto di un ribelle, come l'*Eustachius pirata* del *Chronicon sive Annales de Dunstaple* (1211), o l'*Eustachio monacho viro flagitiosissimo et piratae nequissimo* – ‘Eustachio il Monaco, uomo davvero infame ed assai tristo pirata’, dei *Flores Historiarum* di Roger de Wendover (1225c.), si addensa su definizioni come *praedo* – ‘predone’, per giungere a quello di esperto di stregoneria e creatore di magie, come si è visto affermare dal MS Harley 636, e persino, con individuazione che non permette dubbi, di *demon* – ‘demone’, che si legge nella *Chronique du Chanoine anonyme de Laon* del 1219.¹⁷ In relazione alla battaglia, poi,

¹⁶ Eustache aveva in precedenza militato presso gli Inglesi, Stephen of Winchelsea era un suo antico capo.

¹⁷ Per tutti questi testi cfr. *Wistasse le Moine* [Conlon]: 110ss.

la diabolicità di Eustache non conosce limiti. Nella citata attestazione del MS Harley 636 si dice addirittura che un marinaio, Stephen Crabbe, che un tempo aveva militato nella flotta piratesca di Eustache, poteva ritenere che la sua nave potesse essere resa invisibile per arte magica. Con qualche rara eccezione, però (*Guillaume le Maréchal*), nessuno rammenta mai il particolare della nebbia artificiale creata dai sacchi di calce gettati a piene mani...

Molto ci sarebbe da dire su WM e su Wistasse: sulla definizione del personaggio ed i suoi esiti, sulla sua posizione all'interno della storia del romanzo francese medievale, etc. Conviene tuttavia qui limitare il discorso a due soli fattori. L'uno riguarda la trattazione del materiale storico utilizzato per evocare la battaglia di Sandwich. Descritta, come ci si può attendere, con toni anche più che epici, dall'una e, invero, specialmente dall'altra parte. Più che vivo, per gli Inglesi, il senso di stare combattendo per la patria, per la salvezza anzi dell'intero paese. Come quando – ed è l'ultimo momento, il momento finale, della relazione che qui si cita – Matthew Paris riferisce gli attimi che precedono l'assalto definitivo. Quando cioè Hubert de Burgh, il comandante inglese, che è anche il reggitore del paese, rendendosi conto delle difficoltà dell'impresa, dopo essersi consigliato con il suo cappellano Luca, si rivolge ai suoi soldati incitandoli a difendere Dover: «ait specialioribus suis, quibus castrum Doverae commiserat [...] custodiendum» – 'disse ai suoi più nobili, cui aveva affidato la città di Dover, di custodirla', poiché la città «clavis enim Angliae est» – 'era la chiave dell'Inghilterra'. Tutti i guerrieri e marinai della sua nave, allora, «autem flentes» – 'pur in lacrime', subito giurano e concedono la loro opera impegnandosi nella lotta. Ed è, questo, il passaggio che appena precede l'assalto alla nave di Wistasse, di cui anticipa l'uccisione, che si è sopra citato in relazione a Wistasse: di lui, forse, a questo punto, meglio si comprende l'impressione diabolica causata, certo secondo la prospettiva dall'angolazione inglese.

Unione di realtà e finzione, WM è, in ogni caso, uno dei pochi testi medievali in *langue d'oïl* ad evocare una battaglia navale, e, prima ancora, a dare il mare come sfondo

al proprio dettato.¹⁸ In apparenza, infatti, la letteratura composta in questa lingua – nella variante francese continentale e anglo-normanna – sembra ignorare questa dimensione fisica che così potentemente entra nella vita dei paesi di cui essa è espressione, la Francia (con la variante normanna), l’Inghilterra. Unica eccezione (letteraria) che forse esula da questa sorta di peculiarità potrebbe essere quello che può essere considerato il primo testo inaugurale della letteratura anglo-normanna, il *Voyage de Saint Brendan*, databile al 1120, che è traduzione in una lingua romanza di un testo irlandese (VIII/IX secolo). Nel *Voyage* il mare è più che presente, evocato nell’itinerario che il monaco Brendan ed i confratelli del monastero di Clonfert seguono per giungere all’isola del Paradiso Terrestre, itinerario durante il quale assistono a scontri marini di draghi e serpenti, di demoni ed angeli, che potrebbero però con fatica dirsi battaglie.¹⁹ Al di fuori del *Voyage* il mare come realtà materiale rimane appunto escluso, anche quando parrebbe naturale ritrovarne accettazione e congruente descrizione. Nei romanzi della tradizione tristaniana – Bérout, Thomas d’Angleterre, le due *Folies* –, il mare compare solo un momento, transito sospeso tra due terre (Irlanda e Britannia) e due condizioni (nella distanza da re Marc), quasi a permettere ai due amanti di accostarsi liberamente al filtro fatale. Né maggiore peso narrativo è accordato in altri testi, come nel racconto delle *Merveilles de Rigomer* (XIII sec.),²⁰ che pure è centrato sulle avventure dei cavalieri arturiani presso il castello irlandese di Rigomer, nome che va sciolto in *rigor de mer*, perché sospeso su un abisso in cui il mare precipita vorticando, sorta di irlandese *Maelström*. Il mare, per questi testi, per l’ambiente che li pensa e li organizza, equivale all’assenza del tempo e dello spazio, assenza che copre, in verità, abissi anche metaforicamente insondabili, sui quali ancora si pensa di non potere né volere indagare. Un poco variata, tuttavia, la relazione

¹⁸ Si vedano tuttavia i lavori riuniti in CONNOCHIE-BOURGNE 2006 (per cui cfr. <<http://books.openedition.org/pup/3814>>).

¹⁹ Cfr. l’edizione *Viaggio di San Brendano* [Cigni-Bartoli].

²⁰ Nell’edizione *Merveilles de Rigomer* [Foerster - Breuer].

che scaturisce dalle testimonianze letterarie a base più percettibilmente storica, dunque provata, fondate su una base che meno si cura della finzione.

Nell'*Estoire des Engleis* dello storico (ma con sottile scivolamento verso la scrittura romanzesca) Geffrei Gaimar, che scrive intorno al 1140-1145, la lunga narrazione degli eventi che conducono la grande isola britannica dal dominio dei Romani a quella dei Normanni si apre con la storia di Haveloc (vv. 41-818). Erede al trono di Danimarca, Haveloc ne è spodestato (curiosamente) dall'arrivo dei malvagi invasori di re Artù, che occupano la sua terra e ne uccidono il padre, re di Danimarca. Prima di morire, il re affida figlio e moglie al siniscalco Grim, perché fugga per mare, portandoli in salvo. Grim parte, ma nel viaggio verso la Britannia la nave viene predata dai terribili *utlages*, che uccidono la regina e tutti gli altri danesi, ad eccezione di Grim, dei suoi, e di Haveloc, che sfugge alla loro furia perché ancora bambino. Il momento dell'assalto degli *utlages*, la rivelazione della loro presenza costante, che rende pericoloso l'attraversamento del mare (quello che oggi si chiama Mare del Nord, *North Sea*), sono rivelazione di conflitti, di attacchi, di battaglie di cui i testi letterari romanzi coevi non danno altrimenti notizia. Incentrandosi, tra l'altro, su questa parola, *utlages*, che a Gaimar pare terribile, che egli richiama con terrore:²¹

de utlages fumes encontrez 427
en mer furent trestuz ruez
nos chevalers et nostre gent
et la reine ensement.

‘Fummo assaliti dagli *utlages*, / In mare furon tutti gettati / I nostri cavalieri e la nostra gente / E così anche la regina’.

²¹ *Estoire des Engleis* [Short].

Il termine è originato dal passaggio in lingua romanza della parola che, in *Old Norse* [= Antico Nordico] ovvero in lingua «norrena»,²² corrisponde a *outlaw*,²³ ‘pirata, corsaro’: indicando i predoni che infestavano le sponde della zona di mare compresa fra Danimarca, Paesi Bassi, Norvegia e Gran Bretagna, i Vichinghi, insomma, visti come assalitori nelle loro ultime razzie prima di adire la dignità di signori del regno danese, ancora fonte di assalti all’epoca di Gaimar, e, tanto di più, della storia di Haveloc, che si immagina avvenuta intorno al IX secolo: storia, poi, quanto ad Haveloc, che si conclude con il riscatto che Haveloc, divenuto adulto e grande guerriero, ottiene del regno paterno, al quale somma quello della moglie Argentille, signora del regno inglese, regnando in pace su entrambe le terre.²⁴

Con i suoi derivati e connessi, *utlager*, *utlagerie*, il termine *utlage* rimane a lungo nella lingua, e nella letteratura anglo-normanna: ancora Gaimar lo adopera al v. 2026 a proposito di un assalto navale tra «Franceis e l’asemblaille ki de Sesseigne estait venuz» – ‘i Francesi e il gran numero di guerrieri che era giunta dal paese dei Sassoni’ (del Wessex), e ancora al v. 5534ss., dove afferma che «les udlages i sont montez» – ‘i pirati vi hanno fatto irruzione’, in relazione ad uno scontro tra Normanni e Inglesi; lo adoperano poi Wace nel *Roman de Brut* (1150), v. 625, per indicare (!) l’assalto dei Greci contro i Troiani, il *Roman de Waldef* (composto nel 1190), ai vv. 119-121 «De Norfolque li vient clamors / Que utlages, larrons e roburs / En sa terre suvent venoient» – ‘Da Norfolk gli giunse voce / che pirati, ladri e grassatori / venivano sovente nella sua terra’, la versione prosastica di una delle versioni storicizzate del *Brut* (1332), ai vv. 3043-3044 «Tant ad d’utlages en la mer/ Ki vunt e vienent pur robber les nefes» – ‘Vi sono tanti pirati in mare / che vanno e vengono per depredar le navi’, ed ancora la *Vie de saint Jean l’aumônier*

²² Forma antica della lingua norvegese e islandese, dall’epoca vichinga al XIV secolo.

²³ *Estoire des Engleis* [Short]: 364, n. v. 427: «*utblage*, ‘outlaw’, is OE *utlaga*, aborrowing from Norse *utlagr*».

²⁴ Ivi: 4-46. Per una traduzione italiana della storia di Haveloc cfr. *Lai d’Haveloc* [Lecco].

(XIII sec.): «en neif repairent vivement [...] / De utlages sunt dunc asailliz» – ‘sulle navi salgono di corsa, / dai pirati sono dunque assaliti’, etc.²⁵ Tutte queste citazioni, che rinviano a capitoli di narrazioni e descrizioni probabilmente ampi e diffusi, di lotte per mare, di battaglie che si svolgono tra navi signorili e piratesche, che hanno comportato scontri necessitanti di tecniche apposite, sconosciute all’epica di terra, necessitano di apposite ricerche, data la rarità e la difficoltà di reperimento dei testi. È da qui, allora, dall’analisi di queste tracce, minime, tanto più perché da reperire in testi molto estesi, che sarebbe necessario procedere per individuare le relazioni – molte ancora inedite, e delle quali è al momento ancora arduo definire il *corpus* – cui demandare notizie su avvenimenti marinari medievali (soprattutto di ambito nordico), ormai sfuggiti e sfuggenti alla memoria. Lo scenario che se ne otterrebbe consentirebbe di ottenere risultati cospicui per modalità e per intensità di svolgimento.

²⁵ Cfr. nelle edizioni, rispettivamente, *Estoire des Engleis* [Short], *Le Roman de Brut de Wace* [Arnold], *Le Roman de Waldef* [Holden], *Prose Brut* [Pagan], *Lai d’Haveloc* [Lecco].

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- De Gestis Herwardi* [Meneghetti] = *De Gestis Herwardi-Le Gesta di Ervardo*, a cura di Alberto Meneghetti, Pisa, ETS, 2013.
- Estoire des Engleis* [Short] = Geffrei Gaimar, *Estoire des Engleis = History of the English*, edited and translated by Ian Short, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Guillaume le Maréchal* [Meyer] = *L'Histoire de Guillaume le Maréchal, comte de Striguil et de Pembroke*, édition par Paul Meyer, Paris, Renouard, 1891-1901, I-III.
- Lai d'Haveloc* [Lecco] = *Lai d'Haveloc*, edizione e traduzione a cura di Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- Le Roman de Brut de Wace* [Arnold] = *Le Roman de Brut de Wace*, éd. Ivor Arnold, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1938-1940, I-II.
- Le Roman de Waldef* [Holden] = *Le Roman de Waldef (Cod. Bodmer 168)*, édité par Anthony J. Holden, Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 1984.
- Life of saint John the Almsgiver* [Urwin] = *The Life of St. John the Almsgiver*, edition by Kenneth Urwin, London, Anglo-Norman Text Society, 1980.
- Merveilles de Rigomer* [Foerster - Breuer] = *Les Merveilles de Rigomer von Jehan*, herausgegeben von Wendelin Foerster, Hermann Breuer, Dresden-Halle, Niemeyer, 1908-1915, I-II.
- Prose Brut* [Pagan] = *Prose Brut to 1332*, edited by Heather Pagan, Manchester, Manchester University Press, 2011.
- Viaggio di San Brendano* [Cigni - Bartoli] = Benedeit, *Il Viaggio di San Brendano*, a cura di Fabrizio Cigni e Renata Anna Bartoli, Parma, Pratiche, 1994.

«A grant navie outre la mer» (v. 2256): la battaglia navale di Wistasse il monaco

Wistasse le Moine [Michel] = Francisque Michel, *Roman d'Eustache le Moine, pirate fameux du XIIIe siècle, publié pour la première fois d'après un ms. de la Bibliothèque Royale*, Paris, Silvestre-Londres, Pickering, 1834.

Wistasse le Moine [Foerster - Trost] = *Wistasse le Moine. Altfranzösischer Abenteuerroman des XIII Jahrhunderts*, herausgegeben von Wendelin Foerster und Johann Trost, Halle, Niemeyer, 1891.

Wistasse le Moine [Conlon] = Denis J. Conlon, *Li Romans de Wistasse le Moine. Roman du XIIIème siècle, édit. d'après le ms.f.fr.1553 de la BN Paris*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1972.

Wistasse le Moine [Holden - Monfrin] = *Le Roman d'Eustache le Moine*, Nouvelle édition, traduction, présentation et notes par Anthony J. Holden et Jacques Monfrin, Louvain, Peeters, 2005.

Wistasse le Moine [Lecco] = Margherita Lecco, *Saggi sul Romanzo del XIII secolo*, vol. II. *Wistasse le Moine*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

Wistasse le Moine [Azuela] = *Eustaquio el monje*, ed. por Cristina Azuela, Mexico, Universidad Nacional Autonoma de México, 2018.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ANGELI 2002 = Giovanna Angeli, *Le comique cruel dans Wistasse et Trubert*, in *Ce est li fruis selonc la letre. Mélanges offerts à Charles Méla*, Textes réunis par Olivier Collet *et al.*, Paris, Champion, 2002, 23-40.

BRUSEGAN 2006 = Rosanna Brusegan, *Wistasse eroe fuorilegge*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca*. Atti del XLII Convegno Storico Internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006, 299-329.

- BURGESS 1997 = Glyn S. Burgess, *Two Medieval Outlaws. Eustache the Monk and Fouke Fitz Waryn*, Woodbridge et Rochester, Brewer, 1997.
- BUSBY 1997 = Keith Busby, *The diabolic Hero in medieval french narratives. "Trubert" and "Wistasse le Moine"*, in *The Court and Cultural Diversity. Selected Papers from the eighth triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, edited by Evelyn Mullally and John Thompson, Cambridge, Brewer, 1997, 415-426.
- CARPENTER 2004 = David Carpenter, *The Struggle for the Mastery. Britain 1066-1284*, London, Allen Lane-The Penguin Books, 2004.
- CONNOCHIE-BOURGNE 2006 = *Mondes marins du Moyen Age*, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presse Universitaires de Provence, 2006.
- JORDAN 1906 = Leo Jordan, *Quellen und Kompositionen von Eustasche le Moine nebst die Analyse der "Trubert"*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», CXIII (1906), 66-100.
- KAPFERER 1973 = Anne Dominique Kapferer, *Banditisme, roman, féodalité: le Boulonnais d'Eustache le Moine*, in *Economies et sociétés au Moyen Age. Mélanges offerts à Edouard Perroy*, Paris 1973, 220-240.
- KAPFERER 1978 = Anne Dominique Kapferer, *Mépris, savoirs et tromperies dans le Roman boulonnais d'Eustache le Moine (XIIIe siècle)*, in *Littérature et société au Moyen Age* (Actes du Colloque Amiens 5-6 mai 1978), Amiens, Centre d'études médiévales, 1978, 333-351.
- KAPFERER 1979 = Anne Dominique Kapferer, *Exclusions maritimes*, in *Exclus et systèmes d'exclusions dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, CUER-MA (Senefiance, n. 5) 1979, 281-298.
- LECCO 2005a = Margherita Lecco, *Wistasse rossignol. L'intertexto tristaniano in Wistasse le Moine*, in «Romance Philology», LIX (2005), 103-120.

«A grant navie outre la mer» (v. 2256): la battaglia navale di Wistasse il monaco

- LECCO 2005b = Margherita Lecco, *Riso, sapere e magia. Su una connotazione del riso nella letteratura medievale*, in *Il Riso. Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali*, a cura di Francesco Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, 303-322.
- LECCO 2012 = Margherita Lecco, *I cavalieri nella "raske". Ancora sui rapporti intertestuali tra "Wistasse le Moine" e le chansons de geste*, in «Neuphilologische Mitteilungen», XLIII (2012), 289-305.
- LEPAGE 1975 = Yvan Lepage, *Un recueil français de la fin du XIIIe siècle (Paris, Bibl. Nat. Fr. 1553)*, in «Scriptorium», 29 (1975), 23-46.
- LEVY 1994 = Brian Lévy, *Eustace le Moine, ou le combattant à la recherche d'un combat?*, in *Le monde des héros dans la culture médiévale*, édition par Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok, Greifswald, Reineke, 1994, 161-170.
- LUARD 1872-1883 = *Matthaei Parisiensis, monaci sancti Albani Chronica Majora*, edited by Henry R. Luard, London, Longman and Trübner, I-VII.
- MÉNARD 2000 = Philippe Ménard, *Eustache le Moine, forban et corsaire au début du XIIIe siècle*, comunicazione letta al 13° Colloque International du CRLV, *L'aventure maritime: pirates, corsaires et filibustiers* (25-28 mai 2000), che si può ascoltare dal sito Wikipedia, voce Eustache le Moine. [non ho trovato il rimando al contenuto audio, forse sarebbe meglio citare il link]
- SCHMOLKE-HASSELMANN 1981 = Beate Schmolke-Hasselmann, *Füchse in Menschengestalt. Die listigen Helden Wistasse le Moine und Fouke Fitz Waryn*, in *Third International Beast epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Münster 1979, édition Jan Goossens et Thimoty Sodmann, Köln-Wien, Bolhau, 1981, 356-379.

THE MYTH OF LEPANTO AND ITS LITERARY REPRESENTATIONS IN EUROPEAN EPIC POETRY OF THE LATE CINQUECENTO-EARLY SEICENTO

Maria Shakhray
Università di Bologna

RIASSUNTO: Stimolata da fondamentali eventi storici come la guerra d'Oriente e in particolare il suo momento culminante – il leggendario trionfo di Lepanto –, la tradizione epica europea del secondo Cinquecento e primo Seicento subisce profonde trasformazioni. L'adozione stessa dei fatti storici recenti come argomento epico significava una deviazione radicale dal percorso tradizionale in quanto faceva abbandonare agli autori dell'epica eroica “moderna” i modelli classici per avventurarsi in audaci esperimenti poetici. Questo articolo intende analizzare alcuni degli aspetti più importanti privilegiati dagli autori dei tre testi selezionati, appartenenti alla tradizione epica italiana, francese e spagnola: *La Christiana vittoria maritima* di Francesco Bolognetti, *L'Austriade* di Pierre de Deimier e *La Austriada* di Juan Rufo. Il presente saggio è un tentativo di stabilire affinità e differenze semantiche e formali nel discorso poetico della nuova realtà storica, politica, militare e ideologica, esaminando più da vicino la natura dei nuovi fermenti responsabili dell'innovazione profonda di *topoi* epici tradizionali – il processo che secondo Mikhail Bachtin, costituisce la condizione essenziale per l'evoluzione e per il rinnovamento continuo di ogni genere letterario.

PAROLE CHIAVE: Lepanto, storia, mito, crociata, Francesco Bolognetti, Juan Rufo, Pierre de Deimier

ABSTRACT: Stimulated by fundamental historical events, such as the Oriental war and especially its culminating moment – the legendary naval triumph of Lepanto –, the European epic tradition of the late Cinquecento and early Seicento underwent profound changes. The very adoption of the recent historical facts as a subject for epic poetry meant a radical deviation from the traditional path,



as it made the authors of “modern” heroic epic abandon classical models and venture into bold poetic experiments. This article aims to analyse some of the most important aspects and tendencies privileged by the authors of three texts belonging to the Italian, French and Spanish epic traditions: *La Christiana vittoria maritima* by Francesco Bolognetti, *L’Austriade* by Pierre de Deimier and *La Austriada* by Juan Rufo. The present work is an attempt at identifying formal and semantic differences and affinities in the poetic discourse of the new historical, political, military and ideological reality, while having a closer look at the nature of the new ferments accounting for the profound innovation of the traditional epic *topoi* – a process that according to Mikhail Bakhtin, constitutes the essential condition for the continuous renaissance and evolution of any literary genre. KEY-WORDS: Lepanto, history, myth, crusade, Francesco Bolognetti, Juan Rufo, Pierre de Deimier

[...] come mai infatti cantare in forma epica e rivestir del mirabile un avvenimento di cui tutti potevano conoscere i precisi particolari?
(Antonio Belloni, *Gli epigoni della Gerusalemme liberata*)

1. INTRODUCTION: EPIC POETRY AT THE CROSSROADS BETWEEN MYTH AND HISTORY

Reflecting upon the dialectic nature of the relationship between history and myth, Italo Calvino put special emphasis upon the unique ability of literature to transform – or, to put it more precisely, to ‘magnify’ («ingigantire») some of the historical facts, so that they might assume a different perspective in the collective imagination, extending themselves ‘to the whole terrestrial globe and becoming a subject inspiring an impressive

The Myth of Lepanto and Its Literary Representations in European Epic Poetry of the
late Cinquecento-early Seicento

number of authors'.¹ In this logic, literary representations seem to acquire the power of a magic prism, or a kaleidoscope free to rearrange historical patterns, favouring the more visionary – mythological – rather than the strictly historical perspective: «Nell'immaginazione dei poeti – e prima ancora nell'immaginazione popolare – i fatti si dispongono in una prospettiva diversa da quella della storia: la prospettiva del mito».² The particular prism of the mythological perspective refracting historical facts finds its emblematic incarnation in the creative potential proper to the epic poetry that, according to Sergio Zatti's definition, since time immemorial has been indissolubly linked to the significant historical events, conferring them a status of a legend or a myth: «A epico è legata infatti l'idea di gesto, o testo fondatore: ciò che fissa in forma mitica le origini di una civiltà».³

The close interaction between the original historical reality and the transforming power of myth results in the complex, ambiguous nature of the epic poetry: a literary genre that, on the one hand, had to comply with the rigid Aristotelian tenets prescribing, to quote Bakhtin's famous formula, «an absolute epic distance»,⁴ and on the other hand, displayed an inherent ability to absorb various kinds of historical, political, literary and socio-cultural changes, having thus proved to be capable of profound transformations and of an eventual renewal.

This plasticity revealed by the epic genre can be best observed namely in the epoch embracing the late Cinquecento and the early Seicento: a period that had known a true epic «fever»⁵ and produced an extremely rich variety of texts. Evoking Ariosto's prophetic discourse, Riccardo Brusaglia thus remarked upon the epic “mania” which was anything but “easy to catalogue”: «I “miglior plettri” si moltiplicano in effetti, dal

¹ CALVINO 2017: 1-2.

² *Ibidem.*

³ ZATTI 2000: 15.

⁴ BACHTIN 1976: 191.

⁵ BELLONI 1893: viii.

Cinquecento al Settecento almeno, configurando un universo testuale tanto variegato quanto, probabilmente, incontrollabile, o, almeno molto difficile da catalogare».⁶

Among various crucial factors accounting for this sudden epic revival there is one that undoubtedly deserves careful consideration, i.e. the profound changes in European political and social climate that inevitably influenced the literary context. We refer first and foremost to a series of religious wars that Fernand Braudel considered as «a clash» between two antagonistic universes of the Mediterranean world: the Christian (European) and the Islamic (Ottoman) civilizations.⁷ It was namely the impending Oriental threat, commonly perceived as a palpable menace to the integrity of Mediterranean Christian Europe (already endangered by harsh internal religious discords), that brought about a marked revival of the medieval myth of the Crusade, deeply rooted in the collective imagination of the Western civilization. The whole historical and political conjuncture favoured the historical embodiment of the Crusade myth in a series of major military conflicts with the Islamic East,⁸ culminating in an unprecedented European triumph: the glorious Battle of Lepanto (7 October 1571).

The resounding naval triumph of the Holy League – a watershed event of the long-term history of the Oriental war⁹ – not only largely influenced the historical and

⁶ BRUSCAGLI 2003: 85. For a detailed account of the numerous epic poems composed in Italy at the end of the Cinquecento, see BELLONI 1893; for the overall catalogue of poems dedicated to the Battle of Lepanto, see *ivi*: 25-26.

⁷ BRAUDEL 1966: 170-172.

⁸ For a number of valuable reflections on the crusade spirit that accompanied European identity up to the early modern period, see PELLEGRINI 2015. For the revitalised idea of a new crusade, see ALPHANDÉRY - DUPRONT 1954: 213-453; for the essential political circumstances that favoured the historical realization of the «cristiana impresa», see NEGRUZZO 2019, the author offering a meticulous comment of the reasons behind the idea of the “modern” crusade. For a comprehensive analysis of the historical background of the Oriental war, see, among others, BARBERO 2010; CROWLEY 2008; CAPPONI 2006; PETACCO 2005.

⁹ For the historical meaning of Lepanto – a victory that put an end to a «genuine inferiority complex of Christian Europe», as well as refuted the presumed maritime supremacy of the Ottoman Empire – see BRAUDEL 1966: 397.

socio-political European context, but also exerted a profound impact on the most refined literary minds of the epoch. As noted by Carlo Dionisotti, «nessun evento storico di quel secolo valse a commuovere l'ingegno, se non la fantasia e il cuore, dei contemporanei letterati italiani quanto la battaglia di Lepanto»:¹⁰ words that applied not only to the complex reality of Italy, «necessariamente e costantemente differenziata»,¹¹ but could as well refer to other European countries. In line with the epic “mania” reigning on the European literary scene, poets of Mediterranean Europe fervently pursued the intent of celebrating Lepanto triumph, having produced an impressive number of texts that formed a totally new current in the epic tradition. For the first time in history, epic poets transgressed the already mentioned principle of the “absolute past”, according to which, to adopt Tasso’s words, the poet was to consider times «neither too modern, nor too remote»¹² for the sake of poetic plausibility (‘il verisimile’). Needless to say, this profound change put the authors of epic poems in front of various dilemmas that they had to tackle without delay to be able to offer an immediate literary response to the crucial events of modern history.

Which were the approaches epic poets adopted to deal with the novelty of the “materia epica”? Did they still, as suggested by Calvino, take as point of departure the mythological rather than the historical perspective? Last but not least, was it still possible to speak of the continuity and the renewal of the European epic tradition? These are the

¹⁰ DIONISOTTI 1967: 202.

¹¹ Ivi: 203. The resounding victory of Lepanto had a major impact on literature that extended beyond the epic genre, generating a number of short poetic forms (see, for instance, the extremely interesting anthology of *rime per la vittoria sul Turco* in MAMMANA 2007).

¹² As Tasso stated in a well-known passage from his *Discorsi dell'arte poetica*, history offered perfect choice of subject matter for the epic, yet the poets were strongly advised to avoid contemporary historical themes: the latter ones, being too familiar to the audience, were likely to deprive the poets of their “licence to invent”, essential in the case of epic poetry: «Portano le istorie moderne gran commodità in questa parte ch' a i costumi e all'usanze s'appartiene, ma tolgiono quasi in tutto la licenza di fingere, la quale è necessariissima a i poeti, e particolarmente a gli epici [...]» (TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma]: 10).

questions we shall try to answer by analyzing some of the essential aspects of the three texts belonging to the Italian, Spanish and French epic poetry of the late Cinquecento and the early Seicento.

2. «DIEU PRESENT DANS LA BATAILLE»:¹³ THE REVIVAL OF THE CRUSADE MYTH

If the historians continue to argue upon the role that the Battle of Lepanto had in the history of Mediterranean Europe, the eyewitnesses of the combat unanimously agreed upon the providential character of the Holy League's victory. Thus, Gerolamo Diedo, the Venetian counsellor at Corfu, published a detailed relation of the event that he witnessed in person, putting special emphasis upon the role of the «divine favour» in the outcome of the battle:

[...] il divin favore [...] ci ha non solamente renduti umili e datoci maggior forze, con farci mettere insieme più numero di legni [...], ed ha donato ogni cosa opportuna alle genti per mantenerle vive e sane, onde ne è seguita una sì chiara vittoria, ma Egli è ancora piaciuto che quella sia avvenuta fuor d'ogni opinione, e che appresso, malgrado di molte difficoltà che bastavano ad impedirila, sia stata riconosciuta venir solamente dal suo divino provvedimento e potenza.¹⁴

In a similar spirit, Onorato Caetani – another witness of Lepanto – thus wrote on the «felicissima vittoria concessaci dall'infinita bontà di Dio»: «Del tutto ne dovremo

¹³ The formula of 'God present in the battle' belongs to A. DUPRONT, who stressed the «onirologie et la conscience physique du Dieu présent dans la bataille» (DUPRONT 1987: 17).

¹⁴ CAETANI - DIEDO 1995: 178-179.

The Myth of Lepanto and Its Literary Representations in European Epic Poetry of the late Cinquecento-early Seicento

rendere infinite grazie a Nostro Signore, dalla mano del quale dovremo tener questa tanto gran vittoria che si è degnata concedere a tutta la Cristianità [...]».¹⁵

As can be deduced from the above-quoted fragments, the divine presence in the naval battle was a commonly shared, an almost palpable sensation that accounted for the impact Lepanto exerted upon European collective imagination that transposed the myth of the Crusade upon the actual historical reality of the Oriental war.

In his detailed analysis of the phenomenon of a “new Crusade”, Géraud Poumarède insisted upon the «religious foundations»¹⁶ of the war with the Ottoman Empire:

*À l'époque moderne, la croisade s'incarnerait plus particulièrement dans la lutte contre les Turcs vécue comme une exigence profonde [...] chez quelques grandes figures solitaires [...] ou encore au sein de ces ordres militaires, et notamment de l'ordre de Malte, qui assurent par leur combat une «présence vivante» de la croisade à des époques tardives.*¹⁷

Similarly to Poumarède, another French historian, Alphonse Dupront, drew attention to the «irrational» component underlying the notion of the Crusade – this «guerre sainte et sanctifiante» that was to be considered in terms of «une nostalgie d'héroïcité», «la volonté d'absolu» and «une démarche humaine vers le sacré».¹⁸ This “longing for the absolute” was echoed by the flourishing European «ideal of historical grandeur» rapidly gaining impetus with the new generations, «sazie di prudenza e di misura, avida di grandezza e di certezza».¹⁹

¹⁵ Ivi: 138.

¹⁶ POUMARÈDE 2004: 4.

¹⁷ *Ibidem*. Emphasis mine.

¹⁸ DUPRONT 1987: 21-29.

¹⁹ DIONISOTTI 1967: 219-220.

Thus, already by the second half of the 16th century, the historical reality was imbued with high expectations, a new Crusade being fervently awaited by nearly all parties: the Roman Catholic Church, the Spanish Empire and the Most Serene Republic. This religious engagement was especially reinforced by the militant ideology of the Counter-Reformation, explicitly appealing for a new “Crusade” against the unfaithful: in this perspective, the Crusade myth was seen as a perfect antidote to heresy, consolidating both «la già scossa barca»²⁰ of the Christian unity and the authority of the Roman Church by shifting the focus from internal religious discords to the imminent external menace.²¹

The complex process of the renewal of the epic tradition was bound to bring about a number of thorny issues that inevitably sparked off major literary controversies. Time-honoured epic authorities started to be intensely questioned by the modern poetic generation that had to invent new modalities of representing historical reality in line with the new political and literary trends: from now on, poets had to decide on their own whether to turn to the traditional catalogue of themes, *topoi* and stylistic choices, or, on the contrary, opt for the continuous pursuit of innovation, transforming and breathing new life into a genre that numerous critics of the time believed to be definitely in decline.²²

²⁰ BOLOGNETTI, *La Christiana vittoria maritima*, I 33: 8.

²¹ DIONISOTTI 1967: 212-213.

²² For the hypothesis of the epic's decline and “the end” of the heroic ideal, see CAPUCCI - JANNACO 1986: 408-409.

3. LITERARY POLEMICS UPON “MODERN” HISTORICAL EPIC: PROBLEMS, TENDENCIES, PERSPECTIVES

Starting with the late Cinquecento, the revisited myth of the Crusade indeed saw a major revival: the dynamic of a continuously evolving relationship between history and myth proved to be an ideal “materia” to fill the already existing “moules épiques” offered by the canonical epic authorities. If the appeal to resist the impending Eastern menace was a recurrent literary motive already with Dante, Petrarca and at a later time with Ariosto, the new generation of epic poets made the culminating moments of modern religious wars the thematic nucleus of their epic. The “alta impresa” of Lepanto was particularly apt to form a new tradition of celebrative epic texts, since it perfectly corresponded to the most important condition «constituting the nature of the *epopeia*» as formulated by Tasso: «[...] oltre tutte queste condizioni richieste nel poema, una n'addurrò semplicemente necessaria: questa è che l'azioni che devono venire sotto l'artificio dell'epico siano nobili e illustri».²³

The exemplifying function of epic poetry was particularly emphasized by Mario Domenichelli who viewed the epic texts of the time as crucial «attempts at recodifying or reactualising the chivalric code»²⁴ in the context of a new historical reality: «un manuale in molli versi»²⁵ that was to «educate» the modern «Cavaliere cristiano» by instilling into him «una disciplina di vita» and «un codice di virtù»²⁶ in line with the core values of the Counter-Reformation.

It is important to note that the “prodesse” component was tempered by the need of “pleasing” (‘delectare’) the modern recipient of epic texts. Epic poets of the late

²³ TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma]: 10-11.

²⁴ DOMENICHELLI 2002: 152.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

Cinquecento were to consider the “diletto” as much as the “utile” aspects due to the need of conforming to the “indolent” (‘isvogliato’) taste of the epoch. Thus, Tasso severely criticized Gian Giorgio Trissino’s attempt to produce an epic entirely based on the models provided by Homer and Aristotle:²⁷ an epic poem totally lacking in the marvellous element made the poem «insipid» and incapable of «seducing» the extremely «delicate tastes»²⁸ of the modern reader. Opting for the marvellous of a strictly Christian origin, Tasso nonetheless insisted upon the necessity for a sagacious poet to “season” (‘condire’) his epic with elements of variety, romance (‘il romanzesco’) and evidently with the marvellous, since «poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle maraviglie che tanto movono non solo l’animo de gli ignoranti, ma de’ giudiziosi ancora [...] delle quali, quasi di sapori, deve giudizioso scrittore condire il suo poema [...]».²⁹

The presence and the nature of the marvellous and its dialectic relationship with the historical truth, the dichotomy of epic and romance, the notions of unity and variety, the necessity of “pleasing and instructing”, as well as “moving” the reader – all of these notions came to the fore in the debates upon modern historical epic, being all merged in a crucial dilemma: the one of choosing between the desire to imitate the ancient authorities and the urge to surpass the latter ones, opting for a complete renewal of the classical models.

The literary polemic was even more intense in the case of the epic texts celebrating the naval triumph of Lepanto. It is a well-known fact that the contemporaries of the Holy War witnessed an unprecedented technological progress that largely influenced the military reality of the time: the extensive use of heavy artillery and modern

²⁷ Ivi: 6.

²⁸ In the preface to his *Italia liberata dai Goti*, Trissino stated that he had chosen Aristotle «per Maestro» and Homer «per Duce e per Idea» (TRISSINO, *L’Italia liberata dai Goti*, 1835: 3).

²⁹ *Ibidem*.

The Myth of Lepanto and Its Literary Representations in European Epic Poetry of the late Cinquecento-early Seicento

firearms no longer corresponded to the traditional literary representations of military action. The entire previous epic tradition was based upon such essential notions of the chivalric code as honour and valiance: qualities that were revealed in the classical one-to-one combats, the illustrious epic heroes fighting with swords, spears, and other traditional weapons (often given to them by the divine forces and thus possessing magical power). The modern way of waging war, being indissolubly linked to the employment of the heavy artillery and minor firearms, as well as to the devastating collective combats rapidly substituting traditional duels, put the poets in front of the demanding task of transposing the above-mentioned changes onto the poetic texture of their epics. To paraphrase the famous words of Gabriello Chiabrera, in order to compose an epic on Lepanto, one had no choice but to follow the example of Columbus: «trovar nuovo mondo o affogare».³⁰ It is to the poetic discoveries of the navigators in the ocean of late Renaissance - early Baroque epic that we shall now turn to with a view of exploring inevitable changes in the chivalric code inherent to the traditional “poema cavalleresco”.

4. A MODERN CRUSADE: THE UNION OF THE MARVELLOUS AND THE HISTORICAL IN FRANCESCO BOLOGNETTI'S *CHRISTIANA VITTORIA MARITIMA*

On 7 October 1571, the “new Crusaders” finally confronted the Ottoman enemy: four hours of an extremely violent combat ended with the absolute triumph of the Christian coalition – a triumph that definitely destroyed the myth of indisputable naval superiority of Ottoman Empire³¹ and provoked a unanimous literary response in Europe. As far as the epic on modern historical events is concerned, it can be generally observed that poets of the late Cinquecento - early Seicento largely contributed to the mythologisation of the

³⁰ ‘To find a new world or drown’ (Letter 126 of Chiabrera quoted in BELLONI 1893: 173).

³¹ BRAUDEL 1966: 395.

glorious battle, but at the same time they used the historical event to renew the preceding epic tradition. As a major consequence of the effect the actual historical reality had on the literary world, the ratio between the two primary motives of Italian epic poetry converging in the ariostesque formula of «l'arme e gli amori» was subject to a fundamental transformation. To quote Stefano Jossa's words, to the increasing importance of the theme of war («l'arme»), conditioned by the «realtà storica caratterizzata dal mutamento delle armi e della tattica bellica», corresponded a significant reduction of the dimension of «gli amori». ³² Similar transformations could be observed in the relationship between the historical and the marvellous: as will be demonstrated below, the marvellous remained a primary presence in the epic, yet its character and function underwent essential changes.

The tendency of merging the historical and the marvellous elements was linked to another crucial literary trend of the epoch: the one of the “interiorization” of the historical events by inscribing them into the allegorical context of the war between the Christian Good (represented by God assisting the Christians) and the infernal Evil (represented by the demons favouring the Islamic adversary, respectively). As Mario Domenichelli puts it,

[...] si fa davvero evidente il funzionamento allegorico del poema che è un tutt'altro con la tendenza di affondare nella soggettività, e a trasognare le figure dell'epica in una geografia tutta simbolica, fatta di luoghi e istanze interiorizzate, sicché la guerra [...] diventa la Santa guerra delle istanze psichiche, fra bene e male, inferno e paradiso. ³³

In line with the tendency in question, all of the texts selected for the comparative analysis appear to be inscribed into the allegorical framework of the war between the divine Good

³² JOSSA 2002: 179.

³³ DOMENICHELLI 2002: 162.

and the demonic Evil. Thus, in Francesco Bolognetti's *Christiana vittoria maritima* (1572) – a poem composed by the Bolognese politician, lawyer and poet³⁴ to celebrate the triumph of Lepanto – the Manichean struggle between God and the demonic forces functions as the actual “movente” of the poetic narration, the war between East and West being a direct consequence of the war waged by «l'empio Infernal Sathan» and Christ, «il gran figlioul di Dio». ³⁵ The allegorical basis undoubtedly accounts for the continuous presence of the marvellous, the poem containing a number of traditional epic *topoi* related to the dimension of the *mirabile*, such as infernal councils,³⁶ magic weapons and frequent divine and demonic interventions in the course of the battle. Yet, it is important to observe that the marvellous introduced by Bolognetti bears a strictly Christian character,³⁷ forming a dialectic relationship with the historical element. Thus, after the traditional protasis in which the Bolognese poet promises to celebrate «il bel fatto di Lepanto», the narrator presents the Ottoman aggression as a part of a greater infernal plot: the ‘insatiable’ Demon sows the false doctrine in Asian and African continents striving for his primary aim: to conquer the entire Christian civilisation. To fulfil this ambitious plan, the demonic forces inspire the Ottoman Turks to attack the Mediterranean Europe, Beelzebub himself instigating Selim II to wage war against the Christians, so that «anco in Europa l'odiata insegna / Spiega il rio Turco, e in Occidente

³⁴ For a detailed account of Francesco Bolognetti's life and poetic legacy, see MANCINI 1989: 19. Bolognetti – an influential politician and a refined Bolognese intellectual – composed his second poem as a prompt reaction to Lepanto, on the one hand launching a peremptory appeal to celebrate the modern “Crusade” to the *letterati* from his intellectual circle, and demonstrating profound solidarity with the ideology of the Counter-Reformation, on the other hand (ivi: 155-160).

³⁵ BOLOGNETTI, *La Christiana vittoria maritima*, I 4: 3.

³⁶ According to Giancarlo Bettin, one of the crucial *topoi* of the epic genre: see BETTIN 2006: 717-735.

³⁷ Exactly as Tasso wrote some years later recommending to use the marvellous linked exclusively to the Christian faith that the Christians «hanno bevuta nelle fasce insieme co'l latte», in order to stay in the limits of the “verisimile” (TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma]: 7-8).

regna».³⁸ It is interesting to observe the intrusion of the historical element inwoven in this “marvellous” scene: the Demon explicitly refers to the absence of unity in the Mediterranean Christian Europe, an argument that perfectly corresponded to the actual historical conjuncture.³⁹ As the Demon argues in his lamentation, the unity between the Christians, seemed impossible not only due to the internal discords between Catholic and Protestants, but was also conditioned by the expansionist ambitions of the European states, each of them looking for their own profit even in face of the Islamic threat: «Ma posto anchor che uniti fosser [...] / L’Hispano al Gallo, e l’Italo molesto, / L’uno a l’altro ubidir mai non vorrebbe; / Tal che per le discordie non palesi / Sarian tutti sconfitti, e morti, e presi».⁴⁰ Having introduced the historical reasons, Beelzebub does not limit himself to fiery rhetoric, resorting to a magic device: the infernal «atro veneno» used to affect Selim’s senses and to instigate his rage towards Christian world. In line with the poem’s structure based on the principle of contrastive parallelism, all of the infernal plots are paralleled by the divine actions: the infernal *messo* is contrasted by the divine *nuntio* who affects Pope Pius V with «celeste almo liquore» in order to encourage him to arrange the alliance of the Holy League. The interaction between the marvellous and the historical elements continues throughout the whole text: infernal councils alternate with

³⁸ BOLOGNETTI, *La Christiana vittoria maritima*, I 8: 4.

³⁹ As clearly demonstrated in the poem, the unity between the major Christian states was extremely unlikely to be achieved, for, on the one hand, Spain was largely engaged in the confrontation with the Protestants in Flanders, not to mention the internal war with the Moors (ivi: 12), while on the other hand Italy, France, Germany and England were deeply involved with controversies sparked off by the Reformation process (ivi: 13).

⁴⁰ Ivi, I 60: 113. As is well-known, the European states succeeded in overcoming political and religious discords and joined their efforts to resist the Ottoman threat. The motive of the European unity in face of the common external danger became a *topos* in the thematic repertoire of the late Renaissance – early Baroque epic tradition. As Antonio Belloni put it, «la cristianità era minacciata dal Turco invadente, la cui audacia provocava ne’ fedeli più vivo, con lo spavento, il desiderio di riscossa; bisognava destare gli animi all’entusiasmo [...] ricordando loro le fiere lotte già combattute cogli infedeli. Era quindi naturale che si presentasse come ottimo argomento di epopea la guerra santa per la conquista del Sepolcro» (BELLONI 1893: 23).

the negotiations in the divine realm, as well as with the ones between Pius V, Venetian Doges and Philip II of Spain; the demonic forces intervene directly, spreading the infernal «tosco» to instigate discords between the parties to the Holy League – controversies to be placated only by the divine messengers infusing «gratia divina» in the hearts of the rebels.

In this perspective, the whole course of the war between East and West seems to be determined by the allegorical war between Heaven and Hell: it is yet in this marvellous background that the ferments of the new historical trend reveal their presence. This happens first and foremost due to the introduction of a wide range of historical details: aspects pertaining to the actual historical reality of Lepanto, such as for example, the detailed catalogue of the «Heroi Moderni» taking part in the naval combat,⁴¹ the embittered account of the Ottoman aggression in Cyprus,⁴² the mention of the numerical superiority of the Ottoman fleet⁴³ and the actual historical disposition of the Holy League's fleet,⁴⁴ as well as the references to the modern warships. The latter ones constitute one of the most striking historical details in the poem: a radical deviation from the classical tradition that could not provide models nor recommendations for dealing with the new military *realia*. The famous six galleasses – extremely innovative warships of the epoch – are represented through the numerous panegyric descriptions in which the destructive weapons act almost as the real protagonists of the naval combat:⁴⁵

⁴¹ The real historical characters are a fundamental presence with Bolognetti: the poem contains numerous celebrative passages dedicated to Don John of Austria, Giovanni Andrea Doria, as well as to Agostino Barbarigo, Marcantonio Colonna and Sebastian Venier and other valiant warriors of the Holy League.

⁴² Ivi, III: 51-52. It is worth noting that the numerical advantage of the Ottoman fleet was not unquestionable: according to Alessandro Barbero, the Christians were superior to the Ottoman Turks in some crucial aspects, e.g. the power of their military equipment (BARBERO 2010: 536).

⁴³ For the relation of the atrocities committed by the Ottoman army during the Siege of Famagusta, see ivi, I, 65-77: 13-15.

⁴⁴ Ivi, III 89-91: 34; 94-95: 53.

⁴⁵ See also ivi, II 143: 36.

Quelle sei navi tutte, che maggiori
de l'altre, innanzi a l'altre poi fur poste,
l'aria fendean con strepiti, e romori,
per le dense bombarde in lor disposte.⁴⁶

In these “odes” to modern warships, special attention is given to the dramatic effect the warships produced on the Ottoman Turks: a factor that according to Bolognetti, was a decisive one for the triumph of Lepanto: «Non è tra queglii di cor si franco, / Che non si mostri e sbigottito, e bianco».⁴⁷

Having introduced the essential historical elements, Bolognetti continues to insist on the general allegorical framework: along with the elevated descriptions of warships, cannons and other modern firearms prevailing in the impressive scenes of collective combats, the reader assists to three episodes that clearly pertain to the domain of the marvellous: (1) A divine messenger protects the valorous Don John of Austria by diverting a hostile arrow;⁴⁸ (2) Archangel Michael killing the Ottoman commander-in-chief, Ali Pasha with his celestial sword⁴⁹ (a traditional *topos* creating an oxymoronic union with the use of the innovative firearms) – an episode that, as always with Bolognetti, is paralleled by the action of the demonic forces: (3) Beelzebub killing Agostino Barbarigo, the commander of the left wing of the League's fleet, with his «*empia saetta*».⁵⁰ The last episode might seem a concession to the epic tradition requiring direct supernatural interventions in the course of the battle, yet in this case, the marvellous is once again merged with the historical dimension. The death of Ali Pasha

⁴⁶ Ivi, III 27: 42.

⁴⁷ Ivi, III 27: 42.

⁴⁸ Ivi, III 56: 46. Needless to say, a divinity helping valiant heroes in the combat is a *topos* belonging to the classical epic tradition.

⁴⁹ Ivi, III 72: 49.

⁵⁰ Ivi, III 107: 55.

The Myth of Lepanto and Its Literary Representations in European Epic Poetry of the late Cinquecento-early Seicento

remained a mystery that provoked many legends and historical hypotheses:⁵¹ not being able to omit an episode crucial for the battle, the Bolognese poet resorted to the Christian marvellous, playing on the mystery surrounding the historical fact.

The presence of modern history in Bolognetti's epic becomes even more evident due to the episode of the tragic defeat of the Knights of Malta, the poet paying tribute to the warriors' bravery: no supernatural interventions are introduced to decorate or reinvent the episode of the destroyed ship of the «Guerrieri da la bianca Croce»,⁵² the narrator remaining faithful to the historical truth.

The dramatic tone of the episode reaches its crescendo in the poem's surprisingly realistic open ending: the scene of the triumph over the Turks who, as shown by Bolognetti, lose their confidence, being «colmi [...] di timor, e privi di speme»,⁵³ is followed by the topical episode of Don John praising his army and sending prayers of gratitude to Heaven: an idyll that is all of a sudden disturbed by the arrival of a warrior survived from the Siege of Famagusta. The messenger narrates the tragic news, his monologue abounding in realistic details concerning the atrocities committed by the Ottoman Turks in Cyprus. The historical perspective completely dominates in the scene, while the whole meaning of Lepanto is being significantly reconsidered: the naval triumph of October 7 cannot be seen as a definitive victory, for there is no doubt that other "crusades" will be necessary in order to put an end to the Ottoman menace. It is not by chance that the poem ends with the Christian commander's-in-chief solemn promise to resume military action as soon as possible,⁵⁴ the author expressing his deep awareness of the Eastern danger: despite all of the miracles and supernatural interventions dispersed in the poetic text, the ending of *La Christiana vittoria maritima* remains open,

⁵¹ Roger Crowley remarked upon the existence of about ten different versions of the event that largely contributed to its gradual transformation into a myth (CROWLEY 2008); cf. BARBERO 2010: 558.

⁵² Ivi, III 75-78: 50.

⁵³ Ivi, III 118: 57.

⁵⁴ Ivi, III 123: 62.

perfectly reflecting the extremely unstable historical mood. Yet, Bolognetti's attitude is not a pessimistic one: in his global historical vision, a Christian victory at a moment when Europe had already lost Cyprus to the Ottoman Empire definitely refuted the myth of the invincibility of those who «de lo schermir perduta havendo l'arte; / che a vincer stati in fino alhor sempr'usi». ⁵⁵ As can be seen, with Bolognetti the historical perspective – although firmly inscribed in the allegorical context of the war between Good and Evil – comes to the fore, the poet justly focusing on the crucial ideological value of Lepanto: a moral victory demonstrating «a mille prove note, / Ch'anco esser vinto il fero Thrace puote». ⁵⁶

5. THE *MIRACLES* OF HUMAN EFFORT: JUAN RUFO'S PROVIDENTIAL PERSPECTIVE

A similar tension between the marvellous and the historical aspects merged in the poetic reality of the historical epic can be observed in Juan Rufo's *Austriada* (1584): a text that according to Esther Cicchetti, was perfectly in line with the atmosphere of the “epic fever” proper to the Iberian Peninsula in the period between the 16th and the 17th centuries: «un'epoca che vede il fiorire di una quantità ingente di poemi, grazie alla fortunata espansione politica della Spagna e al fondamentale influsso della cultura italiana». ⁵⁷ As in the case with *La Christiana vittoria maritima*, the historical narration in *La Austriada* is collocated at the same allegorical level of the Manichean struggle between God and infernal forces, echoing the structure of Bolognetti's epic. The Bolognese and the Cordovan poets adopt the same optic of a new “Crusade”: similarly to

⁵⁵ Ivi, III 119: 57.

⁵⁶ Ivi, III 116: 56.

⁵⁷ In RUFO, *La Austriada* [Cicchetti]: 10. For the «numerous [...] attempts at reflecting, recollecting and bringing new life to the deeds of the so-called imperial epoch» proper to the Spanish epic of the *Siglo de oro*, see also PIERCE 1968: 220.

The Myth of Lepanto and Its Literary Representations in European Epic Poetry of the late Cinquecento-early Seicento

Bolognetti's «gloriosi, e sempre invitti Heroi» united by the «zelo ardente» of their faith,⁵⁸ Rufo's characters are introduced as modern "Crusaders" fervently defending the cause of «la divina eternal providencia» that can be justly considered as the essential *movente* of the poem: «No es humana pasión, ni otro artificio, / La Iglesia santa en fe representamos, / Y por Dios uno y trino peleamos».⁵⁹ Yet, despite the seemingly close affinity between the two texts, a crucial difference concerning the thematic and the ideological structure of the two poems can be observed. In Rufo's poetic interpretation, Lepanto, as well as the Oriental war itself, is by no means a result of the infernal plotting, but rather an incarnation of the divine justice: a *Leitmotiv* permeating the whole texture of *La Austriada*. It is namely the supreme divine will – «Dios [...] poderoso y justiciero»⁶⁰ dissimulating *pietas* and compassion behind a mask of severity⁶¹ – that postulates the necessity of a modern "Crusade" with a view of punishing the unfaithful and restituting justice to the whole world. This Counter-Reformation perspective is proved by the transformation of the traditional ratio between the divine and the infernal forces: in contrast to Bolognetti's principle of parallelism almost equalling the allegorical adversaries, in Rufo's text, the antagonism between Heaven and Hell is from the very beginning resolved in favour of the divine will. Thus, the Demon's first attempt of sowing discord during the Holy League's navigation fails, as Don John of Austria immediately succeeds in placating the rebels, with his 'essential words' putting the demons to a 'desperate' flight.⁶² Significantly enough, the commander-in-chief does not even need to resort to divine help, nor to marvellous devices, his ardent discourse along with his own wise example being enough to encourage the Christian warriors to persist

⁵⁸ BOLOGNETTI, *Capitolo poetico al Sig. Gio. Battista Pigna* in *La Christiana vittoria maritima*: 63.

⁵⁹ RUFO, *La Austriada* [Cicchetti], V 16: 799.

⁶⁰ Ivi, XII 16: 431.

⁶¹ The explicit rigidness and the carefully dissimulated piety are the essential characteristics of God in *La Austriada* (ivi, III 42: 186).

⁶² Ivi, XX 41: 713.

in uniting their efforts for the sake of their divine mission. Moreover, unlike the demons in Bolognetti's poem, Lucifer in *La Austríada* is an extremely ambiguous figure: in his lamenting monologue he expresses an immense regret as to his own irreversible condition of an «angel arrojado desde el cielo» resulting in complex affect of 'raging envy' and 'eternal sorrow'.⁶³ In the Cordovan poet's interpretation, the Demon, torn with the desire of revenge, is at the same time affected by a profound sense of guilt and hatred towards himself.⁶⁴ In this logic, the Demon is presented as an extremely weak adversary, defeated even before the start of the battle, whereas the new "Crusaders" continue to reveal the 'miracles of their own effort'⁶⁵ throughout the whole combat, the element of the marvellous thus being almost absent from the Lepanto episode. In contrast to Bolognetti's *Christiana vittoria maritima*, such classical *topoi* as direct interventions of supernatural forces cannot be found in Rufo's description of the battle: yet, the divine forces *a priori* determine the basic course of the events in *La Austríada*, providing inspiration for the Christian heroes so that their own military art and chivalric valiance might produce *miracles* on the battlefield.

It should be noted that compared to Bolognetti's epic, the marvellous in the Spanish poem bears a more subtle character, all of the divine interventions manifesting an implicit character, with the exception of the two episodes. Thus, in canto XIII, the reader almost witnesses to the explicit manifestation of the marvellous, when the ship of the Ottoman general Mustafa carrying 'innocent' Christian souls, captured after the Cyprus expedition, all of a sudden explodes before its departure, the macabre episode being related in an extremely detailed, realistic way.⁶⁶ Interestingly enough, the narrator offers a 'Catholic reading' of the tragic episode refusing to provide a definitive answer as

⁶³ Ivi, XXI 12: 709.

⁶⁴ Thus, in the dramatic monologue, the Demon reveals his contradictory affects: «Aborresco mi ser mil veces reo, / maldígome con ansia encarecida [...]» (ivi, XXI 17: 709).

⁶⁵ «Mostrando de su esfuerso maravillas» (ivi, X 42: 376).

⁶⁶ Ivi, XIII 94: 468.

to the reason of the ship's explosion. Only the narrator's rhetorical question alludes to a highly probable providential character of the event: «quién duda que en son triste y lloroso / no llamasen a Dios, padre y abrigo, / y que él, como tan justo y piadoso, / socorro diese al bien y al mal castigo?»⁶⁷ This uncertainty by all means functions as a confirmation of the religious basis underlying the poem: in line with the providential conception of the Counter-Reformation, man is not able to fully penetrate the mystery of the divine plan: it is precisely for this reason that the rare divine interventions in the historical reality of the combat tend to bear an allusive, hypothetical character.

A similar partial "miracle" is narrated in canto VIII, when Luis de Requesens, following the order of Don John, navigates to bring military support to the Christian commander-in-chief. In the course of a terrible tempest, the hero sends ardent prayers to Heaven, but the divine response is neither an immediate, nor an absolute one: «Oyole Dios, y concediole parte / de aquello que humildemente pedía, / y parte no: la causa ignora el arte humana, que juzgando desvaría».⁶⁸ Similarly to the preceding episode, the narrator prefers to leave the veil of mystery, accounting for the partial character of the marvellous in the text. In this way, the episode does not contradict the principle of poetic plausibility, while it remains faithful to the Counter-Reformist providential conception. As Rufo frequently shows in his poem, in line with the ideas of the Counter-Reformation, man should resist «los contrastes y fortuna»,⁶⁹ being guided by an unquestioning faith, yet acting on his own: that is why explicit supernatural interventions are absent from the detailed description of the Battle of Lepanto, the Christian marvellous yet permeating the episode in an implicit way and constituting the essential mythological background to the historical event.

⁶⁷ Ivi, XIII 103: 470.

⁶⁸ Ivi, VIII 31: 320.

⁶⁹ Ivi, XX 20: 673.

Similarly to Bolognetti, Rufo does not hesitate to introduce elements of modern historical reality as he draws the reader's attention to the innovative firearms. «La fiera tempestad y el son horrendo de las espesas balas y cañones», «los nocivos turbiiiones», «el aire que se condensa y escurece»: the latest achievements of military art are related in a way that particularly emphasizes the destructive power and the disastrous, stunning effect of «el juego de la brava artillería» upon the Ottoman adversary, the poet faithfully witnessing the decisive role of the impressive firearms and collective combats in the triumph of Lepanto.

An important ideological difference between Bolognetti and Rufo consists in the union of the providential Counter-Reformist and the nationalistic imperial perspectives displayed by *La Austriada*: thus, in an essential fragment of the final canto the poem, the Cordovan poet anticipates the future role of Spain as a Catholic world empire: «Tiempo vendrá en que el mundo de aposento / a un pastor solo y a una monarquía, / por una sola ley será guñada / la tierra y de un gobierno sojuzgada».⁷⁰ In Rufo's vision, of all European powers, Spain, with her resounding triumphs during the Reconquista period, as well as her substantial contribution into the crucial battle with the Ottoman Empire, could indeed be considered as an ideal monarchy capable of uniting, dominating and guiding the rest of the Christian world in the long term. In other words, similarly to the author of *La Christiana vittoria maritima*, Rufo does not consider Lepanto as a definitive triumph, clearly foreseeing other battles to be fought before 'the time comes' for the realization of his nationalistic providential ideal.

⁷⁰ Ivi, XXIV 95: 850.

6. THROUGH THE PRISM OF MODERN HISTORY: “THUNDERING CANNONS” AND “VALIANT PALADINS” IN PIERRE DE DEIMIER’S *AUSTRIADE*

It is interesting to observe how the above-analysed tendencies were manifested in the French heroic epic poem *L’Austriade* composed by the Avignonese poet Pierre de Deimier in 1601: a text that constituted a poetic attempt to focus on the notion of Christian unity, providing a model of a heroic poem that according to Siegbert Himmelsbach, was especially needed in an époque when the country was torn by internal religious discords.⁷¹

In terms of the ariostesque formula, *L’Austriade* definitely favoured the dimension of «l’arme» rather than the one of «gli amori», having absorbed the general European tendency towards renewing the epic genre by dealing with fragments of actual historical reality. Similarly to the Italian and the Spanish texts, the idea of a modern “Crusade” became the genetic nucleus of the new «heroic Christian epic»,⁷² its heroes being animated by the idea of the divine mission symbolized by the «humble crucifix»⁷³ carried by Juan de Cardona. The ‘precious image’ of the ‘humble crucifix’ serves to ‘reinforce zeal and courage’ of the ‘sacred army’, the nationality of each warrior being no longer important, since in the discourse of the commander-in-chief, all of them – Italians, French and Spanish – are viewed as the «valiant Cavaliers» united under the standard of the Christian faith: «Mais, braves Chevaliers, quel’honneur du grand Dieu, / Et l’amour des vertus commande vostre vœu [...]».⁷⁴ In his ardent monologue, Don John of Austria introduces the essential themes pervading the poetic texture of *L’Austriade*, i.e. the

⁷¹ See HIMMELSBACH 1988: 7.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ DEIMIER, *L’Austriade*, I: 15.

⁷⁴ *Ivi*, I: 18.

warriors' acute awareness of their Christian mission,⁷⁵ the need for unity in front of the Ottoman threat and finally, the chivalric code remaining in vigour and determining the heroes' attitude. Similarly to Rufo's epic, Deimier's poem reveals the same tendency towards poetic plausibility, the commander-in-chief of the Christian fleet advising the warriors to rely on their own bravery and effort, as well as on the potent weapons at their disposal: «[...] les excedons nous pas en force et en courage? / Quand vous serez meslez aux horribles combas [...] / La tonnerre et l'effort, des canons et des armes, / Vous soit un clair triomphe au plus noir des vacarmes».⁷⁶ In this fragment, the historical element acquires primary importance as it anticipates the actual ratio between the marvellous and the historical in the poem: unlike the "Cavaliers" in Bolognetti's *Christiana vittoria maritima*, Deimier's characters do not enjoy an explicit divine support during the naval battle. In the descriptions of the fierce combat, the historical perspective undoubtedly prevails over the allegorical one, the divine forces being an implicit presence guiding and inspiring the Christians, whereas the references to the demonic forces are reduced to the desperate prayers and blasphemy of the Ottoman warriors.

It is interesting to consider a rare example of Heaven's assistance unfolding in the narrator's mind («esprit») or imagination: the narrator emphasizes the visionary character of the scene with the syntagm «il me semble de voir» ('I seem to see'). The classical epic *topos* of a hero transposed to the divine realm is complicated and inverted by Deimier, since the narrator's mind is not immediately transposed to the divine realm, but on the contrary, the latter one appears to be transferred into the narrator's «esprit» transforming it into a pure "celestial pathos" («celeste fureur»): «Il me semble de voir sur la sainte Montaigne / Par moyen de la foy ma fidelle compaignie, / Le Roy de

⁷⁵ The awareness of the divine mission along with the connotations of a modern Crusade is perfectly summarised in the appeal the commander-in-chief makes to his warriors: «Le Ciel combat pour nous, nous ne manquerons pas» (ivi, I: 15).

⁷⁶ Ivi, I: 17.

l'univers au throsne glorieux, / Qui s'esleve tout grand, haut sur les Cieux des Cieux [...]».⁷⁷

As in the case of the episode of the exploded ship in Rufo's poem, the reader is left uncertain as to the real nature of the scene in which God sends Archangel Michael to support the Christians at Lepanto. The poet adopts an even more subtle subjective perspective as he alludes to the episode's probable imaginary character: a dream or possibly a prophetic vision brought to life by the union of the vivid poetic imagination and, above all, his 'faithful companion', the genuine Christian faith.

A similar transformation of the classical *topos* can be observed in the episode of Don John's passionate discourse delivered in front of the Holy League fleet. In the given scene, the reader encounters no topical apparitions of the divine messenger, the Spanish hero merely "sensing" the divine presence and support: «Sans doute le Chrestien restera le vainqueur, / Un Ange, ie le sens, me le dit dans le coeur».⁷⁸ Once again, we assist to a subjective sensation, this time experienced by the commander-in-chief of the Christian fleet whose fervent speech is centred upon the idea of the warriors' being inspired by the divine presence.

The marvellous in the poem bears an ambiguous character, the text revealing to be imbued with the innovative elements pertaining to modern historical reality. Thus, *L'Austriade* makes use of a wide range of military innovations showing the new modalities of *ars belli* in both realistic and hyperbolized spectacular way proper to the poetic of the Baroque, aimed at provoking the reaction of extreme horror and amazement. The extremely efficient power of the above-mentioned warships is considered a primary factor of the Christian victory – an aspect that develops into a

⁷⁷ Ivi, I:10-11.

⁷⁸ Ivi, I: 18.

Leitmotiv, the narrator of *L'Austriade* offering various descriptions of the «six Galeasses des Venitiens [...] tant redoutables que les Turcs ne les oserent iamais atquer». ⁷⁹

If the historical *realia* of modern warships and weapons was a crucial presence in Bolognetti's and Rufo's poems, with Pierre de Deimier they become the real protagonists of the battle:

Le bruit haut resonnant fait effrayer la Mer,
on la voit frissonner, palir, et escumer,
et cest horrible son en passant ces campagnes
va gronder sur les flancs des prochaines montaignes [...].
La fumée soulfhreuse, espaisse et tenebreuse,
rase de son manteau la vague genereuse,
et poussée des mains d'un vent doux respirant
sur la face des Turcs noire va demeurant. ⁸⁰

In the given fragment, the solemn epic narration focuses on the apocalyptic atmosphere of the battle, merging the hyperbolic references to the stunning effect of *human* military actions ('the horrible sound' that terrifies the sea and is echoed by the mountains) with the realistic details of modern firearms, such as 'the obscure, dense sulphurous smoke' leaving appalling 'black' traces on the faces of the Ottoman warriors. Interestingly enough, the passage reveals a tendency that becomes emblematic with Deimier: the effect of the thundering cannons is a direct allusion to *Iuppiter Tonans* – Thundering Jove –, the author resorting to the classical epic tradition in order to render the calamitous effect of modern firearms. A similar trend is present in the verses that with a genuine epic zeal describe the famous six galleasses. This time the old epic *topoi* refer to the new military

⁷⁹ DEIMIER, *Argument de "L'Austriade"*: 3.

⁸⁰ DEIMIER, *L'Austriade*, I: 21-22.

reality in an explicit way: «Deux Galeasses guidaient leur afreux esperons, / Et semblaient iustement cette superbe armée / L’oiseau de Iupiter, la foudrière emplumée». ⁸¹ In this double metaphor, the innovative realia – the latest achievement in war technique – is merged with the mythological image of the ‘superb’ Jove’s eagle, both of the elements being assimilated to a ‘feathered lightning’ by virtue of their being potent and extremely prompt in action. Allusions to the ancient myth frequently reappear in the text, the narrator playing upon the figure of the supreme deity: the Christian warriors may assume the appearance and the power of Jove («Cependant le Chrestien tousiours foudroye et tonne, / Ce sont dix mille mort autant de coups qu’il donne»; ⁸² «Faites, que le Soldat tousiours batte ou canonne, / et que le Canonnier brusle, foudroye et tonne»); ⁸³ Jove’s thunder may act as a metonymy of the calamitous cannons, or may as well refer to the classical swords («Le Prince des combas orné de lauriers d’or, / Qui tournat en ses mains son glaive et son tonnerre, / Rallumait par les camps les ardeurs de la guerre [...]»; ⁸⁴ «leurs glaives sont un foudre, et ce foudre une parque» ⁸⁵), while the “thundering” sound of cannons («un bruit si copieux tonne en toutes pars») is compared to «l’horrible baterie / De cent mille Vulcans et Cyclopes fumeux». ⁸⁶ In this mythological interpretation, the fire of the “furious” cannons literally equals the infernal flames: «Les canons [...] de leur gosier affreux / Vomissent de nuax et de balons soulfureux, / L’air semble estre tout flame, et la fumée oblique / L’esgale avec les feux au manoir plutonique (...)». ⁸⁷

It is essential to note that despite the active presence of the innovative elements, best summarised by the formula of the «merveilleuses descriptions des bruits, eclairs,

⁸¹ DEIMIER, *L’Austriade*, I: 9.

⁸² *Ivi*, I: 22.

⁸³ *Ivi*, I: 16.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ivi*, I: 59.

⁸⁶ *Ivi*, I: 35-36.

⁸⁷ *Ivi*, I: 25.

fureurs et ravages des coups de canons»,⁸⁸ the poet remains faithful to the notion of the chivalric code that as in the case with the poems by Bolognetti and Rufo, is a crucial presence in the French poem. The fundamental chivalric concept of honour is aptly inscribed in the context of the new military reality, as the narrator compares the heroes of Lepanto to ‘the valiant Paladins’ of the past: «Maintes braves Chevaliers de la vaillante France [...] / Et combattans hardis en vaillans Paladins, / Semaient les bleus sillons de soldats Bisantins. / C’estaient tous des Renauds et des Rolands encore [...]».⁸⁹The chivalric dimension converges with the rhetoric of the modern “Crusade”, as well as with the decorative presence of classical mythology and the essential historical element: the heroes of Lepanto are viewed not only as exemplary “Crusaders” guided by the divine Providence, but also as modern ‘Rinaldos and Rolands’ – “Cavaliers” whose actions are dictated by the law of honour. To render the complex image, the French poet coins a strikingly modern, oxymoronic syntagm «l’honneur du canon»,⁹⁰ thus emphasizing the irrevocable changes in the status of modern heroes, as well as adding new elements to the existing literary tradition. It becomes clear that modern historical reality based on the principle of the ‘honour of the cannon’ influenced the identity of the epic hero: while valour and honour remained his essential characteristics, the historical phenomenon of collective combats imposed on him the requirement of wielding cannons, bombards, arquebusiers and other modern weapons. This tendency is perfectly illustrated by the episode of the first shot of the Holy League’s “thundering cannons” made by the commander-in-chief, Don John of Austria, to encourage the Christian heroes to the battle: «Le Prince fait trembler le rempart ondoyant / Par le coup d’un canon

⁸⁸ Ivi, *Argument de “L’Austriade”*: 1.

⁸⁹ Ivi, II: 104.

⁹⁰ Ivi, II: 93.

The Myth of Lepanto and Its Literary Representations in European Epic Poetry of the
late Cinquecento-early Seicento

fumeusement bruyant, / Pour faire tenir prest à la guerre cruelle / Tous les grands Chevaliers de troupe fidelle». ⁹¹

It is important to mention in this connection that the predominance of the historical element – the innovative descriptions of the firearms and their calamitous effect, the heroes adopting modern war techniques and the latest technological military achievements – is an essential characteristic displayed by all of the three texts celebrating the glorious Holy League's victory. Yet, it is namely with Pierre de Deimier that the coexistence of modern and classical dimensions receives a particularly detailed attention as the narrator adopts a rich variety of mythological metaphors, transforming the poetic discourse of *L'Austriade* into «un pien teatro di meraviglie» in line with the tendency of the early Baroque: ⁹² a formal spectacularity perfectly adapted to render the equally spectacular historical content.

A fundamental historical aspect that the three poets show to have in common is their intense historical awareness: thus, Bolognetti gives his poem a symbolically open ending narrating the tragic episode of Famagusta; Rufo alludes to the temporary character of Lepanto triumph through the image of a certain, yet distant global triumph of the Catholic Church; finally, Deimier concludes his epic with an emblematic poem ⁹³ displaying a similar awareness of the menace of further Ottoman aggression. At the historical level, *L'Himne de la paix* functions as a poetic warning against the raging “Erinyes” of the internal religious wars in Europe and their possible tragic consequence: the irreversibly weakened ability of Europe to resist potential external danger in the future.

⁹¹ Ivi, I: 8.

⁹² TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico* [1670] quoted in BATTISTINI 2002: 55.

⁹³ It should be noted that *L'Austriade* actually remained uncompleted, the poet having concluded the text with the two hymns permeated with the Christian spirit. The first and the most important one – *L'Himne de la paix* – is devoted to the latest events of Franco-Savoyard War of 1600-1601 and contains an urgent appeal for putting an end to further internal European discord.

7. CONCLUSION

The three poems taken into consideration clearly witness the complex processes the epic genre undergoes in the period between the end of the Cinquecento and the beginning of the Seicento. Imbued with the spirit of the Counter-Reformation, the texts reflect the main political and historical tendencies of the epoch that largely favoured the revitalization of the idea of a new crusade: a myth that provoked considerable changes in the historical and literary reality of the time.

The general tendency towards a more historical or epic “mode” can be traced in all of the texts in question, all of them being contaminated, as Tasso would have put it, not only with the “flavours”

of the *mirabile*, but also with the “condiment” of modern history, each of the poems privileging different aspects of the rapidly changing historical reality. Yet, as our analysis has shown, the tendency towards historicity went hand-in-hand with the continuous attempt of merging history with the marvellous, the poets remaining faithful to some of the epic *topoi* of the past and, most importantly, inscribing the union of the marvellous and the historical into the ideological context of a modern “Crusade”. All of the above-mentioned transformations took place precisely under the sign of the Crusade myth favouring the providential perspective of the Battle of Lepanto and the crucial divine presence – either explicit, as in Bolognetti, or implicit, as with Rufo and Deimier. While the Italian text still contains a number of direct loans from the classical epic, the later texts of Rufo and Deimier tend towards a more subtle perspective in which the allegorical struggle between the divine and the infernal forces acquire a more implicit character, the emphasis being put on the “miracles” produced by the human effort of the new *milites Christi*.

In all of the poems, the chivalric code with its key notion of honour continues to act as a crucial basis of the poetic action, re-elaborated and reactualized in view of the

The Myth of Lepanto and Its Literary Representations in European Epic Poetry of the
late Cinquecento-early Seicento

new social, ideological, political and historical processes. This tendency is perfectly demonstrated by the complex change of the status of the new epic hero: the protagonists of the battle act as the modern “Crusaders” guided by the divine Providence, being at the same time the “valiant Cavaliers” continuing the classical chivalric tradition, as well as “modern Heroes”, perfectly well-versed in the new *ars belli*.

Finally, a crucial change towards historicity can be observed if we compare the definitive, unquestionable endings of the classical models with the open ending of Bolognetti’s poem, as well as with the unstable, explicitly wary intonations of the poetic finals offered by Rufo and Deimier. All of the three poets reveal a historical awareness that could not but strike the reader, forming a vivid contrast with the poetic narration entirely focused on the celebration of the resounding triumph of the Christian fleet.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

- BOLOGNETTI, *La Christiana vittoria maritima* = Francesco Bolognetti, *La Christiana vittoria maritima*, Bologna, A. Benaccio, 1572.
- DEIMIER, *L'Austriade* = Pierre de Deimier, *L'Austriade*, Lyon, Th. Adelin, 1601.
- TRISSINO, *L'Italia liberata dai Goti* = Gian Giorgio Trissino, *L'Italia liberata dai Goti*, Venezia: G. Antonelli, 1835.
- RUFO, *La Austriada* = Juan Rufo, *La Austriada*, a cura di E. Cicchetti, Como - Pavia, Ibis, 2011.
- TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma] = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Laterza, Bari, 1964.

SECONDARY SOURCES

- ALPHANDÉRY - DUPRONT 1954 = Paul Alphandéry - Alphonse Dupront, *La Chrétienté et l'idée de croisade*, Paris, Albin Michel, 1954.
- BACHTIN 1976 = Mikhail Bakhtin, *Epos e romanzo in Problemi di teoria del romanzo*, a cura di Vincenzo Strada, trad. it. Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1976, [1st ed. 1938].
- BARBERO 2010 = Alessandro Barbero, *Lepanto: la battaglia dei tre imperi*, Roma - Bari, Laterza, 2010.
- BATTISTINI 2002 = Andrea Battistini, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2002.

The Myth of Lepanto and Its Literary Representations in European Epic Poetry of the
late Cinquecento-early Seicento

- BELLONI 1893 = Antonio Belloni, *Gli epigoni della Gerusalemme liberata*, Padova, Angelo Draghi, 1893.
- BETTIN 2006 = Giancarlo Bettin, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2006.
- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Bruscoli, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- BRAUDEL 1966 = Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Colin, 1966.
- CAETANI - DIEDO 1995 = Onorato Caetani - Gerolamo Diedo, *La battaglia di Lepanto (1571)*, Palermo, Sellerio, 1995.
- CALVINO 2017 = Italo Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 2017 [1st ed. 1970].
- CAPPONI 2006 = Niccolò Capponi, *Victory of the West: The Story of the Battle of Lepanto*, London, McMillan, 2006.
- CAPUCCI - JANNACO 1986 = Martino Capucci - Carmelo Jannaco, *Il Seicento*, Milano-Padova, Vallardi-Piccin, 1986.
- CROWLEY 2008 = Roger Crowley, *Empires of the Sea: The Final Battle for the Mediterranean, 1521-1580*, London, Faber & Faber, 2008.
- DOMENICHELLI 2002 = Mario Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo: saggio sulla cultura aristocratica in Europa: 1513-1915*, Roma, Bulzoni, 2002.
- DIONISOTTI 1967 = Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
- DUPRONT 1987 = Alphonse Dupront, *Du sacré: croisades et pèlerinages*, Paris, Gallimard, 1987.
- HIMMELSBACH 1988 = Siegbert Himmelsbach, *L'épopée ou "la case vide": la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, Niemeyer, 1988.

- JOSSA 2002 = Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- MAMMANA 2007 = Simona Mammana, *Lepanto: rime per la vittoria sul Turco. Regesto e studio critico*, Roma, Bulzoni, 2007.
- MANCINI 1989 = Albert N. Mancini, *I Capitoli letterari di Francesco Bolognetti: tempi e modi della letteratura epica fra l'Ariosto e il Tasso*, Napoli, Federico & Ardia, 1989.
- NEGRUZZO 2019 = Simona Negruzzo, «*La cristiana impresa*»: *l'Europa di fronte all'Impero Ottomano all'alba del XVII secolo: La «Relatione dell'Imperio Turchesco»*, Milano, Cisalpino Istituto editoriale universitario, 2019.
- PELLEGRINI 2015 = Marco Pellegrini, *Guerra santa contro i Turchi. La crociata impossibile di Carlo V*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- PETACCO 2005 = Arrigo Petacco, *La croce e la mezzaluna. Lepanto 7 ottobre 1571: quando la Cristianità respinse l'Islam*, Milano, Mondadori, 2005.
- PIERCE 1968 = Frank Pierce, *La poesia epica del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1968.
- POUMAREDE 2004 = Géraud Poumarède, *Pour en finir avec la croisade: mythes et réalités de la lutte contre les Turcs aux XVIe e XVIIe siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.
- ZATTI 2000 = Sergio Zatti, *Il modo epico*, Roma, Laterza, 2000.

VIAGGIARE A OCCHI CHIUSI: L'ESPERIENZA ULISSIADE DI *MAIA*

Cristina Montagnani
Università degli Studi di Ferrara

RIASSUNTO: Nell'estate del 1895 d'Annunzio, in compagnia di alcuni amici, si imbarca sullo yacht di Edoardo Scarfoglio per una vacanza in Grecia; l'avventura si rivela faticosa e scomoda, decisamente poco consona a un «vivere inimitabile». Eppure, pochi anni dopo, quel viaggio non troppo fortunato acquista in *Maia* una nuova dignità: d'Annunzio lo proietta infatti in una dimensione epica, sovrapponendo a quella di Ulisse la sua figura, come un nuovo eroe che viaggia sul mare alla scoperta di una greccità non archeologica, ma profondamente calata nel mondo moderno.

PAROLE CHIAVE: d'Annunzio, *Laudi*, *Maia*, poema epico, classicismo

ABSTRACT: In the summer of 1895 d'Annunzio, together with some friends, embarked on Edoardo Scarfoglio's yacht for a holiday in Greece. The adventure turned out to be tiring and unpleasant, rather incongruous with the «vivere inimitabile». And yet, a few years later, that not very fortunate journey acquired a new dignity in *Maia*. D'Annunzio casts the whole adventure into an epic dimension, superimposing his own figure on that of Ulysses: a new hero who travels the sea to discover a Greekness that is not merely archeological, but one that is deeply rooted in the modern world.

KEY-WORDS: d'Annunzio, *Laudi*, *Maia*, epic, Classicism



En chemin de fer il dort presque tout le temps, ne regarde jamais les pays que l'on traverse, se couvre même la face avec un foulard.¹

Mio caro, vi scrivo in un'ora di gioia e di stanchezza, dopo aver terminato un poema che è il più duro sforzo da me compiuto fino ad oggi: *Laus Vitae*. È un poema moderno - forse il "primo" poema moderno che raccolga in sé la materia incandescente della vita nova e la memoria del passato augusto. Io spero che vi sarà caro perché una parte importante del poema è consacrata al viaggio in Grecia in cui mi foste compagno.²

Una lettera famosa, tante volte citata, eppure sempre un buon punto di partenza; d'Annunzio in genere utilizza il termine «poema» con un significato più ampio di quello odierno,³ ma in questo caso non c'è dubbio che il senso è quello proprio, e che l'autore intende collocare la sua prima laude all'ombra di Omero e di Dante. Una forma specifica, quindi, che si inserisce in una tradizione ben precisa; in questo senso, l'esperimento di *Maia* si situa in una fase caratterizzata dalla strenua ricerca di un contenitore stilistico, possibilmente di illustre ascendenza, in grado di accogliere e circoscrivere la pluralità delle esperienze letterarie.

Una profonda volontà di organizzazione emerge, infatti, in quasi tutte le raccolte che precedono le *Laudi*, e soprattutto nei loro rifacimenti. Qualcosa è già evidente in *Primo vere*, ma è con *Canto novo*, soprattutto con la sua riscrittura del 1896, che l'intenzione strutturale viene a farsi cogente; la revisione della raccolta si sviluppa per "arte del levare", giacché i componimenti superstiti sono solo ventitré, inchiavardati in

¹ L'affermazione è di Georges Hérelle, nel giornale di viaggio custodito nel ms. 3134 del Fondo Hérelle della Médiathèque de l'Agglomération Troyenne, a c. 39 nella numerazione dell'autore. Ringrazio Mario Cimini che mi ha gentilmente messo a disposizione la riproduzione digitale del manoscritto.

² D'ANNUNZIO - HÉRELLE, *Carteggio* [Cimini]: 562; la lettera non è datata, ma deve essere assai prossima al 18 aprile del 1903.

³ Basta ricordare il titolo del *Paradisiaco*, o anche pensare alla denominazione di «poema» che l'autore riservò spesso alle *Vergini delle rocce*.

compenso in un organismo saldo e simmetrico. Due sezioni, *Canto del sole* (dodici testi) e *Canto dell'Ospite* (altri dodici, uno dei quali nuovo), con tre elegie, le *Offerte votive* a Venere, Pan e Apollo, che si collocano in apertura, a metà e in chiusa dell'opera. Anche a uno sguardo distratto, tutt'altro che una struttura di tradizione romanza (se ne veda una conferma nella scomparsa dei sonetti della prima edizione); potremmo anzi dire di una greicità esibita, dalla citazione di Pindaro in epigrafe, fino ai debiti contratti dalle tre *Offerte* nei confronti di testi della *Antologia palatina*.⁴ Classicismo di esclusiva pertinenza greca, come più di una volta sottolinea il poeta: per esempio nella lettera ad Emilio Treves del 7 luglio 1896, al momento dell'invio del testo definitivo: «Di un libro sovrabbondante, disdegnante, *contraddittorio* [il corsivo è mio], ho fatto un libro quasi greicamente composto [...]».⁵

La Grecia, per d'Annunzio, è ormai tutt'altra cosa dal mondo fatato di carducciana ascendenza che ancora si percepiva in *Primo vere*, non solo per lo spirito che informa la crociera del 1895 (quella poi evocata in *Maia*), ma soprattutto per le prime epifanie nietzschiane, dove prende vita un mondo antico assai più dionisiaco che apollineo: lo vediamo in molti tratti del testo rinnovato, ma soprattutto nell'unico componimento aggiunto, l'XI del *Canto dell'Ospite*, nel quale traspaiono gli aforismi della *Gaia Scienza*.⁶ Un libro di solida impostazione, dunque, formale e contenutistica, ma senza storia, senza tempo e senza spazio, un museo, o una antologia, in cui si coagulano singoli attimi di perfezione formale, non un canzoniere, men che meno un poema, nonostante la prossimità – cronologica e ideologica – con le *Laudi* future.

⁴ La prima indicazione in tal senso si deve al commento del Palmieri, sempre raffinatissimo esegeta dell'opera dannunziana: D'ANNUNZIO, *Primo vere. Canto novo. Intermezzo* [Palmieri], *ad locum*.

⁵ D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves* [Oliva]: 189.

⁶ Si tratta sempre di conoscenze indirette, come ha dimostrato TOSI 1973.

A fianco del classicismo grecizzante, però, per comprendere l'avventura delle *Laudi*, è necessario allargare lo sguardo alla tradizione italiana antica, che pure stentò alquanto a trovare un suo spazio nella produzione dannunziana.

Parrebbe affiorare, a volersi fidare del titolo, nell'*Intermezzo di rime* del luglio 1883 (datato 1884), ma l'apparenza è ingannevole. Sono assenti, è vero, i metri barbari, sostituiti da quelli della nostra tradizione (i sonetti – tali sono infatti anche i sette componimenti intitolati *I madrigali* –, i versi martelliani del *Peccato di maggio* – magari più francesi che italiani, comunque romanzi – e infine le ottave di *Venere d'acqua dolce*), ma il recupero rimane ancorato al livello metrico-formale, perché le fonti dell'*Intermezzo* sono, come è noto, quasi esclusivamente francesi.

Un destino simile accomuna *Canto novo* e *Intermezzo*, stampati fianco a fianco (assieme alle *Elegie romane*) nell'edizione nazionale dell'*Opera omnia* del 1929 sotto il titolo di *Femmine e Muse*; anche l'*Intermezzo di rime* venne infatti profondamente rivisto in occasione della pubblicazione del 1894. Emerge senz'altro una volontà strutturale ma, a differenza di quanto accade per *Canto novo*, la realizzazione resta parziale. D'Annunzio insiste difatti molto sull'idea di un percorso, di uno sviluppo, come leggiamo nell'*Avvertenza* al nuovo volume («l'autore [...] nel suo continuo ascendere verso forme d'arte più spirituali»), ma l'evoluzione del libro, soprattutto, è stilistica, tesa ad inglobare nel vecchio *Intermezzo di rime* i risultati del nuovo d'Annunzio, quello del *Poema paradisiaco*.

Nel tragitto, fortemente scorciato, e senza dubbio a tesi, che ci sta accompagnando verso le *Laudi*, un posto di tutto rispetto tocca a una delle opere più “sfortunate”, quanto meno a livello di ricezione critica: *Isaotta Guttàdauro ed altre poesie*, pubblicata nel dicembre 1886. Rimasto sostanzialmente invenduto, il volume venne riproposto ai lettori nel 1890, scandito in due parti: *Isottò* (che raccoglie le liriche dell'*Isaotta Guttàdauro*) e *Chimera* (dove confluiscono le *altre poesie*); tutte e due le sezioni conoscono sia processi variantistici sui testi conservati sia nuove acquisizioni. Il

libro di Isotta, però, in entrambe le redazioni, mostra la caratteristica che qui più mi interessa, ovvero la rilettura della tradizione poetica antica, diciamo dallo Stilnovo alla lirica toscana quattrocentesca. All'interno dell'*Isotta* e poi dell'*Isottèo* d'Annunzio è soprattutto interessato al recupero "antiquario" dei metri italiani: nona rima, ballata, sonetto (anche in variante rinterzata), madrigale, sestina. Forma e lingua si corrispondono (come dubitarne?) e il lessico si muove fra Dante e Poliziano, non senza pagare il dovuto debito a Petrarca. «Parnassiano» e «manieristico» sono le valutazioni critiche più diffuse, specie da parte di chi legge l'*Isottèo* in dittico con la *Chimera*, con il suo marcato gusto preraffaellita (quindi ancora rinascimentale, ma dichiaratamente "falso antico"); giudizi severi, in sostanza ingiusti ma soprattutto inutili. Lungo la via che porta alle *Laudi*, e soprattutto ad *Alcyone*, questa è una stazione importante.

Potremmo dire che è quasi l'ultima tappa, il che non significa certo sottrarre peso e interesse né alle *Elegie romane* né, soprattutto, al *Poema paradisiaco* (marginali, invece, rimarranno le *Odi navali* del 1893).

Le *Elegie*, pubblicate nel giugno del 1892, rappresentano infatti un momento importante dello sperimentalismo poetico dannunziano,⁷ ma non sono destinate a sviluppi ulteriori: i ventiquattro componimenti in distici barbari, cui segue un *Congedo* nello stesso metro, specie se letti nella loro successione cronologica di composizione, rievocano in forma diaristica (diario letterario, come sempre in d'Annunzio, mai in presa diretta) le vicende dell'amore fra il poeta e Barbara Leoni. Si muovono nel solco dell'imitazione dichiarata delle *Römische Elegien* goethiane, come del resto testimonia l'ode dannunziana del 1888 confluita (come prima sequenza di *Donna Francesca*) nella *Chimera: Gennaio romano – Rileggendo le «Römische Elegien»*; una strada che, lo si vede

⁷ Importanti e nuovi sono anche alcuni elementi contenutistici, destinati ad avere un peso rilevante nelle *Laudi*, per esempio le presenze dello Schopenhauer del *Mondo come volontà e come rappresentazione*, o alcuni presentimenti nietzschiani; il celebre articolo di d'Annunzio su *La bestia elettiva*, lo ricordiamo, è datato 25 settembre 1892.

subito, non portava lontano. E infatti, uniche o quasi fra le opere poetiche, le *Elegie* non sono mai state oggetto di revisione, consegnate in eterno alla fissità icastica della loro perfezione un po' raggelata.

Più innovativa la proposta del *Poema paradisiaco* (pubblicato nel 1893, in dittico con le *Odi navali*), sia sotto il profilo della struttura che dei contenuti. Mi interessa di più, al solito, il primo aspetto, anche perché l'influsso dominante sui temi del *Paradisiaco* è di nuovo francese piuttosto che italiano. La volontà organizzativa è forte, pur se applicata a materiali per lo più preesistenti: ce lo confermano le missive all'editore, per esempio quella del 12 marzo 1893: «Se voi gli darete un'occhiata, potrete notare facilmente l'unità e la coerenza di tutta la materia poetica [...]».⁸ Importante anche la scelta del termine «poema» nel titolo: è vero che si tratta di acquisizione tarda, visto che d'Annunzio per lungo tempo pensò a un ben diverso *Margaritae ante porcos*, respinto con sdegno da Treves, ma è comunque di un certo significato, quasi a sottolineare l'aspetto unitario di quello che, tecnicamente, rimane pur sempre un canzoniere. Dominato da una ferrea impalcatura: la dedica *Alla nutrice*, un *Prologo* articolato in cinque testi, poi i tre giardini paradisiaci, *Hortus Conclusus* (nove componimenti), *Hortus Larvarum* (diciassette), *Hortulus Animae* (diciassette), in chiusura un *Epilogo* simmetrico al *Prologo*, anch'esso in cinque testi. Forte volontà narrativa: dal rimpianto per l'età felice dell'infanzia, al viaggio attraverso gli amori sensuali, poi quelli infelici, sino all'approdo all'«innocenza» e a un nuovo programma di vita e di letteratura:

Quando i poeti al mondo canteranno su corde
d'oro l'inno concorde:
– O voi che il sangue opprime,
Uomini, su le cime
splende l'Alba sublime! – (*I poeti*, vv. 50-54).

⁸ D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves* [Oliva]: 108.

Il paragone con la chiusa di *Maia* è forse un po' azzardato:

[...] la maschia
voce nel mio cor solitario
griderà: "Su, svégliati! È l'ora.
Sorgi. Assai dormisti. [...]
Riprendi il timone e la scotta;
ché necessario è navigare,
vivere non è necessario"

e altrettanto potrebbe esserlo ravvisare nel percorso in tre tappe del *Paradisiaco* una citazione dantesca, ma i tempi delle *Laudi*, ormai, sono vicinissimi.

L'idea di una forma nuova di poema, che si concretizzerà poi in *Maia*, è fra i battaglieri propositi di Andrea Sperelli:

Egli intendeva trovare una forma di Poema moderno, questo inarrivabile sogno di molti poeti; e intendeva fare una lirica veramente moderna nel contenuto ma vestita di tutte le antiche eleganze, profonda e limpida, appassionata e pura, forte e composta.⁹

Ma nel 1889, ai tempi del *Piacere*, si trattava di un progetto vuoto, senza contenuto e, ciò che per d'Annunzio è ben più grave, senza una forma. Il contenuto, o almeno una parte del contenuto, sarà offerto dalla famosa crociera in Grecia del 1895, un viaggio "necessario" nell'ottica del nuovo classicismo annunciato in una lettera a Giuseppe Treves del 10 luglio 1895: «Andrò in Oriente per cinque o sei settimane: agli scavi di Delfo e di Micene, alle rovine di Troia. Queste visitazioni votive sono richieste dai miei studi attuali. Mi sono rituffato nell'Ellenismo».¹⁰

⁹ La citazione dalla LIZ (Letteratura Italiana Zanichelli).

¹⁰ D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves* [Oliva]: 163.

Di questo viaggio sappiamo molto, pettegolezzi compresi,¹¹ ma nell'ottica del presente contributo mi fermerò solo sul processo di costruzione dei canti greci della *Laus Vitae*, per mettere a fuoco come d'Annunzio trasferisca in una accusata dimensione epica un dato di realtà meramente cronachistico.

Già l'indicazione di canti greci, però, richiede qualche glossa: il poema, infatti, è un'opera composita, percorsa da esibite istanze unitarie, ma intrinsecamente bipartita, giocata sulla contrapposizione emulazione fra la Grecia e Roma (prima quella antica, poi quella moderna). L'esperienza greca copre circa metà dell'opera: i vv. 4999-5017 del canto XV segnano il totale distacco dal poema marino ispirato alla crociera in Grecia, e l'inizio di un altro percorso (solo metaforicamente potremmo definirlo un viaggio) che dalla Grecia conduce all'Italia, da «questa patria a un'altra patria», appunto.

Superati i testi proemiali, che in qualche modo valgono per tutte le *Laudi*, *Alle Pleiadi e ai Fati* e *L'Annunzio*, i primi tre canti si tengono ancora distanti dalla crociera della Fantasia, che solo al IV salpa finalmente le vele. Si parte da Gallipoli (non da Brindisi come leggiamo ai vv. 617-624)¹² e il viaggio, quello vero, procede a singulti, per il poco vento, sino a Leucade.¹³

Il *Taccuino III*, alle date del 28-30 luglio, indugia molto su questa prima parte della navigazione, sulla quale invece il poema trascorre per affrettarsi verso Leucade, e

¹¹ In un primo momento solo i ricordi dannunziani, fissati nei taccuini; come dimostrato in MONTAGNANI 2007a e MONTAGNANI 2007b, il materiale dei taccuini è tutt'altro che in presa diretta: molto spesso l'autore filtra i suoi ricordi attraverso i resoconti scritti dei viaggiatori che lo hanno preceduto. Sulla scorta dei diari di Georges Hérelle e di Guido Boggiani, ma senza conoscere ancora i taccuini dannunziani (saranno pubblicati nel 1965 e nel 1975), Guy Tosi ha scritto il suo famoso libro (TOSI 1947). Nel 2010, finalmente, Mario Cimini ha pubblicato l'intero *corpus*, con il testo di Hérelle reso in italiano (CIMINI 2010).

¹² Edizione di riferimento è D'ANNUNZIO, *Maia* [Montagnani].

¹³ Il *Taccuino III* (D'ANNUNZIO, *Taccuini* [Bianchetti - Forcella]), quello in cui d'Annunzio rielabora le impressioni e i ricordi legati alla prima parte del viaggio, è un testo di riferimento imprescindibile; ma, come vedremo, è tutt'altro che un resoconto in presa diretta. In qualche caso, dunque, sarà necessario ricorrere ai testi pubblicati in CIMINI 2010.

l'incontro con Ulisse, vero momento fondativo della *Laus Vitae*. Nella concreta esperienza del viaggio, ben poco spazio è riservato all'isola e alla contigua Itaca; scrive infatti d'Annunzio: «[...] l'Itaca diletta al politropo Odisseo. Siamo finalmente nel mare classico. Grandi fantasmi omerici si levano da ogni parte» (p. 39).¹⁴ Più puntiglioso, al momento del passaggio fra Cefalonia e Itaca, Hérèlle annota: «Nous lisons dans l'Odyssée (édition grecque-latine de Didot) le retour d'Ulysse». ¹⁵ E anche nei famosi esametri¹⁶ che d'Annunzio annuncia a Hérèlle nel febbraio del 1896 («[...] ho composto alcuni versi su la nostra navigazione, e precisamente su l'ora mattutina in cui apparve per la prima volta ai nostri occhi la terra ellenica: il profilo di Leucade. Ve ne ricordate? Pubblicherò questi esametri in un giornale, e ve li manderò») ¹⁷ la figura di Ulisse è ancora assente, e dunque la suggestione omerica evocata nei resoconti del viaggio pare caduta nel vuoto. Tutt'altra cosa accade nel poema: al largo di Leucade d'Annunzio e i compagni incontrano Odisseo, e *Maia* trova il suo eroe, o meglio i suoi eroi, quello antico e quello moderno, accomunati dalla profonda fede nietzschiana. Dopo l'epifania di Ulisse, il canto IV prosegue recuperando larghi tratti dell'*Odissea*, soprattutto dai canti XIX-XXIV: l'avvicinamento a Itaca, il sogno di Penelope, il famoso letto, i porcari, di cui Telemaco rammollito dall'ozio diventa re. E la parte finale sviluppa ulteriormente l'identificazione dell'antico eroe col moderno, perché d'Annunzio sovrappone al ritorno di Ulisse in patria il suo personale rimpianto della «terra paterna», delle «tre sorelle» e

¹⁴ Non vale forse neanche la pena di rievocare il rilievo del mito di Ulisse a cavallo fra Otto e Novecento, tanti e tali sono i testi che andrebbero citati; ricordo solo, per la contiguità con l'approccio dannunziano, un passo di Charles Maurras in apertura di *Anthinécia* (stampato nel 1901 in volume, ma nel 1896 su «La Gazette de France»). Poco oltre le Bocche di Bonifacio, l'autore osserva: «[...] nous avons pénétré dans le coeur du monde classique, patrimoine du genre humain. Ulysse est venu jusqu'ici, Ulysse, le prudent et fertile esprit de la Grèce» (MAURRAS, *Anthinécia*: 20).

¹⁵ P. 11 del ms.

¹⁶ D'ANNUNZIO, «*Esametri*» *inediti* [De Michelis].

¹⁷ D'ANNUNZIO - HÉRÈLLE, *Carteggio* [Cimini]: 366.

infine della «madre mortale», in versi tramati di calchi greci.¹⁸ Proprio l'*Inno* alla madre, su cui si chiude il canto IV, segna un punto forte nella struttura complessiva dell'opera, giacché corrisponde alla conclusiva *Pregghiera alla Madre immortale* (la Natura), dove il poeta ribadisce, in un moto circolare di «eterno ritorno», sia la propria identificazione con Ulisse che la perenne necessità del viaggio: «Ma odo anche un rombo lontano / che dice: “Son qua, Ulisside. [...] Riprendi il timone e la scotta; / ché necessario è navigare, / vivere non è necessario.”» (vv. 8388-8400).

Lo sviluppo del primo canto “greco” ci può guidare nella lettura dei successivi, perché il meccanismo fondante resta più o meno simile: in apertura il dato reale, per il quale si possono indicare riscontri sia nei resoconti dei crocieristi sia nei taccuini (in maniera varia, come vedremo da qualche esempio), che il poeta sottopone a un processo elativo di tipo stilistico retorico, e a cui sovrappone un elemento esterno al resoconto del viaggio, quasi sempre di origine letteraria, senza che ciò provochi alcuna cesura, una benché minima oscillazione nella scrittura: fra quanto visto e quanto conosciuto solo attraverso le parole altrui c'è poca differenza. Non è dal dato sperimentale che nasce la conoscenza: è il sapere che genera altro sapere, e per un umanista quale è d'Annunzio non si dà sapere fuori dai libri.

L'impostazione del canto V non è dissimile, ma l'autore deve confrontarsi con una materia davvero ardua da rileggere in chiave epica: i primi tratti sono fedele sviluppo del *Taccuino III* e corrispondono alla realtà del viaggio all'altezza del 1° agosto come registrata anche da Hérelle: la ripresa del vento, il dispiegarsi delle vele (con tutto l'armamentario lessicale che d'Annunzio ricava dall'appassionata lettura del *Vocabolario marino e militare* del Guglielmotti), l'approdo a Patrasso, l'orrore fisico indotto dai luoghi, il corteo funebre, l'atteggiamento rivoltante del pope, e infine la celeberrima

¹⁸ Penso in particolare, ma non solo, agli appellativi rivolti alle sorelle: «dai floridi ricci» (v. 887), «dagli occhi bovini» (v. 895) la prima e la terza, mentre la seconda, per *variatio*, è connotata secondo modalità tutte dannunziane: «[...] quasi d'un velo soffusa / argenteo [...]» (vv. 891-892).

quanto sconclusionata avventura erotica dei nostri eroi, che nel taccuino si articola in tre tappe: l'incontro con la servente della donna di Pirgo «dalle bianche braccia», ovvero la «vecchia parca, coronata d'una grande criniera bianca, quasi tragica, con un viso profondamente incavato», la, vana, promessa di «una vergine di quindici anni – che dà *tutto* fuorché la sua verginità», e infine il mesto ritorno alle «nostre *pure* cuccette». La rievocazione di Hérelle è simile, con un *quid* di malcelato disprezzo – qui come altrove – per i comportamenti dei compagni di viaggio (cc. 15 e 16 del ms.), mentre nel diario di Boggiani, che pure nell'avventura rimase infortunato, non c'è traccia del poco edificante episodio. Difficile pensare a una *tranche* più ostile a ogni slancio elativo; eppure in qualche modo d'Annunzio riesce nell'impresa, focalizzando la sua attenzione sulla fantesca della meretrice, la «vecchia parca» del taccuino, che viene caricata di dignità letteraria nella farandola sulla «vecchiezza di Elena», la parabola sulla progressiva decadenza della Grecia, sino all'orrore della contemporaneità, attraverso il degrado di uno dei suoi miti più suggestivi. È uno snodo ideologico importante, perché il classicismo dannunziano non vuole mai essere archeologico: gli antichi miti sono destinati al disfacimento e alla corruzione, a meno che non si carichino di nuovi significati, come predicato da Nietzsche e come sarà poi esplicitato all'interno di *Maia* nell'inno a Erme. La riflessione teorica si accompagna spesso alla prassi del canto epico, quasi che il poema avesse bisogno di giustificazioni che con ogni evidenza agli autori antichi non erano necessarie: il classicismo moderno, come a tutti ha insegnato Leopardi, si nutre soprattutto di rimpianto.

I canti dal VI al IX vedono gli Ulissidi lontani dalla Fantasia: in treno (forse dotati di apposito foulard) si spostano da Patrasso ad Olimpia il 2 agosto, come registrano anche i tre resoconti dei compagni di viaggio. I canti dedicati a Olimpia sono centrali nello sviluppo del poema (come lo saranno, nella parte romana, quelli dedicati alla Sistina), perché definiscono gli elementi fondanti del classicismo ellenico, non quello destinato a perire, simboleggiato dall'immagine degradata di Elena, ma quello che riesce a

reincarnarsi nella modernità, sotto le fattezze di Erme: il dio nuovo che nasce dall'antico raffigurato da Prassitele.

Il percorso è complesso, e richiede al poeta uno sforzo non indifferente, soprattutto per amalgamare fra loro elementi che hanno un'origine molto diversa, ma che devono raggiungere la stessa – altissima – temperatura stilistica. Dietro i versi, infatti, tralucono non solo gli appunti registrati nel *Taccuino III*, ma anche la memoria fissata da un altro viaggiatore di fronte agli stessi luoghi: Charles Diehl che con le sue *Excursions archéologiques en Grèce* pubblicate a Parigi nel 1890 più di una volta si pone come un serbatoio esterno per la memoria dannunziana.¹⁹

Lo vediamo già nel canto VI, dove il filo del taccuino, da cui viene la descrizione del paesaggio attorno a Patrasso (vv. 1470-1491), lascia presto il posto all'affollarsi di «una moltitudine immensa / d'uomini, di cavalli, / di carri [...]» (vv. 1522-1527), proiezioni fantastiche degli Elleni che accorrono a Olimpia. Una calca un po' generica²⁰ che nei versi successivi d'Annunzio articola nell'elenco dei grandi strateghi, dei filosofi, dei letterati che a Olimpia hanno visto consacrato il loro successo: prima i popoli greci, poi i loro eroi, Temistocle, Pericle, Alcibiade; infine un catalogo di scrittori: Erodoto, Ippia, Gorgia, Demostene, Isocrate, Lisia. Il testo francese, dal canto suo (p. 230), annovera «les généraux et les hommes d'État» (Temistocle e Filopomene), «les philosophes et les littérateurs» (Anassagora, Pitagora, Socrate, Platone, Gorgia e Demostene), «les poètes» (Simonide e Pindaro) e infine «les voyants» (Apollonio Tiano). Il “canone dei citati” non è esattamente sovrapponibile, ma il meccanismo è lo stesso.

In chiusura, un riferimento letterario, stavolta a Pindaro e alle sue quattordici *Odi olimpiche*: un altro fantasma della Grecia antica che prende vita sul finire di un canto e, a differenza di quanto accaduto con Ulisse, risponde alle appassionante invocazioni del

¹⁹ TOSI 1967.

²⁰ Più disincantato, al solito, il punto di vista di Hérelle: «Imaginez cette sorte de foire que devait être la vallée, au moment des jeux» (c. 20 del diario).

poeta. Il gioco stilistico è analogo a quello sperimentato su Omero: Pindaro è «monarca degli inni» (v. 1663), come nella *II Olimpica*, e «aquila» (v. 1664), secondo l'appellativo della stessa ode.

Per l'apertura del canto VII, sempre dedicato a Olimpia, d'Annunzio è piuttosto sguarnito sul fronte dei taccuini, dove (2 agosto, p. 47) leggiamo: «Giungiamo a Olimpia verso le nove. L'albergatore – a cui avevamo telefonato – ci attende. Ci mettiamo su per una viottola erta e polverosa e sassosa che conduce all'albergo. // Dopo una *toilette* sommaria, ci mettiamo a pranzo su un terrazzo che sta d'innanzi alla porta. L'appetito è formidabile». Stavolta si tratta di una materia cui neppure d'Annunzio potrebbe infondere linfa epica, ed ecco allora riemergere le *Excursions archéologiques* appena ricordate. Da qui, seppure in forma di denegazione (visto che al poeta interessa solo la presenza panica diffusa «dai gioghi d'Arcadia»), vengono i primi versi:

Non templi non are non tombe
non statue votive, non greggi
di vittime, non teorie solenni lungh'esso il Pecile,
né il coro dei bronzei fanciulli
sacrato al dio da Messina,
né l'opra di Càlami offerta
da Agrigento, né il toro
degli Eretrii, né la Vittoria
di Naupatto ammirammo
giungendo ai piedi del Cronio
pinifero [...] (vv. 1681-1692)

[...] on voyait un chœur de trente-cinq enfants en bronze consacré par la ville de Messine, et plus loin des enfants en pierre, oeuvre de Calamis, offerts à Zeus par les gents d'Agrigente [...] et le toreau en bronze des Érétriens, et surtout la Victoire de Paénios, dédiée par les Messéniens de Naupacte (p. 223).

Poco più avanti, quando la narrazione riprende, il materiale dei taccuini ritorna utilizzabile in pieno:

E, poi che al Cronio la notte
gemmò di stelle la fronte,
solo discesi là dove
il Clàdeo breve si mesce
all'Alfeo tortuoso,
verso le pietre infrante
che mute dormivan sul suolo
augusto, simili a torme
di atleti dalle bianche
clamidi nella viglia
dei Giuochi sotto il plenilunio
d'ecatombi giacenti (vv. 1743-1755)

[...] la curiosità ci spinge a discendere verso le rovine. [...] Passiamo un piccolo ponte gettato sul Cladeos, su l'antico torrente che affluisce all'Alfeo. Ed eccoci alle rovine. // Un'adunazione enorme di frammenti calcarei, biancastri alla luna; alcune colonne snelle in piedi; altre abbattute e infrante, colossali. Ci avanziamo in silenzio nel grande cimitero di pietra morta [...] In questa stagione un tempo si celebravano le Feste; nel plenilunio che seguiva il solstizio d'estate [...] In questa ora, alla vigilia, la città santa era occupata da una moltitudine innumerevole che già, nel giorno, divisa in teorie sacre aveva percorso l'Attis e aveva depositato le offerte nei santuarii. Gli atleti, raccolti in una solenne aspettazione, meditavano gli sforzi del domani (2 agosto, pp. 39-40).

Ma anche qui, non tutto è frutto della memoria personale: la parte finale dell'appunto, infatti, deriva dal Diehl: «[...] les athlètes, recueillis dans une solennelle attente, prenaient des forces pour le lendemain, et dans la nuit lumineuse, à la face des étoiles, la foule des

pèlerins s'endormait dans l'espoir de la solennité prochaine» (p. 232). Come si vede, fra memoria propria e altrui il poeta non fa alcuna differenza: materiale d'uso, interscambiabile, da riutilizzare in qualunque forma, in più luoghi.

Il canto si chiude con la *Preghiera al Cronide*, intessuta dei consueti riferimenti letterari di alto lignaggio, qui al *Prometeo incatenato* di Eschilo e all'*Inno orfico ad Atena*:

Pallade Atena dagli occhi
chiari vergine prode
artefice meditabonda
patrona dei vertici forti
nemica del cieco tumulto
lucida regolatrice
del combattimento ordinato
che reca al sicuro trionfo (vv. 1820-1827)

e si veda l'*incipit* del testo antico:

Pallade unigenita, augusta prole del grande Zeus,
divina, dea beata, che susciti la guerra, dall'animo forte,
indicibile, dicibile, di gran nome, che abiti negli antri,
che governi le alture elevate dei gioghi montani
e i monti ombrosi, e rallegrì il tuo cuore nelle valli,
godì delle armi, con le follie sconvolgi le anime dei mortali.²¹

Il percorso del canto VIII è molto simile a quello del VII: aderenza al dato biografico registrato nel *Taccuino III* per il bagno nell'Alfeo (ricordato anche da Hérelle, con una sottolineatura polemica rivolta alla nudità dei convenuti, e da Boggiani), che acquista nel

²¹ *Inni orfici* [Ricciardelli].

poema dannunziano una spiccata dimensione panica. Nella nuova sezione dedicata al museo di Olimpia il debito del taccuino nei confronti del Diehl si fa ancora più impressionante: quelle che Longhi avrebbe chiamato «spuntature d'impressione immediata» sono in realtà traduzioni fedeli. Un solo esempio: nel taccuino leggiamo «A sinistra sta Pelope, giovine imberbe, dal bel corpo elegante e svelto. A fianco dei due avversarii, con rigida simmetria, Sterope dalle lunghe vesti con il capo un poco rivolto, e Ippodamia pensosa, chiusa nel grave peplo dorico dalle pieghe dritte e rigide» (p. 51), che traduce il passo di Diehl a p. 256:

[...] à gauche, c'est Pelops tout jeune et imberbe encore, dont le beau corps juvénile est plein d'une élégante souplesse; et aux côtés des deux adversaires, opposées elles aussi avec une rigoureuse symétrie, Stéropé en longs vêtements et détournant légèrement la tête, Hippodamie pensive, vêtue du lourd péplos dorien aux plis raides et droits, complètent le motif central de la composition.

I vv. 2143-2152 sono poco più che un adattamento degli appunti:

O Ippodàmia, nel rotto
fronte del Tempio giacente,
io vidi te sola
tra Pelope e i quattro cavalli,
orrendo virgineo silenzio,
chiuso nella gravezza
del dorico peplo. Costretta
nelle pieghe rigide come
nelle ferree dita del Fato
eri, o figlia d'Enomào.

Ma la chiusa del canto, come abbiamo già visto, richiede sempre un sovrappiù letterario, che in questo caso viene offerto dall'*Ifigenia in Aulide* euripidea (Ifigenia, figlia di Agamennone e dunque nipote di Atreo, figlio di Ippodamia); lo verificiamo nei versi che d'Annunzio mette in bocca alla fanciulla prima del suo sacrificio:

“Recate i canestri! Versate
sul fuoco l'orzo lustrale!
Conducete vittima all'ara
me trionfatrice dell'alta
Ilio! Coronatemi il capo!
All'Ellade io do la mia vita.” (vv. 2220-2226)

E si confronti il modello:²² «Si consacrino i canestri, il fuoco purifichi i grani d'orzo, mio padre giri verso destra intorno all'altare. Io vengo a portare vittoria e salvezza agli Elleni» (vv. 1470-1474). Ma tutta la strofa corrispondente ai vv. 2227-2247 è costruita per *variatio* (in realtà piuttosto sbrigativa) sul testo euripideo.

L'andamento ormai standard di questi canti greci viene profondamente rivoluzionato al canto IX dalla epifania dell'Ermes di Prassitele, che del resto non emozionò solo d'Annunzio. Scrive infatti Boggiani: «me ne sono staccato con vero rammarico; avrei pianto...! E Gabriele che era con me – lo vedevo negli occhi suoi – provava la mia stessa emozione».²³ I primi versi del poema (2290-2331) sono simili a quelli dei canti precedenti, ricalcati sulle osservazioni del taccuino (pp. 50-51), a loro volta in parte recuperate dal Diehl.

Ma dopo pochi versi la descrizione della statua lascia spazio alla lunga *Pregbiera a Erme* (vv. 2332-2982): è una tappa fondamentale, prodromo per il futuro sviluppo del

²² EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide* [Ferrari].

²³ CIMINI 2010: 91.

poema. Ermete è un dio giovane, figlio di Maia, «Maestro dei Sogni» (v. 2773) come nel IV *Inno omerico*,²⁴ sovrano della trasformazione («di congiungimenti maestro», v. 2923), del divenire, dell'operosità "industriale" e, dunque, dei tempi nuovi. Si tratta in qualche modo di una sorta di prova, di anticipazione del canto XI, in cui d'Annunzio celebrerà l'elogio della decima musa, la modernità. Qui è un dio già conosciuto ad assumere movenze e significati inusuali, a farsi interprete di tempi ormai mutati (si vedano gli epiteti classici che tramano la *Pregghiera*,²⁵ quasi a sottolineare il continuo rapporto fra antico e moderno), là sarà addirittura necessario infondere vita a una divinità sino a quel momento inesistente. Ancora poco, e i confini della Grecia andranno stretti al novello Ulisse, che per concludere il suo periplo dovrà attingere lidi diversi.

Anche i canti successivi al IX sono tramati di importanti riflessioni teoriche: la sezione greca della *Laus* si apre con l'individuazione dell'*alter ego* del protagonista, un Ulisse che d'Annunzio fa interagire con la realtà fenomenica del suo viaggio, proiettando l'esperienza in una dimensione epica, lontana da quella biografica. A questo primo "movimento" del poema, dal dato di realtà alla sua trasfigurazione, viene via via ad affiancarsi una riflessione teorica, sul classicismo, o meglio sulla possibile forma di un classicismo moderno. A prestare fede a Hérelle, già durante il viaggio d'Annunzio si era interrogato sul rapporto arte natura nel caso della Grecia. Leggiamo, infatti, un appunto del 4 agosto, subito dopo l'escursione a Olimpia:

²⁴ Non pochi i riferimenti all'*Inno omerico* a Ermete; cfr. MONTAGNANI 2010.

²⁵ Un esempio minimo, in apertura della *Pregghiera*: «"O figlio di Maia" pregai / "figlio dell'Atlantide Maia / dall'affocata faccia, / che onoro notturna fra gli astri / Pleiade dai sandali belli / dal crin di giacinto [...]» (vv. 2332-2337): tre epiteti grecizzanti attribuiti a Maia, il secondo e il terzo piuttosto tradizionali, mentre il primo pare un classico caso di "falso antico". E si legga a confronto l'attacco dell'*Inno omerico* dedicato a Demetra: «Demetra dalle belle chiome, dea veneranda, io comincio a cantare, / con lei la figlia dalle belle caviglie» (*Inni omerici* [Cassola]).

Réflexion de G. d'A. sur la nature et sur l'art en Grèce. Ici, dans ce pays maigre, sec, ou tout s'accuse en lignes arrêtées, l'homme est obligé de lutter pour se soustraire à l'empire de la nature [...] ce sont eux [les Grecs] qui se sont imposés aux choses. Race orgueilleuse et superbe, ils ont mis sur les choses la marque de leur génie propre. Tout leur art vient de là (c. 22).

Ma l'incontro con Nietzsche (mediato, letto superficialmente, frainteso, ma comunque fondamentale) permette a d'Annunzio di andare oltre la riflessione sul rapporto fra il contesto naturale e l'anima – anche poetica – di un popolo, e di individuare in una nuova mitologia la chiave di un classicismo non archeologico e pedante, ma trionfale. Il pezzo sull'Ermes di Prassitele ci guida verso il rinnovato modello di divino e di eroico, che viene precisandosi nel canto X. Qui, infatti, poco dopo la ripresa del viaggio per mare, d'Annunzio incastona *I miti superstiti* (vv. 3109-3150), un frammento di composizione tarda²⁶ incentrato sul rapporto passato / presente, e sulla natura intimamente mitica della terra greca: «Ma i Miti, foggiate di terra / d'aria d'acqua di fuoco / e di passione furente, / sono il tuo popolo vivo» (vv. 3126-3129). Il nesso fra eroe e mito, implicito in tutta la riflessione dannunziana in materia, lo troviamo chiaramente espresso in una notazione autografa sull'antiporta della traduzione francese da Thomas Carlyle, *Les Héros*, pubblicata nel 1888 e custodita al Vittoriale: «Gli Eroi sono i seminatori e i trasfiguratori della Terra (i generatori del pensiero). Gli eroi fanno della loro stirpe la rivelazione di Dio [...]».

La parte finale del canto X, la zona deputata all'innalzamento letterario della materia, è riservata a *L'apparizione apollinea*, tramata di echi classici, dall'*Inno omerico ad Apollo* dal cui esordio d'Annunzio ricava l'attacco della sua strofa: «E tutti balzammo a guatare / la faccia d'Apollo apparita» (vv. 3171-3173), e «Io mi ricorderò, e non voglio dimenticarmi, di Apollo arciere / che fa tremare gli dei mentre giunge alla dimora di Zeus:

²⁶ È infatti ancora assente nell'*Avviso Treves* che pubblicizza, all'inizio del 1903, l'ormai imminente uscita delle prime *Laudi* (su tutto questo si cfr. l'introduzione a D'ANNUNZIO, *Maia* [Montagnani]).

/ al suo avvicinarsi balzano in piedi / tutti, dai loro seggi [...]],²⁷ a quello a *Dioniso* (il VII),
dove il poeta estrapola gli «antichi portenti» dei vv. 3280-3286:

quando per la còncava nave
gorgogliò vino odorato
e per la vela si sparse
alta racemifera vite
e l'edera l'albero avvolse
di corimbi e s'ebbe corona
ogni scalmo. [...]

e nel testo greco:

Dapprima, sulla veloce nave nera, gorgogliava
vino dolce a bersi, profumato, da cui si effondeva un aroma
soprannaturale: stupore prese tutti i marinai, quando lo videro.
Subito dopo si distesero lungo il bordo superiore della vela
tralci di vite, da una parte all'altra, e ne pendevano abbondanti
grappoli; intorno all'albero si avviticchiava una nera edera,
ricca di fiori, su cui crescevano amabili frutti (vv. 35-41).

A partire dal canto XI, il rapporto col dato biografico di partenza tende a mutare, all'inizio in maniera quasi impercettibile: gli Ulissidi navigano serenamente, quando alla visione del mare greco si sovrappone il ricordo di quello Tirreno, dai fondali ricchi di prede («Armonie», secondo gli insegnamenti del Guglielmotti), e di lì si apre una rievocazione dei «Poggi di Fiesole» e dell'incanto primaverile di Bellosguardo. La parentesi di *Ver blandum*, inattestata nell'Avviso Treves, è tutt'altro che un "a parte"

²⁷ Sempre in *Inni omerici* [Càssola]; l'inno è il III, cioè il primo dei due dedicati ad Apollo.

lirico esornativo cui d'Annunzio pone fine con la rievocazione delle imprese, non molto eroiche invero, degli Ulissidi piromani e sterminatori di falchi:²⁸ si tratta invece del primo indizio del movimento che congiungerà la Grecia all'Italia (qui è la Toscana, più avanti sarà Roma), permettendo all'autore di chiudere il cerchio di *Maia*.

Il canto si riallinea al taccuino²⁹ con la tappa di Delfi: la sfinge di Nasso, le tre cariatidi danzanti, un gruppo di donne greche intraviste dal poeta. Esattamente la materia della strofa che si stende fra i vv. 3612-3633. Ma l'esile traccia biografica lascia ben presto il posto all'altro grande "pezzo" teorico sul primato del presente sul passato: l'elogio della modernità, di quella *Decima musa* già presente nell'*Avviso Treves*, musa dei «Distruttori» nietzschiani, chiamata a celebrare i tempi nuovi, quelli del trionfo delle macchine, in grado di liberare gli uomini dalla schiavitù del lavoro manuale. In chiusa di canto l'usuale innalzamento letterario lascia il posto a un rito di matrice dantesca, che consentirà all'eroe – purificato – di accedere al santuario di Delfi: «Lavai la mia fonte nell'acqua / castalia, ne bevvi nel cavo / delle mie mani; alacre e puro / salii pel cammino solenne / verso le ruine del Tempio» (vv. 3902-3906). Il bagno nell'Alfeo del canto VIII aveva ancora una matrice biografica, come attestato dai taccuini; questo si direbbe invece di origine solo letteraria.

L'ennesima ripresa del viaggio, al canto XII, segna l'abbandono, o quasi, della riflessione teorica sul classicismo e assieme un progressivo quanto inquietante sfaldarsi del dato oggettivo: le tappe evocate solo in minima parte corrispondono a quelle reali, e il «periplo ellenico» che il poeta tratteggia è solo mentale, non corrisponde ad alcun percorso, né reale né possibile. Con la conclusione del *Taccuino III* (non saprei dire se ci sia un nesso di causa effetto, ma non mi sento di escluderlo), il rapporto di d'Annunzio

²⁸ Entrambe presenti nel *Taccuino III*, che con la «strage crepuscolare dei falchi» e col «superbo spettacolo» dell'incendio (D'ANNUNZIO, *Taccuini* [Bianchetti - Forcella]: 59-60) si avvia a conclusione; solo il destino degli sfortunati falchi, invece, è testimoniato da Hérelle.

²⁹ Quello numerato 1 in D'ANNUNZIO, *Altri taccuini* [Bianchetti], che propone più o meno i contenuti di III, ma in forma non rielaborata.

con il dato di memoria cambia, quasi che l'organizzazione in forma letteraria del più celebre dei taccuini greci ne agevolasse l'inserimento diretto nel testo poetico. La parte successiva del resoconto di viaggio risulta tramandata dai *Taccuini IV* e *V*; o meglio solo dal *V*, giacché il *IV* si limita a registrare il contenuto – «Crociera nello Ionio e nell'Egeo / Delfo Corinto Micene» – e la data del 5 agosto, giorno dell'escursione a Delfi. Il *V*, dal canto suo, è ben lontano dall'aver conosciuto quel processo di nobilitazione della scrittura che riscontriamo nel *Taccuino III*: è rimasto allo stato dell'appunto, nella forma impressionistica in cui anche il *III* era stato scritto in origine, e che ci è conservata dal primo degli *Altri taccuini*. Oltre a non aver subito alcuna riscrittura, i materiali annotati nel *V* sono piuttosto rarefatti e saltuari: privo di un aggancio oggettivo, o almeno avvertito come tale, il poeta si è forse sentito più libero di ricostruire una storia che, con i dati del viaggio, quali ce li hanno conservati i resoconti dei suoi compagni di crociera, ha sempre meno a che vedere.

Ricapitoliamo, per quanto possibile, i fatti: la crociera della Fantasia, il 4 agosto, si riavvia verso l'approdo di Corinto. Kalamaki, Corinto, Micene, Argo, Nauplia, Tirinto, Megara, Eleusi ed Atene sono le tappe dei novelli Argonauti (anche se solo Micene e Tirinto vengono visitate, le altre sono appena sfiorate); carta alla mano, un percorso sensato, da turista bene avvezzo ai *tours* ellenici. Quello dannunziano in *Maia* è invece un vero labirinto, una pura proiezione mentale: Corinto e l'Acrocorinto, l'altura a sud della città dove d'Annunzio non è mai salito (la Fantasia non fece scalo). L'evocazione dei luoghi si sviluppa soprattutto in chiave mitica, facendo tutt'uno del dato di realtà (effettivo o più spesso fittizio) e della sua trasfigurazione poetica: *Il fanciullo Thanatos*, per esempio, evade dalla cassa di Cipselo ricordata nel *Taccuino III* (p. 43) per farsi compagno del poeta alla scoperta di entità magiche, dallo *Specchio di Lais* al cavallo alato (*Pegaso domato*).

Appena un ricordo del viaggio reale ai vv. 4107-4116,³⁰ ma rapidamente il poema ci trasporta in un'altra realtà, quella di Tebe («O Tebe, di te mi sovviene», v. 4117): la città non è lontana da Delfi, ma gli escursionisti del 1895 non ci andarono. In terra tebana abbondano i «falsi ricordi», dettagli solo all'apparenza realistici: «[...] bevemmo il sapore / del supplizio all'ombra dei meli» (vv. 4137-4138), o «[...] All'Edipodèia / alternammo i sorsi col succo / delle persiche molli» (vv. 4153-4155), che si intrecciano a materiali di origine disparata, come tutto il passo sulle qualità delle acque (vv. 4138-4147) prelevato (come registra per primo Palmieri nel suo commento a *Maia* del 1941) dal *Volgarizzamento* di Palladio (testo di lingua ampiamente frequentato dal d'Annunzio laudistico), o la figurina di Tanagra, che pare evasa da *Alcyone*.

Argo e Tirinto segnano un nuovo ricongiungimento del viaggio reale con quello fantasmatico, ma il materiale apparentemente biografico è piuttosto di origine libresca, questa volta il Thomas degli *Études sur la Grèce*,³¹ a cui d'Annunzio fa ricorso, sia per la descrizione di Argo (vv. 4180-4186) che per quella di Tirinto (vv. 4190-4195).

La situazione non muta di molto per le tappe successive: Micene (dove il ricordo dannunziano, più che ai luoghi storici, corre alla *Città morta*), Megara, Egina e infine Salamina, presente in un cenno del *Taccuino V*: «Salamina ha nel suo dorso una incavatura simile a quella di una sella» (p. 71), ma che trasmigra nel testo dannunziano (vv. 4390-4395) soprattutto sulla scorta di un altro passo del Thomas.

E così il poeta, con qualche difficoltà, conclude il canto XII; canto che possiamo supporre tutto composto nel 1903, giacché nell'Avviso Treves compare solo il vago titolo di *Periplo ellenico*: è evidente che il poeta pensava a qualcosa del genere, ma non aveva

³⁰ «e in uno sguardo abbracciare / i due golfi [dello Ionio e dell'Egeo], la sitibonda / Argolide, gli arcadi gioghi, / i vertici sacri alla Danza / e al Canto [le due cime del Parnaso], l'isole guerriere / e agresti [Egina e Salamina, secondo i diari di bordo della crociera], e il Monte dell'api [l'Imetto] / e il Sunio e il Laurio e quella, / anima mia, c'è la tua sposa / diletta, che non canterai / perché troppo a dentro ne tremi [Atene, ovviamente, spesso evocata ma assente nel poema]».

³¹ THOMAS, *Études sur la Grèce*, segnalato da TOSI 1947.

ancora scritto nulla. E la situazione sembra identica per i canti XIII e XIV, che sono fatti veramente di poco: cessata – o quasi – l’ispirazione dei taccuini, d’Annunzio ricorre per il canto XIII all’*Inno omerico a Demetra*, che gli offre un robusto telaio per i vv. 4453-4494, mentre qualche tessera, di nuovo, viene dalle *Excursions archéologiques* del Diehl (vv. 4516-4523). Sul finire del canto, l’ennesima allusione al cambio di passo, alla necessità di un “altrove” rispetto alla Grecia, anche una Grecia rinnovata da Hermes e dalla Decima Musa: foscolianamente il poeta dal ricordo di Salamina trascorre alla battaglia combattuta dai Fabii sulle rive del Cremera, «[...] pieno / dell’altra mia patria», proiettato cioè nella dimensione moderna della classicità, quella italica.

Non molto, ancora, di greco, troveremo nella *Laus*: giusto la tappa di Eleusi e Colono nel canto XIV,³² costruito in maniera simile a tutti quelli cui è venuto meno l’apporto dei taccuini: passi descrittivi derivati dagli *Études* di Thomas (vv. 4563-4571, 4680-4682, 4685-4692, 4734-4739, 4784-4788), cui il poeta inframmette echi letterari. In questo caso il Sofocle dell’*Edipo a Colono*, citato in *Maia* proprio coi versi incipitari: «“Figlia del cieco vegliardo, / Antigone, dove siam giunti? / in quale città di mortali?”» (vv. 4579-4581), e poi variamente ripreso (i luoghi sono segnalati da tutti i commenti) sino al v. 4648.

Il canto XV porta a compimento la svolta del poema: quanto si colloca al di là ha il sapore di un nuovo inizio, di una nuova dimensione di viaggio e di conoscenza, sottolineata dalla ripresa puntuale dei primi versi della *Laus*:

O Vita, o Vita,
dono terribile del dio,
come una spada fedele,
come una ruggente face,

³² Al Museo di Eleusi d’Annunzio dedica alcuni tratti del *Taccuino V*, con scarse ricadute, però, sul tessuto del poema.

come la gorgóna,
come la centàurea veste (vv. 1-6 e 5524-5529).³³

Eppure dobbiamo registrare un'ultima tappa, quella di Delo, oramai del tutto avulsa dalla realtà del viaggio, e anche dalla rivisitazione epica sperimentata nei canti che precedono questo. Sull'isola, infatti, d'Annunzio non andò mai; men che meno fu «l'ultimo approdo» prima del «triste ritorno»: il poeta abbandonò i compagni e il viaggio, stroncato dal mal di mare, durante la sosta al Pireo, il 21 o il 22 di agosto, e comunque la Fantasia non fece scalo a Delo.

A cosa serve, dunque, l'isola incantata? Perché una tappa fasulla in luogo di Atene? Sull'assenza di Atene è difficile formulare ipotesi, se non che la caratteristica stanziale del soggiorno lo rendeva sommamente inadatto alla natura odeporica della prima parte di *Maia*. Delo, per converso, funge magnificamente da epilogo per la parte greca e da viatico per la seconda *tranche*, sotto il segno della *Deliaca Lex* «Sii puro»,³⁴ che accompagnerà il poeta prima nella sua discesa verso l'inferno delle città terribili (che corrispondono alle «città soavi» del III canto) e poi nel riscatto ecfrastrico della Cappella Sistina, equivalente italico degli splendori di Olimpia.

La seconda parte di *Maia*, per molte ragioni, forse anche per la fretta necessaria a comprimere in pochi mesi la scrittura di una gran mole di testo, perde per via molte delle caratteristiche originarie del poema: il mare, il viaggio, gli eroi. Ma la conclusione, che è saldamente organizzata già nell'Avviso Treves del 1903, riprende tutti i fili: il «dèspota» del v. 8391 ci appare una sorta di controfigura di Ulisse, la *Preghiera alla Madre immortale* (la Natura), oltre che porsi come palinodia rispetto alla preghiera di San

³³ E in maniera affatto analoga alla ripresa dall'*Odissea* nei primi canti del poema, all'altezza dei vv. 5076-5082 d'Annunzio farà ricorso all'*Enaide*, cioè al testo fondativo dell'altra civiltà, per aprire la seconda metà del suo viaggio (VII, 107-30).

³⁴ Come è ben noto, a Delo nessuno poteva nascere e nessuno morire; era quindi una terra non toccata dalla contingenza umana.

Bernardo alla Vergine, corrisponde all'*Inno alla madre mortale* dell'Ulisside al canto IV. Il messaggio finale dell'opera «[...] necessario è navigare, / vivere non è necessario» (vv. 8399-8400) suggella infine in maniera circolare il periplo dell'eroe moderno, che è arrivato esattamente dove voleva arrivare, al punto di partenza, perché non conta la meta, ma il percorso.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- D'ANNUNZIO, *Altri taccuini* [Bianchetti] = Gabriele d'Annunzio, *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976.
- D'ANNUNZIO, “*Esametri*” *inediti* [De Michelis] = Gabriele d'Annunzio, “*Esametri*” *inediti*, seguiti da una *Notizia* di Eurialo De Michelis, in «Il Verri», 7-8 (1985), 37-47.
- D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves* [Oliva] = Gabriele d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Garzanti, 1999.
- D'ANNUNZIO, *Maia* [Montagnani] = Gabriele d'Annunzio, *Maia*, edizione critica a cura di Cristina Montagnani, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 2006.
- D'ANNUNZIO, *Primo vere. Canto novo. Intermezzo* [Palmieri] = Gabriele D'Annunzio (con la maiuscola in uso all'epoca), *Primo vere. Canto novo. Intermezzo*, con interpretazione e commento di Ezio Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1953.
- D'ANNUNZIO, *Taccuini* [Bianchetti - Forcella] = Gabriele d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965.
- D'ANNUNZIO - HÉRELLE, *Carteggio* [Cimini] = Gabriele d'Annunzio e Georges Hérèlle, *Carteggio D'Annunzio-Hérèlle (1891-1931)*, a cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004.
- EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide* [Ferrari] = Euripide, *Ifigenia in Aulide*, traduzione italiana di Franco Ferrari, Milano, Rizzoli, 1998.
- Inni omerici* [Càssola] = *Inni omerici*, traduzione italiana di Filippo Càssola, Milano, Mondadori, 1986.

Inni orfici [Ricciardelli] = *Inni orfici*, traduzione italiana di Gabriella Ricciardelli, Milano, Mondadori, 2000.

MAURRAS, *Anthinéa* = Charles Maurras, *Anthinéa: d'Athènes à Florence*, Paris, Champion, 1901.

THOMAS, *Études sur la Grèce* = Gabriel Thomas, *Études sur la Grèce. Beaux-Arts. Les sites et la Population*, Paris, Berger-Levrault, 1895.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

CIMINI 2010 = Mario Cimini, *La crociera della "Fantasia". Diari del viaggio in Grecia e Italia meridionale*, Venezia, Marsilio, 2010.

MONTAGNANI 2007a = Cristina Montagnani, *Il viaggio immobile. D'Annunzio e la genesi di "Maia"*, in «Filologia italiana» 4 (2007), 215-248.

MONTAGNANI 2007b = Cristina Montagnani, *"Navigare è necessario"?: postille a un viaggio iniziatico*, in *Questioni odepatiche. Modelli e momenti del viaggio adriatico*, a cura di Giovanna Scianatico e Raffaele Ruggiero, Bari, Palomar, 2007, 547-566.

MONTAGNANI 2010 = Cristina Montagnani, *Un traduttore "maestro di sogni": d'Annunzio e gli "Inni omerici"*, in *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*, a cura di Andrea Carrozzini e Giuseppe Camerino, Galatina, Congedo, 2010, 441-51.

TOSI 1947 = Guy Tosi, *D'Annunzio en Grèce. "Laus Vitae" et la croisière de 1895*, Paris, Calmann-Lévy, 1947.

TOSI 1967 = Guy Tosi, *Une source inédite de "Laus Vitae": "Les excursions archéologiques de Charles Diehl"*, in «Lettere italiane», XIX, 4 (1967), 483-486.

Viaggiare a occhi chiusi: l'esperienza ulissiade di *Maia*

TOSI 1973 = Guy Tosi, *D'Annunzio découvre Nietzsche*, in «Italianistica», II (1973), 3, 481-513.

UN'EPICA DEL MARE: FRA ELIOT E PAGLIARANI

Giuseppe Carrara
Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Uno dei motivi centrali della *Ballata di Rudi* di Elio Pagliarani è quello dell'acqua, specialmente nell'immagine del mare. Scopo di questo saggio è cercare di dimostrare l'influenza della *Terra desolata* di Eliot nella strutturazione dell'opera e, in particolare, nella messa a punto del tema acquatico, ragionando sulle possibilità (e sui modi) dell'epica nella poesia novecentesca e proponendo una lettura ecologista dell'opera di Pagliarani.

PAROLE CHIAVE: Elio Pagliarani, T.S. Eliot, *La Ballata di Rudi*, epica, ecologia

ABSTRACT: Water, especially in the image of the sea, is one of the central motifs of Elio Pagliarani's *Ballata di Rudi*. This paper aims at demonstrating the influence of T.S. Eliot's *The Waste Land* in the structuring of Pagliarani's work and in the fine-tuning of the aquatic theme. The possibilities (and ways) of the epic in 20th century poetry will be discussed in order to propose an ecologist reading of Pagliarani's *Ballata*.

KEY-WORDS: Elio Pagliarani, T.S. Eliot, *La Ballata di Rudi*, epic, ecology

1. Uno dei *leitmotive* della *Waste Land* di T.S. Eliot è quello dell'acqua, connesso a una galassia semantica e tematica di degradazione, aridità e morte: «The river bears no empty bottles, sandwich papers, / Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends / Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed».¹ Sono versi tratti da *The Fire Sermon*, la terza parte del poemetto, e mettono bene in luce quale sia l'unico motivo acquatico possibile per il modo epico nella modernità novecentesca: attraverso la formulazione negativa il testo rimanda sia all'imputridimento – l'inquinamento – del fiume (più avanti si legge: «The river sweats / Oil and tar», vv. 266-267), sia alla desolazione e alla spoliazione dell'ambiente che si fa sempre più vuoto, desolato, grigio – l'unica pesca possibile è ormai in un «dull canal / on a winter evening round behind the gashouse» (vv. 189-190). All'inquinamento (*waste* d'altronde è anche lo spreco, l'immondizia) e alla desolazione si accompagnano, naturalmente, l'inaridimento e la morte: dalla citazione dal *Tristan und Isolde* («Oed' und leer das Meer»), che si trova nella prima sezione, fino alla desertificazione di *What the thunder said*, dove a scandire il senso di smarrimento nella terra desolata torna, come una sorta di ritornello, proprio la mancanza d'acqua: «Here is no water but only rock» (v. 331), «rock without water» (v. 334), «if there were only water amongst the rock» (v. 338), «without rain» (v. 342), «if there were water» (v. 345), «If there were the sound of water only» (v. 351), «But there is no water» (v. 358), fino alle «empty cisterns and / exhausted wells» (vv. 384-385) e al Gange ormai «sunken» (v. 395). Al centro ideale di questo processo simbolico sta la morte per acqua (che dà il titolo alla IV sezione), continuamente allusa attraverso alcune figure chiave: la carta dei tarocchi del Marinaio Fenicio Annegato, lo Starnbergersee (lago di Monaco di Baviera nel quale si affogò nel 1887 il re folle Ludwig II), l'Ofelia dell'*Amleto*, le cui battute chiudono *A Game of Chess*, la figura del Re Pescatore e del naufrago. Seguendo, dunque, il tema dell'acqua, possiamo ipotizzare uno schema di

¹ ELIOT 1922: 104.

questo tipo: degradazione/inquinamento (modernità) – morte per acqua (annegamento, naufragio, suicidio) – aridità (/infertilità, morte). Si tratta, va da sé, di uno schema puramente astratto e che non segue una logica lineare, ma all'interno della temporalità esplosa e presentificata della *Waste Land* si agglutina, tuttavia, in isotopie semantiche che rispecchiano questa ipotetica progressione per addensamenti di senso. Se si vuole seguire questo motivo dell'acqua, mi pare che uno schema simile possa essere rintracciato in un altro poema novecentesco: dalle acque del Tamigi e del Gange ormai secco, il modello degradazione/inquinamento – morte per acqua – aridità si trasla (in quest'ordine, ma con le consuete scomposizioni, riprese e variazioni) nell'Adriatico e nella riviera romagnola della *Ballata di Rudi* (1961-1995) di Elio Pagliarani. Emblematicamente questo romanzo in versi (ma torneremo sul problema di una definizione di genere dell'opera) si apre sull'estate del '49 e sul nuovo turismo balneare del dopoguerra con «il miliardario polveriere»² (tale perché faceva affari, durante la guerra, con gli esplosivi) e il successo economico di un Hotel che, *nomen omen*, si chiama Miramare: ecco, già dal verso 4 dell'opera il tema dello sfruttamento (economico) dell'acqua; spogliato di ogni natura mitico-archetipica il mare su cui si apre la *Ballata di Rudi* è un'occasione di guadagno. E basti leggere i versi finali della seconda sezione:

[...] Poi la loro tenda sulla spiaggia, sontuosa, di seta,
a baldacchino, con pennacchio sventolante, come il quartiere di Goffredo di Buglione
davanti a Gerusalemme. Gli strisciavo vicino adolescente
senza capirci niente, inquieto oscuramente. [...]³

Il soggiorno balneare, il benessere turistico dei miliardari polverieri è trasfigurato con un riferimento straniante – verrebbe da dire parodico – alla *Gerusalemme* di Tasso: le virtù

² PAGLIARANI 2006: 260.

³ Ivi: 262.

di Goffredo di Buglione sono qui capovolte di segno per farsi grette e personalistiche volontà di guadagno: «è facilmente intuibile», scrive Marrucci, «che dalla spiaggia l'assedio possa essere rivolto al mare»,⁴ e non a caso questo mare preso d'assalto sembra propriamente un mare (simbolicamente e letteralmente) inquinato, caratterizzato, com'è, da «onde fosforescenti»⁵ (siamo nella III sezione) e quindi da un'artificialità che ne modifica la consueta e naturale percezione attraverso uno straniamento coloristico (motivo che tornerà nella sez. VI "A spiaggia non ci sono colori"). A questo processo di degradazione dell'acqua (che è anche di inquinamento simbolico della topica marina e del mito archetipico che la sorregge), segue (di nuovo: isotopicamente e non linearmente) un'intera sezione, la IV, dedicata alla morte per acqua costruita sulla figura del naufrago (di nuovo: con un processo di scardinamento di un'altra topica, quella del naufrago con spettatore su cui ha scritto pagine illuminanti Hans Blumenberg)⁶ e che sembra alludere in più punti proprio alla *Waste Land* di Eliot:

Ho sognato un naufrago c'era un uomo con me che mi chiamava
nel mare senza barca. Senza barca? in motoscafo? No, con i piedi nell'acqua
come dice il Vangelo, chiamava per salvarmi, io naufragavo
naufragavo nell'erba, erano alghe flora marina che non riconosco? Nella faccia
sembrava mio marito ma le spalle aveva delle spalle che Luigi io naufragavo
non ricordo perché ma naufragavo in mare calmo in burrasca sì in tempesta e calmo
e cambiava onda ogni volta che sentivo battermi i polsi e mi sentivo il ventre
pesantissimo di pietra e andavo sotto e non avevo voce, solo dentro
di me sentivo l'uro che facevo e l'uomo che mi chiamava. Io non credo nei sogni, tu ci credi?

⁴ MARRUCCI 2020: 77. E non sarà un caso che nella sezione XVI Pagliarani inserisca un proverbio emiliano-romagnolo italianizzato («i soldi mandano l'acqua all'insù», vale a dire: 'i soldi permettono di ottenere qualsiasi cosa') per rafforzare e sottolineare il legame fra il tema del mare e il tema economico che fa da cardine alla *Ballata*.

⁵ PAGLIARANI 2006: 264.

⁶ Cfr. BLUMENBERG 1979.

(«nafragavo nell'erba, erano alghe flora marina che non riconosco?») e il testo si presenta come una sorta di flusso di coscienza, creato attraverso un montaggio confusivo che si muove fra scene e situazioni diverse (tecnica centrale della *Waste Land*), confonde i dialoghi che non sono ancoranti a nessuna origine, ma si susseguono ambigualmente e senza soluzione di continuità (fino a far sospettare che si tratti dell'ennesima scissione della voce). Accumula, inoltre, varie figure e motivi che richiamano il poemetto di Eliot: dal motivo centrale del naufragio, al riferimento all'impiccato (Eliot: «I do not find / The Hanged Man. Fear death by water», vv. 54-55),⁸ e ancora: il richiamo religioso (l'uomo con i piedi nell'acqua è con tutta evidenza un richiamo a Cristo), cui si collega pure il riferimento all'anima (e che però, con la citazione di Jung, è piuttosto archetipo e psiche), la dimensione rituale («i riti iniziatici», «lo stregone») connessa al ciclo di rinascita e morte («li portano vicino alla morte / per farli risorgere freschi») e strettamente collegati alla generatività e all'infertilità («Che carino / mi ha portato i pessari dalla Svizzera».)⁹ Ma la tragicità, seppur strettamente intrecciata con modalità ironiche e parodiche, di Eliot, si risolve nella *Ballata di Rudi* in farsa: «ci facciamo due risate Sì». Sembra quasi, in questo testo (ma il discorso vale per tutta l'opera), che Pagliarani voglia alludere al metodo mitico di Eliot, ma per svuotarlo di senso, per mostrarne l'impossibilità nel mondo post-moderno. Ha scritto Claudia Corti che il mito, permettendo a Eliot di richiamare referenti culturali di tipo vario, pone «in confronto dialettico passato e presente, mito e mondo attuale», esplicando «anzitutto un'efficacia di tipo ironico»

⁸ Siamo nella prima sezione della *Terra desolata, The Burial of the Dead*, nella parte in cui la chiaroveggente Madame Sosostriis inizia a leggere i tarocchi e non trova proprio la carta dell'Impiccato, vale a dire quella che rappresenta i riti della vegetazione, il dio sacrificale e redentore. Sintomatico, anche, che all'assenza proprio dell'impiccato segua il monito «Fear death by water».

⁹ Per chiarezza vale la pena ricordare che in Italia la divulgazione di informazioni contraccettive e la contraccezione stessa era considerata un reato in base all'art. 553 del Codice penale (abolito solo nel 1971) e quindi il fatto che i pessari vengano dalla Svizzera ci fa intendere che si tratta dei pessari vaginali utilizzati come contraccettivi.

attraverso la denuncia della «perdita di significato di miti e rituali antichi nella civiltà moderna» e, tuttavia, i miti assumono «una competenza di tipo paradigmatico, nel senso che rivelano l'eterno ripresentarsi di certi modelli archetipici nell'esperienza umana, anche quando questa non sembrerebbe in grado di accoglierli». ¹⁰ In Pagliarani manca l'impegno morale sotteso all'operazione di Eliot, vale a dire la preservazione e la rivitalizzazione (distorta e straniata quanto si vuole) dei valori della tradizione: la perdita di significato del mito si risolve in un uso della citazione che è negazione, smentita ¹¹ o parodia per mostrare la farsa di un mondo che si regge tutto sul nesso consunzione-consumo capitalistico. E che la citazione per frammenti, l'utilizzo di un materiale mitico-epico in chiave parodica, il richiamo a simboli e modelli archetipici straniati, deformati o ribaltati sia svolta molto spesso in chiave farsesca è evidente da molti esempi; si pensi allo scimmiettamento del ditirambo *Bacco in Toscana* di Francesco Redi all'inizio della sezione XII:

Gira svolta arranca arranca cantami tu cantami tu
Sulla mandò sulla mandò la cuccurucù la cuccurucù
Ariannuccio leggiadribelluccio ¹²

¹⁰ CORTI 1991: 331.

¹¹ Per esempio, sul piano fonico-formale, MARRUCCI 2000: 146 nota che «La rintracciabilità, in queste opere, di un ritornello degradato, incompiuto, o addirittura bloccato e negato, e tuttavia resistente nella capacità di alludere a un modello del passato, è indice di un'ambiguità di movimento: da una parte la ripresa, dall'altra la smentita. Questi elementi si configurano, infatti, come tracce di una compattezza musicale e di un'armonia, sostenute da un ritmo formulare e iterativo, che non sono più raggiungibili, che non si confanno alla realtà frammentata della civiltà contemporanea».

¹² PAGLIARANI 2006: 285. Cfr. con questi versi di *Bacco in Toscana*: «Ariannuccia vaguccia, belluccia, / Cantami un poco, e ricantami tu / Sulla mandola la cuccurucù / La cuccurucù / La cuccurucù / Sulla mandò la cuccurucù» (vv. 851-856), REDI 1685: 167.

dove la ripetizione incipitaria del «cantami tu» può essere letta anche come raddoppiamento parodico tramite allusione alla formula del proemio epico (con conseguente degradazione farsesca del modello). Alla stessa maniera funziona la canzonetta “stonata”,¹³ alla fine della sezione XIII, che è una riscrittura dell’aria *Alfredo Alfredo di questo core* della *Traviata* e la cui cantabilità stride con la situazione narrativa e con il contesto stilistico che la precede. *La Ballata di Rudi* è, insomma, piena di allusioni, citazioni, parodie, in generale di riferimenti a simboli, miti, archetipi, topos e richiami alla tradizioni, ma sempre straniati, minati dall’interno – alla sezione V si trova un riferimento all’*Amleto* (dall’atto V, scena II) in connessione con il motivo del mare (sarà forse un caso ma avveniva qualcosa di simile in Eliot), al *Macbeth*, troviamo allusioni più o meno nascoste all’epica: dall’*Iliade*, da Virgilio, da Tasso, dal ciclo di Carlo Magno o a situazione topiche: come l’investitura (riletta in chiave finanziaria); ancora ci sono riferimenti ad alcuni grandi archetipi: il mare (il gorgo), il ciclo di distruzione e rigenerazione, la dialettica fertilità-infertilità, il tempo ciclico, il sapere orale della tradizione folclorica, i «riferimenti all’origine “mitica” del narrato».¹⁴ L’elenco potrebbe continuare a lungo, ma quello che interessa segnalare è lo straniamento farsesco a cui questi materiali (ma sarebbe meglio dire frammenti) vengono sottoposti e che non consente nessun tentativo di riallacciamento euforico alla tradizione: si tratta piuttosto di una polifonia rumorosa, una sorta di cacofonia¹⁵ cui contribuiscono le voci montate, spesso asintatticamente e mai chiaramente ancorate a un’origine, la pluralità ritmica del

¹³ Per un’analisi metrica di questo testo cfr. WEBER 2006. Per i riferimenti alla *Traviata* cfr. anche PIANIGIANI 1996.

¹⁴ CORTELLESA 2006: 43.

¹⁵ MORETTI 1994: 55: «Invece della polifonia-dialogo di Bachtin, critica e intelligente, un chiasso incredibile. Voci che parlano e parlano senza badare l’una all’altra, come un po’ dappertutto nel secondo *Faust*, o nel capitolo “Mezzanotte. Castello di prua” di *Moby Dick*, o nella Basilica delle Eresie della *Tentazione di Sant’Antonio*. Secondo alcune allarmate recensioni, questa mancanza di armonia è anzi già una vera e propria dissonanza».

testo,¹⁶ il plurilinguismo e il pluristilismo che mescolano e affollano soluzioni diverse con grande rapidità e con l'espunzione dei nessi logico-causali. Ecco le parole Franco Moretti a proposito della *Waste Land*:

La consistenza originaria dei materiali entra in frizione col loro riuso: il verso di Baudelaire, o lo Shakesperian Rag, attirano l'attenzione (anche) su di sé, facendo a volte dimenticare l'archetipo. Tra materiali e progetto insomma permane una discrepanza: una tensione anche. Ma questo non è un limite del *collage* e della *Terra desolata*: è piuttosto la forma specifica della loro efficacia. È l'allegoria di una realtà eterogenea – ma unificata con la forza. La forma più astratta di “totalità” immaginabile nel sistema-mondo capitalistico: e, forse, la più veritiera.¹⁷

Una realtà eterogenea unificata con la forza, l'unica forma astratta di totalità nel mondo capitalistico. Sono parole che sembrano adattarsi benissimo anche alla *Ballata di Rudi*: tanto nella macrotestualità della sua struttura (capitoli quasi irrelati, che si possono leggere da soli e il cui nesso con il tutto non è chiaro, le storie sfuggono, scappano; una schizonarrazione, come l'ha definita Paolo Zublena:¹⁸ davvero una realtà eterogenea che

¹⁶ Cfr. SGAVICCHIA 2007: 224: «I ritmi ora gradualisti di un *valzer*, ora scatenati come un *boogie*, alcune volte quasi *melò*, altre addirittura *rap*. Ai generi musicali di cui si è appena detto si aggiunge senz'altro anche il ritmo narrativo e persuasivo della canzone politica, in particolare, quella “sperimentale” e popolare che, a partire soprattutto dai primi anni Cinquanta e fino al '68, ebbe uno spazio non irrilevante nel panorama musicale italiano, grazie ai gruppi dei “Cantacronache” [...] e di “Nuovo Canzoniere Italiano”, che, riabilitarono proprio il genere della ballata per affrontare argomenti della cronaca e discutere contenuti politici nella canzone “leggera”».

¹⁷ MORETTI 1994: 216.

¹⁸ Cfr. ZUBLENA 2003: «Tutte le storie si intrecciano con esibita casualità, in una sorta di altmaniani *short cuts* in versi: a cui si aggiungono però anche i materiali non narrativi, specie il grande discorso lirico-razionale-politico che in un primo momento porta il titolo di *Doppio tritico di Nandi*, o gli ultimi capitoli che ospitano il vaniloquio alienante dei media. Quasi che la postmodernità richieda – dal punto di vista di Pagliarani – più di essere processata che narrata». Anche la divisione in tre parti dell'opera, su cui la critica è concorde, non è così pacifica. È possibile, certamente, individuare due blocchi più omogenei: il primo (sezioni I-

viene unificata con la forza), quanto nella microtestualità del riuso e del montaggio (e nella instabilità fisiologica della metrica, della prosodia e della visività),¹⁹ attraverso cui si attua quella ripresa farsesca del metodo mitico cui ho accennato. L'unica totalità immaginabile nel sistema-mondo capitalistico: così Franco Moretti. Ma con un accorgimento: il capitalismo italiano, quello che dà corpo alla *Ballata* (eccola ancora di nuovo una situazione farsesca: balere, balli sulla spiaggia, night club),²⁰ è sì aggressivo, «ma soprattutto plebeo e cialtrone: esso non riesce a manifestare nessuna grandezza tragica, non tende a realizzare alcuna trasformazione, ma rivela solo opportunistica e provinciale rapacità».²¹ Dalla tragedia alla farsa, dunque.

XI) ambientato nella riviera romagnola e con al centro le avventure di Rudi, il secondo (sezioni X-XVIII) ambientato a Milano nel dopoguerra e con al centro la storia di Armando, il tassista clandestino e altre storie parallele che tratteggiano la catastrofe civile dell'Italia (basti pensare all'episodio della Camilla che gioca in borsa o ai fatti di cronaca che alludono al terrorismo e ai pentiti di mafia). Eppure, l'unico vero tratto unificante sembra essere il paesaggio, lo spazio: infatti le storie si moltiplicano, sfuggono a ogni tentativo ordinatore di natura puramente narrativa. Non a caso il terzo e ultimo blocco è privo di qualsiasi tipo di centro gravitazionale: la dimensione allegorica si fa più forte e la sperimentazione linguistica raggiunge esiti estremi (si pensi alla sezione XXIII, non a caso analizzata principalmente dal punto di vista linguistico, cfr. LORENZINI 1978 e SICA 1977). Cfr. anche RAPPAZZO 2007, il quale sostiene che dopo la sezione XXII «è sempre più difficile individuare con certezza voci e situazioni [...] s'intensificano e si accentuano, da una parte gli aspetti linguistici e stilistici "atonali", che ho segnalato, il linguaggio-oggetto, il resoconto onirico, il *nonsense*, con abbandono degli ultimi residui di "parlato" e "realismo"; parallelamente la composizione tende sempre più evidentemente all'acentricità, in evidente, forte contrasto con la linearità dell'episodio di Armando; e, soprattutto, i singoli episodi [...] assumono, ciascuno, un valore di *exemplum* e dunque uno spessore allegorico, perfino ove la scrittura sembra avere l'assoluta prevalenza» (123-124).

¹⁹ PIANIGIANI 1996 ha notato, soprattutto nella sequenza del tassista clandestino, effetti che definisce cinematografici come «cambi d'inquadratura, salti d'immagine, primi piani, dissolvenze, ironico sottofondo musicale» (161).

²⁰ Si noti, per altro, che anche in questo caso il riferimento a una tradizione (qui al genere metrico della ballata, in particolare quella sette-ottocentesca e romantica) viene come ironizzato attraverso, appunto, il ballo come azione e movimento (e non a casa le occorrenze del ballo sono molto numerose all'interno dell'opera).

²¹ RAPPAZZO 2007: 126. Cfr. anche FERRONI 1995 che legge in Rudi non tanto il protagonista dell'opera, ma piuttosto come «losco ectoplasma delle mutazioni e dei traffici della società italiana del dopoguerra».

Si leggano, a tale proposito, questi versi, dalla sezione XIV, che mi paiono particolarmente rappresentativi dell'uso che Pagliarani fa del frammento allusivo:

[...] si tiene una mano sollevata perché è sporca
di sangue dice lei, sangue dal macellaio una mattina sua madre l'ha mandata
a comprare la carne e lei è tornata con la carne avvolta dentro la carta gialla
le è sembrato di avere la mano sporca e lo sporco non le è andato più via da quella volta
[...].²²

Le mani sporche di un sangue che non è possibile lavar via possono essere lette come un riferimento alla scena centrale della follia notturna di *Lady Macbeth* e si noti che la tragicità del dramma shakespeariano è qui abbassato alla prosaicità di una scena banale e quotidiana e che pure, se non la si vuole leggere forzatamente come un elemento proto-ecologista, rimanda a uno dei nuclei principali dell'opera: «l'immagine del consumo-consumazione, che è metafora dello sfruttamento e che si declina anche nella forma di un campo metaforico legato al cibo».²³ Il cibo e l'acqua, dunque, come due campi contigui, due espressioni di uno stesso centro semantico: ecco allora che la frammentarietà e l'attitudine centrifuga della *Ballata* cominciano ad assumere una coerenza e una coesione. «Il più elementare, primario modo di consumo», ha scritto Luigi Weber, «è per l'appunto la nutrizione, e il cibo (o meglio il suo rovescio simmetrico, *il rifiuto drammatico* del cibo) si affaccia in vari luoghi significativi del poema, tutti connessi in maniera allegorica al tema dello sfruttamento».²⁴ E aggiunge:

²² PAGLIARANI 2006: 293.

²³ WEBER 2006: 90. E si può aggiungere che il consumo in particolare di carne, sotto forma di industria e produzione di massa, torna nella sezione XIX in cui la signora Camilla si lascia convincere a investire proprio nell'industria alimentare e nello specifico nei bovini e nei suini «da macello»: «in questo settore si va rafforzando / la richiesta di suinetti, preciso segnale che gli ingrassatori / intravedono un futuro migliore» (PAGLIARANI 2006: 313).

²⁴ WEBER 2006: 90.

Il nesso di consumo-consunzione [...] trapassa dalla sfera del cibo a quella del lavoro (in quanto forma originaria di procacciamento del cibo), e anche qui manifesta le storture peculiari della contemporaneità. Per la precisione, l'immagine tematica viene consegnata al periodico riaffacciarsi, con varianti, di una sorta di proverbio attribuito ai pescatori dell'Adriatico.²⁵

Cibo e mare (e lavoro), tre aspetti che si trovano perfettamente congiunti in uno dei testi centrali della *Ballata*, vale a dire la sezione IX, *A tratta si tirano*. E torniamo, allora, al nostro schema ipotetico di tematica acquatica: dopo l'inquinamento e la morte per acqua ecco l'inaridimento (connesso, stavolta, alla degradazione ambientale); se in Eliot erano le cisterne e il Gange a seccarsi, qui è direttamente il mare (a segnare, di nuovo, lo svuotamento anche di un topos, di un archetipo),²⁶ il cui appassimento costituisce «una ricorrente costruzione metaforica, anzi l'allegoria centrale, il perno concettuale dell'intera opera, individuato e offerto al lettore a poco a poco e in maniera apparentemente disordinata e casuale».²⁷ La prima occorrenza del motivo dell'appassimento del mare (la terza parte, si diceva, dell'ipotetico schema realizzato sul modello marino della *Waste Land*) è proprio in *A tratta di tirano*, che vale la pena citare per intero:

A tratta si tirano le reti a riva è il lavoro dei braccianti del mare

²⁵ Ivi: 92.

²⁶ Scrive WEBER 2006: 94-96, a commento della sezione VI: «Il mare e il paesaggio tutto, dissolti nell'immobilità e ridotti a puro spazio nella luce estiva, ci dicono che la natura, come la lingua, sono nulla senza lavoro, ossia senza trasformazione ("ma il suono senza intervento è magma è mare"). [...] Pagliarani intende ricordarci come il mare in sé per l'uomo non esiste, la contemplazione estetica è dissolvimento in un vuoto gorgo di pensiero ossessivo. Il mare, invece, torna ad esistere praticamente, nel senso della prassi, quando entra in un circuito produttivo. E dunque anche la distesa equorea, universale simbolo di infinitezza, se sottoposta allo sfruttamento intensivo di una modernità aggressiva, industrializzata e consumista, può finire, prima o poi, per esaurirsi, alla pari di un campo (la metafora vegetale è trasparente, da questo punto di vista) di cui non si rispettino le capacità di recupero».

²⁷ RAPPAZZO 2007: 113.

la squadra sono rimasti i vecchi vecchi che hanno sempre fatto
quel lavoro perché una volta non ce n'era molto di lavoro
da scegliere e vecchi che gli è rimasto soltanto quello di lavoro che dormono in piedi
che mangiano in piedi tirando la corda

Baiuchela se piove che abbia vicino la sposa
a tenergli l'ombrello intanto che è scalzo nell'acqua di mare

si tendono

i nervetti delle gambe si indietreggia ancheggiando in ritmo corale ci si sposta di fianco
la corda tesa come un elastico il fianco legato al crocco il tempo di ballo la schiena
tira da sola legati col crocco alla corda si mangia si dorme al lavoro si balla
una danza notturna di schiavi legati alla corda propiziatrice del frutto

dopo la corda

la rete dove il raccolto guizza nel fondo

dice che è possibile ogni volta

pescarne quintali, che l'ostinazione è quella, quella pescata quella notte a Classe
che rinnova delusione senza rassegnazione che non ha senso pensare
che s'appassisca il mare

rassegnazione al peggio non è rassegnazione è prepotenza
se hai la coscienza di figurarlo il peggio

c'è la diga che taglia la corrente

cambia d'ordine ai depositi di sabbia

perciò quando Nandi dice butta giù bisogna buttarle

[giù subito

le reti e girare quando dice gira e scendere quando dice di scendere e fare l'arco
quel numero preciso di metri che dice lui

c'è la speranza che li tiene in gabbia

di pescare tutte le sbornie dell'inverno in una sola volta

c'è la matematica

di Nandi, piuttosto, che fa le medie con la luna

Carlo insiste che hanno gusto

a guardare nella rete ogni volta quando si accosta a riva e fanno luce
nervosa intermittente i pesci con i salti presi dentro

ma non va creduto

Nandi

i proverbi dei vecchi è tutto niente si tratta di sequenze il cielo la marina non gli importa niente
dice e passa in rassegna il mare mattina e sera per nove chilometri dall'Ottocento
senza fare mai previsioni sul tempo

adesso chi si affoga nella roba

e Togna che dirà che

[disse mangiala

te Signore lassù che io sono stufo

buttando in aria un piatto di minestra

d'erbe, che dirà se

[vivrà sotto terra

so che non vive, stia calma non sorrida, ma che grida è certo

dalla mia bocca finché

[ancora campo.

Tutte le notti ancora degli uomini

si conciliano il sonno

lustrando coltelli che luccicano

dormono coi pugni stretti

si svegliano coi segni sanguigni delle unghie

sulle palme delle mani.

E invece ha senso pensare che s'appassisca il mare.

Si tratta di uno dei primi brani composti per la *Ballata* (la prima versione era già stata pubblicata nel 1965) e variamente modificata nel corso degli anni.²⁸ È posto alla fine della prima parte, a conclusione e suggello delle sezioni incentrate sulla riviera romagnola e così il ritornello dell'appassimento del mare diventa una prima conclusione provvisoria della vicenda. Quella messa in scena in questi versi è una situazione «inattuale»,²⁹ che riporta sulla pagina un tempo (e una temporalità) diversi, ormai scomparsi e percepiti come arcaici: prende forma qui, di nuovo, una situazione ciclica e rituale, segnalata dal costante uso del presente iterativo, dalle varie forme di figure della ripetizione (l'anadiplosi al v. 2, l'epanadiplosi del verso 3, il costante riproporsi della parola "lavoro", ecc.), che investono anche la dimensione sonora (un solo esempio: «A tratta si tirano le reti a riva è il lavoro dei braccianti del mare»); ciclicità segnalata anche da azioni presentate in maniera ritual-collettiva («ancheggiando in ritmo corale», «al lavoro si balla / una danza notturna di schiavi») e sorrette da una temporalità sospesa («passa in rassegna il mare mattina e sera per nove chilometri dall'Ottocento»),³⁰ da un sapere mitico-archeologico ormai inservibile

²⁸ Questo testo viene pubblicato per la prima volta su «Nuova Corrente», n 35, 1965 e viene indicato come parte 9 della I sezione e posto sotto il titolo (non mantenuto) *Variazioni sul tema dell'Estate*, viene poi ripubblicato sul n. 7 del 1973 di «Periodo ipotetico» (cui viene aggiunto un brano già apparso su «Quindici» nel 1969); è poi inserito nel volume *Poesie da recita* (Bulzoni 1985) e infine esce, ancora con qualche modifica, sul primo numero di «Allegoria» nel 1989, accompagnato da un puntale commento di Muzzioli, Carlino e Bettini.

²⁹ RAPPAZZO 2007: 120. MARRUCCI 2000: 149 ha parlato di «rappresentazione in forma leggendaria del passato».

³⁰ Si noti, per altro, che non è l'unico caso, questo, in cui il tempo viene per così dire allungato parossisticamente per costruire un alone quasi mitico-archetipico intorno ai personaggi. Si veda per esempio la miliardaria polveriera della sezione II che «gioca a poker da troppi *millenni*» (corsivo mio), oppure, nello stesso testo, il prozio «calvo, secco, intontito col cognome sugli alberi / da medioevo». Si legga pure la contemporaneità e la simultaneità nella sezione XVII, *La caccia al tram*: «è il semaforo farò la posta al tram perché il Comune paga, perché è rosso / è verde e giallo tutto in una volta?». E ancora (sezione XIX): «Io non accetto il cambiamento: o era giusto prima o è giusto adesso / non è che sono matta nella testa: difendo la vita nella sua interezza». O si pensi, infine, alla generale atmosfera di sospensione e di stasi (che tuttavia nulla ha a che

(«legati alla corda propiziatoria del frutto», «c'è la matematica / di Nandi, piuttosto, che fa le medie con la luna»)³¹ e da espressioni (semi-)proverbiale che scandiscono il tempo ciclico. Questo primo livello di riferimento a un mondo scomparso (e siamo ancora nei pressi del metodo mitico), che assume anche la valenza simbolica di un nesso lavoro-nutrito-generatività (leggi anche: fertilità/fecondità), viene contraddetto e problematizzato variamente. Intanto al livello macrotestuale, attraverso l'interazione fra le varie sezioni, a questo mondo si contrappone il ritmo franto ed evanescente della speculazione finanziaria o dell'alienazione del lavoro in fabbrica che richiede ritmi (di vita e di linguaggio) differenti (sezione XVIII *Stamattina al reparto T.A.*);³² al livello testuale, invece, è possibile notare diverse strategie di messa in crisi di quel mondo (di quel modello) e che, in definitiva, convergono tutte verso il tema dell'appassimento del mare: la temporalità ciclica, infatti, confligge con l'appassimento dei personaggi («sono rimasti i vecchi») e il contrasto fra il mondo arcaico dei pescatori e la modernità consumistica modifica anche i tempi verbali che arrivano così anche ad assumere forme paradossali: «adesso che si affoga nella roba / e Togna che dirà che disse». In questo modo «il racconto di eventi del passato urta con l'immagine del presente e serve per avere uno sguardo critico sulle trasformazioni intervenute che rendono il mare inquinato e sterile. Il passato è rievocato non tanto per essere indicato a modello, quanto per creare un

vedere, come ha mostrato WEBER 2006, con un mito estivo di derivazione alcionica) della sezione VI *A spiaggia non ci sono colori*.

³¹ E a questo proposito si vedano anche i *topoi* verghiani individuati da Marcello Carlino. Cfr. MUZZIOLI - CARLINO - BETTINI 1989.

³² Scrive a questo proposito Rappazzo: «al tempo ciclico e alla ritualità che erano ancora esperienza collettiva e condivisa dei pescatori, sebbene incrinata e messa in crisi dalla modernizzazione avanzata, si oppone un tempo spezzettato e franto, quello della piena modernità capitalista» (ivi: 123). Vale la pena notare anche la differenza radicale fra *A tratta si tirano* e il *Doppio Tritico di Nandi* in cui la presenza dello stesso vecchio pescatore è calata in due situazioni linguistiche totalmente diverse: nel secondo caso, infatti, il lavoro è soprattutto lavoro linguistico che deve rendere lo sforzo di provare e sperimentare delle possibilità (di lingua, d'azione, d'indagine, di critica) in un mondo dominato da ritmi, tempi, ideologie e regimi (poteri) economici completamente diversi.

cortocircuito con il presente». ³³ Questa modalità dialetticamente antitetica è perseguita anche attraverso dei processi di messa in crisi dell'enunciazione stessa («ma non va creduto») e di confusione fra sfere naturali diverse attraverso procedimenti metonimici e metaforici («pescare tutte le sbornie»). ³⁴ Il conflitto fra questi elementi differenti si traduce anche in una conflittualità allusa per immagini («lustrando coltelli», «pugni stretti», «segni sanguigni»), che in ultima istanza rimandano ancora alla dimensione del lavoro e all'inaridimento del mare: l'opposizione passato presente, infatti, si riflette anche in modificazioni nella sfera lavorativa («la diga che taglia la corrente / cambia l'ordine ai depositi di sabbia») strettamente collegata, si capisce, alle modifiche del paesaggio: la rassegnazione, l'ostinazione e la speranza, che si esprimono nell'adagio tratto da una sapienza popolareggiante («i proverbi dei vecchi»), «non ha senso pensare / che s'appassisca il mare», si ribaltano nella chiusa che suggella in maniera definitiva il tema dell'appassimento e a completamento dello schema isotopico ipotizzato a partire dalla *Waste Land*: «E invece ha senso pensare che s'appassisca il mare», spezzando così, definitivamente, «la fiducia nella circolarità inesauribile della natura» attraverso un arco *storico* «di una progressiva estinzione per “appassimento” [che] viene a colpire il mare e con esso il mito-simbolo (non è il mare l'archetipo per eccellenza indefinito e onnicomprensivo?)». ³⁵

2. Uno schema simile sul tema dell'acqua, dunque, una ripresa farsesca del metodo mitico, e si potrebbe aggiungere quella vocazione «teatrale» della poesia di Eliot di cui parlava Giorgio Melchiori ³⁶ e che si ritrova anche e soprattutto nella *Ballata*, ³⁷ o ancora

³³ MARRUCCI 2000: 149.

³⁴ Su questo cfr. MUZZIOLI – CARLINO – BETTINI 1989: 80-81.

³⁵ Ivi: 80.

³⁶ MELCHIORI 1963.

³⁷ Quella della *Ballata* è per molti versi una scrittura anche scenica, aperta a molte sollecitazioni di stampo teatrale, aspetto spesso sottolineato dalla critica. Per esempio, a questo proposito, CURI 2019 ha parlato di

la particolare tendenza al frammento e alla citazione, il riferimento comune ad alcune figure, topoi, testi della tradizione. Eliot, dunque, come modello della *Ballata*?

Per il momento lasciamo la domanda in sospeso e cediamo la parola a Edoardo Sanguineti. In un articolo del 1989, Sanguineti ricordava l'importanza, per gli scrittori della sua generazione, della lettura di Eliot e Pound, che era soprattutto un modo per ritrovare, attraverso la rilettura dantesca operata dai due autori modernisti, una via per la scrittura pluristilisticamente sperimentale:

è ovvio sottolineare, ancora una volta, che un Eliot come quello che qui si indica, quell'Eliot che poteva così funzionare quarant'anni or sono, occorre associarlo, poiché funzionasse davvero, contro il fondo ideologico di Eliot (come di Pound), alla problematica vera dell'avanguardia europea, per essere ripreso a contrappelo, e ricollocando tutta la questione sopra i propri piedi. Giocare Eliot contro Eliot, in breve, era un punto determinante, almeno per me, nel '51, puntando sopra una rinnovata lettura di Dante. Ormai è lecito pensare, a così grande distanza, credo, che non si trattava soltanto di un fatto personale.³⁸

Non si trattava soltanto di un fatto personale. Nel 1963, non a caso, proprio sulle pagine del «verri» esce la traduzione di un saggio di Hugh Kenner dedicato a *Dante tra Pound ed Eliot*; Eliot, come Pound, è in quegli anni un punto di confronto e scontro per moltissimi poeti (spesso diversissimi fra loro: Raboni, Sereni, Giudici, Sanguineti, Pagliarani, ecc.) e certamente si pone come un nome centrale nel dibattito sulla

«racconto interpretato e recitato da personaggi-attori» (163), BRIGANTI 1985 di «*happening*», alla dimensione teatrale fa riferimento anche CORTELLESA 2006. Una certa importanza, in questo senso, avranno avuto anche le teorie di Charles Olson sul *projective verse* (nel 1961 appariva sul «verri» proprio il saggio *Il verso proiettivo*, scritto nel 1950) e Pagliarani tradurrà insieme a William McCormick *Le lontananze* nel 1967 per Rizzoli.

³⁸ SANGUINETI 1989: 146.

neoavanguardia³⁹ e sul rinnovamento, in direzione, quanto meno nelle intenzioni, antilirica della poesia italiana del dopoguerra. Particolarmente interessante, da questo punto di vista, è proprio l'esperienza di Sanguineti, soprattutto in *Laborintus*, ma a ben vedere in tutto il *Triperuno* (dove non a caso di nuovo il motivo equoreo svolge un ruolo principale), proprio perché assistiamo a una comune rielaborazione dei modelli di Eliot e Pound in direzione di un rinnovamento poetico che però approda a risultati per certi versi molto diversi da quelli di Pagliarani, in particolare sulla strutturazione latamente narrativa dell'opera. In Sanguineti, infatti, la progressione del "racconto" è affidata ad agglutinamenti semantici e allegorici, con particolare riferimento all'alchimia e agli archetipi junghiani⁴⁰ (e non è escluso che questo modello alchemico sia in parte passato alla *Ballata*, in particolare nella sezione del *Doppio Trittico di Nandi*, non a caso la più "sanguinetiana" dell'opera). Il paesaggio è ancora quello di una terra desolata (una palus putredinis) costruita attraverso una parossistico affollarsi di citazioni, riferimenti, modelli, miti, topoi, archetipi (siamo di nuovo nei pressi della cacofonia), con una netta differenza, tuttavia, rispetto all'operazione di Pagliarani (per lo meno quella svolta nei due poemetti): in Sanguineti, infatti, questa mole di materiali e l'infrazione di ogni regola grammaticale offusca e confonde l'elemento narrativo, laddove Pagliarani, al contrario, ricerca una possibilità di elaborazione di una poesia che sia anche drammatica.

Ecco l'opinione di Pagliarani espressa in un saggio noto del 1959:

L'identificazione lirica = poesia (la parte per il tutto) ha, tra i suoi speciosi corollari, l'identificazione del *kind* lirico con il *genre* lirica, dove il primo termine qualifica invece il genere come categoria psicologica, portatore di determinati contenuti dell'opera di poesia – drammatico, epico, lirico, didascalico, ecc. –, e il secondo qualifica il genere come portatore di tradizioni stilistiche – sonetto, ode, poemetto, ecc. –; la distinzione

³⁹ Cfr. LORENZINI 1989.

⁴⁰ Ne ho parlato più distesamente in CARRARA 2018.

comportando, tra l'altro, la positività delle retoriche. Ora, il *genre* poemetto, il *kind* poesia didascalica e narrativa sono proprio gli strumenti coi quali in questi anni si esprimono, con premeditazione, alcuni di quei poeti che, tendendo a trasferire nel discorso poetico le contraddizioni presenti nel linguaggio di classe, adoperano un materiale lessicale plurilinguistico [...]. S'intende, ovviamente, che la sperimentazione ha come intrinseco finalismo l'espressione monolinguistica; ma con la nostra tradizione letteraria ce ne vorrà del tempo per risciacquare i panni in Arno! Tempo che si potrà mettere a frutto magari anche seguendo l'indicazione di Eliot sulla forza sociale che acquista la poesia quando è proposta in forma teatrale (forza che rompe le stratificazioni del pubblico); ma forse l'unico modo per accelerare i lavori è che ci sia proprio necessità oggettiva di scrivere tragedie... Per il *genre* "dramma in versi" direi che ora gli strumenti li abbiamo.⁴¹

Ecco di nuovo il nome di Eliot, e forse non è un caso che sia l'unico autore a comparire nello scritto, diciamo pure di poetica, di Pagliarani in cui viene delineato un progetto che collega idealmente la *Ragazza Carla* alla *Ballata di Rudi*. Pagliarani, tuttavia, in queste pagine si sofferma, più che sulla *Waste Land*, sulle ricerche di Eliot sul teatro in versi e in particolare sulla possibilità o meno di mettere a frutto quelle esperienze per un possibile rinnovamento della poesia. In questo caso non è tanto l'assunzione di un modello specifico a contare per Pagliarani,⁴² ma piuttosto le possibilità offerte dalla poetica che sorregge il teatro eliotiano, ben espresse dal saggio *Poesia e dramma* del 1951, dove Eliot riflette in particolare sull'elaborazione di una poesia che non sia "per" il dramma, ma che sia drammatica essa stessa (si ponga, cioè, non come semplice accessorio, ma assuma una specifica valenza), che sia in grado di dare una rappresentazione dell'agire umano contenendo al suo interno tanto l'aspetto drammatico quanto quello musicale (due nozioni, queste, centrali per la poetica di Pagliarani). Nella poesia drammatica di Eliot,

⁴¹ PAGLIARANI 2006: 459-460.

⁴² Vale la pena ricordare che Pagliarani è autore anche di opere teatrali e andrebbe indagato più a fondo il rapporto con il teatro di Eliot rispetto a questo ambito di produzione.

poi, era possibile trovare anche due problematiche centrali per tutta la produzione di Pagliarani e che si offrivano, di nuovo, come possibilità di rinnovamento antilirico: la necessità di mantenere un «contatto con il comune mondo quotidiano in cui il dramma deve trovare i propri termini»,⁴³ e l'importanza dell'effetto comunicativo con il pubblico, centrale, per Pagliarani, anche nell'elaborazione della sua specifica idea di avanguardia. Si tratta, insomma, di mettere alla prova le sperimentazioni di Eliot, anche in ambito teatrale, sulla progettazione (e progettare il nuovo, lo si ricorda, è il programma proposto da Pagliarani in *Per una definizione dell'avanguardia*) di una modalità diversa di fare poetico non pensata necessariamente per la messa in scena.

Non a caso, in una intervista rilasciata a Romano Luperini nel 1996, Pagliarani si riallacciava esplicitamente agli anni Cinquanta notando che «la *Ballata* riprende e assomma quelli che per me sono stati gli aspetti fondamentali della ricerca degli anni Sessanta (cioè appunto *sperimentalismo* e *oggettività*); mentre, in particolare, riprende un'esigenza della ricerca degli anni Cinquanta che, almeno per me, ma non soltanto per me, era costituita dal *narrare*, anzi, dal *raccontare*».⁴⁴ Ed ecco di nuovo comparire il nome di Eliot: «mi sento con riconoscenza debitore della letteratura angloamericana, russa e del filone espressionista tedesco che si conclude (o capovolge) con Bertolt Brecht [...] Penso soprattutto a Pound, Eliot, Auden, W.C. Williams».⁴⁵ Per interpretare questa linea di ricerca antilirica di Pagliarani, e forse anche e soprattutto attraverso la mediazione di Brecht e Eliot, la critica ha molto spesso parlato di “epica”,⁴⁶ a partire da uno scritto del

⁴³ ELIOT 2003: 978.

⁴⁴ LUPERINI 1996: 126.

⁴⁵ Ivi: 128.

⁴⁶ LORENZINI 1978: «Una misura epica scandisce il ritmo delle iterazioni e dei ritorni assumendo connotati diversi, dall'appiattita epopea popolare alla più complessa intenzione formale dei contesti interferenti, alla riduzione a un monadismo lessematico riproposto con ostinata frequenza» (140); SANTINI 2004: «*La ballata di Rudi*, al contrario, è un'epica “dell'acqua”» (90); CORTELLESA 2006: «quella che andiamo descrivendo è, insomma, una dimensione *epica*» (44); RAPPAZZO 2007: «ripropone ancora la tradizione “epica” della linea Eliot-Pound-Majakovskij-Brecht» (115); FRUNGILLO 2017: «[Pagliarani] saggia nei suoi testi la

1963 di Guido Guglielmo intitolato *Ricupero della dimensione epica* e variamente è stata letta la *Ballata*, e spesso a ragione, come poema nazionale, racconto di un'origine (la seconda guerra mondiale), come storia collettiva in rapporto a avvenimenti storici specifici, poema narrativo. Ma si ha, tuttavia, molto spesso l'impressione che epico diventi sinonimo di antilirico.⁴⁷ Parlare di epica per il mondo contemporaneo è, infatti, problematico, si rischia di attribuire al sostantivo un valore (antilirico) puramente nominalistico (epica è quello che epica chiamo) o generalmente narrativo. D'altronde nella tradizione europea è considerato convenzionalmente come l'ultimo poema epico *Paradise Lost* (1667) di Milton e già dal XVII secolo la sopravvivenza dell'epica (del genere e del modo) assume forme stravolte o inaspettate: dall'eroicomico all'*Omeros* (1990) di Walcott.⁴⁸ Diventa opinione diffusa, insomma, che l'epica nella contemporaneità non sia più possibile. Così suggella l'inizio del XX secolo James Joyce in una conferenza intitolata *Drama and Life* tenuta proprio nel 1900:

Life indeed nowadays is often a sad bore. Many feel like the Frenchman that they have been born too late in a world too old, and their wanhope and nerveless unheroism point on ever sternly to a last nothing, a vast futility and meanwhile—a bearing of fardels. Epic savagery

possibilità di unire una comunità intorno alle gesta di un corpo memoriale. La versione contemporanea dell'epica classica è data dalla consapevolezza di operare in un tempo in cui la tradizione, intesa come portato di valori comunemente accettati, non è più garantita» (17); BALLERINI 2020: «poema sinfonico o di oratorio neo-epico» (53). Non sono mancate, tuttavia, alcune posizioni che hanno cercato di uscire da un tipo di interpretazione troppo sbilanciato sul modo epico. Cfr. PICCONI 2020: «Tuttavia *epico* non esaurisce né sincronicamente né diacronicamente la complessità e l'ampiezza di un'opera come a sua» (81).

⁴⁷ Guido Mazzoni sulla poesia moderna: «Per recuperare oggettività, si può agire sul contenuto, sulla forma o, come accade spesso, su entrambi. Agire sul contenuto significa ritrovare un passo epico o saggistico estraneo alla misura lirica; agire sulla forma significa rifuggire dall'opacità dello stile poetico moderno adottato una dizione più discorsiva, ma senza necessariamente abbandonare il racconto di aneddoti privati o di opinioni personali.» (MAZZONI 2005: 190).

⁴⁸ Cfr. FUSILLO 2002: 8.

is rendered impossible by vigilant policing, chivalry has been killed by the fashion oracles of the boulevardes.⁴⁹

Esattamente a cent'anni di distanza, a suggellare questa volta il XXI secolo, si legge un giudizio non dissimile: «il tempo della modernità tarda e postrema non conosce un epos praticabile: perché esso non conosce distanza. Presente assoluto, dove tutto è *presente*, dove la comunicazione ha abolito i tempi e le distanze [...] *a rigore*, l'unico epos – l'unica memoria – che il presente della comunicazione riconosca, è il database, con la sua finita virtualità modellizzante».⁵⁰ E tuttavia anche Ottonieri è disposto a riconoscere una qualità (un modo?) epico alla *Ballata di Rudi*, anche se per via negativa.⁵¹ Eppure la memoria del residuale non è una condizione sufficiente per delimitare un modo epico per la contemporaneità: rischiano di rientrarvi troppe forme troppo diverse fra di loro e che, a ben vedere, non hanno nulla di epico. Se, dunque, è possibile riscontrare una dimensione epica all'interno della *Ballata* questa andrà ricercata nell'intersezione di tre fattori: il modello brechtiano del teatro epico; la ricerca antilirica di stampo eliotiano; la parodia e l'ironia sulla forma epica stessa.⁵²

Il nome di Brecht, lo si è visto, compare spesso accanto a quello di Eliot nelle riflessioni di Pagliarani e la riflessione del drammaturgo tedesco sembra essere un punto di riferimento centrale per l'elaborazione di quel dramma in versi su cui Pagliarani

⁴⁹ JOYCE 1964: 45.

⁵⁰ OTTONIERI 2000: 150.

⁵¹ Ivi: 152: «La modernità al suo declino ha sviluppato, nelle sue residuali forme epiche da essa elaborate, questo valore di resistenza: far resistere memoria di ciò che il presente-comunicazione ha escluso, non può includere [...] L'epos dell'ultima modernità, si costruisce per via negativa, è spesso epos negativo, il suo eroe detiene un tratto fatale di negatività [...] un epos, spesso, del perdente, di colui che si trova dentro l'azione "eroica" ma come per caso e senza comprenderne la necessità».

⁵² ZATTI 2000 sostiene proprio che l'epica sopravvive nell'età contemporanea nel segno dell'ironia e dell'assenza.

rifletteva già negli anni Cinquanta.⁵³ Se si prende la schematica definizione di Brecht contenuta nello scritto *Il teatro moderno e il teatro epico* del 1931 si può constatare che quasi tutti gli elementi elencati si possono adattare facilmente alla *Ballata di Rudi*. Per Brecht, la forma epica del teatro (in opposizione a quella drammatica) dovrebbe essere così caratterizzata:

narrativa
fa dello spettatore un osservatore,
però ne stimola l'attività
lo costringe a decisione
a una visione generale
viene posto di fronte a qualcosa
argomenti [vs suggestioni]
[le sensazioni] vengono spinte fino alla consapevolezza
lo spettatore sta di fronte, studia
l'uomo è oggetto d'indagine
l'uomo mutabile e modificatore
tensione riguardo all'andamento
ogni scena sta per sé
montaggio
a curve
salti
l'uomo come processo
l'esistenza sociale determina il pensiero
"ratio"⁵⁴

⁵³ Giovanni Raboni ha parlato di una «implacabile volontà didascalica di accorta, lucidissima derivazione brechtiana» (RABONI 2005: 486).

⁵⁴ BRECHT 1957: 30.

Il lungo elenco brechtiano può essere riassunto, a ben vedere, in alcuni aspetti sintetici: a) la narratività; b) la funzione attiva (paradidattica) e di presa di posizione che si richiede al lettore/spettatore; c) il rapporto fra mondo sociale e pensiero (e quindi linguaggio) e di conseguenza una concezione non monolitica e unitaria, ma processuale dell'uomo; d) montaggio; e) straniamento (con corollari: moralità vs moralismo, ragione vs sentimentalismo). Ora, quel che è importante notare è che nessuno di questi aspetti, preso da solo, è condizione sufficiente per la forma epica, secondo Brecht, ma è la loro interazione a creare il tipo di teatro nuovo, con funzione sociale e straniante, cui aspirava. E tutti interagiscono dinamicamente fra di loro nella *Ballata di Rudi*, anzi, alcune delle indicazioni brechtiane sembrano quasi essere prese alla lettera, senza considerare che alcuni dei materiali poi confluiti nella *Ballata* vengono trasmessi in forma teatrale dal Terzo programma radiofonico della RAI (si tratta del ciclo del tassista clandestino) e la sezione XXV *La bella addormentata nel bosco* nasce come testo teatrale originariamente pubblicato nel 1987 dall'editore Corpo 10.⁵⁵

Ogni scena sta per sé, si leggere nell'elenco di Brecht: è esattamente quello che avviene nella *Ballata*. E che dire del montaggio, della narratività, del grosso peso attribuito alle funzioni fatica e conativa del linguaggio⁵⁶ che continuamente interroga il lettore, lo spinge a una scelta (finanche interpretativa, di ricostruzione e ricomposizione del senso)? O della costruzione e decostruzione dei personaggi che prendono vita, di scena in scena, fra la confusione delle voci e quindi mai si danno come unità riconoscibili, ma sempre in continua modificazione? O ancora delle contraddizioni del piano economico che entra e interagisce con le strutture di linguaggio e di pensiero: basti pensare all'episodio della Signora Camilla (sezione XIX) le cui reazioni emotive, gli schemi di

⁵⁵ PAGLIARANI 1987.

⁵⁶ Cfr. CURI 2019. Cfr. anche PIANIGIANI 1996: 150: «la parola poetica sembra acquisire un peso specifico rilevante: essa è sempre parola parlata, espressione idiolettica rivolta a un interlocutore, anche quando è pronuncia della coscienza a se stessa».

pensiero, le abitudini, finanche i sogni (il linguaggio inconscio) vengono totalmente ribaltati dall'ordine finanziario: «ma è più nervosa com'è 'sta storia che non dorme più», «Ma cosa dici, i sogni della zia? fino all'anno scorso / non deve aver sognato mai, o s'era tutto censurato. Allora li hai introdotti / furtivamente e sono esplosi con violenza, i sogni. Ma che parole!», «e adesso è peggio che la Borsa sale e sale di corsa / è di un depresso che non guarda nemmeno la tivvù, mio padre le ha chiesto se sta male / che deve andare dal medico, alti e bassi d'umore sì alti e bassi / ma alla rovescia. [...] perché piangersi addosso se la Borsa sale e canticchiare se la Borsa scende».⁵⁷ Non a caso, ha scritto Weber, «il soggetto attivo e insieme l'oggetto d'indagine, motore nient'affatto occulto degli eventi, è il piano economico, o diciamo pure strutturale, per attenerci alla prospettiva marxista dell'autore».⁵⁸ Ma, certamente, l'elemento più evidente, e che invade ogni aspetto della *Ballata* è senz'altro lo straniamento,⁵⁹ che assume varie forme di scissione dell'azione e della soggettività (dalla sezione V: «si vede ballare intanto che balla [...] / come se si vedesse il suo sedere intanto che balla»⁶⁰ o dalla sezione XIII: «gli racconta un sogno che non si capisce chi l'ha sognato»⁶¹), defamiliarizzazione di oggetti e situazioni, problematizzazione degli enunciativi soprattutto in forme dubitative e interrogative, che spesso si rivolgono antagonisticamente alla supposta naturalità del linguaggio (sezione V: «disciolta casualmente (ma casualmente che significa?)»), nella forma del collage che strania la linearità del discorso (vedi la sezione VII, *Un cervo nel Massachusetts* in cui si incrociano tre discorsi diversi per montaggio senza soluzione di continuità) ed è

⁵⁷ PAGLIARANI 2006: 313-314.

⁵⁸ WEBER 2006: 80.

⁵⁹ Già nella *Ragazza Carla*, notava GUGLIELMI 1963, «il modo della presentazione è tenuto distinto dall'oggetto: in termini linguistici, il significato definito si differenzia rispetto al referente aperto alle determinazioni del tempo e della storia, un po' come l'attore brechtiano non si identifica con il personaggio che vuole rappresentare, ma lo indica e ne dissolve la integrità e la necessità o l'in-sé.» (123).

⁶⁰ PAGLIARANI 2006: 268.

⁶¹ Ivi: 287.

particolarmente evidente nello sfondamento della quarta parete, attraverso i riferimenti dell'opera a se stessa, all'artificialità della costruzione (fino alla metaletterarietà del *Trittico di Nandi*), o vere e proprie metalessi. Qualche esempio: «Rudi su un'altra spiaggia popolare / dà inizio alla ballata»⁶² (sezione I); «Non è di Rudi una frase del genere»⁶³ (sezione X); «(Fra parentesi?: all'inizio di questo rendiconto se c'era una ragazza / stramba, senza ragione apparente, si trattava di reduci quasi sempre da campi / di concentramento, da quali campi sono reduci ora?)»⁶⁴ (sezione XXVI).

Insomma, Brecht sembra agire come modello compositivo attivo e positivo della *Ballata di Rudi*. A questo movimento di costruzione fa da contraltare la seconda modalità epica attiva in quest'opera: lo svuotamento e il ribaltamento parodico dell'epica – che costituisce, così, possiamo dire, il modello compositivo negativo. A mediare fra le due istanze c'è il modello antilirico desunto da Eliot che, come abbiamo visto, agisce sia sul polo costruttivo e strutturale che su quello dello svuotamento farsesco. Marianna Marrucci,⁶⁵ in due contributi, ha messo in luce in maniera inequivocabile i modi in cui Pagliarani si misura con la distanza dall'epica e con la sua sopravvivenza nel segno dell'ironia, della parodia e dell'assenza: «un epos degradato»,⁶⁶ dunque, che si muove fra l'allusione e il richiamo parodico a precise opere della tradizione (all'*Eneide*, alla *Gerusalemme liberata*, all'*Iliade*, al ciclo carolingio) e la riscrittura di moduli e topoi: l'investitura, il radicamento del mitico inizio (che qui però è la guerra che sfocia

⁶² Ivi: 259.

⁶³ Ivi: 280.

⁶⁴ Ivi: 335.

⁶⁵ Cfr. MARRUCCI 2000 e 2020.

⁶⁶ MARRUCCI 2020: 78. Cfr. anche RAPPAZZO 2007 che parla di rovesciamento parodico dell'epica e di antiepica. Mi sembra anche interessante notare che l'unico caso in cui, da quel che mi risulta, Pagliarani utilizzi esplicitamente la categoria di epica in un intervento di natura specificatamente letteraria sia l'introduzione a un'antologia di poesie di Giovanni Pascoli fatta per l'Istituto Poligrafico dello Stato nel 1998 e, in quell'occasione, rifacendosi a Gianfranco Contini, parla di controcampo epico per i *Poemetti* e di vicendevoles parodia fra aulicità e umiltà.

nell'antitesi fra chi si è arricchito con la speculazione e chi convive con il trauma di quell'esperienza), la catabasi «con il centrale rito di iniziazione delegato ad Armando e Camilla, che scendono nella pancia infernale della “caccia al soldo”»,⁶⁷ o ancora un ritmo formulaico scandito dalle costanze ripetizioni e, si potrebbe aggiungere, degradato a frasi fatte, modi di dire, proverbi («chi non risica non rosica»⁶⁸, «il cliente ha sempre ragione»⁶⁹ e così via). Particolarmente rappresentativa, da questo punto di vista, la sezione XX, *Vanno a cavallo*, dove, con un ulteriore riferimento al protagonista della *Gerusalemme liberata*, viene raccontato l'ingresso di Rudi nel mondo degli agenti di Borsa come se fosse un'investitura. Rudi viene trasformato in un Cavaliere, proprio come Goffredo di Buglione, con tanto di benedizione religiosa delle armi con un inserto in latino tratto dalle benedizioni ecclesiastiche di soldati e armi della tradizione cattolica: «ma è la caccia al soldo il suo vero mestiere / trovare sempre nuovi adepti al gioco della Borsa».⁷⁰ In questo modo Pagliarani, contemporaneamente, sovverte una tradizione (quella epico-religiosa) adattandone il linguaggio a una situazione totalmente altra e mostra il nesso fra potere spirituale e potere economico, con una vena fortemente anticlericale, che troverà poi la sua più completa espressione nel *Doppio Trittico di Nandi*:⁷¹ «la cristianizzazione del mondo arabo è una maschera della sacralizzazione e della feticizzazione del denaro nella società capitalistica. Il modello tassiano è radicalmente rovesciato».⁷² Il rovesciamento della *Gerusalemme* segnala in maniera equivocabile la modalità parodica cui è sottoposto il richiamo al modello epico, «perché ben diversi da quelli sanguinosamente propugnati dai crociati», ha scritto Andrea Cortellessa, «sono i “valori” dei quali si fa portatore Rudi. In effetti il suo ruolo è

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ PAGLIARANI 2006: 283 (sezione XI).

⁶⁹ Ivi: 285 (sezione XII).

⁷⁰ Ivi: 317.

⁷¹ Ivi: 324 (sezione XXIII): «papi garanti dell'oro / della fame-serbatoio / della forza lavoro».

⁷² MARRUCCI 2000: 150.

letteralmente quello del “portatore di valore”: ormai si guadagna da vivere, infatti, come mediatore di investimenti finanziari». ⁷³

3. Si è detto che uno dei procedimenti più tipici della scrittura della *Ballata di Rudi* è lo straniamento, che funge tanto da modello strutturante e generativo per la narrazione, quanto da elemento demistificatorio e parodico. Per queste vie si mette in scena anche, e soprattutto, la fine di un paesaggio, inteso contemporaneamente come componente non antropica dell'ambiente che come orizzonte interpersonale:

la fine di un paesaggio condiviso è anche, si capisce, la fine di un condiviso patrimonio di esperienze e “valori”, appunto, che l'Italia del cosiddetto benessere, “adesso che si affoga nella roba”, ha dimenticato e irriso. Per questo la dimensione *epica* [...] non può che essere *interdetta*: intravista, tentata (*proviamo ancora*), sfiorata a tratti: mai conseguita appieno. ⁷⁴

Ma, si diceva, non si tratta solamente di un paesaggio umano, ma anche – e non meno significativamente – di un paesaggio naturale, continuamente posto a straniamento perché è ormai straniata la percezione di quel mondo. Torniamo per un attimo allo schema del motivo acquatico da cui siamo partiti: degradazione – morte per acqua – inaridimento. Nella *Ballata di Rudi* la degradazione è sempre più spesso inquinamento ed è strettamente connessa a doppio vincolo con l'inaridimento: la morte per acqua, in quest'opera, è anche morte dell'acqua: «e invece ha senso pensare che s'appassisca il mare». Così si concludeva la sezione IX, ribaltando l'ostinazione dei pescatori espressa dallo pseudo-proverbio «non ha senso pensare / che s'appassisca il mare». Ma questo explicit viene aggiunto dall'autore solamente nella versione del testo pubblicata su «Allegoria» nel 1989. Il verso torna quasi identico, quasi a mo' di ritornello (e di monito),

⁷³ CORTELLESA 2006: 45.

⁷⁴ Ivi: 47.

alla fine della sezione XXIII (vale a dire il *Doppio Trittico di Nandi*): «Epperò ha senso pensare che s'appassisca il mare»; anche in questo caso si tratta di un'aggiunta, verosimilmente per l'edizione completa del '95 (non ve n'è traccia, infatti, nelle due versioni precedente pubblicate rispettivamente nel 1977 e nel 1985 nel volume *Poesie da recita*). Due aggiunte significative e che, in un certo senso, modificano tutto il macrotesto e che dipendono, a mio avviso, da un fattore decisivo. Nel 1978 esce il *Galateo in Bosco* di Andrea Zanzotto, il 17 agosto 1988 sull'Unità esce una poesia (non fra le migliori) di Giorgio Caproni intitolata *Versicoli quasi ecologici* (poi inserita in *Res amissa*), il cui incipit recita «Non uccidete il mare»:⁷⁵ inizia a profilarsi, insomma, proprio a ridosso degli anni delle aggiunte di Pagliarani, nella poesia italiana una tematica ecologica di pari passi a una consapevolezza che si fa via via maggiore nella cultura e nella società. Voglio dire cioè che, a partire dalla fine degli anni Ottanta, per Pagliarani, ha effettivamente davvero senso pensare che s'appassisca il mare: la possibilità, cioè, di un inaridimento, di un esaurimento della natura per l'inquinamento e lo sfruttamento estensivo delle risorse diventa una possibilità reale, urgente, e che il verso, che ritorna per quattro volte all'interno della *Ballata*, ha, ancor prima di un significato simbolico, di esaurimento civile e valoriale, soprattutto un senso letterale e, direi, ecologico:⁷⁶ «e dunque anche la distesa equorea, universale simbolo di infinitezza, se sottoposta allo sfruttamento intensivo di una modernità aggressiva, industrializzata e consumista, può finire, prima o poi, per esaurirsi».⁷⁷ Particolarmente rappresentativa, a questo proposito, mi sembra l'ultimo blocco della sezione XXV, *Dalla «Bella addormentata»*. Ne cito alcuni versi:

Quindi il biologo Franco Graziosi ha rilevato nel suo intervento

⁷⁵ CAPRONI 2009: 778. E questa tematica ecologica si lega a un «paese guasto» che è traduzione della *Waste Land* di Eliot: ma qui siamo probabilmente nel regno delle coincidenze.

⁷⁶ Anche MARRIUCCI 2020 ha parlato di epica ecologica.

⁷⁷ WEBER 2006: 95.

l'eventualità che nel rimescolamento del genoma (ossia del patrimonio genetico di una specie) si creino forme di vita imprevedibili, che vengano realizzate forme microbiche aggressive, sia intenzionalmente a scopi bellici, sia per incidenti connessi a scopi industriali.

Monsignor Sgreccia sembra ammettere, sia pure con qualche riluttanza, una possibilità di sperimentazione e innovazione, come del resto l'uomo fa da millenni con l'allevamento e la selezione di animali e piante. Se il seme possa o no adire artificialmente la vagina, questo come e quando lo decide il cardinal Ratzinger, bisogna chiederlo a lui – e poi siamo fuori tema *Ach so*. Se il seme possa o no adire artificialmente la vagina, questo come e quando lo decide il cardinal Ratzinger, bisogna chiederlo a lui – e poi siamo fuori tema *Ach so*⁷⁸

Si tratta di uno dei testi della *Ballata* che ruotano sulla tematica scientifica: in questo caso la scoperta della struttura del DNA nel 1953 diventa occasione per creare una specie di allegoria della trasformazione: storia e biologia si legano in un comune processo di trasformazione non necessariamente positivo (certamente non neutrale): è la stessa vita sociale a subire drastiche modifiche (non a caso il testo immediatamente precedente rifletteva da un punto di vista sociologico sugli stadi, descritti come spurganti dell'odio metropolitano) e infatti le scoperte scientifiche vengono subito poste sotto la luce di uno sfruttamento dal parte del potere (la realizzazione di strumenti per la guerra batteriologica, gli incidenti fatali nella produzione industriale). Ci si muove, dunque, all'interno di un orizzonte catastrofico storicamente determinato (la guerra e il capitale)

⁷⁸ PAGLIARANI 2006: 333-334.

e si noti, di nuovo, il riferimento all'industria alimentare e all'allevamento intensivo che già compariva nella sezione della Signora Camilla: la scienza è strumentalizzata nella direzione, di nuovo, di un consumo-consumazione capitalistico del mondo naturale che non potrà che portare al disastro ambientale. Emblematico, inoltre, che questo discorso sia inserito all'interno di una cornice semantica che richiama ancora una volta il nesso fertilità-infertilità ridotto qui a una sfera corporea quasi anatomica e in relazione con un potere e una forma di controllo, verrebbe da dire biopolitico, da parte della Chiesa, e che pure è sottoposto a un procedimento straniante attraverso la ripetizione e la chiusa ironica, in tedesco quasi a mimare la lingua del cardinal Ratzinger, che fa come da controcanto al discorso.

Lo straniamento investe, dunque, e precisamente il rapporto fra l'uomo e l'ambiente, fra l'uomo e la natura. Niccolò Scaffai sul rapporto fra letteratura e ecologia:

Più che di natura, si deve allora parlare di “effetti di natura”: immagini tipiche che la letteratura adotta di frequente, ma alle quali può anche reagire in modo consapevole o critico. Uno dei procedimenti attraverso cui tale relazione avviene è un dispositivo formale classico – *lo straniamento* – che rinnova nella tematica ecologica la sua efficacia cognitiva [...]. La sostanza del discorso ecologico consiste infatti nel mettere in discussione i paradigmi tradizionali attraverso cui percepiamo e rappresentiamo la natura: i più comuni tra questi paradigmi sono la relazione asimmetrica basata sul controllo della natura da parte dell'uomo; l'idealizzazione edenica del paesaggio; la distinzione rigida ed esclusiva tra naturale e artificiale. Lo straniamento è perciò una prima, importante forma di relazione tra letteratura e ecologia; si tratta di una risorsa argomentativa e cognitiva.⁷⁹

Relazione asimmetrica basata sul controllo della natura da parte dell'uomo. Idealizzazione edenica del paesaggio. Distinzione rigida ed esclusiva tra naturale e

⁷⁹ SCAFFAI 2017: 12.

artificiale. Sono aspetti che si ritrovano, a ben vedere, tutti nella *Ballata di Rudi* e che sono variamente sottomessi a processi di straniamento: dall'allevamento intensivo e lo sfruttamento delle risorse del mare, alla destrutturazione del mito-simbolo della natura e delle immagini stilizzate che la tradizione letteraria ha confezionato: abbiamo già accennato alla sezione VI, *A spiaggia non ci sono colori*, che riutilizza il mito della stasi estiva, della spiaggia alcionica ma per defamiliarizzarlo e inserire la distesa marina in un circuito di lavoro e produzione (anche linguistica e cognitiva), presentandoci, per dirla con il titolo di una poesia di Giorgio Caproni, il mare come materiale. O ancora l'immagine del tramonto nella sezione XXI (il cui titolo conta più che altrove: *I problemi sociali*) che viene completamente demitizzata: «cantando che mele che mele oh quante belle mele / come zampillassero mele dal tramonto, nella corrente uno stronzo». ⁸⁰ E nella stessa sezione troviamo anche un esempio (ma altri potrebbero essere fatti) di inversione fra naturale e artificiale nella forma, molto frequente, della trasformazione e della metamorfosi: «c'è il mare ma non c'è canotto, state tranquilli dice / ve ne procurerò uno, subito si allunga s'incurva diviene lui stesso un canotto». ⁸¹ Ma l'ultima e forse più efficace forma di straniamento è proprio l'ultima sezione che suggella tutta l'opera con l'immagine del mare e della relazione dialettica fra consumo e rigenerazione (siamo ancora, a ben vedere, nei dintorni della *Waste Land?*) e ripropone, con un'ulteriore variazione, il noto ritornello che scandisce la *Ballata* (defamiliarizzandocelo per la quarta volta, dunque) e riunendo in sé un'immagine del mare appassito che è una realtà, una possibilità, un'urgenza e una continuità con il tempo ciclico del mare immutabile e infinito. Un'opera che ripercorre lo sfacelo di una civiltà (quella italiana dal dopoguerra della ricostruzione alla diffusione dei nuovi disagi giovanili come l'anoressia e la bulimia: ancora il cibo), continuamente messa in relazione allo sfacelo di un ambiente aggredito dai ritmi franti della produzione capitalistica, si conclude con un'ipotesi (simbolica e

⁸⁰ PAGLIARANI 2006: 318.

⁸¹ Ivi: 319.

assolutamente letterale) di resistenza, che non è affatto rimozione, ma rifiuto di arrendersi alla rassegnazione:

Ma dobbiamo continuare

come se

non avesse senso pensare

che s'appassisca il mare.⁸²

⁸² Ivi: 336.

BIBLIOGRAFIA

- ASOR ROSA 1999 = Alberto Asor Rosa, *Un altro Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- BALLERINI 2008 = Luigi Ballerini, *4 per Pagliarani*, Piacenza, Edizioni Scritture, 2008.
- BALLERINI 2020 = Luigi Ballerini, *Elio Pagliarani drammaturgo (all'ombra del duomo)*, in «il verri», LXXIII (2020), 50-59.
- BLUMENBERG 1979 = Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- BRECHT 1957 = Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1971.
- BRIGANTI 1985 = Alessandra Briganti, *Prefazione*, in Elio Pagliarani, *Poesie da recita*, a cura di Alessandra Briganti, Roma, Bulzoni, 1985, 5-16.
- CAPRONI 2009 = Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 2009 [I ed. 1989].
- CARRARA 2018 = Giuseppe Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in "Triperuno" di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018.
- CORTELESSA 2006 = Andrea Cortellessa, *La parola che balla*, in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie. 1946-2005*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, 7-58.
- CORTI 1991 = Claudia Corti, *Il recupero del mitologico*, in *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991, 314-341.
- CURI 2019 = Fausto Curi, *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia. Cultura, poetiche, tecniche*, Milano - Udine, Mimesis, 2019.
- ECCHER 2018 = Christian Eccher, *Il mare appassito: "La Ballata di Rudi" di Elio Pagliarani*, Novi Sad, Filozofski Fakultet, 2018.
- ELIOT 1922 = Thomas Stearns Eliot, *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, BUR, 2018.

- ELIOT 2003 = Thomas Stearns Eliot, *Opere. 1939-1962*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2003.
- FERRONI 1995 = Giulio Ferroni, *Il racconto di Rudi*, in «L'Unità», 3 luglio 1995.
- FRUNGILLO 2017 = Vincenzo Frungillo, *Il luogo delle forze. Lo spazio della poesia nel tempo della dispersione*, Messina, Carteggi Letterari, 2017.
- FUSILLO 2002 = *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo II. Le Forme*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, 5-34.
- GUGLIELMI 1963 = Guido Guglielmi, *Ricupero della dimensione epica*, in «Paragone», CLX (1963), 119-124.
- JOYCE 1964 = James Joyce, *Critical Writings*, a cura di Ellsworth Mason e Richard Ellmann, New York, Viking Press, 1964.
- LORENZINI 1978 = Niva Lorenzini, *Il laboratorio della poesia*, Roma, Bulzoni, 1978.
- LORENZINI 1989 = Niva Lorenzini, *Eliot e i Novissimi*, in «Nuova Corrente», CIII (1989), 99-114.
- LUPERINI 1996 = Romano Luperini, *Ma l'elegia no... Intervista a Elio Pagliarani*, in «Allegoria», XXIII (1996), 125-130.
- MARRUCCI 2000 = Marianna Marrucci, *Effetti di romanzizzazione in Elio Pagliarani*, in «Moderna», II (2000), 137-166.
- MARRUCCI 2018 = Marianna Marrucci, *Dal laboratorio della Ballata di Rudi: l'invenzione della Signora Camilla*, in «Rossocorpolingua», s. I, III (2018), 5-12.
- MARRUCCI 2020 = Marianna Marrucci, *Come se... Teatro epico ed epica ecologica nella Ballata di Rudi*, in «il verri», CXXIII (2020), 70-80.
- MAZZONI 2005 = Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- MELCHIORI 1963 = Giorgio Melchiori, *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*, Torino, Einaudi, 1963.
- MORETTI 1994 = Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Torino, Einaudi, 2003.

- MUZZIOLI - CARLINO - BETTINI 1989 = Francesco Muzzioli, Marcello Carlino e Filippo Bettini, *Commento al testo*, in «Allegoria», s. I, I (1989), 72-100.
- OTTONIERI 2000 = Tommaso Ottonieri, *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- PAGLIARANI 1959 = Elio Pagliarani, *La sintassi e i generi*, in *Gruppo 63. L'antologia*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani e *Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Milano, Bompiani, 2013, 534-536 [poi in PAGLIARANI 2006, 459-60].
- PAGLIARANI 1987 = Elio Pagliarani, *La bella addormentata nel bosco*, Milano, Editore Corpo 10, 1987.
- PAGLIARANI 2006 = Elio Pagliarani, *Tutte le poesie. 1946-2005*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006.
- PIANIGIANI 1996 = Guglielmo Pianigiani, “*La Ballata di Rudi*” di Elio Pagliarani: *Romanzo-partitura e drammaturgia antilirica*, in «Allegoria», XXIII (1996), 149-165.
- PICCONI 2020 = Gian Luca Picconi, “*Un'altra parrocchia*”: *lo sperimentalismo realistico di Pagliarani, tra “Officina” e Pasolini*, in «il verri», CXXIII (2020), 81-106.
- PINCHERA 1990 = Antonio Pinchera, *La metrica dei novissimi*, in «Ritmica», IV (1990), 62-76.
- RABONI 2005 = Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.
- RAPPAZZO 2007 = Felice Rappazzo, *Eredità e conflitto. Fortini Gadda Pagliarani Vittorini Zanzotto*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- REDI 1685 = Francesco Redi, *Bacco in Toscana*, introduzione e commento di Carmine Chiodo, Roma, Bulzoni, 1996.
- SANGUINETI 1989 = Edoardo Sanguineti, *Testimonianza su Eliot e Pound*, in Id., *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, 145-146.

- SANTINI 2004 = Federica Santini, *Elio Pagliarani oltre la linea lombarda*, in «Carte italiane», s. II, I (2004), 83-98.
- SCAFFAI 2017 = Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- SERPIERI 1980 = Alessandro Serpieri, *T.S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino, 1980.
- SGAVICCHIA 2007 = Siriana Sgavicchia, *Kipling, Brecht, Eliot nella "Ballata di Rudi"*, in «L'illuminista», s. VII, XX-XXI (2007), 219-230.
- SICA 1977 = Gabriella Sica, *La lettera analitica*, in Elio Pagliarani, *Rosso corpo lingua oro pope-papa scienza*, con un saggio di Gabriella Sica, Milano, Cooperativa Scrittori, 1977, 43-61.
- WEBER 2006 = Luigi Weber, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni Sessanta a oggi*, Ravenna, Allori, 2006.
- ZATTI 2000 = Sergio Zatti, *Il modo epico*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- ZUBLENA 2003 = Paolo Zublena, *Narratività (o dialogicità?)*. *Un addio al romanzo familiare*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, 45-85.

TUPAIA: PALINGENESIS OF A POLYNESIAN EPIC HERO

Elena Traina

Independent Researcher

RIASSUNTO: Nel 1769, il navigatore polinesiano Tupaia salì a bordo della *Endeavour*, capitanata da James Cook, assumendo il ruolo di intermediario culturale e interprete nei primi incontri tra europei e Māori su Aotearoa (Nuova Zelanda). Ciò che sappiamo di Tupaia si deduce dai diversi resoconti stilati dai membri britannici della spedizione, mentre non sono sopravvissute fonti Māori o polinesiane dalla sua morte nel 1770. In occasione delle celebrazioni “Tuia 250” nel 2019, la storia di Tupaia fu ripresa dalla poetessa Courtney Sina Meredith e dall’illustratore Mat Tait in *The Adventures of Tupaia*, una graphic novel che accosta dati storici e aneddoti con interpretazioni narrative di alcuni aspetti della sua vita. Nello stesso anno, la regista Lala Rolls terminava di produrre un’altra opera artistica volta a reinterpretare la vita di Tupaia, il documentario *Tupaia’s Endeavour* (2020). Questa ricerca si propone di interpretare queste due opere come segni di un processo di palingenesi di Tupaia come eroe epico, e di ricostruire la sua identità eroica tramite temi e aspetti in comune tra la graphic novel e il film.

PAROLE CHIAVE: Tupaia, Polinesia, *hero-poiesis*, palingenesi, epica mancante

ABSTRACT: Polynesian navigator Tupaia boarded Captain Cook’s *Endeavour* in Tahiti in 1769, becoming a cultural intermediary and interpreter during the first encounters with the Māori people in Aotearoa. What we know of Tupaia is gathered by several accounts by members of the British expedition, but no Māori or other Polynesian sources have survived after Tupaia’s death in 1770. As part of New Zealand’s “Tuia 250” commemoration in 2019, Tupaia’s story was retold by poet Courtney Sina Meredith and illustrator Mat Tait in *The Adventures of Tupaia*, a graphic novel which combines historical facts and anecdotes with fictional interpretations of some aspects of Tupaia’s life. In the same year, director Lala Rolls was finishing producing another major



artistic work reinterpreting Tupaia's story, 2020 documentary *Tupaia's Endeavour*. This research argues that these creative works are signs that we are now witnessing to Tupaia's palingenesis as a Polynesian epic hero and it attempts to construct Tupaia's heroic identity by looking at shared themes between the graphic novel and the film.

KEY-WORDS: Tupaia, Polynesia, *heroo-poiesis*, palingenesis, missing epic

INTRODUCTION

On 19th June 1767, HMS *Dolphin*, commanded by Captain Samuel Wallis, entered Matavai Bay in Tahiti. The first encounters with the local islanders did not go very well: he killed many people, and the peace-making rituals that followed were not easy.

By 8th July, the British had not managed to form any official alliance with any local chief, but this was about to change. Purea, a woman of «authority and regal demeanour»¹ and her counsellor Tupaia, approached the crew. For five weeks, Purea and Tupaia spent time with the captain and invited him on shore to visit Purea's palace, in what Druett calls the «State visit», which was interpreted by the British as the official surrendering of the island by her queen.²

In May 1768, after the *Dolphin* returned to England, news of the fertile and populous island circulated widely. A newly promoted lieutenant, James Cook, was given permission to sail to observe the transit of Venus across the face of the sun. Four members

¹ SALMOND 2012: 6.

² DRUETT 2011: 80-104.

of the *ex-Dolphin* crew managed to sign on to the muster roll of Captain Cook's *Endeavour*, as well as young and talented botanist Joseph Banks.³

The *Endeavour* arrived in Tahiti on 11th April 1769, but the political situation of the island had changed, and Parea took some time before paying the British a visit. Meanwhile, the officers interacted with reigning chief Tutaha and his courtiers.⁴ Tupaia was one of them.

The encounters with the Tahitian in the weeks that followed swung from civil and positive to awkward and dangerous, but Tupaia proved a loyal and useful friend to the British. He learned to interpret between English and Tahitian; and he guided the British on a circumnavigation of the island.⁵

When the group was back at Matavai Bay, Tupaia delighted Banks with his decision to join the crew for the entirety of their trip. Cook came to appreciate Tupaia's navigational knowledge, piloting the *Endeavour* through the Society Islands, from Tahiti to his home island, Ra'iaatea.⁶

Cook, like Wallis before him, had secret orders to find Terra Australis, the hypothetical continent which was supposed to counterbalance the landmass of the northern hemisphere.⁷ A change of latitude and weather meant that Tupaia and Taiata began to suffer from the cold; however, they spent time learning as much as they could while the *Endeavour* was sailing through uncharted and turbulent waters. On 6th October 1769, a young boy called out land, and Banks and others rejoiced, as they thought they had found the missing continent.

³ Ivi: 127-137.

⁴ Ivi: 148-154.

⁵ SALMOND 2012: 8.

⁶ Ivi: 9.

⁷ DRUETT 2011: 270.

They had not, of course. They had found Aotearoa New Zealand, and soon Tupaia discovered that the local people not only understood him but also understood his status as a «man of great *mana* [‘power’] with special connection to the gods».⁸

In 2003, Professor Dame Anne Salmond published *The Trial of the Cannibal Dog*, a historical account of Cook’s voyages foregrounding the process of mutual discovery between Polynesians and Europeans. The name of Tupaia appeared frequently in the book, drawing the attention of researchers and artists alike.

These were the circumstances in which, fourteen years ago, 2020 film *Tupaia’s Endeavour* was conceived by Lala Rolls, who read *The Trial of the Cannibal Dog* and discussed it with illustrator Michel Tuffery.⁹ Another artist who found out about Tupaia through Salmond’s book was Mat Tait, who was commissioned to illustrate the graphic novel *The Adventures of Tupaia*, which accompanied the *Voyage to Aotearoa* exhibition at Auckland War Memorial Museum Tāmaki Paenga Hira in 2019-2020.¹⁰

When I visited the *Voyage to Aotearoa* exhibition in January 2020, I did not know who Tupaia was. I left the museum thinking that he must have appeared in lots of films and novels, convinced that he must be part of New Zealand’s collective imagination, as familiar to Māori and Pākehā as Ulysses and King Arthur are to Europeans. While researching his figure, I was surprised to find out that only recently people have been exposed to his story, which remains very little known outside New Zealand and the field of Pacific Studies.

In the first section of this research, I will discuss the *kaupapa* (‘spirit’ or ‘set of values’) of this research, which borrows a general approach – *Te Hihiri*, the process of

⁸ Ivi: 366.

⁹ [ROLLS 2020], [TUFFERY 2020]. Here and below square brackets signify private conversations of the author; see *infra*.

¹⁰ [TAIT 2020].

coming to know – from Māori philosophical research studies.¹¹ In the second section, I will consider what makes Tupaia a historical and an epic hero, relating Tupaia's narrative to Andrea Ghidoni's *heroo-poietic* model.¹² In the third and case studies section of my research, I argue that *The Adventures of Tupaia* and *Tupaia's Endeavour* are signs pointing to Tupaia's palingenesis as a Polynesian epic hero, and I analyse the points of intersections between these two artistic responses as a way to hypothesise what episodes and themes would characterize Tupaia's epic narrative.

The case studies section also considers what is missing from Tupaia's story as it is being represented, ending with a brief reflection on the role of the unknown in the formation of a new epic.

1. TE HIHIRI - THE PROCESS OF COMING TO KNOW

If we want to engage honestly with a historical figure outside our Western tradition, it is only fair to make the effort of expanding the horizons of our methodology to non-Western approaches. I have found in Nicholson's *Te Hihiri: A Process of Coming to Know* a valuable model which matches the *kaupapa* of this research.

Nicholson looks at how Māori wisdom regards knowledge as an «active process of coming to know», *Te Hihiri*.¹³ *Te Hihiri* process «promotes meaningful research, practice and theory»¹⁴ and its practice in academic literature stems from the need to validate and legitimise *mātauranga Māori* ('Māori knowledge'), an effort promoted by «[s]ocial justice, cultural revival and decolonisation movements».¹⁵

¹¹ NICHOLSON 2020.

¹² GHIDONI 2018 and GHIDONI 2020.

¹³ NICHOLSON 2020: 133.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi: 135.

One of the pillars of this approach is the recognition that oral literatures «transmit and preserve sophisticated knowledge and understanding of the world and the place of humans with it» and that they can be recognised as «legitimate historical accounts».¹⁶ It also proposes practical solutions to academic referencing, such as foregrounding in-person conversations and oral literature with square brackets to «both honour the Māori voice and allow the reader to differentiate between the written and oral literature».¹⁷ I will follow this approach to quote personal conversations with the artists who have worked at *Tupaia's Endeavour* and *The Adventures of Tupaia*.

The second pillar of *Te Hihiri* which complements my approach is the recognition that «the role of the researcher is to become aware and recognise the *tohu* that guide the journey».¹⁸ *Tohu* is the Māori concept for any kind of 'sign' which acts as navigation point, according to an approach which looks at wayfinding as a research method:

Māori researchers are navigators who see an ocean vessel as stationary. The destination is then called to the wayfinder, whose role is to stay present and be guided to action by the surrounding *tohu*. It is the reciprocal energy between the destination and the wayfinder that brings the potential into being in the present. Ancestral knowledge teaches us to pause, focus our thoughts and wait for the energies to align.¹⁹

If our destination is the idea that in the next few years Tupaia will have completed his palingenesis and will regenerate as an epic hero in some sort of text (written or oral; literary or in another form of visual storytelling), the process of coming to know instructs us to search for the *tohu*, the signs of this process already happening.

¹⁶ Ivi: 134.

¹⁷ Ivi: 135.

¹⁸ Ivi: 139.

¹⁹ *Ibidem*.

The Adventures of Tupaia and *Tupaia's Endeavour* are *tohu*, and the points of intersections between these two works can give us an idea of what Tupaia's epic will look like, feature and elaborate on. These points of intersections are heroic themes and episodes of Tupaia's life as it has been told so far.

Ghidoni distinguishes between heroic narrations depending on what principle they are based on: "punctual" or "linear". A punctual narration would generate around one specific event, such as a battle or the hero's journey home; a linear narration would have at its core «the hero itself, therefore his biography, the succession of [his or her] adventures or the set of these (not necessarily ordered in a clear diachronic chain)».²⁰

Tupaia's narrative is neither punctual or linear, since each episode of his life is one piece of the puzzle linked to a specific aspect of his identity: Tupaia the 'arioi, Tupaia the interpreter, Tupaia the artist, the political mediator, the spiritual leader and Tupaia the navigator. By looking for these episodes and themes in *The Adventures of Tupaia* and *Tupaia's Endeavour* we can construct Tupaia's identity as an epic hero and imagine not only what his epic will feature, but also the gaps it will aspire to fill.

2. TUPAIA: HISTORICAL OR EPIC HERO?

While I intend to make the point for Tupaia to be considered an epic hero whose epic narrative is yet to be written, the surge of academic and artistic interest in his figure demonstrates his validation as a historical hero, too.

In Sidney Hook's *The Hero in History*, Hook distinguishes between two types of historical heroes: the eventful man and the event-making man. The first «is any man whose actions influenced subsequent developments along a quite different course than

²⁰ GHIDONI 2018: 151.

would have been followed if these actions had not been taken».²¹ This is certainly true for Tupaia, whose mediating intervention was behind those first overall successful encounters both in Tahiti and in Aotearoa New Zealand. An event-making man is, on the other hand, «an eventful man whose actions are the consequences of outstanding capacities of intelligence, will and character rather than accidents of position».²²

In his *An Anatomy of Leadership*, Jennings agrees with Hook on the hero's extraordinary abilities but adopts a very critical position, stating that a hero has «a deep and disturbing sense of mission for which tremendous social power is necessary», implying that heroes behave like power-seekers motivated by a noble mission.²³

This is quite a condemning statement, but it does allow us to reflect on the aspect of the hero's motivations. In Tupaia's case, this is one of the most difficult aspects of his life to interpret, particularly since his figure has been looked at using British sources (the *Endeavour's* captain's and officers' logbooks), where Tupaia's personality and intentions are overlooked.

Shifting from the definitions of historical heroes to a more complex discussion on epic heroes, I will refrain from offering a range of definitions to talk about one framework I have chosen to apply to Tupaia's narrative: Andrea Ghidoni's model of *heroo-poiesis*.

The concept of *heroo-poiesis* derives from the anthropological notion of *anthropo-poiesis* developed by Francesco Remotti to explain how human beings are fabricated in the course of their existence.²⁴ According to Ghidoni, the hero's *poiesis* ('creation', 'production', 'fabrication') develops across twelve aspects or "theses", touching on the hero's initiation, its semiotic representation in the text and other

²¹ HOOK 1943: 151-158.

²² Ivi: 155.

²³ JENNINGS 1960: 85.

²⁴ GHIDONI 2020: 296.

expressive forms, and its relevance and phenomenology in other cultural areas. I will analyse some of these features in the context of Tupaia's story.

The first aspect considered in Ghidoni's *heroo-poietic* model is "birth" and "births". The hero's biologic birth is taken for granted, if we subscribe to the most common literary theory which defines a hero as an extraordinary human who is born, lives and dies. Ghidoni, however, mentions signs of "eccentricity", or unfavourable circumstances, like being born in exile or being abandoned, often triggering the «voyage and return» pattern.²⁵

Tupaia was born in the mid-1720s in Ra'iaatea, in the Society Islands. His family was a high chiefly family; they had estates and titles both in Ra'iaatea and in neighbouring island Huahine. One might think that he was born in quite favourable circumstances, but here is what Druett urges to consider:

At the instant of his birth, Tupaia's life hung in the balance. Infanticide was widely practised on his native island, Raiatea, partly because of overcrowding, and partly because of social pressure. The father might not want to acknowledge the child. The moment a chief's heir was born, he ruled as his son's regent, and was no longer an *ari'i* in his own right, and so he might order the child to be smothered.²⁶

Over the life of an individual, subsequent "social births" and rituals determine his or her identity. This, according to Ghidoni, does not happen to epic heroes, because their nature allows them to be subjected to rites of passages, trials and adventures without having their identities altered.²⁷

²⁵ Ivi: 301-303.

²⁶ DRUETT 2011: 1.

²⁷ GHIDONI 2020: 302-303.

In Tupaia's case, I believe that his social births have such an impact on his adult life that they are worth acknowledging. As a child, Tupaia displayed characteristics which gained him access to school, since learning was only reserved to boys who were «intelligent, tall, flawless in looks, deft and sure-footed, as well as high-born».²⁸ In Taputapuātea, the greatest *marae* ('place of learning') in Polynesia, he distinguished himself and proved deserving of another social birth or rite of passage: the admittance to the '*arioi*' order.

The '*arioi*' were an exclusive society who dedicated themselves to spreading the cult of 'Oro, the god of war and fertility. Salmond gives us an idea of how talented and diligent apprentice '*arioi*' must have been, considering the range of roles they played: «Some of the '*arioi*' were dancers, musicians, singers, actors or artists [...]; while others, like Tupaia, were navigators, chiefs, priests and specialists in ancestral lore».²⁹ Because of his talent and intelligence, Tupaia became a leading navigator unrivalled in his knowledge of the islands and ancestral lore.³⁰

The aspect which Ghidoni favours over social birth is what he calls "epiphanies": moments in which the hero's exceptional nature is revealed to other witnesses.³¹ Tupaia flaunts several epiphanies, and some of these will be reprised in the case studies section, where they will be linked to aspects of his identity which make him an epic hero.

As an example of a typical epiphany, let us look at Tupaia's past pre-arrival of the British in Tahiti. When Tupaia was in his early thirties, Ra'īātea was invaded by warriors from neighbouring island Bora Bora. In battle, Tupaia was speared in the back with a particularly nasty weapon tipped with a stingray barb. This wound would have been fatal

²⁸ DRUETT 2011: 4.

²⁹ SALMOND 2012: 2.

³⁰ DRUETT 2011: 8.

³¹ GHIDONI 2020: 303.

to anyone else, but, with the aid of a wound dresser, he survived, rescued the paramount chief of the island's grandson and fled to Tahiti, where Captain Wallis met him in 1767.³²

As an epiphany, Tupaia surviving a fatal wound has more of a classic feel than the one I am about to mention, which makes him an unconventional hero whose extraordinary deeds have less to do with loves, ladies, knights and arms.

The first of the Aotearoa New Zealand encounters ended in tragedy. The main officers left four boys to guard the yawl they had used to go ashore on the bank of the river and went off to explore a small settlement nearby. While they were away, a small group of warriors challenged the boys and the coxswain shot one of them, Te Maro, (Ngāti Oneone) dead.

The next day, Tupaia addressed the Māori warriors standing by the dead body of Te Maro in his language and found out that the Māori understood him. This was a moment of revelation for the British, the Māori and Tupaia himself. He took the initiative to address them in the first place – while Cook had not even bothered asking him to go along the first expedition, which led to Te Maro's death – and discovered that he was understood by the Māori having had no previous contact with them. This is only one of the instances in which Tupaia put his linguistic and negotiation skills at the service of the British – he had saved the day plenty of times in Tahiti already – but his presence and intervention in Aotearoa New Zealand not only helped negotiations, but also meant the difference between life and death.³³

The third parameter proposed by Ghidoni is that of “incompleteness”. This relies on the premise that a young hero is incomplete until he or she «has a chance to demonstrate [his or her] valiancy”. Ghidoni comments that often a young hero is “unpromising, defenceless, despised, marginalised».³⁴ According to contemporary

³² DRUETT 2011: 15.

³³ Ivi: 224.

³⁴ GHIDONI 2020: 305.

studies, historical sources and oral literature, we can be sure that that was not the case for Tupaia. Quite the contrary: he was born with privilege and talent, and it was only after he boarded the *Endeavour* – as an adult, then – that he was faced with the disregard of the crew, «who thought themselves degraded by bending to an Indian», feeling lonely and unappreciated.³⁵

With regards to the two parameters that follow, *heroo-poiesis* and *anthropo-poiesis*, it is time to deviate from Ghidoni’s model to explain why I have chosen to call this process “palingenesis” (literally, ‘again-birth’). While the *poiesis* element emphasises the concepts of fabrication, invention and fiction, I would like to steer away from the idea that the hero is fabricated by someone (an author, a storyteller, an audience) or something (circumstances, events, etc.), and to simply witness Tupaia’s own process of regenerating as an epic hero.

As to *how* heroes are represented (their semiology), Ghidoni mentions “denotative elements” which help contextualise epic heroes, for example in comparison to other exceptional heroes.³⁶ In that respect, the contrast with Captain Cook and Joseph Banks would be the logical comparison, but I will refrain from delving into such a complex topic, which would deserve a chapter of its own.

Instead, let us consider Cook and Banks (as well as other officers on board the *Endeavour*) in a different role, the role of narrators who for a very long time have contributed to the one-sided nature of Tupaia’s story in its «semiologic tradition».³⁷

Finding written texts talking about Tupaia *outside* a British and Euro-centric tradition so far has proved an impossible philological challenge; in fact, all artists and creators involved in *The Adventures of Tupaia* and *Tupaia’s Endeavour* consulted Salmond and Druett, who have based their research on the *Endeavour*’s logbooks or the

³⁵ DRUETT 2011: 294.

³⁶ GHIDONI 2020: 311.

³⁷ Ivi: 312-314.

missionaries' accounts.³⁸ It is not that Polynesian sources do not exist; it is more of a case of indigenous literature and knowledge being more difficult to find, let alone integrate in academic and non-academic research.

It is not a coincidence that *Tupaia's Endeavour* – demonstrating Rolls' enormous effort to include as many Tahitian and Māori sources as she could find – has taken fourteen years to be completed.³⁹

With regards to the debate around the question «is the hero a grade or a form», Ghidoni concludes that heroes are a grade on the human-divinity spectrum who perform certain actions which humans «cannot/are not able to/must not perform». ⁴⁰ In Tupaia's case, I would argue for his heroic nature to be evidenced even more by the actions he *decided* to perform. He decided to join the *Endeavour's*; he decided to mediate between the British and the Tahitians, first, and then between British and Māori; he decided to share the incredible wealth of knowledge that other Tahitians would have deemed too sacred to be shared. Tupaia's heroic nature did not only translate into extraordinary actions, but into extraordinary decisions, too.

This theme of personal initiative is reprised in the last of the twelve theses exposed by Ghidoni, «heroes and epic», where it is considered a fundamental characteristic of heroes. Elaborating on these two concepts, Ghidoni reflects on the idea that heroes and epic are not mutually dependent concepts, and that heroes do exist in a wider landscape which includes epic literature; likewise, epic is considered a super-genre «undertaking to articulate the most essential aspects of a culture». ⁴¹

As suggested before, Tupaia's epic is, in a way, still missing. This makes Tupaia an epic hero suspended between the realms of history, mythology and literature, and the two

³⁸ [ROLLS 2020], [TUFFERY 2020], [TAIT 2020].

³⁹ [ROLLS 2020].

⁴⁰ GHIDONI 2020: 323-324.

⁴¹ Ivi: 329.

case studies I am using to support my argument (*The Adventures of Tupaia* and *Tupaia's Endeavour*) are exactly this: creative works that act as a bridge to a missing epic which I hope will follow Tupaia's rebirth and recognition as a Polynesian hero.

3. CASE STUDIES: *THE ADVENTURES OF TUPAIA* AND *TUPAIA'S ENDEAVOUR*

The Adventures of Tupaia and *Tupaia's Endeavour* are works fundamentally rooted in Tupaia as a historical figure, committed to uncovering Tupaia's identity listening to both sides of the story and offering a mediated British and Polynesian perspective. The timing of their releases coincided with (or shortly followed) *Tuia – Encounters 250*, the commemoration marking 250 years since the first extended contact between Māori and Europeans in 1769.

The Adventures of Tupaia is a graphic novel conceived by Auckland Museum to accompany the 2019 exhibition *Voyage to Aotearoa: Tupaia and the Endeavour*. Author Courtney Sina Meredith and illustrator Mat Tait were commissioned to create this work, which was researched in collaboration with the Pacific department of the museum along with Tahitian experts. Mat Tait confirms that in his research he consulted Salmond's and Druett's works, while trying to «read between the lines» and embrace a Māori perspective at the same time.⁴²

When I asked where in the fiction/non-fiction spectrum this work can be placed, Tait explained that from a Māori perspective this is not an easy question to answer, since the difference between fiction and non-fiction is not so «cut and dry», and the boundaries between myth, legend and history are not fixed and often vary «depending on who you ask».⁴³

⁴² [TAIT 2020].

⁴³ *Ibidem*.

Tait's *kaupapa* to *The Adventures of Tupaia* was that of discovery and self-discovery, knowing a fair bit about Tupaia well before starting the project and learning more about himself and his own Māori identity as an emergent speaker of te reo Māori as his connection to Tupaia was growing stronger.⁴⁴

Tuffery speaks of his own process of coming to know Tupaia, discovering a family connection to Taputapuatea, the *marae* and school of learning where Tupaia was formed in his youth. Tuffery's contribution to the film was driven by a strong, personal connection which allowed him to respond artistically while making sense of his own identity.⁴⁵

Artist Michel Tuffery, who produced illustrations for *Tupaia's Endeavour*, seems to agree on the complexity of those boundaries, but also clarifies that re-enactments (which are used in the film to complement interviews) are a Polynesian tradition taken very seriously, a way for history to be told with the aid of music, sound, dance and visual imagery.⁴⁶

Rolls' documentary showcases a diverse range of storytelling techniques, blending narration with static or animated illustrations and re-enactments, breaking the fourth wall, alternating interviews with scholars with conversations with local people and descendants of characters linked to Tupaia, who also got involved as actors in the re-enactment scenes.

It was inspiring to discover how pervasive the theme of identity and feeling of personal connection to Tupaia is among the artists who have worked at the graphic novel and the film, because it demonstrated the principle of «relationality of knowledge to the experience of life» according to *Te Hibiriri* process.⁴⁷ Artists who were looking at offering

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ [TUFFERY 2020].

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ NICHOLSON 2020: 133.

a most authentic picture of Tupaia's story ended up discovering aspects of their own identity in the process.

This leads us to the core aim of this research: to construct Tupaia's identity as an epic hero looking for key moments or aspects of his life as they have been portrayed and talked about in *The Adventures of Tupaia* and *Tupaia's Endeavour*.

As previously stated, Tupaia was gifted with many talents and finding a one-size-fits-all definition of who he was is simply impossible.⁴⁸ According to Salmond, he was «a high priest, artist, scholar, warrior, linguist and navigator, whom George Forster described as a “genius”». ⁴⁹ These identities are intertwined, but for the purpose of this research I have decided to look at them separately and link them to themes, episodes or aspects of Tupaia's life and how these feature in the film and graphic novel. I have chosen five of these themes and identities: the 'ariori, the artist, the mediator, the storyteller and the navigator.

For the journey between historical figure and epic figure to be completed, I conclude with a brief reflection about what has been imagined about Tupaia. Considering the unknown will allow us to speculate where literature will intervene to add the missing details, filling the gaps with imagination, perhaps, through the creative responses of other Polynesian artists and writers discovering their own identities.

The theme of identity runs as a *fil rouge* through this essay, hinting at a much wider phenomenon concerning a pan-Pacific awakening from the colonial slumber denounced by scholars who are interested in looking for a Polynesian (if not Pacific/Oceanic) shared identity, here symbolised by Tupaia, the hero.⁵⁰

⁴⁸ In DRUETT 2011 and SALMOND 2012 he is often referred to as “the navigator-priest”, probably for convenience, rather than as a deliberate dismissal of his other roles and talents.

⁴⁹ SALMOND - ROWLANDS 2018.

⁵⁰ Cf. HAU'OFA 1994. Hau'ofa anticipated the pan-Pacific awakening by outlining what unites Pacific islands – places that have always been connected by a shared mythology, by the use of genealogy and oral history, as well as by the idea of the Ocean as a channel that unites, rather than separates each island and culture to the

The Great Marae of Taputapuatea: Tupaia the ‘arioi’

In the film, the crew visits Taputapuatea with a spirit similar to that of pilgrims visiting a holy place. On the grounds of the *marae*, the film’s intentions are narrated: it becomes apparent that the crew experiences a strong connection to the place, both as a group of artists but also as individuals and human beings. «A *marae* is not only a physical entity», narrates Torrance, «it is like a spiritual [dimension] filling the whole space between the sea, the sky and the mountains».⁵¹

Taputapuatea is the place where Tupaia’s journey to becoming an epic hero begins. Borrowing *Te Hihiri* notion of *Te Hihiringa*, the «state of ignition where an idea emerges and creates a desire to change, act, or undertake of discovery»,⁵² Taputapuatea is where the spark ignited in the form of a prophecy: as narrated in *Tupaia’s Endeavour*, Tahitian lore recalls high priest Vaita falling into a trance and predicting the arrival of the Europeans. In the film, cultural revivalist Richard Ariihau Tuheiava reads Vaita’s prophecy:

Here is the adorned offspring [the clothed Europeans] of *te tumu* [the source of mankind] who come to see this forest here in Taputapuatea. Their bodies are different, our bodies are different. We both come from the *tumu* [but we are all the same]. And this land will be taken by them. The ancient ways will be destroyed. The sacred bird from the Ocean will arrive on this land, coming to lament over what this broken tree has to teach. These strangers come on board a vessel without an outrigger.⁵³

next. As it will become clear in the case studies section, Tupaia’s story clearly resonates not only with Tahitian or Māori artists, but artists with a wider Polynesian (or Pacific) heritage, a *tobu* of the process of shift in each culture’s self-perception, as anticipated by Hau‘ofa’s research.

⁵¹ ROLLS 2020: 01:08:36-01:08:41.

⁵² NICHOLSON 2020: 137.

⁵³ ROLLS 2020: 01:28:23-01:28:58.

In *The Adventures of Tupaia*, Tupaia's beginnings are told in first person, unlike the rest of the story, which is narrated in third person. The book opens with a spread featuring a young boy in front of Taputapuatea *marae*, followed by progressively older representations of Tupaia. The first-person narrator briefly introduces his life, and mentions being «fated to be a *tabu'a* navigator». On one page showing Tupaia as a teenager sailing his canoe, the background features (quite prominently, but in pastel tones of yellow, easy to overlook) the image of hands marking *tātau* ('tattoo') with the traditional hand-tool known as *uhi*.⁵⁴

The importance of *tātau* as a social marker is also picked up by *Tupaia's Endeavour*, where Rolls breaks the fourth wall showing tattoo artists airbrushing actor Kirk Torrance with a stencil. Finding out what the art of the tattoo would have been like at the time was a challenge, because the missionaries had prohibited the *tātau* practice, so the crew combined the «instincts of the modern *tātau* revival to the *Endeavour's* records and Michel [Tuffery]'s own experience of Samoan *tātau*».⁵⁵

I have no doubt that Taputapuatea will be recognised by Tupaia's epic narrative as the place where it all began. Not only for its prophetic nature, but also as the cradle of Tupaia's knowledge and connection to his childhood. There is also an added historical element to Taputapuatea's role in his story to consider: when the Bora Bora invaders arrived in Ra'iaatea, Tupaia was forced to leave this place of great learning and home to flee to Tahiti.

Taputapuatea is, therefore, the home of our exiled hero, and the repository of his childhood memories.

⁵⁴ MEREDITH - TAIT 2019: 2-5.

⁵⁵ ROLLS 2020: 01:23:24-01:27:27.

Watercolours: Tupaia the Artist

Because of their rarity and unique circumstances in which they were produced, two images appear alongside any scholarly or non-scholarly publication about Tupaia: a map of Pacific islands (“Tupaia’s Map”), and a watercolour of a Māori trading a crayfish with Joseph Banks. The map will have its own section later, while now I am looking at Tupaia’s watercolours and how these are portrayed in the graphic novel and in the film.

Tupaia’s watercolours made history for several reasons. Sketches like the «Dancer and costume of the Chief Mourner» or his even more famous «Tahitian musicians» provided «a rare glimpse of daily life in ancient Tahiti». ⁵⁶ Apart from a sketch of Taiata playing the nose-flute, the *Endeavour*’s draughtsman, Sydney Parkinson, drew «nothing to show men and women going about ordinary activities». ⁵⁷

In *The Adventures of Tupaia*, we see him in the act of sketching a Tahitian festivity, and the narration below reads:

His sharp eyes, which were constantly bloodshot from reading the stars and the seas, also served him well as an artist. He was able to give shape and colour to the world around him in a way that no Tahitian had done before. ⁵⁸

The watercolour showing Banks trading tapa cloth for crayfish with a Māori is unique as it discloses another aspect of Tupaia’s personality, a talent within the talent: it is a caricature interpreting an episode of trade with the Māori, showing Tupaia’s flair for humour.

In Druett’s words:

⁵⁶ DRUETT 2011: 190.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ MEREDITH - TAIT 2019: 14-15.

It is [Tupaia's] most famous work, because of the emotions expressed in the humorous little scene. Both figures have their legs braced, and they are glaring into each other's eyes; the Māori holds the lobster by a string, ready to snatch it back at the first opportunity, while Banks keeps his piece of *tapa* just out of reach. The outcome of the battle of wills is left to the imagination of the viewer.⁵⁹

According to Harriet Parsons, Tupaia's artwork is unique because he had learned to sketch in the European style – Polynesian artwork, like *tātau* and *tapa* decorations, used different media and had a different purpose – and his learning process gives us an idea of the creative and collaborative relationship between Tupaia and the *Endeavour's* artists.⁶⁰ This collaboration is noticed in *The Adventures of Tupaia*, where we see Tupaia watching closely as a white officer paints on an easel. The accompanying text reads:

Tupaia was in awe of Parkinson's sketches and paintings. The paper, paints and easel were all new to him, but the painting reminded him of *tapa* designs. He was keen to try it for himself, so Parkinson began teaching Tupaia to paint like he did. In return, the 'aroi taught the artist Tahiti's language and traditions.⁶¹

Tupaia's art features prominently in *Tupaia's Endeavour*, marking Michel Tuffery's emotional journey: as he looks at the watercolours archived at the British Library he confesses feeling as if he was «flipping through the family album».⁶²

When I asked Tuffery what he thought Tupaia was doing when he produced those watercolours, he replied that he was «being himself». He was responding creatively

⁵⁹ DRUETT 2011: 375.

⁶⁰ PARSONS 2015.

⁶¹ MEREDITH - TAIT 2019: 13.

⁶² ROLLS 2020: 01:23:53-01:24:44.

to history in the making, offering a Polynesian perspective while borrowing a European form of figurative art.⁶³

The role of Tupaia's watercolours in his epic in formation is not only yet another validation of Tupaia's talent, but a way for him to have a say in his own story and the way it is told (its "semiology"). We are accustomed to epic narratives being written or told, but Tupaia seems keen to convey a message, requesting for art to feature in his epic.

Evidently, the curators who commissioned *The Adventures of Tupaia* and the director and producers' team at *Tupaia's Endeavour* seem to have heard his request loud and clear, and obliged.

Voyage to Aotearoa and First Encounters with the Māori: Tupaia the Mediator

In an iconic re-enactment scene in *Tupaia's Endeavour*, actor Kirk Torrance as Tupaia steps out of an illustrated background behind him and addresses Māori warriors in his language.⁶⁴ This moment perfectly encapsulates Tupaia's heroic epiphany, the revelation that he can communicate with Māori people and has the power to mediate between them and the British after the disastrous first approach which resulted in Te Maro's death.

Tupaia was not present at Te Maro's death, since the officers did not have the foresight to invite him to the first landing in Aotearoa New Zealand. In the film, Te Maro's death develops as a moving sequence of re-enactment scenes, illustrations and commentary by Te Maro's descendants.⁶⁵

In the graphic novel, images of 'Oro, the Polynesian god of war and fertility, features prominently in the pages where Te Maro's death is described, expressing the

⁶³ [TUFFERY 2020].

⁶⁴ ROLLS 2020: 01:59:07-01:59:42.

⁶⁵ Ivi: 01:49:22-01:57:35.

tense atmosphere between the British and the Māori with a palette featuring red, black and white.⁶⁶

Both the documentary and the graphic novel dedicate space and visual imagery to reinterpret this and the following moments which set the mood for what would be the tortuous process of making friends with Aotearoa's indigenous people. After Tupaia has managed to convince one of their elders to meet Captain Cook on the sacred rock Te Toka-a-Taiau, the two leaders perform a *hongi* (traditional Māori greeting).

Tuffery's illustration of the *hongi* scene in *Tupaia's Endeavour* highlights the red and white British uniforms in the background, and the two leaders' expressions in the foreground. Cook appears to have a scowling expression and both leaders' body language speaks of the intensity of the moment. «*Hongi* is not just about the touching of the noses, it is about sharing the breath from the other person, that is really important [...]. It is about being honest, the energy between the two of you» explains Tuffery. The narrator then goes on to reveal that the *hongi* between Cook and the Māori chief was only «the calm at the centre of the storm».⁶⁷

In *The Adventures of Tupaia*, the same illustration conveys this feeling of peacefulness – both the Māori's and Cook's expressions appear quite subdued – perhaps as a way to contrast the drama that will soon follow. Reprising 'Oro's colour palette, the following page shows the image of a British soldier killing Te Rakau, the young chief who had audaciously tried to steal an officer's short sword during the short peaceful exchange.⁶⁸

Te Rakau's death is the climax of this revelation moment, as it instigates Tupaia to make another iconic gesture:

⁶⁶ MEREDITH - TAIT 2019: 34-37.

⁶⁷ ROLLS 2020: 01:01:12-01:02:01.

⁶⁸ MEREDITH - TAIT 2019: 40-41.

[...] the priest navigator had realised that Te Rakau was still alive. Tupaia knelt down beside the great chief, taking his hand. In Te Rakau's final moments before he died, the two men spoke as though they were *wbanau* ['family'].⁶⁹

What was said between Tupaia and Te Rakau is unknown. British officers had no way to know what Tupaia would say to Māori people unless Tupaia told them (sometimes he did, sometimes he did not); and we would not know unless the officers bothered to document this in their journals (sometimes they did, sometimes they did not).

The Adventures of Tupaia dares to fill the historical gap with a short exchange:

Te Rakau: «Tell me about Hawaiki, about Ra'iatea, the place my spirit will return to».

Tupaia: «Ra'iatea is beautiful beyond imagination. Go well, my brother. A place is being prepared for you among the stars».⁷⁰

When directory Lala Rolls and actor Kirk Torrance were faced with the choice of writing Tupaia's words or not, they decided not to. Instead, a mourning chant sung by three Māori women in modern clothes opens the illustrated scene of Tupaia kneeling beside Te Rakau.⁷¹

This scene is then followed by a commentary by Raipoia Cowan Brightwell of Tamatoa Tautu lineage (Taputapuatea, Ra'iatea), who reflects on what formalities Tupaia could have exchanged with Te Rakau:

He would have probably acknowledged the chief first, and then he would have introduced himself, [stating] his name and which island he came from; and also possibly talked about

⁶⁹ Ivi: 43.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ ROLLS 2020: 01:03:56-01:04:34.

the link that the two had [...]. As in, the chief's family or ancestors would have come from the same island [...].⁷²

She then recites what sounds like a ritual formula in Tahitian, translating only the last line «the path to Hawaii», the same concept (Hawaiki) mentioned in *The Adventures of Tupaia*.

After Te Maro's and Te Rakau's deaths, Cook realised that becoming friends with the locals was going to be a much more difficult process than he had expected, and he had paid a high price for not realising Tupaia's potential as a negotiator straightaway. As pointed out by Barney Tupara, Te Maro's direct descendant, some of these wounds are still open and reconciliation is needed.⁷³

Without Tupaia's heroic intervention as a mediator, however, there would have been many more wounds to heal and many more errors to amend.

Tupaia's Cave: Tupaia the Storyteller

As the *Endeavour* travelled along the coast of New Zealand, Tupaia's name travelled across land, with more and more Māori asking after him and demanding to negotiate with him. This was even more apparent after Tupaia's death, like Druett reports:

When the ships of Cook's second expedition arrived in New Zealand, everyone clamoured for Tupaia. The news that he had died was received first with disbelief, and then with deep mourning. [...] Tupaia's name was apparently known throughout New Zealand, and was as familiar to those who had never seen him as to those who had listened to his stories. His name is still part of the New Zealand landscape. Just as Captain Cook named places after

⁷² Ivi: 01:05:05-01:05:33.

⁷³ Ivi: 01:12:56-01:13:34.

his officers, his crew and his patrons, Māori have memorialised Tupaia by naming places after him.⁷⁴

One of these places is Tupaia's Cave in Tolaga Bay.

In the Tolaga Bay episode in the graphic novel, we read: «For a few days, the priest navigator took shelter at Ōpoutama, making the cave his temporary home. Here, he was visited by many leaders from the local school of learning, Te Rawheoro».⁷⁵

The text is accompanied by an illustration of Tupaia drawing the outline of the *Endeavour* on the walls of the cave. Sadly, this drawing has not survived two and a half centuries, but a woman from Te Aitanga ā Hauiti *iwi*, Anne Iranui McGuire, tells the crew of *Tupaia's Endeavour* that she remembers seeing it as a child, when she was told Tupaia's story of when he arrived and spent his time «talk[ing] to the multitudes».⁷⁶

Both Salmond and Druett choose the same quote by Banks to emphasise the extraordinary knowledge exchange that must have happened in Ōpoutama between Tupaia and the Māori: «They seemed to agree very well in their notions of religion, only Tupaia [*sic*] was much more learned than the other and all his discourse was heard with much attention».⁷⁷

In Michel Tuffery's words, Tupaia became some sort of personal “superhero”, for making such a strong impression on the Māori people as an intellectual and spiritual leader,⁷⁸ and his connection to Ōpoutama shines through the entire segment, from the initial sequence of landscape illustrations of the natural cove framed by Māori motives to Tuffery's personal tribute to the place, laying down *tapa* for Tupaia. The segment closes

⁷⁴ DRUETT 2011: 269.

⁷⁵ MEREDITH - TAIT 2019: 49.

⁷⁶ ROLLS 2020: 01:17:00-01:17:24.

⁷⁷ DRUETT 2011: 367 and SALMOND 2012: 13.

⁷⁸ [TUFFERY 2020].

with the moving discovery of Tupaia's charcoal graffiti of a marine creature and writing in Tahitian 'dolphin warrior'.⁷⁹

It should not be surprising if Tuffery chose to give his personal tribute to Tupaia in Tupaia's Cave, the place where the 'arioroi, the artist and the mediator became an intellectual hero or, according to others, a legend'.⁸⁰

Tupaia's Map: Tupaia the Navigator

When the *Endeavour* left the Society Islands, Cook was eager to begin his course towards Terra Australis, so he did not listen to Tupaia's advice to sail westward, missing the chance to explore Tonga, Samoa, the Cooks and Fiji with the «benefit of having the prestigious linguist and intermediary on board». ⁸¹ As Druett points out, «Cook also missed a golden opportunity to learn how a Polynesian master navigator found his way». ⁸²

Two months and twenty-five days passed between the *Endeavour* leaving Tahiti and sighting Aotearoa New Zealand on 8th October 1769. During that time, Tupaia shared as much knowledge of the Pacific islands as he could with the marine officers, producing a chart of 74 islands which only survives as a copy. Tupaia was accustomed to learning lists of islands by heart, reciting them together with instructions and pieces of nautical culture unintelligible for Cook and Banks. In an extraordinary effort showing how Tupaia was willing to reach out to a different culture, he designed a map integrating European and Polynesian concepts of space and orientation, a testimony to the complex and ongoing conversation between him and the British officers. ⁸³

⁷⁹ ROLLS 2020: 01:18:28-01:23:30.

⁸⁰ DRUETT 2011: 269.

⁸¹ Ivi: 273.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ PARSONS 2015.

Tupaia's Map has become as legendary as his author, and this remarkable achievement is yet another shared feature of *Tupaia's Endeavour* and *The Adventures of Tupaia*, which discuss the map and its creation thoroughly.

In Meredith and Tait's graphic novel the story behind Tupaia's Map is spread across four pages in the format of tiers of panels, unlike the rest of the work which favours full-page ("splashes") or two-page illustrations ("spreads").⁸⁴ The comic-book-like storytelling sequence recreates the moment in which Tupaia tries to explain how the map should be read, but Cook and Banks seem unable to understand.

Tupaia: «The islands are in the direction I've marked but you must consider the star paths, currents and winds. All things are connected. The birds, the wind, how the waves swirl and break...».⁸⁵

Tupaia's Endeavour is just as fascinated by the mysteries of Tupaia's Map and leaves it to illustrator Michel Tuffery and actor Kirk Torrance discover how the map could have been read according to the latest studies on the subject.⁸⁶

In the film, it is argued that Tupaia continued to work at that map and discussed it with Māori knowledge-holders in Aotearoa New Zealand. The indication of «heavy cold seas» on the map could be a hint to what that conversation was about: perhaps Tupaia was telling his new friends that instead of travelling west and then south, Cook had decided to sail south straightaway, passing through some «heavy cold seas».

Looking at the map, Torrance points out that Aotearoa is «exactly in the wrong place», while Tuffery explains that he is looking at it from a Western perspective, while

⁸⁴ MEREDITH - TAIT 2019: 24-27.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ ROLLS 2020: 01:37:40-01:42:06.

he should try to look at it like a Polynesian navigator, bearing in mind that «we are not going *to* the islands, the islands are coming to *us*».

The map is then animated to further explain that Polynesian wayfinding still is inextricably linked to oral history, which passes down knowledge through words, not images. The narrator concludes:

Most of all, Tupaia was not making this chart for the Brits. It was a Polynesian conversation. He was dovetailing two world views, imagining an amazing return home, where he could unpack all the stories, the *taonga* [‘treasure’], and a map with his people, and perhaps, even restart the Pacific voyaging.⁸⁷

Rolls’ interpretation of Tupaia’s map is reinforced by the Māori concept of *whakapapa*, often loosely translated as ‘genealogy’, and links to an earlier interpretation of Tupaia’s cartography by Margaret Jolly, who argues for an idea of kinaesthetic knowledge being passed down «through genealogical stories and chants, through the materials of the canoe and the sails, and through the embodied practice of navigation».⁸⁸

The Unknown: Tupaia the Man

A hero’s death marks one of the most important episodes in an epic narrative either because it coincides with a pivotal event, like a battle, or it can reinforce heroic characteristics, or both.

The circumstances around Tupaia’s death, unfortunately, are not particularly remarkable, only miserable. Disappointed by his discovery that Aotearoa New Zealand was not a continent, Cook guided the *Endeavour* to explore the uncharted east coast of

⁸⁷ Ivi: 01:41:46-01:42:06.

⁸⁸ JOLLY 2007: 509.

New Holland (Australia), where Tupaia discovered that his extensive knowledge of Polynesian languages was useless with the Aborigines.⁸⁹ It took the *Endeavour* more than three months to navigate through the maze of the Great Coral Reef, and in that time Tupaia's health began to fail: deprived of fresh food for too long, he had begun to show symptoms of scurvy. Once in Batavia, he showed signs of recovery, but it did not last long: Batavia was a very unhealthy place, and both Tupaia and Taiata fell ill again. After less than a month in Batavia, Taiata died, and Tupaia followed him two days later.⁹⁰

Tupaia's death is, interestingly, not a moment of intersection between the film and the graphic novel, since the latter only mentions it in an epitaph on the last page, reading:

Tupaia and Taiata died from their illnesses before they ever made it to Great Britain on board the *Endeavour*. Taiata passed away first, and the following day Tupaia joined him in the realm of the ancestors.

Tupaia's legacy survives to this very day because, without Tupaia's wisdom, Cook would not have been able to navigate the South Pacific the way that he did.⁹¹

Instead of portraying Tupaia's death, the graphic novel closes with a ten-page lyrical segment called «Tupaia and Taitata in the Night Sky».⁹²

This segment, narrated in first person, reimagines Tupaia as a man suspended between the human and the spiritual world, touching on aspects of Tupaia unknown or little known to us. One of these is the relationship between Tupaia and Taiata, his young acolyte who travelled with him on the *Endeavour*.

⁸⁹ DRUETT 2011: 464-496.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ MEREDITH - TAIT 2019: 64.

⁹² Ivi: 54-63.

Taiata sadly passed away in Batavia two days before Tupaia did, and Druett considers that this not only must have broken Tupaia's heart for his affective connection to his little helper (to whom he was related), but it also deprived him of «the vessel chosen to hold his vast fund of lore»:⁹³

In Tahiti and Ra'ia'atea, a very learned man who was about to pass away summoned his chosen heir and acolyte, and with their heads close together they would share his last breaths, and so, symbolically, the transfer of precious knowledge was confirmed.⁹⁴

In the graphic novel, this segment interprets as what Tupaia could have told Taiata as his young friend was dying.

Taiata, take heed! To be a navigator is to pierce through walls of sacred light. [...] It's important that you understand and remember, Taiata. You must know where you come from in order to know where you are going. To leap into the great unknown means you must be able to find your way home. [...] There are sky domes and sky pillars, and there are different sky chiefs to learn from along the points of your voyage. They will help you, Taiata.⁹⁵

A strong theme in this section is the idea of looking at the stars to find one's way home, an idea also hinted at in *Tupaia's Endeavour*, which alternates images of the night sky to sequences of Tupaia swimming in the dark.

In conversation, Rolls commented that one of the most difficult aspects to research and portray in *Tupaia's Endeavour* was Tupaia's personality and his thinking.

⁹³ DRUETT 2011: 482-483.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ MEREDITH - TAIT 2019: 54-57.

In her words, the swimming sequences represent «Tupaia’s freedom»,⁹⁶ perhaps another way to leap into the unknown, similarly to but less explicitly than the “Tupaia and Taiata in the Night Sky” segment in *The Adventures of Tupaia*.

“Tupaia and Taiata in the Night Sky” links to Tupaia’s identity as a navigator, proposing some literary answers to many questions which historical accounts could not provide because who wrote them simply could not understand.

This segment elegantly brings us full circle to *Te Hibiri* approach, which compares researchers to wayfinders, «whose role is to stay present and be guided to action by the surrounding *tobu* [...], standing still with the expectation that something will be revealed». If we stand still, if we look closely, we will see more *tobu* of Tupaia’s palingenesis unfolding and eventually, one by one, new stories will come towards us, like the islands on Tupaia’s Map.

CONCLUSION

Te Hibiri approach invites researchers to look for *tobu*, signs that work as navigation points in the knowledge creation process. By applying this profound methodological principle to Tupaia’s journey from historical figure to literary and epic hero, these signs can be found in the works of Polynesian artists who are engaging in personal conversations with Tupaia’s story and are succeeding in restoring the balance in what so far has been a story traditionally told from a Western perspective.⁹⁷

Graphic novel *The Adventures of Tupaia* and documentary *Tupaia’s Endeavour* are two examples of artistic creations approaching Tupaia’s narrative with a similar *kaupapa*, that of celebrating and presenting a historical figure whose natural talent and

⁹⁶ [ROLLS 2020].

⁹⁷ NICHOLSON 2020: 139.

initiative left a significant mark in history and contributed to the destiny of Aotearoa New Zealand.

The rediscovery of Tupaia as a historical figure is paralleled by his palingenesis as an epic hero, a process which I have decided to demonstrate using points of intersections between the graphic novel *The Adventures of Tupaia* and the film *Tupaia's Endeavour*. These moments and aspects of Tupaia's life are considered within the literary framework of Ghidoni's twelve-theses model for a *hero-poiesis* and form the base of Tupaia's epic in formation.

They also have been identified as facets of Tupaia's identity and testimonies of his complex nature as an unordinary hero.

Tupaia's story begins with a prophecy by priest Vaita in the great *marae* of Taputapuatea. In the same *marae*, he was formed as an *'ariori*, a travelling preacher of the cult of 'Oro, and he acquired an immense knowledge of ancestral lore and navigation. On board the *Endeavour*, he showed passion for sharing his knowledge and for learning, picking up a form of figurative art entirely new to him, and mediating between a Polynesian and a Western way to represent the world; his mediating and linguistic skills were proved conclusively when he decided to intervene in Cook's first approaches to the Māori in Aotearoa New Zealand, where his gifts as a storyteller and orator won him the Māori's respect and brought him fame within a people that was not his own.

These are the elements of Tupaia's epic that already exist, and his literature is only waiting to be written or told. Even the elements that remain unknown or that are still being discussed can and should form part of his epic, as they can be seen as openings where imagination and cultural response can intervene and expand or even redefine Tupaia's identity as a Polynesian epic hero.

REFERENCES

PRIMARY BIBLIOGRAPHY

- MEREDITH - TAIT 2019 = Courtney Sina Meredith - Mat Tait, *The Adventures of Tupaia*, Auckland, Allen & Unwin, 2019.
- ROLLS 2020 = *Tupaia's Endeavour*, directed by Lala Rolls, New Zealand - Tahiti, Major Arc, 2020 (temporarily available at <<https://www.nziff.co.nz/2020/at-home-online/tupaias-endeavour/>>).

SECONDARY BIBLIOGRAPHY

- DRUETT 2011 = Joan Druett, *Tupaia: The Remarkable Story of Captain Cook's Polynesian Navigator*, Auckland, Random House, 2011.
- GHIDONI 2020 = Andrea Ghidoni, *Tesi per una prospettiva eroo-poietica*, in «AOQU», I (2020), 295-339.
- GHIDONI 2018 = Andrea Ghidoni, *L'archetipo dell'iniziazione dell'eroe: motivi, testi, temi*, in «L'immagine riflessa», XXVII (2018) *Gli archetipi e i testi: modelli, metodi, interpretazioni*, a cura di Alvaro Barbieri, Massimo Bonafin e Rita Caprini, 149-174.
- HAU'OFA 1994 = Epeli Hau'ofa, *Our Sea of Islands*, in «The Contemporary Pacific», VI, 1 (1994), 147-161.
- HOOKE 1943 = Sidney Hook, *The Eventful Man and the Event-Making Man*, in Id., *The Hero in History: A Study in Limitation and Possibility*, Boston, Beacon Press, 1943, 151-154.

- JENNINGS 1960 = Eugene Jennings, *An Anatomy of Leadership*, New York, Harper, 1960.
- JOLLY 2007 = Margaret Jolly, *Imagining Oceania: Indigenous and Foreign Representations of a Sea of Islands*, in «The Contemporary Pacific», XII, 2 (2007), 508-545.
- NICHOLSON 2020 = Amber Nicholson, *Te Hihiri: A Process of Coming to Know*, in «MAI Journal», IX, 2 (2020), 133-142.
- PARSONS 2015 = Harriet Parsons, *British-Tahitian Collaborative Drawing Strategies on Cook's "Endeavour" Voyage*, in *Indigenous Intermediaries: New Perspectives on Exploration Archives*, edited by Shino Konishi, Maria Nugent and Tiffany Shellam, Canberra, ANU Press, 2015, 147-167.
- SALMOND 2012 = Anne Salmond, *Tupaia, the Navigator-Priest*, in *Tangata o le Moana: New Zealand and the People of the Pacific*, edited by Sean Mallon, Kolokesa Māhina-Tu'ai and Damon Salesa, Wellington, Te Papa Press, 2012, 1-21.
- SALMOND - ROWLANDS 2018 = Anne Salmond - Huw Rowlands, *Tupaia the Navigator, Priest and Artist*, in *The Voyages of Captain Cook*, British Library Digital Archive, 2018 (<<https://www.bl.uk/the-voyages-of-captain-james-cook/articles/tupaia-the-navigator-priest-and-artist>>).

IL VENTO SULLE ONDE: L'EPICA DELL'ESPLORAZIONE MARITTIMA IN *THE LEGEND OF ZELDA: THE WIND WAKER*

Francesco Toniolo
Università Cattolica del Sacro Cuore

RIASSUNTO: L'articolo propone di ricondurre e legare alcune componenti (narrative e tematiche, ma anche di *gameplay* e *level design*) del videogioco *The Legend of Zelda: The Wind Waker* (Nintendo 2002), a una dimensione più ampia e accostabile all'epica marina. La ricerca è introdotta da una questione definitoria sull'accostamento del concetto di epica ai videogiochi. In seguito ci si sofferma sullo studio di caso, affiancato da altri videogiochi in cui è rintracciabile una avventurosa esplorazione del mare. Il confronto verte in particolare fra *Wind Waker* e *l'Odissea*, opera alla quale questo videogioco è stato già accostato in diverse occasioni, senza tuttavia andar mai a fondo sui loro punti di contatto. All'interno della popolare saga *The Legend of Zelda*, il caso di *Wind Waker* è l'unico in cui il viaggio dell'eroe protagonista è strettamente intrecciato con l'elemento marittimo, attraverso incontri con mostri marini, naufragi e misteriosi mondi sommersi.

PAROLE CHIAVE: videogioco, *The Legend of Zelda*, oceano, *Wind Waker*, *Odissea*

ABSTRACT: The essay proposes to connect different elements (narrative, thematic, but also related to gameplay and level design) of the video game *The Legend of Zelda: The Wind Waker* (Nintendo 2002), to a broader dimension, comparable to the maritime epic. The research is introduced by a defining question on the approach of the concept of epic to video games. Then, the contribution focuses on the case study, juxtaposed by other video games in which can be traced an adventurous exploration of the sea. The comparison is focused, in particular, between the *Wind Waker* and the *Odyssey*, to which this video game has already been compared on several occasions, without however going into depth on their points of contact. Within the popular saga *The Legend of Zelda*, the case



of *Wind Waker* is the only one in which the hero's journey is closely intertwined with the maritime elements, through encounters with sea monsters, shipwrecks and mysterious underwater worlds.

KEY-WORDS: video game, *The Legend of Zelda*, ocean, *Wind Waker*, *Odyssey*

Partendo dall'idea che, come alcuni hanno sottolineato,¹ la struttura dell'*Odisea* rafforza e rilancia la componente esplorativa della narrazione, è possibile osservare come alcuni videogiochi, in cui si può esplorare liberamente un ambiente marittimo, vadano a recuperare, in forme differenti, determinate caratteristiche della tradizione epica. In particolare verrà analizzato il caso di *The Legend of Zelda: The Wind Waker*² (Nintendo, 2002), ambientato fra le isole del non meglio precisato Grande Mare.

Definire il concetto di epica in relazione ai videogiochi non è agevole.³ Nel generale uso e abuso contemporaneo del termine "epica"⁴ in differenti contesti, anche i discorsi sui videogiochi, giornalistici e non solo, ricorrono abbondantemente a questa parola senza però mai definire cosa significhi in concreto. Viene definita "epica"

¹ SILK 2004.

² Da qui in avanti chiamato solo *Wind Waker* per brevità.

³ Una ricerca definitoria che va peraltro collocata all'interno di una più ampia prospettiva di indagine sulle narrazioni videoludiche e sui rapporti fra videogiochi e letteratura. Per dare qualche riferimento di massima, in termini di metodologie di indagine va almeno ricordato il dibattito fra ludologia e narratologia (per un sunto si vedano SALVADOR 2013: 49-58 e PLANELLS DE LA MAZA 2017: 77-98) e, sul piano delle forme e dei generi, studi più specifici come quelli sulle *visual novels* (CAVALLARO 2009) e sulla letteratura elettronica (IADEVAIA 2019), cui si uniscono una discreta casistica di indagini dedicate a trasposizioni e adattamenti (come BARNABÉ - DOZO 2015) e testi di impostazione più manualistica sullo *storytelling* interattivo nei videogiochi (come LEBOWITZ - KLUG 2011).

⁴ ZATTI 2000: 6.

l'evoluzione stessa del videogioco in quanto medium,⁵ oppure si accosta il videogioco a un qualcosa che è – in vario modo – “epico”, senza estendervi necessariamente questo termine.⁶ Appare già un poco più definito l'*epic scale* presente in alcune pratiche (video)ludiche collettive, dove si intende «something that far surpasses the ordinary, especially in size, scale and intensity. Something epic is of *heroic proportions*»,⁷ che riguarda però più la risposta del videogiocatore, coinvolto in qualcosa di grande e duraturo,⁸ piuttosto che questioni di forma, genere o contenuto. Anche tentativi più elaborati, come quello di legare il concetto di epica alla spazialità videoludica,⁹ finiscono comunque per parlare in termini generali di eroi epici e battaglie epiche in un contesto fantasy. Questo perché, soprattutto a proposito di ambientazioni fantasy – come sono quelle di molti videogiochi – il richiamo all'epicità è una soluzione di comodo a cui è facile ricorrere, al pari della reinvenzione e reinterpretazione di miti.¹⁰ Restando sull'epica, per evitare di aggiungere ulteriori problemi definitivi, anche alla saga di *The Legend of Zelda* non è perfettamente sovrapponibile questa definizione, per quanto – come si vedrà a breve – ci sian comunque diversi suoi elementi che possono rendere tale scelta sensata. Occorrerebbe tuttavia, in primo luogo, comprendere a quale definizione di epica ci si stia riferendo. Considerando le problematiche e i dibattiti a proposito di definizioni univoche,¹¹ ciò che si può fare nel presente articolo è perlomeno sottolineare

⁵ KAPLAN 2013; FRAZZETTO 2014.

⁶ Per esempio «gli scenari dei video game e l'epica della pittura romantica», come titola DI RADDIO 2009.

⁷ MCGONIGAL 2012: 98. Corsivo dell'autrice.

⁸ È per esempio il caso dei MMORPG (*Massive Multiplayer Online Role Playing Games*) come *World of Warcraft* (Blizzard Entertainment, 2004), in cui numerosi videogiocatori collaborano o si scontrano online muovendosi all'interno di un mondo virtuale condiviso. Questo senso epico, inteso come il prender parte a un grande progetto collettivo, si ritrova facilmente anche a proposito della *gamification* (VIOLA - IDONE CAS-SONE 2017), ossia di quei contesti in cui degli elementi di *game design* vengono applicati in un contesto non ludico, per generare coinvolgimento.

⁹ HUBER 2009.

¹⁰ INDICK 2012; DAL LAGO 2017.

¹¹ Si vedano per esempio le differenti posizioni e definizioni riportate in FERRARI 2020.

l'allontanamento dalle categorizzazioni più ampie, in cui per esempio «il romanzo storico dell'Ottocento e del Novecento possiede l'inequivocabile tendenza a svilupparsi in respiro epico»,¹² perché non sarebbe possibile cogliere le specificità di *The Legend of Zelda* in generale e di *Wind Waker* in particolare e risulterebbe una scelta fin troppo di comodo. D'altra parte, anche una definizione più specifica come quella di Sergio Zatti,¹³ è espressa principalmente in rapporto con i testi della tradizione occidentale, pur nella sua indicazione di universalità, mentre *The Legend of Zelda* è un prodotto contemporaneo giapponese. Un quadro completo della situazione richiederebbe perlomeno un passaggio intermedio, con un confronto volto a identificare possibili somiglianze fra *The Legend of Zelda* e il genere del *monogatari* (o almeno una sua parte), indicato in varie occasioni come una forma giapponese di epica.¹⁴ A fronte di tutto ciò, la soluzione migliore sembra quella di procedere in un ordine differente, iniziando a sottolineare quali elementi di *Wind Waker* siano accostabili a quanto la tradizione identifica come epica – e in particolare come epica marina – per tornare a quel punto su alcuni riflessioni che abbiano anche un carattere più generale.

Dall'uscita del primo *The Legend of Zelda* (Nintendo, 1986) sono stati attualmente rilasciati diciotto videogiochi – l'ultimo dei quali è *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* (Nintendo, 2017) – legati alla saga principale, affiancati da alcuni

¹² BOITANI - DI ROCCO 2013: 21.

¹³ «Si può dire, grosso modo, che è una poesia narrativa di ampie dimensioni che tratta in linguaggio alto di una singola figura, o di una comunità eroica, e concerne un evento storico – una guerra o una conquista, oppure ancora una ricerca eroica o altra significativa realizzazione mitica o leggendaria – che è centrale nelle tradizioni e nelle credenze della cultura che la esprime. Connesso con l'idea di epica è il concetto di inizio, di origine, di racconto delle cose prime. A epico è legata infatti l'idea di gesto, o testo fondatore: ciò che fissa in forma mitica le origini di una civiltà» (ZATTI 2000: 15).

¹⁴ Per esempio YAMAGATA 1993; THORNTON 1999 e THORNTON 2014; GOYET 2008. Si vedano anche, in generale, MUCCIOLI 2015 e SHŪICHI 2002. Si segnala, infine, HEMMANN 2019 per il suo confronto fra *The Legend of Zelda* e alcuni aspetti della tradizione narrativa e religiosa del Giappone.

remake e *spin-off*.¹⁵ Quasi tutti gli episodi della saga ruotano intorno a tre figure, fra loro strettamente collegate: l'eroe Link (protagonista e avatar del videogiocatore), la principessa Zelda e il malvagio Ganon/Ganondorf. Costoro sono i tre possessori della Triforza, una reliquia magica che racchiude l'essenza delle tre divinità creatrici di Hyrule, la terra in cui sono ambientati quasi tutti questi videogiochi. In particolare, Link possiede la Triforza del Coraggio, Zelda la Triforza della Saggezza e Ganondorf quella della Forza. Pur mantenendo quasi sempre questa triade di personaggi, tuttavia, i videogiochi che compongono la saga non si presentano come un racconto unitario: i protagonisti, anzi, non sono nemmeno effettivamente gli stessi. La storia della saga seguirebbe pertanto differenti incarnazioni di Link e Zelda che, nel corso del tempo, sono chiamate a dover fronteggiare la minaccia del malvagio e demoniaco Ganondorf, il quale sembra invece essere sempre lo stesso. Anche l'ordine cronologico degli eventi, tuttavia, è stato fissato solo a posteriori, nel 2011, con la pubblicazione di un corposo volume intitolato *Hyrule Historia*,¹⁶ all'interno del quale viene fissata la cronologia ufficiale della saga; una cronologia che genera una parziale canonizzazione retrospettiva.¹⁷ Prima di questa data si parlava di una cronologia segreta, che fissava dei rapporti di massima senza scender troppo nei dettagli, e che poteva persino essere intesa come una continua riproposizione di uno schema fisso, proprio come differenti miti e leggende raccontano lo stesso episodio con variazioni sul tema.¹⁸ In seguito alla ristrutturazione del canone non si può più parlare di riproposizioni di un singolo racconto, ma di realtà parallele, ciascuna delle quali

¹⁵ Le differenti storie del medium videoludico, di taglio accademico o divulgativo e di varia qualità e completezza, citano sempre uno o più capitoli di *The Legend of Zelda*, non mancando di sottolineare la sua importanza nel percorso evolutivo dei videogiochi. Si vedano per esempio: POOLE 2000; KENT 2001; WOLF 2008; ACCORDI RICKARDS 2014; MOSNA 2018.

¹⁶ SHIOYA 2013. Nel presente testo si fa riferimento all'edizione inglese uscita due anni dopo l'originaria pubblicazione giapponese.

¹⁷ TARANTINO - TOSONI 2013: 179.

¹⁸ DUNCAN - GEE 2008; COURCIER - EL KANAFI 2012. Di quest'ultimo si cita qui l'edizione italiana, ma l'originaria edizione francese è del 2010, pertanto antecedente rispetto all'*Hyrule Historia*.

racchiude alcuni videogiochi della serie, e che divergono dopo gli eventi di *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (Nintendo, 1998). *Wind Waker* si colloca all'inizio di una di queste biforcazioni, dove, dopo che il Link di *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* ha respinto Ganondorf, il malvagio è ritornato in un'epoca successiva, nella quale non era presente nessun eroe a fronteggiarlo. Le divinità scatenano un diluvio che sommerge l'intera Hyrule e intrappola Ganondorf sul fondo dell'oceano. Il Link di *Wind Waker* è un bambino che, molti anni più tardi, si troverà ad esplorare il vasto arcipelago del Grande Mare, dopo esser entrato in contatto con la piratessa Dazel (la principessa Zelda della sua epoca).

Fatta questa generale premessa sulla collocazione di *Wind Waker* all'interno della sua saga di appartenenza, è possibile iniziare a ragionare sugli elementi in cui è accostabile all'*Odissea*. *Wind Waker* è già stato associato all'epica in generale, e all'*Odissea* in particolare, in alcune occasioni. Alle volte è un accostamento generico, inserito in una più ampia casistica di viaggi marittimi,¹⁹ mentre in altri²⁰ viene applicata al videogioco la struttura del monomito di Joseph Campbell,²¹ andando eventualmente poi a legare la storia di *Wind Waker* ai miti del diluvio da un lato e ai viaggi di Odisseo ed Enea dall'altro. Anche il testo di Hansen²² dedicato a *Wind Waker* applica il monomito a questo videogioco, ma inserisce anche un capitolo specificamente dedicato ai legami fra il viaggio di Link e quello di Odisseo. Escludendo i parallelismi di carattere più generale (legati al viaggio dell'eroe), i punti di contatto più specifici che vengono citati da Hansen non sono molti: la presenza di oracoli e profezie, il vagabondaggio per mare spesso senza

¹⁹ Come in COURCIER - EL KANAFI 2012: 117, in cui il viaggio di Link è genericamente equiparato a quello di Ulisse, Giasone e Gulliver.

²⁰ HAYSE 2011; KUNIAK 2019; ELAM 2020. A questi è possibile affiancare SIVAK 2009 e, in forma più vaga, COURCIER - EL KANAFI 2012, che propongono una analisi simile su *The Legend of Zelda: Ocarina of Time*.

²¹ CAMPBELL 1949.

²² HANSEN 2018.

meta, il ritorno a casa, il tema della prova e il simbolismo dell'oceano.²³ Seppur appena accennati, a livello epidermico, questi punti di contatto offrono un primo spunto di riflessione sull'epica marittima di *Wind Waker*, una volta sviluppati più in profondità.

Wind Waker può essere considerato un *open world*, ovvero un «videogioco a mondo aperto, in cui tale mondo è esplorabile per la sua totalità (in alcuni casi con l'eccezione di alcune zone, sbloccabili col proseguimento dell'avventura)». ²⁴ In seguito al completamento di un paio di *dungeons*²⁵ è infatti possibile muoversi liberamente sul mare, raggiungendo la quasi totalità delle isole visitabili in un ordine a piacere.²⁶ Questa struttura esplorativa, molto aperta ma legata all'ottenimento di oggetti che man mano aumentano le possibilità a propria disposizione, era presente anche nell'originario *The Legend of Zelda* del 1986, in forma ancor più sviluppata. Derek Yu, il creatore di *Spelunky* (Derek Yu, 2012), ha dato una significativa testimonianza di quell'esperienza ludica, vissuta da bambino: il videogioco non forniva alcuna indicazione sulla strada da percorrere ed era possibile raggiungere angoli remoti di Hyrule prima di scoprire dove fosse collocato il primo *dungeon*.²⁷ Col tempo, lungo il succedersi dei vari capitoli della saga, questo abbandono del videogiocatore in un mondo privo di riferimenti e indicazioni si è progressivamente ridotto, toccando probabilmente il suo estremo opposto con *The Legend of Zelda: Skyward Sword* (Nintendo, 2011), a proposito del quale Derek Yu cita un giudizio di Tevis Thompson su questo videogioco:

²³ Ivi: 146-151.

²⁴ BARBIERI 2019: 144.

²⁵ «Caverna, spelonca, segrete, luogo solitamente sotterraneo (in ogni caso quasi sempre separato dal mondo "esterno"), abitato generalmente da creature pericolose e con le quali l'avatar di un videogiocatore finirà per scontrarsi» (ivi: 73).

²⁶ «Link is encouraged to wander from island to island, filling his sea chart and discovering new locations. Sailing from island to island, sometimes with a goal, sometimes not, the player learns more about the world and the mythos of Hyrule». HANSEN 2018: 148-149.

²⁷ YU 2016: 63-64.

Skyward Sword, with its segregated, recycled areas and puzzly overworld dungeons, is not an outlier; it is the culmination of years of reducing the world to a series of bottlenecks, to a kiddie theme park [...]. But a world is not one predetermined sequence after another, and a world is not a puzzle with a single solution.²⁸

Il richiamo ai parchi a tema per spiegare la struttura di alcuni videogiochi non è una novità introdotta da Thompson,²⁹ e rende piuttosto bene l'idea di un percorso prestabilito, progettato, lungo il quale muoversi seguendo determinate tappe: si presuppone che il fruitore si stia divertendo, ma non c'è spazio per esplorazioni o avventure. *Wind Waker* lascia al videogiocatore una libertà decisamente più ampia (seppur non quanto l'originario *The Legend of Zelda* o il più recente *The Legend of Zelda: Breath of the Wild*), e la posizione di Thompson (che, comunque, si focalizza su un altro capitolo della saga, pur fornendo anche un giudizio più ampio), seppur corretta, è portata all'estremo nel porre l'accento sul versante del parco a tema, della perdita di libertà esplorativa. Una annotazione più puntuale è probabilmente quella di Ian Bogost, quando mette in confronto i mondi di *Wind Waker* e di *Grand Theft Auto* (la popolare serie di videogiochi ambientata in grandi città statunitensi fittizie e che racconta il mondo della criminalità organizzata): entrambi offrono un vasto mondo liberamente esplorabile, ma *Wind Waker* offre maggiori possibilità di interazione (grazie ai numerosi oggetti che Link può utilizzare), unite però a una minor significatività delle scelte effettuabili.³⁰

²⁸ THOMPSON 2012.

²⁹ Si vedano per esempio PEARCE 2007; WALZ 2010. Si segnala anche TOTTEN 2014: 319-320, quando paragona la struttura spaziale di alcuni videogiochi (compreso *The Legend of Zelda*) a quella dei tradizionali giardini giapponesi, aggiungendo che questi ultimi, quando vengono riprodotti in Occidente, sono strutturati con una concezione "alla Disneyland". Tanto nei giardini quanto nei videogiochi è pertanto sufficiente un piccolo spostamento concettuale per oscillare fra il microcosmo liberamente esplorabile e il parco a tema strutturato.

³⁰ BOGOST 2006: 159.

In quest'ottica inizia già a delinearasi con maggior precisione come sia effettivamente qui strutturato il tema del vagabondaggio per mare senza meta. Né *Wind Waker* né *l'Odissea* sono dei “parchi a tema”, nella strutturazione dei viaggi che propongono, ma entrambi sono stati strutturati a priori: dal team di sviluppo (il quale, anche nel caso di videogiochi “aperti”, prestabilisce quali siano i limiti e i parametri di tale ventaglio di possibilità) in un caso, da una divinità ostile nell'altro. In entrambi i contesti viene stabilito un obiettivo generale, al quale il videogiocatore (Link diverrà un eroe e sconfiggerà Ganondorf) o i personaggi (Odisseo non tornerà agevolmente in patria) dovranno attenersi. All'interno di questa cornice generale, tuttavia, può esserci una moltiplicazione potenzialmente infinita di tappe intermedie, deviazioni, digressioni e missioni secondarie, a seconda del caso. Si potrebbe discutere sulle capacità delle digressioni omeriche di accrescere o distendere la tensione narrativa,³¹ così come sulla possibilità di rintracciare numerose digressioni anche nei romanzi definibili “epici” in senso lato,³² ma a prescindere da queste considerazioni si rintraccia, in entrambi i casi, la struttura di un viaggio scandito da una alternanza fra tappe che potrebbero esser definite essenziali e tappe facoltative. La principale differenza risiede nella natura dei due media: il piano ludonarrativo³³ del videogioco è sempre variabile, pertanto due partite a *Wind Waker* produrranno esiti differenti, mentre la storia dell'*Odissea* è sempre la stessa. O, più precisamente: è sempre la stessa nella versione che è stata tramandata, la quale andrebbe invece considerata come un tassello e una declinazione di una più ampia tradizione di *nostoi*.³⁴ Inoltre è rimasto del tutto aperto il destino di Odisseo dopo le vicende dell'*Odissea*, col segreto³⁵ che si cela dietro all'ambivalenza delle profezie ricevute, fattore che ha portato numerosi autori a immaginare proseguimenti differenti, come

³¹ LENTINI 2015.

³² ZATTI 2000: 8.

³³ FULCO 2004.

³⁴ GUERRIERI 2017.

³⁵ SAFFIOTI 2007.

Dante col suo Odisseo «centrifugo»³⁶ o Pascoli, con un Odisseo che «parte verso il già noto, il già sperimentato, verso il ritorno a mete già raggiunte».³⁷

Questi viaggi, inoltre, avvengono per mare, e ciò risulta fondamentale sotto diversi aspetti, il primo dei quali è la dicotomia fra viaggio lungo e teletrasporto. Partendo dall'osservazione di *Wind Waker*, i viaggi necessari per coprire le distanze fra le quarantanove isole del Grande Mare sono piuttosto lunghi. Questa decisione nasce in primo luogo da una necessità tecnica, perché la *console* Nintendo GameCube avrebbe faticato a caricare tutti i dati delle varie isole, se queste ultime fossero state troppo ravvicinate.³⁸ Nel *remake* del videogioco, uscito alcuni anni più tardi per Nintendo Wii U e intitolato *The Legend of Zelda: The Wind Waker HD* (Nintendo, 2013), la velocità di movimento della barca è stata aumentata, infatti, proprio perché era stato possibile superare le sopra citate limitazioni tecniche. Basandosi sulle parole del *director* Eiji Aonuma e degli sviluppatori, tuttavia, le motivazioni originarie erano anche altre: la lunghezza dei viaggi doveva servire anche a stimolare la voglia di esplorazione, ad «abbandonare momentaneamente la *quest* principale e partire all'avventura, dedicandosi alla scoperta delle varie isole che costellano il mondo».³⁹ Certamente una dilatazione degli spazi – e, di conseguenza, dei tempi – trasmette con maggior efficacia l'idea di un viaggio avventuroso, in cui emergono pericoli e imprevisti, ma anche possibili deviazioni rispetto al tracciato. Il viaggio turistico oggi largamente prevalente è basato sull'annullamento degli imprevisti, su una minuziosa scansione delle tappe nella logica del *tour operator*, e anche le narrazioni di viaggio si sono modificate di conseguenza.⁴⁰ Questo comporta la perdita dello smarrimento, della nostalgia e, in generale, dell'avventura: «siamo orfani di un sentimento, orfani della nostalgia. Non c'è più un qui o un là. Non c'è più il senso

³⁶ BOITANI 2006: 460.

³⁷ DE CAPRIO 2010: 45. Si vedano anche NAVA 1997 e DE CAPRIO 2011.

³⁸ YAMAMORI 2017: 261.

³⁹ COURCIER - EL KANAFI 2012: 121.

⁴⁰ CATTANEO 2002.

struggente di una lontananza. [...] E il vagabondaggio a sua volta non ha più senso, perché tutto è orientato chiaramente nella rete globale della disponibilità della merce». ⁴¹ In questa prospettiva, determinati viaggi videoludici, strutturati come quelli di *Wind Waker*, sarebbero una forma, pur surrogata, per tornare a viaggiare «con l'occhio di Ulisse», ⁴² per usare una espressione di Philip Sidney: muoversi con curiosità, spinti dal desiderio di scoperta e arricchimento, senza forzare le tappe e senza preoccuparsi solo dell'arrivo. Contemporaneamente, però, *Wind Waker* prevede la possibilità di teletrasportarsi. Giunto a un certo punto della sua avventura, Link impara la Melodia del Tifone, grazie alla quale potrà evocare un piccolo tornado che lo trasporterà istantaneamente in un altro luogo. L'impiego di questa melodia «sembra sconfessare la filosofia di un gioco che ambisce a proporsi come mondo virtuale, giacché privilegia il gameplay rispetto all'esplorazione». ⁴³ In termini di meccaniche di gioco, teletrasportarsi è molto più funzionale rispetto alla necessità di dover ripercorrere un tragitto già compiuto, e il fatto che la Melodia del Tifone sia disponibile solo da un certo punto in poi del videogioco ne riduce certamente l'uso (e l'abuso), considerando anche che solo alcune isole del Grande Mare possono essere raggiunte grazie ai tifoni. Rimane comunque un esempio indicativo delle continue negoziazioni interne ai videogiochi fra diverse necessità, una delle quali rimane quella di intrattenere a lungo il fruitore, necessità che qui interseca tre piani differenti: uno narrativo (il proseguimento della storia principale), uno spaziale (l'esplorazione, la possibilità di muoversi liberamente) e uno di meccaniche interne (ridurre il ripetersi delle azioni, velocizzare i processi). Nell'alternanza fra lunghi spostamenti e teletrasporti è tuttavia anche rintracciabile un legame con l'*Odissea* e con altri testi epici. Generalmente la tempesta «è legata, correlata al naufragio, etimologicamente alla rottura della nave (*navis fragium, shipwreck*). Generalmente una

⁴¹ RIVA 2018: 32. Si veda anche PRETE 2008.

⁴² SIDNEY 1633: 75, citato in BRILLI 2006: 18.

⁴³ WILSON 2006: 127. Una versione similare del contributo si trova anche in WILSON 2008.

nave affonda dopo una tempesta, anche se esistono numerose eccezioni nella realtà e nella finzione letteraria». ⁴⁴ Ma la tempesta può anche avere la funzione narrativa dello spostamento rapido, seppur non desiderato né richiesto: l'imbarcazione si trova in un certo punto, e dopo la tempesta si scopre che è stata trasportata a una considerevole distanza. L'episodio di Eolo nell'*Odissea* è probabilmente il più emblematico: il dio dona a Odisseo l'otre dei venti, che i compagni dell'eroe aprono durante il suo sonno, ritrovandosi ancor più lontani di prima dalla meta. È un episodio particolarmente significativo perché è legato a un dono e al controllo dei venti, simile alla bacchetta che viene donata a Link in *Wind Waker*, con la quale – grazie alle melodie man mano apprese – egli ha sotto il suo comando i venti del mare. Ma anche altre tempeste dell'*Odissea* sono delle – drammatiche e pericolose – accelerazioni di un viaggio altrimenti lento e progressivo.

È insomma presente un elemento di controllo sul vento e, tramite esso, sui movimenti per mare: una meccanica di gioco che avrebbe avuto molto meno impatto in un contesto prevalentemente terrestre. Da qui emerge un nuovo spunto di riflessione, legato proprio alla centralità del mare in termini di *design* dello spazio videoludico in *Wind Waker*. In numerosi videogiochi, mari e oceani indicano i confini della mappa: «Because water tends to be a natural repellent in open-world games, it's often the ideal world boundary. Many open-world games feature coastal or island environments, in part because of how useful water is as an alternative to a more artificial boundary type». ⁴⁵ Piuttosto che ricorrere a soluzioni innaturali, come mura invisibili o basse staccionate insuperabili, un'ampia distesa d'acqua è una soluzione decisamente più naturale, che è stata utilizzata anche all'interno della saga di *The Legend of Zelda*: in particolare *The*

⁴⁴ DI MAIO 2006: 199.

⁴⁵ BURGESS 2017: 250. Si aggiunge anche: «A game needs borders. These can be macro borders that define the gameworld (e.g. an ocean shore as the end of the world) or micro borders that guide, restrict, or divert the player (e.g. a street, an open door, obstacles blocking the player's path)» (WALZ 2010: 48).

Legend of Zelda: Link's Awakening (Nintendo, 1993) è interamente ambientato sull'isola di Koholint, dove peraltro Link giunge in seguito a un naufragio provocato da una tempesta. Al di fuori della saga c'è poi un'ampia casistica di videogiochi con spazi aperti più o meno liberamente esplorabili e circondati da un mare non percorribile. Per far almeno un esempio si può ricordare *Risen* (Piranha Bytes, 2009), ambientato sull'isola di Faranga, che potrebbe essere ispirata alla Sicilia, considerando la forma del suo vulcano (piuttosto simile all'Etna) e le scelte architettoniche. In altri casi le isole sono più di una, ma non si può controllare la propria imbarcazione e, anzi, il viaggio marittimo non viene neppure effettivamente mostrato, riducendosi a una schermata di caricamento o a un momento di pausa sulla nave, in cui dialogare con altri personaggi. È il caso per esempio di *Rise of the Argonauts* (Liquid Entertainment, 2008), piuttosto curioso visto che rimuove la componente del viaggio per mare proprio da uno dei miti legati alla navigazione. In altri casi ancora l'esplorazione dello spazio si sviluppa secondo una progressione piuttosto fissa, che consente di muoversi prima per terra, poi per mare e infine anche nel cielo. Fra gli esempi si possono ricordare *Ni No Kuni: La minaccia della Strega Cinerea* (Level-5, 2011), diversi capitoli della serie *Tales of* (Namco/Bandai Namco, 1995-2016) o *Final Fantasy XV* (Square Enix, 2016); in quest'ultimo si tratta peraltro di navigazione da diporto,⁴⁶ essendo l'imbarcazione utilizzata principalmente per andare a pesca. Anche in questi ultimi casi, più elaborati, la navigazione è comunque temporalmente limitata e legata a un numero ristretto di funzioni. *Wind Waker*, invece, oltre a moltiplicare le interazioni possibili, dilata ampiamente il tempo trascorso in mare, rendendo l'oceano – che in molti casi è il bordo, il confine della mappa, di ciò che è propriamente “area di gioco” – una parte integrante, se non primaria, della mappa. I casi

⁴⁶ Il che non esclude comunque la possibilità dell'avventura, ma non ci si pone in mare per «ragioni di “utilità”» in casi come questo (ORVIETO 2006: 375). Il caso di *Final Fantasy XV* è peraltro emblematico, perché non solo la navigazione, ma tutta l'avventura, viene strutturata come una sorta di vacanza vissuta da un gruppo di quattro amici che, quasi incidentalmente, sono anche eroi, il che configura il loro lungo viaggio più come una scoperta dell'amicalità maschile che come un'impresa eroica (GREEN 2019).

assimilabili non sono particolarmente numerosi e fra di essi si possono citare *Sea of Thieves* (Rare, 2018), *Stranded Deep* (Beam Team Games, 2015) e le battaglie navali di *Assassin's Creed IV: Black Flag* (Ubisoft, 2013).

Mare aperto e navigazione non solo come elementi di contorno, dunque, ma come elementi di primaria importanza nell'economia interna del videogioco; è in questi casi che si possono rintracciare quella frequenza e varietà di situazioni marittime capaci di richiamare l'epica del mare. Tornando all'*Odissea*:

Tra i dati determinanti dell'epica del mare [...], oltre la prevedibile lotta con gli elementi, con le tempeste dell'acqua violenta (spesso messe in moto dall'ostilità di esseri divini), c'è l'incontro con mostri, con entità estranee e minacciose che si collocano al di là dell'umano e che spetta agli eroi domare, sconfiggere, o almeno sfiorare rimanendone indenni, conservando la propria umana identità.⁴⁷

Volendo fare un rapido confronto, questi elementi sono tutti rintracciabili in *Wind Waker* e vanno a definire con maggior approfondimento quel vagabondaggio per mare segnalato in precedenza. Delle tempeste si è già parlato, ma si può aggiungere che anche in questo caso sono scatenate da esseri divini (due rane chiamate Fuu e Rai).⁴⁸ Gli incontri con mostri ed entità sovranaturali abbondano, come calamari giganti e navi fantasma, in un vasto repertorio che mescola le tradizionali leggende del mare (che continuano a esser recuperate e vivificate nella cultura popolare contemporanea)⁴⁹ a nemici ricorrenti della saga di *The Legend of Zelda*. Alcuni di questi mostri, almeno inizialmente, non possono essere sconfitti, come Re Elmaroc, un gigantesco mostro volante contro cui Link

⁴⁷ FERRONI 2006: 115. Si noti peraltro, a margine, come Odisseo non inserisca mai, fra le qualità che vanta, l'essere un abile navigatore o timoniere, pur avendo certamente tali caratteristiche (BRACCESI 2010: 9-10) e similmente Link, che affronta con abilità i pericoli del mare, non viene elogiato per questa sua qualità.

⁴⁸ In inglese Zephos e Cyclos, mentre nella traduzione italiana Zeolo e Beolo.

⁴⁹ HACKETT - HARRINGTON 2018.

sarà impotente, durante i primi incontri con la creatura. Ci sono anche diverse battaglie navali, contro pirati e imbarcazioni nemiche, a differenza dell'*Odissea* dove scontri di questo genere son quasi del tutto assenti,⁵⁰ sebbene non manchino invece in altri testi legati all'epica del mare: dalla *Pharsalia* di Lucano, che contiene «una delle più formidabili descrizioni di battaglia navale di ogni tempo»⁵¹ ai tardi casi sette-ottocenteschi.⁵²

Il tema del ritorno a casa invece, che Hansen inseriva nel suo elenco di parallelismi fra *Wind Waker* e l'*Odissea*,⁵³ sembra decisamente meno rilevante. A differenza di Ulisse, personaggio «sostanzialmente centripeto, “nostalgico” (letteralmente, ‘malato di ritorno’) e mai dimentico dei propri affetti fondamentali»,⁵⁴ il Link di *Wind Waker* è certamente legato al suo luogo di nascita, l'Isola Primula, e agli affetti che ha laggiù, ma ci sono alcune differenze fondamentali. Il ritorno a casa è l'obiettivo di Link solo per la prima parte del suo viaggio, quando si imbarca con i pirati di Dazel per salvare la sorellina Aril, rapita dal mostruoso Elmaroc; ma questo primo compito è solo ciò che muove gli eventi e che porterà infine Link a diventare l'eroe della leggenda e a sconfiggere Ganondorf. Link inoltre può tornare quando vuole all'Isola Primula, una volta ottenuta una certa libertà nel movimento sul mare (sostanzialmente dopo il superamento dei primi due *dungeons*), per cui anche il gesto stesso del ritorno viene simbolicamente depotenziato. Infine, dopo la sconfitta del malvagio Ganondorf,

⁵⁰ «La navigazione di Odisseo non comporta peraltro scontri di tipo propriamente militare [...]. Nel lungo viaggio uno scontro di tipo “normale”, se così si può dire, si ha solo all'inizio, e di esso Odisseo parla rapidamente proprio cominciando il racconto ad Alcínoo, nel libro IX 39-62: alla partenza da Ilio, con le sue navi egli ha aggredito e incendiato la città dei Cíconi, Ismaro, facendo una ricca preda, ma è stato poi costretto a sostenere una battaglia presso le navi con altri Cíconi dell'interno giunti in soccorso dei loro» (FERRONI 2006: 116).

⁵¹ Ivi: 125.

⁵² TAVAZZI 2014.

⁵³ HANSEN 2018: 146-151.

⁵⁴ BOITANI 2006: 454.

Link si imbarcherà di nuovo con Dazel/Zelda e la sua ciurma, in cerca di nuove terre da esplorare. È quel che farà anche Odisseo, in numerose opere successive all'*Odissea*, ma non è in tal modo che si conclude il poema omerico. Come riporta la *Hyrule Historia*,⁵⁵ dopo una lunga navigazione Link e i suoi compagni scopriranno un nuovo continente, in cui sorgerà un nuovo regno di Hyrule; le vicende del loro viaggio e del futuro regno sono in parte raccontate in *The Legend of Zelda: Phantom Hourglass* (Nintendo, 2007) e in *The Legend of Zelda: Spirit Tracks* (Nintendo, 2009). Almeno sotto questo aspetto Link è più vicino a una figura come Abramo, piuttosto che a Odisseo, perché quest'ultimo «parla le parole del passato. Abramo lascia invece tutto quello che ha per un viaggio senza ritorno. [...] Abramo rischia tutto per una parola destinata: una promessa fatta neppure solo a lui, ma a molti altri attraverso di lui che non conoscerà mai».⁵⁶ La promessa, in *Wind Waker*, viene fatta dall'antico re di Hyrule dopo la sconfitta di Ganondorf: il sovrano decide di scomparire per sempre insieme al regno sommerso, ma è felice perché i giovani Link e Zelda troveranno un nuovo mondo, una terra che sarà loro, in cui potranno ricominciare senza il peso degli errori passati. Questa promessa finale, che ha il respiro di una profezia, è l'ultima di una serie di elementi profetici presenti in *Wind Waker*, che vanno in generale a collocarsi nella chiamata di Link a diventare un eroe, uno dei tanti Link che nel corso delle epoche hanno ottenuto la Triforza del Coraggio e combattuto Ganondorf. Non sono pertanto profezie sul ritorno, tema epico ricorrente dei *nostoi*,⁵⁷ ma contengono ugualmente un legame piuttosto interessante con l'*Odissea* e in particolare con la visita all'Ade. Tale sequenza «è collocata significativamente al centro della trama dell'*Odissea*: perché costituisce l'esperienza suprema di ciò che non è più, del mondo della morte dal quale l'eroe è toccato»⁵⁸ e

⁵⁵ SHIOYA 2013: 69.

⁵⁶ RIVA 2018: 99.

⁵⁷ GUERRIERI 2017.

⁵⁸ BOITANI 2006: 457.

«costituisce una tappa fondamentale per l'intera Odissea e per tutto il futuro mitico di Ulisse». ⁵⁹ Anche le vicende di *Wind Waker* hanno un forte elemento di cesura nel momento in cui Link raggiunge l'antico castello di Hyrule, sotto la superficie del mare. Non si tratta propriamente dell'aldilà, ma è un mondo morto, grigio, in cui il tempo si è fermato. È quaggiù, dinnanzi alle vetrate che ritraggono i saggi di *The Legend of Zelda: Ocarina of Time*, che Link ottiene la Master Sword, la spada che decreta la sua elezione a eroe. E nello stesso luogo anche la piratessa Dazel scoprirà di essere la principessa Zelda. Si ha così per entrambi un primo compimento della profezia espressa all'inizio del videogioco, sul futuro ritorno di un eroe che avrebbe affrontato il male, e che culminerà nella sconfitta di Ganondorf per mano dei due giovani.

Resta fuori il grande tema della simbologia del mare, altro punto che Hansen ⁶⁰ cita fra i parallelismi che uniscono *Wind Waker* e *Odissea*, mescolando però con molta rapidità testi e simbologie molto lontani fra loro. Una riflessione simbolica sul mare in *Wind Waker*, tanto più se comparato con testi della tradizione epica, richiederebbe un ampio spazio a sé stante, ma può essere utile sottolineare qui almeno un aspetto, nemmeno strettamente simbolico in realtà ma comunque collegato a una certa visione del rapporto col mare. Muoversi oggi per mare, nella realtà, significa spesso «navigare tra un groviglio di imbarcazioni mostruose con la prospettiva di intravedere all'orizzonte i mobili confini di un'enorme isola galleggiante fatta dei rifiuti plastici di un'umanità sconsiderata», ⁶¹ per di più rassegnati «a essere per sempre privati della gratificazione dell'esplorazione, in un mondo ormai già tutto mappato». ⁶² I racconti di viaggio, le grandi avventure legate al mare – nel caso dell'autrice delle parole qui riportate si parla in particolar modo di Joseph Conrad – consentono di poter perlomeno sognare un

⁵⁹ Ivi: 458.

⁶⁰ HANSEN 2018: 146-151. Egli parla, in particolare, del viaggio per mare come metafora della vita e della valenza che assumono le prove da superare nel corso del viaggio.

⁶¹ BENDELLI 2012: XIII.

⁶² Ivi: XIV.

differenti viaggi per mare, di immedesimarsi in una storia. Anche un videogioco può avere una funzione analoga, declinata in modo differente grazie al rapporto che esso offre con l'esplorazione di un ambiente: in *Wind Waker* non si assiste all'esplorazione del Grande Mare, ma si decide attivamente come esplorarlo, mantenendo il controllo sul proprio personaggio e muovendosi insieme a lui. Quel che *Wind Waker* propone con il mare, altri videogiochi lo fanno con differenti ambienti: in *Journey* (thatgamecompany, 2012), per esempio, viene proposto un viaggio in direzione di e poi su una imponente montagna, e lungo tale percorso riecheggia quell'esperienza concreta «che in rari momenti di grazia si rivela a chi salga un monte di primo mattino, scoprendo nuove prospettive e visioni di valli che troveranno compimento nel raggiungimento della vetta». ⁶³ Forse sta proprio in questa esplorazione degli spazi – con differenti gradazioni di libertà lasciate al videogiocatore, a seconda dei casi – che si potrebbe partire per ragionare sul senso dell'epica videoludica. Certamente un gran numero di videogiochi sono legati a (fittizi) miti delle origini o fondazioni di civiltà, così come hanno una durata estesa (“da epica”) e accompagnano il videogiocatore per molte ore, presentano spesso battaglie e scontri e il tema dell'onore ha una sua rilevanza, giusto per citare alcuni degli indicatori di varie definizioni di epica. ⁶⁴ Questi sono elementi di carattere generale, che vanno a fissare un certo *mood* di fondo e, unendosi poi a eventuali somiglianze più specifiche – come quelle fra *Wind Waker* e *l'Odissea*⁶⁵ – costruiscono perlomeno un contesto epico, su cui si innesta poi la specificità videoludica: sentirsi padroni del viaggio di un eroe in un territorio da esplorare, come il Grande Mare di *Wind Waker*.

⁶³ GASPARINI 2018: 118.

⁶⁴ Almeno in quelle raccolte da FERRARI 2020.

⁶⁵ E l'elenco si sarebbe potuto ulteriormente ampliare, analizzando per esempio l'importanza della musica e del canto nelle due opere considerate: SEGAL 2001; RONE 2020.

BIBLIOGRAFIA⁶⁶

- ACCORDI RICKARDS 2014 = Marco Accordi Rickards, *Storia del videogioco. Dagli anni Cinquanta a oggi*, Roma, Carocci, 2014.
- BARBIERI 2019 = Simone Barbieri, *Glossario dei videogiochi. La lingua videoludica fra produzione, economia e gioco*, Milano, Unicopli, 2019.
- BARNABE - DOZO 2015 = Fanny Barnabé et Björn-Olav Dozo (dir.), *Jeu vidéo et livre*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2015.
- BENDELLI 2012 = Giuliana Bendelli, *Joseph Conrad: la figura del mare*, Milano, Vita e Pensiero, 2012.
- BOGOST 2006 = Ian Bogost, *Unit Operations. An Approach to Videogame Criticism*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006.
- BOITANI 2006 = Piero Boitani, *I mari di Ulisse*, in *La letteratura del mare*. Atti del convegno (Napoli, 13-16 settembre 2004), Roma, Salerno Editrice, 2006, 453-469.
- BOITANI - DI ROCCO 2013 = Piero Boitani - Emilia di Rocco, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma - Bari, Laterza, 2013.
- BRACCESI 2010 = Lorenzo Braccesi, *Sulle rotte di Ulisse: l'invenzione della geografia omerica*, Roma - Bari, Laterza 2010.
- BRILLI 2006 = Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, il Mulino, 2006.

⁶⁶ Nel caso di alcuni saggi in opere collettanee non sono state indicate le pagine perché è stata consultata la versione Kindle di quei libri.

- BURGESS 2017 = Joel Burgess, *Level Design Planning for Open-World Games*, in *Level Design. Processes and Experiences*, edited by Christopher W. Totten, Boca Raton, CRC Press, 2017, 243-275.
- CAMPBELL 1949 = Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Pantheon Books, 1949.
- CATTANEO 2002 = Arturo Cattaneo, *Morfologia del viaggio: dal Grand Tour al tour operator*, in *Tipologia dei testi e tecniche espressive*, a cura di Giovanni Gobber e Celestina Milani, Milano, Vita e Pensiero, 2002, 3-23.
- CAVALLARO 2009 = Dani Cavallaro, *Anime and the Visual Novel: Narrative Structure, Design and Play at the Crossroads of Animation and Computer Games*, Jefferson, McFarland, 2009.
- COURCIER - EL KANAFI 2012 = Nicolas Courcier - Mehdi El Kanafi, *Zelda. Cronaca di una saga leggendaria*, trad. it. Leonardo Taiuti, Terni, Multiplayer.it edizioni, 2012 [I ed. 2010].
- DAL LAGO 2017 = Alessandro Dal Lago, *Eroi e mostri. Il fantasy come macchina mitologica*, Bologna, il Mulino, 2017.
- DE CAPRIO 2010 = Vincenzo De Caprio, *Pascoli e i ritorni di Ulisse*, in «Misure Critiche. Nuova serie», IX (2010), 2, 30-53.
- DE CAPRIO 2011 = Vincenzo De Caprio, *Il nostos di Ulisse nei Poemi conviviali*, in *Gli antichi e i moderni: studi in onore di Roberto Cardini*, a cura di Lucia Bertolini e Donatella Coppini, Firenze, Polistampa, 2011, 455-476.
- DI MAIO 2006 = Mariella Di Maio, *Tempeste e naufragi*, in *La letteratura del mare. Atti del convegno* (Napoli, 13-16 settembre 2004), Roma, Salerno Editrice, 2006, 199-214.
- DI RADDO 2009 = Elena Di Raddo, *Apocalissi sublimi: gli scenari dei video game e l'epica della pittura romantica*, in *The Art of Games. Nuove frontiere tra gioco e bellezza*, a cura di Debora Ferrari e Luca Traini, Aosta, TraRari TIPI, 2009, 136-138.

- DUNCAN - GEE 2008 = Sean C. Duncan - James Paul Gee, *The Hero of Timelines*, in *The Legend of Zelda and Philosophy. I Link Therefore I Am*, edited by Luke Cuddy, Chicago, Open Court, 2008.
- ELAM 2020 = Michael David Elam, *The Domestic Champion in The Wind Waker*, in *Mythopoeic Narrative in The Legend of Zelda*, edited by Anthony G. Cirilla and Vincent E. Rone, New York - London, Routledge, 2020.
- FERRARI 2020 = Fulvio Ferrari, *Esiste un'epica germanica? Alcune note su una questione sfuggente*, in «AOQU», I (2020), 103-134.
- FERRONI 2006 = Giulio Ferroni, *Il mare nell'epica, l'epica del mare*, in *La letteratura del mare. Atti del convegno (Napoli, 13-16 settembre 2004)*, Roma, Salerno Editrice, 2006, 113-135.
- FRAZZETTO 2014 = Giuseppe Frazzetto, *Epico caotico. Videogiochi e altre mitologie tecnologiche*, Bologna - Milano, Lupetti, 2014.
- FULCO 2004 = Ivan Fulco, *Lo zero ludico. Decostruzione del videogioco e fondamenti della pulsione ludica*, in *Per una cultura dei videogames. Teoria e prassi del videogiocare. Nuova edizione ampliata ed aggiornata*, a cura di Matteo Bittanti, Milano, Unicopli, 2004 [I ed. 2002].
- GASPARINI 2018 = Gianni Gasparini, *Un libro della natura. Poesia, ambiente, montagna*, Milano - Udine, Mimesis, 2018.
- GOYET 2008 = Florence Goyet, *Narrative Structure and Political Construction: The Epic at Work*, in «Oral Tradition», XXIII, 1 (2008), 15-27.
- GREEN 2019 = Amy Green, *A Cure for Toxic Masculinity. Male Bonding and Friendship in Final Fantasy XV*, Pittsburgh, ETC Press, 2019.
- GUERRIERI 2017 = Stefano Guerrieri, *Profezie di nostoi nell'epica greca arcaica: un "inherited prophecy pattern"?*, in «Seminari Romani di cultura greca», VI (2017), 1-24.

- HACKETT - HARRINGTON 2018 = *Beasts of the Deep. Sea Creatures and Popular Culture*, edited by Jon Hackett and Sean Harrington, Herts, John Libbey Publishing, 2018.
- HANSEN 2018 = Jared Hansen, *The Symbolism of Zelda. A Textual Analysis of The Wind Waker*, self-publishing, 2018.
- HAYSE 2011 = Mark Hayse, *The Mediation of Transcendence within The Legend of Zelda: The Wind Waker*, in *The Legend of Zelda and Theology*, edited by Jonathan Walls, Hollywood, Gray Matter Books, 2011.
- HEMMANN 2019 = Kathryn Hemmann, *I Coveted That Wind: Ganondorf, Buddhism, and Hyrule's Apocalyptic Cycle*, in «Games and Culture», 2019, 1-19.
- HUBER 2009 = William H. Huber, *Epic Spatialities: the Production of Space in Final Fantasy Games*, in *Third Person: Authoring and Exploring vast Narratives*, edited by Pat Harrigan and Noah Wardrip-Fruin, Cambridge (MA), MIT Press, 2009, 373-384.
- IADEVAIA 2019 = Roberta Iadevaia, *La letteratura elettronica italiana nel contesto internazionale. Storia, autori, generi, tematiche, strumenti e linguaggi*, tesi di Dottorato in Visual e Media Studies, ciclo XXXII, IULM, 2018/2019.
- INDICK 2012 = William Indick, *Ancient Symbolology in Fantasy Literature: A Psychological Study*, Jefferson, McFarland, 2012.
- KAPLAN 2013 = Arie Kaplan, *The Epic Evolution of Video Games*, Minneapolis, Lerner Publishing, 2013.
- KENT 2001 = Steve L. Kent, *The ultimate history of video games: from Pong to Pokémon and beyond: the story behind the craze that touched our lives and changed the world*, New York, Three Rivers Press, 2001.
- KUNIAK 2019 = Stephen F. Kuniak, *It's Dangerous to Go Alone: The Hero's Journey in The Legend of Zelda*, in *The Psychology of Zelda*, edited by Anthony M. Bean, Dallas, BenBella Books, 2019.

Il vento sulle onde: l'epica dell'esplorazione marittima in *The Legend of Zelda: the Wind Waker*

- LEBOWITZ - KLUG 2011 = Josiah Lebowitz and Chris Klug, *Interactive Storytelling for Video Games. A Player-Centered Approach to Creating Memorable Characters and Stories*, Burlington, Focal Press, 2011.
- LENTINI 2015 = Giuseppe Lentini, *La cicatrice di Odisseo e il 'riflettore' di Erich Auerbach*, in «Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique», XVIII (2015), 375-385.
- MCGONIGAL 2012 = Jane McGonigal, *Reality is Broken. Why Games Make Us Better and How They Can Change the World*, London, Vintage Books, 2012.
- MOSNA 2018 = Lorenzo Mosna, *Il videogioco. Storia, forme, linguaggi, generi*, Roma, Dino Audino, 2018.
- MUCCIOLI 2015 = Marcello Muccioli, *La letteratura giapponese. Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Roma, L'Asino d'oro, 2015 [I ed. 1969].
- NAVA 1997 = Giuseppe Nava, *Il mito vuoto: L'ultimo viaggio*, in «Rivista pascoliana», IX (1997), 101-113.
- ORVIETO 2006 = Paolo Orvieto, *Il mare da diporto. Il mito di Ulisse in età moderna*, in *La letteratura del mare. Atti del convegno* (Napoli, 13-16 settembre 2004), Roma, Salerno Editrice, 2006, 375-423.
- PEARCE 2007 = Celia Pearce, *Narrative Environments. From Disneyland to World of Warcraft*, in *Space Time Play. Computer Games, Architecture and Urbanism: The Next Level*, edited by Friedrich von Borries, Steffen P. Walz and Matthias Bottger, Basel, Birkhäuser Publishing, 2007, 200-205.
- PLANELLS DE LA MAZA 2017 = Antonio José Planells de la Maza, *Possible Worlds in Video Games. From Classic Narrative to Meaningful Actions*, Pittsburgh, ETC Press, 2017.
- POOLE 2000 = Steven Poole, *Trigger Happy. The Inner Life of Video Games*, London, 4th Estate, 2000.

- PRETE 2008 = Antonio Prete, *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- RIVA 2018 = Franco Riva, *Filosofia del viaggio, Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Castelvechi, 2018 [I ed. 2013].
- RONE 2020 = Vincent E. Rone, *Twilight and Faërie: The Music of Twilight Princess as Tolkienesque Nostalgia*, in *Mythopoeic Narrative in The Legend of Zelda*, edited by Anthony G. Cirilla and Vincent E. Rone, New York - London, Routledge, 2020.
- SAFFIOTI 2007 = Francesca Saffioti, *Geofilosofia del mare. Tra oceano e Mediterraneo*, Parma, Diabasis, 2007.
- SALVADOR 2013 = Mauro Salvador, *Il videogioco*, Brescia, La Scuola, 2013.
- SEGAL 2001 = Charles Segal, *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, New York, Cornell University Press, 2001.
- SHIOYA 2013 = Masahiko Shioya, *Hyrule Historia*, Milwaukee, Dark Horse, 2013 [2011].
- SHŪICHI 2002 = Katō Shūichi, *Storia della letteratura giapponese. Dalle origini al XVI secolo*, a cura di e tradotto da Adriana Boscaro, Venezia, Marsilio, 2002 [I ed. 1975].
- SIDNEY 1633 = Philip Sidney, *Profitable Instructions: Describing what Special Observations are to be Taken by Travellers in all Nations, States and Countries*, London, 1633.
- SILK 2004 = Michael Silk, *The Odyssey and Its Explorations*, in *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 31-44.
- SIVAK 2009 = Seth Sivak, *Each Link in the Chain is a Journey. An Analysis of The Legend of Zelda: Ocarina of Time*, in *Well Played 1.0. Video Games, Value and Meaning*, edited by Drew Davidson, Pittsburgh, ETC Press, 2009, 297-330.

- TARANTINO - TOSONI 2013 = Matteo Tarantino - Simone Tosoni, *Raccontare mondi possibili. Transmedialità, videogiochi e problemi di canone*, in «Comunicazioni Sociali», XLIII (2013), 2, 173-183.
- TAVAZZI 2014 = Valeria Tavazzi, *Casi sette-ottocenteschi di vitalità del "genere" epico-oceanico*, in *Epica e Oceano*, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2014, 155-171.
- THOMPSON 2012 = Tevis Thompson, *Saving Zelda*, 12/02/2012, <<http://tevisthompson.com/saving-zelda/>>.
- THORNTON 1999 = Sybil Thornton, *Epic and Religious Propaganda from the Ippen School of Pure Land Buddhism*, in *Religions of Japan in Practice*, edited by George Joji Tanabe, Princeton, Princeton University Press, 1999, 185-192.
- THORNTON 2014 = Sybil Thornton, *Meitokuki: Spirit Pacification and Political Legitimacy in the Late Medieval Japanese Epic*, in «History Compass», XII (2014), 7, 550-558.
- TOTTEN 2014 = Christopher W. Totten, *An Architectural Approach to Level Design*, Boca Raton, CRC Press, 2014.
- VIOLA - IDONE CASSONE 2017 = Fabio Viola e Vincenzo Idone Cassone, *L'arte del coinvolgimento. Emozioni e stimoli per cambiare il mondo*, Milano, Hoepli, 2017.
- WALZ 2010 = Steffen P. Walz, *Toward a Ludic Architecture. The Space of Play and Games*, Pittsburgh, ETC Press, 2010.
- WILSON 2006 = Douglas Wilson, *Guardati intorno prima di teletrasportarti! Viaggi istantanei e frammentazione della presenza*, in *Virtual Geographic. Viaggi nei mondi dei videogiochi*, a cura di Ivan Fulco, Milano, Costa&Nolan, 2006, 123-131.
- WILSON 2008 = Douglas Wilson, *Look Before You Warp*, in *The Legend of Zelda and Philosophy. I Link Therefore I Am*, edited by Luke Cuddy, Chicago, Open Court, 2008, 17-28.

- WOLF 2008 = *The Video Game Explosion. A History from Pong to PlayStation and Beyond*, edited by Mark J.P. Wolf, Westport - London, Greenwood Press, 2008.
- YAMAGATA 1993 = Naoko Yamagata, *Young and Old in Homer and in "Heike Monogatari"*, in «Greece & Rome», XL, 1 (1993), 1-10.
- YAMAMORI 2017 = Takashi Yamamori, *The Legend of Zelda. Enciclopedia di Hyrule*, trad. it. di Alessandro Aprea e Alberto Locca, Firenze, Salani, 2017.
- YU 2016 = Derek Yu, *Spelunky*, Los Angeles, Boss Fight Books, 2016.
- ZATTI 2000 = Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000.

