

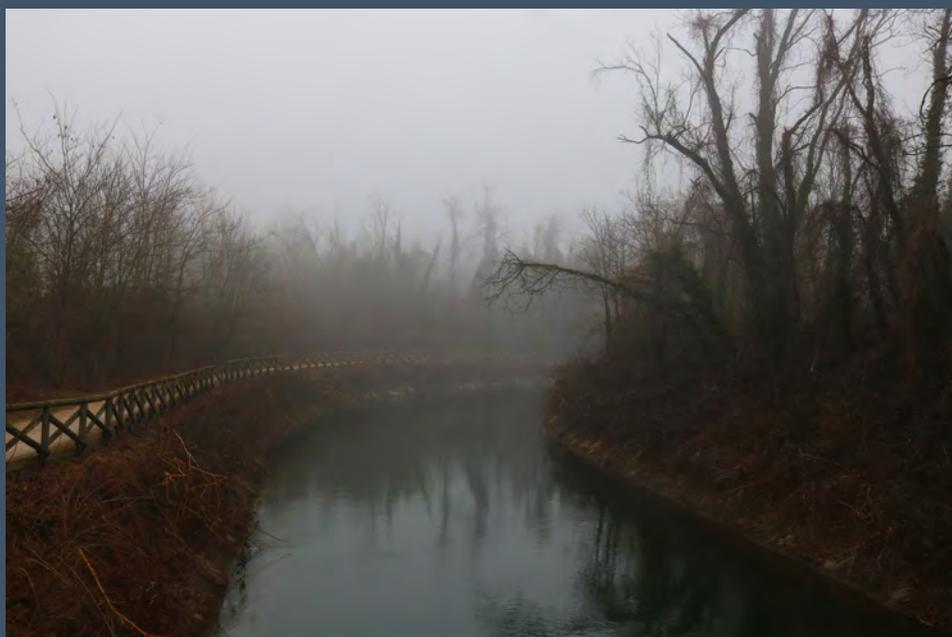


Consonanze 9

Fabrizio Conca

ATENE E BISANZIO

a cura di Carla Castelli, Laura Franco, Giuseppe Lozza



Fabrizio Conca

Atene e Bisanzio

a cura di Carla Castelli, Laura Franco, Giuseppe Lozza

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da Giuseppe Lozza

9

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falcetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Stefania Baragetti, Guglielmo Barucci, Virna Brigatti, Edoardo Buroni, Silvia Gazzoli, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Marco Pelucchi, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

Fabrizio Conca, *Atene e Bisanzio*

a cura di Carla Castelli, Laura Franco, Giuseppe Lozza

ISBN 978-88-6705-639-2

© 2019

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11 20141

Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione

Indice

Premessa di <i>Carla Castelli, Laura Franco, Giuseppe Lozza</i>	I
Forme della narrazione in età imperiale e bizantina: romanzo, novella, epistolografia	1
Osservazioni intorno allo stile di Alcifrone	3
Osservazioni sullo stile di Nilo Ancirano	17
Le peripezie della coppia nel romanzo antico e bizantino	25
Il romanzo nell'età dei Paleologi: temi e strutture	35
Il romanzo di Niceta Eugeniano: modelli narrativi e stilistici	49
La narrazione nell'agiografia tardo-greca	61
Scribi e lettori dei romanzi tardo antichi bizantini	77
Il romanzo di Eustazio Macrembolita tra tardo antico e bizantino	95
Osservazioni al testo del romanzo di Teodoro Prodromo	113
Fissità e reazioni emotive nei personaggi del romanzo bizantino	125
Note al testo di Achille Tazio	143
In margine al libro di Syntipas	151
Il linguaggio dell'eros nelle epistole di Filostrato	167
Il <i>Codex Thebanus</i> e i papiri: suggestioni sul testo di Caritone	181
L'isola nel romanzo greco	197
Storia e cronaca a Bisanzio	211
Aspetti tradizionali nella tecnica storiografica di Anna Comnena	213
Note sull'impiego del linguaggio poetico nelle <i>Storie</i> di Agazia	225
La fine di Bisanzio nelle profezie, tra Oriente e Occidente	233
La seconda crociata nella testimonianza di Giovanni Cinnamo	243
La <i>Cronaca</i> di Teofane Continuato. Racconto, lingua e stile	261
Note sullo stile della <i>Χρονική διήγησις</i> di Niceta Coniata	275
Stile e narrazione nella <i>Storia Nuova</i> di Zosimo	289
Giorgio Monaco, tra ortodossia e cronaca	303
L'«imitatio» tucididea nelle «Storie» di Critobulo	325

Aspetti della poesia bizantina	341
<i>L'Inno 17</i> di Simeone il nuovo teologo	343
Il linguaggio classico nella poesia religiosa bizantina	359
La lingua e lo stile dei carmi satirici di Psello	371
Euripide a Bisanzio	383
Bisanzio e i barbari nel <i>Digenis Akritas</i>	405
La technique de composition dans les Hymnes de Siméon	419
L'epigramma	427
Anacreonte nel VII libro dell' <i>Antologia Palatina</i>	429
Gli epigrammi di Gregorio Nazianzeno	445
Alla ricerca di un poeta	465
Su alcuni epigrammi scoptici	477
<i>Levia gravia</i>	491
Ricerche sulle Gnomai di Filemone	493
Osservazioni sulla lingua e lo stile dei <i>Dialoghi Delfici</i>	535
Lingua e stile dell' <i>Epistola ai Galati</i>	549
Artemide e la <i>parthenia</i> rovinosa	561
La gestualità nelle <i>Trachinie</i>	575
In margine alla <i>Flagellazione</i> di Piero della Francesca	585
Elena, <i>femme o fantôme?</i>	589
Teodora, tra <i>skene</i> e palcoscenico	603
Tradurre i testi bizantini: le attese del lettore	619
Pubblicazioni 1969-2018	637

PREMESSA

Questo volume, che raccoglie gran parte dell'abbondante produzione di Fabrizio Conca, avrebbe dovuto vedere la luce per festeggiare i suoi settant'anni, ma circostanze diverse ne hanno posticipato la pubblicazione, che ci auguriamo sia tanto più gradita ai lettori quanto più attesa; i curatori hanno mirato infatti a ripubblicare, fra gli altri, molti articoli ormai non sempre facilmente reperibili. Ciascuno di noi ha avuto modo, sia pure in tempi e in occasioni in parte dissimili, di conoscere, stimare e apprezzare le grandi qualità umane e scientifiche dell'Autore di questi scritti. Nell'ambito dell'Università di Milano egli è stato per molti, non solo per noi tre, e per molti anni, una guida preziosa e un punto di riferimento sicuro, e come tale ci è sembrato doveroso rendergli questo omaggio. È impossibile infatti dimenticare la sua intensa attività organizzativa all'interno dell'Università degli Studi di Milano, a cui ha dedicato tanta energia e tanta passione, ricoprendo con grande prestigio i più alti incarichi. Nel caso di Fabrizio Conca è anzi d'obbligo ricordare come i molti e gravosi impegni pratici richiesti dalla vita universitaria sempre più complessa non l'abbiano mai distolto dallo studio e dalla scrittura, tuttora praticati brillantemente anche in campi lontani dalla sua formazione classicistica alla scuola di Raffaele Cantarella, di cui è stato uno dei migliori discepoli. Dall'insegnamento di Cantarella egli ha ereditato la costante duplice inclinazione per lo studio del mondo greco classico, soprattutto tardoantico, e quello bizantino, da lui inteso come la naturale prosecuzione di una tradizione plurimillenaria. A questo proposito ci è molto gradito ricordare anche il nome di Antonio Garzya, uomo e studioso di rare doti, che ha significato molto per Fabrizio e non solo per lui e che rimane sempre nella nostra memoria con grande nostalgia.

Non è dunque casuale il titolo che abbiamo scelto per questo volume, che richiama immediatamente il lettore a tale duplicità di fronti. Data l'ampiezza degli orizzonti che esso apre, abbiamo ritenuto opportuno evidenziare in questa silloge alcuni filoni tematici principali. Innanzi tutto la prosa narrativa e l'epistolografia, ai quali Fabrizio Conca ha dedicato contributi veramente fondamentali all'analisi della lingua e dello stile e in alcuni casi anche alla costituzione del testo; alla chiarificazione dei nessi che legano saldamente il romanzo antico a quello bizantino attraverso una continuità millenaria. Non meno importante appare l'attenzione ai molti punti di contatto che accomunano la produzione romanzesca e novellistica pagana all'agiografia cristiana,

a riprova di un'osmosi che agli studiosi appare sempre più evidente fra il tardo paganesimo e il cristianesimo nella sua declinazione greco-bizantina. E proprio sul mondo tardoantico e bizantino Fabrizio Conca, nel corso della sua lunga attività, ha sempre più concentrato i suoi interessi esegetici: dalla storiografia, alla cronaca, alla poesia religiosa e profana (così spesso sottovalutata), e nell'ambito di quest'ultima soprattutto all'epigramma.

Infine, il volume raccoglie una serie di contributi di vario argomento, fra i quali presentano particolare interesse alcuni dedicati alla fortuna di temi e personaggi del mondo classico e bizantino, come la bellissima Elena omerica e Teodora, l'imperiosa consorte di Giustiniano: saggi che arricchiscono un filone di studio sempre più fiorente, quello del *Fortleben*, delle molte suggestioni che quel mondo apparentemente così lontano ha saputo e sa ancora esercitare su un pubblico molto più ampio di quello accademico. Da tale punto di vista, importante è pure il saggio che chiude il volume, in cui non si nascondono le difficoltà, diciamo pure le sfide, che il traduttore di testi bizantini deve superare per raggiungere efficacemente il lettore contemporaneo senza tradire di quei testi lo spirito e lo stile. Fabrizio Conca, e noi con lui, siamo convinti che valga la pena di continuare ad affrontare tale impegno. Per questo, oltre che per il suo rigore di studioso e per la sua profonda umanità, gli siamo profondamente grati. *Ad multos annos*, caro Fabrizio!

CARLA CASTELLI

LAURA FRANCO

GIUSEPPE LOZZA

I testi sono pubblicati secondo i criteri bibliografici degli originali. I curatori ringraziano Camilla Lietti e Gloria Vannucci per la preziosa collaborazione redazionale.

FORME DELLA NARRAZIONE IN ETÀ IMPERIALE E BIZANTINA:
ROMANZO, NOVELLA, EPISTOLOGRAFIA

OSSERVAZIONI INTORNO ALLO STILE DI ALCIFRONE

«Rivista di filologia e istruzione classica» 102 (1974), 419-431

1. Gli argomenti trattati dagli studiosi di Alcifrone sono sostanzialmente questi: critica del testo¹, ripresa di temi comici, con riferimento particolare alla *nea*², dipendenza da Luciano³, echi bucolici⁴, utilizzazione di espressioni proverbiali⁵.

Poco è stato detto dello stile: solo generiche affermazioni sulla 'Kunstsprache'⁶, ovvero qualche osservazione particolare intorno al suo atticismo⁷.

1. Cfr., in particolare, F. Bücheler, *Über Alkiphron*, « Rh. M. » 58, 1903, 453-58; K. Meiser, *Kritische Beiträge zu den Briefen des Rhetors Alkiphron*, « Sitzungsber. d. Bayer. Ak. d. Wissensch. » 1904, 191-244; 1905, 139-240; J. Vahlen, *Über zwei Briefe des Alkiphron*, « Sitzungsber. d. Preuss. Ak. d. Wissensch. » 1908, 990-1012; L. Castiglioni, *Collectanea Graeca*, Pisa 1911, 1-75. Il testo adottato in séguito è quello dell'edizione di M. A. Schepers, Lipsia 1905 (Stuttgart 1969). Cfr. anche l'edizione di A. R. Benner - F. H. Fobes, *The Letters of Alkiphron, Aelian and Philostratus*, London-Cambridge (Mass.) 1949.

2. Cfr. W. Volkmann, *Studia Alciphronica. I. De Alciphron comoediae imitatore*, Diss. Vratislaviae 1886; Gr. Carugno, *Sulla 34ª epistola rustica d'Alcifrone*, «Giorn. it. filol.» 3, 1950, 71-72. Id., *Intrighi familiari, inesperienza ed ignoranza dei contadini nelle «epistole rustiche» di Alcifrone*, «Giorn. it. filol.» 13, 1960, 135-43; Id., *Riflessi comici in alcuni tipi di servi nelle «epistole rustiche» di Alcifrone*, «Giorn. it. filol.» 16, 1963, 350-51.

3. Oltre agli studi di Meiser, già citati, cfr. G. Carugno, *La seconda epistola rustica di Alcifrone ed il ' Gallo ' di Luciano*, «Giorn. it. filol.» 9, 1956, 347-49.

4. Cfr. C. Bonner, *On certain supposed Literary Relationships. II*, «Class. Philol.» 4, 1909, 276-290; G. Dalmeyda, *Longus et Alciphron*, in *Mélanges Glotz*, Paris 1932, I, 277-87; G. Carugno, *Alcifrone nei suoi rapporti con Longo ed il mondo bucolico*, «Giorn. it. filol.» 8, 1955, 155-59.

5. Cfr. l'esauriente lavoro di D. A. Tsirimbas, *Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten bei den Epistolographen der zweiten Sophistik: Alkiphron - Cl. Aelianus*, Diss. München 1936.

6. Cfr. Meiser, I, 194; D. A. Tsirimbas, *Beobachtungen zur Sprache Alkiphrons*, « Philologus » 92, 1937, 470-472.

7. Cfr. Tsirimbas, *art. cit.*, 470-72, dove sono elencate alcune consonanze verbali tra espressioni alcifronee ed i frammenti degli atticisti Elio Dionisio e Pausania.

Già per gli antichi Alcifrone era un 'retore'⁸, (cioè secondo il valore dato al vocabolo dalla seconda sofistica) un «letterato» ed «un accorto studioso delle diverse forme culturali»⁹. Lo prova ampiamente l'impiego, nelle epistole, di termini o di espressioni di veneranda tradizione poetica, ed in qualche caso, addirittura, di puntuali citazioni¹⁰. Ma questo non è il solo aspetto dello stile alcifroneo. Lo scrittore mostra di valersi, costantemente, di particolari modi espressivi, strutture sintattiche ed espedienti retorici; questi ultimi, a loro volta, sembrano utilizzati spesso per sottolineare determinate situazioni od espressioni, e non soltanto per elevare artificiosamente il tono del periodo.

L'esame di questi elementi caratteristici è lo scopo della presente ricerca. La documentazione addotta non mira alla completezza, ma solo all'indicazione di alcuni esempi significativi.

2. Uno degli aspetti caratteristici dello stile alcifroneo è il ricorso ad espressioni metaforiche, alcune di tradizione letteraria, ma per lo più sapientemente variate, altre originali. Eccone alcuni esempi:

1, 8, 3-4: la metafora della bilancia è consueta, ed è ribadita dall'uso di ῥέψης. Per altri nessi simili, cfr. ad es. Dion. Hal. *A. R.* 9, 35, 2: ἰσορροπός τε καὶ μέχρι πολλοῦ ταλαντευομένη τῆδε καὶ τῆδε ἡ κρίσις; e (in un contesto differente), Plut. *Quaest. conv.* 5, 682 e: τὰ σώματα προελθόντα μέχρι τῆς ἄκρας ἀκμῆς οὐκ ἔστηκεν, ἀλλὰ ῥέπει καὶ ταλαντεύεται πρὸς τούναντίον.

1, 8, 4: ἀποκόπτειν ... τὸ ἀμφίβολον: l'impiego traslato di ἀποκόπτειν è forse in relazione con l'ambiente marinaro: il taglio della fune allorché la nave si accinge a salpare, cfr. Hom. *Od.* 10, 127: ἀπὸ πείσματ' ἔκοψα νεός.

1, 10, 4: αποπτύω riferito al mare ma in rapporto ad una situazione differente, si trova già in Omero, *Il.* 4, 426: (κῦμα θαλάσσης) ἀποπτύει δ' ἄλὸς ἄχνην. Più vicini al passo alcifroneo sono Emped. 31 B 115, 10: πόντος δ' ἔς χθονὸς οὐδας ἀπέπτυσσε e A. *P.* 7, 283, 1-2 (Leonida): τίμ' οὐκ οἴζυρά παθόντα | τηλόσ' ἀπὸ ψιλῆς ἔπτυσας ἠϊόνος; l'espressione è ripresa anche da Clem. Alex. *Protrept.* 2, 34, 1: Ἰσθμοὶ δὲ σκύβαλον προσέπτυσεν ἔλεινὸν ἢ θάλαττα; Agath. *Hist.* 5, 22, 9: ἐπινηχόμενοι ἄλλος ἄλλοθι ἀπεπτύετο.

8. Cfr. Tzetzes, *Schol. ad Chiliad.* 8, 895.

9. L. Fiore, *Alcifrone il Retore. Lettere*, Firenze 1957, 9.

10. Cfr. 1, 3, 2: Arat. 299 (il verso è citato e discusso anche da Ps. Longin. *De subl.* 10, 6); 2, 3, 2: Hes. *Op.* 350; 3, 20, 2: Hom. *Od.* 15, 378; 3, 29, 3: Theocr. 7, 82; 3, 42, 2: Hom. *Il.* 3, 365.

1, 11, 2: τὰς βολὰς τῶν ὀφθαλμῶν: L'immagine è omerica (*Od.* 4, 150)¹¹, ed è perfettamente allibrata con quanto è detto subito dopo. Lo splendore degli occhi, infatti, richiama l'idea dei raggi solari, che guizzano come saette sulla superficie del mare. Al raffronto con la luminosità marina bene si addice anche il tocco coloristico dato dall'aggettivo κυαναυγής, peraltro consueto per le distese d'acqua¹².

1, 16, 2: il traslato ἔρωσ ἐνέσκηψε ribadisce l'espressione ἔρωσ... παρεμπεισῶν. La metafora, che consiste nell'impiego di ἐνσκήπτειν, normalmente usato a proposito di κεραυνός ο ἄνεμος, sottolinea con evidenza lo sconvolgimento determinato da Eros, inteso come potenza irrazionale incumbente sugli uomini¹³. Il traslato, prima di Alcifrone, sembra ricorrere solo in un verso di Aspasia *ap. Athen.* 5, 212: σκηπτὸς πόθος.

2, 3, 1: ἀπέκειρεν... ἡ χάλαζα ... τὰ λήια: il verbo κείρειν è comunemente usato nel linguaggio militare per le devastazioni subite dalle terre durante le invasioni belliche, cfr. ad es. Herodot. 6, 99, 2; Thucyd. 1, 64, 2. Anche in questo caso il traslato, benché non lo si possa definire originale, rende con realistica evidenza i danni inflitti dalla grandine alle messi.

2, 22, 1: ἡ γῆ χηρεύουσα τῶν ἐκπονούντων: l'impiego metaforico di χηρεύω è omerico (cfr. *Od.* 9, 124) e ritorna con frequenza nella prosa tarda (*Achill. Tat.* 4, 1, 2; *Helioid.* 1, 1, 2). Qui l'immagine della privazione è ribadita dall'uso traslato di ἀργός, riferito a γῆ¹⁴.

2, 27, 1: δῆμον ... ὀρνέων: l'uso metaforico di δῆμος è di tradizione poetica, cfr. Hom. *Od.* 24, 12: παρὰ... δῆμον ὀνείρων, *Antiph.* fr. 206, 7 K.: προστίθημι ... τὸν δῆμον αὐτῶν (= κωβιῶν), ma è testimoniato anche in Philostr. *Vit. Apoll.* 3, 4: πιθήκων... δῆμος. La metafora è ribadita subito dopo (27, 2) da νέφος, per cui cfr. ancora Hom. *Il.* 17, 755: ψαρῶν νέφος... ἡὲ κολοιῶν, Eur. *Med.* 107: νέφος οἰμωγῆς etc.

2, 28, 2: per analogo valore traslato di μυσταγωγέω, cfr. Strab. 17, 1, 38. Nel passo alcifroneo il verbo sottolinea con efficacia il senso quasi di religioso mistero che ha la città agli occhi dell'umile Philokomos, che perciò non può accostarsi ad essa se non introdotto da chi è già μύστης.

11. Cfr. anche Aesch. *fr.* 242, 2 N.-Sn.: βλεμμάτων... βολή; Aristaen. 1, 1, 1: τῶν ὀμμάτων βολαῖς.

12. Cfr. Phryn. in Bekker, *Anecd.*, p. 44, 32: κυαναυγής θάλαττα, καὶ κυαναυγὲς ὕδωρ, κυαναυγὲς ποταμός.

13. Per questo tema, cfr. A. Lesky, *Aristainetos. Briefe*, eingel., neu übertr. und erl. von A. L., Zürich 1951, 21 sgg.

14. Per un nesso formalmente analogo, cfr. Aelian. *Ep.* 14: τοῦ χωρίου τὸ παρὰ τὴν ὀδὸν ἀργὸν εἶσαα καὶ τοῦτό μοι τῆς γῆς χήρόν ἐστι καρπῶν.

3, 1, 1: il verbo κεντέω in senso metaforico compare solo in Soph. *Ai.* 1245¹⁵. Qui sottolinea con molto realismo le dolorose fitte che colpiscono il parassito, caratterizzato con due aggettivi, αῖσος e αὐχμηρός, in rapporto con l'ambiente vegetale. In particolare αὐχμηρός, associato alla fame, ricompare anche in 2, 4, 3: in tale contesto, peraltro, sottolinea la condizione di chi è costretto a subire l'aridità dell'Attica.

3, 2, 3: ἐλπίσιν ἀπατηλαῖς βουκολούμενοι: βουκολεῖσθαι col senso metaforico di 'ingannare' è frequente sia in prosa che in poesia (*LSJ*, s.v.II); in questo caso è notevole perché il valore del verbo è richiamato dall'aggettivo ἀπατηλαῖς.

3, 21, 2: τὴν γλῶτταν... προσκρούειν καὶ σφάλλεσθαι: la metafora, che ranniva icasticamente la gnome con cui si chiude la lettera¹⁶, sembra richiamare l'idea di una corsa precipitosa, a cui alludono anche τὸ ρεῦματῶν λόγων e τὴν προπετὴ γλῶτταν. L'espressione non pare testimoniata altrove nella tradizione.

3, 22, 1: καττύεις διαβολάς: καττύειν, che è propriamente il verbo tecnico del calzolaio, ricorre con valore metaforico in Aristoph. *Eg.* 314: οἶδ' ἐγὼ τὸ πρᾶγμα τοῦθ' ὄθεν πάλαι καττύεται¹⁷. Quasi alla fine del paragrafo ricorre pure κατέχευε βλασφημίαν. L'espressione, per cui cfr. Plat. *Leg.* 800 d, è probabilmente suggerita dalla precedente menzione del banchetto, dove scorre ... abbondante vino.

3, 25, 3: τὰς ἡνίας ἔχει τοῦ δήμου: il modello sembra essere Aristoph. *Eccl.* 466: μὴ παραλαβοῦσαι τῆς πόλεως τὰς ἡνίας; ma cfr. anche Plut. *Per.* 11. In generale, l'uso metaforico di ἡνία è frequente sia in prosa sia in poesia.

3, 28, 1: λόγων... σκινδαλμούς: metafora tratta da Aristoph. *Nu.* 130.

3, 34, 4: ὁ δὲ λιμὸς τὴν γαστέρα ἐθυροκόπει: l'uso metaforico di θυροκοπεῖν si ritrova solo in Plut. *De garrul.* 503 a: τὴν πλευρὰν θυροκοπῶν τῇ χειρὶ. Nel passo alcifroneo determina uno spiritoso parallelismo con quanto detto prima: la fame θυροκοπεῖ alle porte del ventre, come il parassito alle case dei ricchi, dalle quali peraltro è escluso.

4, 10, 5: ἐπ' ἐκεῖνον γὰρ ἡ Ἐρπυλλίς ἀποδύσεται: il verbo ἀποδύεσθαι

15. Frequente è invece, in prosa ed in poesia, l'uso traslato di κέντρον (ad es. Aesch. *Pr.* 692; Eur. *Hipp.* 39; Plat. *Phaedr.* 251 e) o di κεντρίζω (ad es. Xenoph. *Symp.* 8, 24; Plut. *Mor.* 84 c).

16. Per altri esempi di *gnomai* poste a chiusura dell'epistola, cfr. ad es. 1, 7; 1, 8, 4; 2, 10, 3; 2, 12; 2, 27, 3; 3, 34, 5 etc.

17. Cfr. anche Plaut. *Amph.* 367: consutis dolis; *Capt.* 691-92: quando...obsutelas tuas te morti misero.

ha in questo caso come valore primario quello metaforico di ‘accingersi a’, per il quale cfr. Bergler, I, pp. 225-226: ¹⁸ «de ἀποδύεσθαι in hac significatione notum est, illud esse metaphoram ut Latinorum *accingere* (se) ab athleticis, qui nudi et praecincti certarunt ». Ma il verbo è riferito ad una etera, che deve far valere le proprie arti su Helix: è quindi molto probabile che Alcifrone giochi argutamente sull’ambiguità tra significato traslato e letterale.

4, 13, 16: μικρὰ παρεμπορευσαμέναι<ς> τῆς Ἀφροδίτης: l’uso metaforico di παρεμπορεύεσθαι, ma in un contesto differente, ricorre anche in Lucian. *Conscr. Hist.* 9: καὶ τοίνυν ἡ ἱστορία, εἰ μὲν ἄλλως τὸ τερπνὸν παρεμπορεύσαιτο, πολλοὺς ἄν τοὺς ἐραστὰς ἐπισπάσαιτο. Il verbo, in questo caso, ha grande efficacia espressiva, in quanto allude con fine ambiguità anche al significato proprio, al particolare ἐμπορεύειν delle etere.

4, 18, 8: τὴν ἐμὴν βασιλείαν τῆς σῆς φιλίας: la metafora, che sottolinea con enfasi l’amore di Menandro, è suggerita, attraverso un gioco di parole, dalla precedente espressione: εἰς Αἴγυπτον ἀπιέναι μακρὰν οὕτως καὶ ἀπωκισμένην βασιλείαν οὔσαν ... οὐδὲ ἐνθυμοῦμαι.

Gli esempi qui addotti, scelti tra i più significativi, mostrano la prevalenza delle metafore di tradizione poetica, omerica e aristofanesca (1, 10, 4; 1, 11, 2; 2, 22, 1; 2, 27, 1; 3, 22, 1; 3, 25, 3; 3, 28, 1), alcune delle quali (1, 10, 4; 2, 22, 1; 3, 28, 1) ricorrono anche in prosa. Inoltre, accanto a traslati di impiego più comune (1, 8, 3-4; 2, 3, 1; 3, 2, 3), compaiono pure espressioni che hanno rare testimonianze altrove, o addirittura sembrano create con originalità e sapienza verbale da Alcifrone per conferire un tono particolare di arguzia allusiva ed ironica (3, 34, 4; 4, 10, 3; 4, 13, 16), di ammirazione ingenua (2, 28, 2), o di enfasi amorosa (4, 18, 8).

3. È caratteristica di Alcifrone anche la tendenza ad esprimersi attraverso immagini. Già all’inizio della prima epistola ne troviamo una insolita: χρηστὴν ἡμῖν ἡ θάλαττα τὸ τήμερον εἶναι τὴν γαλήνην ἐστόρεσεν. Alcifrone, infatti, affermando che è il mare stesso a τὴν γαλήνην στορνύναι, varia, con audace originalità, le formule abitualmente usate dagli autori, presso i quali la bonaccia risulta essere uno stato che il mare acquisisce attraverso l’intervento di un elemento esterno, ed è perciò indicata con espressioni simili a quelle ricorrenti, ad es., in Hom. *Od.* 3, 158: ἐστόρεσεν δὲ θεὸς

μεγακίτητα πόντον; Bacchyl. 12, 129: στόρεσεν δέ τε πό[ντον] ούρία¹⁹), e Theocr. 7, 57: χάλκυνες στορεσεῦντι τὰ κύματα τάν τε θάλασσαν. Associata al mare in tempesta è anche l'immagine che ricorre subito dopo: ἐπεφρίκει μὲν ὁ πόντος μελαινόμενος²⁰, τοῦ ὕδατος δὲ ἀφρός ἐξηνθήκει. Il primo membro ha un parallelo in 1, 10, 1: τὴν μὲν θάλατταν... φρίκη κατέχει: l'uso di φρίσσειν ~ φρίξ / φρίκη è normale in simili contesti, cfr. [Hom.] *hymn. Art.* 27, 8-9: φρίσσει δέ τε γαῖα | πόντος τ' ἰχθυόεις e soprattutto *Il.* 7, 63 sg.: ἐχεύατο πόντον ἔπι φρίξ | ... μελάνει δέ τε πόντος ὑπ' αὐτῆς²¹, che rappresenta probabilmente il modello dell'espressione alcifronea, come prova anche il tocco coloristico, che nell'epistola è posto in più forte risalto per la vicinanza del successivo τοῦ ὕδατος δὲ ἀφρός: il contrasto tra le tenebre del mare ed il candore della schiuma crea retoricamente un effetto cromatico, secondo una tecnica che si ritrova anche, ad es., in 1, 1, 3: πρώτη δὲ ἀκτὶς εἰς τὸ πέλαγος ἐπέστλιβε ed in 1, 2, 1: νύκτωρ δὲ ὑπὸ λαμπάσι τὸν βυθὸν ἀποξύουσιν, dove il contrasto di luci (tenebre della notte - chiarore delle lampade) si contrappone alla luminosità diffusa che è espressa da δι' ἡμέρας μὲν ὑπὸ τῆς εἴλης φλεγόμενοις²².

Metafora poetica è poi, nel secondo membro della frase, l'impiego di ἐξανθεῖν riferito al mare, cfr. Alcmane, fr. 26, 3 Page: κύματος ἄνθος; Eur. *I. T.* 300: ὡς αἱματηρὸν πέλαγος ἐξανθεῖν ἄλος; Aristoph. *Lys.* 1259: ἀφρός ἦνσεν. Fondata su un effetto visivo è anche l'espressione φρίκη σκιερὰν... τὴν θάλατταν ἰδών (1, 20, 1), assai simile alla precedente, dove, peraltro, σκιερός, rispetto a μέλας/μελαίνειν degli esempi precedenti, intende sottolineare con preciso realismo, insieme a κατὰ μέρος, l'estensione soltanto parziale dell'oscuramento marino, provocato dall'affiorare di un grosso cammello, precipitosamente confuso con un branco di tonni.

Un'immagine composita è espressa in 1, 10, 1: καὶ οἱ ἄνεμοι δὲ πρὸς ἀλλήλους ἀρασσόμενοι ὅσον οὔπω κυκῆσειν τὸ πέλαγος ἐπαγγέλλονται. ἀλλὰ καὶ οἱ δελφῖνες ἀνασκιρτώντες καὶ τῆς θαλάττης ἀνοιδούσης λείως ἐφαλλόμενοι χειμῶνα καὶ τάραχον ἐπιόντα μηνύουσι. Il verbo

19. Ed in latino, cfr. ad es. Verg. *Aen.* 5, 763: *placidi straverunt aequora venti*.

20. L'oscuramento del mare era così spiegato da Aristotele, *Col.* 791 a 18-21 (A. Setti, *Dictyoulcoi in Alcifrone*, «Maia» 9, 1957, 235 n. 1): φαίνεται δὲ καὶ τὰ τοιαῦτα ἡμῖν ἅπαντα μέλανα, ἀφ' ὅσων ἀραιὸν καὶ ὀλίγον ἰσχυρῶς ἀνακλάται τὸ φῶς, διὸ καὶ αἱ σκιαὶ φαίνονται μέλαινα. ὁμοίως δὲ καὶ τὸ ὕδωρ, ὅταν τραχυνθῆ, καθάπερ ἡ τῆς θαλάττης φρίκη.

21. Cfr. anche Fr. Tr. Adesp. 336 N.-Sn.; *A. P.* 7, 668, 2 (Leonida); 10, 2, 2 (Antipatro di Sidone); 10, 14, 2 (Agatia); Aelian. *N.A.* 16, 19.

22. Contrasto coloristico si ha anche in 2, 27, 1-2.

ἀράσσεσθαι²³ è generalmente usato per indicare « any violent impact, with collateral notion of rattling, clanging» (*LSJ*, s.v., 1) ed in questo caso sottolinea con evidenza l'azione esercitata sulla superficie marina dai venti, che sembrano acquisire, si direbbe, consistente solidità. All'effetto sonoro si associa il movimento, reso attraverso i salti dei delfini sulle onde. Questa seconda immagine è espressa in due momenti successivi dai verbi ἀνασκιρτῶντες ed ἐφαλλόμενοι²⁴: il primo parrebbe rappresentare il balzo verticale del delfino; il secondo il movimento ondulatorio a pelo d'acqua. Questo secondo tratto, in particolare, è accentuato dall'impiego di ἐπί e dell'avverbio λείως, in contrasto, con efficace ossimoro, col precedente ἀνοιδούσης quasi ad indicare la capacità del delfino di sfuggire i turbamenti di quel mare in tempesta di cui esso stesso è il messaggero. L'immagine deriva forse da un passo di Omero, *Il.* 20, 228: ὅτε δὴ σκιρτῶεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης, a proposito delle puledre nate dall'amore di Erittonio con Borea.

4. In 2, 25, 3 si legge: βάδιζε παρά τινα λημῶσαν ἄγροικον γραῦν ἐπὶ ἐνὶ γομφίῳ σαλεύουσαν. La rappresentazione della vecchia sdentata si trova già in Aristoph. *Pl.* 1059: ἓνα γὰρ γομφίον μόνον φορεῖ. Nel passo alcifroneo è sottolineata attraverso l'impiego metaforico di σαλεύειν (verbo tecnico della nave che galleggia all'ancora)²⁵, che esprime con arguta ambiguità l'ondeggiare sia del dente sia della vecchia.

Ma questa immagine è di tipo diverso rispetto alle precedenti: non ritrae più un ambiente naturale, ma evidenzia un tratto particolare del racconto, allo scopo di sottolineare icasticamente una situazione.

Di tipo analogo sono molte immagini ricorrenti nelle epistole parassitiche ed erotiche. Eccone alcuni esempi significativi.

In 3, 32, 2 Hedydeipnos contempla sul capo di Bathyllos il vistoso insorgere delle piaghe provocate da una pentola di acqua bollente, da lui schivata: τὸ θερμὸν... φλύκταινας ἐπινωτίους ἐξήνθησεν. L'immagine è qui ravvivata dall'impiego metaforico di ἐξανθεῖν, peraltro frequente in simili contesti (cfr. *LSJ*, s.v., 3).

Di sottile raffinatezza psicologica è pure la rappresentazione di Glyceria, che agita orgogliosamente (διατινάσσουσα καὶ σοβοῦσα) le lettere col sigillo del re egizio, e soprattutto l'immagine della donna che rievoca fu-

23. Assai raro in prosa, cfr. *LSJ*, s. v., 2.

24. Entrambi i verbi semplici si trovano in Plat. *Leg.* 653 e.

25. Cfr. Bergler, *Il.*, 94.

gacemente la sua emozione quando, dietro le quinte dei teatri, attendeva in piedi, τοὺς δακτύλους... πιέζουσα καὶ τρέμουσα, lo scrosciante applauso degli spettatori (4, 19, 5).

Di rilievo anche le immagini pervase di maliziosa sensualità di 4, 13, 13 e 14, 4-6. Nella prima un'etera tenta di liberarsi da un abbraccio, καὶ οἶον ἀποστραφεῖσα ἀτεχνῶς τοῖς βουβῶσι τὸ κατόπιν τῆς ὀσφύος προσσπέθειβε: i verbi all'inizio ed alla fine del periodo indicano con precisione i momenti successivi dell'azione, il movimento iniziale e l'attimo del contatto tra i corpi.

Nella seconda Alcifrone sottolinea icasticamente l'agitarsi delle πυγαί di Myrrine e Thryallis attraverso le insistenti espressioni τρέμουσαν οἶόν τι μελίπηκτον γάλα τὴν ὀσφῦν ἀνεσάλειψεν, ἀποβλέπουσα εἰς τοῦπίσω πρὸς τὰ κινήματα τῆς πυγῆς; e τοσοῦτον παλμὸν ἐξειργάσατο τῆς πυγῆς, καὶ ἄπασαν αὐτὴν ὑπὲρ τὴν ὀσφῦν τῆδε καὶ τῆδε ὥσπερ ῥέουσαν περιεδίνησεν.

In quest'ultimo caso l'immagine è accompagnata da un paragone che, amplificandola retoricamente, aiuta il lettore a raffigurarsi mentalmente la scena. La tecnica si ritrova, tra l'altro, anche in 3, 9, 2, dove lo scorrere del sangue sul viso di Psychion è messo a confronto con l'acqua stillante dai monti Gerani, attraverso la metafora τοῦ αἵματος... κρουνοῦς; in 3, 11, 2, dove l'immagine di Horologios inseguito dai cani richiama fugacemente il mito di Atteone; ovvero in 3, 18, 2, dove la staticità di Chytroleiktēs, che sopporta colpi di ogni genere pur di non mollare quanto ha vinto ai dadi, è enfaticamente ed ironicamente paragonata alla resistenza degli Spartani, percossi sull'altare di Artemis Orthia²⁶.

5. Passando ad aspetti più strettamente formali dello stile alcifroneo, si può notare come ricorrono nel lessico chiari elementi di tradizione poetica. Gli esempi più significativi sembrano essere²⁷:

1, 13, 4: ἀλύσιον, Men. fr. 224 K.-Th.; Philipp. fr. 33 K.

1, 14, 1: μαστήρ, prevalentemente tragico, ad es. Soph. *O. C.* 456; Eur. *Ba.* 986.

2, 12, 1: ἄρριχος, Aristoph. *Av.* 1309; *A. P.* 7, 410, 4 (Dioscoride).

26. Cfr. Plut. *Lyc.* 18; *Lacon.* 239 c.

27. Mi limito a raccogliere, con i confronti più significativi, alcuni termini attestati esclusivamente o prevalentemente in poesia. Tralascio le espressioni di sicura imitazione comica o bucolica, per le quali rimando ai lavori indicati alle nn. 2 e 4, p. 418.

2, 17, 4: καταβροχθίζω, Aristoph. *Eq.* 357, 826, *Av.* 503; Antiph. fr. 190, 6 K.; ma cfr. anche Lucian. *Prometh.* 10.

2, 19, 3: ἄθυρμα, ad es. Hom. *Il.* 15, 363; *Od.* 18, 323; Saffo fr. 44, 9 L.-P.; Pind. *Pyth.* 5, 23; raro in tragedia ed in commedia (*LSJ, s.v.*), compare in *I. G.* XII, 5, 677, 10; XIV, 1647, 7.

2, 24, 2 (e 3, 42, 2; 4, 6, 3): κυχλίζω, Aristoph. *Nu.* 983; Herod. 7, 123; Theocr. 11, 78.

2, 25, 1: κάρδοπος, Eupol. fr. 228 K.; Aristoph. *Ra.* 1159; Nic. *Th.* 527; ma già in Plat. *Phaed.* 99 b.

2, 27, 3: λάχος, usato da Pind. *Ol.* 7, 58 e ripetutamente da Eschilo, ad es. *Ch.* 361; *Eum.* 386, 400; ma attestato pure in Xenoph. *Anab.* 5, 3, 9.

2, 34, 3: ἐγκανάσσω, Aristoph. *Eq.* 105.

2, 39, 2: ἀλεξάνεμος, Hom. *Od.* 14, 529.

3, 6, 2: ἐπαιγίζω, Hom. *Il.* 2, 148; *Od.* 15, 293.

3, 19, 5: εἰσέρρω, Aristoph. *Eq.* 4, *Th.* 1075; nella prosa tarda presso Agath. *Hist. Praef.* 28.

3, 23, 3: ἀγκυλοχεΐλης, riferito ad aquila, Hom. *Od.* 19, 538; *A. P.* 6, 229, 1 (Crinagora). γαμψώνυξ, Hom. *Il.* 16, 428; *Od.* 22, 302; Aesch. *Pr.* 488; Soph. *O. T.* 1199. Entrambi i termini ricorrono nella descrizione di un sogno.

3, 31, 2: ἀθάρα, Aristoph. *Pl.* 673; Pherecr. fr. 108, 3 K.; Anaxan. fr. 41, 42 K.

3, 38, 2: δρυπετής, prevalentemente comico, cfr. ad es. Eupol. fr. 312, 2 K.; Cratin. fr. 165, 3 K.; Aristoph. *Lys.* 564.

4, 13, 10: τάγηνον, Eupol. fr. 346 K.; Aristoph. *Eq.* 929; Anaxan. fr. 33, 4; cfr. anche Lucian. *Symp.* 38.

4, 18, 3: συννεάζω, Eur. fr. 317, 6 N.-Sn.; ma anche Philostr. *V. S.* 2, 21, 2.

Non mancano casi di ἄπαξ λεγόμενα: 1, 16, 2 (2, 35, 2): γαμησεῖω; 2, 31, 1: ἐκρινέω; 3, 4, 4: ἐνσάττω; 3, 6, 2: καλίνδησις; 3, 7, 2: αὐτόσκιωμα; 3, 19, 8: ὑπομύω; 3, 24, 1: ὀπωροκάπηλοι; 3, 30, 1: κυμβαλισμός; 3, 34, 2; αὐτοσκαπανεύς; 3, 36, 2: κυσοδόχη; 4, 12, 1: αὐτοσανδαράκη; 4, 16, 8: ἀνθρωποπάθεια; 4, 17, 2: φιλονοσέω; 4, 18, 12: διαθαλασσεύομαι. Testimoniato solo in *A. P.* 7, 532, 1 (Isidoro) l'uso di γεωμορία=γεωργία (1, 4, 1); in 4, 14, 5 γελασίνοι, col significato di «sulculi supra nates» (Schepers) trova confronto solo in *A. P.* 5, 35, 3 (Rufino).

Non trovano esempi altrove in essi βλέπων ... αἰμοβόρον (2, 18, 2), ἀνεμιαίους ἐλπίδας (3, 38, 1) e ἀθεμίτου γαστρὸς (3, 42, 1).

Nella dizione alcifronea compaiono anche casi di espressioni perifrastiche: 1, 22, 1: ποιεῖ... νουθεσίαν; 2, 2, 3: ἐνθύμιον ποιησάμενος; 3, 38, 2: τροπὰς ... ἔχοντος; 3, 39, 2: διατριβὰς ... ἐνεποίου; 3, 42, 2: γέλωτα ...

ποιουμένας; 4, 2, 4: ἀποδήμησιν πεποιῆσθαι; 4, 8, 2: γέλωτα ... παρέχειν; 4, 16, 3: ἀγῶνα ἔχω. Rappresenta inoltre una tendenza stilistica dello scrittore inserire nei periodi, seppur non insistentemente, pleonasmi, sinonimi o ridondanti ripetizioni di termini, come mostrano ad esempio i seguenti casi: 1, 2, 1: ἄπρακτα... ἀνήνυτα; 2, 4, 1: θαλάττη καὶ κύμασι; 2, 32, 3: ὑπομένειν ἀνεχόμενον; 3, 3, 3: ἡ παμφάγος... παμβορωτάτη γαστήρ; 3, 7, 3: δύστροπος καὶ δύσκολος; 3, 13, 1: κεκλήρωσαι καὶ εἴληχας; 3, 32, 1: ἰλήκοιτε καὶ εὐμενεῖς εἴητε; 3, 35, 3: μελέτην ἀσκήσει ῥώσας; 4, 4, 3: δεήσεις καὶ λιτανείας; 4, 6, 3: κιχλίζουσα ... μωκωμένη; 4, 8, 3: παραψυχή ... παραμύθιον; 4, 16, 1: πέφρικα καὶ ταράττομαι; 4, 16, 7: πλάττεσθαι καὶ τεχνιτεύειν.

Ripetizioni che tendono a creare non tanto amplificazioni, ma piuttosto veri giochi verbali, si hanno, in particolare, in 1, 19: οὐκ ἤτησά σε ἃ ἔχεις, ἀλλ' ἃ μὴ ἔχεις. ἐπεὶ δὲ οὐ βούλει ἃ μὴ ἔχεις ἕτερον ἔχειν, ἔχε ἃ μὴ ἔχεις; 3, 38, 3: τρέφων ... θρέψοντος ... τρέφεσθαι, ed in 4, 16, 3, 5 (epistola di Lamia a Demetrio Poliorcete), con l'insistente impiego di πολιορκητής, πολιορκεῖν e πολιορκία.

6. Nella struttura dei periodi ricorrono con una certa frequenza disposizioni chiasmiche dei termini, e tale espediente può avere una precisa funzione espressiva.

È il caso di 1, 3, 1: χρηστὸν ἢ γῆ καὶ ἠβώλος ἀκίνδυνον, χαλεπὸν ἢ θάλαττα καὶ ἠ ναυτιλία ῥιψοκίνδυνον, dove la doppia struttura chiasmica sottolinea la contrapposizione tra la tranquilla vita dei campi e i pericoli del mare. Alla ricercata armonia della frase concorrono anche la figura etimologica ἀκίνδυνον ~ ριψοκίνδυνον e l'omoioteleuto, determinato dalla posizione degli aggettivi in entrambi i membri, secondo una tecnica che si trova, ad esempio, anche in 2, 26, 1: ὄζοντα στεμφύλων καὶ κόνιν πνέοντα. Scandita dalle particelle μὲν... δέ è la contrapposizione a chiasmo di 2, 18, 2-3: ὁ μὲν δειπνεῖ ἀγαθὴν αἴγα καὶ εὐγάλακτον, ἐγὼ δὲ δάκρυα τῶν ὀφθαλμῶν ἀπολείβω; senza μὲν si presenta 3, 23, 4: τὸν διυπετὴ καὶ μέγαν ἀετόν, γῦπα δὲ πικρὸν ὀδωδότα, dove il contrasto è sottolineato pure dalla vicinanza dei due sostantivi. In 2, 4, 2: ἐνεργὸς γὰρ ἡ εἰμαρμένη καὶ τὸ πεπρωμένον ἄφυκτον, la struttura chiasmica è accentuata dall'accostamento dei sinonimi; in 3, 11, 1: Ἑρμῆ κερδῶε καὶ ἀλεξίκακε Ἡράκλεις, essa ribadisce enfaticamente l'invocazione. Un tratto di maliziosa arguzia è conferito al chiasmo dalla ripresa del verbo in 4, 16, 1: οὐχ ἠγησάμενος δεινὸν ἐντυγχάνειν τοῖς ἐμοῖς γράμμασιν ὄλη μοι ἐντυγχάνων.

7. L'omoioteleuto, d'altronde, può sottolineare un'antitesi (3, 13, 3: *σῶν οὐκ ἀνθρώπων*, ribadita in questo caso dall'asindeto); la contrapposizione di due *cóla* (1, 6, 4: *ἐμπεριόψεται... σὲγγράφεται*); un rapporto espressivo tra verbi coordinati [2, 25, 3: *λημῶσαν... σαλεύουσαν*; 3, 15, 3: *καταχέοντες ... παραρριπτοῦντες ... ἐπιρρηγνύντες ... πλήττοντες* (dove l'alternanza dei suoni *ον ~ ουν/ υν* segue, si direbbe, una disposizione chiasmica); 4, 8, 4: *λοιδορούμενος... ἀπειλῶν... δεόμενος... ἀντιβολῶν* (con contrapposizione ribadita da una sorta di rima incrociata); 4, 18, 16: *γελῶντα καὶ χαίροντα καὶ ἀγωνιῶντα ... καὶ νικῶντα*]; ovvero tra sostantivi, come ad esempio in 2, 8, 1: *Ἐπιμηλίδας ... καὶ Δρυάδας καὶ Ναΐδας*; 2, 31, 1: *ὑἱδοῦς καὶ θυγατριδοῦς*; 3, 7, 5: *τοῖς ἀνδροφόνοις καὶ ἱεροσύλοις*.

Le anafore conferiscono un particolare tono enfatico nei seguenti casi: 1,11, 2: *καλὸς ... καλός*; 2, 6, 1: *φεύγεις με, ὦ Φοιβιανή, φεύγεις* (con trama allitterativa) e la successione di negazioni *οὐ... οὐ... οὐ... οὐκ ... οὐκ ... οὐ*; 2, 34, 1: *χαλεπὸς ἦν ... χαλεπός*; 2, 37, 1: *οἷα γὰρ οἷα* (e le forme affini di 3, 19, 1 e 4, 11, 7); 4, 16, 2: *σὺ... σὺ... σοὶ... σοί*; 4, 16, 3: *οὔτος... οὔτος ... τοῦτον ... τοῦτον ... τοῦτον*; 4, 18, 3, dove l'anafora di *συν-* accentua l'idea della comunanza, come anche in 1, 20, 1; 4, 18, 10-11: *ποῦ... ποῦ... ποῦ... ποῖον ... ποῖαν ... ποῖους*.

Documentate sono anche le figure etimologiche (1, 13, 1: *βουλευσαμένων βούλευμα* che accentua formalmente l'espressione proverbiale²⁸; 1, 14, 1: *ἀκήκοας ἀκουσμάτων*; 2, 32, 3: *τὴν ἀπλήρωτον ἐμπλήσαι γαστέρα*; 3, 4, 5: *ἀποθήκας ... μετατιθείς*; 3, 8, 3: *τύχη ... τυχών*, che ribadisce il concetto espresso dalla gnome finale; 3, 11, 5, dove l'accostamento *παράσιτους... παρασιτεῖν* sottolinea l'antitesi asindetica; 4, 11,6: *ὄμμασιν ὄψεται*; 4, 18, 5: *δεῖται... δεήσεις*); le litoti (1, 15, 5: *οὐκ ὀλίγοι*; 3, 17, 4: *οὐκ ἡστόχησα*; 4, 13, 19: *οὐκ εὐλόγως*; 4, 14, 5: *μήτε ὑπέρογκον ... μήτε ἄσαρκον*; 4, 19, 12: *οὔτε ἀμιγές*); i poliptoti (2, 19, 3: *ἐπὶ κακῶ κακόν*; 3, 19, 6: *ἄλλος ἄλλην*; 3, 38, 3: *λιμώττοντα ... λιμώττοντι*; 4, 18, 1: *μόνος μόνη*); le allitterazioni (cfr., ad es., 1, 1, 5: *ὄγκον οὐκ ὀλίγον*; 1, 8, 2: *οὔν οὔτος ὄν ὄρας*; 1, 10, 5: *ὁμοφύλους οὐκέτ' ὄντας*; 2, 4, 1: *ἔγνω ἑμαυτὸν ἐπιδοῦναι*; 3, 7, 2: *αὐτοσκωμμάτων ἀλυκῶν ... αὐτοχαρίτων ἀστεῖσμων ἀμυλίας*, con omoioteleuto, come in 4, 4, 1: *συνηχθέσθην ... συνήσθην*; 3, 23, 2: *πέρας πάσης πίστεως*; 4, 13, 6: *ἔνδροσόν ἐστὶν ἐν*).

8. Alla ricercata struttura della frase concorre anche la tendenza a separare

28. Per il proverbio, cfr. Tsirimbas, *Sprichwörter*, cit., 11.

intenzionalmente organismi sintattici attraverso l'interposizione di complementi, allo scopo di conferire al periodo tono sostenuto. Questo si presenta, in particolare, nei seguenti casi:

1, 3, 2: ἐνὸς τῶν ἐν τῇ Ποικίλῃδιᾳ τριβόντων ἀνυποδῆτων καὶ ἐνεροχρῶτων στιχίδιον ἀποφθεγγομένου; 1, 4, 1: τὴν ἐκτῆς βώλου πρὸς διατροφήν ἀναμένουσιν ἐπικαρπῖαν; 1, 9, 2: τὴν παρ' ἡμῶν ἐξ ὧν ἂν ἡ θάλαττα πορίζῃ παραμυθίαν; 1, 9, 3: ἐκ τῆς πίκρας τῶν ἀγορανόμων ἐξελοῦνται ἡμᾶς χειρός, dove la disposizione dei termini è ribadita dall'efficace enallage; 2, 4, 1: οὐδέν με τῆς γῆς ἀμειβομένης τῶν πόνων ἀντάξιον; 2, 11, 1: χαίρειν τοὺς ἀλαζόνας ... (dopo cinque righe dell'ed. Teubner) ἑάσας; 2, 19, 2: πολλοὺς ἤδη διὰ σκαιότητα τρόπου καὶ δεινότητα ῥημάτων ἐπὶ τοὺς ἔνδεκα ἀγαγών; 2, 35, 3: εἰς γὰρ με τὸ συνηρεφές ἀγαγών, dove la disposizione artificiosa tradisce l'emozione di Epiphylis nel raccontare la violenza subita; 2, 38, 2: ῥόπαλον ἐξ ἀχράδος πεπονημένον μετὰ χειρᾶς ἔχων; 3, 3, 1: ὄψει με οὐ μετὰ μακρὸν ἐν βρόχῳ τὸν τράχηλον ἔχοντα; 3, 8, 1: πᾶσα αὐτῷ καθάπερ Κράτητι τῷ Θήβηθεν κυνὶ ἀνέωγεν οἰκία; 4, 8, 2: ὃν παρ' Εὐφρονίῳ τρίτην ἐσπέραν πολὺν τινα ἐνεφορησάμην; 4, 16, 6: φοβουμένων μὴ ἄλλο πάλιν γένηται τῆς ἐν τῷ παρόντι τύχης κώλυμα. Ricercati formalmente sono anche quei periodi che presentano una struttura bi- o polimembre, dove i termini e i complementi corrispondenti sono volutamente disposti in ordine alterato, cfr. ad. es., 2, 11, 1: οἰδὲ ἀμφορεῖς οἴνου γέμοντες, πλέα δὲ ἀγαθῶν τὰ σύμπαντα; 2, 16, 2: σφριγῶντας ἔχει τοὺς ὠμούς καὶ ἀδρᾶν τὴν ἐπιγουνίδα φαίνει; 3, 10, 2: κῶμα κατέσχε τὸ συμπόσιον καὶ πάντας ὕπνος ὑπειλήφει.

È appena superfluo avvertire che queste collocazioni artificiose dei termini non sono create per evitare lo iato, che ricorre, invece, abbondantemente nelle epistole di Alcifrone; cfr. ad es., 1, 1, 1: εἴσω ἀνοιδούντα ἐρρήγνυτο; 1, 16, 1: τε εἴ ὠφελεῖν; 3, 1, 2: σοι αὖτος ... καὶ αὐχμηρός; 3, 1, 3: καὶ ὠφρυωμένῳ οὐδέν; 3, 7, 1-2: μειράκιου ὠχόμεθα ἔνθα αὐτός ... καὶ ἀνάπαιστα εὐκροτα ἐπιλέγοντες.

Nella disposizione dei termini ricorrono in modo identico anche casi di interposizione, tra elementi coordinati, di un elemento comune ad entrambi, sostantivo o verbo: 1, 13, 1: εὐοψία μὲν ἦν καὶ πλῆθος ἰχθύων; 2, 16, 1: ἐφ' ᾧ πάλαι ἤσχαλλον τὴν ἐχέτλην ὑφελομένῳ καὶ δύο δρεπάνας; 2, 19, 2: ἀργαλέος ἄνθρωπος καὶ δριμύς; 3, 7, 5: οὕτως ὁ δριμύς γέρων καὶ πικρὸς ἐνεπίμπρατο καθ' ἡμῶν; 3, 9, 1: πόλεμον ὑπέστης καὶ πόρθησιν καινὴν; 3, 13, 1: σκάνδικας ἐσθίειν καὶ γήθουα; 4, 11, 4: εὐνούχους ὑπισχνούμενος καὶ θεραπαίνας; 4, 17, 3: στωμύλλεσθαι θέλει καὶ εἰρωνεύεσθαι; 4, 18, 17: μακροτέραν ἔορτὴν οὐδέποτε ἔγνων οὐδὲ ἀκαιροτέραν.

Ricca è la documentazione di *cóla* contrapposti o allibrati, cfr. ad es. 1, 2, 1: δι' ἡμέρας μὲν ὑπὸ τῆς εἵλης φλεγόμενοις νύκτωρ δὲ ὑπὸ λαμπάσι τὸν

βυθὸν ἀποξύουσι; 1, 6, 1: ἐξ ἀγαθοῦ μὲν πατρὸς ἀγαθῆς δὲ μητρὸς (alibramento che si trova nel secondo membro di un'antitesi)²⁹; 1, 16, 1: εἰ μὲν τι δύνασαι συμπράττειν, καὶ δῆτα λέγε πρὸς με, οὐ πρὸς ἑτέρους ἔκπυστα ποιῶν τάμά· εἰ δὲ μηδὲν οἴός τε εἶ ὠφελεῖν, γενοῦ μοι τὰ νῦν Ἄρεοπαγίτου στεγανώτερος ³⁰, dove la contrapposizione è sottolineata anche dall'analogia collocazione dell'imperativo nell'ottava sede di entrambi i membri; ed ancora 2, 20, 2-3; 2, 39, 2 (nel secondo membro di un'antitesi, come in 1, 6, 1; 3, 12, 2; 3, 18, 2; 4, 8, 4; 4, 18, 9 etc.).

Accanto ai frequenti casi di polisindeto, ricorrono coordinazioni asindetice, determinate, ora dalla successione di sostantivi o aggettivi [2, 13, 3: ἡ γεωργία, οὐ λόχους, οὐκ ἐνέδρας, οὐ φάλαγγας ἔχουσα; 2, 38, 2: τὸ βλέμμα ἰταμός, ἡμίγυμνος ἐν τριβωνίῳ ... ἀνυπόδητος, ῥυπῶν, ἄπρακτος; 4, 14, 3: ὦδαί σκώμματα πότος εἰς ἀλεκτρυνῶν ὦδας μύρα στέφανοι τραγήματα (asindeto ribadito dall'ellissi verbale)]; ora da membri di periodo (2, 33, 1: αὐχμὸς τὰ νῦν· οὐδαμοῦ νέφος ὑπὲρ γῆς αἴρεται; 3, 16, 1: οὐ μοι μέλει· ποιούντων ὅσα καὶ βούλονται <οἱ> ῥιψοκίνδυνοι Γρόνθων καὶ Σαρδανάπαλλος; 4, 17, 1: οἶά με Ἐπίκουρος οὔτος διοικεῖ πάντα λοιδορῶν, πάντα ὑποπτεύων, ἐπιστολὰς ἀδιαλύτους μοι γράφων, ἐκδιώκων ἐκ τοῦ κήπου; qui la coordinazione asindetica dei participi scandisce il ritmo del periodo articolato in quattro *cóla*).

Pure frequenti, e normali nello stile narrativo³¹, i mutamenti di tempo, cfr. ad es.: perfetto e presente: 2, 7, 2; 2, 37, 2; 3, 11, 4; presente e aoristo: 2, 13, 3; 2, 27, 2; aoristo ed imperfetto: 1, 1, 3; 1, 15, 4; 2, 9, 1-2; 2, 23, 1; 2, 25, 1; 3, 2, 1; imperfetto e piuccheperfetto: 2, 2, 2; 3, 10, 3; presente e imperfetto: 2, 35, 1; 3, 7, 4; 3, 36, 4; 4, 18, 17; perfetto ed aoristo: 1, 6, 4; 1, 12, 1; 2, 10, 3; 3, 20, 2.

9. Gli espedienti normalmente impiegati da un retore sono, dunque, presenti nelle lettere di Alcifrone. Tuttavia la ricercatezza formale appare raramente essere fine a se stessa: metafore, figure retoriche o strutture sintattiche hanno spesso, come si è visto, una funzione espressiva ben definita nell'ambito del contesto.

29. Frequenti le antitesi con il primo elemento negativo, cfr. 1, 6, 1; 3, 5, 3; 3, 22, 3; 3, 29, 2; 3, 25, 3; 4, 5, 1; 4, 7, 6; 4, 9, 1; 4, 10, 1.

30. Per il proverbio, cfr. Tsirimbas, *Sprichwörter* cit., 24 sg.

31. Analoga alternanza è stata osservata a proposito di Achille Tazio da L. Castiglioni, *Studi intorno ai romanzieri greci. II Achille Tazio*, «Byzant.-neugriech. Jahrbücher» 4, 1923, 28.

Più precisamente l'uso di termini e nessi raffinati o retorici sembra essere determinato da una duplice esigenza. Se nei primi due libri la tecnica retorica permette ad Alcifrone di creare un effetto di contrasto con l'umile ambientazione delle epistole elevandone, seppur artificiosamente, il tono uniforme e monotono³² (basti considerare l'impiego delle metafore e, soprattutto, delle immagini nelle epistole piscatorie), nel terzo e quarto libro, dove le situazioni si complicano e si vivacizzano nella rappresentazione delle gesta urbane dei parassiti e delle etere, l'utilizzazione di espressioni metaforiche (cfr. 3, 1, 1; 3, 2, 3; 4, 10, 5; 4, 13, 16), di argute ambiguità (4, 10, 5; 4, 13, 16) e di immagini (ad es. 3, 9, 2; 3, 18, 2; 4, 13, 13), ovvero la ricorrenza di espedienti retorici (cfr. ad es. le strutture chiasmatiche di 3, 23, 4; e 4, 16, 1; le anafore di 4, 16, 2 e 4, 18, 3; gli iperbati di 3, 8, 1 e 4, 16, 6), contribuiscono opportunamente ad evidenziare certe scene e ad accentuare la raffigurazione psicologica, senza dare l'impressione che il gusto per l'artificio retorico prevalga indiscriminatamente. Per questo, leggendo le epistole di Alcifrone, «non si ha mai l'impressione del barocco»³³; traspare piuttosto lo sforzo di creare uno stile che, pur ricorrendo ad un lessico letterario o a strutture ricercate, non rinunci mai all'ἀφέλεια³⁴.

32. Cfr. L. Previale, *L'Epistolario di Alcifrone*, «Mondo Classico» 1932, 28.

33. Cfr. Setti, *art. cit.*, 240 n. 2.

34. W. von Christ - W. Schmid - O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, VII, II (2), München 1924, 827.

OSSERVAZIONI SULLO STILE DI NILO ANCIRANO

VI. Internationaler Byzantinistenkongress,
Wien 1981-82, II, 217-225

1. Friedrich Degenhart¹, studiando le orazioni di Nilo di Ancira (*Oratio in Albanum*², *Sermo in Luc. 22*, 36³, e i frammenti traditi dalla *Biblioteca* di Fozio⁴) osserva che esse sono “echte Erzeugnisse der byzantinischen Beredsamkeit und machen reichlichen Gebrauch von den rhetorischen Kunstmitteln”. A conferma di ciò cita qualche esempio di anafora, antitesi, chiasmo, interrogativa retorica, esclamativa, polisindeto e Satzparallelismus infine riporta la traduzione di alcuni passi, senza peraltro corredarli di una esegesi specifica. Degenhart avverte l'esigenza di studiare lo stile di Nilo, ma la sua analisi rimane in superficie, sorprendentemente circoscritta alle sole orazioni.

In realtà, la dizione di Nilo presenta significative caratteristiche anche nelle altre opere: basta leggere qualche pagina del Migne per rendersi conto che Nilo è uno scrittore colto, talvolta raffinato, capace di dosare con sapienza i mezzi espressivi ereditati dalla tradizione retorica. In particolare, l'insistenza su certe strutture del periodo e il ricorso ad alcune metafore di veneranda tradizione poetica meritano di essere segnalate come precise movenze della sua prosa.

Alla verifica di questi aspetti stilistici mirano le osservazioni che seguono, con le quali non intendo ovviamente offrire un panorama esaustivo, ma presentare solo alcuni esempi significativi tratti da tre opere appartenenti a generi letterari diversi: le *Epistole*⁵, il trattato teologico-parenetico

1. F. Degenhart, *Der hl. Nilus Sinaita. Sein Leben und seine Lehre vom Mönchtum*. Münster 1915, 70-76.

2. PG 79, 696-712.

3. PG 79, 1264-1280.

4. PG 79, 1489-1502 (= Phot. *Biblioth. cod. 276*).

5. Sul corpus di Nilo (1061 lettere nell'edizione di Leone Allacci, Romae 1668, integralmente riprodotta in PG 79, 58-582), cfr. J. Gribomont, *La tradition manuscrite de Saint Nil. I. La correspondance*, *Studia monastica* 11 (1969), 231-67; A. Cameron, *The authenticity of the Letters of St Nilus of Ancyra*, *GRBS* 17 (1976), 181-96.

*De voluntaria paupertate*⁶ e la *Narratio* romanzesca sulla strage dei monaci del monte Sinai⁷.

2. Un dato stilistico tra i più rilevanti è l'impiego dell'asindeto, che non crea solo successioni, talvolta pesanti, di verbi o sostantivi (*Ep.* III 98, 429 D: ἰσχυροποιεῖσθε, νευροῦσθε, νήφετε, χρήσασθε τῇ πίστει, τῇ ὑπομονῇ, τῇ προσευχῇ, τοῖς ψαλμοῖς, τῇ γονυκλισίᾳ, τῇ νηστείᾳ, τῇ ἀγρυπνίᾳ, τῇ συνήθει χαμευνία, τοῖς ἀναγνώσμασι, τῇ πραότητι, τῇ ἡσυχίᾳ, τῇ εἰρήνῃ, τῇ ταπεινοφροσύνῃ, τῇ σφραγίδι τοῦ σταυροῦ; *Narrat.* 681 B, con la sequenza ἐμπορίας, ναυτιλίας, οἰκοδομίας, φυτείας, μνηστείας, γάμους, παιδοποιίας, στρατείας, πορισμῶν, δίκας, δικαστήρια, βήματα, θρόνους, κήρυκας, ἄρχοντας, ἐχθρῶν ἀμύνας, φίλων συντυχίας καὶ συνδιαιτήσεις, δημαρχίας, ἡγεμονίας, οἰκονομίας καὶ αὐτὴν ... τὴν βασιλικὴν ἀξίαν; *De volunt. paup.* 997 D: οἰκοδομοῦντες, φυτεῦντες, ὁδοιποροῦντες ἐμπορευόμενοι), ma anche complessi costrutti polimembri, articolati su verbi di modo finito, per lo più indicativo e imperativo.

In *De volunt. paup.* 996 A, ad esempio, il periodo è formato da nove cola asindetici (τυράννοις δορυφορουμόνοις πλήθει πολλῶ ἀντόστησαν, πολέμων παρατάξεις ἐγέλασαν, φάλαγγας ἀντιτεταγμένας ἐχθρῶν ἐτρέψαντο, ἐπιβούλων μεμηχανημένας ἐνέδρας διῆλθον ἀπαθείς, δεσμωντηρίων ἐρρῦσθησαν τῶν θυρῶν αὐτοῖς ἀνοιγείσων ἀοράτῳ δυνάμει, δεσμῶν ἡλευθερώθησαν, παραδόξως λυθέντες ὧν κατεῖχοντο πεδῶν, ἀπειλὰς φόνων τῶν ἀρχόντων καὶ μαινομόνων δῆμων θυμούς παρῆλθον ἀκινδύνως, αἰεὶ πεῖραν οὐδενὸς ... λαβόντες ... δενοῦ) di cui due participiali. Il solo elemento coordinante è rappresentato dal καί che collega i nessi ἀπειλὰς ... ἀρχόντων / μαινομόνων ... θυμούς, dove i termini sono evidenziati dalla posizione chiasmica e dall'omeoteleuto creato dalla successione dei genitivi.

6. PG 79, 968-1060.

7. Accetto le conclusioni di H.Ringshausen, *Zur Verfasserschaft und Chronologie der dem Nilus Ancyranus zugeschriebenen Werke*. Diss., Frankfurt 1967, 25-30, il quale con argomentazioni convincenti ha dimostrato infondata la tesi di K. Heussi, *Untersuchungen zu Nilus dem Asketen*, Leipzig 1917, 123-59, che riteneva l'opera non autentica. Ha su questo problema cfr. anche F. Conca, *La Narratio di Nilo e il romanzo greco*, in: Atti del IV Congresso Nazionale di Studi Bizantini, Lecce 21-24 aprile 1980 (in corso di stampa) e le conclusioni di questo lavoro. – Per la *Narratio* seguo il testo critico che sto preparando per la collezione teubneriana: per comodità del lettore i passi sono ancora indicati secondo PG 79,589-694.

Molto simile è l'andamento del periodo in 1041 A-B: διώρθωται τὰ ἦθη, ὑποτέτακται τὰ πάθη, οὐδὲν πλημμελῶς ἢ αἴσθησις ἐνεργεῖ, ἐξωμάλισται τὰ τῆς προκοπῆς πρὸς τὸ εὐκόλον, ἡμῖν ἢ ἄσκησις γέγονεν, εἰρήνην ἄγει ἢ καρδία βαθεῖα, πέπαυται τὰ τῆς μάχης ἡμῖν, ἢ πρὸς τὰς ἀρχὰς καὶ τὰς ἐξουσίας καταλέλυται πάλῃ. In questo caso si succedono otto cola formati da soli verbi di modo finito, scanditi dagli omeoteleuti, dal rincorrersi delle assonanze accentuate dalla lettura itacistica e dall'impiego di analoghe strutture sintattiche (τὰ τῆς προκοπῆς ... τὰ τῆς μάχης). Come nel passo precedente l'unica particella connettiva è il καί che coordina i sostantivi τὰς ἀρχὰς ... τὰς ἐξουσίας, rompendo, in apparenza, la compattezza della struttura asindetica.

Questi dati stilistici tratti dal *De voluntaria paupertate* trovano ampio riscontro anche nelle *Epistole* e nella *Narratio*. Lo provano in particolare gli esempi di *Epp.* I 238, 169 C; III 5, 368 B-C; e di *Narrat.* 658 B, 661 C, accanto ai quali è opportuno ricordare i cola asindetici articolati sulla successione di imperativi, frequenti soprattutto nelle *Epistole*. È il caso di I 292, 189 B, II 119, 252 B e dei costrutti formati da imperativi negativi (II 35, 273 B; 106, 248 A; III 256, 512 A), dove l'anafora di μὴ / μήτε /μηδέ accentua l'enfasi della dizione rendendo più incalzante il ritmo del periodo.

3. Un altro aspetto importante dello stile di Nilo è il frequente ricorso a costrutti participiali. Senza dubbio questa caratteristica è particolarmente vistosa nella *Narratio*. Come ho cercato di dimostrare altrove⁸, in quest'opera le sequenze participiali sono costruite con sapiente simmetria attraverso particelle connettive e risultano scandite da omeoteleuti e da abili giochi di assonanze interne. I casi di 596 A-C, 601 C, 608 C-D, 624 A-B, 636 B, 645 A rappresentano solo alcuni dei molti esempi significativi che si potrebbero citare, a conferma di una precisa scelta stilistica di Nilo, forse influenzato anche dalle *Etiopiche* di Eliodoro⁹. Alcuni di questi passi, in particolare 608 C-D e 624 A-B, costruiti sulla sequenza di otto cola participiali coordinati, contrapposti o in successione asindetica, possono essere confrontati, ad esempio, con *Ep.* II 83, 237 D-240 A, dove pure abbiamo un lungo periodo articolato su otto genitivi assoluti coordinati, scanditi dall'omeoteleuto creato dall'alternanza dei suoni οντος /ουντος e intercalati da una breve

8. Conca, *art.cit.*

9. Conca, *art.cit.*

sequenza di participi sostantivati; o anche con *Ep.* II 96, 244 A. In questo caso ad un costrutto bimembre formato da participi sostantivati dipendenti dall'infinito retto dal verbo principale (τῶν ... ἔμπορευομένων καὶ τῶν τὰς μυρίας δίκας ... πλεκόντων οὐδὲν δοκεῖς διαλλάττεεν) seguono otto cola participiali, in una sequenza interrotta soltanto dalla parentetica κἂν ὑπάρχει ἀνάισθητός τε καὶ ἄψυχος : l'asindeto che unisce i primi tre membri è alleggerito dalle coordinazioni interne a due di essi, secondo una tecnica altre volte adottata da Nilo (πραγματίας παντοίας ἐπινοῶν, κράζων μετ' ὀργῆς, καὶ βρύχων, ἀπὸ τῆς γαλαιάγρας καθυβρίζων, καὶ σκώπτων, καὶ λοιδορῶν, καὶ διαμεμφόμενος τοὺς παρατυγχάνοντας). Periodi costruiti in modo analogo si trovano anche in *Epp.* II 206, 309 B; 213, 312 B; 245, 328 A e caratterizzano pure la dizione del trattato *De voluntaria paupertate*; significativo appare soprattutto il caso di 997 D, dove alla frase principale seguono sei cola participiali in successione asindetica. Sostanzialmente simili sono gli esempi offerti da 1008 D (tre coppie di cola participiali, coordinati e sottolineati dall'omeoteleuto), 1012 A, 1021 B-C (dove gli undici cola participiali sono in prevalenza scanditi dall'articolo οἱ ripetuto sei volte e separato con forte iperbatò dal participio a cui si lega), 1025 C-D, 1041 D.

4. L'influsso della cultura retorica appare evidente soprattutto nell'impiego di alcune metafore di tradizione poetica, abilmente inserite nel contesto, senza inopportuni scarti stilistici. Anche un breve sondaggio rivela le fonti dello scrittore. Ad Omero (*Od.* IV 150) risale l'espressione τὴν βολὴν τῶν ὀφθαλμῶν (*Narrat.* 632 B), che peraltro ritorna anche nella prosa dotta della seconda sofistica (Alciph. I 11, 2); invece la metafora di *Ep.* I 112, 132 B (ἀποπτύων τοὺς λήρους) è coniata sul nesso λόγους ἀποπτύειν ampiamente testimoniato nella tragedia (Aesch. *Eum.* 303; Eur. *Hel.* 664).

In verità, Nilo sembra riecheggiare spesso la tradizione tragica, ed Euripide in particolare. Tragico è l'impiego traslato di πορθέω in *Narrat.* 592 B (πορθούσης σε λύπης), come appare da *L.S.J.*, s.v.3; ad Eur. *Rh.* 790 risale il nesso ὁ κρουνὸς τοῦ...αἵματος (*Narrat.* 596 A), che non pare testimoniato altrove nei testi patristici; dall'*Ippolito*, 1427 deriva l'espressione καρπούμενος πένθος (*Narrat.* 597 C); infine ἀχαλίνωτον ... γλῶσσαν di *Ep.* III 229f 490 C richiama Eur. *Bacch.* 386 (ἀχαλίνων στομάτων).

Di norma queste metafore non sono puramente esornative, ma contribuiscono ad evidenziare un concetto o a rendere più vibrante la parnesi, elevando il tono della dizione. Nella *Narratio* poi sono impiegate, forse, con una funzione ancora più precisa: Nilo intende imitare anche sul piano dello stile il suo modello letterario, il romanzo, adeguandosi così alla tradizione

retorica dei romanzieri risalente alla seconda sofistica.

Naturalmente è appena superfluo avvertire che ricorrono anche altri traslati di uso comune nella tradizione patristica, come καταπίνω (*Epp.* I 14, 85 C; 26, 93 C; III 227, 488 C), ἀγνιστρεύω (*Epp.* II 140, 260 C; III 33, 396 B), σκιρτάω e σκίρτημα (*Epp.* II 140, 260 A; III 165, 461 A; 166, 461 B), χειμάζω (*Ep.* IV 9, 553 C; *Narrat.* 604 B).

5. Costante è pure la tendenza a chiarire un concetto attraverso un paragone che suggerisce icasticamente una immagine. Il lungo passo di *Narrat.* 624 A-B, nel quale coloro che cadono nel peccato per non avere coltivato con costanza la virtù sono messi a confronto con i marinai che per incuria perdono il loro carico proprio in prossimità del porto, rivela in modo paradigmatico la predilezione dell'autore per i paragoni tratti dall'ambiente marinaro, di cui le *Epistole* soprattutto offrono numerosi esempi (I 71, 113 B; 166, 149 A; II 246, 328 B-C).

Anche la lotta dell'uomo contro le tentazioni è paragonata spesso alle gare ginniche, nelle quali l'esercizio e le capacità di reazione sono sicure premesse di successo. Alcuni passi delle *Epistole* (II 63, 228 D-229 A; 70, 232 C), della *Narratio* (621 B) e del trattato *De voluntaria paupertate* (972 B-C) confermano il frequente ricorso a similitudini agonali, divenute ormai topiche, e di cui Nilo poteva forse trovare un modello molto vicino proprio nelle opere di Giovanni Crisostomo¹⁰? Nei luoghi citati, inoltre, Nilo non si limita a riproporre il medesimo paragone, ma riprende addirittura le stesse espressioni. Ad esempio, il nesso μέσα διδόντες ... τοὺς ἀντιπάλοις di *Narrat.* 621 B ritorna identico in *De volunt. paup.* 972 B; l'immagine τὰς ἰγνύας ἐρείσαντες ricorre in *Narrat.* 621 B e *De volunt. paup.* 972 C; infine, l'espressione λύεται ... ἄμματα (*Narrat.* 621 B) è solo lievemente variata in *Ep.* II 70, 232 C (διαλύει τὰ ... ἄμματα).

In verità è tipico di Nilo insistere sugli stessi concetti ricorrendo ad espressioni formalmente affini¹¹. Il passo di *De volunt. paup.* 1057 B παρὰ τοῦ θεοῦ ἄλλον (= μισθόν) αἰτεῖν οὐκ ἔτι εὐλογος ὢν (chi cerca la vanagloria non può chiedere altre ricompense) è molto vicino a *Narrat.* 620 B

10. Cfr. G. Luongo, *Desertor Christi miles*, KOINΩNIA 2 (1978), 75; In generale per gli influssi di Giovanni Crisostomo nell'epistolario di Nilo, cfr. Heussi, *op.cit.*, 53-59.

11. Su tale caratteristica è fondata, in sostanza, tutta la ricerca di Ringshausen, nella quale sono esaminate le analogie tematiche e verbali tra il *Commentario al Cantico dei Cantici* di tradizione catenistica e le seguenti opere: *Peristeria*, *Narratio*, *Sermo in Luc.* 22, 36, *De voluntaria paupertate*, *Epistole*.

ἄλλον οὐκ ἔτι προσδοκῶν ὃν ἦν εὐλόγως ἀπαιτεῖν. Anche le conseguenze dell'υπερηφανία sono indicate con parole simili in *Narrat.* 624 B (ἀθετοῦσα Θεὸν καὶ ἑαυτῇ τῶν κατορθωμάτων ἐπιγράφουσα τὴν δύναμιν) e *De octo spirit. mal.* 1161 C (ὑπερηφανίαν νοσεῖ ὁ ἀποστήσας ἑαυτὸν Θεοῦ καὶ ἰδίᾳ δυνάμει ἐπιγράφων τὰ κατορθώματα). Inoltre il biasimo della vanagloria suggerisce in *Narrat.* 624 C e *De volunt. paup.* 977 A il richiamo al medesimo passo biblico (*Agg.* I 6 ὁ τοὺς μισθοὺς συνάγων συνήγαγεν εἰς ἀπόδεσμον τετρυπημόνον), del quale è data un'interpretazione analoga: *De volunt. paup.* 977 A δείκνυσι ὅπως ... ἀφανίζεται ὁ πόνος; *Narrat.* 624 C τοιαύτη ... ἢ κενοδοξία ... ἀφανίζουσα τὸ γινόμενον¹². Giova infine ricordare che in *Narrat.* 621 C κενοδοξία e ὑπερηφανία sono paragonate a ὕφαλοι πέτραι, sulle quali le navi rischiano di incagliarsi; la stessa immagine ritorna, seppur limitata alla sola κενοδοξία, in *De octo spirit. mal.* 1161 A: κενοδοξία πέτρα ἐστὶν ὕφαλος.

6. Al termine del suo studio Heussi osserva: "Übrigens weist die *Narratio* einen ausgeprägten Stil auf; der stilistische Unterschied zwischen der Briefsammlung und der 'Erzählung' ist mit Händen zu greifen"¹³. In realtà le conclusioni che si possono trarre anche da questo breve sondaggio sembrano esattamente opposte. La *Narratio* non presenta sostanziali eccezioni rispetto ai dati offerti dalle altre opere; semmai alcuni aspetti stilistici (simmetria nelle strutture participiali e impiego delle metafore di tradizione poetica) risultano talvolta più accentuati, per la precisa volontà dello scrittore di rendere più incalzante il ritmo del periodo e colorire il racconto di quel pathos retorico che esigono le regole del genere romanzesco.

Tanta sensibilità stilistica non può appartenere ad un anonimo che non ha lasciato altra traccia della sua opera, ma piuttosto ad uno scrittore colto, conoscitore della letteratura profana, in grado di adeguare la propria tecnica espressiva al genere letterario scelto come modello. Nilo di Ancira, discepolo¹⁴ di Giovanni Crisostomo sembra avere queste caratteristiche. Pertanto non ci sono motivi fondati per respingere la tradizione manoscrit-

12. Lo stesso passo biblico è spiegato in modo analogo anche nel *Commentario al Cantico dei Cantici*, cfr. Ringshausen, *op. cit.*, 39-41.

13. Heussi, *op. cit.*, 157.

14. μαθητής lo indica senz'altro Giorgio Monaco, *Chr.* IV 202, "élève au sens large" è propenso invece ad intendere E. Demougeot, *Quelques témoignages de sympathie d'Orientaux envers s. Jean Chrysostome exilé*, in: Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi bizantini, Palermo 3-10 aprile 1951, Roma 1953, 50.

ta e negare l'autenticità di un'opera che è così significativa per individuare l'identità di uno scrittore che meriterebbe senz'altro un posto di rilievo in ricerche organiche e dettagliate sulla prosa protobizantina, di cui spesso si sente la mancanza e che il tema di questo Congresso "Byzantinistik bis 2000" rende quanto mai auspicabile.

LE PERIPEZIE DELLA COPPIA NEL ROMANZO ANTICO E BIZANTINO

Narrare, Roma 1985, 81-91

1. L'incontro tra due giovani bellissimi, il *coup de foudre*, il fidanzamento o il matrimonio, la partenza dalla patria, i viaggi avventurosi per terra e per mare, l'assalto dei pirati, la separazione, la ricerca, il ritrovamento e alla fine le nozze e l'inizio di una vita in comune veramente felice: questo, in breve, il contenuto del romanzo d'amore, un genere letterario fiorito nei secoli I-IV, durante i quali furono composte le opere di Caritone di Afrodizia (*Cherea e Calliroe*), Achille Tazio (*Leucippe e Clitofonte*), Longo Sofista (*Dafni e Cloe*), Senofonte Efesio (*I racconti efesi*) ed Eliodoro di Emesa (*Le Etiopiche*)¹. A questi modelli rimasero assai fedeli i romanzieri vissuti al tempo della dinastia Comnena (XI-XII sec.); a tale periodo appartengono le opere di Eustazio Macrembolita (*Ismine e Isminia*), Teodoro Prodromo (*Rodante e Dosicle*), Niceta Eugenio (*Drosilla e Caricle*) e Costantino Manasse (*Aristandro e Callitea*)².

1. Prendo in esame solo i cinque romanzi conservati per intero dalla tradizione medioevale; per il testo si vedano le seguenti edizioni: Charitonis Aphrodisiensis, *De Chaerea et Callirhoe amatoriarum narrationum libri octo*, recensuit W.E. Blake, Oxonii 1938 e Chariton, *Le roman de Chairéas et Callirhoe*, texte établi et traduit par G. Molinié, Paris 1979; Achilles Tattius, *Leucippe and Clitophon*, ed. by E. Vilborg, Stockholm 1955 e Achilles Tattius, with an english translation by S. Gaselee, London-Cambridge, Massachusetts³, 1961; Longus, *Pastorales (Daphnis et Chloé)*, texte établi et traduit par G. Dalmeida, Paris² 1960; Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques ou Le roman d'Habrocomès et d'Anthia*, texte établi et traduit par G. Dalmeida, Paris² 1962 e Xenophontis Ephesii, *Ephesiacorum libri V. De amoribus Anthiae et Abrocomae*, recensuit A.D. Papanikolaou, Leipzig 1973; Heliodori, *Aethiopica*, recensuit A. Colonna, Romae 1938 e Héliodore, *Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*, texte établi par R.M. Rattenbury-T.W. Lumb et traduit par J. Maillon, Paris² 1960. Per una traduzione italiana di questi romanzi, si veda il volume miscelaneo *Il Romanzo Classico*, a cura di Q. Cataudella, Edizioni Casini, Roma 1958 (ristampato in seguito da Sansoni, Firenze 1973). In questo lavoro non considero i numerosi frammenti papiracei che ci hanno restituito brani di anonimi autori; si vedano le raccolte, ormai insufficienti, di B. Lavagnini, *Eroticorum Graecorum Fragmenta Papyracea*, Leipzig 1922 e F. Zimmermann, *Griechische Roman-Papyri und verwandte Texte*, Heidelberg 1936. Tra i testi più recenti vanno segnalati i frammenti delle *Storie fenicie* di Lolliano, pubblicati da A. Henrichs, *Die Phoinikika des Lollianos. Fragmente eines griechischen Romans*, Bonn 1972.

2. Tra questi autori, solo Eustazio Macrembolita scrisse in prosa; Teodoro Prodromo e Niceta Eugenio adottarono il dodecasillabo, Costantino Manasse il decapentasillabo. Solo per i

Pochi anni dopo la morte di Andronico I Comneno (1185), Bisanzio viene conquistata dai Latini al seguito della quarta crociata (1204). Solo nel 1261 lo scettro imperiale sarà ripreso da un romèo, Michele VIII Paleologo, che diede inizio all'ultima gloriosa dinastia regnante a Costantinopoli, prima che la "Città" cadesse sotto le bombarde di Mehmed II (1453). All'epoca dei Paleologi ci fu l'estremo rifiorire della narrativa. Molti temi del romanzo d'amore vennero ripresi dagli anonimi autori di *Callimaco e Crisorroe*³, *Beltandro e Crisanza*⁴, *Libistro e Rodamne*⁵; tuttavia, l'intreccio si semplifica ed è scandito da personaggi nuovi: la coppia non è più insidiata da pirati o mercanti, ma da sovrani che ricorrono ai mortali incantesimi di vecchie maghe. Soprattutto muta l'atmosfera del racconto: i protagonisti non sono "borghesi" travolti da incredibili avventure, ma principi e principesse, che vivono nello splendore di corti fastose⁶.

Proprio al tramonto di Costantinopoli, dunque, il romanzo sembra rinnovarsi; l'esame di alcuni motivi che ricorrono nella produzione di quasi quattordici secoli lo prova, credo, in modo convincente.

2. L'incontro tra i due protagonisti avviene di norma durante una festa in onore di una divinità (Caritone, Senofonte Efesio, Eliodoro e Niceta Eugenio), o

frammenti di Costantino Manasse possediamo un'edizione abbastanza recente di O. Mazal, *Der Roman des Konstantinos Manasses*, Wien 1967, per gli altri testi dobbiamo ricorrere ancora alla vecchia raccolta di R. Hercher, *Erotici Scriptores Graeci*, II, Lipsiae 1839 – del romanzo di Niceta Eugenio sto preparando una nuova edizione critica. Non esistono traduzioni in lingua moderna.

3. Per il testo si veda *Le Roman de Callimaque et de Chrysorrhoe*, texte établi et traduit par M. Pichard, Paris 1936.

4. Seguo l'edizione di E. Kriaras, *Βυζαντινά ἱπποτικά μυθιστορήματα*, Athenai 1935, pp. 101-27; si veda anche *Il Romanzo di Beltandro e Crisanza*, introduzione, traduzione e note a cura di F. Conca, Cisalpino-Goliardica, Milano 1982.

5. L'edizione di J.M. Lambert Van der Kolf, *Le Roman de Libistros et Rhodamné*, Amsterdam 1933, è basata su quattro manoscritti (Paris, gr. 2910, Neapol. III A a 9, Scorial. 496, Leid. Scalig. 33); ancora inedito è il cod. Vatic. gr. 2391, sul quale peraltro è stata condotta la traduzione di V. Rotolo, *Libistro e Rodamne. Romanzo cavalleresco bizantino*, Athenai 1963, dalla quale sono tratte le citazioni che seguono.

6. Oltre ai tre romanzi citati, i soli che prenderò in esame in questa sede, vanno segnalate anche altre opere, come *l'Achilleide*, *Imberio e Margarona* e *Fiorio e Plaziafiore*: le ultime due derivano con sicurezza da modelli occidentali, rispettivamente, il romanzo di *Pierre de Provençe et la belle Maguelonne* (che ebbe fortuna anche in Italia, come testimonia ad esempio la novella XXII delle *Porretane*, di Sabbadino degli Arienti) e il *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, fonte del *Filocolo* di Boccaccio. Dal *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure deriva la *Guerra di Troia* assai noto nel periodo tardo bizantino.

in occasione di un banchetto (Achille Tazio ed Eustazio Macrembolita). In verità, nel romanzo di Eustazio i due momenti sembrano complementari: Isminia si trova ad Aulicomis per celebrare le Diasie (in onore di Zeus) ed ammira per la prima volta Ismine durante il banchetto offerto da Sostene, il padre di lei.

In Teodoro Prodromo, invece, Dosicle incontra Rodante mentre la fanciulla si reca al bagno accompagnata dalle ancelle; diverso è pure ciò che accade in Longo Sofista. Dafni e Cloe, abbandonati in fasce dai genitori e salvati dal buon cuore di due pastori, Lamone e Driante, crescono pascolando insieme le loro greggi: «sarebbe stato più facile vedere separate le pecore e le capre che Cloe e Dafni» (I 10)⁷. E naturalmente, la vicinanza fa nascere un ingenuo amore.

Senza dubbio più consistenti sono le varianti introdotte dai romanzieri dell'età dei Paleologi. Beltandro, Callimaco e Libistro incontrano la donna amata in un castello. Callimaco libera Crisorroe prigioniera di un drago antropofago e poi se ne innamora. Beltandro entra per caso nel meraviglioso castello di Eros (Erotocastro) e per ordine del dio sceglie la più bella tra quaranta nobili fanciulle. Ma all'improvviso «Eros svanì, prese il volo e se ne andò: la schiera delle donne scomparve del tutto. Quel che Beltandro aveva visto si era dissolto come un sogno» (vv. 722-24). Solo più tardi il protagonista scopre che la prescelta è Crisanza, la figlia del re di Antiochia. Il riconoscimento avviene nella reggia del sovrano: «Appena la fanciulla vide Beltandro, subito riconobbe in lui proprio quello dalle cui mani aveva ricevuto la verga⁸, in occasione della gara che si era svolta nel Castello di Eros. Fu molto attenta ad ascoltare anche il suo nome, e quando sentì pronunciare 'Beltandro' dalla bocca del re, quella parola le sradicò il cuore e subito si accorse di essere stata punta dall'amore. Anch'egli vide la fanciulla e la riconobbe. Crisanza guardò con attenzione Beltandro; vide e riconobbe esattamente i tratti del suo volto, che aveva impressi nella mente: ne fu del tutto certa. Si ricordò anche della verga, e più ancora dell'incontro che egli ebbe con lei e con le altre fanciulle del Castello di Eros, le rimanenti trentanove. Allora si scambiarono segnali di riconoscimento e nessuno comprese i loro cenni segreti» (vv. 809-25).

Anche Libistro, quando abbandona la terra paterna ha una meta, l'Argirocastro, il castello abitato dalla bella Rodamne, la figlia del re Criso. Egli è spinto all'avventura da un sogno, nel quale apprende il suo destino: «Libistro, signore di terra latina, principe potente, per la gentile e vezzosa Rodamne diventerai padrone di Argirocastro, succederai a Criso, splendido padre di Ro-

7. Fatta eccezione per il romanzo di *Libistro e Rodamne* (vd. nota 5), le traduzioni che seguono sono di chi scrive.

8. Quale simbolo di vittoria.

damne, regnando sulle sue terre. Trascorso un lasso di tempo perderai Rodamne, per le arti malefiche di una malvagia maga e andrai di nuovo in cerca della giovane. Per due anni vagherai finché non la troverai, e quando l'avrai ritrovata, coll'aiuto di un sincero amico, tornerai, dopo molto tempo e grandi sofferenze, al potere insieme a Rodamne, e insieme morrete» (vv. 475-87). Come Libistro, anche Beltandro conosce in anticipo la propria sorte; a rivelargliela è un'iscrizione incisa su una delle statue che adornano il Castello di Eros: «Beltandro, il figlio secondogenito di Rodofilo, il sovrano signore di tutta la terra dei Romei, soffre per amore di una fanciulla, chiamata Crisanza, bellissima, splendida, porfirogenita, figlia del gran re, sovrano della grande Antiochia» (vv. 384-88).

Senza dubbio, *Libistro e Rodamne* rappresenta un caso abbastanza anomalo; di norma, infatti, nel romanzo tardo bizantino, l'amore non sembra il movente principale dell'azione. Le avventure di Beltandro iniziano allorché il protagonista decide di abbandonare la propria casa perché il padre «lo tormentava e lo disprezzava moltissimo» (v. 38). Egli non ha una meta fissa: «Si mise in marcia verso paesi stranieri. Andò in giro per molte regioni, regni e castelli; non c'era luogo dove gli piacesse restare. Attraversò le terre d'Oriente e della Turchia, vagò, andò alla ricerca di località e roccaforti» (vv. 215-19). Naturalmente, quando capita, non manca di mostrare il proprio coraggio, affrontando predoni e seminando morti.

Anche Callimaco lascia il regno paterno per dare prova di valore.

Il padre, «un re barbaro, un sovrano orgoglioso, signore di molte ricchezze, padrone di molte terre» (vv. 25-26), non sa a quale dei suoi tre figli lasciare in eredità lo scettro: «tutti reputava degni della corona e del potere; non voleva preferire uno all'altro, ma non riteneva possibile, non giudicava utile affidare a tutti e tre il potere: poteva creare disordine e grande turbamento» (vv. 38-42). Perciò li convoca e rivela il suo progetto: «chi mostrerà molto coraggio in battaglia e darà prova di forza, saggezza e opportuna intelligenza, chi si comporterà nel modo più degno di un re e con le sue imprese innalzerà un grande trofeo, otterrà il potere, sarà coronato e diventerà re al posto mio» (vv. 63-67).

L'incontro tra Beltandro e Crisanza e tra Callimaco e Crisorroe muta completamente la prospettiva del racconto: l'interesse del narratore è rivolto solo agli amori della coppia. Beltandro dimentica gli scontri con il padre ed anche Callimaco non pensa più alla successione; e se alla fine del romanzo Beltandro ritornerà in patria, si riconcilerà con il padre e sarà acclamato re, Callimaco continuerà a vivere lontano dalla propria terra, nel castello del drago, dove aveva ammirato per la prima volta Crisorroe: in questo caso la figura del padre scompare del tutto dal racconto, che si chiude ritornando proprio al punto dal quale, in sostanza, erano iniziate le avventure della coppia.

3. *Libistro e Rodamne*, dunque, è il più vicino ai romanzi antichi (e perciò anche alle opere dell'età Comnena), nei quali sin dall'inizio l'amore scandisce il destino dei protagonisti, che peraltro assaporano solo per poco la gioia del loro sentimento.

In Caritone, la felicità di Cherea e Calliroe è insidiata, subito dopo le nozze, dall'invidia dei pretendenti, delusi dalla scelta della fanciulla. È facile per essi suscitare la gelosia di Cherea il quale, durante una violenta scenata, colpisce con un calcio Calliroe che cade a terra: «giaceva muta e non respirava, dando a tutti l'impressione di essere morta» (I 5, 1). Se la scoperta dell'amore domina le pagine iniziali del romanzo, la morte (apparente) della fanciulla dà l'avvio alla peripezie.

Calliroe viene sepolta, ma la sua tomba è violata da una banda di briganti i quali, accortisi che la fanciulla è ancora in vita, decidono di rapirla, per rivenderla a caro prezzo. Da questo momento (I 11), Calliroe è costretta ad abbandonare la propria terra, Siracusa; in Caritone, dunque, i destini della coppia si dividono sin dall'inizio e il racconto risulta articolato, molto schematicamente, su due linee ben precise: la vita di Calliroe presso il satrapo Dionisio e le peregrinazioni di Cherea, che parte alla ricerca della moglie, quando si accorge che la "salma" è stata asportata.

Senza dubbio più complesso è lo sviluppo narrativo degli altri romanzi antichi. Abrocome ed Anzia, in Senofonte Efesio, iniziano insieme le loro peripezie, subito dopo le nozze; lo stesso accade in *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio e nelle *Etiopiche* di Eliodoro, con una sola differenza: i protagonisti di questi romanzi non sono ancora sposi, ma amanti, che fuggono dal luogo in cui si sono incontrati. La fuga rappresenta un modo per vivere insieme, per dare concretezza ad un rapporto fatto solo di sospiri e vagheggiamenti, di abbracci e desideri: la coppia infatti conoscerà le gioie dell'amore solo nel matrimonio. Invero, la castità è un obbligo soprattutto per la donna; paradigmatica è la confessione di Anzia, che al termine del romanzo «tenendo tra le braccia Abrocome diceva piangendo: 'O mio sposo e mio signore, ti ho ritrovato dopo tanto errare per terra e per mare, dopo essere sfuggita alle minacce dei briganti, alle insidie dei pirati, alle violenze dei lenoni, alle fosse, ai ceppi, al veleno, alla tomba; ma sono ritornata a te, Abrocome, signore dell'anima mia, tale e quale mi separai da te;... nessuno ha potuto indurmi a peccare» (V 14, 1-2). E come Anzia si comportano anche le altre eroine dei romanzi, che in alcuni casi sono sottoposte a pubbliche prove per dimostrare la loro intatta verginità: è quanto accade a Leucippe in Achille Tazio e a Cariclea in Eliodoro. Clitofonte, invece, non è altrettanto vigilante.

Quando crede che Leucippe sia morta, decapitata dai pirati, accetta di sposare la bella Melite; egli per un po' si rifiuta di consumare il nuovo matrimonio, ma alla fine è sopraffatto dalle insistenze della donna. Sorprende che Clitofonte acconsenta ai desideri di Melite proprio quando ha la certezza che Leucippe non è morta, ma è al servizio di Sostene, il fattore di Melite. È un momento cruciale dell'intreccio: non ricompare solo Leucippe, ma anche Tersandro, il marito di Melite, che la donna credeva morto in un naufragio. Tersandro non sopporta di trovare la moglie con un altro uomo: per questo assale Clitofonte, lo colpisce con violenza e lo getta in catene. Melite si reca a fargli visita; non solo compiangere la sua sorte, ma lo supplica di concedersi finalmente a lei, per una volta almeno: «scioglieva le catene, baciava le mani e le avvicinava agli occhi e al cuore dicendo: 'vedi come balza e palpita di un palpito frequente, pieno di angoscia e di speranza ed anche di desiderio – oh se fosse vero! –, e sobbalzando sembra supplicarti» (V 27, 1). Allora Clitofonte non oppone più alcuna resistenza: «lasciavo che mi gettasse le braccia al collo e mentre mi stringeva non mi sottraevo ai suoi abbracci, e così accadde quel che Eros voleva» (V 27, 2).

Anche l'ingenuo Dafni scopre l'amore prima di sposare Cloe: ad iniziarlo ai misteri di Eros è Licenio (III 18). La scena è descritta con ricchezza di particolari, ma non ha nulla di osceno; Licenio e Dafni non la vivono come amanti, ma come maestra e discepolo ed anche Longo parla esplicitamente di «lezione d'amore» (III 19, 1): per questo l'episodio è del tutto privo di passionalità e Dafni, nella circostanza, mantiene un distacco che ricorda un poco quello di Clitofonte. In ambedue i casi, infatti, l'iniziativa è presa dalla donna; naturalmente Licenio non ha l'ardore di Melite, anche se non è insensibile alla bellezza di Dafni: non per nulla, «vedendolo passare ogni giorno all'alba per condurre al pascolo le capre, fu presa dal desiderio di averlo come amante» (III 15, 2). Ma questa attrazione non ha conseguenze nell'economia del racconto, non incide sulla vita dei protagonisti; la funzione di Licenio si esaurisce in quell'unico episodio, come Longo ribadisce, con una punta di malizia, proprio alla fine del romanzo: «Dafni mise in pratica qualcuno degli insegnamenti che gli aveva impartito Licenio e allora Cloe apprese, per la prima volta, che quanto era accaduto nel bosco era solo un gioco di pastori» (IV 40, 3).

4. L'audacia di Melite e Licenio non trova confronti tra le protagoniste dei romanzi. In genere, l'amore sopraggiunge inaspettato e rende inerti, e la donna, quando si accorge di esserne vittima, non rinuncia a scoraggiare l'amante. Fa in parte eccezione il comportamento di Leucippe. Dinanzi al corteggiamento di Clitofonte non oppone resistenza; non si ribella ai baci e agli abbracci quando l'amante la sorprende in giardino, e solo un rumore improvviso, che spaventa i

due giovani, impedisce a Clitofonte di «fare qualcosa di più» (II 10, 4). Ma ormai Leucippe è conquistata, al punto da accettare un incontro notturno nella propria camera (II 19, 2).

La situazione è unica nel romanzo antico. Il fatto che Leucippe e Clitofonte non riescano a realizzare il loro proposito per l'arrivo inaspettato della madre della fanciulla, testimonia in modo chiaro che le convenzioni moralistiche del genere letterario erano ancora troppo forti per poter essere violate così apertamente. Tuttavia è assai significativo notare come Achille Tazio cerchi di rinnovare le tematiche narrative, dando risalto alla passionalità dei sentimenti che animano la coppia e creando un'atmosfera densa di desiderio, riprodotta con grande finezza anche da Eustazio Macrembolita, autore di *Ismine e Isminia*.

Questo romanzo, come è noto, rappresenta per molti versi una fedele imitazione di *Leucippe e Clitofonte*; tuttavia lo scrittore bizantino non si limitò ad una semplice operazione di calco, ma introdusse alcune significative varianti rispetto al modello. Una di queste riguarda il comportamento della protagonista. Leucippe subisce il corteggiamento di Clitofonte, Ismine, invece, non esita a prendere per prima l'iniziativa. L'occasione è offerta ancora una volta, come in Achille Tazio, da un banchetto durante il quale Ismine, come figlia del padrone di casa, ha il compito di distribuire il vino tra i convitati. Per farsi notare dall'impacciato Isminia, dapprima gli sussurra un saluto, poi gli tocca il piede mentre sorseggia il vino, e infine gli porge un'altra coppa, ma quando Isminia sta per prenderla ritrae la mano, suscitando la stupita reazione dell'ospite: «Non vuoi porgermela? Che cosa vuoi, allora?» (I 9, 3).

Le schermaglie tra i due protagonisti anticipano l'atmosfera piccante che domina in tutto il romanzo; Ismine e Isminia si manterranno casti sino al momento delle nozze, tuttavia Eustazio non rinuncia a sottolineare con insistenza le passioni della coppia e per questo ricorre ad un abile espediente: il sogno erotico.

Isminia vive nel sogno i desideri che non può (e non deve) appagare nella realtà, ma nel contempo vive le inibizioni e le censure che gli impediscono di consumare l'amore prima del matrimonio; e così dopo gli abbracci, i baci e i giochi d'amore, egli sogna anche i rimproveri e le minacce della madre della fanciulla. L'amore continua ad essere vietato alla coppia; solo più tardi, nell'età dei Paleologi, assistiamo al superamento di questo tabù.

Nel *Beltandro* e nel *Callimaco* i protagonisti si amano con passione ben prima delle nozze. In verità, se Beltandro e Crisanza concludono le loro avventure con un fastoso matrimonio, Callimaco e Crisorroe non sembrano fare altrettanto; al termine del romanzo i due innamorati ritornano nel Castello del Drago, dove «godono in solitudine di gioie indicibili» (v. 2601), ma il poeta non dice che le nozze siano già avvenute o quanto meno imminenti. La felicità

della coppia non è condizionata dall'ufficialità del rapporto: Callimaco e Crisorroè continuano ad amarsi come quando si incontrarono la prima volta al Castello. Se nel *Callimaco* e nel *Beltandro* l'amore è passione e desiderio e la coppia raggiunge l'appagamento prima del matrimonio, nel *Libistro* i due protagonisti rinnovano le inibizioni e le rinunce degli amanti del romanzo antico. Rodamne rappresenta per Libistro un'ardua conquista, ed anche la felicità raggiunta finalmente con le nozze è di breve durata. Il *Libistro*, infatti, riprende un topos narrativo che ritroviamo soprattutto in Caritone e Senofonte Efesio: la vita degli sposi è minacciata da uno o più rivali, sedotti dalla bellezza della fanciulla. Caritone, in particolare, offre significativi punti di contatto con il *Libistro*: come i pretendenti delusi seminano la gelosia tra Cherea e Calliroe, così Berderico, irato per avere perduto Rodamne, non esita ad insidiare la vita stessa di Libistro. In ambedue i casi l'intervento dei rivali provoca la morte di uno dei protagonisti: Calliroe e Libistro; ma se la morte di Calliroe è solo apparente quella di Libistro è reale. Libistro è vittima di un incantesimo: un mercante (in realtà Berderico) gli dona un bellissimo anello: «Lo infilai al dito e subito caddi da cavallo, morto» (vv. 2231-32).

Anche nel *Callimaco* il protagonista muore per le trame ordite da un sovrano innamorato di Crisorroè; pure in questo caso il rivale ricorre ad un incantesimo, che peraltro non mette in pratica direttamente. Callimaco infatti muore quando ripone in grembo una mela che gli lancia una vecchia maga, alleata del sovrano (vv. 1304-11). Naturalmente l'eroe non può morire: le regole del genere letterario impongono sempre il lieto fine. Callimaco ritorna in vita dopo avere respirato il profumo della mela che gli aveva procurato la morte; Libistro si ridesta quando il magico anello gli viene sfilato dal dito. Ma nel momento in cui i protagonisti ritornano alla vita si accorgono che l'amata è fuggita con il rivale.

5. In genere, nel romanzo antico e nelle opere dell'età Comnena la figura del rivale è rappresentata da personaggi che la coppia incontra per caso durante le proprie avventure. Di norma non condizionano in modo rilevante la vita dei protagonisti i quali, per quanto turbati dalle audaci iniziative di coloro che vogliono fare breccia nel loro cuore, non si lasciano travolgere dall'inaspettata situazione. In questi casi l'uomo o la donna adottano un atteggiamento di prudente attesa; non assecondano l'amante occasionale, ma neppure deludono in modo troppo deciso le sue speranze, temendo che la delusione possa provocare una reazione violenta: e nel fare questo sono spesso aiutati da un amico.

In Achille Tazio, ad esempio, Menelao, fedele compagno di Clitofonte, cerca di frenare le smanie di Carmide, che non vede l'ora di possedere Leucippe; in Eliodoro, il vecchio Calasiride, il padre adottivo della coppia, non scoraggia

le speranze del pirata Trachino, che si è innamorato di Cariclea, ma nel contempo prepara un abile piano per allontanare questo pericolo. Facendo credere a Peloro, luogotenente di Trachino, che Cariclea si è innamorata di lui, scatena una furiosa lite nella banda dei predoni: Trachino è colpito a morte, ma anche Peloro subisce una sorte analoga, ucciso da Teagene che approfitta della mischia per eliminare l'avversario (V 30-32).

In situazioni simili si trovano anche Rodante in Teodoro Prodromo e Drosilla in Niceta Eugenio: in tutti questi casi, comunque, l'insidia di uno spasimante occasionale rappresenta solo un episodio della vicenda e non modifica radicalmente la vita della coppia, come accade invece nel *Callimaco* e nel *Libistro*: si direbbe che in queste opere la morte momentanea del protagonista chiuda una sezione del racconto (le avventure, l'incontro con la donna amata e l'innamoramento), così come il ritorno alla vita ne apre un'altra (ricerca e ritrovamento dell'amante, *happy end*). In sostanza, rispetto ai modelli più antichi, gli anonimi autori del *Callimaco* e del *Libistro* introducono una significativa variante nell'intreccio, pur conservando un tema canonico della *fabula*.

In effetti, il romanzo antico e bizantino non è un genere fisso e ripetitivo. La ricorrenza di tematiche simili non impedisce ai singoli autori di introdurre modificazioni non irrilevanti all'impalcatura narrativa; solo una lettura superficiale può dare l'impressione di monotona uniformità nel racconto, che anche sul piano strutturale presenta alcune differenze di rilievo. Infatti accanto al prevalente impiego della narrazione in terza persona, dominata dall'autore onnisciente, abbiamo il ricorso a tecniche più scaltrite, come la *Ich-Erzählung* (Achille Tazio, Eustazio Macrembolita e *Libistro e Rodamne*) o il *flashback* (Eliodoro, Teodoro Prodromo e Niceta Eugenio), spesso contemporaneamente, all'interno dello stesso romanzo: in questo modo, varia il punto di vista della narrazione, che acquista spesso un ritmo desultorio capace di attrarre costantemente l'attenzione del lettore. Ma chi erano i fruitori di queste opere? A tale domanda, purtroppo, non è possibile dare una risposta sicura, dal momento che non possediamo testimonianze specifiche. È lecito solo formulare qualche ipotesi.

La veste stilistica molto ricercata di alcuni romanzi antichi (*Leucippe e Clitofonte*, *Dafni e Cloe*, *Etiopiche*) e soprattutto il linguaggio artificioso e barocco delle opere composte in età Comnena fanno pensare ad un pubblico di lettori colti, capaci di cogliere gli effetti di una dizione fortemente retoricizzata. Solo coloro che erano in possesso di una adeguata preparazione scolastica potevano apprezzare i giochi metaforici di Achille Tazio, il periodare allibrato di Longo, la complessità strutturale di Eliodoro o le molteplici allusioni di Niceta Eugenio alla tradizione poetica precedente. Nonostante l'amenità del contenuto, si tratta senza dubbio di *Unterhaltungsliteratur* destinata ad una circolazione ristretta, forse addirittura ad un pubblico elitario.

Sicuramente più accessibili furono i romanzi dell'età dei Paleologi, composti in un linguaggio che presenta una singolare mistura di elementi demotici e dotti. Si direbbe che queste opere testimoniano una nuova fase nella vita culturale di Costantinopoli: la letteratura esce dal "Palazzo" e per trovare consensi cerca di adeguarsi al livello dei suoi fruitori. Non meraviglia, perciò che il romanzo di *Libistro e Rodamne* sia stato tramandato in cinque redazioni diverse⁹, alcune delle quali di opposto registro stilistico e linguistico: ormai l'apprezzamento del pubblico influenza le scelte dei rifattori e scandisce la vita di un'opera.

9. Corrispondenti ai cinque manoscritti (vd. nota 5) che conservano il testo.

IL ROMANZO NELL'ETÀ DEI PALEOLOGI: TEMI E STRUTTURE

Il romanzo fra cultura latina e cultura bizantina,
Palermo, 1986, 35-45

1. Come è noto, il romanzo bizantino fiorì in due momenti storici ben precisi: nel XII secolo, durante il regno della dinastia Comnena, e nei secoli XIII-XV, al tempo dei Paleologi. Al primo periodo appartengono le opere di Costantino Manasse (*Aristandro e Callitea*), Teodoro Prodromo (*Rodante e Dosicle*), Niceta Eugenio (*Drosilla e Caricle*) ed Eustazio Macrembolita (*Ismine e Isminia*). Solo il romanzo di Eustazio è scritto in prosa; Teodoro Prodromo e Niceta Eugenio adottarono il dodecasillabo, Costantino Manasse il decapentasillabo. Nel secondo periodo, invece, furono prodotte le seguenti opere in versi politici: *Beltandro e Crisanza*, *Callimaco e Crisorroe*, *Libistro e Rodamne*, *l'Achilleide*, *Florio e Plaziaflora*, *Imberio e Margarona*, i due poemi, di cui uno in rima, pertinenti alle gesta di Alessandro (accanto ai quali non si può scordare la *Narratio* in prosa), la *Storia di Apollonio*, il *Vecchio Cavaliere*, il *Teseida*, e i due romanzi che hanno per argomento la saga troiana, la *Guerra di Troia* e la *Narratio* conservata nel cod. Paris. Suppl. gr. 926 (ff. 1-33).

I romanzi della «*Kommenenzeit*», di norma, sono assai fedeli ai loro modelli (Achille Tazio ed Eliodoro, in particolare), sia nell'impiego di alcuni motivi specifici (profezie oniriche e oracolari, tentati avvelenamenti e suicidi, morti apparenti), sia nell'impianto: ad esempio, la «*Ich-Erzählung*» di Eustazio Macrembolita è una palese imitazione di Achille Tazio, mentre i flashback impiegati da Teodoro Prodromo e Niceta Eugenio derivano chiaramente da Eliodoro¹. Inoltre, questi autori scrivono in una lingua culta e sono molto attenti agli effetti retorici e ai preziosismi stilistici, proposti talvolta con barocca insistenza.

1. H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, II, München 1978, pp. 119-42; Id., *Antiker und byzantinischer Roman*, in «Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-histor. Klasse, Jg. 1980, Abh. 3», pp. 5-34.

Al contrario, i romanzi della «Palaiologenzeit» sono composti in una lingua che può essere definita *dhimotikí* solo per pura comodità. Come ha dimostrato H. G. Beck in molti contributi, il linguaggio di queste opere, pur attingendo in molti casi alla «Umgangssprache», non disdegna di ricorrere al lessico e ai costrutti tipici dell'atticismo o quanto meno della *koiné*²: l'esigenza di una nuova lingua, infatti, non viene dal basso, dalle classi incolte, ma dall'alto, dai circoli dotti. Ma ciò che contraddistingue i romanzi della «Palaiologenzeit» rispetto alle opere dell'età Comnena è la dizione ripetitiva, a volte martellante: «non di rado» osserva Elizabeth Jeffreys «si possono trovare sezioni di due o tre versi ripetuti, sia all'interno di uno stesso poema, sia in poemi diversi»³. Già Hesseling, nell'introduzione all'*Achilleide*, aveva evidenziato tale caratteristica, osservando che i poeti «si servono dei medesimi materiali linguistici» e che le analogie «non ci autorizzano a stabilire un rapporto di dipendenza»⁴.

Di parere del tutto opposto è G. Spadaro, per il quale tali somiglianze denotano «una ... tecnica imitativa molto elementare ... un sentito bisogno di plagio per supplire alla carente ispirazione poetica»⁵. Spadaro non crede «all'opera casuale di copisti», e soprattutto esclude «nel modo più categorico l'ipotesi ... dell'influsso della poesia orale»⁶, proposta da M. ed E. Jeffreys e già prima da Trypanis.⁷

Senza dubbio il problema è complesso e stimolante: in questa sede mi limiterò soltanto a qualche osservazione marginale.

Come ha precisato, anche di recente, B. Gentili, perché «una poesia possa dirsi orale è necessario il ricorrere di tre condizioni, che possono sussistere simultaneamente o separatamente: 1. oralità della composizione (improvvisazione estemporanea); 2. oralità della comunicazione (perfor-

2. H. G. Beck, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München 1971, p. 128; Id., *Der Leserkreis der byzantinischen «Volksliteratur» im Licht der handschriftlichen Überlieferung*, in «Byzantine Books and Bookmen», Washington 1975, pp. 47-67 (in particolare pp. 55-57).

3. E. Jeffreys, *The later greek verse Romances: a survey*, in «Byzantina Australiensia» 1, 1981, p. 119; cfr. anche E.M.-M.J. Jeffreys, *The Traditional Style of Early Demotic Greek Verse*, in «BMGS» 5 (1979), pp. 115-39 e M. Jeffreys, *Byzantine Metrics: Non-Literary Strata*, in «XVI. Internat. Byzant. Akten» 1/1, Wien 1982, pp. 313-34.

4. D. C. Hesseling, *L'Achilléide byzantine*, Amsterdam 1919, p. 14.

5. G. Spadaro, *L'inedito Polemos tis Troados e l'Achilleide*, in «Byzantinische Zeitschrift» 71, 1978, pp. 1-9 (citazione da p. 1)

6. G. Spadaro, *Problemi relativi ai romanzi greci dell'età dei Paleologi. III*, in «Hellenika» 30, 1977-78, pp. 223-79 (citazione da p. 228).

7. C. A. Trypanis, *Byzantine oral poetry*, in «Byzantinische Zeitschrift» 56, 1963, pp. 1-3.

mance); 3. oralità della trasmissione⁸. Naturalmente è difficile pensare che queste opere siano il prodotto di una improvvisazione estemporanea, che d'altra parte non è vincolante neppure per i poemi omerici: infatti «la critica ... più accorta e avveduta», osserva ancora Gentili, non esclude «che il poeta ... abbia sporadicamente affidato alla scrittura parti più o meno consistenti del suo repertorio, fermo restando il carattere orale sia della comunicazione sia della trasmissione»⁹. Al contrario, non è inverosimile supporre che i romanzi della «Palaiologenzeit» fossero destinati ad una performance, in grado di condizionare fortemente anche la trasmissione: lo provano, credo, le redazioni, spesso molto diverse, attraverso le quali sono state tradite alcune opere (ad esempio, *Libistro e Rodamne*, *Achilleide*). È difficile pensare all'intervento autonomo dei copisti; è meglio invece ipotizzare che le singole redazioni riflettano performances indipendenti, che rendono, tra l'altro, assai arduo il lavoro dell'editore, che voglia attenersi alle regole del metodo maasiano.

Alla luce di queste considerazioni si possono spiegare anche le frequenti ripetizioni: esse hanno una unità semantica e metrica — in genere si tratta di settenari che completano il decapentasillabo — del tutto simile alle formule della poesia epica ed assolvono una duplice funzione essenziale alla performance: semplificano la versificazione e agevolano la memorizzazione, alla quale contribuiscono anche la trama delle assonanze e la struttura paratattica. In sostanza, la destinazione influenza la scelta stilistica del poeta, che sa di rivolgersi ad un uditorio e non ad un pubblico di lettori.

È superfluo avvertire che nulla di simile si può ipotizzare per i romanzi della «Komnenenzeit», rispetto ai quali i testi demotici presentano un'altra differenza di rilievo: i protagonisti non sono più borghesi — se mi è lecito usare questo termine —, ma principi e principesse, che dimorano in corti fastose e vivono lietamente tra cacce e raffinati simposi. Senza dubbio il testo letterario riflette la realtà storica, come ha dimostrato Hunger,¹⁰ il quale, analizzando una scena del romanzo di *Beltandro e Crisanza*, il

8. B. Gentili, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in «Strumenti Critici» 39-40, 1980, pp. 226-64 (in particolare pp. 228-30).

9. Gentili, *art. cit.*, p. 249.

10. H. Hunger, *Die Schöneitskonkurrenz in Belthandros und Chrysantza und die Brautschau am byzantinischen Kaiserhof*, in «Byzantion» 35, 1965, pp. 150-58; sulla scena si veda ora C. Cupane, *Il «concorso di bellezza». Beltandro e Crisanza sulla via fra Bisanzio e l'Occidente medievale*, in «JÖB» 33, 1983, pp. 221-48.

concorso di bellezza, ha evidenziato in essa echi di una usanza di palazzo: la sfilata delle più belle e nobili fanciulle al cospetto dell'imperatore, che sceglieva tra di loro la sua sposa. Lo stesso Hunger,¹¹ inoltre, in un saggio sul romanzo di *Callimaco e Crisorroe*, ha rilevato tracce sicure del cerimoniale della corte bizantina nel racconto: la proscinesi degli eunuchi dinanzi all'imperatore, il corteo dei senatori, che accompagnano il sovrano a palazzo, la presenza attiva del personale al servizio della tavola; il poeta, osserva Hunger, «eccelle nell'evocare al lettore l'immagine di un evento familiare attraverso qualche raro tratto schematico».¹²

Una conferma è offerta dagli studi di P.E. Pieler,¹³ che ha dimostrato le analogie tra le «Gerichtsszenen» del *Beltandro* e del *Callimaco* e le procedure processuali dell'età dei Paleologi: una corrispondenza che sottolinea l'atmosfera tipicamente bizantina in cui si muovono i personaggi di questi romanzi.

Ciò, naturalmente, non significa negare che nella trama ci siano motivi di sicura origine occidentale: il Castello, ad esempio, ha una funzione fondamentale nell'impianto narrativo di *Libistro e Rodamne*, *Callimaco e Crisorroe* e *Beltandro e Crisanza*. Libistro assedia Rodamne nell'Argirocastro; Callimaco incontra Crisorroe nel Dracontocastro e liberandola dà inizio, sostanzialmente, alle peripezie del romanzo; Beltandro apprende il suo destino da un'iscrizione incisa su una statua dell'Erotocastro: «Beltandro, il figlio secondogenito di Rodofilo, il sovrano signore di tutta la terra dei Romei, soffre d'amore per la corona della grande Antiochia, la figlia del grande re chiamata Crisanza, bellissima, splendida, porfirogenita» (vv. 384-88).

Nel *Beltandro* e nel *Libistro*, in particolare, il Castello è diventato Château d'Amour, il Castello del dio Amore, «che ormai» osserva C. Cupane «non ha più nulla dell'Eros classico, ma è una compiuta figura allegorica al pari degli altri abitatori della reggia, suoi sudditi e ministri».¹⁴ A questa trasformazione contribuirono in modo sostanziale i contatti tra Costantinopoli e l'Occidente romanzo; tali relazioni si intensificarono soprattutto

11. H. Hunger, *Un roman byzantin et son atmosphère: Callimaque et Chryssorroé*, in «Travaux et Mémoires» 3, 1968, pp. 405-22 (in particolare pp. 413-14).

12. Hunger, *Un roman byzantin*, cit., p. 414.

13. P.E. Pieler, *Gerichtsszenen im Roman der Palaiologenzeit*, in «Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines» Bucarest 1974, II, pp. 233-38; Id., *Recht, Gesellschaft und Staat im byzantinischen Roman der Palaiologenzeit*, in «JÖB» 20, 1971, pp. 189-221.

14. C. Cupane, Il motivo del castello nella narrativa tardo-bizantina, in «JÖB» 27, 1978, p. 242.

a partire dalla prima crociata, quando i cavalieri d'Occidente furono ricevuti da Alessio I (1096-97), e di esse abbiamo sicuri indizi proprio nei romanzi della «Komnenenzeit», come ha dimostrato in modo esaustivo in due studi C. Cupane. Nel romanzo di Eustazio Macrembolita, infatti, la visione di Isminia in VII 8-18 riproduce, con sicurezza, un episodio del poemetto *Li Fablel don Dieu d'Amors*¹⁵; in *Rodante e Dosicle* di Teodoro Prodromo, invece, il referente occidentale non è offerto da un'opera in versi, ma da una Cronaca: «il giudizio di Dio» al quale viene sottoposto Cratandro in I 372-404 presenta molte analogie con l'ordàlia del fuoco svoltasi l'8 aprile 1099 ad Antiochia e descritta nel Liber di Raymond d'Aguilers, che ne fu testimone oculare.¹⁶

Tra i romanzi della «Palaiologenzeit» troviamo almeno tre esempi che dimostrano in modo paradigmatico la presenza della cultura occidentale nel mondo bizantino: *Florio e Plaziaflora*, traduzione del *Cantare di Fiorio e Biancofiore*¹⁷, che a sua volta fu fonte del *Filocolo* di Boccaccio; *Imberio e Margarona*, derivato dalla storia provenzale di *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*¹⁸, che ebbe fortuna anche in Italia, come testimonia, ad esempio la novella XXII delle *Porretane* di Sabbadino degli Arienti; e la *Guerra di Troia*, rifacimento del *Roman de Troie*, di Benoît de Sainte-Maure. A queste opere si può anche aggiungere il *Vecchio Cavaliere* (Ἰππότης ὁ πρεσβύτερος), un frammento di 306 decapentasilabi, chiaramente influenzato dalla materia arturiana; tuttavia, come afferma A. Garzya in un recente studio, non si tratta di un semplice saggio di «Übersetzungsliteratur»: il *diaskevasta* non si è limitato a tradurre una compilazione di Rustichello da Pisa, derivata a sua volta dal *Tristan en prose* e dal *Gyron le Courtoys*, ma ha contaminato più fonti, ovvero ha innovato «qua e là de suo, pur fondamentalmente seguendo una sola fonte»¹⁹.

Come si vede, lo studio dei rapporti tra il romanzo bizantino e la letteratura medievale d'Occidente può dare risultati concreti di grande

15. C. Cupane, ΕΡΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ. *La figura di Eros nel romanzo bizantino d'amore*, in «Atti dell'Acc. Sc. Lett. Atti di Palermo» 33, 1973-74, pp. 275-81.

16. C. Cupane, *Un caso di giudizio di Dio nel romanzo di Teodoro Prodromo* (I 372-404), in «Riv. Studi Bizant. e Neoll.» 12-13, 1973-74, pp. 147-68.

17. Come è stato dimostrato in modo esaustivo da G. Spadaro, *Contributo sulle fonti del romanzo greco-medievale* «Florio e Plaziaflora», Athine 1966.

18. Cfr. M. Pichard, *Sur les fondements historiques des romans «d'Imbérius et de Margarona» et «de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne»*, in «Rev. Stud. Byzant.» 10, 1952, pp. 84-92.

19. A. Garzya, «*Matière de Bretagne*» a Bisanzio, in «Studi in onore di Ettore Paratore», III, Bologna 1981, pp. 1029-41 (citazione da p. 1035).

rilievo; parallelamente, meritano di essere seguite le ricerche di V. Pecoraro, che in un contributo apparso negli *Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi Bizantini* sostiene che l'archetipo dei romanzi va ricercato nella narrativa orientale, in particolare nelle *Mille e una notte* e nelle storie comprese nel *Libro dei re* di Firdusi. Questo tipo di racconto passò prima a Bisanzio «dove esso ha instaurato» precisa Pecoraro²⁰ «una forma nuova di creazione letteraria che non aveva nessun precedente nella pur ricca tradizione del romanzo greco-bizantino, ed è stato, tramite Bisanzio, trasmesso all'Occidente, che ne fece la forma principale e prediletta ... della sua nuova e moderna letteratura, che proprio in quegli anni, nella Francia centro-settentrionale, muoveva i primi passi».

Una posizione così radicale, che stravolge il rapporto Occidente-Bisanzio, pone immediatamente alcuni interrogativi: come si può negare, ad esempio, la derivazione diretta di *Florio e Plaziaflora* dal *Cantare* italiano? Inoltre è legittimo ritenere affatto ininfluenza la letteratura romanzesca della «Komnenenzeit» che, a prescindere dal suo valore intrinseco, testimonia concretamente il «Fortleben» della narrativa tardo-greca, presente e circolante nella cultura ufficiale? Altro è affermare che l'atmosfera avventuroso-cavalleresca dei romanzi demotici trova precise corrispondenze nel *Libro dei re* di Firdusi o nei testi della letteratura neopersiana, altro è individuare concrete analogie nell'articolazione dell'intreccio, nell'impianto strutturale e nella funzione dei personaggi. Infatti, come ammonisce Garzya, non basta scoprire una fonte; bisogna chiedersi «come essa venga ad atteggiarsi nel contesto nuovo, se e quali toni nuovi vi riceva, a qual tipo di pubblico il nuovo prodotto — traduzione o rifacimento o altro sia — si rivolga»²¹.

Come si vede, indagini di così ampio respiro prendono l'avvio dall'esame dettagliato del testo, dall'analisi accurata del racconto. Proprio su questo punto vorrei concentrare il mio discorso; in particolare, mi propongo di prendere in considerazione tre opere (*Beltandro e Crisanza*, *Callimaco e Crisorroe*, *Libistro e Rodamne*), allo scopo di esaminare, per alcuni aspetti l'andamento della narrazione e il ruolo dei personaggi.

Utili confronti saranno offerti dai romanzi della tarda grecità e della «Komnenenzeit»; Beck afferma che «il cordone ombelicale con il romanzo

20. V. Pecoraro, *La nascita del romanzo moderno nell'Europa del XII secolo. Le sue origini orientali e la mediazione di Bisanzio all'Occidente*, in «XVI. Internat. Byzant. Akten» II/3, Wien 1982, pp. 307-19 (citazione da pp. 312-13).

21. Garzya, *art. cit.*, p. 1030.

antico non è stato ancora reciso»²² ed anche Hunger non esita ad ammettere che l'autore del Callimaco conobbe i romanzi d'amore del XII secolo ed alcuni loro modelli, in particolare Caritone ed Eliodoro²³. Naturalmente, queste asserzioni non annullano le differenze sostanziali esistenti tra i romanzi cavallereschi e i loro «Vorläufer» greci e bizantini; nondimeno confermano che nel corso di quattordici secoli (tale è all'incirca la distanza che separa Caritone dai testi demotici) il romanzo è rimasto un genere contraddistinto da alcune tematiche ricorrenti (sapientemente adattate ai diversi contesti) e sorretto da impalcature strutturali così affini da poter essere definite senz'altro canoniche.

Le peripezie dei protagonisti iniziano nel momento in cui essi abbandonano la propria terra. Come è anticipato già nel proemio, Beltandro si allontana da casa perché «il padre lo tormentava, lo disprezzava moltissimo» (v. 12). Egli non ha una meta precisa, al pari di Callimaco, il quale sa soltanto che deve compiere imprese degne della successione al trono paterno; Libistro, invece, ha uno scopo immediato da raggiungere, Rodamne. Crisanza e Crisorroe compaiono quando già i due eroi hanno intrapreso le loro avventure; Rodamne, invece, condiziona la vita di Libistro ancor prima della «quest». Infatti, una visione onirica ha rivelato al giovane il suo destino: «Libistro, signore di terra latina, principe potente, per la gentile e vezzosa Rodamne diventerai padrone di Argirocastro, succederai a Criso, splendido padre di Rodamne, regnando sulle sue terre. Trascorso un lasso di tempo perderai Rodamne per le arti malefiche di una malvagia maga e andrai di nuovo in cerca della giovane. Per due anni vagherai finché non la troverai, e quando l'avrai ritrovata, coll'aiuto di un sincero amico, tornerai, dopo molto tempo e grandi sofferenze, al potere insieme a Rodamne, e insieme morrete»²⁴ (*Lib.* 475-87).

Quando il romanzo inizia, Libistro ha affrontato circa metà delle sue avventure, come apprendiamo dal racconto retrospettivo del protagonista. Infatti, fino al v. 2265 il romanzo è dominato dalla lunga «Ich-Erzählung»

22. H. G. Beck, *Marginalien zum byzantinischen Roman*, in «Kyklos. Festschrift R. Keydell», Berlin 1978, p. 126.

23. Hunger, *Un roman byzantin*, cit., p. 422.

24. Per *Libistro e Rodamne* seguò la redazione tramandata dal cod. Vat. gr. 2391, ancora inedito, sulla quale è condotta la traduzione di V. Rotolo, *Libistro e Rodamne. Romanzo cavalleresco bizantino*, Athíne 1965, da cui sono tratte le citazioni. Il *Beltandro* e il *Callimaco* sono citati, rispettivamente, secondo le edizioni di E. Kriaras (Athíne 1955) e M. Pichard (Paris 1956).

riferita da Libistro a Clitobo, suo compagno di viaggio, il quale a sua volta la narra all'amante Mirtane: la cornice di tutta la storia è proprio l'amore di Clitobo e Mirtane, al quale l'autore fa esplicito riferimento all'inizio e alla fine. Dopo il v. 2265, il narratore è il solo Clitobo.

Anche il romanzo di Achille Tazio è articolato sulla «Ich-Erzählung», riferita da Clitofonte all'autore stesso; ma, rispetto al *Libistro*, la cornice iniziale è solo un pretesto per avviare la narrazione: dopo l'incontro con il protagonista a Sidone l'autore non ricompare più nella storia ed anche alla fine non è ristabilito alcun collegamento con la scena iniziale. Ad Achille Tazio si è ispirato, senza dubbio, Eustazio Macrembolita, che peraltro introduce nel romanzo una variante significativa: la mancanza assoluta della «Rahmenerzählung». In Achille Tazio ed in Eustazio il narratore si identifica con l'autore onnisciente; nel *Libistro* la finzione del racconto-cornice si mantiene per tutto il romanzo, che risulta, in sostanza, composto dalle «Ich-Erzählungen» retrospettive di Libistro e Clitobo. Sul piano strutturale il flashback di Libistro presenta molte analogie con quello di Calasiride nelle Etiopiche di Eliodoro.

Quando Clitobo incontra Libistro, questi sta attraversando un prato, lungo un fiume; Libistro è afflitto da un grande dolore, e mentre cammina non riesce a trattenere le lacrime. Allora Clitobo gli si avvicina e lo invita a narrare le cause della sua sofferenza. Anche Cnemone, in *Etiopiche* II 21, 2 ss., incontra il vecchio profeta Calasiride sulle rive del Nilo: Calasiride ha l'aria assorta, afflitta, e quando Cnemone gli si accosta chiedendo la ragione del suo comportamento, egli, al contrario di Libistro, non esita a raccontargli la sua storia. Cnemone sembra giungere a proposito; Calasiride ha bisogno di sfogarsi e desidera assolutamente narrare a qualcuno le proprie vicende: «forse» egli confessa «se non ti avessi incontrato ... le avrei narrate a queste canne del Nilo» (II 21,6).

Il racconto retrospettivo è impiegato con frequenza dai romanzieri della «Kommenenzeit», influenzati certamente dal modello prediletto, Eliodoro. In Niceta Eugenio, Cleandro e Caricle rievocano reciprocamente le proprie storie d'amore, così pure Cratandro e Dosicle in Teodoro Prodromo; in entrambi i casi, come nel *Libistro*, i protagonisti parlano ad un compagno occasionale, che si è accorto della loro angoscia. Ma sicuramente, se possedessimo, come è nei miei desideri, una storia della narrativa tardo greca e bizantina, potremmo trovare molti altri esempi analoghi egualmente interessanti. Per limitarmi ad un testo che ho studiato

di recente, potrei accennare ancora alla *Narratio* di Nilo Ancirano²⁵, nella quale il protagonista, un vecchio eremita, rievoca le peripezie che lo hanno separato dal figlio Teodulo; anche in questo caso il narratore esaudisce la richiesta di alcuni cittadini di Faran, che lo hanno incontrato per caso e sono rimasti incuriositi dai suoi lamenti.

Naturalmente anche Nilo, come gli altri esempi citati, riproduce uno schema narrativo che ha un archetipo sicuro: il racconto di Odisseo presso la corte di Alcinoò. Quando Demodoco canta le vicende della guerra troiana (VIII 499-520), Odisseo non riesce a trattenere le lacrime; se ne accorge solo Alcinoò, che invita l'eroe a narrare la sua storia. Anche in questo caso il flashback ha un duplice scopo: colma la carente informazione degli ascoltatori e dei lettori, che sono stati calati *in medias res*, ed accresceva tensione patetica attraverso l'attualizzazione del passato: il destinatario perde la dimensione del tempo e vive la realtà effettuale del racconto.

Al racconto retrospettivo ricorre il poeta di Callimaco e Crisorroe ai vv. 648-93 e 2505-74. Nel primo caso Crisorroe, dopo essere stata liberata dalla prigionia del drago, narra come il mostro si innamorò e si impossessò di lei; nel secondo Callimaco rievoca le proprie vicende personali e accenna ai motivi che lo hanno spinto lontano dalla sua patria. Solo il primo flashback introduce fatti nuovi e sconosciuti al lettore; il secondo ha una funzione puramente riepilogativa, secondo una tecnica cara alla tradizione precedente: in Senofonte Efesio la bella Anzia racconta, nell'intimità del talamo, le sue molteplici peripezie (V 14); lo stesso fa Isminia in Eustazio Macrembolita (XI 2. 3). Talvolta la rievocazione può far conoscere alcuni particolari ancora ignoti al lettore; è il caso di Achille Tazio VIII 16, quando Leucippe ricorda come i predoni di Faro sacrificarono una prostituta al posto suo, e di Eustazio XI 13-17, dove Ismine ripercorre i momenti della sua prodigiosa salvezza dopo il naufragio.

Nel Callimaco e nel Beltandro l'incontro tra i due amanti è fortuito; nel Libistro invece il protagonista realizza nella realtà ciò che il sogno gli ha profetizzato.

Crisorroe compare per la prima volta al v. 450; un drago antropofago la tiene prigioniera nella stanza di un castello meraviglioso. Sospesa per i capelli al soffitto, il suo corpo è in balia del mostro; eppure i tormenti non hanno oscurato la sua bellezza: Callimaco rimane immobile e muto, non sa

25. Cfr. F. Conca, *Le Narrationes di Nilo e il romanzo greco*, in «Studi Bizantini e Neogreci», Galatina-Lecce 1983, pp. 349-60.

staccare il suo sguardo da lei. Prima di diventare l'amante, Callimaco è il salvatore di Crisorroe. In verità, le sue azioni non sono contraddistinte da grande coraggio; si nasconde in un catino, e non si oppone alle frustate che il drago infligge alla fanciulla (vv. 507-9). Quando il mostro, dopo un lauto banchetto, cade in un sonno profondo decide di uscire dal suo nascondiglio; ma solo le esortazioni di Crisorroe lo spingono ad intervenire. L'impiego ripetuto degli imperativi ribadisce la tensione di Crisorroe nel dirigere le operazioni: «dimostra maggior coraggio ... esci ... esci in fretta, uccidi subito il mostro», ordina la fanciulla ai vv. 554-55, ed ancora: «estrai la spada ... sgozza chi ha sgozzato molti uomini» (vv. 562-64). Così Crisorroe riesce a smuovere Callimaco dalla sua inerzia: egli non ha nulla del cavaliere coraggioso, che abbandona la sua casa per compiere gesta di valore, ma appare del tutto simile, come ha notato la critica²⁶, agli eroi fragili e lacrimosi della narrativa tardo greca e bizantina. Penso soprattutto a Caricle e Dosicle in Niceta Eugenio e Teodoro Prodromo, immobili dinanzi ai colpi della sorte e pronti ad abbandonarsi a grandi lamenti; e penso anche a Teagene quando, alla fine delle *Etiopiche*, si trova prigioniero presso Idaspe e sta per essere sacrificato insieme a Cariclea (X 9).

La fanciulla sa che Idaspe è suo padre, ha le prove per dimostrarlo e per salvare in questo modo sé stessa e il suo amante; Teagene è impaziente e si rivolge a lei con domande incalzanti: «Ma, o carissima, perché non dici chi sei? Quale occasione aspetti ancora? Forse vuoi che qualcuno ci tagli la testa? Parla, ti supplico, e rivela la tua condizione» (X 9, 2). Ma Cariclea, con una sicurezza rara nelle protagoniste dei romanzi, dirige con voluta lentezza ogni istante del riconoscimento, creando una tensione vivissima nei presenti; solo alla fine del c. 15 rivela la propria identità alla madre Persinna. E dopo avere salvato sé stessa riesce a convincere Idaspe a risparmiare anche Teagene; il quale, nella parte finale del romanzo, appare completamente passivo, in balia di eventi o di decisioni che tocca agli altri prendere.

Rispetto al Callimaco si invertono i ruoli dei protagonisti (la fanciulla salva l'amante e non viceversa); ma come nel Callimaco, in un momento decisivo del racconto, in cui è in gioco la vita di un personaggio, la donna diventa con autorità l'epicentro dell'azione, a lei spetta prendere quelle iniziative che porteranno alla salvezza propria e dell'amante.

26. Si veda Hunger, *Un roman byzantin*, cit., pp. 410-12.

Anche nel *Beltandro* Crisanza gestisce con analogia disinvoltura le situazioni più pericolose ed imbarazzanti. Quando i due amanti, dopo una notte trascorsa insieme nel giardino, rientrano nel palazzo, Beltandro è catturato dalle sentinelle addette alla sorveglianza della principessa e gettato in catene. A salvarlo provvederà Crisanza, con uno stratagemma che condizionerà il seguito del romanzo. Crisanza induce l'ancella Fedrocaza a confessare davanti ai giudici che Beltandro è il suo amante; a questo punto diventa inevitabile il matrimonio tra Beltandro e Fedrocaza, ma anche in tale circostanza l'intervento di Crisanza è decisivo: «Stai ... attenta a non avvicinarti al mio signore» (v. 985), ricorda la principessa all'ancella, che pure conosce i propri limiti di moglie: «Io, o signora, in apparenza lo possiedo e forse a parole lo prendo come marito, ma tu sola con la tua maestà sei la padrona: non mi accosterò, o sovrana, al mio padrone» (vv. 987-90).

Nel XIV secolo la donna, presso la nobiltà, possiede ormai un ruolo dinamico di grande rilievo²⁷; ciò sembra riflettersi anche nei romanzi cavallereschi, dove la protagonista si muove con una autorità ed una disinvoltura sconosciute alle eroine borghesi della narrativa precedente: Cariclea rappresenta un'eccezione limitata all'episodio del riconoscimento, ma non si dimentichi che anche lei è una principessa!

La realtà sociale, dunque, influisce sul genere, apportando significativi mutamenti alla tipologia femminile; la donna, anche nelle contrarietà non appare fragile e passiva, ma si mantiene fedele alle sue scelte con estrema chiarezza. Lo dimostrano le sue reazioni verso coloro che tentano di separarla dalla persona amata.

Come è noto, il rivale è un topos della narrativa antica; spesso la protagonista è assediata da focosi pretendenti, che tentano di prenderla anche con la forza. Cariclea è desiderata da Thyamis e Trachino, la bellezza di Leucippe attrae Carmide, Anzia deve resistere ad Eussino e Anchialo; lo stesso accade a Rodante e a Drosilla: anche in questo particolare Teodoro Prodromo e Niceta Eugenio seguono da vicino i loro modelli. Di fronte a queste situazioni, la donna reagisce in un modo solo: piange, si dispera, è terrorizzata al pensiero di tradire i giuramenti di fedeltà; perciò cerca di prendere tempo, sperando che l'aiuto di un amico o qualche eccezionale

27. Si vedano, ad esempio, gli studi di A. E. Laiou, *The role of women in byzantine society*, in «XVI. Internat. Byzant. Akten» 1/1, Wien 1982, pp. 233-60 (in particolare pp. 249-53) e C. P. Kyrris, *Le rôle de la femme dans la société byzantine particulièrement pendant les derniers siècles*, in «XVI. Internat. Byzant. Akten» II/2, Wien 1982, pp. 463-72.

evento esterno la possano salvare. Anche nel *Callimaco* e nel *Libistro* la coppia è minacciata da un rivale che uccide il protagonista con un incantesimo magico e si impossessa della fanciulla²⁸.

Ma Crisorroe e Rodamne non si adattano alla nuova condizione, non accettano neppure di vivere nella dimora del loro rapitore. Crisorroe si apparta (v. 1869) nel giardino, in un chiosco appositamente costruito; solo un'ancella accudisce a lei. Rodamne, prima di diventare schiava di Berderico, vuole lavorare per quattro anni in una locanda (vv. 2610 ss.); ambedue mostrano grande decisione nel realizzare il loro proposito: «Berderico» confessa Rodamne a Clitobo (vv. 2967-70) «dapprima non si lasciava persuadere e non voleva acconsentire alla mia richiesta, ma come s'avvide della mia risolutezza e irremovibilità fu costretto a cedere e acconsentì». Da parte sua Crisorroe giustifica la propria decisione con il fatto di essere in preda a «un umore feroce» (v. 1873), che le rende insopportabile chiunque.

In entrambi i casi la protagonista, imponendo la propria volontà, si ribella alla violenza del rapimento e si mantiene fedele al suo amante, secondo le regole del romanzo antico. In questa solitudine, così fortemente voluta, la donna ritrova l'uomo che ama. Nel chiosco, Crisorroe si abbandona ai piaceri dell'amore, con l'aiutante del giardiniere, che scoprirà essere proprio Callimaco; nella locanda Rodamne apprende che Libistro è ancora vivo (v. 3190); nella locanda i due amanti si ritrovano (vv. 3355 ss.) grazie all'aiuto di Clitobo, che non è solo il narratore della vicenda, ma catalizza spesso l'azione nelle sue diverse fasi.

Il ricongiungimento avviene quando il rivale è lontano. Allorché Clitobo incontra Rodamne, la fanciulla non vede Berderico già «da mezzo anno, e forse più» (v. 2985); ed anche il rivale di Callimaco, dopo il rapimento, parte per una campagna di guerra. Ma se Berderico scompare dal racconto, il «padrone» di Crisorroe è coinvolto nuovamente nell'azione: gli eunuchi, infatti, con una lettera, rivelano al sovrano gli amori della fanciulla (vv. 2251-76).

Anche nelle *Etiopiche* di Eliodoro il satrapo Oroondate viene a sapere, durante una spedizione militare, che la moglie Arsace si è innamorata di Teagene (VIII 1, 5 ss.). La reazione dei due signori è identica: sdegno, collera, desiderio di vendetta (Call. 2277-79 ~ Helioid. VIII 2,1). Ma se Arsace muore impiccandosi, prima ancora che Oroondate possa punirla,

28. Callimaco muore per mano di una vecchia maga (vv. 1304-11); Libistro per l'inganno di un mercante (in realtà il rivale Berderico), che gli dona un bellissimo, ma letale, anello. Naturalmente entrambi ritorneranno in vita con un magico incantesimo.

come è nelle sue intenzioni (VIII 15, 2), Callimaco è salvato dal sovrano rivale, che lo restituisce a Crisorroe (vv. 2578 ss.): il suo altruismo ricorda l'umanità di un personaggio di Caritone, Dionisio, il quale con identico slancio rinuncia a Calliroe, che pure aveva sposato, e si tiene come consolazione il figlio, che crede nato dal suo matrimonio, ma che in realtà la fanciulla portava già in grembo.

Al termine di queste brevi osservazioni, che confermano, credo, i rapporti tra la narrativa bizantina e il romanzo greco²⁹, mi sembra inevitabile porre una domanda: a quale pubblico erano destinate queste opere? La mancanza di dati oggettivi consente solo di formulare qualche cauta ipotesi.

Le oscillazioni del linguaggio e dello stile fanno pensare che i nostri testi non circolassero soltanto in una limitata cerchia di intellettuali; naturalmente con diversa fortuna, come dimostra la tradizione manoscritta. Il *Beltandro* e il *Callimaco*, conservati in un solo codice³⁰, ebbero senza dubbio una diffusione inferiore al Libistro, di cui possediamo ben cinque redazioni³¹, alcune delle quali assai diverse tra loro. Ad esempio, la redazione Scorialense, fortemente demotica, si contrappone a quella Parisina, culta e arcaizzante; come non pensare che il registro linguistico rifletta una differente destinazione?

Ecco riaffacciarsi l'ipotesi della comunicazione orale: l'ambiente condiziona il canto, o meglio, l'esecutore si adatta alle esigenze del suo pubblico, in vista dell'unico fine che deve proporsi: il piacere dell'uditorio. Il crollo delle barriere linguistiche e la ricerca di un ampio consenso di pubblico rappresentano, senza dubbio, alcuni degli aspetti più significativi che si accompagnano alla diffusione di questa «Unterhaltungsliteratur»; la letteratura, in sostanza, rompe l'isolamento che le aveva imposto la dialettica con il potere e tenta di coinvolgere strati sociali anche lontani dai circoli di corte.

29. Nel *Beltandro* ricorre anche il tema dello scambio dei cadaveri. Crisanza, dopo essere scampata ad una tempesta, vaga sulle rive di un fiume in cerca di Beltandro: vedendo un cadavere consunto pensa subito al suo amante e si abbandona ad un grande lamento (vv. 1158-81). Confronti significativi sono offerti da Achille Tazio V 7 e Eliodoro II 3-6, per i quali rimando a *Il romanzo di Beltandro e Crisanza*, a cura di F. Conca, Milano 1982, pp. 29-31.

30. Rispettivamente il Paris. gr. 2909 e Scalig. Leid. 55.

31. Paris. gr. 2910, Neapol. III A a 9, Scor. 496, Scalig. Leid. 55 e Vat. gr. 2391.

Da questo punto di vista risulta ancor più suggestiva l'ipotesi³² che l'autore del *Callimaco* sia Andronico Paleologo, nipote di Michele VIII. Il potere catalizza il gusto del pubblico; spetterà poi ai lettori (o agli ascoltatori) fare le proprie scelte e scandire il cammino di un'opera.

Ma a questo punto la ricerca letteraria cede il posto alla storia della cultura e alla critica del testo.

32. Pichard, *op. cit.*, pp. XVI-XXXI; H. G. Beck, *Die griechische volkstümliche Literatur des 14. Jahrhunderts*, in «Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines» Bucarest 1974, I, p. 128. Perplesso è invece Hunger, *Un roman byzantin*, cit., p. 422.

IL ROMANZO DI NICETA EUGENIANO: MODELLI NARRATIVI E STILISTICI

«Siculorum Gymnasium» 39 (1986), 115-126

Nel VI libro del romanzo *Drosilla e Caricle*¹ la protagonista incontra Callidemo, che si innamora subito di lei (6, 273). È una situazione tipica del romanzo antico e bizantino: la donna, durante le sue peripezie, è costretta a respingere tutti coloro che rimangono abbagliati dalla sua bellezza e, seppure tra innumerevoli difficoltà, si mantiene fedele all'amante o allo sposo. Anche Drosilla, naturalmente, non può sottrarsi alle regole del genere letterario; e così, dopo Clinia, il figlio di Cratilo, il signore dei Parti che l'aveva tenuta prigioniera, un altro uomo tenta di insidiarla.

Callidemo cerca subito di farsi notare; lo dimostra la sua reazione ai lamenti della fanciulla, che teme di non rivedere più Caricle: «Non preferire la morte alla vita»; ammonisce il giovane «qui da noi molti sono migliori di Caricle e le fanciulle, appena li vedono, se ne innamorano» (6, 288-90). Drosilla sorride, finge di non capire e adducendo un forte mal di testa dice di non poter parlare (6, 299-300); poi invoca Dioniso, perché la soccorra e le dia nuove prove che Caricle è ancora in vita (6, 306-27). Allora Callidemo, udendo i suoi lamenti, si abbandona ad un lungo monologo (6, 331-556, 564-641), nel quale sono evidenziati i caratteri specifici del personaggio che, pur appartenendo ad una tipologia comune nella narrativa, presenta significative novità, che rompono alcune regole fisse del genere letterario e dimostrano in quale rapporto Niceta si ponga con i suoi modelli. Callidemo è in preda all'angoscia, non solo per l'indifferenza di Drosilla, ma

1. Ad eccezione di alcuni passi che segnalerò, per il testo mi baso sull'edizione di R. Hercher, *Erotici Scriptores Graeci*, II, Lipsiae 1859, pp. 435-552 – ad una nuova edizione critica, fornita di un apparato di *loci similes*, sto lavorando da qualche tempo. Hanno dedicato saggi specifici al romanzo, K. Svoboda, *La composition et le style du roman de Nicetas Eugénianos*, «Actes du IVe Congrès International des Études Byzantines», I, Sofia 1935, pp. 191-201; A. P. Kazhdan, *Bemerkungen zu Niketas Eugenianos*, JÖB 16, 1967, pp. 101-17; St. Deligiorgis, *A Byzantine Romance in International Perspective. The Drosilla and Charikles of Niketas Eugenianos*, *Neo-Hellenica* 2, 1975, pp. 21-32. Si veda anche H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, II, München 1978, pp. 133-36 (=Hunger II).

anche perché si trova in una situazione del tutto nuova. Fino a quel momento, infatti, egli non ha conosciuto l'amore (6, 335) ed anche dal suo linguaggio appare quale disprezzo provasse un tempo per le pene degli amanti (6, 336): διέπτουον δὲ τῶν ἐρώντων τοὺς πόνους. In questo consiste la novità di Niceta: Callidemo non presenta i caratteri tipici del pretendente occasionale. Nel romanzo antico e bizantino, infatti, chi insidia la protagonista non appare mai, in modo esplicito, ingenuo e inesperto; anzi, in molti casi, lo slancio della passione sembrerebbe indicare esattamente l'opposto. Lo dimostra, ad esempio, lo stesso romanzo di Teodoro Prodromo, che la critica considera il modello più immediato di Niceta².

Il satrapo Gobria chiede piangendo Rodante a Mistilo (3, 159 ss.): le lacrime esprimono la tensione dell'uomo che teme di non possedere la donna che desidera e non già il turbamento di chi scopre per la prima volta l'amore. Rodante rappresenta per Gobria una preda che egli stesso ha conquistato: perciò, nessuno può sottrargliela, neppure il suo capo (3, 174-76). Ma Mistilo insiste nel rifiuto e il satrapo allora, pur di avere la fanciulla, non esita a ricorrere alla violenza (3, 273-81). Gobria, in sostanza, assomiglia molto a Clinia; ma Teodoro, rispetto a Niceta, sottolinea con maggiore intensità la reazione impulsiva del barbaro. Entrambi riproducono nelle linee essenziali i modelli del romanzo antico: penso, in particolare, a Tiamis e Trachino in Eliodoro³ e a Carmide in Achille Tazio⁴. Callidemo, invece, si allontana da questa tipologia. Egli disprezza l'amore, come Abrocome in Senofonte Efesio⁵, e per questo è sconvolto da una passione tanto violenta; ma a differenza di Abrocome non è un protagonista: non può raggiungere l'appagamento attraverso la catarsi delle peripezie e perciò il suo desiderio è stroncato proprio nel momento in cui egli ne coglie il piacere. L'*éthos* di Callidemo in sostanza, non sembra del tutto congruente con la funzione del personaggio.

In verità, Callidemo, quando si accorge che il suo amore è senza speranza, medita di ricorrere alla violenza; ma il progetto rimane solo nelle intenzioni, perché un improvviso attacco di febbre lo paralizza (7, 51-73). Il ruolo impone a Callidemo di comportarsi come Gobria, ma l'*éthos* del giovane non si addice al personaggio che interpreta; e lo scarto non sfugge a Niceta, che tronca l'episodio con un comodo espediente. Un giovane ine-

2. Svoboda, *art. cit.*, p. 192; Hunger II, p. 134.

3. Per Tiamis e Trachino, cfr. rispettivamente, Hld. 1, 18, 2 ss. e 5, 26, 1 ss.

4. Ach. Tat. 4, 2, 1 ss.

5. X. Eph. 1, 1, 4 ss.

sperto d'amore non può trasformarsi all'improvviso in un violento senza scrupoli; Niceta rimane fedele allo schema della *fabula*⁶ – nel corso delle peripezie la coppia deve essere insidiata da uno o più pretendenti occasionali –, ma si sottrae alla semplice mimesi, impedendo che la funzione di un personaggio si sovrapponga al suo *éthos* o addirittura lo contraddica.

2. Come si vede, l'episodio di Callidemo, per quanto marginale, pone un problema assai delicato: il rapporto di Niceta con i suoi modelli. Herbert Hunger⁷, è noto, ha dimostrato che l'imitazione è una costante della letteratura bizantina; mimesi, tuttavia, non significa contraffazione e scadimento, ma ammirazione del passato e continuità culturale. L'autore, di norma, non si limita ad un'opera di calco, ma rivive il suo modello, adeguandolo al gusto, alle scelte stilistiche, alla sensibilità narrativa che gli sono propri. Come ammonisce Antonio Garzya⁸ in uno studio sul frammento del *Vecchio Cavaliere*, non basta scoprire una fonte; bisogna chiedersi «come essa venga ad atteggiarsi nel contesto nuovo, se e quali toni nuovi vi riceva, a qual tipo di pubblico il nuovo prodotto – traduzione o rifacimento o altro sia – si rivolga». Naturalmente, un'indagine di questo tipo si presenta complessa soprattutto per il romanzo, un genere caratterizzato da regole compositive assai rigide. Rispetto al suo modello, l'autore può variare i caratteri dei personaggi, assai raramente le loro funzioni; può mutare la sequenza dell'intreccio, mai lo schema della *fabula*; e soprattutto può dare un'impronta stilistica che, pur adeguandosi all'*allure* tipica del genere, evidenzia un gusto ed una cultura personali. Senza contare poi le varianti introdotte per imitazioni di modelli che non appartengono soltanto alla tradizione greca. Tra i romanzi della *Komnenenzeit*, ad esempio, *Ismine e Isminia* di Eustazio Macrembolita è una palese imitazione di *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, ma nel contempo rivela sicuri influssi della letteratura occidentale: infatti, la visione di Isminia in 7, 8-18 riproduce con sicu-

6. Per la distinzione tra *fabula* e intreccio mi baso su B. Tomashevskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi*, a cura di Tz. Todorov, Torino 1968, pp. 305-50 (in particolare p. 315: «la *fabula* è costituita dall'insieme dei motivi nei loro rapporti logici causali-temporali, mentre l'intreccio è l'insieme degli stessi motivi, in quella successione e in quei rapporti in cui essi sono dati nell'opera»).

7. H. Hunger, *On the Imitation (Mimesis) of Antiquity in Byzantine Literature* DOP 23-24, 1969-70, pp. 17-38 (=Hunger I).

8. A. Garzya, *'Matière de Bretagne' a Bisanzio*, in «Studi in onore di Ettore Paratore» III, Bologna 1981, pp. 1029-41: la citazione è tratta da p. 1030.

rezza un episodio del poemetto *Li Fablel dou Dieu d'Amors*⁹. D'altra parte, in *Rodante e Dosicle* di Teodoro Prodromo il 'giudizio di Dio' al quale viene sottoposto Cratandro (1, 372-404) ha un modello preciso nell'ordalia del fuoco svoltasi l'8 aprile 1099 ad Antiochia e descritta da Raymond d'Aguilers¹⁰. La prova affrontata da Cratandro, per quanto di tipo diverso, ricorda le prove di castità ricorrenti in Achille Tazio, Eliodoro ed Eustazio Macrembolita. In Niceta, invece, manca una scena di questo tipo.

Quando Drosilla e Caricle si ritrovano, non sono costretti, come Teagene e Cariclea a salire su una graticola rovente per dimostrare la loro purezza (10, 9, 1-3); eppure Eliodoro, da cui Callidemo nel monologo ricordato cita due episodi significativi (6, 388-89), l'amore di Arsace per Teagene e di Archemane (=Achemene) per Cariclea, rappresenta, insieme a Prodromo, il modello principale di Niceta. Hunger sostiene che «rispetto a Eliodoro e a Prodromo, l'azione in Niceta è fortemente concisa e semplificata e ridotto il numero dei personaggi, delle avventure e degli intrighi»¹¹, e a conferma di ciò cita tra l'altro la soppressione delle *Jungfrauenproben*. Ma forse l'opinione di Hunger fa torto a Niceta e lo riduce ad un rielaboratore poco scrupoloso dei suoi modelli.

In Eliodoro la prova di castità ha una funzione ben precisa; Teagene e Cariclea potranno essere sacrificati ad Helios e Selene solo se sarà dimostrata la loro purezza; in Niceta, sarebbe stata altrettanto indispensabile? Sicuramente no. Quando i due amanti si incontrano non hanno bisogno di provare a se stessi o agli altri la loro reciproca lealtà. Invero, Caricle è scosso da un lieve dubbio quando sente pronunciare il nome di Callidemo; teme che qualcuno abbia potuto deliziarsi dell'impareggiabile bellezza di Drosilla (8,11-12). Ma a rassicurarlo è sufficiente la confessione della fanciulla, che in un breve *flashback* (8,17-72) ripercorre gli eventi dei quali egli non è stato testimone. Alla prova della verginità è sostituita una confessione, alla tensione di una scena destinata a svolgersi in pubblico, l'intimità di un colloquio tra i due amanti¹². Anche in questo caso la morale del romanzo, che impone ai due innamorati di avere la certezza della reciproca fedeltà, è salvaguardata e nello stesso tempo l'impalcatura strutturale è completa e coerente in tutte le sue parti.

9. Carolina Cupane, "Ἔρως βασιλεύς. La figura di Eros nel romanzo bizantino d'amore, AA Pal, Serie IV, 33,1973-74, pp. 243-97 (in particolare, pp. 275-81).

10. Carolina Cupane, *Un caso di giudizio di Dio nel romanzo di Teodoro Prodromo* (1 372-404), RSBN 12-13, 1973-74, pp. 147-68.

11. Hunger II, p. 134.

12. La confessione di Drosilla ricorda quella di Anzia in X. Eph. 5, 14, 1-2.

3. Durante il colloquio, i due amanti sono seduti sotto un mirto (8, 6). L'accenno sicuramente non è casuale. Con il mirto, infatti, nell'antichità si intrecciavano le corone degli sposi (Aristofane, *Av.* 160-161); il mirto è pianta sacra ad Afrodite¹³, ma con esso si coronavano anche gli iniziati ai misteri di Dioniso¹⁴ (Aristofane, *Ra.* 330). Con abile simbologia Niceta riunisce le due divinità e pone, si direbbe, la *sphragís* alla vicenda della coppia: Drosilla e Caricle si apprestano a gustare le gioie dell'amore e del matrimonio, grazie al soccorso di Dioniso, più volte invocato. In effetti, la presenza di Dioniso si fa sentire in tutto il romanzo. I due giovani si incontrano a Ftia¹⁵, proprio durante la festa in onore del dio. Spesso nel romanzo una *ἑορτή* dà l'avvio all'innamoramento dai protagonisti. In Senofonte Efesio ciò accade in occasione della festa di Artemide (1, 2), in Eliodoro durante la processione in onore di Neottolemo, a Delfi (3, 5), ed anche in Eustazio, Ismine e Isminia si conoscono ad Aulicomis, dove Isminia è giunto quale *κῆρυξ ἑρῶς* per celebrare le Diasie¹⁶. Quel che meraviglia in Niceta, dunque non è la situazione, ma la divinità scelta.

Infatti, se escludiamo, forse, Longo, nel quale la seducente analisi di Merkelbach¹⁷ ha individuato un modello di *Dionysosroman*, in nessuna altra opera Dioniso è posto al centro della vicenda in modo tanto esplicito. Di norma, nella narrativa antica il dio è rappresentato solo quale simbolo del vino, come anche in Teodoro Prodromo (3, 10; 4, 365 ss.) e in Costantino Manasse (*fr.* 24 Mazal), dove Dioniso è associato ad Eros e Afrodite, nel binomio proverbiale vino-amore; in Eustazio Macrembolita, invece, il dio non viene mai menzionato. Già questo semplice dato oggettivo dimostra in quale misura Niceta si allontani dai suoi modelli più prossimi, anche se certamente egli non ha inteso scrivere un romanzo a sfondo misterico. Senza dubbio egli scelse Dioniso perché alcuni aspetti del mito potevano essere consentanei ad un *Liebesroman*; penso, come è naturale, all'amore tra Dio-

13. Si veda in particolare M. Detienne, *I giardini di Adone*, trad., it., Torino 1975, pp. 84-85.

14. Cfr. anche J. Murr, *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*, Innsbruck 1890, p. 87 ss.

15. Nic. Eug. 3, 101 ss.

16. Eust. Macremb. 1, 2, 1 ss.

17. R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, München - Berlin 1962, pp. 192-224; si veda anche Longos, *Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe*, griechisch und deutsch von O. Schönberger, Berlin 2. 1973, «Erläuterungen», pp. 172 ss. (*passim*).

niso e Arianna. Come non supporre che Dioniso e Arianna rappresentino l'archetipo della coppia protagonista e che il matrimonio di Caricle e Drosilla richiami l'unione del dio con la figlia di Minosse? Alla fine del romanzo, dopo essere ritornati in patria, Drosilla e Caricle si sposano e le loro nozze sono celebrate da un sacerdote di Dioniso, nel tempio del dio (9, 286 ss.).

Anche in Teodoro Prodromo i due protagonisti sono uniti in matrimonio da un sacerdote di Hermes (9, 474-77), la divinità che sin dall'inizio (3, 68-75) aveva profetizzato in sogno a Dosipie le nozze con Rodante. Benché le scene siano descritte con un linguaggio molto simile¹⁸, esse hanno un significato del tutto diverso. In Teodoro Prodromo il richiamo finale ad Hermes vuole essere una gratificazione alla veracità del dio, che ha mantenuto le sue promesse; in Niceta Eugenio, invece, la presenza invisibile di Dioniso suggella l'azione soterica del dio e permette di stabilire una sottile analogia con il mito di Arianna. Il γάμος infatti conclude le avventure della coppia, così come le peripezie della figlia di Minosse, e in entrambi i casi la funzione di Dioniso sembra identica: il suo intervento ribalta una situazione e coloro che ricevono soccorso riassaporano la gioia dopo l'angoscia, l'amore dopo la solitudine. Dioniso scandisce il destino degli amanti in ogni istante, nel bene e nel male: lo prova anche un altro particolare del racconto che non mi sembra irrilevante.

Ho già ricordato che l'incontro tra Drosilla e Caricle avviene durante la festa di Dioniso. Di norma, dopo il *coup de foudre*, la coppia fugge: a questo punto iniziano le avventure che portano alla provvisoria separazione. La festa dunque contrassegna un momento felice della vicenda: la scoperta dell'amore. Niceta, pur rispettando nella sostanza questo schema, introduce un elemento nuovo. L'ἑορτή di Dioniso, infatti, contraddistingue due episo-

18 Theod. Prodr. 9, 474-77:

ὁ δ' Ἑρμαϊκὸς ἱερεὺς, ἐνθους φθάσας
 μυστηριωδῶν ἄγγελος μηνυμάτων,
 εἰς τὸν νεῶν ἅπαντας ἐλθεῖν προτρέπει,
 ὡς ἂν Ῥοδάνθη συζυγῇ Δοσικλεί·

Nic. Eug. 9, 286-91:

εἷς δέ τις φθάσας
 ὁ πρῶτος αὐτῶν, ἱερεὺς Διονύσου,
 ἐπιτρέπει τάχιστα κατειληφέναι
 εἰς τὸν νεῶν ἅπαντας αὐτοὺς τοὺς ὄχλους,
 ὡς ἂν συναρμόσαιτο τῷ Χαρικλεί
 νύμφην Δροσίλλαν εἰς ὀμιλίαν γάμου.

di diversi del romanzo: incontro a Ftia (3, 338) e l'assalto dei Parti alla città di Barzo (1, 109-15), dove Drosilla e Caricle giungono dopo essere scampati ai predoni, durante la fuga. Le peripezie che dividono gli amanti iniziano proprio da questo momento. Dunque, lo stesso evento è legato a due situazioni di segno contrario: positivo (l'incontro) e negativo (l'assalto dei Parti). In questa dialettica si evidenzia la funzione sotterrica di Dioniso, che non può abbandonare e dividere coloro che si sono conosciuti per causa sua: il dio non può contraddire se stesso. La festa, pertanto, acquista un significato che non sembra avere altrove nella narrativa antica e bizantina: non è soltanto un episodio della *fabula*, ma rappresenta il momento in cui la coppia si unisce al cospetto della divinità e questa, a sua volta, garantisce protezione e soccorso, in caso di bisogno. Attraverso Dioniso si realizza la $\pi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota\alpha\ \tau\acute{\omega}\nu\ \theta\epsilon\acute{\omega}\nu$, un'espressione che Niceta utilizza spesso¹⁹ e nella quale giocano ambigualmente valenze pagane e cristiane; anche in un'opera di intrattenimento non potevano mancare, come è naturale, allusioni alla religione dominante: lo esigevano i gusti del pubblico, lo imponeva la cultura ufficiale.

4. Come Eliodoro e Teodoro Prodromo, anche Niceta fa ampio uso del racconto retrospettivo. Quasi due libri del romanzo, infatti, sono occupati dai *flashback* di Cleandro (2, 57-3, 44) e Caricle (3, 45-4, 67). Niceta segue da vicino Teodoro Prodromo; infatti, Cleandro e Caricle sono compagni di prigionia come Cratandro e Dosicle e in entrambi i casi il protagonista non narra per primo la sua storia. In Teodoro Prodromo il racconto di Cratandro è molto rapido (1, 160- 426); quello di Dosicle, invece, si estende da 1, 510 a 3, 131. In Niceta c'è più equilibrio: Cleandro parla per 374 versi, Caricle per 433. Ambedue, comunque, variano la tecnica di Eliodoro. Nelle *Étiopiche*, Cnemone racconta le sue sventure a Teagene a Cariclea, prigionieri come lui (1, 9-17), ma costoro non fanno altrettanto; egli apprenderà la storia dei due giovani solo in séguito da Calasiride (2, 24, 5 ss.). All'inizio del suo *flashback* Caricle ricorda l'incontro con gli amici in occasione della festa di Dioniso. Ciò che mi interessa in questa sede sono i *couplets*, come li chiama Svoboda²⁰, rivolti da alcuni alle donne e alle fanciulle che passano per strada (3, 135-254). Si tratta di brevi monologhi, pieni di arguzia e di

19. Cfr., ad esempio, 7, 186, 209; 8, 147. Kazhdan, *art. cit.* p. 116 scorge in queste espressioni un gioco parodistico.

20. Svoboda, *art. cit.*, p. 197.

erotismo, del tutto simili, per tono e struttura, agli epigrammi. Ciascuno si articola su un tema diverso, brevemente sviluppato attraverso una riflessione o un esempio, spesso resi icasticamente da un'immagine; la *pointe* consiste in un invito o in un ammonimento, sottolineati dall'uso, non di rado ripetuto, dell'imperativo.

Hunger rileva che in alcuni passi in questione Niceta attinge dal V libro dell'*Antologia Palatina*, precisando come la mimesi possa essere basata sulla semplice ripresa del tema epigrammatico²¹, oppure sull'identica successione dei pensieri²², o addirittura su una chiara analogia contenutistica e lessicale²³. In realtà, Niceta non si limita a prendere spunti o motivi dall'epigramma, ma sembra scrivere egli stesso degli epigrammi, trapianando un genere in un altro. Il risultato di questa operazione è una forma letteraria composita, dove l'artificio non è fine a se stesso, ma ha sempre di mira la coerenza del racconto.

Per rendere l'atmosfera densa di desiderio che accompagna la festa di Dioniso, Niceta rinuncia a stereotipe descrizioni e lascia parlare direttamente i protagonisti; in questo modo, muta abilmente, sia pure per poco, il punto di vista del racconto retrospettivo. Al centro della scena stanno i compagni di Caricle, che scandiscono il ritmo della narrazione con le loro passioni. La figura del narratore sembra dissolversi: da protagonista, Caricle diventa spettatore e segue divertito ciò che accade: questa è forse la ragione del sorriso che compare sul suo volto (3, 200). Si direbbe che egli contempi la scena che sta descrivendo, e l'atmosfera gioiosa della festa, rivissuta nel ricordo, gli fa dimenticare gli aspetti tristi della sua storia. Ma, senza saperlo, l'ascoltatore è anche il destinatario di questi improvvisati «epigrammi» i quali, proprio per questo, sembrano una sorta di *paideia* per il protagonista, ancora ignaro dei misteri d'amore (3, 105-106).

Se questa interpretazione è esatta, la mimesi è coerente con la scelta stilistica del poeta: Niceta, per adeguarsi al genere, utilizza in larga misura il materiale che gli offriva la tradizione epigrammatica. Ma in un retore colto non potevano mancare allusioni ad altre fonti letterarie. Lo dimostrano, in particolare, i vv. 135-150, dove sono combinati due temi molto ricorrenti nella poesia epigrammatica: 1) l'acqua offerta dalla donna tormenta l'amante, il quale 2) può essere risanato solo da colei che l'ha ferito. All'inizio, il modello più prossimo sembra essere Paolo Silenziario (*AP* 5,

21. *AP* 5, 273 (Agazia) = *DC*3,174-96 (Hunger I, p. 37).

22. *AP* 5, 253 (Ireneo Referendario) = *DC*3, 163-72 (Hunger I, 37).

23. *AP* 5, 259 (Paolo Silenziario) = *DC*3, 243-54 (Hunger I, p. 38).

281)²⁴: lo fa pensare anche la determinazione temporale χθές (v. 135), che richiama χθιζά di Paolo (5, 281, 1). Ma nello sviluppo del motivo Niceta si allontana da questa fonte. In Paolo l'acqua brucia l'amante perché la coppa è stata sfiorata dalla bocca della donna²⁵; in Niceta, invece, il tormento è provocato dallo stesso Eros, il quale è apparso sotto forma di zanzara, è scivolato nella coppa ed è stato sorseggiato dall'amante, che ora confessa:

142 ὄν καὶ πεπωκῶς γαργαλίζομαι τάλας
 ἐκ τῶν πτερύγων ἔνδοθεν τῆς καρδίας,
 145 καὶ μέχρι τοῦ νῦν – τῆς ὀδύνης, τοῦ πόνου –
 κνήθει με καὶ δάκνει με, καὶ κακῶς ἔχω.

L'immagine di Eros che fa il solletico con le ali deriva dall'*Anacreontea*, 6, 6-7 West: καὶ νῦν ἔσω μελῶν μου / πτεροῖσι γαργαλίζει, dove peraltro è estranea l'idea di angoscia abilmente sottolineata in Niceta al v. 145 dall'*ictus* e dalla durezza della trama allitterativa creata dalla sequenza dei suoi κ/κν. Nell'*Anacreontea* il poeta trova Eros tra le rose e lo intinge nella coppa di vino (6, 2-5); nel romanzo invece Eros compare in forma di zanzara e il poeta stabilisce tra il pungiglione dell'animale e gli strali del dio una sottile analogia, evidenziata in particolare dall'epiteto ὄπλοτοξότης che, posto in *enjambement* al termine di v. 140, risulta abilmente allibrato tra Ἔρωσ e κώνωψ, collocati all'inizio, rispettivamente, dei versi 140 e 141. All'Eros alato si contrappone l'Eros τύραννος di v. 147. Tutto il verso (ὁ τῶν βροτῶν τύραννος αὐθάδης Ἔρωσ) sembra riecheggiare due passi di Euripide (*Hipp.* 538: Ἔρωτα ... τὸν τύραννον ἀνδρῶν e *Andromeda*, fr. 136.1 σὺ δ'ὼ θεῶν τύραννε ἀνθρώπων Ἔρωσ); ma forse, nel nesso τύραννος Ἔρωσ si può cogliere anche un'allusione alla nuova immagine del dio che, in Eustazio Macrembolita e soprattutto nei romanzi della *Palaiologenzeit*²⁶, non è più il fanciullo alato, armato di frecce ed arco, ma un signore assoluto, assiso su un alto trono e onorato dalla sua corte.

24. Fini osservazioni sul contenuto dell'epigramma si trovano nello studio di G. Zanetto, *Imitatio e variatio negli epigrammi erotici di Paolo Silenziario*, Prometheus 11, 1985, pp. 267-70.

25. Per la fortuna del tema nella poesia erotica, cfr. G. Viansino, *Paolo Silenziario. Epigrammi*, Torino 1963, pp. 82-84.

26. In *Beltandro e Crisanza, Libistro e Rodamne* e, parzialmente, in *Callimaco e Crisoroë*, cfr. Cupane, Ἔρωσ βασιλεύς... *cit.*, pp. 282-97; sulla nuova personificazione di Eros si veda anche H. Hunger, *Antiker und byzantinischer Roman*, Sitzungsbericht der heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil. - hist. Klasse, 3, 1980, pp. 23-24 (= Hunger III), che cita anche Giamblico, *Babyl.*, fr. 4 Habrich: ὅταν ὁ Ἔρωσ ζηλοτυπίαν προσλάβῃ τύραννος ἔκ

In pochi versi, dunque, Niceta sembrerebbe proporre due differenti personificazioni del dio, la seconda delle quali abilmente allusa nel riecheggiamento euripideo. Un dato di fatto innegabile, comunque, è l'abilità con cui il poeta sa contaminare i suoi archetipi stilistici. Ancor più significativo è il caso di 6, 567-72, dove Callidemo si rivolge a Drosilla con parole cariche di desiderio, che solo l'abile intreccio di metafore riesce a sfumare. Ma analizziamo da vicino il passo:

- 567 λειμών χαριτόβρυτος εὐρέθης μόνη·
δοκεῖς δὲ θριγκοὺς πολλαχοῦ συνεισφέρειν.
Καὶ νῦν ἱμερτὴ σὺ τρυγᾶσθαί μοι, κόρη,
ὥς ἀκροπρέμων ἀδροδενδροκαρπία²⁷·
- 570 ἄνοιξον οὖν μοι τὰς θύρας τοῦ κηπίου
καὶ δὸς φαγέσθαι καὶ κορεσθῆναι μόλις.

Sul paragone donna-prato, tradizionale e ricorrente nella narrativa erotica²⁸ – basta ricordare che in Aristeneto (1, 3) un'etera prende il nome di Λειμώνη –, è innestata l'immagine del muro di cinta (θριγκός), che può alludere al κῆπος κεκλεισμένος²⁹ di *Cant. Cant.* 4, 12. Anche l'invito di v. 571 sembra derivare dalla stessa fonte: infatti, in *Cant. Cant.*, 5, 2 lo sposo bussa alla porta della sposa e chiede: ἀνοιξόν μοι ἀδελφή μου. Tuttavia, come si vede, il nesso θύρα τοῦ κηπίου di Niceta non trova un esplicito confronto nel *Cantico*: in sostanza, il poeta ha variato l'immagine del suo modello per creare, verosimilmente, un gioco metaforico affatto diverso. Ma anche in questo caso l'operazione non appare originale.

Come è noto, infatti, θύρα – κῆπος – λειμών – θριγκός non di rado sono usati in senso metaforico per indicare il sesso femminile. Il confronto più

βασιλέως γίνεται.

27. Accolgo la lezione di L e U (su questi codici, cfr. F. Conca, *Per una nuova edizione critica del romanzo di Niceta Eugenio. Collazione dei codici Vat. Urb. gr. 134 e Laur. Acquisti e Doni 341*, in AA.VV., *Graeco-latina Mediolanensia*, «Quaderni di Acme» n. 5, Milano 1985, pp. 161-205); il Paris, gr. 2908 conserva ἀδροδενδροκαρπίας, Boissonade ed Hercher, invece, congetturano ἀναδενδροκαρπίας. Manca in questo caso la testimonianza di M (Venet. Marc. gr. 412), che presenta una grave lacuna da 6,473 a 7,193.

28. Come provano gli esempi citati da I. F. Boissonade, *Nicetae Eugeniiani Narrationem Amatoriam et Constantini Manassis fragmenta edidit... I.F.B.*, Parisiis 1819, t. II, pp. 202-204.

29. L'opportuno rinvio è di A.R. Littlewood, *Romantic Paradise: The Rôle of the Garden in the Byzantine Romance*, BMGS 5, 1979, p. 106, che peraltro non accenna al passo di Niceta.

significativo è senza dubbio offerto dal nuovo epodo di Archiloco (P. Köln 2, 58)³⁰, nel quale ai vv. 14-16 si legge:

θρ]ιγκοῦ δ'ἔνερθε καὶ πυλέων ὑποφ[
μῆ] τι μέγαυρε, φύλη· σχήσω γὰρ ἐς ποη[φόρους
κ]ήπους

Niceta conosceva Archiloco? È impossibile dirlo con sicurezza; sorprende, comunque, l'analogia tra i due passi. Niceta non si limita a un semplice riecheggiamento verbale, ma sembrerebbe riprodurre l'andamento di tutta la scena archilochea, creando uno scarto rispetto alla fine simbologia del *Cantico* e rendendo assai esplicita la metafora erotica³¹.

5. In effetti, l'insistenza con cui Niceta Eugenio e, in maniera diversa, Eustazio Macrembolita³² ricorrono alle immagini erotiche fa supporre che nell'età dei Comneni il romanzo cerchi di affrancarsi dagli schemi tipici della narrativa antica. Gli scrittori evidenziano con concretezza i desideri che agitano i protagonisti e in questo modo l'amore assume sfumature senz'altro diverse rispetto alla tradizione: non è fatto soltanto di sospiri e vagheggiamenti, ma anche di passione e possesso, come accadrà soprattutto nelle opere della *Palaiologenzeit* – penso in particolare a *Beltandro e Crisanza* e a *Callimaco e Crisorroe*³³. Nel caso specifico di Niceta, questo gioco stilistico è basato principalmente sulla mimesi; il poeta, attingendo dalla

30. La bibliografia sull'epodo è vastissima; per i miei scopi mi limito a rinviare a E. Degani, *Il nuovo Archiloco*, A e R, N. S. 19, 1974, pp. 113-28.

31. Un confronto significativo è offerto anche dal IV libro. Per consolare Clinia, innamorato di Drosilla, Caricle racconta di essere rimasto anch'egli vittima di Eros. Un giorno, attaccato alle porte di un giardino, vide una fanciulla e conquistato dalla sua bellezza le disse (4, 247): τί καὶ δὲ ἡμᾶς οὐκ ἀνοίγεις τὴν θύραν; L'invito venne accolto da lei, che rispose (4,270-71): Βαῖνε τῆς θύρας ἔσω· / τὸ κηπίον θαύμαζε. Fin qui il poeta oscilla abilmente e ambiguamente tra immagine reale e metaforica; ma l'allusione erotica appare evidente nei versi successivi, dove la fanciulla esorta Caricle a farsi audace e a godere delle sue grazie (4, 274-81): Ποδωνιάς τρύγησον ἐξ ἑμῆς ῥόδα· / ἀνακλίθητι· συγκατέρχομαι δέ σοι· / φάγῃς δὲ τί, δειλαίε; καρπὸς οὐκ ἔνι... / κἂν μὴ πέπειρος βότρυς ἀναδενδράδος, / στέρνου στρυφνοῦ μοι θλίψον αὐτοῦ τὰς ῥάγας. φάγῃς è la lezione di M e P, accolta da Boissonade (φάγεις LU, φάγοις Hercher); per ἀναδενδράδος, cfr. Conca, *art. cit.*, p. 203. Per il valore metaforico di τρυγᾶν, cfr. Hunger III, p. 23, n. 96, il quale ritiene che il modello sia ancora *Cant. Cant.* 7-9.

32. Cfr. Hunger III, pp. 22-26.

33. Cfr. F. Conca, *Il romanzo di Beltandro e Crisanza*. Introduzione, traduzione e note, Milano 1982, pp. 22-27

tradizione letteraria rende meno traumatica la rottura dei moduli narrativi che caratterizzano il romanzo antico³⁴. L'imitatore non utilizza ciecamente il proprio patrimonio culturale, ma cerca di adeguarsi al gusto del suo pubblico: per tale motivo il lettore non rimane sorpreso, dal momento che ritrova temi e immagini che aveva già apprezzato in generi affatto diversi.

«Il letterato bizantino» osserva Hans-Georg Beck «è quasi sempre anche filologo»; nondimeno, il trapianto di motivi e stilemi può creare evidenti scarti nei canoni di un genere letterario: allora forse, anche all'insaputa dell'autore, la filologia si trasforma in creatività, la mimesi diventa ζῆλος³⁵.

34. Si deve tuttavia riconoscere che Niceta non infrange la «morale» che contraddistingue il romanzo antico e bizantino. Callidemo rivolge il suo invito a Drosilla, che non sarà mai sua; quanto a Caricle, la storia narrata a Clinia (n. 31) è una finzione: egli non si riferisce esplicitamente a Drosilla, ma ad una fanciulla immaginaria. Il racconto rappresenta, si direbbe, una proiezione dei suoi desideri; in una sorta di *transfert* Caricle dà sfogo alla sua fantasia, ma non contamina il suo rapporto con Drosilla. Le regole del genere letterario, che impongono agli innamorati l'autocontrollo, vengono rispettate anche in questo caso.

35. H.-G. Beck, *Il millennio bizantino*, trad. it., Roma 1981, pp. 150-51 (la citazione è tratta da p. 150).

LA NARRAZIONE NELL'AGIOGRAFIA TARDO GRECA

Le trasformazioni della cultura nella tarda antichità,
Roma 1986, II, 647-661

1. Come ha dimostrato Q. Cataudella in un recente studio, le Vite dei Santi ed il romanzo greco presentano uno schema narrativo molto affine. In entrambi il racconto è articolato sulla vita di un «eroe» o di un'«eroina», al centro di molteplici peripezie, «fino alla morte dell' "eroe" o dell' "eroina" — nel racconto agiografico; ...fino al ricongiungimento della coppia — nel romanzo greco»¹. Se a ciò aggiungiamo che «soliloqui, lamenti, pianti, preghiere, scambio di epistole, visioni di sogni, apparizioni meravigliose, segni profetici, oracoli, dialoghi, descrizioni ecfrastriche, descrizioni di sofferenze e torture, reduplicazioni di fatti e di personaggi, abbinamenti nelle azioni e nei personaggi, sono in tutti e due i generi i mezzi formali, e talvolta artistici, che complicano il racconto»², appare quanto mai giustificata l'esigenza di riservare all'agiografia quell'attenzione critica che sino ad ora, secondo Cataudella³, essa non ha inespugnabilmente avuto.

Ma il patrimonio narrativo delle Vite dei Santi non ha radici unicamente nel romanzo greco. La documentata presenza di elementi fiabeschi nel racconto agiografico⁴ prova che il *background* di questo genere letterario è costituito anche dalla tradizione folklorica, che spesso permette all'autore, in assenza di informazioni precise, di integrare il racconto e «organizzare più compiutamente un'opera che per sua natura è divulgativa e devozionale»⁵, a conferma che l'agiografia «funge da collettore di motivi arcaici e

1. Q. Cataudella, *Vite dei Santi e romanzo*, in «Letterature comparate. Problemi e Metodo. Studi in onore di E. Paratore», 2, Bologna 1981, p. 932.

2. Cataudella, *art. cit.*, l.c.

3. Cataudella, *art. cit.*, p. 931.

4. Cfr. G. Guidorizzi, *Motivi fiabeschi nell'agiografia bizantina*, in «Studi Bizantini e Neogreci. Atti del IV Congresso Nazionale di Studi Bizantini», Galatina 1983, pp. 457-467.

5. Guidorizzi, *art. cit.*, p. 466.

marginali, radicati in strati remotissimi di civiltà e normalmente espunti dalla cultura dominante»⁶.

Questi referenti culturali lasciano intravedere con chiarezza la vitalità narrativa di questo genere, che trascende spesso, come vedremo, il semplice racconto biografico e si apre ad influssi che incidono profondamente sul contenuto e sulla struttura del racconto. Come è precisato nei prologhi, l'autore intende edificare il suo pubblico, presentando in uno stile disadorno⁷ la santità esemplare del protagonista; tuttavia, l'esplicita ammissione di voler rallegrare il lettore⁸ denota anche una pretesa di intrattenimento che, rispetto allo scopo primario, non è opposta ma complementare: l'autore desidera 'piacere' ai suoi lettori, per renderli più disponibili al suo messaggio ed accrescerne il numero. Per questo non disdegna di arricchire il racconto attingendo a temi erotici o avventurosi⁹, cari al pubblico di qualunque epoca.

In queste opere la narrazione non presenta sempre un andamento uniforme. Talvolta il protagonista non è il primo impulso dinamico dell'azione, che nasce al di fuori di lui e, si direbbe, lo attraversa; oppure può accadere che l'autore, con abile tecnica, tracci linee d'azione afferenti al protagonista, ma non tali da coinvolgerlo direttamente: in tal caso il santo rimane provvisoriamente emarginato dalla vicenda e ritorna al centro del racconto solo dopo un certo *narrative time*¹⁰. Naturalmente tutto questo si inserisce in una struttura nella quale il racconto in terza persona, prevalente nella letteratura romanzesca e agiografica, permette all'autore onnisciente di indirizzare in molteplici direzioni l'interesse del lettore.

Una ricerca che si proponga di far luce su questi temi dovrebbe prendere in esame tutte le Vite di età tardo greca e bizantina: un'impresa gigantesca, seppur ricca di fascino e di smisurate prospettive. Realizzarla, infatti,

6. Guidorizzi, *art. cit.*, p. 459.

7. Gli scrittori non hanno ritegno ad ammettere la propria modestia stilistica; è un topos assai comune, come ha dimostrato A. J. Festugière, *Lieux communs littéraires et thèmes de folklore dans l'hagiographie primitive*, WS 73, 1960, pp. 129-131.

8. L'osservazione è di Cataudella, *art. cit.*, pp. 932-933, che riporta anche alcuni esempi significativi.

9. Cfr. Cataudella, *art. cit.*, pp. 934-937.

10. Per *narrative time* intendo «the time which the telling of the story takes, and it is most conveniently expressed in the number of the lines and the pages of the printed text» (T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Stockholm 1971, p. 23).

significherebbe tracciare un quadro completo della narrativa antica, di cui il *Liebesroman* rappresenta la punta di un iceberg di incalcolabile consistenza. In mancanza (e in attesa) di questo, dobbiamo limitarci a qualche sondaggio parziale. Anche le considerazioni che seguono sono il risultato di una ricerca rapsodica, condotta sulle Vite di S. Simeone Stilita il Giovane (=S), S. Giovanni Elemosiniere (=GE) e S. Gregorio di Agrigento (=GA)¹¹, allo scopo di esaminare, sia pure in maniera non esaustiva, la struttura del racconto e il ruolo del protagonista e degli altri personaggi nella dinamica della narrazione.

2. L'avvio del racconto non è identico nelle tre Vite. Gli autori¹² di S e GA espongono i fatti secondo una successione cronologica, accennando alla nascita e all'infanzia del santo; in S addirittura i cc.1-3 sono occupati dalle visioni profetiche che la madre Marta ebbe prima di concepire il figlio. In GE invece Leonzio cala i suoi lettori nel racconto con una tecnica diversa, per quanto altrettanto efficace.

Egli ricorda di avere incontrato ad Alessandria, in occasione di un pellegrinaggio al santuario dei martiri Ciro e Giovanni, un uomo, Menas, amministratore della chiesa locale durante il patriarcato di Giovanni; fu Menas a narrargli la vita del santo, che egli ora si appresta a riferire. In sostanza, l'opera inizia con una *Rahmenerzählung*, sulla quale peraltro non è articolata tutta la Vita, come precisa scrupolosamente l'autore stesso¹³. Il ricorso a questa tecnica narrativa nasce forse da una carente informazione della fonte: Menas ricorda solo gli anni del patriarcato di Giovanni perché ne ha avuto esperienza diretta; tuttavia la dinamica del racconto non ne risente.

11. Per il testo delle tre opere ho seguito rispettivamente le edizioni di P. Van den Ven, *La vie ancienne de S. Syméon Stylite le Jeune (521-592)*: 1, Introduction et texte grec, Bruxelles 1962; 2, Traduction et commentaire. Vie grècque de Sainte Marthe, mère de Syméon, Bruxelles 1970; H. Gelzer, *Leontios' von Neapolis Leben des heiligen Iohannes des Barmherzigen Erzbischofs von Alexandrien*, Freiburg i. B. und Leipzig 1893; *S. Gregorii Agrigentini Vita*, PG 98, coll. 549-716.

12. GA e S sono attribuite rispettivamente a Leonzio, igumeno del monastero di S. Saba in Roma (PG 98, coll. 549-550) e ad Arcadio, arcivescovo cipriota del VII sec.; ma su quest'ultima attribuzione, cfr. i dubbi di Van den Ven, *op. cit.*, 1, p. 102 dell'Introduzione.

13. GE, c. 44 b, p. 90.15 ss.; per questa tecnica, cfr. O. Kresten, *Scrittura e libro nei testi agiografici dei secoli VI e VII*, in *Libri e lettori nel mondo bizantino. Guida storica e critica* a cura di G. Cavallo, Bari 1982, pp. 24-25.

La santità è uno scarto rispetto alla norma del comportamento umano. Il santo con le sue azioni prima crea meraviglia e stupore, poi diventa paradigma di vita, maestro; a questo punto gli uomini fanno riferimento a lui, dipendono dalla sua parola, dai suoi gesti, chiedono il suo intervento, i suoi miracoli. Egli allora, nel racconto agiografico, diventa il centro dell'azione, e lo scrittore ha un'unica finalità: mostrare τὰ κατορθώματα (*GE, Pr.*, p. 3. 6) del protagonista, τὰ λίαν πραχθέντα παρ'αυτοῦ μεγάλα (*GA*, 1, 552 B). All'agiografo, quindi, spetta il compito di mettere in evidenza questi momenti della vita del santo. Non gli è indispensabile seguire il suo «eroe» dalla nascita sino alla morte: basta fermare l'attenzione del lettore su alcuni momenti significativi¹⁴ della sua esistenza e creare l'immagine di una vita esemplare attraverso l'azione narrativa che nasce del rapporto del santo con gli altri uomini. Allora la figura del protagonista acquista corposità e il lettore non sente il bisogno di avere altre informazioni su di lui: l'economia del racconto non subisce infrazioni e l'interesse del pubblico rimane comunque vivo. Ma in che modo il santo prende consistenza narrativa nell'opera agiografica?

3. Le Vite hanno una funzione edificante soprattutto in rapporto al numero e alla straordinarietà degli episodi narrati: ai lettori importano per prima cosa gli atti del protagonista. Il quale non è rappresentato in modo identico nelle tre opere prese in esame.

In *S* e in *GE* il santo è statico, immobile; al contrario, in *GA* vive con intenso dinamismo nella realtà che lo circonda. La differenza risulta evidente anche da una lettura sommaria delle tre opere.

La staticità di Simeone è scontata; lo stilita deve vivere immobile sulla colonna; ma pure il comportamento di Giovanni non manca, credo, di una altrettanto valida motivazione. Giovanni è il patriarca di Alessandria; egli è al vertice della gerarchia ecclesiastica e per questo non può venire meno a quel distacco che gli impone il suo ruolo ufficiale; l'autorità, almeno formalmente, non deve scendere dal gradino che le compete. Giovanni di norma non si mescola alla folla dei bisognosi, ma conforta, e aiuta chi si presenta al suo cospetto. Intorno a lui ruotano molteplici personaggi: commercianti, poveri, dignitari imperiali, monaci, chierici, ciascuno con i propri problemi, ciascuno protagonista di un episodio, di una storia. La trama è creata da questa moltitudine e la Vita appare composta da tanti mi-

14. Cfr. A. J. Festugière, *art. cit.*, pp. 132-133.

croracconti indipendenti: l'unità è conferita dalla presenza di Giovanni che, anche quando non sembra essere il centro assoluto della narrazione, la suggella con un gesto o con una parola. Qualche esempio può essere di concreta utilità.

Nel c. 22 il protagonista del racconto è Pietro, un pubblicano che non aveva mai fatto del bene in vita sua. Un giorno viene infastidito da un povero; non avendo sottomano una pietra, afferra un tozzo di pane e lo colpisce. Poco tempo dopo il pubblicano si ammala ed in sogno apprende che quel gesto di pietà, compiuto per di più contro le proprie intenzioni, è in grado di equilibrare tutte le malvagità precedenti. Da quel momento cambia vita. Impone al suo segretario di condurlo a Gerusalemme, venderlo ad un cristiano e donare il ricavato ai poveri; ed il segretario, seppure sbalordito, acconsente e convince un tale, di nome Zoilo, a comprarlo per trenta monete d'oro. Pietro si comporta come uno schiavo servizievole e mite: non si ribella neppure alle percosse degli altri schiavi. Ma un giorno il padrone invita a pranzo alcuni cambiavalute, che riconoscono nel servitore Pietro il pubblicano; anch'egli li riconosce e temendo che il suo segreto possa essere svelato decide di scappare. Durante la fuga compie un miracolo: restituisce la parola al guardiano che gli apre la porta.

Rispetto a Pietro, Giovanni ha un ruolo affatto marginale; come è detto all'inizio (c. 22, p. 40. 18-21), egli è semplicemente la fonte di Menas, non il testimone oculare: a raccontargli la storia è stato un suo amministratore. Anche sul piano strutturale l'episodio ha una chiara autonomia narrativa, e lo stesso Leonzio ne sembra consapevole. La postilla finale è significativa: οὐ μόνον γὰρ ἐκ τοῦ ἑαυτοῦ βίου ἱκανὸς ἦν (sc. Giovanni) καὶ τὸν μὴ θέλοντα ὠφελῆθῆναι οἰκοδομησαί, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῶν θεαρέστων αὐτοῦ καὶ ἀψευδῶν διηγημάτων (c. 22, p. 47. 6-8). In queste parole, forse, si può cogliere una sorta di giustificazione anticipata; si direbbe che Leonzio voglia ribadire che il racconto non è estraneo all'unità e alla coerenza narrativa dell'opera, proprio perché contribuisce a mostrare con quali mezzi il santo svolgesse il suo magistero. Se questa interpretazione è esatta, l'espressione ἐκ τῶν...ἀψευδῶν διηγημάτων assume un valore particolare. Il racconto non è un *mythos* falso narrato per il diletto dei lettori, ma una storia autentica: per questo «piace a Dio»: non è un *Unterhaltungsprodukt*, ma una narrazione edificante che si avvale di testimonianze sicure.

L'autore inizia il racconto indicando subito il protagonista della vicenda (c. 22, p. 40. 22, τελώνῃ εὐπόρῳ σφόδρα καὶ ἀνελεήμονι): vuole segnalare anche sul piano stilistico che l'attenzione viene concentrata decisamente su un personaggio diverso da Giovanni. Con analoga tecnica si apre il c. 36 (γέρων τις μέγας); più avanti apprendiamo che si tratta del santo abba Vitale, che per aiutare le prostitute frequentava le loro case, si sedeva in

un angolo a pregare, impediva loro di peccare e poi, la mattina, lasciava un po' di denaro e se ne andava. Anche in questo caso l'azione è scandita solo dal γέρων e ruota, in sostanza, intorno a questi momenti: il rapporto tra Vitale e le prostitute, la sua vigorosa difesa contro le maldicenze della gente, il suo trionfo post mortem, quando πᾶσαι αἱ πόρνοι rivelano piangendo la sua santità: ἀπωλέσαμεν τὴν σωτηρίαν ἡμῶν καὶ τὴν διδαχὴν (c. 36, p. 75. 2).

La figura di Giovanni non incide direttamente sull'azione, ma la sfiora soltanto in due occasioni: quando invita alla prudenza coloro che gli riferiscono le calunnie sul conto del santo e quando rende visita al cadavere di Vitale e suggella insieme alle prostitute redente l'esemplarità della sua vita. Dunque, il ritmo della narrazione è scandito da un personaggio sul quale il patriarca non ha un'influenza specifica; Giovanni assiste dall'esterno e da lontano a fatti che si svolgono senza alcuna sua iniziativa. Egli vede per la prima volta abba Vitale quando questi è morto; rende visita alle sue spoglie, infrangendo quell'immobilismo, quella staticità che lo caratterizza spesso nel racconto. Ma è sintomatico che da questo gesto non nasca alcun movimento narrativo; l'episodio è concluso e Leonzio si limita a ricordare come il patriarca fosse felice, di non avere prestato ascolto alle calunnie sul pio abba, che dopo la morte compì molti miracoli.

Una storia non dissimile si legge al c. 43. I protagonisti sono un monaco e una prostituta, che vivono insieme alimentando le facili calunnie della gente — la prostituta aveva seguito il monaco per redimersi. Un giorno Porfiria (è il nome della donna), trova un bimbo abbandonato per strada: lo raccoglie e lo nutre. Ovviamente, le maldicenze crescono: tutti credono che il bimbo sia figlio del monaco e non esitano a vedere notevoli somiglianze tra i due. Passano gli anni. Porfiria prende l'abito monacale e diventa madre Pelagia; il monaco sente la morte vicina e decide di tornare a Tiro con la sua compagna e il bambino: proprio da là era iniziato il suo peregrinare. E a Tiro, prima di morire, si sottopone ad una sorta di prova del fuoco (c. 43, p. 88. 12-22), per dimostrare di non avere mai avuto rapporti con la madre.

Come nel racconto di Pietro il pubblicano, anche in questo caso Giovanni si limita a riferire una vicenda alla quale non ha partecipato direttamente; muta, come è naturale, la fonte, rappresentata là da un suo collaboratore, qui da una lettura (c. 43, p. 87. 12: ἀνέγνων γὰρ βίον πατρὸς). Senza dubbio, però, questa storia è inserita con maggior coerenza nel tessuto della Vita. Giovanni è turbato da un episodio ricordato all'inizio del capitolo: il ratto di una monaca da parte di un giovane. I chierici sono molto duri nel condannare il fatto, ma il patriarca, memore dell'ammonimento evangelico «non giudicate per non essere giudicati», li invita alla moderazione, citando come esempio la vicenda del monaco e della prostituta.

Qui, come negli altri esempi citati, l'emarginazione di Giovanni contribuisce a dare maggior risalto ai protagonisti delle singole storie; ma anche quando il santo ha un ruolo essenziale nell'economia del racconto Leonzio non rinuncia a caratterizzare alcuni personaggi con tratti individuali assai precisi che attraggono l'attenzione del lettore. Basterà ricordare il patrizio Niceta, che dopo avere sottratto molti beni a Giovanni si pente e invoca il suo perdono (c. 12); il monaco che è accusato di avere rapporti con una donna e poi si rivela un eunuco (c. 24); l'avidio vescovo Troilo, che si ammalava dopo una donazione fatta contro la sua volontà (c. 27). Giovanni soccorre chi si rivolge a lui, entra nella vita di ciascuno, ma il suo carisma non oscura i protagonisti dei singoli episodi, che brillano di luce propria e creano la trama del racconto con le loro peripezie.

4. È pressappoco quello che accade anche in *S*. Mentre il santo vive intensamente la sua ascesi, un'umanità umile, angosciata da infiniti guai fisici ed esistenziali, si reca al suo cospetto, chiede una parola, spera in un miracolo. Da questa moltitudine emergono i protagonisti dei microracconti che compongono la Vita; come in *GE*, l'autore non concentra l'attenzione esclusivamente sul santo, ma dà notevole risalto ai personaggi che ruotano intorno a lui, è attento alle loro vicende personali, si sofferma sui drammi che scandiscono le singole narrazioni.

Nel c. 130, ad esempio, un prete compie miracolose guarigioni in un luogo deserto, lontano dal proprio villaggio; per fare questo si avvale dei capelli di Simeone, fissati su una croce sistemata in una cappella. La cosa suscita l'invidia degli altri preti del luogo, che addirittura lo accusano di magia denunciandolo al vescovo, il quale presta ascolto alle maldicenze e gli vieta di continuare le sue pratiche. Allora il prete invoca Simeone e il soccorso non tarda ad arrivare. Un giorno, spiriti impuri sconvolgono anche il vescovo: solo il prete riesce a guarirlo e come ricompensa ottiene di accogliere ancora tutti i bisognosi che si rivolgono a lui.

A Simeone si sostituiscono i suoi capelli; alla colonna la croce: la prospettiva del racconto muta. Il santo è sullo sfondo, mentre il prete, con le sue peripezie, è il protagonista della breve storia¹⁵. A lui si rivolge la folla che in genere si accalca intorno alla colonna; con le sue pratiche attira la

15. Come in *GE*, l'autore inizia il capitolo citando subito il protagonista dell'episodio; naturalmente anche questo particolare stilistico contribuisce ad evidenziare il personaggio.

moltitudine e compie miracoli: egli appare il depositario dell'onnipotenza di Simeone, tutta raccolta in quella modesta *eulogia*. Ma il racconto non è concluso; ha una sorta di appendice nel capitolo successivo. Un'incursione persiana porta due uomini nelle vicinanze della cappella. Il prete osserva la scena da lontano; li vede entrare, ma attende invano la loro uscita. Verso sera si fa coraggio, si avvicina e li trova morti: in mano tenevano le fiaccole con le quali dovevano distruggere la cappella. La trama si arricchisce di nuovi particolari, ma l'autore non può dimenticarsi di Simeone, che compare all'inizio del c. 130 e alla fine del c. 131, quando il prete gli racconta la morte dei due persiani: in sostanza, rappresenta il punto di sutura di una Ringkomposition articolata sul fedelissimo *presbyteros* e animata dai personaggi che ruotano intorno a lui.

Anche al c. 158 Simeone non interviene direttamente nella vicenda; in luogo del santo abbiamo la sua icona, innalzata da un artigiano sopra l'ingresso della sua bottega. Ma neppure l'artigiano è il protagonista del racconto, scandito dai tentativi dei soldati antiocheni che vogliono distruggere l'immagine di Simeone. Il primo sale sulla scala e cade incredibilmente a terra: lo stesso accade al secondo e al terzo. Ma proprio a questo punto l'autore arresta il racconto, che si chiude sull'immagine di due folle contrapposte: da un lato la furia dei distruttori, dall'altro lo stupore dei fedeli, che dinanzi a tanti prodigi fanno atto di adorazione e se ne vanno.

La gente chiede aiuto a Simeone, vuole qualcosa di suo, gli rende onore attraverso un'effigie; anche la sua presenza simbolica (la ciocca di capelli, l'icona) provoca una serie di reazioni che creano la trama narrativa, ravvivata da protagonisti sempre diversi, che incidono sul racconto con le loro vicende personali.

Ad evidenziare i singoli personaggi concorre anche la diffidenza o addirittura l'ostilità verso il santo. Babila non ascolta i consigli di Simeone e non pone rimedio alla sua menomazione — non aveva peli sul corpo (c. 194); il diacono Epifanio ingiuria coloro che credono nello stilita, comportandosi come Saulo, prima della conversione (c. 195). Solo i miracoli riescono a fare breccia nella loro fede. Epifanio è guarito da una grave infermità (c. 195); suo figlio muore, ma Simeone gli ridona la vita (c. 196). Allora il persecutore diventa apostolo e convince Babila che solo il santo può aiutarlo; e la fede ancora una volta è ripagata: εἶσω τριῶν ἡμερῶν ἐφύησαν αἱ τρίχες αὐτοῦ τρόπον τινὰ ὡς εὐθὺς γεννητοῦ παιδίου (c. 197, p. 174. 16-17).

Come si vede, le due storie sono abilmente correlate; a ciò concorre la struttura anulare del racconto, che parte da Babila e a lui ritorna attraverso le peripezie di Epifanio. Al centro dell'anello si eleva la figura di Simeone. I miracoli diffondono la fama, accrescono l'ammirazione, ravvivano la fede; la gente accorre, si dona al santo, è illuminata dal suo carisma e poi ritorna

nella sua dimensione quotidiana. Ma da quel momento la sua esistenza è diversa; Babila lo riconosce: *ἐγώ εἰμι ὃν εἶχον πρῶην πάντες ἐν γέλωτι· νῦν δὲ δοξάζω τὸν Θεὸν καὶ τὸν ἅγιον αὐτοῦ δοῦλον τὸν οὕτως με ἀνακαινίσαντα* (c. 197, p. 175. 30-32). Il santo è al centro di questa dialettica esistenziale, è la sola speranza di una moltitudine misera e bisognosa, che scandisce i ritmi del racconto agiografico con i drammi della propria vita.

Ma questa umanità scompare quando il diavolo decide di sferrare i suoi attacchi contro Simeone: allora il santo rimane solo con il suo nemico e l'autore concentra tutta la narrazione sull'inevitabile scontro. È il caso dei cc. 38-39 e 125.

Gli assalti di Satana sono insistenti e l'autore sembra ribadirlo anche sul piano stilistico; nel c. 39, in particolare, l'impiego ripetuto dall'anafora (*ἄλλοτε...πάλιν δὲ...εἶτα πάλιν...πάλιν...ἄλλοτε πάλιν*) sottolinea la continuità delle tentazioni, in una successione di brevi sequenze che conferiscono alla narrazione un significativo dinamismo.

Come è noto, scene di questo tipo sono molto frequenti nella letteratura agiografica; la *Vita Antonii*, ad esempio, fornisce una testimonianza «assolutamente autentica di quella ossessione dei demoni che è così caratteristica dell'antico monachesimo»¹⁶. Naturalmente, nel caso specifico di S non interessa evidenziare la persistenza di questo tema nella trama narrativa; importa piuttosto sottolineare il ruolo di Simeone nella dinamica della scena.

L'azione di Satana suscita la risposta del santo, il quale attinge coraggio e forza dalla sua fede in Dio: *ὁ δὲ παῖς τοῦ Χριστοῦ μετὰ τῆς εἰς αὐτὸν πεποιθήσεως...κράτησας αὐτοῦ* (sc. τοῦ δαίμονος) *τὰς χεῖρας ὡς διαλελυμένας ὀπισθοφανῶς δεσμεῖ πρὸς ἀλλήλας, καὶ ἐλύθη ὡς καπνός* (c. 39, pp. 38-39. 28-31). La violenza della reazione dà una scossa al racconto. La figura di Simeone, calata nella realtà della lotta, acquista concretezza ed incide in modo considerevole sul movimento della scena; egli perde, si direbbe, i tratti distaccati dell'asceta, del santo ed assume la dimensione dell'uomo che si oppone al nemico. Simeone non appare mai in difficoltà; ricordandosi delle parole di David (*Ps.* 15. 8-9) sa di non essere solo ed ac-

16. L'osservazione è di Christine Mohrmann, *Vita di Antonio*, Milano 1974, Introduzione, p. LXXXI; cfr. anche E. Patlagean, *Agiografia bizantina e storia sociale in Agiografia Altomedioevale*, Testi a cura di Sofia Boesch Gajano, Bologna 1976, pp. 198-199.

cetta con fermezza la sfida: ἔστη ἐδραῖος καὶ ἀμετακίνητος, καταργήσας τοῦ διαβόλου τὸ κέντρον (c. 125, p. 111. 28-29).

Naturalmente questo comportamento incide anche sul ritmo del racconto. Il santo è investito da un'azione, ma con la sua resistenza l'annulla: l'assalto del diavolo si arresta nel momento in cui raggiunge il suo obiettivo. Simeone non può permettere che Satana sconvolga le regole della vita ascetica, recando danno a sé e agli altri. Perciò, quando il diavolo cerca di portare turbamento tra i fratelli del Monte Meraviglioso (c. 125), il santo interviene: difendendo se stesso soccorre anche la comunità, filtra l'insidia, vanifica il pericolo.

5. Rispetto a *GE* e *S*, la vita di Gregorio di Agrigento presenta una articolazione narrativa assai diversa. La differenza è determinata soprattutto dalle peregrinazioni del protagonista: Cartagine, Tripoli, Gerusalemme, Antiochia, Costantinopoli, Roma e Agrigento sono le tappe dei viaggi di Gregorio e «costituiscono la trama nella quale si inseriscono le varie peripezie che si susseguono nel racconto»¹⁷. Alla staticità di Giovanni e Simeone si contrappone il dinamismo di Gregorio e ciò condiziona in modo evidente la struttura dell'opera, che non è costruita su microracconti scanditi ora dal protagonista ora da coloro che ruotano intorno a lui, ma presenta l'andamento di un vero romanzo, nel quale l'«eroe» passa attraverso molteplici avventure. Di norma, la figura di Gregorio è al centro della narrazione, che progredisce in sintonia con gli spostamenti del santo; una eccezione è rappresentata dai cc. 19-45, che meritano un esame particolare.

I tre monaci Marco, Leonzio e Serapione lasciano Gerusalemme, dove avevano accompagnato Gregorio, e tornano ad Agrigento (c. 19); da questo momento il racconto è concentrato soltanto su di loro, e specialmente su abba Marco, protagonista di un episodio che occupa i cc. 19-26, nei quali si possono distinguere con chiarezza le seguenti sezioni narrative:

I (cc. 20-21, 584 B-C). Siamo all'indomani della festa dei SS. Pietro e Paolo. Ad Agrigento giungono i genitori di Gregorio, ἵνα ἐκτελέσωσιν αὐτοῦ τὰ μνημόσυνα· ἐν ταύτῃ γὰρ τῇ ἡμέρᾳ ἦν ὑποχωρήσας ὁ Γρηγόριος ἐκ τῶν ἐκεῖσε (c. 20, 584 B). La madre, sopraffatta dall'angoscia, si abbandona a grandi lamenti, attirando la curiosità di Marco, il quale chiede al vescovo Potamione il motivo di tanto dolore.

17. Q. Cataudella, *art. cit.*, p. 933.

II (c. 21, 584 D-586 B). Racconto retrospettivo del vescovo, che rievoca la nascita e la fanciullezza di Gregorio, sino al momento della sua inspiegabile scomparsa da Agrigento.

III (c. 22, 586 C-588 A-B). Marco parla con i genitori di Gregorio; nonostante le sue allusioni, Caritone, il padre, non comprende che il figlio è ancora vivo.

IV (cc. 23, 588 C-24, 589 B). Marco convoca anche l'arcidiacono Donato, il quale rivela un fatto tenuto a lungo nascosto per paura: una notte Gregorio fu svegliato per tre volte da una voce, che alla fine gli rivolse quest'ordine: πορεύθητι εἰς τὸν αἰγιαλὸν καὶ εὐρήσεις ἐκεῖσε τοὺς ἔχοντάς σε διαπεράσαι (c. 24, 589 A).

V Racconto retrospettivo di Marco (c. 25, 589 C-D). Mentre si trovava a Roma ebbe una visione: gli apparvero due uomini dall'aspetto terrificante, che gli ordinarono di recarsi a Cartagine con i suoi due compagni, Leonzio e Serapione: ζητήσατε ἐκεῖσε...τινὰ ξένον Γρηγόριον λεγόμενον, Σικελὸν ἐκ τῆς Ἀκραγαντίνων Ἐκκλησίας· εὐχεται γὰρ τῷ Θεῷ καὶ ἐπιθυμεῖ ἰδεῖν τὴν ἁγίαν Σιών. σπεύσαντες οὖν ἀπέλθατε καὶ διασώσατε αὐτὸν ἕως Ἱεροσολύμων πρὸς τὸν ἐπίσκοπον Μακάριον (c. 25, 589 D). E così accade: i tre monaci incontrano Gregorio ed insieme giungono a Gerusalemme (c. 25, 592 A).

VI Esultanza dei genitori (c. 26, 592 B-D). Solo la madre stenta a credere alle parole di Marco e chiede una conferma: «εἶτα, κύριε, ζη τὸ τέκνον μου;» ὁ δὲ «ναί» φησὶν «διὰ τοῦ Θεοῦ ζη καὶ ὑγιαίνει» (c. 26, 592 C).

Marco conduce con grande abilità la scena, creando incertezza e attesa nei suoi interlocutori. Senza dubbio, il racconto retrospettivo del vescovo (II) gli consente di arrivare subito alla verità — lo conferma il tono del suo colloquio con Caritone; ma prima di svelarla vuole completare le sue informazioni, parlando con tutti quelli che hanno conosciuto Gregorio. A questo mirano i racconti retrospettivi delle sezioni II e IV, nei quali Potamione e Donato riferiscono dal loro punto di vista fatti che il lettore già conosce¹⁸. In verità, le parole con cui Marco esorta Donato a svelare tutto quello che sa suscitano senz'altro sorpresa; λέγε σύ, ἄνθρωπε, τίνοσ ἐνεκεν οὐκ ἀπεκάλυψας τὰ μεγαλεῖα τοῦ Θεοῦ τὰ γενόμενα εἰς τὸν παῖδα τῷ ἐπισκόπῳ; ...καὶ τοσαύτας καὶ τοιαύτας θλίψεις ἐπήγαγες τῷ ὀσιοτάτῳ ἐπισκόπῳ καὶ δι' αὐτοῦ παντὶ τῷ λαῷ καὶ τοῖς γονεῦσιν τοῦ παιδίου; ὄντως εἰ ἐφανέρωσας αὐτοῖς τὴν δόξαν τοῦ Θεοῦ, ἦνπερ ἐποίησεν μετὰ τοῦ

18. Cfr. cc. 3-6, 553 A-560 A.

παιδαρίου, ἐχάρησαν ἂν πάντες καὶ οὐκ εἰς τοσαύτην κατήντησαν ἄθυμίαν ἕως τοῦ νῦν. εἶπέ οὖν ἐπὶ πάντων, ἄνθρωπε (c. 23, 588 C-D).

Meraviglia che Marco consideri Donato l'unico in grado di svelare il motivo della scomparsa di Gregorio; nulla di quel che gli è stato detto sino a quel momento può indurlo ad una simile conclusione. Ed anche Gregorio, quando incontrò per la prima volta Marco a Cartagine (c. 9, 561 C), rivelò soltanto la sua patria d'origine e la meta del suo viaggio (Gerusalemme). Eppure Marco sembra conoscere quello che Donato si appresta a dire.

Di una simile incoerenza si può dare, credo, una sola spiegazione. Tutta la scena è scandita da Marco, nel quale si identifica senz'altro l'autore onnisciente: la sovrapposizione dei rispettivi punti di vista fa sì che il monaco dia la sensazione di sapere particolari sui quali non è stato ancora informato. Una conferma è offerta, mi sembra, anche da un altro passo. Nel c. 25, 589 B-C, dopo le rivelazioni di Donato, Marco ricorda un episodio della Bibbia (I *Reg.* 3, 1 ss.): per tre volte il Signore chiamò Samuele, destandolo dal sonno, proprio come accadde a Gregorio. Un accenno allo stesso passo si ritrova anche al c. 18, 577 CD: Gregorio, quando apprende che Marco sta per partire, si rattrista ed allora il monaco cerca di consolarlo con queste parole: μὴ οὕτως ἀπολοφύρου, τέκνον· παρατιθέμεθά σε εἰς τὸν Κύριον Ἰησοῦν Χριστὸν τὸν Υἱὸν τοῦ Θεοῦ τοῦ ζῶντος, ὃν ἠρήσω ἐκ παιδότην σου, τὸν καλέσαντά σε κλήσει ἀγία, ὡς ποτὲ τὸν προφήτην Σαμουὴλ ἐπὶ τοῦ Ἥλι. Anche in questo caso il ricordo biblico non è casuale: l'analogia tra gli episodi di Samuele e Gregorio è troppo manifesta. Ancora una volta è pensabile che l'autore si sovrapponga a Marco, il quale allude ad un particolare, riferito nel c. 6, che solo il lettore può conoscere; un'incoerenza, se è lecito chiamarla così, che non è raro cogliere, ad esempio, anche nel romanzo di Achille Tazio, dove il narratore, Clitofonte, riferisce eventi ai quali non ha assistito direttamente come testimone oculare¹⁹.

I fatti narrati in questi otto capitoli si svolgono in poco meno di tre mesi — a determinare il *fictional time*²⁰ contribuiscono le indicazioni del testo²¹. L'assenza di Gregorio dal racconto è computabile, a livello di *narrati-*

19. Cfr. la documentazione raccolta da Hägg, *op. cit.*, pp. 124-136.

20. Per *fictional time* si intende «the pseudo-chronological duration of the theme»; la definizione, che si trova in Hägg, *op. cit.*, p. 23, è mutuata da A. A. Mendlow, *Time and the novel*, London-New York 1952, p. 71.

21. I monaci lasciano Gerusalemme il 15 Aprile (c. 18, 580 C), raggiungono la Sicilia il 15 Giugno (c. 19, 580 D), partecipano alla celebrazione della festa dei SS.

ve time, in 341 righe; poiché tutta l'opera, nell'edizione del Migne, occupa 3685 righe, risulta in sostanza che solo una minima parte della Vita (9,2%) non è concentrata esclusivamente sull'azione del protagonista; ma, come vedremo, anche questa breve sezione ha un'importanza fondamentale nell'economia di tutto il racconto.

Con il c. 28 l'autore ritorna indietro nel tempo, al momento in cui Gregorio si appresta a visitare i monasteri vicini a Gerusalemme (c. 18, 580 C). Anche sul piano formale l'inizio di c. 28 (ὄντος δὲ τοῦ Γρηγορίου εἰς Ἱεροσόλυμα...καὶ διέδραμε τὰ μοναστήρια τῶν ἐκεῖσε) richiama la fine del c. 18 (ὁ δὲ Γρηγόριος ἔμεινεν ἐν Ἱεροσολύμοις διερχόμενος τοὺς ἀγίους τόπους τὰ τε μοναστήρια καὶ τὰ κελλία τῶν ἀγίων ἀνδρῶν τῶν ὄντων ἐν τοῖς ἐκεῖσε), e ciò ribadisce che le peripezie del santo riprendono proprio dal punto in cui erano state interrotte. Nei cc. 29-38 sono narrate le sue peregrinazioni attraverso i monasteri della Siria e della Palestina, la sosta ad Antiochia e a Costantinopoli, ed il suo arrivo a Roma (c. 38, 616 A). La morte del vescovo di Agrigento avviene mentre Gregorio si trova a Roma; allora, πάντες οἱ λογάδες τῆς Ἐκκλησίας καὶ οἱ πρότοι τῆς περιουκίδος ἀπέπλευσαν καὶ διεπέρασαν ἐν Ῥώμῃ, ζητοῦντες χειροτονηθῆναι αὐτοῖς ἐπίσκοπον παρ'αυτοῦ πάπα (c. 39, 617 A) e tra questi c'è pure Caritone. Più avanti (c. 41, 620 D) sappiamo che anche abba Marco è giunto a Roma per caso (κατὰ συγκυρίαν): in realtà la sua presenza, nell'economia della narrazione, non è affatto occasionale. Come nel c. 26 egli rivela a Caritone che il figlio è ancora in vita, così ora informa Gregorio che anche il padre si trova a Roma (c. 43, 624 C); il distacco tra padre e figlio si sta colmando e Marco rappresenta, si direbbe, il punto di contatto tra i due, che si incontrano proprio sotto i suoi occhi, in una scena carica di tensione. Caritone non riconosce il figlio, anzi si lamenta, temendo di averlo perduto per sempre (c. 45, 626 C); Marco lo consola, lo rassicura, ma non fa nulla per accelerare il riconoscimento: lascia che sia Gregorio a rivelare la propria identità dopo un breve scambio di battute (c. 45, 628 A-B). Al termine della scena le ultime parole di Caritone sono rivolte ancora a Marco (c. 45, 628 B: εὐχαριστῶ τῷ Σωτῆρι ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστῷ διὰ σοῦ, Πάτερ, ὅτι ὁ ἐπηγγείλω ἡμῖν δι'εὐχῆς σου ἐπλήρωσας); in particolare, l'accenno esplicito alle rivelazioni di Marco (c. 26) sottolinea l'importanza dei cc. 19-27, che non sono una semplice diversione narrativa, ma preparano, grazie soprattutto alla figura di abba Marco, la soluzione della vicenda legata al distacco di Grego-

Pietro e Paolo (c. 20, 584 A); all'inizio di luglio, verosimilmente il 4, sono condotti a Panormo e da qui salpano verso Roma (c. 27, 593 A).

rio dalla famiglia. Con il c. 45 si conclude, in sostanza, un'ampia sezione del racconto iniziata al c. 7 (scomparsa di Gregorio) e costruita con grande equilibrio in tutte le sue parti: la trama non presenta smagliature e i personaggi sono calati nella vicenda con abile tempestività; il racconto non si disperde in rivoli inutili all'economia della narrazione, ma si concentra intorno ad alcuni nuclei essenziali, scanditi con chiarezza dall'autore onnisciente. È significativo che Gregorio sia proclamato vescovo proprio all'indomani del suo incontro con il padre (c. 46). L'elezione non è soltanto un fatto nuovo e importante inserito nella Vita, ma è anche un segnale rivolto al lettore: il racconto è giunto ad una svolta e sta per iniziare un'altra sezione narrativa, concentrata sulle prove durissime affrontate da Gregorio per difendersi dai nemici ed affermare la propria dignità a ricoprire la carica²².

6. Le Vite dei Santi, prima ancora di essere opere di edificazione o testimonianze al servizio della storia²³, sono racconti, con un impianto strutturale in cui ogni personaggio ha un ruolo preciso nell'articolazione dell'intreccio. Sulla base dei testi esaminati si potrebbe persino affermare che non esistono personaggi secondari rispetto al protagonista, al santo; tutti contribuiscono alla dinamica della narrazione o con le proprie vicende personali, che sono l'argomento dei microracconti di *Se GE*, nei quali l'intervento del santo non di rado è marginale; ovvero con la propria presenza nei momenti cruciali della narrazione: sotto questo aspetto la figura di abba Marco può essere paradigmatica. Ogni personaggio, insomma, concorre a creare la realtà in cui il santo si muove e manifesta le sue doti sovranaturali. Lo scrittore ne è pienamente consapevole e perciò insiste sull'accorrere della folla intorno alla colonna o alle soglie dell'*episkopeion*, fotografando, si direbbe, momenti di grande intensità. Il racconto apre uno squarcio sull'esistenza di uomini qualunque «in preda ad un sentimento di insicurezza totale, in seno ad un mondo più denso di minacce che ricco di pro-

22. Gregorio accusato di avere avuto rapporti con una meretrice proverà la sua innocenza soltanto dopo molte peripezie (c. 79); gli accusatori verranno colpiti dall'anatema papale e la meretrice trascorrerà in convento il resto della vita.

23. Come propone F. Halkin, *L'hagiographie byzantine au service de l'histoire*, in «Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies», Oxford 1967, pp. 345-354.

messe»²⁴. E non meraviglia che questo mondo, questa umanità abbiano stimolato la fantasia di Luis Buñuel, il quale con *Simon del deserto* ripropone la storia del santo stilata e ribadisce, in un'altra dimensione artistica, la vitalità narrativa del genere agiografico. La *Spätantike* ha trasmesso il suo messaggio ed il cinema l'ha accolto senza contraffazioni; l'immagine ha saputo conservare il timbro della parola scritta.

24. E. Patlagean, *art. cit.*, p. 197.

SCRIBI E LETTORI DEI ROMANZI TARDO ANTICHI E BIZANTINI

Metodologie della ricerca sulla tarda antichità, Napoli 1992, 221-246.

1. I quattro codici che conservano il romanzo di Niceta Eugenio, *Drosilla e Caricle* – Ven. Marc. gr. 412¹, Paris. gr. 2908², Vat. Urb. gr. 134³ e Laur. Acquisti e Doni 341⁴ – presentano una significativa caratteristica comune: il testo è scandito in precise sezioni narrative dai lemmi, ossia da brevi annotazioni che anticipano al lettore il contenuto di un brano. In tutti i manoscritti testo e lemmi sono vergati dalla stessa mano.

La documentazione tradita dai codici è quantitativamente diseguale: il Marciano e il Parigino⁵ annotano con regolarità solo fino al III libro; al contrario, nell'Urbinate e nel Laurenziano i lemmi sono omogeneamente distribuiti lungo l'intera opera. D'altra parte, il fatto che non di rado il

1. Membranaceo, sec. XIII, ff. 1-71; cfr. E. Mioni, *Codices Graeci Manuscripti Bibliothecae Divi Marci Venetiarum, Thesaurus Antiquus*, II, Roma 1985, p. 168; F. Conca, «Un nuovo codice otrantino? (Ven. Marc. gr. 412)», in *St. It. Fil. Class.* S. III, V (1987), pp. 77-81.

2. Cartaceo, sec. XV, ff. 237; cfr. H. Omont, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, III, Paris 1988, p. 67. Il romanzo si interrompe in VII 223.

3. Cartaceo, sec. XV, ff. 43-77v; cfr. C. Stornajolo, *Codices Urbinae Graeci Bibliothecae Vaticanae descripti*, Romae 1895, pp. 248-255. L'opera è tramandata senza l'indicazione dell'autore.

4. Cartaceo, sec. XVI, ff. 50v-91; cfr. C. Gallavotti, «Novi Laurentiani Codicis Analecta», in *St. Biz. Neoell.* IV (1935), pp. 205-236. Anche in questo manoscritto l'opera è tramandata senza l'indicazione dell'autore. Sull'Urbinate e il Laurenziano, cfr. F. Conca, «Per una nuova edizione critica del romanzo di Niceta Eugenio. Collazione dei codici Vat. Urb. gr. 134 e Laur. Acquisti e Doni 341», in AA. VV., *Graeco-latina Mediolanensis*, Milano 1985, pp. 161-205.

5. Nel Parigino, inoltre, sono conservate numerose glosse, marginali o interlineari, sulla cui possibile destinazione ritornerò alla fine di questo lavoro. Per i lemmi traditi dall'Urbinate e dal Laurenziano, rinvio al mio articolo segnalato alla nota 4; invece, per il materiale contenuto nel Marciano e nel Parigino, ved. *Appendix II*. Lemmi e glosse sono raccolti in apposito apparato nell'edizione critica in corso di stampa presso J. C. Gieben, Publisher (Amsterdam). Per i passi citati in questa sede faccio ancora riferimento per comodità all'edizione di R. Hercher, *Erotici Scriptores Graeci*, II, Lipsiae 1859, pp. 159-552.

contenuto degli stessi passi sia riassunto in forma affine, se non addirittura identica, autorizza a supporre che il materiale risalga, almeno in parte, ad una fonte comune e la sua tradizione non possa essere dissociata da quella del testo.

I lemmi sembrano rispondere a precise finalità, che possono essere schematizzate come segue:

a) di norma segnalano passi di particolare interesse retorico o patetico: *ekphraseis*, lamenti, assalti, ritrovamenti, dichiarazioni d'amore, profferte d'amicizia. Quando poi un brano contenga, in successione, *exempla* particolarmente famosi, derivati dal mito o dalla tradizione letteraria, è possibile trovare, specie nell'Urbinate e nel Laurenziano, una attenta ripartizione tematica, quasi che lo scriba voglia sottrarre il lettore al rischio di un approccio confuso al testo ⁶.

b) Attraverso i lemmi sono indicati i passi in cui il poeta varia il tessuto narrativo, introducendo epistole (II 169-314), ἀστειίσματα (III 135-254) o addirittura brani in esametri, come i canti di III 263-322 e il θρήνος di VI 204-234.

c) L'annotazione contribuisce a chiarire la struttura del racconto, segnalando l'alternarsi degli interlocutori, come spesso accade nel cod. Parigino, o isolando specifiche sezioni, allorché la sequenza dei *flashback* sovrappone gli eventi, allontanando il lettore dal nucleo della *story*. In questo caso, la tecnica dello scriba è sempre molto semplice: un brano è indicato attraverso un sostantivo (ὀμιλία, διήγησις, ἀναδίδαξις, ἐρώτησις), accompagnato dal nome dei protagonisti; seguono, occasionalmente, vaghi accenni al contenuto⁷.

Rispetto alla norma, solo l'Urbinate e il Laurenziano presentano alcuni scarti significativi, dovuti all'intervento autonomo dei singoli scribi, che non di rado riassumono il testo riecheggiandone espressioni specifiche, o addirittura anticipano al lettore la funzione di un passo nell'economia complessiva della narrazione. Ad esempio, nel solo Laurenziano (f. 63v), dopo IV 36, si legge: ἐνθα Χαρικλῆς καὶ Δροσίλλα φυγαδεύονται ἐν ὄρει. La precisazione φυγαδεύονται ἐν ὄρει non si riferisce a ciò che segue, ma ai precedenti vv. 31-36, nei quali il poeta accenna alla fuga dell'equipaggio che accompagnava Drosilla e Caricle; in particolare, l'annotazione sembra

6. In VI 439-531, ad es., Callidemo cerca di attrarre l'attenzione di Drosilla, ricordando gli amori di Dafni e Cloe, Ero e Leandro, Polifemo e Galatea: la sezione riservata ad ognuna di queste coppie è anticipata dal lemma.

7. Cfr., ad es., in *Appendix II* i lemmi a II 57 III 50 IV 345 V 60.

riprendere verbalmente il v. 33 (ἔφευγον [*sc.* οἱ ναυτίλοι] εἰς φάραγγας, εἰς ὄρη μέσα), a cui segue nei vv. 34 s. il riferimento ai due protagonisti (τούτοις φυγῆ ζητοῦσι τὴν σωτηρίαν / κάγῳ συνεκβάς). La cura con cui il lemma rinvia al testo fa pensare che la sua collocazione, alla fine e non all'inizio del passo, non sia casuale: forse è l'esito di una riflessione che lo scriba impone a se stesso per chiarezza, prima di addentrarsi nel séguito degli eventi, e nel contempo suggerisce al lettore, in una sorta di dialogo, che anche altrove, come vedremo, non è illegittimo intravedere.

Di eguale interesse è l'annotazione conservata ancora nel Laurenziano (f. 66v) dopo IV 336: ἔκπληξις Χαρικλέος ἐπὶ κάλλει Δροσίλλης ὑπνωττοῦσης καὶ καθ' ἑαυτὸν ὁμιλία περὶ αὐτῆς – il Marciano annota più avanti, ai vv. 345ss., ὁμιλία Χαρικλέος πρὸς Δροσίλλαν κοιμωμένην; nell'Urbinate si legge solo καθ' ἑαυτὸν ταῦτα φησί, mentre il Parigino non tramanda alcun lemma; ἔκπληξις rinvia a θάμβος e φρίκη del testo (v. 337): ὑπνωττοῦσης, a sua volta, richiama direttamente il v. 339 (ὡς εἶδεν ὑπνώττουσαν ἐν τῷ κηπίῳ) – ἐπὶ κάλλει, invece, è un riferimento del tutto banale alla bellezza della fanciulla, che il poeta paragona allo sfavillio dei raggi solari (vv. 340 s.).

La pertinenza di tali annotazioni dimostra che lo scriba del Laurenziano pone al servizio del lettore la propria personale esperienza di lettura, della quale lascia traccia attraverso una scansione del tessuto narrativo che non si affida in modo estemporaneo alla memoria, ma presuppone un confronto continuo con il testo.

In verità, un esempio diverso, ma altrettanto significativo è offerto dal cod. Urbinate, che sul margine inferiore di f. 51, in corrispondenza di III 48ss., conserva questa annotazione: ἐντεῦθεν ἡ ἀρχὴ τοῦ δράματος. Il lemma, che non trova riscontro negli altri manoscritti, rappresenta un segnale che getta luce preziosa sull'articolazione del romanzo. Come è noto, infatti, Niceta Eugenio, al pari dei suoi modelli, Eliodoro e Teodoro Prodromo, introduce il lettore *in medias res*: solo in séguito, attraverso i racconti retrospettivi di Cleandro (II 57-III 44) e, soprattutto, di Caricle (III 45-IV 67), la narrazione acquista linearità e chiarezza, e gli eventi esposti all'inizio trovano piena giustificazione. La complessa sistemazione della materia non sfuggì certamente alla fonte comune dei codici Urbinate e Laurenziano i quali, al contrario degli altri manoscritti, pongono l'inizio del III libro in corrispondenza del v. 45, dove appunto inizia il *flashback* di Caricle, come precisano entrambi: διήγησις Χαρικλέος περὶ τῶν καθ' αὐτόν. In tale contesto l'aggiunta dell'Urbinate anticipa con intelligenza al lettore la funzione del racconto retrospettivo, che rappresenta senz'altro una sorta di sutura con quanto precede e conferisce alla vicenda un andamento rettilineo: da questo punto, in effetti, ha inizio la *fabula*.

2. L'originalità dell'annotazione risulta ancor più palese, per antitesi, se consideriamo quanto tramanda, in un caso analogo, il cod. Vat. gr. 157, che contiene le *Etiopiche* di Eliodoro.

Questo manoscritto, databile intorno alla fine dell'XI sec., rappresenta un testimone importante per la costituzione del testo⁸. In margine, sono conservati lemmi, glosse e scolî, scritti con paziente continuità⁹: testo e note, anche in questo caso, sono vergati dalla stessa mano.

Al f. 30v, in corrispondenza di II 24, 5, si legge: ἀρχὴ τῆς διηγήσεως Καλασίριδος. L'annotazione è consentanea alla tecnica dello scriba, che segnala in particolare i passaggi da un interlocutore all'altro; in sostanza, il lemma risponde ad una tipologia già individuata nei manoscritti di Niceta Eugenio e della quale, come è ovvio, anche il cod. Vaticano offre numerosi esempi. Tuttavia non si può negare che l'informazione data al lettore, ancorché precisa, risulta affatto generica: il racconto di Calasiride è collocato allo stesso livello di altre *dieghéseis* non altrettanto significative nella struttura del romanzo. Rispetto a quanto è attestato per Niceta Eugenio, lo scriba del Vaticano non arriva a cogliere la funzione del *flashback*, che rappresenta anche in questo caso l'ἀρχή dell'opera, la quale, come aveva acutamente osservato Psello, ξοικε τοῖς ἐλικτοῖς ὄφρσι οὔτοι τε γὰρ τὴν κεφαλὴν εἴσω τῆς σπείρας κατακαλύψαντες, τὸ λοιπὸν σῶμα προβέβληνται, καὶ τὸ βιβλίον τὴν τῆς ὑποθέσεως εἰσβολὴν ἐν μέσῳ διολισθήσασαν ὥσπερ κληρωσάμενον ἀρχὴν πεποιήται τὴν μεσότητά¹⁰.

Tuttavia, anche lo scriba del Vaticano non lavorava con un'angusta prospettiva di lettura. Lo dimostra con chiarezza l'annotazione di f. 34v, che è opportuno confrontare con II 31,1, a cui fa riferimento:

Heliod., II 31,1

Lemma *ad l.*

Ταύτην ἦν ὀρᾶς, ξένε... ἢ μὲν περὶ Χαρικλείας, ὅπως
τεκοῦσα δι' αἰτίαν ἦν γνώση μικρὸν έκτεθεῖσαν αὐτὴν εἴλετο Σιμίθρης καὶ

8. Cfr. Heliodori *Aethiopica*, rec. A. Colonna, Romae 1938, pp. XXVII-XXXIV; Heliodore, *Les Éthiopiennes (Théagène et Chariclée)*, texte établi par R. M. Rattenbury-T. W. Lumb e traduit par J. Maillon, I, Paris 1960², pp. XXXII-XLII. LIV-LX. Per una descrizione del codice, cfr. G. Mercati-P. Franchi de' Cavalieri, *Codices Vaticani Graeci*, I, Romae 1923, pp. 179-180.

9. I lemmi sono attestati quasi esclusivamente nei libri I-III; a partire dal libro IV sino alla fine del romanzo prevalgono le glosse. Invece, il contributo offerto dagli scolî è limitato a pochi passi. Per tutta la documentazione, cfr. *Appendix I*.

10. La citazione è tratta da Michael Psellus, *The Essays on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius*, edited by A.R. Dyck, Wien 1986, pp. 92. 24-28.

ὕστερον ἐν σπαργάνοις ἐξέθετο τύχης μετὰ ταῦτα παρέθετο τῷ Χαρικλεῖ.
 ἀμφιβολία τὰ κατ' αὐτὴν ἐπιτρέψασα,
 ἐγὼ δὲ προστυχῶν ἀνειλόμην·

Per il lettore, almeno sino a questo punto del romanzo, il personaggio che parla è uno sconosciuto, che in Egitto incontra casualmente Caricle, al quale affida la bellissima fanciulla raccolta in fasce, Cariclea: la vicenda è narrata dallo stesso Caricle a Calasiride, che a sua volta la ricorda nel lungo racconto retrospettivo. A fronte di un contesto senza dubbio poco perspicuo per chi inizi, o riprenda, *ex abrupto* la lettura, il lemma è di grande utilità per due motivi: dispone con ordine la successione degli eventi e svela, in anticipo, il nome di chi sottrasse Cariclea ai capricci della sorte. Σιμίθρης, infatti, è forma corrotta di Σισιμίθρης, che viene nominato per la prima volta solo in X 4, 1; e la funzione di questo personaggio è esplicitamente indicata in X 11,1 (ἦν γὰρ δὴ οὗτος ὁ τὴν ἀρχὴν ἐκτεθεῖσαν ἀνελόμενος καὶ τῷ Χαρικλεῖ παρακαταθέμενος) e ribadita subito dopo da lui stesso al cospetto del re Idaspe (X 14,1 ὁ γὰρ ἀνελόμενος ἐκτεθεῖσαν [...] οὗτος εἰμὶ ἐγώ). Se confrontiamo questi ultimi due passi con il lemma, appariranno chiari i criteri che ispirarono il lavoro dello scriba. Come abbiamo già visto in Niceta Eugenio, l'annotazione riprende verbalmente il contesto; nel caso specifico, ἐκτεθεῖσαν ed εἶλετο non rinviano solo a II 31, 1, ma anche a X 11, 1 e 14, 1. E di questi due passi, il primo, in particolare, sembra riecheggiato dal lemma: παρέθετο τῷ Χαρικλεῖ, infatti, richiama τῷ Χαρικλεῖ παρακαταθέμενος del testo eliodoro.

Lo scriba doveva conoscere per intero e a fondo tutto il romanzo. Pertanto, almeno in questo caso, trascrizione e annotazione, benché compiute dalla stessa persona, non sono contemporanee: una conclusione che vale anche per il lemma a Niceta Eugenio III 48, trådito dal cod. Urbinate: pure qui lo scriba, nel momento in cui indica la διήγησις di Caricle come ἀρχὴ τοῦ δράματος, individua nel racconto retrospettivo una funzione strutturale che può essere palese solo a chi abbia presente, con chiarezza, l'articolazione di tutto il romanzo. In entrambi i casi lo scriba è attento alle esigenze del pubblico: conosce assai bene le difficoltà dell'opera e per questo soccorre il lettore, consentendogli di accostarsi in ogni momento alla narrazione, senza correre il rischio di rimanere disorientato dinanzi all'intrico delle peripezie o ai cambiamenti dei 'punti di vista'.

3. Ma i lemmi possono avere anche un altro scopo: stimolare la partecipazione emotiva di chi legge. Sotto tale aspetto risultano di particolare interesse le annotazioni che corredano il testo di un altro romanzo, *Callimaco e Crisorroë*, databile all'età dei Paleologi¹¹.

L'opera, come è noto, è tramandata soltanto dal cod. Scaligerano 55¹², della Biblioteca di Leida, vergato all'inizio del XVI sec. Tranne poche eccezioni, i lemmi, scritti dalla stessa mano che ha ricopiato il testo, sono costituiti da uno o più versi politici¹³. Non sempre lo scriba si limita a riassumere brevemente una specifica sezione narrativa; spesso sollecita l'attenzione del lettore con insistiti ammonimenti. Lo prova il frequente ricorso all'imperativo¹⁴, collocato all'inizio o alla fine del decapentasilabo, ovvero prima della pausa; e lo sottolinea, parallelamente, l'impiego di un verso (ναί, μοιρογράφημα κακόν, ναί, μαινομένη τύχη), che scandisce, con formulare ripetitività¹⁵, i lemmi che si succedono dopo v. 840 e rappresenta una sorta di ironica invocazione al destino, perché non cessi di compiere con accanimento i suoi misfatti. Si direbbe che lo scriba non possa fare a meno di trattenere le proprie reazioni emotive, che accrescono, in questo modo, la tensione del lettore, in sintonia con il *pathos* suscitato dagli eventi.

Peraltro, se prescindiamo da questa specifica caratteristica, anche i lemmi del *Callimaco* non presentano differenze rilevanti rispetto al materiale sinora esaminato; ma proprio per tale motivo, qualunque scarto, qui e altrove, merita di essere considerato una 'proposta di lettura', che lo scriba, con intuizione intelligente ed estemporanea, indirizza ai destinatari dell'opera.

È naturale, a questo punto, porre una domanda: lo scrupolo con il quale

11. Per l'attribuzione del romanzo ad Andronico Paleologo, cfr. *Le roman de Callimaque et Chrysorrhôé*, texte établi et traduit par M. Pichard, Paris 1956, pp. 16-31; H.-G. Beck, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München 1971, p. 124; ma si vedano anche le perplessità di H. Hunger, «Un roman byzantin et son atmosphère: Callimaque et Chrysorrhôé», in *Trav. et Mém.* III (1968), p. 422.

12. Descritto da Sp. Lambros, *Collection de romans grecs en langue vulgaire et en vers*, Paris 1880, pp. LXXXIII-LXXXV.

13. Prevalgono i lemmi di due o tre versi: un caso eccezionale sono i cinque versi del lemma che segue il v. 1613. Nell'edizione di Pichard solo 8 versi non sono decapentasilabi; di questi, 6 sono senari, settenari o ottonari (318. 332. 337. 348, 345. 438); il v. 553 è un dodecasillabo, mentre il v. 2451 è integrato da Lambros. In Pichard i lemmi sono numerati, a mio avviso inopportuna, in successione con i versi.

14. Cfr. ad esempio, i vv. 530-32. 545-46. 1635-36. 2043.

15. Ricorre 12 volte, da solo o seguito da altro verso (vv. 841. 879. 950. 989. 1063. 1158. 1198. 1237. 1281. 1302. 1528. 1616); una variante è costituita da ναί, μοιρογράφημα κακόν, ἄλλαξε τὸ κακόν σου (vv. 1335.1385).

un testo viene annotato nasce dall'intento di agevolarne la fruizione presso un *milieu* vasto e culturalmente differenziato? All'opposto, la sporadica testimonianza dei lemmi dipende dalle carenze dell'antigrafo, dall'incuria dello scriba oppure dal fatto che l'opera circolava presso lettori che potevano fare a meno di tali riferimenti?

Il problema impone indagini articolate, in cui l'esame del materiale tràdito dai codici deve essere confrontato con i dati obbiettivi pertinenti alla loro storia, ove ciò sia possibile, e/o al *Fortleben* dei singoli autori¹⁶. Qualunque risultato, in ogni caso, deve essere proposto e accolto con la cautela suggerita da un recente saggio di Robert Escarpit, *L'artista e il suo pubblico*: «L'artista è uno, il pubblico è sempre molteplice. Reali, possibili o supposti, gli individui che lo compongono formano un insieme aperto al quale non si può attribuire alcuna caratteristica permanente o universale e del quale, a rigore, non si potranno definire i limiti che per ciascuna opera ed in particolare in ciascuna situazione storica»¹⁷.

4. Come accennavo, il cod. Vat. gr. 157, che tramanda le *Etiopiche*, conserva in margine anche glosse e scolî: un corredo esegetico che rappresenta una effettiva 'guida' alla lettura. Lo scriba non è attento solo alla scansione della vicenda, ma si preoccupa che le difficoltà lessicali non provochino fraintendimenti. Le *Etiopiche* non consentono una lettura superficiale o frettolosa: per questo le annotazioni sembrano destinate a lettori certamente istruiti, ma privi, comunque, di una cultura letteraria capace di adeguarsi immediatamente alle mutevolezze del linguaggio eliodoro.

In tali *milieux*, verosimilmente, l'opera continuò a circolare anche in séguito. Non a caso, infatti, nel XIII sec. il manoscritto appartenne ad un uomo che possedeva nella propria biblioteca anche l'opera di Achille Tazio: lo sappiamo dall'elenco, peraltro assai corrotto, che egli stesso scrisse alla fine del codice (f. 151v)¹⁸. Forse, per individuare il livello sociale di questo anonimo possessore, può essere utile richiamare alla memoria un

16. Un felice tentativo in questa direzione è stato compiuto di recente, sia pure per un altro genere letterario, da R. Maisano, «In margine al codice Vaticano di Giorgio Cedreno», in *Rend. Accad. Arch. Lett. Belle Arti di Napoli* LVII (1982), pp. 67-90.

17. In AA.VV., *La Letteratura Italiana*. II. Produzione e consumo, Torino 1983, pp. 6-24 (citazione da p. 22).

18. L'elenco è riportato da G. Mercati-P. Franchi de'Cavalieri, *loc. cit.*, cfr. anche N.G. Wilson, «Books and Readers in Byzantium» in *Byzantine Books and Bookmen. A Dumbarton Oaks Colloquium*, Washington 1975, p. 7.

personaggio come Eustazio Boila, che nell'XI secolo conservava nella propria biblioteca una copia di *Leucippe e Clitofonte*¹⁹. Boila è un latifondista, asceso al rango di *hypatos*; non fa parte dell' *'élite culturale'*²⁰, ma è sensibile al fascino della lettura: non per nulla la sua biblioteca è fornitissima, oltre 50 volumi, e Wilson non esita a definirla «forse la più grande di tutte le biblioteche private»²¹. In entrambi i casi si tratta di individui che realizzano i propri interessi culturali nel possesso di un libro: l'opera esaurisce la sua funzione nell'intrattenimento e per tale motivo il lettore, che non è un letterato di professione, deve essere posto in condizione di fruirne in tempi e modi diversi, senza correre il rischio di rimanere disorientato dinanzi alle anomalie del linguaggio o all'intreccio delle peripezie.

Senza dubbio, simili indizi rappresentano una fortuna rara: le testimonianze letterarie, infatti, fanno luce sull'attività dei dotti, che rivolsero sempre una particolare attenzione critica verso la narrativa tardoantica. Sono assai note le letture di Fozio, che conosceva molto bene non solo Achille Tazio ed Eliodoro²², ma anche Giamblico²³ ed Antonio Diogene²⁴; così pure, di grande interesse è il già ricordato opuscolo di Psello, nel quale l'autore, come recita il titolo, si propone di individuare «Quale sia la differenza (διάκρισις)²⁵ tra le opere che hanno per argomento Cariclea e Leucippe». Al di là del contenuto specifico delle argomentazioni – ampiamente indagate dalla critica²⁶ –, in questa sede mi preme notare che lo stesso Psello, all'inizio del suo scritto, afferma di sapere che «molti uomini di elevata cultura (πολλοὺς... τῶν ἄγαν πεπαιδευμένων) sono in disaccordo su questi due racconti erotici». In sostanza, almeno i romanzi di Achille Tazio ed Eliodoro sembrano costituire abituali *Lesebücher* per i letterati; e l'interesse suscitato dalla loro diffusione esercita la critica, con tale contrasto di opinioni da rendere indispensabile l'intervento di una

19. Come sappiamo dal suo testamento, per il quale cfr. P. Lemerle, *Cinq études sur le XI siècle byzantin*, Paris 1977, pp. 15-63: il riferimento al romanzo si trova a p. 25.

20. L'espressione è di G. Cavallo, «Il libro come oggetto d'uso nel mondo bizantino», in *XVI. Inter. Byzantinistenkongress. Akten 1/2*, Wien 1981, p. 414.

21. Wilson, *art. cit.*, p. 8.

22. Per i quali cfr., rispettivamente, *bibl. codd.* 73 e 87; sul giudizio di Fozio, ved. H. Gärtner, «Charikleia in Byzanz», in *Ant. und Abend. XV/1* (1969), pp. 50-54; H.-G. Beck, *Byzantinisches Erotikon. Orthodoxie-Literatur-Gesellschaft*, München 1984, pp. 87-90.

23. Phot., *bibl. cod.* 94.

24. Phot., *bibl. cod.* 167.

25. Sul valore da attribuire al termine, cfr. Dyck, *op. cit.*, p. 100.

26. Cfr. Gärtner, *art. cit.*, pp. 56-60; Dyck, *op. cit.*, pp. 80-88.

personalità autorevole come Psello²⁷.

Ad una situazione non dissimile fa riferimento anche lo scritto del monaco Filagato da Cerami, che contiene una interpretazione anagogica delle *Etiopiche*²⁸. All'inizio, in una sorta di prologo-cornice²⁹, l'autore ricorda che si accingeva ad uscire dalla porta di Reggio allorquando due amici lo invitarono ad intervenire nella discussione sollevata da un gruppo di letterati, che leggevano 'il libro di Cariclea' davanti alla chiesa della Vergine³⁰.

Filagato è un uomo «con orizzonti letterari non riscontrabili in nessuno dei suoi illustri predecessori e paragonabili soltanto a quelli dei maggiori eruditi costantinopolitani dell'epoca»³¹; la testimonianza, dunque, non solo conferma la presenza della narrativa nella cultura ufficiale, ma sottolinea fino a che punto anche la fruizione di un'opera di intrattenimento dipendesse dal consenso dato dagli ambienti di maggior prestigio intellettuale, capaci di indirizzare, con il proprio giudizio, i gusti dei lettori. Proprio questa *élite* – non è inverosimile ipotizzarlo – poteva condizionare le scelte di un Eustazio Boila o dell'anonimo possessore del codice Vaticano.

5. Ad ambiente italo greco riporta anche il *Fortleben* del romanzo di Niceta Eugenio: senza dubbio, *Drosilla e Caricle* fu accessibile a Giovanni

27. Per l'interpretazione di questo passo, cfr. Dyck, *op. cit.*, p. 83.

28. Lo scritto, conservato dal cod. Ven. Marc. gr. 410, è pubblicato tra i 'testimonia' da Colonna, *op. cit.*, pp. 366-370. Sull'attribuzione ormai certa a Filagato, cfr. B. Lavagnini, «Filippo-Filagato promotore degli studi di greco in Calabria», in *Boll. Bad. gr. di Grottaferrata* N.S. XXVIII (1974), pp. 3-12 (ora in *Atakta*, Palermo 1978, pp. 760-769, da cui sono tratte le citazioni); Carolina Cupane, «Filagato da Cerami φιλόσοφος e διδάσκαλος. Contributo alla storia della cultura bizantina in età normanna», in *Sicul. Gymn.* N.S. XXXI/1 (1978), pp. 1-28 (in particolare, pp. 16-20). Per un'analisi complessiva dello scritto, cfr. Gärtner, *art. cit.*, pp. 60-64.

29. Come lo definisce Lavagnini, *art. cit.*, p. 766.

30. Cfr. Colonna, *op. cit.*, p. 366, 10-11: περὶ γὰρ τὰ τοῦ ἱεροῦ προπύλαια πολλοὶ τῶν φιλολόγων ἀύλισθέντες τὴν Χαρικλείας βίβλον ἀναγινώσκουσιν. In questa sede tralascio di soffermarmi sul problema della diffusione della narrativa erotica presso lettori cristiani, per il quale cfr. H.-G. Beck, «Der Leserkreis der byzantinischen 'Volksliteratur' im Licht der handschriftlichen Überlieferung», in *Byzantine Books* cit., pp. 47-67; Id., «Marginalien zum byzantinischen Roman», in *Kykos. Griechisches und Byzantinisches. R. Keydell zum 90. Geburtstag*, Berlin-New York 1978, pp. 116-128; Id., *Byzantinisches Erotikon* cit., pp. 114ss. *passim*.

31. Cupane, *art. cit.*, p. 5.

Grasso, che nel carne 10³² mostra di esserne un raffinato conoscitore.

Giovanni è uomo di corte, al servizio di Federico II, ma l'educazione impartita dall'abate Nettario³³ lo ha avvicinato alla poesia e alla filosofia³⁴. L'opera di Niceta Eugeniano, quindi, si diffonde in un contesto culturale preciso e diventa addirittura un modello da imitare, un documento della 'reazione' e della sopravvivenza della greicità in Terra d'Otranto³⁵. In un'area periferica della civiltà bizantina sembra ritornare una tendenza che aveva contraddistinto l'età dei Comneni, allorquando la circolazione dei romanzi interessava «anche, e soprattutto, le cerchie aristocratiche colte, segno di un tipo di lettura non meramente dilettevole ma con forti implicazioni letterarie e intellettualistiche»³⁶.

Nell'Italia meridionale fu vergato il cod. Ven. Marc. gr. 412³⁷. Tra tutti i testimoni di Niceta il manoscritto conserva il minor numero di lemmi³⁸; mai, inoltre, si leggono annotazioni che non trovano riscontro anche presso altri codici.

La povertà della documentazione a stento può essere spiegata con lo stato lacunoso dell'antigrafo o con la pigrizia dello scriba. Essa dipende, credo, dalla diffusione dell'opera, che per il suo argomento, talvolta assai audace, non 'doveva' circolare in modo incontrollato. La stessa caduta di un quaternione, che ha provocato una vistosa lacuna³⁹, non è verosimilmente un fatto casuale, ma una precisa operazione censoria: i fogli asportati contenevano una sezione narrativa tra le più ricche di allusioni erotiche e di sensualità.

32. Nell'edizione di M. Gigante, *Poeti bizantini di Terra d'Otranto nel secolo XIII*, Napoli 1979², pp. 111ss.

33. Cfr. Gigante, *op. cit.*, pp. 43-53.

34. Nulla sappiamo dei *Pyrrhonia* (Gigante, *op. cit.*, p. 46); invece, per un'operetta conservata da due manoscritti (Scor. gr. 566 De Andrés e Laur. plut. LXXXVI 15), cfr. R. Romano, «Per il testo della *Lysis* inedita di Giovanni Grasso», in *Boll. Bad. gr. di Grottaferrata* N.S. XL (1986), pp. 67-73.

35. Per tali aspetti della cultura otrantina, cfr. G. Cavallo, «Libri greci e resistenza etnica in Terra d'Otranto», in *Libri e lettori nel mondo bizantino*. Guida storica e critica a cura di G.C., Roma-Bari, pp. 157-178 (in particolare, p. 167).

36. Cavallo, *art. cit. supra*, nota 20, p. 415.

37. Cfr. Mioni, *op. cit.*, p. 168. Dal momento che precisarne l'origine otrantina rimane per ora solo un'ipotesi – che peraltro lascia perplesso André Jacob (lettera 24.10.1987) – mi sembra prudente non approfondire le argomentazioni proposte nel mio lavoro citato a nota 1, evitando conclusioni che potrebbero apparire poco probanti ai fini del discorso affrontato in questa sede.

38. L'ultimo fa riferimento a V 290 – l'opera è in nove libri.

39. Da VI 472 a VII 193.

La fortuna dell'opera – almeno per quel che è lecito ipotizzare dal codice Marciano – sembra condizionata, in sostanza, da pregiudizi moralistici da tempo ignoti agli ambienti della capitale⁴⁰; inoltre, il fatto che il manoscritto sia corredato da un modesto apparato di note conferma, credo, che il romanzo circolava solo presso una *élite*, come del resto lasciano supporre anche le imitazioni di Giovanni Grasso. Chi leggeva il romanzo era perfettamente in grado di orientarsi, senza particolare fatica, negli artifici della trama e della lingua: il *Leserkreis* si allarga soltanto se vengono creati precisi presupposti che agevolano la fruizione di un prodotto letterario.

Non sappiamo sino a che punto i 'divieti' imposti dall'alto allontanassero i lettori. Di certo, questi impedimenti, se ci furono, incisero più facilmente sulle scelte del pubblico anche per l'intrinseca difficoltà delle opere: i romanzi dell'età Comnena potevano essere letti solo da chi «aveva una buona preparazione filologica»; non ci fu mai «una lettura di massa»⁴¹. Ma questo vale anche per Achille Tazio ed Eliodoro, che ebbero, come abbiamo visto, una fortuna particolare nella cultura bizantina; «essi dovettero la loro sopravvivenza» osserva Perry⁴² «all'attenzione loro dedicata dagli studiosi»: infatti «quanto più un romanzo era stato popolare, aveva rispecchiato l'atteggiamento psicologico e il gusto dei lettori non accademici per i quali era stato scritto, tanto minor probabilità aveva di sopravvivere in un ambiente letterario le cui mode erano dominate dai canoni accademici degli eruditi, dei pedanti e dei retori di professione. Fu soltanto nel tardo II secolo d.C. che i romanzi d'amore e d'avventura presero ad emergere dalla superficie della letteratura sofisticata; e fu soltanto allora, quando il genere venne in alcuni casi elevato a quel più alto e più arido livello di letteratura in cui fu trasformato e raffinato da scrittori come Giamblico, Achille Tazio ed Eliodoro, che acquistò il rilievo sufficiente ad attirare l'attenzione della cultura 'alta'».

6. L'*élite* opera le scelte, avviando il processo di conservazione di un testo; e nel momento in cui si allarga la cerchia dei lettori – come è naturale per

40. È la tesi di Beck, *Byzantinisches Erotikon* cit., pp. 124-128, da me ripresa anche nell'*art. cit. supra* nota 1, p. 81.

41. Beck, *Marginalien* cit., p. 120.

42. B.E. Perry, *The Ancient Romances. A Literary-historical Account of their Origins*, Berkeley-Los Angeles 1967, p. 100 (cito dalla traduzione italiana contenuta in *Il romanzo greco*. Guida storica e critica a cura di P. Janni, Roma-Bari 1987, p. 123); cfr. anche T. Hägg, *The Novel in Antiquity*, Oxford 1983, pp. 104-108.

un genere letterario che si propone, in primo luogo, l'intrattenimento – interviene, in modo che la fruizione non sia condizionata dalle difficoltà create dal dislivello culturale. I lemmi rappresentano, credo, una spia non irrilevante di tale operazione; ma nel contempo creano le premesse di un processo di altro tipo, che incide in modo palese sulla destinazione: lo smembramento antologico di un testo.

Il romanzo di Costantino Manasse, ad esempio, non è integro: rimangono solo frammenti conservati in due florilegi, trasmessi rispettivamente dal cod. Ven. Marc. gr. 452⁴³ e dai codici Vindobon. phil. gr. 306 e Monac. gr. 281. La seconda raccolta, peraltro, come ha osservato Anastasi⁴⁴, non appare « unitaria e dovuta ad un solo *excerptor*, ma piuttosto la giustapposizione di diverse antologie, in ciascuna delle quali il raccoglitore segue il romanzo dal principio alla fine, per trascrivere i passi che più interessano l'argomento, che egli si è proposto ». Non è forse legittimo supporre che tale scelta sia stata compiuta su esemplari in cui il contenuto del testo era ripartito dai lemmi?

L'antologista isola la sentenza moraleggiante, l'*excursus* paradossografico⁴⁵ o la riflessione su Eros e la sua onnipotenza⁴⁶: all'azione, che anche in Costantino Manasse doveva essere molto complessa⁴⁷, è riservato scarso interesse⁴⁸. In questo modo, l'opera viene meno al suo scopo originario, l'intrattenimento, ed eredita una funzione didattica e retorica, consentanea a raccolte di questo tipo⁴⁹.

In verità, un romanzo poteva essere utile all'insegnamento anche senza il filtro del florilegio: lo fa pensare proprio un testimone di Niceta Eugenio, il cod. Paris, gr. 2908. Lo scriba, Giorgio Hermonymo di Sparta, secondo la felice identificazione di Omont, confermata da Marie Vogel e Victor Gardthausen⁵⁰ non è una figura di secondo piano⁵¹: nella seconda

43. Opera di Macario Crisocefalo; sulla tradizione manoscritta, cfr. O. Mazal, *Der Roman des Konstantinos Manasses*, Wien 1967, pp. 11-73.

44. R. Anastasi, «Sul romanzo di Costantino Manasse», in *Riv. Cult. Class. e Med.* XI (1969), pp. 214-236 (citazione da p. 223).

45. Con questi criteri opera Macario Crisocefalo.

46. Come fanno di norma gli anonimi *excerptores* dei codici Vindobonense e Monacense.

47. Cfr. Mazal, *op. cit.*, pp. 85-155.

48. Cfr. Mazal, *op. cit.*, p. 15.

49. Come si ricava dalla considerazione di Fozio sull'*Anthologium* di Stobeo (*bibl. cod.* 167).

50. H. Omont, «Georges Hermonyme de Sparte, maître de grec à Paris et copiste de manuscrits (1476)», in *Mem. Soc. Hist de Paris et de l'Isle de France* XII (1885), pp. 65-68;

metà del XV sec. (1476-1479) fu insegnante di greco a Parigi, dove ebbe tra i suoi allievi Budé e Reuchlin. Il codice, oltre ai lemmi, tramanda, unico tra i manoscritti di Niceta, un considerevole numero di glosse, specie all'inizio dei libri I-III e V e in corrispondenza della monodia in esametri di VI 204-234: non si può forse ipotizzare che venisse utilizzato come una sorta di *Lesebuch* a scopo didattico?

L'eventualità è stimolante e consentirebbe di individuare, come ammonisce Escarpit, una cerchia precisa di lettori, in una particolare 'situazione storica'; ma nel contempo confermerebbe che la diffusione di un'opera di narrativa non può avvenire senza la disponibilità del materiale che ne agevoli la fruizione, in rapporto alle contingenze specifiche e/o al livello dei destinatari: solo in questo modo la selezione può diventare oggetto di apprezzamento, o comunque non rischia di essere un'operazione culturale inutile.

APPENDIX I

Lemmata atque glossemata ad Heliodori Aethiopica pertinentia, codice Vaticano graeco 157 tradita

I	1.3	= f.1	lemma non intellegitur, ob marginem dilaceratum
	2.1	= f.lv	<περι> Χαρικλείας
	2.3	= ib.	περι Θεαγένους
	5.2	= f.3v	ἔκφρασις τῆς λίμνης τῶν Αἰγυπτίων ληστῶν
	7.2	= f.4	περι τῆς τοῦ λήσταρχου καταγωγῆς
	8.2	= f.4v	Ἄττικὸς θρῆνος Χαρικλείας
	8.5	= f.5	ἔνθα κοινωνεῖν ἄρχονται ὀμιλίας ὁ Κνήμων καὶ ὁ Θεαγένης
	8.6-7	= ib.	ὧδὴ τις θρηνώδης τοῖς θρήνοις ἐπισερχομένη
	9.1	= f.5v	ἔνθα διηγείται ὁ Κνήμων τὰ τε καθ' ἑαυτὸν καὶ τὸν πατέρα αὐτοῦ καὶ Δημαινέτην τὴν μητριαν αὐτοῦ Ἀθηναίους ὄντας καὶ τῆς μητριᾶς τὴν κατ' αὐτοῦ ἐπιβουλήν
	10.4	= f.6	κύειν· ἀντὶ ἐγκυμονεῖν
	13.1	= f.7v	Ἄριστίππου δημηγορία
	13.5	= f.8	διεχειροτόνουν ἀντὶ κατεψηφίζοντο
	14.5	= f.8v	πῶς ἀπέθανεν ἡ Δημαινέτη
	15.8	= f.10	ὑποβεβρεγμένον ἀντὶ μεθύοντα

Marie Vogel-V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig 1909 (fotor. Hildesheim 1966), pp. 74-77.

51. Cfr. H. Hunger-F. Gamillscheg-D. Harlfinger, *Repertorium der griechischen Kopisten, 800-1600. 1. Großbritannien*, Wien 1981, pp. 56-57, nota 61.

	16.5	= f. 10v	περὶ τῶν φιλοσόφων, τῶν κατὰ Ἐπίκουρον
	18.3	= f. 11v	φυσιολογία τῆς τῶν ἀλεκτρονίων ὥδης
	19.3	= f. 12v	δημηγορία Θυάμιδος ἐξαιτουῦντος γῆμαι τὴν Χαρίκλειαν
	21.3	= f. 13	Χαρικλείας ἀπόκρισις συνθεμένης δόλω περὶ γάμου Θυάμιδος καὶ ὑπερτιθεμένης
	25.2	= f. 14v	ὁμιλία Θεαγένους καὶ Χαρικλείας ἐν τῷ ληστηρίῳ
	27.1	= f. 15v	ἔνθα ὁ Κνήμων ἀπελθεῖν ἀπαγγέλλει τῶν πολεμίων τοῖς λησταῖς ἔφοδον καὶ λαβῶν τὴν Χαρίκλειαν εἰς τι ἄντρον ἐνέβαλε χωρὶς Θεαγένους
	29.1	= f. 16	σπηλαίου ἔκφρασις
	29.5	= f. 16v	δημηγορία Θυάμιδος προτρέποντος ἐπὶ πόλεμον τοὺς ὑπηκόους
	30.7	= f. 17v	ἔνθα φονεύει τὴν Θίσβην ὁ Θύαμις ἐν τῷ σπηλαίῳ ἀντὶ Χαρικλείας
	33.2	= f. 18v	διήγημα τοῦ γένους Θυάμιδος
II	1.2	= f. 19	Θεαγένους οἰμωγὴ
	2.2	= f. 19v	ὑσπληγος· σχοινίον ἀπὸ χοιρείων τριχῶν ἢ ἀφετηρία τοῦ ὄρμου
	3.3	= f. 20	ἔνθα ὁ Κνήμων καὶ ὁ Θεαγένης εὐρόντες σφαγεῖσαν τὴν Θίσβην ἐνόμισαν εἶναι Χαρίκλειαν
	4.1	= ib.	Θεαγένους οἰμωγὴ καὶ ἀποδυσπέτησις
	5 . 4	= f. 21	ἔνθα γνωρίζει Θίσβην εἶναι τὴν σφαγεῖσαν ὁ Κνήμων
	6 . 4	= ib.	νοτιδα πηγὴν ἐξαντλῶν καὶ διακαθαίρων
	8. 4	= f. 22	ἔνθα τὸ καθ' ἑαυτὸν τὸ οἰκεῖον ὁ Κνήμων ἀναλαμβάνει διήγημα καὶ περὶ Θίσβης καὶ περὶ Δημινέτης, μητρῴας αὐτοῦ
	8.5	= ib.	ἔκφρασις ἀυλούσης
	10.1	= f. 23	ἐπιστολὴ Θίσβης πρὸς Κνήμωνα ἐν τῇ εὐρεθείῃ δέλτω γεγραμμένη
	12.1-2	= f. 23v	ἔνθα ὁ Θέρμουθις ἀνελθὼν ἐν τῷ σπηλαίῳ εὐρίσκει τὴν Θίσβην σφαγεῖσαν, οὕσαν ἐρωμένην
	12.4	= f. 24	συχόμενοι· καπνιζόμενοι
	16.1	= f. 25v	ἐνύπνιον Χαρικλείας
	19.1	= f. 27	ἀκόλους· κοδρία, corrigendum, ut videtur, χονδρία
	21.2	= f. 28	ἔνθα ὁ πατὴρ Θυάμιδος ὁ Καλάσιρις συντυγχάνει τῷ Κνήμωνι
	24.5	= f. 30 v	ἀρχὴ τῆς διηγήσεως Καλασίριδος
	26.5	= f. 32	χρησμός τῆς ἐν Δελφοῖς Πυθίας δοθείσης Καλασίριδι περὶ τῶν καθ' ἑαυτὸν
	ib.	= ib.	κυαναύλακος· μέλανοι βῶλοι
	27.2	= f. 32v	φοιβαζομένη· λαμπруνομένη
	28.1	= ib.	περὶ τοῦ Νεῖλου τοῦ ποταμοῦ διὰ τί θέρει πλημμυρεῖ καὶ πόθεν ἔρχεται
	29.3	= f. 33	ἔνθα Χαρικλῆς διηγῆται τὰ καθ' ἑαυτὸν καὶ Χαρικλείας τῷ Καλασίριδι
	29.4	= ib.	ὑμέναιον· ὑμέναιος· γαμικὴ ὥδη ἐκ τοῦ ὑπομένω, ὑπομέναιος, ὁ ἐν ὑπὸ μονῆ ἄδόμενος
	30.3	= f. 34	ἔκφρασις λίθων τιμίων, ὠραίων πάνυ
	31.1	= f. 34v	περὶ Χαρικλείας ὅπως ἐκτεθεῖσαν αὐτὴν εἴλετο ὁ Σι<σι>μίθρης καὶ μετὰ ταῦτα παρέθετο τῷ Χαρικλεῖ
	31.4	= ib.	χρηματίσαι· ἀποκρίνασθαι, πρᾶγμα διοικεῖν
	32.1	= f. 35	ἔνθα Χαρικλῆς παραλαμβάνει τὴν Χαρίκλειαν παρὰ τοῦ

	34.3	= f.36	πρεσβύτου καὶ διηγεῖται τὰ κατ' αὐτὴν τῷ Καλασίριδι περὶ Αἰνιάνων καὶ τίς ἡ θυσία καὶ πότε ἤρξατο φιλεῖν ἢ Χαρίκλεια Θεαγένην
	35.1	= f.36v	ἔκφρασις Θεαγένους ὁποῖος ἦν
	35.5	= f.37	χρησμός τῆς Πυθίας πρὸς Θεαγένην καὶ Χαρίκλειαν
III	3.2	= f.38v	ἔκφρασις τῆς τῶν ἐφήβων πομπῆς
	3.7	= f.39	ἔκφρασις ἵππου
	4.4	= f.39v	κώματι· κοιμήματι
	5.4	= f.40v	ἔνθα ἐρᾶν ἄρχονται ἑαυτῶν ὁ Θεαγένης καὶ ἡ Χαρίκλεια
	5.5	= ib.	ἀναπεμπάζοντες· ἀναμετροῦντες
	6.3	= f.41	ἦν δ' ἐγώ· ἔφην δε ἐγώ
	7.2	= f.41v	ἔνθα ἀπὸ τοῦ πρὸς Θεαγένην ἔρωτος νοσεῖ ἡ Χαρίκλεια
	10.2	= f.42	ἔνθα συνεστιῶνται Θεαγένης καὶ Καλάσιρις καὶ φιλοφρονούμενος ὁ Θεαγένης
	11.5	= f.43	ὄναρ Καλασίριδος ἐπιτρέπον αὐτῷ ἀποδηῆσαι μετὰ Θεαγένους καὶ Χαρικλείας
	18.2	= f.45v	τί γὰρ οὐ μέλλω· ἀντί πῶς γὰρ οὐκ ἔμελλον ἢ ἀντί διὰ τί
IV	3.1	= f.47v	ἀσθμαίνων· ἀντι ἀναπαύων
	3.3	= ib.	ἡ γωνία (an ἡ < α >γωνία?)
	ib.	= ib.	ἡ ὑσπληξ· ἡ ἀφετηρία τοῦ δρόμου· ἐνταῦθα ὁ Θεαγένης ἀγωνίζεται τῷ Ὀρ[μ]μένῳ
	6.6	= f.49	ad v. l. 1. κηδεύσομεν· ἐπιγαμβρεύσομεν
	7.4	= f.49v	ἔνθα ὁ ἰατρὸς Ἀκεσίνοσ ἐσκέψατο τὴν Χαρίκλειαν
	8.1	= f.50v	ἔκφρασις ταινίας καὶ τῶν ἐν αὐτῇ γεγραμμένων δηλούντων τοὺς γονεάς Χαρικλείας καὶ τὴν αἰτίαν τῆς ἐκθέσεως
V	2.7	= f.59v	θρῆνοι Χαρικλείας χωρισθείσης Θεαγένους
	11.5	= f.63	ad v. l. 1. ἀναρησομένου· προελομένου, λαβόντος
	12.1	= ib.	οὐκ ἔστιν ὅτε· οὐκ ἔστιν καιρός· τοῦτο δὲ εἶπεν διὰ τὸ εὐεργέτας εἶναι καὶ ποριστικούς, τῇ φρονήσει καὶ γνώσει βοηθῶν χρωμένους. οἶδε γὰρ ὁ σοφὸς ἅπερ ἔστιν αἰτεῖν καλόν, ἃ δὲ καλῶς τις αἰτεῖ ταῦτα δίδωσι ὁ θεός.
	13.2	= f.63v	καθοσιούμενος· ἀνατιθεῖς, ἀφοσιούμενος
	13.3	= f.64	πρὸς πέταλα· εἰς φύλλα
	14.4	= f.64v	περάλλεσθαι· ὑπερβαλέσθαι
	16.1	= f.65v	βρυάζοντος· αὐξομένου
	16.3	= ib.	παρακεκληκῶς· προσναθοίσας· συναγαγῶν
	ib.	= ib.	τοῖς δημωδεστέροις ἐκχωρεῖς· τῶν τοῦ δήμου παραχωρεῖς
	17.1	= f.65v	πορθμόν· στενήν θάλασσαν
	17.3	= ib.	παλιρροίας· τῆς εἰς τούπισω φορᾶς καὶ ἀναχατίσεως
	17.4	= ib.	προσκοπεῖν· προθεωρεῖν, προβλέπειν ἐδισταζόμεν
	19.2	= f.67v	Πυθιονίκην· τὴν ἐν Πυθίᾳ νίκην
	19.3	= ib.	ἀπέχειν· ἀπολαβεῖν
	20.1	= ib.	θερμαινόμενον· διανιστάμενον, ζέοντα
	ib.	= ib.	ἐπὶ κύματι· παροιμία ἐπὶ τῶν ἐπαλλήλοις συμφοραῖς περιπιπτόντων οἷον κακὸν ἐπὶ κακῷ
	20.6	= f.67v	μανικῶς· σφοδρῶς
	20.7	= ib.	ὑπαγόμενος· πείθων ἡρέμα καὶ ἐξαπατῶν καὶ ὑφελκόμενος

	20.8	= ib.	αίσθήσεως· γνώσεως
	20.9	= ib.	σκευωρουμένην· κρυπτομένην
	21.1	= f.68	ένδόσιμον καιρόν
	24.1	= f. 69v	συμβεβηκότων· άντι πεπλευκότων
	24,5	= ib.	προϋπτον· πρόδηλον
	ib.	= ib.	άναρριπτεíte· έπιφέρετε
	25.2	= f.70	στόμωσις· όξύτης, έρεθισμένος
	ib.	= ib.	όριζομένης· βεβαιουμένης
	31.3	= f.73	κατακλινείς· άντι κατακλιθείς
VI	1.1	= f.74v	βράδιον· βράδιον είπεν διότι αύτίκα έβούλοντο μαθείν περι τής Χαρικλείας και μηδεμίαν ώραν ύπερθέσθαι, άλλ' όμως εί και πολύ τó λειπόμενον τής νυκτός αύτοίς ένομίζετο, πλην θάπτον διέδραμεν.
	1.2	= f.75v	σαλεύουσας· ούσας, ίσταμένην
	1,4	= ib.	τήν έπωνυμίαν τήν κλήσιν, τó όνομα
	4.1	= f.76v	άκκισμούς· μώμους
	5.3	= f.77	ύποτεμνόμενος· έκκόπτων
	ib.	= ib.	δυσφοροϋσαν ταχία: quomodo glossa ad verbum pertineat, ut librarii nota indicat, manifestum non patet; an corrigendum τάχα, ad ύποτεμνόμενος attinens?
	5.4	= f.77v	ύπερ τών παιδικών· ύπερ τών έρωτικών
	6.2	= ib.	έπιδήμους· έπιδημήσαντας άπαξ
	7.3	= f.78v	άφνίδιον· τούτο τó ρήμα
	8.4	= f.79v	άνύμφευτον· δαίμων ό είληχώς με
	12.2	= f.82	δειλαι... αι ψυχαί· πάσαι αι ψυχαί δειλότεραί γίνονται είς τó μαντεύεσθαι περι τούς φιλάτους τά δεινότα<τα>
	12.3	= ib.	προσιεμένης· προσδεχομένης
	14.3	= f.83v	στεάτινον· έκ στεάτος κατεσκευασμένον στέαρ δέ σημαίνει τó λιπος
	ib.	= ib.	καταστέψασα· στεφανώσασα
	14.4	= ib.	άκρέμονι· τó άκρον του κλάδου
	ib.	= ib.	έπεψέκαζεν· έπέρρεεν
	ib.	= ib.	άττα τερατευσασμένη· παράδοξα ποιήσασα
	14.5	= ib.	γεγωνότερον· τρανότερον
	14.6	= ib.	άμφιβόλως· μετά διστα<γ>μοϋ
	15.2	= f.84	κατά σαυτήν· όσον τó κατά σε και τήν σήν δύναμιν
VII	1.1	= f.85	νεκυίας· νεκυομαντείας, λέγεται δέ νέκυια ή τών νεκρών μαντεία
	5.5	= f.87v	διαθλήσεις· καρτερήσεις, διανύσεις
	7.1	= f.88v	παραπλήγα· παράφρονον
	7.2	= ib.	ύπώκλασε· ύπεκλίθη
	7.3	= ib.	παρείθησαν· έξελύθησαν
	ib.	= ib.	έξ έναντίων· του προτέρου θυμοϋ
	7.4	= f.89	τοίς γεγραμμένοις· ούχι τοίς ζώσιν, άλλά τοίς έζωγραφημένοις
	7,7	= ib.	σκηνογραφικής· οία έργα παράδοξα έν ταίς σκηναίς τελείται και γράφονται
	8.1	= ib.	είς κωμικόν· κωμικά δράματα τά χαριέστερα, τραγικά δέ τά άνιαρά

- 10.1 = f.91 κατεπῆδε· ἐπεφώνει
 ib. = ib. προσκνυζωμένη· προσαπτομένη, καλινδουμένη
 10.2 = ib. συγκροτηθείς· συναυξηθείς καὶ εἰς ἔργον προαχθείς
 11.4 = f.92 πνευματικῶν· ἀναπνευστικῶν ἀνοιγόντων καὶ διὰ τοῦτο
 ἐκφορηθέντος τοῦ ζωτικοῦ πνεύματος
 11.6 = ib. πλείστον [πλησίον Κογαῖς, R-L]· πόρρω κατὰ πολὺ
 ib. = ib. ad v. l. προΐασιν· ἐξέρχονται
 11.7 = ib. ἐν ἡμετέρου· ἀττικῶς μετὰ γενικῆς
 11.8 = ib. τῶν βυσσοδομευομένων τῶν κρυπτόμενων
 11.10 = f.92v τὸ νυνὶ... δοκούντων· οἷοι ἐστὲ ὑμεῖς
 12.5 = f.93 φίλαβρον· τὴν ἀβρότητα καὶ τὴν τρυφὴν φιλοῦσαν· ἀβρός γὰρ ὁ τρυφητής
 ib. = ib. χρεωστουμένης· χρεωστεῖται τι μὴ τοῖς ξένοις· πλέον δὲ ἐὰν προσῆ καὶ εὐγένεια
 15.5 = f.95 εὐθυμον· εὐχαριν, εὐπρόθυμον
 16.3 = f.95v σφάλλουσι· πλανῶσι
 19.1 = f.96v κομμωτικῆ· πολυτελεία καὶ καλλωπισμῶ
 ib. = ib. ἀβρότερον· πολυτελέστερον
 ib. = ib. ἐξηγητισμένην· κεκοσμημένην < v >
 19.2 = ib. ὥσπερ... ἐπιλεησμένους· τῶν εἰρημένων ὑπὲρ θεραπείας ἐπιλαθόμενος
 ib. = ib. ὀκλάσας· κύψας απλῶς
 ib. = ib. βασιλεῖον αἶμα· ἀντὶ συγγένεια βασιλικῆ
 ib. = ib. θροῦν ἡρεμίαν φωνὴν μετὰ γογγυσμοῦ
 19.3 = ib. τὸν ἀσπασάμενον τὸν προσαγορευόμενον
 ib. = ib. ἀποτευζόμενος· ἀτυχήσων
 19.6 = f.97 κόριον· κοράσιον
 ib. = ib. ἐκπεριοῦσαν· ἐκπεριερχομένην καὶ πρὸς πιθανότητα ἔλκουσαν
 19.7 = ib. φιλοφροσύνην· δεξιῶσιν
 ib. = ib. τοῖς ἐπαφροδίτοις· τοῖς ἐρωτικοῖς·
 19.8 = ib. ἀπαυθαδιαζόμενον· θρασυνόμενον
 19.9 = ib. ἅα τε ἦν· οὐκ ἦν δυνατὴ τῇ Κυβέλῃ
 ib. = f.97v ἀνωμαλίαν· δυσχέρειαν, ἐμποδισμόν
 20.1 = ib. λευκότερον· καθαρώτερον
 ib. = ib. διεγγυωμένη· ὑπισχνουμένη
 20.2 = ib. ἀναφρόδιτον· ἀνέραστον
 ib. = ib. προστετηκυῖαν· προσκειμένην τῇ ἀγάπῃ
 20.4 = ib. τελευτῶσα· εἰς τέλος ἐρχομένη τῆς διηγήσεως
 ib. = ib. προσρήσεως· προσφωνήσεως· καὶ σὺ αὐτὸς ἔγνωσ καὶ
 προσηγόρευσας οὕτως βασιλεῖον αἶμα χαῖρε εἰπὼν (cf. 19.2)
 20.5 = f.98 ἄτεγκτον· ἀκαμπτή
 21.1 = ib. κατεσμυγμένον· κατεσκοτισμένον
 21.4 = f.98v δοκιμάζεις· κρίνεις
 23.1 = f.99 σαλεύει· κινδυνεύει
 24.6 = f. 100v πόρρωθεν· ἀντὶ ἐξ ἀρχῆς
 25.1 = ib. καταμωκώμενος· μεμφόμενος
 25.4 = ib. πείσμα· σχοινίον ἐπὶ τῶν πάσας ἐλπίδας ἀποβεβληκῶτων
 26.2 = f. 101 τὸ πιστὸν· τὸ βεβαῖον ἔχει τοῦ φυλάττειν τὰ κρύφια
 ib. = ib. πρυτανεύομενος· προνοοῦμενος
 26.6 = f. 101v ὑπεκνίσθη· παρωξύνθη

VIII	1.1	= f. 103v	ἐκ προλήψεως· ἐκ προκατασχέσεως	
	1.8	= f. 104v	μὴ ἐνεγκῶν· μὴ ὑπομείνας	
	3.3	= f. 105	κατασεσημασμένων· σεσημειωμένων, ἐσφραγισμένων	
	5.2	= f.106	μεθήσομαι· οὐκ ἀφήσω, οὐ συγχωρήσω	
	6.9	= f.108	ῥίψωμεν ἀγκυραν· ἐπὶ τῶν ἐσχάτοις πράγμασιν ἐπιχειρούντων	
	11.2	= f. 112	στίχοι (altera manus)	
	11.3	= ib.	στίχοι (altera manus)	
	12.5	= f. 113v	τούπίσημον· τὸ σφράγισμα, τὸ γνώρισμα	
	16.4	= f. 115v	νομαδική· νομάδες λέγει οἱ μὴ ἔχοντες πόλιν, ἀλλ' ἐσπαρμένην κατοικίαν	
	ib.	= ib.	ὄξύ· ταχύ	
	16.5	= f. 116	μύωψι· ταῖς μᾶστιξι	
	16.6	= ib.	τῷ προβόλω· τῷ ἐξέχοντι μέρει	
	ib.	= ib.	πηρωθεῖς· βλαβεῖς	
	IX	3.7	= f. 118	ἀσφάλτω· ἐλαίω
		7.2	= f. 120	ἀβελτηρίας· μωρίας, ἀναισθησίας
9.3		= f.121 v	περὶ Νείλου καὶ τῶν Αἰγυπτίων θεῶν	
15.2		= f. 124	σκυτάλας·πέταλα	
16.2		= f. 125	εὐσταλεῖς·ἐλαφροί	
18.5		= f.125v	ἐπίσκοπον· εὐεπιτήρητον	
22.4		= f. 128	τὰ περὶ Σύνηνη (altera manus)	
X	7.2	= f.134	ἔνθα παράγονται Θεαγένης καὶ Χαρίκλεια σφραγιασθησόμενοι	
	9.3	= f. 135	ταλαντεύει· ζυγοστατεῖ, πραγματεύει	
	10.3	= f.136	ἔνθα εἰς δίκην τοὺς γονέας καὶ βασιλεῖς προκαλεῖται ἡ Χαρίκλεια μέλλουσα σφραγιάζεσθαι καὶ ἀναγνωρίζει ἐαυτὴν καὶ οὐκέτι σφραγιάζεται	
	31.5	= f.146v	ἔνθα παλαίει ὁ Θεαγένης τῷ Αἰθίοπι καὶ νικᾷ	
	34.2	= f.148	ἐπιστολή Ὀροονδάτου	

IL ROMANZO DI EUSTAZIO MACREMBOLITA FRA TARDO ANTICO E BIZANTINO*

Syndesmos. Miscellanea in onore di Ruggero Anastasi,
Napoli, 1994, II, 89-107

Come è noto, dopo Caritone di Afrodizia, Achille Tazio, Longo Sofista, Senofonte Efesio ed Eliodoro di Emesa, dei quali è pervenuta per intero l'opera, al contrario di Antonio Diogene e Giamblico, vissuti intorno al II secolo e tramandati solo in forma frammentaria, il romanzo d'amore rifiorì nel XII secolo durante il regno della dinastia Comnena: a tale periodo appartengono le opere di Teodoro Prodromo (*Rodante e Dosicle*), Niceta Eugenio (*Drosilla e Caricle*), Costantino Manasse (*Aristandro e Callitea*) ed Eustazio Macrembolita (*Ismine e Isminia*). Tra questi, solo per Prodromo e Manasse è lecito indicare una cronologia attendibile: il primo visse tra il 1100 e il 1156/8¹ (o forse 1170)², il secondo invece tra il 1130 e 1187, quando morì come metropolita di Naupatto. Assai poco invece sono noti gli altri due: Niceta Eugenio sicuramente sopravvisse a Teodoro Prodromo, per la morte del quale compose due carmi e una orazione in prosa³; di Eustazio Macrembolita, al contrario, non sappiamo praticamente nulla. Anche la forma del suo nome appare quanto mai incerta, dal momento che nella tradizione manoscritta è variamente tramandato come Eumazio Macrembolita, Giorgio Macrembolita, Eustazio Parembolita o Eustazio Filosofo⁴. Nei

* Il presente lavoro riproduce, in forma variata, una conferenza tenuta a Napoli l'8.5.1991 presso la Libreria D'Auria, su invito del Presidente dell'Associazione di Studi Tardoantichi, prof. Antonio Garzya.

1. W. Hörandner, *Theodoros Prodromos. Historische Gedichte*, Wien 1974, pp. 21-31.

2. Così ritiene Kazhdan in A. P. Kazhdan - S. Franklin, *Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Cambridge-Paris 1984, p. 101; in generale, per una cronologia dei romanzieri di età comnena, cfr. Suzanne Mac Alister, *Byzantine Twelfth-century Romances: a Relative Chronology*, BMGS 15, 1991, pp. 175-210.

3. Sull'incerta datazione di Niceta Eugenio, cfr. *Nicetas Eugenianus. De Drosillae et Chariclis amoribus*, edidit F. Conca, apparatui fontium operam dedit A. Giusti, Amsterdam 1990, p. 7, n. 1.

4. Sul nome dello scrittore, cfr. I. Hilberg, *Eustathii Macrembolitae Protonobilissimi de Hysmines et Hysminiae amoribus*, libri XI, Vindobonae 1876, pp. VII-X (da questa edizione

codici inoltre il nostro autore porta anche il titolo di πρωτωνωβελίσμιος, conferito tra il 1067 e il 1204 o di μέγας χαρτοφύλαξ, assegnato solo a partire dal 1328: a ciò si aggiunga che in due codici del XV-XVI secolo è senz'altro identificato erroneamente, come è naturale, con l'omonimo metropolita di Tessalonica.

A rendere più complessa la questione onomastica ha contribuito di recente Karl Plepelits il quale, nella ricca e problematica *Einleitung* alla sua traduzione commentata, ipotizza addirittura che l'autore non sia quello variamente indicato dalla tradizione manoscritta. A questa sorprendente congettura Plepelits arriva analizzando la parte iniziale del romanzo.

Come *Leucippe e Clitofonte*, che ne rappresenta il modello principale, *Ismine ed Isminia* è articolato in forma di *Ich-Erzählung*, riferita dal protagonista: in Achille Tazio peraltro il racconto in prima persona è inserito chiaramente in una *Rahmenerzählung*. Nei primi due capitoli infatti l'autore racconta l'arrivo a Sidone e l'incontro con Clitofonte, che a partire dal c. 3 incomincia a narrare le sue peripezie, facendo praticamente scomparire Achille Tazio dal romanzo, che si conclude nel momento in cui il protagonista termina la storia: pure alla fine non è ristabilito alcun collegamento con la scena iniziale.

Anche il racconto di Isminia in verità è rivolto ad un destinatario, Charidux (I 2, 1), sotto il quale si cela, secondo Plepelits, proprio il nome dell'autore: «Der erste Bestandteil *chari* — erinnert an eine beliebte Umschreibung des Namen *Johannes*. Dieser bedeutet ja so viel wie <Gott ist gnädig> und wurde daher, da <Gnade> auf griechisch χάρις heißt, von den Byzantinern gerne umschrieben und zugleich symbolisch gedeutet durch das Adjektiv χαριτώνυμος oder χαρώνυμος <gnadennamig>. Und der zweite Bestandteil *dux* ist ein aus dem Lateinischen übernommener militärischer Titel und, davon abgeleitet, die hochsprachliche Form des Namens eines der bedeutendsten byzantinischen Adelsgeschlechter des 11. Jahrhunderts: *Dukas*»⁵.

Charidux quindi alluderebbe enigmaticamente a Giovanni Dukas, fratello dell'imperatore Costantino X (1059-1067) e amico di Michele Psello, il quale in una lettera (*PG* 122, 1181 B) si rivolge a lui con il vocativo λογιώτατε καὶ σοφώτατε⁶. In sostanza, si tratterebbe di uno pseudonimo

saranno tratte in seguito le citazioni); H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, München 1978, II, p. 141; K. Plepelits, *Eustathios Makrembolites. Hysmines und Hysminias*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von K. P., Stuttgart 1989, p. 1.

5. Plepelits, cit., p. 3.

6. Cfr. Plepelits, cit., pp. 3-6.

creato di proposito dall'autore, per paura che la propria reputazione potesse in qualche modo essere danneggiata dal contenuto non di rado scabroso del romanzo, in una società in cui il rapporto tra la letteratura e la morale, imposta dall'ortodossia, era quanto mai difficile.

A mio parere tuttavia non si può fare a meno di precisare che in *Leucippe e Clitofonte* l'autore non è indicato in modo esplicito col nome: la sua presenza non costituisce una sorta di *σφραγίς* come l'enigmatico Charidux, secondo Plepelits, ovvero come accade all'inizio di *Cherea e Calliroe*, dove si legge addirittura «Io, Caritone di Afrodisia, scrivano del retore Atenagora, racconterò una storia d'amore che si svolse a Siracusa»; essa, nell'economia del romanzo, ha solo la funzione di dare la parola a Clitofonte, che l'autore invita a parlare in una scena che riecheggia l'esordio del *Fedro* platonico⁷. Isminia, rivolgendosi all'inizio del suo racconto a Charidux, non sembra comportarsi in modo dissimile dal protagonista dell'anonimo romanzo in decapentasillabi *Libistro e Rodamne*, il quale narra la sua storia, che occupa all'incirca metà del romanzo, a Clitobo, suo compagno di viaggio, e quest'ultimo, a sua volta, la riferisce all'amante Mirtane: la cornice dell'opera infatti è proprio l'amore di Clitobo e Mirtane, al quale l'autore fa esplicito riferimento all'inizio e alla fine.

Se il confronto è pertinente, Charidux assolve dunque ad una funzione strutturale affatto consentanea alla *Ich-Erzählung* e non può far pensare che sia identificabile senz'altro con l'autore; naturalmente questo non impedisce di pensare che il nome celi qualche personaggio specifico e da questo punto di vista l'ingegnosa ipotesi di Plepelits merita, se possibile, di essere ulteriormente approfondita. Ma per la paternità dell'opera⁸ la testimonianza dei manoscritti non può, credo, essere messa in discussione da un riferimento tanto esile.

Karl Krumbacher⁹ definì l'opera di Eustazio «ein in nervösen Windungen aufgeführter stilistischer Eiertanz, bei dem uns vor Augen und Ohren

7. Cfr. Achille Tazio I 2.3 και ταῦτα δὴ λέγων, δεξιούμαι τε αὐτὸν καὶ ἐπὶ τινος ἄλλους ἀγω γείτονος, ἔνθα πλάτανοι μὲν ἐπεφύκεσαν πολλὰ καὶ πυκναί, παρέρρει δὲ ὕδωρ ψυχρὸν τε καὶ διαυγές, οἷον ἀπὸ χιόνος ἄρτι λυθείσης ἔρχεται.

8. Che R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, Cambridge Univ. Press 1989, pp. 77-79 assegna all'inizio del XIII e non al XII secolo.

9. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, München 18972, p. 765; il giudizio di Krumbacher è significativamente citato insieme ad altri da H. Hunger, *Antiker und byzantinischer Roman*, Sitzungsber. der Heidelb. Akad. der Wiss., Philosoph.-hist. Klasse

schwindelt», ed Erwin Rohde¹⁰ non fu da meno affermando che «der ganze Roman ist nichts als eine Carrikatur der Erzählung des Achilles Tatius»; ma, come puntualizzò già Marcello Gigante «di un'opera siffatta non è possibile liberarsi in poche righe colme di sbrigativo disprezzo ... perché certamente l'imitazione non è un carattere distintivo né di un autore né di un'epoca particolare, ed anche perché naturalmente l'imitazione assume delle complicità e degli sviluppi la cui notazione può invece contribuire a definire i caratteri dell'opera e del suo autore»¹¹.

La mimesi¹² in effetti non esclude la capacità da parte dell'autore di variare e/o combinare i suoi modelli, conferendo al racconto una *Stimmung* che in ogni caso non può consentire un confronto col romanzo moderno — e questo vale anche per le opere della tarda antichità, eccettuate forse alcune sezioni delle *Etiopiche* di Eliodoro. In effetti, chi studia la narrativa bizantina dell'età Comnena — per la *Palaiologenzeit* il discorso è senz'altro più complesso, a causa degli evidenti influssi della letteratura occidentale¹³ — difficilmente può attendersi dalle singole *fabulae* innovazioni di particolare originalità: l'analisi dovrà quindi essere rivolta all'articolazione dell'intreccio, allo scopo di verificare in quale misura la presenza di specifiche tematiche possa trovare giustificazione solo nelle regole del genere ovvero non sia piuttosto la spia di uno scarto rispetto al modello e alla tradizione.

Il romanzo di Eustazio, come è noto, è la storia di due giovani, che si innamorano e vivono di ammiccamenti e di reciproche seduzioni sino a quando il padre della fanciulla, Sostene, non annuncia l'imminente matrimonio della figlia; ma il fortunato sposo, naturalmente, non è Isminia. Allora i due giovani, per non separarsi, decidono di imbarcarsi e di fuggire. Durante la navigazione, sono sorpresi da una violenta tempesta, che a parere del comandante può essere placata solo con un sacrificio umano. La sorte

3, 1980, p. 7, a testimonianza della scarsa considerazione che un tempo ebbero i romanzieri bizantini.

10. E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914, p. 559.

11. M. Gigante, Il romanzo di Eustathios Makrembolites, in AA.VV., «Akten XI. Int. Byzant. Congr.», (München 1958), München 1960, pp. 168-181 (citazione da p. 168).

12. Come ha dimostrato H. Hunger, *On the Imitation (μίμησις) of Antiquity in Byzantine Literature*, DOP 23-24, 1969-1970, pp. 15-38.

13. Come ha ribadito, ancora di recente, Carolina Cupane, *Byzantinisches Erotikon: Ansichten und Einsichten*, JÖB 37, 1987, pp. 213-233.

tocca a Ismine, che viene gettata in mare, ma poco dopo anche Isminia è scaricato a terra dall'equipaggio, che non può sopportare i suoi lamenti per la perdita dell'amata. La coppia sembra irrimediabilmente divisa. In realtà, Ismine non è morta: si è salvata cavalcando un delfino, sul quale si trovava anche un ragazzo (μειράκιον), evidentemente Eros, il quale, come alla fine del romanzo rivela la stessa fanciulla (XI 14, 1), χεῖρά μοι προτείνει καὶ λαβὸν ἐπὶ τὴν χέρσον ἐξάγει με, καὶ πτερυξάμενον τοῖν ποδοῖν (ἦν γὰρ πτερωτὸν τὼ πόδε) ἀπέπτῃ μου τῶν ὀφθαλμῶν. Questa miracolosa salvezza consente ai due protagonisti di ritrovarsi, dopo varie peripezie, narrate nei libri VIII-XI, e di celebrare finalmente le nozze, secondo il tradizionale *happy ending*.

Sicuramente, rispetto ad altri romanzi tardo antichi e bizantini, l'opera di Eustazio presenta un andamento più semplice ed una chiara scansione temporale, come ha puntualmente osservato Margaret Alexiou¹⁴. L'azione dei primi otto libri infatti occupa undici giorni: segue un intervallo di almeno un anno nel *fictional time*, come si deduce con chiarezza da un accenno in VIII 16, l¹⁵; dopodiché la narrazione si articola in sei giorni, distribuiti tra i libri IX e XI: «Thus, in eleven books, the principal action is distributed over no more than fourteen actual days, the total fiction time being about a year»¹⁶.

In tale struttura non è difficile cogliere certamente l'impronta del modello: anche in Achille Tazio infatti il δρᾶμα si svolge con chiarezza in dieci mesi, sei dei quali sono indicati come semplice intervallo in V 8, 1-2¹⁷, (poco oltre la metà dell'opera, proprio come in Eustazio). Ma la fedeltà al modello non esclude una sapiente duttilità nel combinare le tematiche sulle quali è costruito l'intreccio.

Una prova evidente è offerta proprio dall'inizio del racconto. In genere, nei romanzi tardo antichi, il primo incontro tra i due protagonisti avviene in occasione di una festa religiosa. In Caritone, Calliroe incontra Cherea mentre si reca al tempio di Afrodite (I 1, 4); in Senofonte Efesio, Abrocome

14. Margaret Alexiou, *A Critical Reappraisal of Eustathios Makrembolites' Hysmine and Hysminias*, BMGS 3, 1977, pp. 23-43 (in particolare, pp. 29-30).

15. Ὁ τῶν Διασιῶν ἦκε καιρὸς· καὶ κἀν Δαφνηπόλις οὐ τιμᾷ τὰ Διάσια, κἀν οὐκ ἄγῃ πανήγυριν, ἀλλ' ἔμ'οὐ διέλαθε, καὶ τὴν μνήμην ἀνήψε καὶ τὸν θρῆνον ἐξήγειρεν; cfr. anche Beaton, cit., pp. 81-82.

16. Alexiou, cit., p. 29.

17. Ταῦτα καταθρηνησας καὶ θάψας τὸ σῶμα, πάλιν εἰς τὴν Ἀλεξάνδρειαν ἔρχομαι ... διεκαρτέρησα ζῶν. καὶ ἤδη μοι γεγόνεσαν μῆνες ἕξ. Sulla scansione temporale del romanzo di Achille Tazio, cfr. T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius, Stockholm 1971, pp. 63-82.

ed Anzia guidano la schiera degli efebi e delle fanciulle durante la festa di Artemide (I 2, 5-9); ed anche in Eliodoro, Teagene ammira per la prima volta durante una processione Cariclea, ancella di Artemide (III 4, 1-6). Una variante rispetto a questo schema si può cogliere già in Longo Sofista: Dafni e Cloe conducono sin da piccoli la loro esistenza nei campi, al seguito delle greggi, ma molta parte delle loro giornate in verità trascorre presso la grotta delle Ninfe, dove il pastore Driante aveva trovato la fanciulla.

In sostanza, solo Achille Tazio introduce un elemento nuovo. L'incontro tra Leucippe e Clitofonte avviene a Tiro, nella casa del protagonista, dove la fanciulla giunge come ospite, insieme alla madre. Durante il banchetto, Clitofonte prende posto accanto a Leucippe: «Che cosa allora mangiassi» confessa all'inizio del suo racconto (I 5, 3) «io, per gli dei, non lo sapevo: somigliavo infatti a quelli che mangiano in sogno. Puntato il gomito sul letto e piegatomi, guardavo la fanciulla col viso tutto rivolto dalla sua parte, cercando di carpire nello stesso tempo qualche occhiata da parte sua: questo era dunque il mio pranzo». Se ora teniamo presente questa situazione, non sarà difficile cogliere l'abile tecnica combinatoria di Eustazio. Anche l'incontro tra Isminia e Ismine si verifica durante un banchetto: questa volta, l'ospite è il protagonista, che è accolto da Sostene — il padre della fanciulla — ad Aulikomis, come araldo sacro (κήρυξ ἱερός), in occasione delle Diasie: egli quindi deve assolvere ad un preciso incarico liturgico, nel contesto di una solennità religiosa. In sostanza, alla mondanità dell'incontro fa da cornice la sacralità del ruolo del protagonista, al quale si richiama anche la fanciulla allorché cerca di fermare le effusioni di Isminia (IV 3, 2): ὡς δὲ καὶ χειρὸς ἠπτόμην, 'αἰδέσθητι' φησὶ 'τὸ κηρύκειον'. ὡς δὲ καὶ φιλεῖν ἤθελον, 'εἴτ' οὐκ αἰδῆ τὸν ἐκ δάφνης στέφανον' εἶπε 'καὶ τὸ ἱερὸν πέδιλον;'. Senza dubbio, Eustazio non si limita a riprodurre la scena del suo modello, ma la varia utilizzando abilmente anche il *topos* della festa religiosa, in una confluenza di motivi che dimostra chiaramente come la mimesi non possa ridursi soltanto ad un meccanico calco.

Una conferma è offerta anche dall'atmosfera densa di seduzione e di desiderio, che contraddistingue non solo il banchetto iniziale, ma anche gli altri che seguono. A differenza di quanto accade a Leucippe in Achille Tazio, Ismine non ha un ruolo passivo; il suo compito è di versare il vino all'ospite, e lo svolge tra giochi ed ammiccamenti affatto nuovi per la protagonista di un romanzo: «Venne dunque la fanciulla anche da me» si legge in I 9, 1-3 «e con voce molto bassa mi disse: 'Tu prendi la coppa da una vergine che ha il tuo stesso nome'; e intanto pose il suo piede sul mio e lo premeva per tutto il tempo in cui sorseggiavo la bevanda: ed io arrossivo, per gli dei, e forse

mi sarei fatto beffe di lei se non avessi ritenuto che quanto accadeva era un caso. Di nuovo dunque mangiavamo e di nuovo bevevamo. Venne la fanciulla a mescermi il vino: tese la coppa e io allungai la mano per prenderla. Afferravo la coppa, ma essa non si staccava dalle sue mani: me la porgeva e la tratteneva, faceva il gesto di offrirmela, ma in realtà la tratteneva. Dunque ci fu una contesa tra le mani, e la mano della vergine fanciulla vinse la mano dell'araldo, un uomo ancora vergine; io allora, vergognatomi per la sconfitta, le dissi con lingua d'araldo, con voce schietta, con animo verginale: 'Non vuoi darmela? Che cosa vuoi dunque?'. Con altrettanta disinvoltura, non molto dopo (I 12, 3), Ismine, mentre lava i piedi di Isminia — «anche di questo hanno diritto gli araldi», commenta per inciso il narratore —, «li afferra, li tiene stretti, li abbraccia, preme su di essi, li bacia in silenzio e nasconde il bacio; ed infine, graffiandoli con le unghie, mi fa il solletico».

Nulla di tutto questo si trova in Achille Tazio, dove il primo dialogo tra i due protagonisti ha luogo solo nel II libro. A smuovere l'incerto Clitofonte provvedono gli ammonimenti del servo Satiro (II 4, 3-4): «Tu devi fare le tue *avances* alla fanciulla non soltanto con gli occhi: ... toccale la mano, premile un dito e nel premerlo manda un sospiro. Se tollera che tu faccia questo e acconsente, allora tuo compito è chiamarla signora e baciarle il collo». Rispetto al modello Eustazio opera un significativo capovolgimento: affida l'iniziativa direttamente alla fanciulla, la quale mette in atto alcuni artifici, che nelle regole del genere letterario spetterebbero in realtà all'uomo. Ismine tuttavia non può perdere completamente il pudore che si addice ad una fanciulla: infatti, proprio nel passo già citato, reagisce allo stupore di Isminia di fronte al gioco della coppa, arrossendo e abbassando gli occhi: «sembrava colpita da un fulmine e portava sul volto i segni della vergogna» (I 9, 4).

Resta il fatto, che tanta disinvoltura non trova comunque validi confronti negli altri romanzieri dell'età dei Comneni, più prossimi ai modelli tardo antichi; solo negli anonimi romanzi dell'età dei Paleologi è possibile trovare qualcosa di simile.

Le protagoniste di *Callimaco e Crisorroe* e *Beltandro e Crisanza* infatti non dimostrano soltanto una rara spigliatezza nell'affrontare le peripezie in cui sono coinvolte, ma vivono anche con assoluta libertà il rapporto con l'innamorato; non diversamente si comportano i protagonisti dell'*Achilleide* e di *Florio e Plaziaflora*. Crisorroe addirittura, alla fine del romanzo, ritorna a vivere nel Castello del Drago, senza neppure avere sposato Callimaco.

Secondo la recente interpretazione di Carolina Cupane¹⁸ «il romanzo non si fa interprete di un'evoluzione e liberalizzazione dei costumi, ma indubbiamente di una evoluzione e liberalizzazione dell'espressione letteraria». A provocarla fu l'occidente: «il romanzo cortese infatti» osserva ancora la Cupane «spira tutto un'aura di sensualità lieve e innocente... la castità non appare né come un bene auspicabile, né come un problema col quale confrontarsi, essa è semplicemente sparita dalla problematica affrontata dal romanzo».

Naturalmente, come ho già ricordato, il romanzo di Eustazio Macrembolita non arriva a questo: Ismine e Isminia conservano, nonostante tutto, la loro castità sino al matrimonio, tuttavia i loro comportamenti, sino alla fuga e alla separazione, sono contrassegnati da una forte tensione passionale, che solo in parte ritroviamo in Achille Tazio, al quale peraltro già Fozio (*Bibl. codd.* 87 e 94) rimproverava scabrosità di situazioni e turpiloquio. A creare questa atmosfera contribuisce in modo rilevante la tecnica con cui è descritta la genesi dell'amore.

In Achille Tazio «il legame fra i due amanti» ha osservato di recente Massimo Fusillo¹⁹ «non avviene per un'iniziativa esterna, come quella del popolo di Siracusa in Caritone o dell'oracolo di Colofone in Senofonte Efesio, ma tramite un'elaborata strategia che li porterebbe anche al rapporto prematrimoniale se il caso non ristabilisse le norme del genere romanzesco. [...] Il punto di vista ristretto sull'io formalizza una gradualità dell'innamoramento che è uno scarto rispetto all'eros eroicizzato degli altri romanzi, in cui la folgorazione è piena e reciproca subito; qui invece troviamo eccezionalmente raffigurato il divenire biografico del protagonista».

In effetti, in II 19, 1-2 Clitofonte racconta di avere finalmente persuaso Leucippe ad accoglierlo nella sua camera; ma il piano ordito con la complicità dell'ancella Clio non è portato a termine per il sopraggiungere improvviso della madre di Leucippe, destata da un sogno premonitore (II 24). La scena si colloca alla fine del II libro e rappresenta il punto culminante di una tensione erotica, che il fallimento contribuisce in qualche modo ad allentare, dal momento che induce i protagonisti ad una scelta, la fuga, che allarga gli orizzonti della loro esistenza, non più riducibile alla ricerca del

18. C. Cupane, *Topica romanzesca in Oriente e in Occidente: «Avanture» e «Amour»*, in H. G. Beck - F. Conca - C. Cupane, *Il romanzo tra cultura latina e cultura bizantina*, Palermo 1986, pp. 49-72 (citazione da p. 67); cfr. anche Lynda Garland, *'Be Amorous, But Be Chaste...': Sexual Morality in Byzantine Learned and Vernacular Romance*, BMGS 14, 1990, pp. 62-120 (in particolare, pp. 107-116).

19. M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989, p. 205.

Iusus occasionale e giornaliero; da questo momento i sentimenti saranno messi alla prova dalla gravità delle vicende, nelle quali la Tyche si appresta a coinvolgerli.

Anche Eustazio Macrembolita cerca di riprodurre un'identica atmosfera, sia pure ricorrendo a tematiche diverse, che conferiscono al tessuto narrativo un'articolazione, che non trova riscontro nelle altre opere dell'età comnena: la novità del romanzo è rappresentata dall'impiego dei sogni, nei quali il protagonista proietta la sua passione, vivendola peraltro non senza censure.

Come è noto, il sogno è un motivo che ricorre con frequenza nei romanzi della tarda antichità²⁰: si tratta in genere di sogni profetici attraverso i quali una divinità prepara i personaggi alle situazioni che stanno per verificarsi, ovvero risolve quale *deus ex machina* una vicenda particolarmente intricata; qualche volta i sogni contribuiscono anche a sottolineare aspetti specifici della psicologia di un personaggio, supplendo all'incapacità propria dei singoli scrittori. Al sogno profetico ricorre, ad esempio, tra i romanzieri della *Komnemenzeit*, anche Niceta Eugeniano: in VI 242-58 Drosilla vorrebbe entrare nella casa di Senocrate — il signore presso il quale lavora la vecchia che l'ha ospitata — perché un sogno le ha rivelato, in modo veritiero, che proprio lì si trova l'amato Caricle, che pure, come leggiamo poco dopo (VI 664-68), ha appreso l'identica informazione da Dionisio, la divinità che protegge la coppia.

Alla stessa categoria può essere assegnato, credo, anche il sogno di Isminia in VI 18, 4, nel quale Eros, assiso su un alto trono, con vesti regali, trascina Isminia e porgendo la mano della fanciulla al giovane innamorato dice: «Isminia, ecco hai Ismine», anticipando quanto accadrà in VII 7, allorché i due giovani, decidendo di fuggire, suggellano la loro unione a dispetto della volontà di Sostene.

Natura e funzione diverse ha invece la visione di III 1, che vale la pena citare per esteso:

Καὶ δὴ με περὶ μέσῃν νύκτα κατακοιμώμενον ²¹ ἐνύπνιον ἦλθεν ὄνειρος μάλα φοβερὸς· ὁρῶ γὰρ περὶ τὸ δωμάτιον εἰσὶν πλῆθος οὐκ εὐαρίθμητον, ὄχλον σύμμικτον ἀνδρῶν, γυναικῶν, νεανίσκων, παρθένων· λαμπαδηφόροι πάντες τὴν δεξιάν· τὴν γάρ τοι λαϊὰν περὶ τὸ στήθος εἶχον

20. Per una classificazione dei sogni, è ancora utile lo studio di Fr. Weinstock, *De somniorum visionumque in amatoris Graecorum fabulis vi atque usu*, Eos 35, 1934, pp. 29-72.

21. Così tramandano i codici (cfr. Plepelits, cit., p. 79) μοι ... κατακοιμωμένῳ è correzione di Hercher accolta da Hilberg.

δουλοπρεπῶς. Καὶ μέσον τὸ περὶ τὸ τοῦ κήπου θριγγίον μειράκιον, τὸν γεγραμμένον Ἔρωτα, τὸν βασιλέα, τὸν φοβερὸν ἐκείνον, ἐπὶ τοῦ χρυσοῦ καὶ πάλιν δίφρου καθήμενον· ὡς ἐκ βροντῆς δέ μοι κατερράγη φωνὴ ἔπρὸς ἡμᾶς τὸν δυνάστην, τὸν ἐλεύθερον, τὸν μὴ φρίσσοντά μου τὸ βέλος, τὸν μὴ φοβούμενον τὸ πτερόν, τὸν λοιδοροῦντα τὸ πῦρ, τὸν αἰσχυρόμενόν μου τὴν γύμνωσιν, τὸν ὡς μεираκίου καταμωκῶμενον, τὸν ἀσπαζόμενον τὸν ζωγράφον, εἰ τὸ ρόδον βδελύξαιτο, τὸν τὴν ἐμὴν φίλην Ὑσμίνην αἰσχύναντα, ὃν ὡς σῶφρονα φιλοῦσι θεοί·. Ἐγὼ δ' εἰλκόμην ἐλεινῶς, ὅλος ἔντρομος, ὅλος ἄφωνος, ὅλος νεκρὸς καὶ κατὰ γῆν κείμενος. Φεῖσαι, βασιλεῦ', ἀκούω φωνῆς, καὶ μικρὸν πρὸς ἑαυτὸν γεγονῶς καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀνατείνας ὀρᾶ τὴν Ὑσμίνην ἐστεφανωμένην ρόδῳ τὴν κεφαλὴν, ρόδον τῇ δεξιᾷ φέρουσαν, τῇ λαίᾳ τῶν ποδῶν ἐχομένην τοῦ βασιλέως, καὶ ἑφῖσαι λέγουσαν Ὑσμίνιου, φεῖσαι, βασιλεῦ, δι' ἐμέ· ἐγὼ σοι τοῦτον δουλογραφήσω'. Καὶ πρὸς τὴν παρθένον ὁ βασιλεὺς· Διὰ σὲ καὶ ὠργίσθην, διὰ σὲ καὶ διαλλάσσομαι'. Ἡ δ' εὐθὺς λαβομένη μου τῆς χειρὸς ἐξανέστησε, θαρρεῖν ἐπιτρέψασα. Καλεῖ με τοῖνυν ὁ βασιλεὺς τῇ χειρὶ καὶ στεφανοῖ μου ρόδῳ τὴν κεφαλὴν· τὸ δὲ παρεστῶς ἅπαν ἡγάλαζεν, ἐκροτάλιζεν, ὠρχεῖτο, ὁμόδουλος Ὑσμινίας' λέγον ἡμῖν, ὁ θρασύς, ὁ παρθένος, ὁ τῆς δάφνης ἐστεφανωμένος, ὁ τὴν καλὴν Ὑσμίνην αἰσχύνας'. Ὁ δὲ βασιλεὺς Ἔρωσ πρὸς τὴν καλὴν Ὑσμίνην εἰπών· ἔχεις τὸν ἐραστήν' ἀπέπτη μου τῶν ὀφθαλμῶν, ὅλος περὶ μέσην μου τὴν καρδίαν πεσών.

A mezzanotte, mentre dormivo, ebbi un sogno, che mi fece molta paura. Vidi entrare nella mia camera una moltitudine non ben calcolabile, una turba composta di uomini, donne, giovani e fanciulle; tutti nella destra portavano una fiaccola, e tenevano la sinistra sul petto alla maniera degli schiavi. In mezzo a loro c'era il fanciullo che avevo visto sul recinto del giardino, Eros effigiato, quel sovrano terribile, di nuovo assiso su un trono d'oro. E una voce rimbombò come un tuono: 'Venga qui da noi, quel signore, quell'uomo libero, che non teme il mio dardo, che non ha paura delle mie ali, che insulta il fuoco, che si vergogna della mia nudità, che si fa beffe di me quasi fossi un fanciullo, che ama il pittore se disprezza la rosa, che ha vergogna della mia cara Ismine, che è amato dagli dei per la sua virtù'. Io ero miseramente trascinato, tutto tremante, senza voce, completamente morto, disteso a terra. 'Risparmialo, sovrano', sentii dire da una voce e, ritornato un poco in me, tesi lo sguardo e vidi Ismine, che aveva la testa coronata di rose: nella destra portava una rosa, con la sinistra teneva i piedi del sovrano e diceva: 'Risparmia Isminia, risparmiarlo, Sire, per me: io lo farò diventare tuo schiavo'. E il sovrano alla fanciulla: 'Per amor tuo mi adirai, per amor tuo mi riconcilio con lui'. Ed ella subito prese la mia mano e si alzò, esortandomi ad avere coraggio. Allora il sovrano mi chiamò con un gesto della mano e pose sul mio capo una corona di rose. Tutti i presenti gridavano, suonavano, danzavano dicendo: 'È schiavo come noi Isminia, l'altezzoso, il casto, lui, coronato d'alloro, che si è vergognato della bella Ismine'. Ed Eros, il sovrano, dopo avere detto alla

bella Ismine ‘hai il tuo amante’, volò via e sparì dalla mia vista, cadendo completamente dentro il mio cuore.

La visione si colloca dopo l’incontro tra i due protagonisti descritto ai cc. 9 e 12 del I libro, e dopo la lunga *ἔκφρασις* degli affreschi effigiati sul recinto del giardino — una significativa variante rispetto alla tradizione narrativa, che invece privilegia la descrizione dettagliata del *λειμών*, con la sua lussureggiante vegetazione. Negli affreschi sono rappresentate quattro fanciulle che simboleggiano le virtù cardinali (*Φρόνησις*, *Ἴσχύς*, *Σωφροσύνη*, *Θέμις*), in mezzo alle quali troneggia Eros circondato dalla sua corte; successivamente, in IV 4-18, sono descritte le dodici figure maschili, che rappresentano i mesi dell’anno. Limitatamente alla prima *ἔκφρασις*, è utile esaminare quanto si legge in II 7, 1-3:

Μετάγομεν τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐπὶ τὴν μετὰ τὰς παρθένους γραφὴν καὶ δίφρον ὀρῶμεν ὑψηλὸν καὶ λαμπρὸν καὶ ὄντως βασιλικόν. Κροΐσου δίφρος ἐκεῖνος ἢ πολυχρύσου Μυκίτης τυράννου τινός. Τῷ δ’ ἐπέκαθητο μειράκιον τερατώδες, γύμνωσιν παντελῆ καθ’ ὅλου φέρον τοῦ σώματος· πρὸς δὲ δὴ βλέπων ἡσυχνόμην αὐτὸς καὶ τοῦ ἔπους ἐμνήσθη ὡς ‘τὸ μὴ φρονεῖν κάρτ’ ἀνώδυνον κακόν’. Τόξον καὶ πῦρ περὶ τῷ χεῖρι τοῦ μειρακίου, φαρέτρα περὶ τὴν ὄσφυν καὶ σπάθη ἀμφίκοπος· τῷ πόδε μὴ κατ’ ἄνθρωπον τῷ μειρακίῳ, ἀλλ’ ὄλον πτερόν· τὰ δέ γε περὶ τὴν κεφαλὴν οὕτω τερπνὸν τὸ μειράκιον, ὑπὲρ μειράκιον πᾶν, ὑπὲρ πᾶσαν παρθένον, θεῶν ἄγαλμα, εἶδωλον Διός, ὅλος κεστὸς Ἀφροδίτης, Χαρίτων ὅλος λειμών, ὅλος ἡδονή.

Rivolgemmo gli occhi al dipinto che segue le vergini e contemplammo un trono alto, splendido e veramente regale: era quello il trono di Creso o di un sovrano di Micene, ricca d’oro. Su di esso sedeva un giovane straordinario, completamente nudo in tutto il corpo. Guardandolo, mi vergognai e mi ricordai del verso ‘L’ignoranza è un male molto doloroso’ [Sofocle, *Ai.* 554 b]. Nelle mani il giovane aveva frecce e fuoco, sul fianco la faretra e una spada a doppio taglio, i suoi piedi non erano come quelli di un uomo, ma ali, completamente; nel capo il giovane era così bello che superava ogni fanciullo, ogni fanciulla, era una rappresentazione divina, una statua di Zeus, l’intera cintura di Afrodite, l’intero prato delle Cariti, era tutto un piacere.

Κροΐσου δίφρος ἐκεῖνος ἢ πολυχρύσου Μυκίτης τυράννου τινός: l’incertezza e lo stupore di Isminia — ma non del lettore, naturalmente — sono resi in modo efficace da questa frase, ed in effetti solo dalle parole di Cratistene, parente e compagno nella missione liturgica ad Aulikomis, il protagonista viene a sapere che il *μειράκιον* è in realtà Eros, che domina su tutto l’universo. Isminia non lo conosce perché è ancora ignaro di amore. La sua reazione è del tutto opposta a quella di Clitofonte e dello stesso Achille

Tazio che contemplano a Sidone il dipinto che rappresenta il ratto di Europa: «Io ammiravo anche le altre parti del quadro,» si legge in I 2, 1 «ma, poiché sono io stesso sensibile all'amore (έρωτικός), osservavo con maggiore attenzione Eros che guida il toro e 'guarda un poco', esclamai, 'quale marmocchio comanda il cielo e la terra e il mare'. Mentre così dicevo, un giovane che era lì presente disse: 'Io conosco queste cose, perché ho sofferto tante traversie, a causa dell'amore'».

Isminia non si trova ancora in questa condizione quando contempla il dipinto: la sua iniziazione è stata avviata dalla stessa Ismine, ma il protagonista ne prende coscienza solo attraverso il sogno descritto all'inizio del libro III, nel quale Eros, rappresentato esattamente come nell'affresco, sancisce la *iunctio* tra i due giovani: da questo momento matura la consapevolezza dei protagonisti. A scandire il processo contribuisce in modo particolare il racconto in prima persona che, rinunciando alla cornice, crea nel lettore «l'illusione di verità» come nota Fusillo²²: «l'uso di un io interno alla storia sottolinea la produzione del messaggio, e può favorire l'effetto di vissuto autentico»²³. In Eustazio il lettore prende atto che l'innamoramento del protagonista narrante progredisce in rapporto al *fictional time*, in Achille Tazio, invece, la *Rahmenerzählung* trasforma in sostanza la storia in un lungo *flashback*, nel quale i tratti psicologici del protagonista — per quanto sia possibile ricavarne in questo come in altri romanzi tardo antichi e bizantini — sono praticamente gli stessi all'inizio e alla fine del racconto.

Secondo Carolina Cupane, la visione non serve «ad aprire uno spiraglio sui sentimenti dell'eroe, relegato momentaneamente in un ruolo passivo e spettatore più che attore della vicenda»²⁴; ma questa affermazione mi sembra riduttiva.

Certamente la passività di Isminia è un dato di fatto incontestabile; ma proprio il sogno aiuta il protagonista a superarla, dal momento che esso sostituisce almeno nello stadio iniziale l'esplicita confessione dell'eros, che rappresenta «nella letteratura classica il momento cruciale di sconfitta delle inibizioni»²⁵. Eustazio avvia in sostanza un processo conoscitivo senz'altro più semplice rispetto a quello che contrassegna, ad esempio, la prima parte delle *Etiopiche* di Eliodoro, ma altrettanto funzionale ai fini

22. Fusillo, cit., p. 159.

23. Fusillo, cit., p. 160.

24. C. Cupane, *Έρως βασιλεύς*: La figura di Eros nel romanzo bizantino d'amore, Atti dell'Acc. di Sc. e Lett. di Palermo, Serie IV, 33, 1973-74, pp. 243-97 (citazione da p. 264).

25. Fusillo, cit., p. 205.

dell'articolazione dell'intreccio. In esso ha un ruolo importante la figura di Cratistene, che rivela ad Isminia con disarmante naturalezza il significato della visione notturna che lo tormenta: οὐδὲν καινὸν ... πέπονθας. Ἐρᾶς· οὐ μόνος, ἀλλὰ σὺν πολλοῖς βροτῶν (III 3, 3). Chiaramente, la frase riprende *Ippolito*, 439 e il richiamo senza dubbio non è casuale, dal momento che la tragedia euripidea è articolata proprio sulla confessione dell'amore, al punto che l'insuccesso della prima redazione fu determinato, come è noto, dalla rivelazione diretta di Fedra al figliastro²⁶. All' *Ippolito* d'altra parte allude anche Eliodoro allorché Calasiris cerca di tranquillizzare Cariclea sul 'male' che l'ha colpita: «Sappi» si legge in IV 10, 5 «che non sei la sola e la prima a provare questa passione, ma come te soffrono molte donne, fra le più in vista, e molte vergini, oneste per il resto. Eros è il più potente fra gli dei, capace, come dicono, di tiranneggiare talvolta gli stessi dei». Calasiris e Cratistene dunque assolvono chiaramente alla medesima funzione narrativa, ma è significativo che il loro intervento sia indirizzato a personaggi di sesso diverso.

La timidezza di Cariclea è del tutto naturale, come riconosce la fanciulla stessa in IV 10, 2-3: «Saggio Calasiris, fammi anzitutto questo favore;... dato che puoi riconoscere come vuoi la malattia da solo, lascia che io soffra in silenzio, e risparmiami almeno la vergogna, nascondendo ciò che è turpe persino provare e che è ancora più turpe rivelare. Ad affliggermi non è solo la malattia, che ha raggiunto l'apice, ma soprattutto non aver dominato l'insorgere del male ed essere stata sconfitta da una passione, che ho sempre detestato in passato, e che oltraggia, anche solo a sentirne parlare, il nome onoratissimo della verginità». In ogni caso, la fanciulla sa che cosa l'ha colpita, al contrario di Isminia, che prima del sogno non riesce a spiegarsi quanto stia accadendo e si limita a confessare il suo totale smarrimento: ἐγὼ δὲ τίς γενοίμην οὐκ εἶχον· ἥρυθρίων, ὠχρίων, ἐσίγων, ἐδειλίων, ὑπέτρεμον, ἥσχυνόμην ἑμαυτόν, τὸν Σωσθένην, τὴν Πανθίαν, τὴν κόρην, τοὺς παρεστῶτας καὶ τὸν ἑμὸν Κρατισθένην (I 10, 4).

Nel complesso, Eustazio riesce ad articolare con indubbia perizia tutto l'innamoramento, che non si riduce ad un puro *coup de foudre*. In questa situazione, Isminia patisce una duplice sudditanza, da parte della fanciulla, che conduce il gioco, e soprattutto da parte di Eros, divenuto ormai un vero sovrano: «egli ha una corte, fedeli e tribunali, detta legge ai suoi sudditi,

26. Come ricorda opportunamente Fusillo, cit., l. c., n. 46; sul problema, fini osservazioni si leggono nel saggio di Giovanna Fiorencis e G. F. Gianotti, *Fedra e Ippolito in provincia*, MD 25, 1990, pp. 71-114 (in particolare pp. 74-77).

condanna e assolve; il suo regno è popolato di mille e mille figurazioni allegoriche, che danno dimensione corporea ai vari moti e affetti dell'animo umano. Come appare nei contemporanei poemetti allegorici francesi e occitani, sua dimora è solitamente un giardino (*verger*) ridente di eterna primavera... in cui egli tiene corte perenne e punisce coloro che si ribellano alla sua legge»²⁷.

A questo simbolismo di derivazione occidentale si associano nel contempo l'immagine tipicamente bizantina del *basileus* troneggiante nel palazzo di Costantinopoli e l'iconografia consueta della divinità ellenistica, non più rappresentata come un παιδίον, ma munita in ogni caso di arco, frecce e fuoco. La caratterizzazione di Eros è il segno del complesso intreccio di modelli culturali che non contraddistingue solo Eustazio, ma tutto il romanzo bizantino²⁸.

Una spia di questo abile gioco letterario può essere colta proprio nell'allusione all'*Ippolito*: al v. 538 della tragedia infatti troviamo l'immagine di Eros 'tiranno degli uomini' ("Ἔρωτα ... τὸν τύραννον ἀνδρῶν), che ricorre anche nell'*Andromeda*, fr. 136, 1 e che ritorna pure in Eustazio, allorché Cratistene spiega che i giochi di Ismine sono la prova sicura del suo amore (II 14, 4): "Ἔρωσ ὄλην σοι τὴν παρθένον ἐξέκαυσεν, Ἔρωσ ἐτυράννησεν. Inoltre vale la pena di ricordare che un confronto interessante è offerto anche da Niceta Eugenio, VI 368 "Ἔρωτα τὸν τύραννον ὀπλοτοξότην, dove l'impiego dell'epiteto raro ὀπλοτοξότης, che si ritrova pure in III 140, ribadisce la persistenza, quanto meno a livello formale, del modello classico nella tradizione bizantina.

Direttamente da Achille Tazio invece è derivata l'immagine dell'iniziazione ai misteri d'amore, che ricorre in III 3, 1, dove Isminia confessa a Cratistene: «Eros in persona mi inizia ai suoi misteri ("Ἔρωσ αὐτός με μυσταγωγεῖ)». L'espressione di Eustazio riecheggia palesemente Achille Tazio (II 19, 1 ἡμᾶς Ἀφροδίτη μυσταγωγῆση), nel quale peraltro anche μύστης e μυσταγωγός ricorrono con analoga valenza metaforica (I 9, 7; V 26, 10), che trova riscontro tra i romanzieri della tarda antichità solo una volta in Eliodoro, con l'impiego del verbo μυέω (I 17, 2), il quale a sua volta rinvia a Platone, *Simposio*, 209 E, a conferma, anche sul piano linguistico, dell'abile gioco allusivo, che non consente di limitarsi all'individuazione di un unico modello.

27. Cupane, "Ἔρωσ βασιλεύς...", cit., pp. 258-259.

28. Cupane, "Ἔρωσ βασιλεύς...", cit., pp. 247-261., cfr. anche Elizabeth M. Jeffreys, *The Comnenian Background to the Romans d'Antiquité*, Byz 50, 1980, pp. 455-486.

5. In effetti, il romanzo di Eustazio Macrembolita rimane prima di tutto un sapiente artificio letterario, nel quale tecnica narrativa e perizia stilistica contribuiscono a creare nel racconto situazioni specifiche, che apportano novità nel genere letterario. Sotto questo punto di vista, un accenno particolare meritano i sogni erotici, che significativamente sanciscono la sottomissione del protagonista ad Eros e concorrono a realizzare la trasformazione psicologica di Isminia, il quale, dopo i disinvolti ammiccamenti di Ismine, vive nell'attesa di un nuovo banchetto, che possa placare il suo desiderio.

A questo il giovane pensa con insistenza prima di prendere sonno, proponendosi di ricambiare le provocazioni della fanciulla: «Non mi esporrò più all'ira di Eros» si legge in III 4, 7, «non sarà più rimproverata la mia verginità, non sarò più schernito per la mia virtù e per tutto quanto, per Eros, ho sofferto. Se cercherà i piaceri che si addicono alla notte, giacerò con la fanciulla e proclamerò che il sonno è dolce, alla maniera del poeta». Isminia si addormenta e nel sogno 'vide e provò' (III 5, 1 καὶ εἶδον καὶ ἔπαθον), come in uno specchio ciò che desiderava vedere e provare nella realtà. Le parti si invertono: Isminia non è più in balia della fanciulla: «Vidi Ismine vicina al mio letto e senza alcun ritegno l'attirai a me con le mani e cercai di adagiarla sul giaciglio: Eros infatti è padre di impudenza. Ma lei ebbe vergogna, come è naturale per una vergine, e dapprima finse di non acconsentire; tuttavia si lasciò vincere, come fa una donna con un uomo, perché fu sopraffatta dalla mano di Eros, prima ancora che dalla mia» (III 5,7).

L'*ekphrasis* di Ismine, che occupa per intero il capitolo successivo, a questo punto non rappresenta semplicemente la ripresa di un *topos*: il protagonista non si limita allo stupore, ma comprende che la contemplazione della bellezza non è sufficiente ad appagare la sua passione; allora cerca di possedere la fanciulla, in una scena (III 7) di intensa sensualità, alla quale la perizia stilistica di Eustazio conferisce una *climax* nuova nella tradizione romanzesca. Alle *avances* di Isminia, scandite di norma dal verbo posto ad inizio di frase e/o di *colon*, si contrappone la reazione della fanciulla, introdotta da ἡ δέ: «Die Empfindungen des Träumenden» osserva Hunger²⁹ «werden, natürlich in der Ich-Form, durch eine Vielzahl asyndetisch angeordneter Verbalformen und Umschreibungen wiedergegeben, die bei fei-

29. Hunger, *Antiker...*, cit., p. 25.

ner Nuancierung und guter Beobachtung den Charakter des Pornographischen zu vermeiden wissen. Gewiß ist der Hauptakzent des Sexuellen in die Träume verlegt».

Da questo momento, gli incontri che avvengono durante il giorno suscitano la fantasia onirica di Isminia e accrescono anche nella realtà la sua audacia, tenuta a freno ormai in modo definitivo dai rifiuti della fanciulla, con un palese capovolgimento rispetto alle situazioni iniziali: Ismine rientra così nella tipologia delle protagoniste dei romanzi, che lottano per conservare sino alla fine la loro purezza. Ma significativamente, le resistenze della fanciulla, nonché il timore da parte di Isminia di vedersi scoperto, incidono anche sulla vita onirica del protagonista, che in V 3, 2-7 è respinto da Ismine proprio quando cerca di possederla, e successivamente viene assalito pure da Pantia, la madre di lei, che dapprima lo insulta violentemente e poi gli scatena addosso un esercito di donne in preda a furore bacchico (V 4, 1).

Come ho già ricordato, anche per questa scena il modello è rappresentato da Achille Tazio (II 23-24), rispetto al quale tuttavia sono introdotte alcune varianti di rilievo. Anzitutto, in Achille Tazio Clitofonte riesce realmente a convincere Leucippe ad accoglierlo nella propria camera, ma il piano fallisce, per l'arrivo precipitoso della madre, destata da un sogno premonitore (II 23, 5): «Le sembrava che un brigante con la spada sguainata avesse rapito sua figlia e la portasse via e, stesala supina, le tagliasse con la spada a metà il ventre, incominciando dal basso, dalle vergogne. Pertanto, sconvolta dallo spavento, così com'era, balza su e corre nella camera della figlia — infatti era vicina —, quando da poco mi ero coricato con lei». L'ira della donna, che ricade interamente su Leucippe, e non sull'«attentatore», come in Eustazio, conclude una scena, in cui peraltro la purezza della fanciulla non è mai stata in pericolo. Isminia invece arriva a possedere, sia pure in parte, l'amata, ma il sogno non cancella il senso di colpa, che si materializza nell'assalto delle donne al seguito di Pantia: l'angoscia non lo abbandona neppure quando, ormai sveglio, cerca conforto in Cratistene, intercalando più volte nel racconto in modo sconsolato *ὠλώλειν* ... *ἀπολώλαμεν* (V 4, 2-3).

L'infrazione alle regole del genere letterario è palese, ancorché attenuata dalla finzione onirica; Eustazio introduce nella tipologia del rapporto di coppia una variante che i romanzieri dell'età dei Paleologi sfrutteranno con maggior libertà e naturalezza, senza infingimenti moralistici. I personaggi vivono consapevolmente la loro passione, non la rimuovono, benché cerchino ancora di dominarla: e come i protagonisti, anche l'autore è frenato da una sorta di *έγκράτεια*, che si realizza attraverso la mediazione onirica, la quale attenua lo scarto rispetto alle regole del genere letterario; è un

compromesso al quale ricorre anche Niceta Eugeniano, sia pure utilizzando una differente tecnica narrativa.

Infatti, nel IV libro di *Drosilla e Caricle*, come ho già accennato in altra sede³⁰, il protagonista, per consolare Clinia che lo tiene prigioniero e si è innamorato di Drosilla, racconta di essere rimasto anch'egli vittima di Eros, allorché incontrò in un giardino una fanciulla di straordinaria bellezza e la invitò a farlo entrare: e la fanciulla acconsente: «Vieni dentro la porta, ammira il giardino, guarda il giaciglio... stacca una rosa dal mio roseto, sdraiati ed io verrò con te. Che cosa mangerai, o infelice? Non ci sono frutti; e se nel giardino non c'è una mela matura, prendi il mio petto, invece della mela; se ti piace, sventurato, chinati e mangia; e se l'uva del vigneto non è matura, spremi gli acini del mio acerbo petto: e invece dell'abbraccio dell'albero e dei rami, che uno di solito provoca quando vuole cogliere un frutto, ecco, io sono l'albero, avvinghiati a me; in luogo dei rami tu hai le mie braccia: sali su di me, e cogli un frutto più dolce del miele» (270-88)³¹.

Naturalmente, il lettore sa che la fanciulla vagheggiata da Caricle è in effetti Drosilla; nella finzione del racconto, nel quale il poeta oscilla abilmente e ambiguamente tra immagini reali e metaforiche, è proiettata tutta la passione del protagonista, che di fronte ad un rivale sembra quasi compiacersi di una intimità, che gli è sempre stata preclusa.

Come Eustazio, anche Niceta non vuole creare una rottura traumatica col passato, benché cerchi palesemente di affrancarsi dagli schemi della narrativa tardo antica. La rinascita del romanzo nella *Komnemenzeit* non si risolve in una semplice operazione di mimesi: anche se le tematiche nella sostanza non mutano, senza dubbio si rinnova la loro funzione all'interno del racconto, in una prospettiva di grande respiro, che impone a Bisanzio di guardare non solo alla Grecia, ma anche all'Occidente conquistatore.

30. F. Conca, *Il romanzo di Niceta Eugeniano: modelli narrativi e stilistici*, SicGymn 39, 1986, pp. 115-26 (in particolare p. 125, n. 31).

31. Sull'intreccio di metafore erotiche che contrassegnano tutto il passo, cfr. Conca, cit., *l.c.* e Hunger, *Antiker...*, cit., p. 23; per i modelli di Niceta, cfr. l'*apparatus fontium* di Andrea Giusti *ad l.*, in Conca, *Nicetas Eugenianus...*, cit., p. 113-14.

OSSERVAZIONI AL TESTO DEL ROMANZO DI TEODORO PRODROMO

*Storia, poesia e pensiero nel mondo antico:
studi in onore di Marcello Gigante,
Napoli 1994, 137-147.*

Dopo i romanzi di Costantino Manasse¹ e di Niceta Eugeniano², anche *Rodante e Dosicle* di Teodoro Prodromo può essere ora letto in una nuova edizione critica, corredata da un ricco apparato di fonti e di lemmi. È merito infatti di Miroslav Marcovich³ avere realizzato un lavoro assai arduo, che alcuni anni fa Maria Teresa Cottone⁴ aveva impostato con uno studio sulla

1. Cfr. O. Mazal, *Der Roman des Konstantinos Manasses. Überlieferung, Rekonstruktion, Textausgabe der Fragmente* [Wiener Byzantinische Studien, Bd. IV], Wien 1967; E. Θ. Τσολάκη, Συμβολή στὴ μελέτη τοῦ ποιητικοῦ ἔργου τοῦ Κωνσταντίνου Μανασσῆ καὶ κριτικὴ ἔκδοση τοῦ μυθιστορήματος τοῦ 'Τὰ κατ' Ἀρίστανδρον καὶ Καλλιθέαν', Θεσσαλονίκη 1967.

2. Nicetas Eugenianus, *De Drosillae et Chariclis amoribus*, edidit F. Conca, apparatus fontium operam dedit A. Giusti, Amsterdam, J. C. Gieben Publisher 1990.

3. Theodorus Prodromus, *Rhodanthe et Dosicles*, edidit M. Marcovich, Stutgardiae et Lipsiae 1992. In sostanza, solo per *Ismine e Isminia* di Eustazio Macrembolita dobbiamo ancora ricorrere alle vecchie edizioni di R. Hercher, *Erotici Scriptores Graeci*, II, Lipsiae 1859, pp. 159-286 e I. Hilberg, *Eustathii Macrembolitae Protonobilissimi de Hysmines et Hysminiae amoribus libri XI*, Vindobonae 1876; tuttavia, importanti contributi testuali sono stati offerti di recente da Annaclara Cataldi Palau, «La tradition manuscrite d'Eustathe Makrembolitès», in *Revue d'Histoire des Textes*, X (1980), pp. 75- 113; e da K. Plepelits, *Eustathios Makrembolites. Hysmine und Hysminias*, Stuttgart, Anton Hiersemann 1989, che nell'Einleitung (pp. 76-81) e nelle note di commento affronta non di rado problemi testuali.

4. Maria Teresa Cottone, «La tradizione manoscritta del romanzo di Teodoro Prodromo», in *Miscellanea* II (1979), pp. 9-34 [Università di Padova, Istituto di Studi Bizantini e Neellenici]. Il romanzo è tramandato dai seguenti manoscritti: H (Heidelb. Palat. gr. 43), V (Vat. gr. 121), U (Vat. Urb. gr. 134), L (Med. Laur. Acquisti e Doni 341); inoltre Macario Crisocéfalo inserì brani sentenziosi dell'opera (complessivamente 99 versi) nella sua antologia Ῥοδωνιά: l'autografo di Crisocéfalo è conservato dal codice M (Ven. Marc. gr. 452). Marcovich accoglie senz'altro le conclusioni della Cottone - HV e UL formano i due rami della tradizione e discendono da un archetipo comune -, ma non dice nulla sulla possibile collocazione del cod. M, che secondo la Cottone (p. 26) dipende invece verosimilmente dall'antigrafo comune a HV.

tradizione manoscritta dell'opera. Secondo Marcovich⁵, «poematis archetypus variis lectionibus supra lineam scriptis abundasse videtur; Prodromi ipsius σκοτεινὴν ἔκφρασιν librarii saepius male intellexerunt»: ciò ha provocato lacune e corruzioni sulle quali si è esercitata l'acribia dell'editore, che aveva già offerto un saggio del suo lavoro in un articolo specifico⁶, dove sono analizzati ed emendati 96 passi del romanzo.

In verità, non sempre gli interventi di Marcovich – nell'articolo, così come nell'edizione – appaiono del tutto necessari e convincenti; per questo motivo, in vista della traduzione del romanzo⁷, mi è parso opportuno riesaminare alcuni passi nei quali il testo tradito non sembra giustificare le emendazioni talvolta radicali dell'editore.

I 421 στραφεις δὲ τηνικαῦτα πρὸς σὴν πατρίδα.

La lezione σὴν è congettura di Huet, accolta da Marcovich; ma i codici, che tramandano τὴν, non sembrano richiedere correzioni. Sta parlando Cratandro, che narra a Dosicle, compagno di prigionia, le proprie peripezie; in particolare, egli ricorda la fuga da Cipro, dopo la morte dell'amata Crisocroe, durante la quale venne catturato dalla flotta dei barbari, i quali «allora si diressero in patria (στραφεις δὲ τηνικαῦτα πρὸς τὴν πατρίδα) e, rinchiusi i prigionieri al buio – mi riferisco a questo locale comune ad entrambi [puntualizza Cratandro] –, si accinsero ad una seconda razzia» (421-24). In sostanza, Cratandro e Dosicle sono fatti prigionieri in due attacchi distinti: Cratandro, dopo la sua partenza da Cipro; Dosicle e Rodante a Rodi, come è accennato all'inizio del romanzo (I 37-38) e in seguito precisato dettagliatamente nel lungo racconto retrospettivo del protagonista (II 1-III 131). La patria di cui si parla – che Teodoro Prodromo non nomina esplicitamente – non può essere quindi quella di Dosicle – in questo momento Cratandro non sa nulla di lui e solo in II 171 apprenderà che è originario di Abido –, bensì dei pirati, dove essi fanno ritorno dopo la seconda razzia, in perfetto parallelismo con quanto è detto ai vv. 71-75: in particolare il v. 421 richiama il v. 75 (εἰς τὴν ἑαυτης ἀνταπήλθε πατρίδα [sc. στρατιά]), e sembra confermare l'inutilità di correggere il testo tradito.

5. Marcovich, *op. cit.*, p. VII.

6. M. Marcovich, «The text of Prodromus' Novel», in *Illinois Classical Studies* XVI (1991), pp. 367-402.

7. Insieme a quelle di Niceta Eugenio, Eustazio Macrembolita e Costantino Manasse, sarà inserita nel volume *Il romanzo bizantino del secolo XII*, in corso di stampa per la serie «Scrittori tardoantichi e bizantini» diretta da Antonio Garzya (UTET, Torino).

II 237	οὐκ ἀφελεῖν τις οὐδὲ προσθεῖναι δέοι · · · · ·
251	Ἄλλ' οὐδ' ἔμοι πρόσωπον ἡσβολωμένον, οὐδὲ ξένη τις καὶ δυσέντευκτος πλάσις·
259	εἰ γοῦν κατ' ἄνδρα τις τὰ τοῦ κάλλους κρίνει,
260	ὠραῖον ἂν μάθοι με τὴν θεωρίαν.
253	ἄλλως τε κάλλος ἀνδρικὸν σταθηρότης, ἀλκὴ κραταιά, πρὸς μάχας εὐάνδρῖα,
255	ἄτρεστος ἰσχὺς, δεξιὰ θαρραλέα, ἔπαλξις ἀπτόητος εἰς μάχης στόμα, αἵμασιν ἐχθρῶν πορφυρωθεῖσα σπάθη,
258	ξίφος κορεσθὲν δυσμενεστέρου κρέως.

Al v. 247 Marcovich accoglie τις, emendazione di Huet; i codici tramandano γὰρ, che non c'è ragione di correggere, anche se la stessa particella ricorre pure al v. 249: entrambe hanno la funzione corretta e consueta di introdurre il chiarimento di quanto è stato detto nel verso immediatamente precedente. Per una sequenza analoga, si vedano ad esempio, subito dopo, i vv. 418-421, 425-427, o anche III 471-473, 495-499.

Seguono ai vv. 251-260 le riflessioni di Dosicle, che ritiene di non essere indegno della bellezza di Rodante, non tanto per le proprie doti fisiche, ma per la forza e il valore dimostrati in battaglia. Anche in questo caso Marcovich accoglie una proposta di Huet e trasferisce i vv. 259-260 dopo il v. 252 affermando semplicemente⁸: «obviously lines 259-260, describing Dosicles' physical beauty, belong immediately after lines 251-52 and before the next point, 253 ἄλλως τε». In verità, proprio l'articolazione dei pensieri suggerisce di non alterare l'ordine tradito dai manoscritti. Infatti, dopo avere riconosciuto di non possedere un aspetto ripugnante (251-252), Dosicle precisa in che cosa consista il κάλλος ἀνδρικόν (253-258), e conclude (259-260) che anch'egli può essere ritenuto ὠραῖος, secondo i canoni che contrassegnano la bellezza maschile. Pertanto i vv. 259-260 suggellano le riflessioni del protagonista, ribadite subito dopo (261-278) dai dettagliati richiami alla sue doti di comandante, significativamente conclusi dalla certezza che proprio simili qualità convinceranno i genitori di Rodante ad acconsentire alle nozze (279-281).

Si può ancora notare che al v. 260 μάθοι è correzione di Le Bas, accolta da Marcovich e da Hercher, in luogo di μάθη dei codici. Forse, anche in questo caso l'emendazione è superflua, poiché l'impiego di ἂν + il congiuntivo

8. Marcovich, *art. cit.*, p. 375.

potenziale, in luogo dell'ottativo, è attestato con certezza in età tardo-antica e bizantina⁹. Per la stessa ragione, κρίνη di v. 380, trådito da **HV** (in **UL** sono omessi i vv. 329-433), non va corretto in κρίνοι (Boissonade, Hercher, Marcovich). Analogamente in V 78 sembra preferibile riproporre la lezione dei codici ἄν ... κατίσχυση in luogo di ἄν ... κατισχύσοι, emendazione di Le Bas accolta da Hercher e da Marcovich; così pure, subito dopo al v. 353 non c'è motivo di correggere ἄν ... δόξητε dei codici in ἄν ... δόξοιτε (Hercher, Marcovich).

II 361-362 γυνή γὰρ ἦν ἔτοιμος εἰς τὸ δακρῦειν,
μήτηρ πρόχειρος εἰς τὸ πολλὰ δακρῦειν.

Nell'apparato di Marcovich ἦν compare come congettura di Hercher, in luogo di ἦν (**HV**): in realtà Hercher propone ἄν nel testo e nell'*Adnotatio critica*, p. XLV, precisa: «Scribendum erat ἦν vel potius ἄν, uti Prodromus loqui solet». La lezione dei codici comunque non suscita perplessità se consideriamo γυνή e μήτηρ predicativi del soggetto: «come donna era pronta a piangere, come madre era portata a piangere molto». L'impiego di ἦν pertanto è conforme ad un uso ampiamente attestato, «bei der Darstellung von Sitten und Gewohnheiten» (Kühner-Gerth, II 1, p. 143, § 383,2).

III 141 ὑποδράμοι γὰρ οὐκ ἀνεύλογος φόβος,
μή που φίλοι γίγνοιτο τοῦ πότου πλέον
καὶ τὴν τρυφὴν στέργοιεν, οὐχὶ τὸν φίλον,
οἱ τὸν πόθον γεισοῦντες ἐν μέσαις μέθαις,
145 σαθρῶν θεμέθλων εὐδιαστροφωτέραις,
καὶ τοῖς ἐν ἄμμῳ παιδικοῖς ἀθύρμασι
στέγασμα πιστεύοντες ἀγάπης μέγα.

Ai vv. 145-146 i codici invece tramandano:

σαθροῖς θεμέθλιος εὐδιαστροφωτέροις,
καὶ τῶν ἐν ἄμμῳ παιδικῶν ἀθυρμάτων

Marcovich giustifica il suo intervento affermando: «a scribe had misread

9. Cfr. Giuseppina Matino, *Lingua e pubblico nel Tardo Antico*, Napoli, M. D'auria Editore 1986, pp. 15, 82, 85, 108, 139; per un caso analogo di emendazione non necessaria, cfr. anche Procopio, *Anecd.*, 10, 12 (p. 68,5 Haury), come ho accennato in «Il testo degli *Anecdota* di Procopio di Cesarea» (in corso di stampa negli Atti della giornata di studio sul tema *Problemi di ecdotica e di esegesi di testi bizantini e grecomedievali*, organizzata dall'Università degli Studi di Salerno [Fisciano, 6-7 maggio 1992]).

the abbreviations for -ων and -οις»¹⁰. In verità, gli usuali segni di abbreviazione per -ων e -οις non sono così simili da provocare un facile fraintendimento¹¹; d'altra parte, il testo tradito dai codici non presenta particolari difficoltà sintattiche e interpretative. Le sventure – afferma il poeta – creano un vincolo ben più forte di quello che nasce in occasione di ricchi banchetti: «infatti potrebbe insinuarsi il timore non falso che quanti approfittano dell'ubriachezza per dare riparo¹² alla passione e affidano il grande tetto dell'amore a fondamenta in cattivo stato, più fragili anche dei giochi dei fanciulli sulla sabbia, siano più amanti del bere ed abbiano a cuore le gozzoviglie, non l'amico»¹³. Pertanto, qualunque intervento sul testo appare inutile. Inoltre, se accettassimo l'emendazione di Marcovich il dodecasillabo di v. 146 terminerebbe con una proparossitona, e benché analoghe eccezioni ricorrano non di rado nel romanzo¹⁴, così come nei carmi¹⁵, non si può fare a meno di affermare che accogliere una congettura che contenga un'infrazione metrica, proprio laddove la tradizione manoscritta risulta del tutto corretta, suscita legittime perplessità metodologiche.

Altrove, invece, con un'operazione del tutto opposta, e ancora una volta arbitraria, Marcovich sembra dimenticare questa tendenza tipica di Teodoro Prodromo e interviene sul testo proprio per ripristinare la parossitonesi: in IV 435, infatti, propone ἀνελευθερωτάτα <ς> in luogo dell'avverbio superlativo ἀνελευθερώτατα¹⁶ tradito dai manoscritti; in VIII 54, sostituisce χάρις a χαρά.

III 425 Καὶ νῦν ὁ ληστής Γωβρύας, ὁ σατράπης,
 ἡμῶν διαρρήγνυσι πικρῶς τὸν πόθον,
 οἰκτρῶ μερισμῶ δυσμενῶς διασπάσων
 καὶ τὴν Ῥοδάνθην εἰς ἑαυτὸν λαμβάνων·
 βιάζεται δὲ καὶ τυραννεῖ τὸν γάμον

10. Marcovich, *art. cit.*, p. 377.

11. Cfr. E. Mioni, *Introduzione alla paleografia greca*, Padova, Liviana Editrice, 1973, p. 97.

12. Il rarissimo verbo γεισοῦντες significa propriamente «protect with a γεῖσον» (LSJ *s.v.*) e introduce un'ardita metafora, praticamente intraducibile, ribadita subito dopo da στέναγμα ... ἀγάπης.

13. Per il contenuto della riflessione, Marcovich richiama finemente Horat., *Carm.* I 35, 26-27 *diffugiunt cadis / cum faece siccatis amici*.

14. Si vedano i casi elencati da Hercher, p. XLII-XLIV.

15. Sia pure in misura più limitata, come fa notare W. Hörandner, *Theodoros Prodromos. Historische Gedichte*, Wien 1974 [Wiener Byzantinische Studien, Bd. XI], p. 126.

16. Forse, lo scarto rilevante introdotto dall'infrazione metrica, contribuisce a sottolineare contemporaneamente l'irritazione di Mistilo e l'iniquità di Briasse.

.....

λαμβάνων è correzione di Marcovich: i codici tramandano λαμβάνει, che non c'è ragione di mutare, dal momento che l'indicativo è perfettamente allibrato con διαρρήγνυσι ... βιάζεται ... τυραννεῖ. D'altra parte l'impiego del participio presente crea un duro scarto sintattico rispetto a διασπάσων, che ha chiaramente valore finale.

III 457 ῥίψας ἑμαυτὸν εἰς θαλάσσης καρδίαν

ἑμαυτὸν è lezione di **HV** (ἑαυτὸν **UL**). Come è detto nella *Praefatio*, p. VII, Marcovich di norma privilegia le lezioni del codice Palatino, ma in questo caso **UL** tramandano senz'altro la *lectio difficilior*. Sin dal Nuovo Testamento¹⁷ infatti è attestato l'impiego del pronome riflessivo di III persona anche per la I e II persona: analogo uso si ritrova in Eliodoro¹⁸ e in generale nei romanzieri della tarda antichità¹⁹. Per tale motivo al v. 464 è inaccettabile correggere, con Huet e Marcovich, ἑαυτοῦ dei codici in ἑμαυτοῦ, anche perché, poco prima (413), Marcovich opportunamente adotta ἑαυτῆς (**HVL**) in luogo di σεαυτῆς (**U**); d'altro canto, in I 349 i codici tramandano καθ' ἑαυτοῦ e Marcovich giustamente respinge la congettura di Hercher, κατ' ἑμαυτοῦ.

III 493 καὶ γλωττοδέσμην ὡσπερεὶ δεδε<σ>μένη

δεδε<σ>μένη è correzione di Hilberg accolta da Marcovich, in luogo di δεδεμένη dei codici, che crea una palese violazione metrica: di norma il dodecasillabo non ammette un elemento breve in decima sede. In realtà, infrazioni di questo tipo – sillaba aperta in ε e ο, impiegata in seconda, ottava e decima sede – ricorrono non di rado nella tradizione manoscritta dei poeti bizantini²⁰, e trovano riscontro anche in Teodoro Prodromo²¹: appare

17. Cfr. F. Blass - A. Debrunner, *Grammatica del greco del Nuovo Testamento*. Nuova edizione di F. Rehkopf, edizione italiana a cura di Giordana Pisi, Brescia, Paideia Editrice, 1982, pp. 122-123, § 64.6.1.

18. Cfr. J. Fritsch. *Der Sprachgebrauch des griechischen Romanschriftstellers Heliodor und sein Verhältnis zum Attizimus*, I, Kaaden 1901 [Programm des Deutschen K.K. Staats-Obergymnasiums], p. 24.

19. Per la documentazione rinvio a F. Conca - E. De Carli - G. Zanetto, *Lessico dei romanzieri greci*, II (A-I), Hildesheim-Zürich-New York, Olms-Weidmann 1989, p. 64, s.v. ἑαυτοῦ, 2.

20. Come prova la documentazione raccolta da R. Romano, *Nicola Callide. Carmi*

pertanto inopportuno correggere il testo tradito, dal momento che anche questi scarti contribuiscono a contrassegnare la versificazione dei singoli autori. Per tale ragione ritengo preferibile accogliere la lezione dei codici anche nei seguenti casi: IV 401 ἐδέδρακτο (ἐ<v>δέδρακτο Marcovich, αὐδέδρακτο Hilberg²²); VI 302 μετοπώρου (φθινοπώρου Hilberg, Marcovich); VI 381 συνεπήξασθε (συνε<κ>πήξασθε Marcovich, συνεπλέξασθε Hilberg); VII 83 πλάνην²³ (πλάνον Hercher, Marcovich); VIII 272 ἐνέμιξαν (ἀνέμιξαν Marcovich, συνέμιξαν Hercher); VIII 468 προσεσυρμένην²⁴ (προσ<σ>εσυρμένην Marcovich). Più incerto mi sembra il caso di VI 115 dove in luogo di ῥιπτομένους dei codici Marcovich accoglie la correzione di Hercher ῥιπτο<υ>μένους: nel romanzo in effetti ricorrono contemporaneamente le forme ῥίπτω e ῥιπτέω²⁵.

IV 53 ἧ γὰρ ἀτεχνῶς οὐ μάχην παραρτῦεις,
εἰ τὴν καθ' ἡμᾶς ἐξαποσπάσας πόλιν
καὶ τῆς ἐφ' ἡμῖν ἀρπάσας ἐξουσίας,
55 οὓς μὲν συνέσχευ τῶν φυλάκων ἀθρώως
ὡς οἶον ἐχθρούς, οὓς δ' ἀπέκτεινας ξίφει;
καίτοι τὸ Ἰάμνον ὡς ἐμὴ πάντως πόλις
.....

ἐξαποσπάσας e ἀρπάσας sono correzioni di Hercher²⁶, accolte da Marco-

[Byzantina et Neo-Hellenica Neapolitana, VIII], Napoli, Bibliopolis, 1980, p. 40; Id., «La metrica di Teofilatto di Bulgaria», in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, N.S. XXXII (1983), pp. 179-80; Id., «Teoria e prassi della versificazione: il dodecasillabo nei *Panegirici epici* di Giorgio di Pisidia», in *Byzant. Zeit.* LXXVIII (1985), 4-6; cfr. anche P. Speck, *Theodoros Studites. Jamben auf verschiedene Gegenstände* [Supplementa Byzantina, 1], Berlin, W. de Gruyter 1968, pp. 77-84.

21. Cfr. Hörandner, *op. cit.*, p. 126.

22. «But αὐ does not go well with μέν» osserva Marcovich, *art. cit.*, p. 382; per ἐνδράσσομαι Marcovich può citare solo *Pap. Mag. Paris.* I 2137.

23. Per -η breve in settima sede, cfr. anche Niceta Eugeniano, III 95; VI 662.

24. Il verbo προσύρομαι tra l'altro si adatta bene all'immagine dell'orsa semiparalizzata, che «si trascina innanzi» a fatica, con le sole zampe sinistre. La congettura προσ<σ>εσυρμένην è difesa da H. Hunger, *Der byzantinische Katz-Mäuse Krieg. Theodoros Prodromos Katomyomachia*, Graz-Wien-Köln, Verlag Hermann Böhlau Nachf. 1968, p. 37, il quale però l'attribuisce a Hilberg.

25. Cfr. *Index verborum potiorum*, p. 215.

26. In verità, contrariamente a quanto è riportato nell'apparato di Marcovich, ἀρπάσας è congettura di Le Bas, cfr. Hercher, *Adnotatio critica*, cit., p. L, dove nulla invece si dice a proposito di ἐξαποσπάσας.

vich: i codici invece tramandano ἔξαποσπάσεις (HVU, ἀποσπάσεις γὰρ L) e ἀρπάσεις. Anche in questo caso non c'è ragione, credo, di emendare il testo, che risulta senz'altro comprensibile se limitiamo l'interrogativa ai vv. 53-55 e poniamo punto in alto alla fine di v. 57. L'impiego del futuro sottolinea l'esito incerto della controversia in atto e ribadisce che per Briasse la conquista di Rammo da parte di Mistilo è solo un'eventualità che ancora non si è completamente realizzata, nonostante i prigionieri catturati e le stragi (56-57).

IV 90-91 καὶ δεῖγμα τῆς ἔσωθεν εἰς ψυχὴν ζάλης
τὴν ἐκτὸς εἰς πρόσωπον ἐμφαίνων ἄλην.

ἄλην è correzione di Marcovich in luogo di ζάλην tradito dai codici, che l'editore considera suggerito da ζάλης del verso precedente. In realtà, nel romanzo si trovano non di rado nessi speculari – come sarebbe in questo caso τῆς ἔσωθεν εἰς ψυχὴν ζάλης / τὴν ἐκτὸς ... ζάλην – articolati in due versi successivi e terminanti con il medesimo vocabolo, sottolineato talvolta dal poliptoto, come dimostrano gli esempi di II 361-362 ἔτοιμος εἰς τὸ δακρύνειν, / ... εἰς τὸ πολλὰ δακρύνειν; IV 152-153 μὴ κατὰ γνώμην φλέγοι, / ... μὴ κατὰ γνώμην φλέγειν; IV 163-164 ἐκ μόνου λόγου, / ... οὐδέ τις λόγος; VIII 188-189 τῆς χαρᾶς καὶ τοῦ κρότου. / ... οὐ χαρὰν οὐδέ κρότον. Non si tratta quindi di incuria – del poeta o dello scriba – ma di una precisa scelta stilistica, che non può essere eliminata da una congettura.

V 386-388 φόβος γὰρ ἡμῖν, καὶ πρὸ Μιστύλου φθάσας,
θανὴν πρὸ θανῆς καὶ πρὸ τοῦ ξίφους φόνον
δοίη σπαθίζων, ὥσπερ εἰ ταῖς ἐμπίσιν.

ἡμῖν ed ἐμπίσιν sono correzioni di Marcovich, in luogo di ἡμᾶς ed ἐλπίσιν, lezioni dei codici, che secondo l'editore offrono un testo «nonsensical»²⁷, che peraltro non suscitò alcun sospetto in Hercher. Sta parlando Briasse il quale, nell'imminenza dello scontro con Mistilo, esorta i suoi uomini a non lasciarsi prendere dal timore, che potrebbe ucciderli, ancor prima della spada nemica, quasi fossero zanzare (ὥσπερ εἰ ταῖς ἐμπίσιν). E a conferma della sua congettura, Marcovich osserva che «the proverbial *gnats* are mentioned at 5. 187-89»²⁸. Ma il testo, credo, non necessita di emendazioni tanto consistenti. Innanzi tutto, non c'è ragione di correggere ἡμᾶς, oggetto di

27. Marcovich, *art. cit.*, p. 386.

28. Marcovich, *art. cit.*, *ibid.*

φθάσας; inoltre ἐλπίσιν non crea difficoltà se diamo al vocabolo – usato spesso al plurale²⁹ – il valore consueto di ‘aspettativa, attesa’ o, più precisamente, di «anxious thought on the future, boding»³⁰: a conferma di questa interpretazione può essere citato anche un interessante passo di Cinnamo, I 10 (p. 25, 14-15 Meineke), dove si legge ὁ βασιλεὺς ἐλπίσιν ἤδη θανάτου τὴν ψυχὴν κατασειεσθαι ἤρχετο³¹. Di conseguenza, ὡσπερὶ va riferito a ciò che precede ed attenua in tal modo, secondo un uso corrente³², il valore metaforico di σπαθίζων. Si potrebbe pertanto proporre la seguente traduzione: «La paura, che ci prende ancor prima di essere davanti a Mistilo, colpendoci con l’attesa per quel che accadrà, quasi fosse una spada (σπαθίζων ὡσπερὶ ταῖς ἐλπίσιν), potrebbe procurarci la morte prima della morte e ucciderci prima del ferro».

VI 233 ὑφ’ ὧν προμεμνήστυτο τῷ Δοσικλέϊ

ὑφ’ ὧν è correzione di Marcovich in luogo di ἀφ’ ὧν (codd., Hercher): ma la congettura introduce una normalizzazione non necessaria, dal momento che sin dalla tarda antichità ἀπό è impiegato con i verbi passivi in sostituzione di ὑπό³³.

VII 500-501 τί δ’; ἀδικοῦντες οἱ καλοὶ τὴν ιδέαν
θεοῖς ἐτοιμάσουσι τὴν εὐωχίαν;

ἐτοιμάσουσι è emendazione di Marcovich; **UL** tramandano ἐτοιμάζουσι (in **H** la lezione è evanida e **V** è lacunoso, da VII 1 a VIII 27). Sta parlando Cra-tandro, il quale, per sottrarsi alla morte, cerca di dimostrare a Briasse che, contrariamente a quanto egli ha sostenuto (400- 445), la bellezza di un prigioniero non è un buon motivo per offrirlo come vittima agli dei: allora, per chi ha un aspetto gradevole, che senso avrebbe venire al mondo? Nel contesto, il presente ἐτοιμάζουσι è preferibile proprio perché denota la ripetiti-

29. Cfr. Stephanus, s.v.

30. *LSJ*, s.v. II.

31. «Ubi ἐλπίς sumitur pro metu», commenta Du Cange (*ap. PG CXXXIII* 340, nota 47), il quale cita a confronto anche Cantacuzeno, 121 (I, p. 193,20 Schopen).

32. *LSJ*, s.v. ὡσπερ II, dove si precisa anche: «in later Gk. sts. after the word to which it refers»; per un uso analogo nel romanzo, cfr. V 135; IX 465.

33. Cfr. Giuseppina Matino, «Per lo studio del greco in età tardoantica», in *KOINΩNIA I* (1977), p. 146; l’uso è attestato anche nei romanzieri, cfr. Conca-De Carli-Zanetto, *op. cit.*, I (A-Γ) Milano, Cisalpino-Goliardica 1983, s.v. ἀπό, 3, p. 92.

vità di un'azione³⁴, secondo un rito che Cratandro vuole interrompere proprio per non fare un torto (ἀδικοῦντες) alla bellezza che la natura gli ha concesso.

VIII 272 ὄν σοι πρὸ<ς> ἡμῶν ἀνέμιξαν³⁵ αἱ τύχαι

In luogo di πρὸ<ς> i codici conservano πρὸ che si adatta bene al contesto: Cratone, dopo avere riabbracciato il figlio Cratandro, esorta Dosicle a considerarlo un padre, così come Cratandro un fratello, «che le vicende del destino unirono a te al nostro cospetto». Lo iato non è raro nei poeti bizantini³⁶ e pertanto non crea difficoltà: in particolare, con *npò* è documentato due volte anche in Niceta Eugenio (II 172; IX 47).

IX 391 'ἐπέπερ' εἶπ' (<οὐκ> ἀγνοῶ<ν> δὴ τὸν τρόπον)

Siamo alla fine del romanzo: Lisippo e Stratone, padri di Dosicle e Rodante, partecipano, dopo il riconoscimento, al grande banchetto organizzato da Cratone, ma con grave sorpresa del padrone di casa non toccano cibo. Col v. 391 inizia il discorso di Cratone ai due ospiti. L'intervento di Marcovich è molto consistente; nei codici infatti si legge ἐπέπερ εἶπν ἀγνοῶ δὴ τὸν τρόπον, e il verso risulta pronunciato da Cratone stesso, il quale, pur confessando, con garbata ironia, di non capire quale sia lo stato d'animo dei due vecchi, racconta quanto gli insegnava la vecchia nutrice: la gioia gonfia il cuore, che si dilata e quasi invade ogni parte del corpo, sicché «nessuna ansa dell'intestino è vuota e in grado di accogliere il cibo, anche se desideri mangiare» (408-409). Queste parole contribuiscono ad allentare la tensione emotiva, e Lisippo, per contraccambiare tanta premura, ammette che effettivamente il suo cuore è gonfio di felicità, «tuttavia conserva un posto anche per l'amicizia, perché Cratone non si affligga» (438-439); e così dicendo assaggia la carne imbandita. Se accogliamo l'emendazione di Marcovich, l'emistichio diventa una delle non rare osservazioni del narratore e la scena perde la sua *Stimmung*, creata proprio dalla finzione del padrone di casa, che per riguardo verso gli ospiti non si dilunga in ammonimenti o esortazioni, ma affida la sua capacità di persuasione ad un apologo.

Qualche osservazione merita, per concludere, anche la forma del nome

34. Naturalmente, si tratta di un uso del tutto consueto, cfr. Kühner-Gerth, II 1, p. 132, § 382,1.

35. Su ἀνέμιξαν, correzione di Marcovich in luogo di ἐνέμιξαν, cfr. *supra ad* III 493.

36. Cfr. Hercher, *Adnotatio critica*, cit., p. LVI; in generale, cfr. A.D. Kominis, *Tò Byzantinón ierón épigramma kai oi épigrammatopoióí*, Athinā 1966, pp. 86-87.

Mirilla. In VII 166 compare l'accusativo Μύριλλαν, ma in apparato Marcovich avverte: «μυρίλλαν hic et ubique codd.»: per il genitivo e dativo invece egli segue la tradizione accettando sempre le uscite in -ας, -α³⁷. Casi analoghi si verificano anche in Niceta Eugeniano, per Drosilla (Δροσίλλα, -ας) e Crisilla (Χρυσίλλα -ας)³⁸, a conferma che la forma parossitona prevale presso questi autori e pertanto va restituita integralmente nel testo. Anche scelte di questo tipo contribuiscono, credo, al recupero dei tratti più propriamente «bizantini» della lingua di Teodoro Prodromo³⁹.

37. Laddove Hercher normalizzava correggendo Μυρίλλης, Μυρίλλῃ.

38. Sul problema rinvio a Conca, *Nicetas Eugenianus*, cit., pp. 25-26.

39. In questa prospettiva non mi sembra opportuno correggere, ad esempio, αὐτῆς (I 169) ed αὐτοῦς (I 30) in αὐτῆς e αὐτοῦς, nonostante il *consensus codicum*. È noto infatti che sin da Plutarco il pronome αὐτός è impiegato non di rado invece delle forme di αὐτ- (G. Giangrande, «Linguaggio e struttura nelle *Amatoriae Narrationes*» = *Strutture formali dei «Moralia» di Plutarco*. Atti del III Convegno plutarco, Napoli, M. D'Auria Editore, 1991, p. 74) e tale uso è facilmente documentabile presso gli autori bizantini: per Procopio, ad esempio, rinvio a quanto ho accennato in «Il testo degli *Anecdota ...*», citato a nota 9.

FISSITÀ E REAZIONI EMOTIVE NEI PERSONAGGI DEL ROMANZO BIZANTINO

La poesia bizantina, Napoli 1995, 13-34

1. Come ha ribadito anche di recente Carolina Cupane, il romanzo, rinato alla corte dei Comneni, è contrassegnato, rispetto ai modelli tardoantichi, da «una drastica riduzione dell'elemento avventuroso e paradossografico», a cui non si accompagna peraltro un più attento studio dei sentimenti: di conseguenza, «la rappresentazione dell'amore risulta ancora più meccanica e schematica. La subitanità dell'esplosione amorosa è diluita, per contrasto, in una serie monotona e ridondante di luoghi comuni della poesia erotica: Eros saetta, infiamma, tende le sue reti, scuote, squarcia i cuori, penetra attraverso gli occhi, spossa le membra, infuria, avvelena. L'amata è malattia e guarigione, vita e morte, gioia e dolore»¹.

Benché, forse, come vedremo, questo giudizio contenga una generalizzazione che impedisce di cogliere gli scarti introdotti da alcuni autori, è indubbio che il ricorso costante ai *topoi* e l'utilizzo della mimesi condizionino fortemente la produzione dei romanzieri bizantini, i quali tuttavia con l'impiego della poesia in luogo della prosa – fa eccezione come è noto il solo Eustazio Macrembolita – introducono un'importante innovazione che non è solo formale, ma sembra incidere anche sulla struttura dell'opera, in rapporto soprattutto alla scelta delle tematiche e alla loro articolazione nel tessuto narrativo.

Se consideriamo in particolare Teodoro Prodromo e Niceta Eugenio – i frammenti di Costantino Manasse, di tradizione gnomologica, non offrono punti di riferimento sicuri ai fini dell'analisi che tenterò di proporre in questa sede – non possiamo fare a meno di osservare che la forma poetica da un lato contribuisce a sottolineare i tratti più patetici del racconto, at-

1. Carolina Cupane, «Concezione e rappresentazione dell'amore nella narrativa tardo-bizantina. Un tentativo di analisi comparata» = *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche*. Colloquio Internazionale (Verona, 4-6 aprile 1990). Atti a cura di A. M. Babbi, A. Pioletti, F. Rizzo Nervo, C. Stevanoni, Soveria Mannelli, Rubbettino 1992, pp. 283-305 (citazione da p. 286).

traverso una dizione contrassegnata da insistiti preziosismi stilistici e lessicali, dall'altro sembra paradossalmente alleggerire l'impalcatura strutturale, che pure resta immutata nei suoi elementi essenziali²: in effetti, la tensione retorica non di rado concentra il lettore su singoli fatti, quasi che il poeta voglia calarlo in una situazione specifica, anche a rischio di distoglierlo – talvolta per un non irrilevante *narrative time* – dal contesto globale del racconto.

A questa operazione contribuisce in maniera considerevole anche il discorso diretto – dialogo o più spesso monologo –, che in Teodoro Prodromo occupa il 62,6%³ dell'intero romanzo, e in Niceta Eugenio il 68,3%. Naturalmente risultano di particolare importanza ai fini dell'economia narrativa i lunghi *flashback* di Dosicle (Teodoro Prodromo, II 1-III 131) e Caricle (Niceta Eugenio, III 45-IV 67), che non solo offrono al lettore, calato *in medias res*, la giustificazione dei fatti narrati all'inizio dell'opera, ma nel contempo lo coinvolgono nelle peripezie affrontate dai protagonisti, creando quell'atmosfera avventurosa che non rientra, come accennavo, tra i fini primari del racconto.

L'autore infatti non si concentra sulla descrizione degli avvenimenti allo scopo di sottolinearne con compiacimento il $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha\sigma\tau\acute{o}\nu$ o

2. Come ribadisce anche Cupane, «Concezione» cit., p. 286.

3. Secondo Florence Meunier, «Théodore Prodrome: 'Rhodanthè et Dosiklès'. Roman grec ou roman byzantin?», in *Rivista di bizantinistica* I (1991), pp. 195-227 (in particolare p. 201) su 4613 versi (in realtà 4614), 2954 sono consacrati al discorso diretto (= 64%). La rilevezione però deve essere lievemente corretta: ad esempio, il discorso diretto non contrassegna l'intero libro I, ma solo alcune sezioni (88-131; 137-465; 488-495; 506-515); inoltre, nel computo si può comprendere l'epistola di IV 30-73 (letta da Gobria), ma non quelle di IV 423-504 e V 485-503; così pure non mi sembra legittimo includere l'oracolo di IX 196-204 (i successivi vv. 219-224 non contengono un altro oracolo, come afferma la studiosa [p. 202], ma semplicemente l'interpretazione data da Lisippo a Stratone). Se a questi aggiungiamo altri dettagli – la Meunier non sembra in generale tener conto dei versi in terza persona che segnano il passaggio da un dialogo all'altro – otteniamo la cifra di 2891 versi (= 62,6%). Il problema della forma poetica del romanzo bizantino non è sfuggito a Corinne Jouanno, «Nicéas Eugénianos: un héritier du roman grec», in *Revue des Études Grecques* CII (1989), pp. 346-360 (in particolare pp. 358-359) la quale propone questa spiegazione: «Or on a souvent allégué le fait que les romans antiques étaient composés en prose pour en souligner la destination relativement populaire, l'utilisation de la prose étant considérée comme la caractéristique d'un produit littéraire de consommation courante. Il semble donc que le roman byzantin veuille, sur ce point, se démarquer de son homologue antique, en choisissant un mode de formulation jugé plus noble: puisqu'il a des ancêtres et peut les citer, puisqu'il n'est plus un nouveau venu sur la scène littéraire, mais un genre qui possède des références, le roman peut désormais s'offrir le luxe de se présenter sous forme versifiée».

ἡ ἀπροσδόκητον – a differenza di quanto accade non di rado in Eliodoro⁴ o in molte digressioni di Achille Tazio⁵ –, ma per mettere in evidenza soprattutto la reazione dei protagonisti: di norma, infatti, la peripezia non viene narrata dall'autore onnisciente, ma è filtrata attraverso un personaggio, che sottolinea gli effetti che essa ha avuto sulla sua vita. Il personaggio è costretto ad adattarsi continuamente alla realtà che lo travolge, rivelando in questo modo la sua duttilità e lasciando trasparire non di rado tratti peculiari e mutevoli, che forse solo la cifra stilistica, sempre uniforme ed elevata, tiene apparentemente celati, al punto da offrire l'impressione di una stereotipa monotonia.

Mutuando un pensiero di Bachtin si può affermare che anche i nostri autori utilizzano «la maniera verbale altrui... come *punto di vista*»⁶, senza dimenticare, d'altra parte, che «il punto di vista non si realizza soltanto attraverso l'istituzione di persone e modi, ma è il risultato di continui cambiamenti di focalizzazione che l'autore opera attraverso il testo, per motivi di solito individuabili, ma non preventivabili»⁷. Anche questa alternanza, naturalmente, concorre ad evidenziare il carattere dei protagonisti, che il lettore può cogliere solo attraverso isolate sottolineature dell'azione: è superfluo infatti ribadire che l'indagine psicologica è del tutto sconosciuta ai romanzieri tardoantichi e bizantini, i quali in generale intervengono nella narrazione solo per ammonire il lettore con frequenti digressioni gnomiche, suggerite dai singoli fatti.

2. Di norma i personaggi dei romanzi rispondono ad una tipologia che consente all'autore rari scarti: innamorati, amici, genitori, rivali, predoni, sono contrassegnati da un ἦθος che difficilmente le peripezie riescono a maturare o a modificare, al punto da permettere al lettore di cogliere con certezza elementi nuovi nel loro comportamento. Un'eccezione interessante è rappresentata senza dubbio da Barillide, la donna che nell'ultima parte del romanzo di Niceta Eugenio soccorre Drosilla.

Niceta rappresenta Barillide come «una vecchia di buon cuore» (γραῦς ἀγαθὴ τὴν καρδίαν); appena scorge la fanciulla in lacrime – Drosilla si era

4. Si consideri ad esempio la scena di vera e propria magia nera di VI 14,2-15.

5. È paradigmatico il tono gioioso con cui Satiro racconta lo stratagemma messo in atto per salvare Leucippe (III 20-21).

6. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi 1968, p. 246.

7. C. Segre, «Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche» = AA.VV., *Letteratura italiana. L'interpretazione*, IV, Torino, Einaudi 1985, p. 116.

salvata prodigiosamente dopo essere caduta in mare (VI 238-41):

ἤγγισεν, εὖρεν, εἶδεν, ἔστη πλησίον,
 ὤμωξεν, ἠσπάσατο καὶ προσεπλάκη,
 ἤγαγεν ἔνδον τῆς ἑαυτῆς οἰκίας
 καὶ συμμετασχεῖν ἀλάτων κατηξίου.⁸

Si avvicinò, la trovò, la vide, le stette accanto, gemette, l'abbracciò e fu abbracciata, la condusse dentro la propria casa e la pregò di prendere del cibo.

Tuttavia, nonostante queste premesse, la sua figura almeno all'inizio non appare delineata con chiarezza. Infatti, se da un lato è disponibile ad aiutare Drosilla, dall'altro, con scarsa sensibilità, non esita a confortare il giovane Callidemo, che alla vista della fanciulla è rimasto vittima di un vero *coup de foudre* (562-564), al punto da negare che Caricle si trovi effettivamente nella casa del padre Senocrate, come Drosilla aveva appreso da un sogno:

εἰ καὶ Δροσίλλα μὴ πλανᾶται τῷ βλέπειν
 – ἔφασκε – Καλλίδημε, παῖ Ξενοκράτους,
 οὐκ ἄλλον εἰς γῆν ὄψεται σου καλλίω.

Se la vista non t'inganna, o Callidemo — diceva —, Drosilla non troverà un altro più bello di te su tutta la terra.

Queste parole, che interrompono per un attimo l'appassionata 'dichiarazione' di Callidemo alla protagonista (332-558; 565-663), potrebbero anche essere interpretate come un abile tentativo di non indispettire troppo il giovane e di allontanare in fretta la fanciulla, riportandola a casa. In realtà, ogni dubbio si dissolve se confrontiamo questi versi con i precedenti 285-291, dove lo stesso Callidemo si rivolge a Drosilla facendole osservare con tono allusivo e insinuante:

Εἰ καὶ Χαρικλῆν παραπώλεσας, κόρη,
 μὴ κάμνε, μὴ στύγναζε, μὴ κατηφία
 ...
 μὴ τοῦ βιώναι τὸν θάνατον προκρίνης.

8. Cito da *Nicetas Eugenianus, De Drosillae et Chariclis amoribus*, edidit F. Conca, apparatui fontium operam dedit A. Giusti, Amsterdam, J. C. Gieben Publisher 1990. Le traduzioni sono tratte da: *Il romanzo bizantino del XII secolo*. Teodoro Prodromo, Niceta Eugeniano, Eustazio Macrembolita, Costantino Manasse, a cura di F. Conca, Torino, UTET 1994.

Πολλοὶ παρ' ἡμῶν κρείττονες Χαρικλέος,
ζῆλον τιθέντες ταῖς ὁρώσαις παρθένους.

Anche se hai perduto Caricle, o fanciulla, non soffrire, non angustiarti, non abbatterti... non preferire la morte alla vita: da noi molti sono superiori a Caricle e fanno innamorare le fanciulle che li guardano.

Barillide in sostanza sembra assecondare palesemente le *avances* di Callidemo, che anche alla fine del suo monologo (644-646), dirigendosi verso casa, non rinuncia a supplicare con cenni la vecchia (645 τὴν γραῦν... λιπαρῶν ἐκ νευμάτων) di convincere Drosilla a cedere.

Pur non facendo parte direttamente della casa di Senocrate, Barillide appare disposta ad assolvere quelle funzioni che di norma spettano alle ancelle complici degli amori illeciti della padrona – come accade in Eliodoro, dove Cibebe tenta in tutti i modi di persuadere Teagene ad assecondare la passione di Arsace; e tale intendimento è confermato anche in seguito (VII 16-23), allorché la vecchia, pur cercando di consolare Drosilla, non esita ad ammonirla con palese tono di rimprovero:

τίς ὄν Χαρικλῆν ἐκκαλουμένη στένεις;
Πενθεῖς δ' ἀγεννώς καὶ στενάζεις ἀφρόνως,
τὸν Καλλιδήμου γάμον οὐ δεδεγμένη,
ὃς ὑπὲρ ἄλλους τοὺς κατοίκους ἐνθάδε
ὠραῖός ἐστι καὶ τέθηλε χρυσίω. 20
Οὐκ εὖ γε ποιεῖς, ᾧ πένησσα καὶ ξένη,
εἰ Καλλίδημον εὐγενῆ νεανίαν
οὐκ ἄξιόν σοι συμμιγῆναι νῦν κρίνεις.

Chi è quel Caricle che invochi tra i gemiti? Soffri in modo disonorevole e piangi stoltamente, non accettando le nozze con Callidemo, che è bello più di tutti gli abitanti del luogo e possiede floride ricchezze. O mia povera straniera, non agisci bene se ora giudichi Callidemo, giovane nobile, indegno di unirsi a te.

Ma subito dopo, quando Drosilla e Caricle si ritrovano inaspettatamente e raccontano le peripezie che hanno affrontato, Barillide mostra un comportamento affatto diverso, condividendo all'istante la loro gioia ed esclamando senza esitazioni (VII 263-264):

Καλλίδημος ἐρρέτω.

Οὓς γὰρ θεὸς⁹ συνῆψε τίς διασπάσοι;

Callidemo vada in malora! Chi potrebbe separare quelli che un dio unì?

L'emozione con cui vive l'evento inatteso fa dimenticare alla vecchia il suo originario proposito; la reazione è spontanea ed immediata, quasi che il poeta voglia sottolineare lo scarto, e si manifesta al termine di un intenso scambio dialogico (83-269), interrotto solo (229-237) dalle effusioni dei due protagonisti.

Con indubbia abilità Niceta Eugenio adatta il personaggio alla nuova situazione e ne evidenzia tratti psicologici nuovi. Barillide – è lei stessa a confessarlo (VII 310-315) – riassapora insieme ai due protagonisti quella felicità che le era sconosciuta dalla morte prematura del figlio Cramo: la sua vicenda personale si innesta in quella di Drosilla e Caricle e il suo ἦθος appare rinnovato; significativamente, la donna mostra equilibrio solo dopo un'esplosione incontenibile di gioia, che la trascina in una frenetica danza bacchica (270-308)¹⁰. Alla fissità della tipologia il poeta sostituisce il realismo degli effetti provocati da una reazione emotiva che incide sull'animo del personaggio, profondamente mutato rispetto alla rappresentazione iniziale.

3. In questo caso il sentimento si rivela con chiasso e fragore, in modo consentaneo alla straordinarietà dell'evento – l'incontro dei protagonisti. Altrove, Niceta Eugenio e Teodoro Prodromo sottolineano la psicologia, o quanto meno le reazioni dei protagonisti, soffermandosi non di rado su dettagli specifici, che contrassegnano situazioni statiche e/o dinamiche e conferiscono alle scene un'icasticità ribadita dall'abile ordito stilistico.

In TP II 60 la semplice gestualità con cui Rodante manifesta il suo iniziale rifiuto ad entrare nella casa di Glaucone per partecipare al banchetto (νεύσει δὲ χειρὸς συγκαλεῖ με) rivela un imbarazzo a cui le riflessioni espresse nei versi successivi (69-75)¹¹, articolate su concetti affatto tradi-

9. Il dio è Dioniso, ma il poeta, come già in III 12, riecheggia palesemente il passo di Matteo, 19, 6.

10. Per un esame di questa scena, che rivela palesi tratti comici, rinvio ad A. Giusti, «Nota a Niceta Eugenio (*Dros. et Char.* VII 247-332)», in *St. It. Fil. Class.* III s., XI (1993), pp. 216-223.

11. ἐγὼ γάρ εἰμι καὶ γυνὴ καὶ παρθένος, / καὶ παντὸς ἀνδρὸς ὄψιν εὐλαβουμένη, / πλέον δὲ πολλῶ τοῦ σαφῶς ἀλλοτρίου, μὴ πού τις ἡμᾶς ἐμπαθέστερον βλέποι/ κόραϊς πονηραῖς δυσγενῆ θεωρίαν· / πῶς οὖν, Δοσίκλεις, εἰσιοῦσα τὴν θύραν/ τόσων μετ' ἀνδρῶν

zionali, non aggiungono nulla, se non il compiacimento retorico di ricamare su un tema scontato. Piuttosto, al realismo della scena non sembra irrilevante il v. 58 ἄλλ' ἢ Ῥοδάνθη καὶ λιμαγχνουμένη, dove l'impiego del raro verbo λιμαγχνόω introduce una notazione non priva di arguta finezza. Rodante non vuole venire meno alle proprie regole di comportamento benché «sia sfinita dalla fame»; ma d'altra parte, proprio su questo particolare fa leva Dosicle per convincerla (83-87)¹², conferendo alla scena un tocco di naturalezza e di quotidianità, che contrasta col tono grave e sentenzioso dei versi precedenti. Inoltre non manca di suscitare una punta di sottile *humour* anche il fatto che Dosicle rivolga questo richiamo a Rodante dopo essersi assicurato dei suoi sentimenti (76- 80)¹³: si direbbe quasi che egli voglia ammettere 'magnanimamente' l'amata al banchetto solo perché ha la certezza che nessuno potrà turbare il loro legame. Anche questo contribuisce a sottrarre la scena alle cadenze anonime della topica, arricchendola di un ritmo e di una vivacità ancora una volta sottolineati dal dialogo, che focalizza dettagli di importante valenza espressiva.

Da un cenno nasce anche l'incontro tra Callidemo e Drosilla in Niceta Eugenio. È la vecchia Barillide a chiamare il giovane τῆς χειρὸς ... νεύσει (VI 265) e, come nel caso di Teodoro Prodromo, la scena si svolge sulla soglia di casa: il gesto della donna, se da un lato crea le condizioni dell'improvviso innamoramento di Callidemo¹⁴, dall'altro rappresenta in qualche modo un segno dell'intesa che sembra inizialmente contraddistinguere i suoi rapporti con Callidemo e che è confermata dai versi 645-646 già ricordati.

συμφάγω γυνὴ μία; («io infatti sono donna e vergine, e temo la vista di ogni uomo e soprattutto di chi è palesemente estraneo; temo che abbia a rivolgermi sguardi pieni di passione, con occhi viziosi, osservandomi in maniera disonorevole; orbene, Dosicle, come potrei varcare la porta e, unica donna, mangiare con tanti uomini?»). Le citazioni sono tratte da Theodoros Prodromos, *Rhodanthe et Dosicles*, edidit M. Marcovich, Stutgardiae et Lipsiae 1991, da cui mi allontano in alcuni passi, come ho segnalato in *Il romanzo bizantino* cit., pp. 47-52.

12. ἄλλως δὲ καὶ σὺ ταῖς τρυφαῖς εἰθισμένη / καὶ τῶν τραπεζῶν ταῖς πολυτελεστέρας, / πῶς ἀτροφήσεις εἰς ὄλην τὴν ἡμέραν, / καὶ ταῦτα λύπη καὶ κόπω καὶ ναυτία / τὴν σάρκα τὴν κάτισχνον ἐκτετηγμένη; («Proprio tu, che sei abituata alle delicatezze e alle mense più sontuose, come potrai digiunare per un'intera giornata, e per di più consunta, nel fisico magro, dalla sofferenza, dalla fatica e dalla nausea?»).

13. ὡς εὖ γέ σοι γένοιτο τῆς ὁμιλίας, / ... σεμνὴ παρθένε-/ διδοῖς γὰρ ἡμῖν τοῦ πόθου τὰς ἐγγύας / ὀρθάς, ἔναργεῖς, ἀσφαλεῖς, πεπηγμένας, / καὶ τὰς πονηρὰς ἐξάγεις ὑποψίας. («Belle parole, vergine veneranda: ...mi fai una promessa d'amore sicura, efficace, salda, fondata, e allontani turpi sospetti»).

14. NE VI 268-269.

Il termine νεῦμα inoltre connota in maniera quanto mai appropriata una situazione erotica, come provano altri due passi di Niceta Eugeniano, III 172 (ἐμοὶ χάριστος κἂν τὸ νεῦμά σου μόνον) e 238 (δοῦς χαροπὸν μοι νεῦμα, καὶ τὸ πᾶν ἔχω): essi costituiscono la *pointe* di due ἀστεῖσματα¹⁵ che vivacizzano la festa di Dioniso – occasione dell’incontro tra Drosilla e Caricle –, nel primo dei quali, in particolare, il poeta riecheggia un epigramma di Ireneo Referendario (APV 253,4 νεύματι τὴν Παφίην δεῖξον). Con analoga valenza, naturalmente, ricorre anche il verbo νεύω (IV 139; VI 470, 534; VII 146), che al contrario, sorprendentemente, non risulta mai attestato in Teodoro Prodromo; merita invece di essere quanto meno citato l’abile gioco creato da Eustazio Macrembolita (I 12,4) con la successione ἀνένευσεν... κατένευσε... ἐπένευον¹⁶, che scandisce la scena articolata sui silenziosi ammiccamenti di Ismine, intenta a lavare i piedi di Isminia – un onore dovuto all’araldo delle Diasie.

In effetti, nel *Liebesroman* tardoantico e bizantino la gestualità non solo evidenzia la reazione di un personaggio, ma ne sottolinea lo stato d’animo, consentendo al lettore di individuare facilmente la *Stimmung* della scena. Da questo punto di vista, lo scambio delle coppe tra Leucippe e Clitofonte (AT II 9, 2-3) fornisce un modello che non è esagerato definire archetipico, ripreso e variato finemente da Eustazio Macrembolita, che in I 8-12 insiste con palese compiacimento sulle *avances* di Ismine, realizzate attraverso studiate movenze, descritte in dettaglio.

A situazioni di questo genere ripensa anche Caricle quando, chiuso in prigione, lontano da Drosilla, medita sulla sorte della fanciulla, costretta forse ad una condizione servile (NE I 238-242):

Ποῖός τις ἐχθρὸς νῦν φανείς σοι δεσπότης
 ἐκ δακτύλων σῶν τὸν κρατῆρα λαμβάνει;
 Ἴη πού σε πολλῆς ἐμφορούμενος μέθης
 240
 τυχὸν πατάξει βαρβαρώδει κονδύλῳ
 πταίουσαν οὐχ ἔκοῦσαν;

15. Sul contenuto e la funzione di questi canti, rinvio a F. Conca, «Il romanzo di Niceta Eugeniano: modelli narrativi e stilistici», in *Siculorum Gymnasium* N. S. XXXIX (1986), pp. 115-126 (in particolare pp. 122-125).

16. Ἐγὼ δὲ τᾶλλα σιγῶν καὶ φέρων ἄκων ἀνεκάγχασα· ἀνένευσεν ἡ κόρη, καὶ ἀπενῶς ἰδοῦσά με μικρὸν ἐμειδίασε καὶ πάλιν κατένευσε, κἂν ἐγὼ τοῖς ἔρωσιν οὐκ ἐπένευον («Ed io, che sino a quel momento ero rimasto in silenzio e sopportavo, scoppiai in una risata [sc. per il solletico di Ismine]: la fanciulla alzò la testa e fissandomi sorrisse leggermente e di nuovo l’abbassò, benché io non avessi fatto alcun cenno alle sue profferte d’amore»).

Quale nemico, essendo ora tuo padrone, riceve il cratere dalle tue mani?
Forse, in preda a grande ebbrezza colpirà con un barbaro pugno te che
incorri, senza volerlo, in qualche errore?

Caricle, prefigurandosi una scena simposiaca, tradisce insieme alla sofferenza per la sorte di Drosilla una palese gelosia, che si puntualizza nel particolare della coppa offerta ad un *ἐχθρὸς... δεσπότης*: un intollerabile sopruso che, insieme all'amore che Drosilla forse è costretta a subire (237 *τίνος μετέρχη λέκτρον ἀρχισατράπου;*), contamina definitivamente il rapporto con la fanciulla. In sostanza, la topica fissità del monologo non impedisce al poeta di soffermarsi su particolari che sottolineano emozioni istintive e aiutano a delineare, sia pure in modo discontinuo – e affatto occasionale per il lettore moderno – i tratti salienti di un carattere.

La gestualità scandisce il ritmo di una scena ovvero è rivelatrice di un preciso stato d'animo anche in Teodoro Prodromo. Esempio è l'indugio sul sonno di Nausicrate (III 19-32):

Ναυσικράτης δὲ καὶ καθευδήσας τότε, ὄμως ἐώκει φασματούμενος πίνειν, τὴν δεξιὰν μὲν ὑπάγων ὑπὸ στόμα (ὡς οἶα κόνδου δεξιῶς ὠρεγμένην), συνεκροφῶν δὲ τὸ πλεόν τοῦ σιέλου.	
Οἶνον γὰρ ὑπώπτειεν ἐκροφᾶν τάχα, οἷμαι, καθ' ὕπνου ἔμφασιν πότου βλέπων, καὶ τῆς φιάλης τῆς ὑπερχειλεστάτης, ὡς μὴδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν ἐν ὕπνοις φασμάτων οἴνου στερεῖσθαι καὶ μέθης Ναυσικράτην.	20
καὶ κείμενος δὲ πρὸς μέσῳ κλινιδίῳ ἔπαιζεν ἀντίλοξα κάμπτων τοὺς πόδας, ὀρχήσεως εἶδωλα τῆς ἐν ἡμέρᾳ ἐκ τῶν ἐν ὕπνοις δεικνύων κινήμάτων.	25 30

Ma Nausicrate, benché allora dormisse, sembrava bere pure in sogno: portava la mano destra alla bocca come se avvicinasse apposta la coppa, e sorseggiava molta saliva. Infatti pensava forse di bere il vino, contemplando, credo, mentre dormiva, il simposio e la tazza colma fino all'orlo; sicché, neppure nelle visioni che gli procurava il sonno Nausicrate era senza vino e sobrio. E, sdraiato in mezzo al letto, scherzava piegando l'uno contro l'altro i piedi, e i movimenti fatti nel sonno riproducevano le figure della danza eseguita durante il giorno.

Con fine e ricercato parallelismo, al movimento della mano destra di Nausicrate, che rinnova la gioia del banchetto, corrisponde subito dopo il gesto di Dosicle (III 43-46):

Οὐτω μὲν ὠνεῖρωπτεν οὗτος τὸν πότον·
 ἐγὼ δ' ὀρέξας δεξιᾶν τῇ παρθένῳ
 καὶ συλλαβῶν ἕξιμι τοῦ δωματίου, 45
 ἀφείς ἐκεῖ δειπνοῦντα¹⁷ τὸν Ναυσικράτην.

Così egli sognava il simposio. Io invece tesi la destra alla fanciulla, la presi con me e uscii dalla casa, dopo aver lasciato là Nausicrate che banchettava.

Si direbbe quasi che il poeta voglia scandire attraverso una sorta di sincronia gestuale il ritmo della scena che non può prescindere dai dettagli, che sottolineano le gioie diverse dei singoli protagonisti. Sotto questo punto di vista meritano un richiamo almeno altri due passi, VIII 185-188 e IX 315-351.

Nel primo Cratandro cerca di confortare Dosicle, che è triste perché ancora non si è ricongiunto a Rodante, intrecciando le sue dita alle dita dell'amico: il gesto non è soltanto il segno di un'amicizia che non ha bisogno di parole, ma sembra creare anche un movimento che, contrassegnando di solito le figure della danza¹⁸, si adatta felicemente alla gioiosità della festa, sottolineando icasticamente la volontà di Cratandro di non lasciare solo l'amico.

Più articolato invece l'altro passo, che descrive il momento festoso dell'incontro tra la coppia protagonista e i genitori (vv. 315-351):

Οὕτως ἀνακραγόντες οἱ γηραλέοι 315
 ἄμφω προσεπλέκοντο τοῖς νεανίαις,
 καὶ σχηματισμὸν καινὸν ἐξεζωγράφουν·
 ὠρῶντο γὰρ τέτταρες ἄνθρωποι κάτω
 ὡς εἰς κεφαλὴν προσπεφυκότες μίαν.
 Εἶδον κἀγὼ πολλάκις ἐν πολλοῖς πέπλοις 320
 (οὓς δημιουργεῖ Σηρικὴ μιτουργία,
 μία μὲν οὖσα τῷ λόγῳ τῆς οὐσίας,
 πολυχρόις δὲ ταῖς βαφαῖς κεχρωσμένη)
 τοιοῦτον εἰκόνισμα καινοῦ ζωγράφου,
 ὑφαντικῆς εὖρημα δηλαδὴ τέχνης· 325

17. Conservo la lezione di codici, in luogo di γ' ὑπνοῦντα, emendazione di Marcovich.

18. Il recente editore Marcovich confronta opportunamente il v. 187 τοὺς δακτύλους δὲ ξυμβαλῶν τοῖς δακτύλοις con IV 397-398 αἰ δ' ἄρα Βάκχαι τοὺς ἑαυτῶν δακτύλου / πλεξάμεναι κύκλωθι καὶ χοροστάδην; ma vale la pena citare anche NE III 324-326 τὰς χορευτρίας κόρας / ἴδωμεν αυτοῖς ἐμπλακεῖσας δάκτυλοις / καὶ κύκλον εὐκίνητον ἐκπονουμένας - un passo che significativamente fa riferimento alla festa di Dioniso.

μίαν κεφαλὴν εἰς τετρακτὺν σωμάτων
 διαιρεθεῖσαν, ἢ τετρακτὺν σωμάτων
 οἷον συνιζηκυῖαν εἰς κάραν μίαν·
 ζῶόν τι τετράσωμον, ἢ τούναντίον
 μονοπρόσωπον τεττάρων ζώων πλάσιν, 330
 λέοντα καὶ λέοντας· οἱ γὰρ ἀσύχνης
 ἅπαν τὸ λοιπὸν σῶμα τῆς οὐράς μέχρι
 τοὺς θῆρας ἐπλήθυνον τῇ διαστάσει·
 τῷ δὲ προσώπῳ πάντες ἦσαν εἰς λέων.
 Τούτοις ὁμοίωσιν ἤθελε γράφειν 335
 ἢ τῆς χαρᾶς χεῖρ, ἢ σοφῆ γεωμέτρως,
 τῶν πατέρων τὸ σχῆμα καὶ τῶν παιδίων,
 ὅτε προσεπλάκησαν ἀλλήλοις ἅμα.
 Καὶ ῥῆξον ἂν τις συμφυεῖς πτόρθους δύο
 λεπτῶς, χρονίως ἐμπλακέντας ἐκλύσοι, 340
 ἢ τοὺς τεκόντας ἐμπλακέντας τοῖς τέκνοις.
 Ἄλλ' οἱ νέοι καὶ πάλιν οὐχ ἦττον νέοι·
 εἰς τούμφανες φιλοῦσα τὸν φυτοσπόρον
 κρύβδην ἐφίλει τὸν Δοσικλῆν ἢ κόρη·
 κάκεινος αὐτὰ ταῦτα παντοίως ἔδρα, 345
 ἄκρον τὸ χεῖλος τῷ Λυσίππῳ προσπλέκων,
 ὅλον δὲ διδοὺς τῇ Ῥοδάνθῃ τὸ στόμα,
 σφᾶς οἷον αὐτοὺς ὥσπερ ἀνεγνωκότες.
 καὶ τῶν φθασάντων φανερῶν φιλημάτων
 πλείω παρεῖχον τὰ κλαπέντα τὴν χάριν· 350
 τοσοῦτον ἐξήκμαζεν αὐτοῖς ἢ σχέσις.

I vecchi, dopo avere gridato in questo modo, abbracciarono entrambi i giovani e disegnarono una nuova figura: si vedevano infatti quattro uomini rivolti in giù, uniti, si direbbe, in un solo capo. Anch'io ho osservato spesso su molti pepli — a crearli è la lavorazione della seta: il materiale è uno solo, ma è tinto di variegati colori — una rappresentazione simile, opera di un abile pittore, senz'altro una creazione dell'arte tessile: un'unica testa divisa in un quadruplici corpo, o un quadruplici corpo riunito, per così dire, in un solo capo. Un essere quadriforme o, al contrario, l'immagine di quattro esseri con un unico volto, leone e leoni: i colli, infatti, separandosi, moltiplicavano gli animali in tutto il resto del corpo, sino alla coda; ma per il muso tutti erano un solo leone. La mano della gioia, sapiente geometra, volle disegnare per costoro un'analoga figura, che rappresentava i padri e i figli nel momento in cui si abbracciavano; ed uno avrebbe potuto dividere più facilmente due rami congiunti, sottili, intrecciati da tempo, piuttosto che i genitori avvinti ai figli. Ma anche i giovani, non di meno, si abbracciavano: la fanciulla, che in apparenza baciava il padre, di nascosto baciava Dosicle; e questi faceva esattamente le stesse cose, accostando la punta del labbro a Lisippo, ma concedendo tutta la

bocca a Rodante, quasi fossero loro stessi a ritrovarsi. E i baci furtivi procuravano maggior gioia di quelli palesi che li avevano preceduti, tanto era vivo in loro l'amore.

In questo caso l'abilità di Teodoro Prodromo consiste nel passare dalla gestualità all'*ekphrasis*, concentrandosi sull'abbraccio dei due protagonisti, in una corrispondenza di movimenti sottolineata stilisticamente anche dalla specularità dei nessi (343-344 φιλοῦσα τὸν φυτοσπόρον / κρύβδην ἐφίλει τὸν Δοσικλῆν ἢ κόρη; 346-347 τὸ χεῖλος τῷ Λυσίππῳ... / τῇ Ῥοδάνθῃ τὸ στόμα). In particolare, il poeta sembra soffermarsi sull'ingenuo inganno messo in atto dai protagonisti verso i propri genitori, che sottolinea ancora la volontà di cogliere furtivamente ciò che la sorte e l'autorità delle famiglie non possono più negare. Da questo punto di vista l'*ekphrasis* perde la fissità che di solito la connota e acquista una funzione precisa nella scena: infatti, nel caratterizzarne icasticamente la dinamica, aiuta il lettore a cogliere nel gioco delle braccia e delle bocche la tensione del momento, crea contemporaneamente dagli innamorati e dai genitori con uno slancio che non ha bisogno dell'enfasi dei monologhi.

4. Nei romanzi di Teodoro Prodromo e Niceta Eugenio la fuga non aiuta i protagonisti ad approfondire o a motivare con consapevolezza i propri sentimenti: al *coup de foudre* non segue una maturazione dei personaggi e di norma il loro rapporto appare descritto in modo superficiale; i poeti sembrano più attenti a soffermarsi sulle reazioni emotive immediate che non ad indagare gli aspetti più intimi della loro esperienza d'amore. Forse costituiscono un'eccezione solo *Ismine e Isminia* e, per la *Palaiologenzeit*, *Beltandro e Crisanza*.

In Eustazio Macrembolita infatti Isminia è sopraffatto dal corteggiamento di Ismine; ma dopo il sogno descritto all'inizio del libro III, nel quale il protagonista compare al cospetto di Eros sovrano, che sancisce l'unione tra i due giovani, egli prende definitiva coscienza del proprio sentimento e il suo amore progredisce in rapporto al *fictional time*¹⁹.

19. Per una trattazione specifica di questa tematica rinvio al mio lavoro: «Il romanzo di Eustazio Macrembolita, tra tardo antico e bizantino», in *Σύνδεσμος. Studi in onore di Rosario Anastasi*, II, Catania 1994, pp. 89-107. Invece, secondo Carolina Cupane («Concezione e rappresentazione» cit., p. 288), «l'atto dell'innamoramento è qui presentato come una conversione, il renitente all'amore come un colpevole, Eros come un'istanza tanto religiosa quanto giuridica, la quale ha potere di punire e premiare».

Altrettanto fine mi sembra la descrizione dell'innamoramento di Beltandro, il quale, in una scena che ha i tratti della visione onirica, arriva nel Castello di Eros e per ordine esplicito del sovrano sceglie tra quaranta fanciulle (545-661 Kriaras) la più bella, Crisanza, figlia del re di Antiochia, come sapremo più avanti. Secondo la Cupane tutto l'episodio si rivela incongruo e privo di funzionalità: «Beltandro lascia il palazzo di Eros altrettanto ignaro di amore di quanto non lo fosse all'entrarvi»²⁰. In realtà, l'incontro dei due giovani ad Antiochia²¹ è di fatto un ritrovarsi e il loro conoscersi un riconoscersi: la peripezia degli amanti incomincia solo a corte, ma di fatto nasce nell'Erotokastron. In tale prospettiva, le stesse parole con cui Beltandro descrive (680-720 K.) ad Eros la bellezza della fanciulla prescelta sembrano celare un significato più profondo: l'ammirazione dell'amante verso l'amata, la sua sottomissione a lei, signora di tutte le donne, in grado di sconvolgere con la sua bellezza lo stesso Eros, che sembra consacrare con la sua presenza l'implicita confessione di Beltandro²². Anche il fatto che Eros e tutta la visione si dissolvano dopo queste parole conferma che l'iniziazione del protagonista all'amore è ormai avviata e che solo la realtà può mettere alla prova e realizzare il destino degli amanti.

Senza dubbio, alla luce di questi esempi, che permettono di intravedere in quale misura gli autori – sia pure occasionalmente – sappiano variare la topica dell'innamoramento, risulta assai sorprendente per il lettore moderno l'ammissione di Dosicle in TP III 58-61:

Ἐξ οὗ γὰρ αὐτὴν ἀρπάσας Ἀβυδόθεν
φυγὴν τοσαύτην καὶ πλάνην ἐστειλάμην,
οὐκ εἶπον οὐδέν, οὐκ ἐδεξάμην λόγον,
ἀνδρῶν ἀγνώστων ὀρμαθῶ συνέμπλεων.

20. Cupane, «Concezione e rappresentazione» cit., p. 291.

21. Cfr. 809-825 Kriaras: «Orbene, appena la fanciulla vide Beltandro, subito riconobbe che era proprio lui quello da cui aveva preso la verga, quando ci fu la gara all'Erotokastron. Aspettò di udire anche il suo nome, e quando sentì pronunciare "Beltandro" dalla bocca del re, quella parola le sradicò il cuore e immediatamente s'accorse di essere stata punta dall'amore. Anch'egli vide e a sua volta riconobbe la fanciulla, e lei pure osservò Beltandro: lo vide e lo riconobbe, ne fu del tutto certa; si ricordò anche della verga e più ancora dell'incontro che egli ebbe con lei e le rimanenti trentanove fanciulle che si trovavano nell'Erotokastron. Allora si scambiarono segni di riconoscimento: nessuno comprese i loro cenni segreti».

22. Cfr. *Il romanzo di Beltandro e Crisanza*, a cura di F. Conca, Milano, Cisalpino-Goliardica 1982, pp. 18-19.

Da quando avevo strappato Rodante da Abido e mi ero dato alla fuga erabonda, non avevo detto nulla e non mi era stata rivolta parola, poiché eravamo imbarcati con una schiera di uomini sconosciuti.

Il silenzio dei due protagonisti, che conferma l'incredibile immobilismo con cui gli innamorati del romanzo bizantino vivono spesso il loro rapporto, non nasce solo dal disagio provocato dalla situazione particolare; in realtà, all'autore non interessa modellare il personaggio ma evidenziarne le reazioni, provocando scarti nella descrizione: spetta poi al lettore coglierne la funzione. Non per nulla, subito dopo, Dosicle confessa di avere abbracciato e baciato Rodante «con slancio sincero» (63) e di essere stato a fatica trattenuto dalla fanciulla, decisa a non andare al di là dei baci – e la nostra sorpresa non può che aumentare vedendo con quale disinvoltura il giovane passi dal silenzio alle *avances* più audaci.

Ma nonostante lo slancio passionale, situazioni come questa risultano affatto topiche e offrono scarsi spunti di analisi critica; ben più significativi sono invece i passi in cui i poeti, anche senza particolari sottolineature retoriche, si soffermano su alcuni dettagli che connotano l'andamento di una scena, rivelando con semplicità i sentimenti di un personaggio.

In Niceta Eugeniano Drosilla accompagna la risposta alle profferte di Callidemo con un lieve sorriso (VI 293 μικρὰ μειδιάσασα) così subitaneo e apparentemente immotivato da indurre il poeta a spiegarne sentenziosamente le ragioni (VI 294-296)²³. In realtà la riflessione è del tutto generica ed appare ben lungi dall'offrire una chiave di lettura pertinente al contesto: infatti, la reazione della fanciulla, che non lascia speranze al giovane e tronca qualsiasi tentativo di approccio²⁴, aiuta a capire il valore pregnante del

23. εἶωθε καὶ γάρ, κἄν κατάσχετος πόνοις / ὄφθῃ τις, ἄφνω μειδιᾷν τι πολλάκις, / ὡς ἂν παρούσης χαρμονῆς, καὶ δακρῦειν («uno infatti, anche quando appare assalito dai tormenti, è solito ridere spesso all'improvviso, come se fosse in preda ad una gioia, e piangere»). È superfluo osservare che la riflessione riprende il tema tipico del dolore congiunto al piacere, sul quale cfr. l'utile documentazione raccolta da R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Rizzoli 1991, pp. 737-738 (nr. 1649). Per quanto attiene alla scena appare opportuna l'osservazione di Jouanno, «Nicetas Eugénianos» cit., pp. 356-357: «Eugénianos, une fois encore, semble donc s'amuser aux dépens de son personnage, dont il souligne discrètement la sottise et la fatuité». Non credo invece che Callidemo prenda il sorriso di Drosilla «pour une grande marque de faveur» (p. 356).

24. NE VI 297-301 συμπατριωτῶν ἀστικῶν καλῶν νέων / πῶς ἄρα, Καλλίδημε, παῖ Ξενοκράτους, / χωρῖτικοὶ γένοιντο κρείττονες ξένοι; / Ἄλγῳ κεφαλήν, Καλλίδημε, καὶ πλέον, / τὸ νῦν ἔχον, σοὶ προσλαλεῖν οὐκ ἰσχύω («O Callidemo, figlio di Senocrate, come potrebbero degli stranieri di campagna essere superiori a giovani compatrioti, belli, che abitano la mia città? Ho mal di testa, Callidemo, e per il momento non sono in grado di dirti di

verbo μειδιᾶν, che oscilla tra l'educato diniego e il compatimento, condivisi anche da Barillide, come risulta con chiarezza subito dopo, quando Callidemo si rivolge alla vecchia con il tono di chi cerca ad ogni costo un aiuto²⁵.

Quello di Drosilla non è il sorriso che contrassegna la gioiosa reazione della fanciulla, disposta a ricambiare silenziosamente l'amante, come accade in TP II 335-341, dove Dosicle confessa:

αὐτὴν γὰρ εὐθύς καὶ καθ' ὕπνους τὴν κόρην	335
εἶδον Ῥοδάνθην καὶ συνῆλθον εἰς λόγους·	
εἶπον τὸ θερμὸν τῆς πρὸς αὐτὴν ἀγάπης	
καὶ τὴν ἐνοῦσαν ἐξεγύμνωσα σχέσιν.	
ἔγνω ἔπ' αὐτοῖς καὶ γελῶσαν τὴν κόρην,	
καὶ μοι τὸ μειδίαμα σύμβολον μέγα	340
ἔδοξε τοῦ μένοντος ἐν στέρνοις πόθου.	

Subito, infatti, mentre dormivo vidi la fanciulla, Rodante, e le parlai: manifestai il mio amore ardente verso di lei e svelai il sentimento che provavo; mi accorsi che dinanzi a questo comportamento rideva e il sorriso mi sembrò un grande segno del desiderio che aveva nel petto.

In questo caso infatti il riso è l'espressione di un sentimento che pure la visione onirica contribuisce a rivelare con spontaneità; il riso conforta e stupisce l'innamorato, anche quando illumina inaspettatamente il volto dell'amata che dorme – così reagisce Caricle allorché contempla Drosilla immersa nel sonno (NE IV 335-341, 349- 350); ma il riso, semplice e muto, lascia pure disarmato l'amante, incerto tra la beffa e il consenso; e nel riso si rinnova l'eterno gioco di Eros, che ὀργίζεται ... κᾶν δοκῆ γελᾶν τάχα (TP II 423), come riconosce in forma esclamativa anche Callidemo (NE VI 610 ὡς ἠγγίωσαι, κᾶν γλυκὺ γελᾷς, Ἔρωσ·) – un altro particolare che rivela con quanta finezza il poeta utilizzi il *topos*, adattandolo alla situazione specifica contrassegnata proprio dal μειδίαμα di Drosilla.

5. Non di rado l'emozione di un personaggio si manifesta in solitudine o in

più»).

25. VI 555-558 Τί μειδιᾷς νεύουσα πρὸς γῆν ἠσώχως, / ᾧ γραῦς ἀγαθὴ, γραῦς σοφὴ, γραῦς κοσμία; / Μέτελθε καὶ σὺ τὴν ἀκαμπῆ παρθένον, / καὶ Καλλιδήμου μισθὸν ἐκλάβῃ μέγαν («Perché sorridi guardando tranquillamente a terra, o vecchia buona, vecchia saggia, vecchia dabbene? Intervieni anche tu presso la fanciulla che non si piega e avrai una grande ricompensa da Callidemo»).

presenza di un altro, che non reagisce: in quest'ultimo caso si crea una situazione di momentanea incomunicabilità che, pur impedendo da un lato all'autore di creare un movimento drammatico tra i protagonisti, gli consente comunque di dare alla scena coloriture retoriche che mirano a suscitare una tensione patetica consentanea ai sussulti dell'intreccio. Ad esempio, in NE IV 330 ss. al turbamento di Caricle – Clinia, il nuovo padrone, gli ha appena rivelato il suo amore per Drosilla – si contrappone il sonno sereno della fanciulla, e il protagonista si abbandona ad un monologo doloroso (345-413), rompendo, si direbbe, il silenzio della natura, che protegge premurosamente il riposo dell'amata²⁶. In questo caso la fissità della scena, che risulta articolata su due personaggi per diverse ragioni immobili, contribuisce a disegnare con efficacia la loro tensione emotiva, e proprio il silenzio, sul quale Niceta Eugenio insiste anche sul piano stilistico con l'anafora di *σιγῶν*²⁷, sottolinea la solitudine di Caricle e anticipa il quadro con cui si apre il libro V, contrassegnato ancora dal reciproco mutismo dei protagonisti²⁸, confusi dalle recenti peripezie.

Andamento non dissimile si ritrova anche VI 302-328: questa volta, rispetto alla situazione precedente, al sonno di Caricle si contrappone la veglia di Drosilla, che esprime la sua angoscia in un monologo. Inoltre, il lamento della fanciulla si inserisce in una situazione articolata su un equivoco ricorrente nel *Liebesroman*²⁹, dove i protagonisti non di rado si aggirano a lungo non distanti nel medesimo luogo senza incontrarsi; nel caso specifico, Drosilla piange la perdita di Caricle senza sapere che il giovane sta dormendo proprio nella casa di Senocrate, dove la vecchia Barillide l'ha appena accompagnata.

La soglia che Drosilla neppure ha oltrepassato segna materialmente la separazione tra gli innamorati, non diversamente dal corso del fiume in *Beltandro e Crisanza*, allorché i due protagonisti, dopo essere stati gettati su rive opposte a seguito di una violenta tempesta, si mettono vanamente alla ricerca l'uno dell'altra (1123-1142 K.), con azioni parallele, scandite anche dalla ripresa di versi analoghi: ἀνεψηλάφα, ἐγύρευε, τίποτα οὐχ εὐρίσκει, che al v. 1127 è riferito a Beltandro, ritorna identico al v. 1138 riferito a Crisanza.

26. IV 355-362.

27. Cfr. IV 355, 360, 365, 369.

28. V 4-8.

29. Su questo tema si veda T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius*, [«Acta Instituti Atheniensis regni Sueciae», series in 8°, VIII] Stockholm 1971, pp. 149-151, 184-185.

Le pene d'amore tengono desto anche Dosicle dopo l'incontro con Rodante (II 191-315): in questo caso Teodoro Prodromo contrappone la veglia del giovane al sonno di Lisippo, suo padre, e la variante rispetto ai passi precedenti, articolati sul diverso comportamento della coppia protagonista, risulta assai funzionale ai fini del racconto. Infatti, nel monologo che segue, Dosicle per un attimo sembra assalito dal dubbio che la sua famiglia non sia considerata di rango sufficientemente elevato dai genitori di Rodante (233-245); più avanti inoltre egli si confida con la madre Filinna e le chiede aiuto (352-380). La famiglia quindi rappresenta in questa fase del romanzo l'unico punto di riferimento per Dosicle; in famiglia, ancora nella solitudine di una veglia, egli vive le sue prime paure di innamorato; e alla famiglia affida le proprie iniziali speranze. Sotto questo punto di vista, quindi, la fuga dalla propria casa non sembra rappresentare soltanto il consueto espediente per avere Rodante, ma appare anche una sorta di sradicamento, alla ricerca di una identità realizzabile solo al di fuori della propria casa³⁰, seguendo i consigli degli amici, i quali, organizzando il rapimento della fanciulla, gli offrono concretamente quell'aiuto che egli aveva vanamente richiesto alla madre.

6. Anche sulla base di una campionatura tanto ridotta, è lecito dunque affermare che Teodoro Prodromo e Niceta Eugenio, al di là dell'andamento stereotipo della *fabula* e della ripetitività non infrequente degli intrecci, sembrano attenti a cogliere le emozioni dei loro personaggi, sottolineando, attraverso un abile gioco di focalizzazione, gesti e dettagli scenici, che rompono il ritmo che contrassegna di norma il *Liebesroman*; e sicuramente il discorso potrebbe essere esteso anche alle opere dell'età dei Paleologi³¹.

30. Sotto questo punto di vista il romanzo bizantino riprende tematiche care alla narrativa tardoantica. Infatti, come ha osservato di recente Françoise Létoublon (*Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Amsterdam, R. J. Brill 1993, pp. 62-63); la «maison de famille a aussi un rôle symbolique: c'est l'espace que les personnages doivent quitter pour devenir eux-mêmes. ...Aucun des héros de roman ne vit le roman à l'intérieur de cette maison familiale»; e poco più innanzi (pp. 63-64): «Le contraste entre la maison familiale qu'il faut quitter et l'espace extérieur, seul possible pour les événements romanesques, est donc le point de départ du roman, avec des variations plus ou moins habiles».

31. Ad esempio, oltre al passo già ricordato del *Beltandro*, vale la pena segnalare in *Callimaco e Crisorro*, 1746-1824, il lamento della protagonista presso un arancio dove sta appeso l'anello di Callimaco; il movimento delle mani sembra sottolineare l'ansia di toccare l'anello, che suscita una forte emozione in Crisorro (1761-1762 Pichard ἐπαίρει το,

Senza dubbio, l'operazione risulta esplicita solo nel caso in cui il lettore segua e scruti pazientemente i protagonisti anche nella staticità o nei silenzi che connotano molte scene, sulle quali si esercita con compiacimento il ricamo stilistico dell'autore.

«La natura apparentemente chiusa e autonoma del testo», si legge in Cesare Segre³², «è immediatamente trascesa nella lettura, che è anche interpretazione. Solo la lettura attiva il circuito comunicativo istituito dall'emittente ma completato e perciò funzionante esclusivamente quando l'altro polo della comunicazione, il ricevente, accetta il collegamento». In effetti, il testo presuppone costantemente da parte del lettore un processo di adeguamento che è il segno principale della prospettiva storica con cui ci si accosta al prodotto letterario. Ma tale premessa metodologica, in apparenza scontata, guida sempre l'indagine critica degli studiosi del romanzo bizantino - e, prima ancora, della narrativa tardoantica? La domanda non può che suscitare legittima perplessità, dal momento che l'interesse per l'analisi narratologica, mirata soprattutto a studiare tematiche ed intrecci, ha forse allontanato i lettori e gli studiosi dall'ascolto dei personaggi o dall'osservazione attenta del loro comportamento, fatto di scarti improvvisi e di immobilismo, di sguardi e di ammiccamenti più espliciti di qualunque monologo, di giochi scenici in cui l'apparente ripetitività delle situazioni e degli ambienti non impedisce di cogliere tratti significativi di realismo e di istintività, che, sia pure ingenuamente abbozzati per il gusto del lettore moderno, rappresentano comunque un segno di vita interiore. Solo attraverso un'operazione critica di questo tipo, attenta anche ai particolari più irrilevanti, potremo forse analizzare sotto una luce diversa la narrativa tardoantica e bizantina senza correre il rischio di sradicarla dal suo contesto culturale³³, e porre le premesse di un'indagine intertestuale, che sappia oggettivamente valorizzare il prodotto letterario.

φοραίνει το, κλόνον μεγαν, / τρυγᾶ χαρὰν ἀνέκφραστον ἐκ τὸ δενδρὸν ἐκεῖνο): Callimaco è lontano, e l'albero e l'anello sono i soli elementi che creano un contatto tra i due amanti ansiosi di ricongiungersi.

32. «Testo letterario» cit., pp. 118-119.

33. Segre, «Testo letterario» cit., p. 119: «Il testo appartiene alla cultura nel momento dell'emissione, continua ad appartenere durante le successive ricezioni, è, anche nella sua conformazione, omogeneo ed omologo agli altri fenomeni della cultura di appartenenza».

NOTE AL TESTO DI ACHILLE TAZIO

«Acme» 48 (1995), 133-138

La recente edizione critica di Jean-Philippe Garnaud (Paris 1991) segue a distanza di alcuni decenni i lavori di Ebbe Vilborg (*Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*, ed. by E. V., Göteborg 1955; Id., *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon. A Commentary*, Göteborg 1962); e dell'editore svedese Garnaud accetta i principi della *recensio*, pur operando, in non pochi casi, scelte testuali differenti, anche alla luce delle nuove scoperte papiracee, nonché degli studi che in questi ultimi anni hanno contribuito ad approfondire l'esegesi di Achille Tazio. Tuttavia, il testo proposto da Garnaud può stimolare ulteriori riflessioni: in particolare, può essere opportuno prendere in esame le varianti tradite da rami specifici della tradizione manoscritta e soprattutto le lezioni conservate unanimemente dai codici, ma ritenute sospette dagli editori. Proprio in questa duplice direzione sono rivolte le note che seguono.

I 4, 1 εἶπετο ... πλήθος **WMDF** Vilborg Garnaud: εἶποντο ... πλήθος **VGE**. La lezione di **VGE** è sicuramente preferibile: con sostantivi che esprimono una collettività (πλήθος, ὄμιλος, στρατός) l'impiego del plurale è del tutto regolare e bene attestato sin da Omero (*Il. II* 278 ὡς φάσαν ἢ πληθύς); in generale, su quest'uso, cfr. Kühner - Gerth, *II* 1, p. 53 § 359. 2.

I 5, 3 ἐμαυτὸν] ἑαυτὸν **M**. Rispetto alla lezione accolta dagli editori e conservata in tutti i testimoni, la variante del cod. Marc. Gr. 409 appare senz'altro *difficilior*: l'impiego del pronome riflessivo di terza persona in luogo del pronome di prima persona è ampiamente documentato a partire dalla *koiné* (F. Blass - A. Debrunner, *Grammatica del greco del Nuovo Testamento*. Nuova edizione di F. Rehkopf, ediz. ital. a cura di Giordana Pisi, Brescia 1982, pp. 122-123, § 64. 6.1) e tra i romanzieri ricorre con frequenza proprio in Achille Tazio, cfr. F. Conca - E. De Carli - G. Zanetto, *Lessico dei romanzieri greci*, II, Hildesheim - Zürich - New York 1989, p. 64, s.v. ἑαυτοῦ, 2. Analoga scelta può essere fatta anche in V 9, 3 dove ἑαυτὸν è tradito dal cod. Sinaiticus Gr. 1197 (s. XVI), utilizzato solo da Garnaud, nonché in III 16, 2 (ἑαυτὸν **VGE**: ἐμαυτὸν **WF** edd.).

I 8, 10 καὶ γὰρ εἰς τὴν προθεσίαν τῶν γάμων χρόνος ἐστὶν ἡμερῶν,

πολλὰ δ' ἂν γένοιτο καὶ ἐν νυκτὶ μιᾷ· καὶ κατὰ σχολὴν ζητήσομεν. Il passo è preso in esame anche da J. N. O'Sullivan, *Notes on the Text and Interpretation of Achilles Tatius I*, «CQ» XXVIII, 1978, p. 317, che ritiene inaccettabile l'impiego di ζητήσομεν senza oggetto e propone di integrare <μηχανὴν>. In realtà l'intervento appare superfluo, dal momento che un oggetto è facilmente ricavabile da πολλὰ δ' ἂν γένοιτο, che precede; piuttosto, in luogo di ζητήσομεν, conservato da **M** (τηρήσομεν **VE**) e accolto dagli editori, sembra preferibile ζητήσωμεν di **WD** (τηρήσωμεν **G**): il congiuntivo esortativo esprime meglio la tensione di Caricle, disposto a tutto pur di evitare le nozze e non deludere l'amante Clinia. In questo caso καὶ ha una particolare sottolineatura («e perciò, e allora»), ampiamente attestata, cfr. Kühner - Gerth, II 2, pp. 246-248.

I 10, 4 τότε γὰρ πάσχειν νομίζει τὸ ἔργον, ὅτε μᾶλλον τὴν πείραν ἐκ τῆς τῶν λόγων ἡδονῆς ἀκούει **WMF** Vilborg Garnaud: τότε ... ἔργον, ὅταν ... ἀκούῃ **DVGE**. Come già aveva notato O'Sullivan (*art. cit.*, p. 320; *A Lexicon to Achilles Tatius*, Berlin - New York 1980, p. 312, *s.v.* ὅτε), seguito da Marcelle Laplace, *Sur un lieu commun d'Achille Tatius*, «REG» XCIII, 1980, p. 519, n. 9, in questo passo - riflessione di Clinia sul comportamento delle fanciulle quando si vedono corteggiate con insistenza - la lezione di **DVGE** sembra adattarsi meglio all'*usus scribendi* dell'autore, che in correlazione con τότε utilizza non di rado ὅταν, mai invece ὅτε (I 6, 3; 16, 2; VI 7, 8; 12, 5; VIII 10, 2).

I 13, 1 μεταξύ δὲ νήψας ἐκ τοῦ κακοῦ διωλύγιον ἐκώκυσε καὶ ἐκδραμεῖν ἐπὶ τὸ σῶμα μὲν ἠπέιγετο (ἐπέιγετο **WD**) **WMD** Vilborg Garnaud: μεταξύ ... ἐκδραμῶν **VGE**. La lezione di **VGE** conferisce un'*allure* più regolare alla frase: ἐκδραμῶν appare allibrato al precedente νήψας e i due participi aoristi ad inizio di *colon* esprimono con efficacia l'istantaneità delle reazioni di Clinia alla notizia della morte dell'amato Caricle, rispetto alle quali i due verbi finiti (ἐκώκυσε ed ἠπέιγετο) indicano, con diversa e opportuna sottolineatura aspettativa, le conseguenze di un simile comportamento; d'altro canto la struttura a *cola* participiali è ben testimoniata in Achille Tazio, come provano, ad esempio, II 23, 1; 24, 1; 29, 1. La scelta di **VGE** quindi non è suggerita solo dalla posizione di μὲν - peraltro omissa da **VE** —, come ritiene O'Sullivan, *art. cit.*, p. 324; *Lexicon*, p. 128, *s.v.* ἐκτρέχω. Quanto mai pertinente appare la puntualizzazione di F. Jacobs, *Achillis Tatii Alexandrini de Leucippes et Clitophontis amoribus libri octo*, II (*Animadversiones*), Lipsiae 1821, p. 465: «Participium si quis praetulerit ei non repugnabo».

II 8, 1 ἐν τούτῳ ... διελύθημεν, ἐγὼ μὲν ἄκων καὶ λυπούμενος, ἡ δὲ οὐκ

οἶδ' ὅπως εἶχεν. εἶχεν, accolto dagli editori, è lezione di P. Oxy. X 1250 (Π¹): i codici conservano semplicemente οὐκ οἶδ' ὅπως. Già in altra sede (*I papiri di Achille Tazio*, «RIL» CIII, 1969, p. 657) proposi di accogliere il testo tràdito dai manoscritti medioevali, difeso anche da R. M. Rattenbury, «CR» VI, 1956, p. 232; a conferma, vale la pena aggiungere ora che locuzioni ellittiche οὐκ οἶδα εἰ, οὐκ οἶδ' ὅπως, οὐκ οἶδα πόθεν sono molto frequenti nei romanzieri, come prova la documentazione raccolta da S. Beta - E. De Carli - G. Zanetto, *Lessico dei romanzieri greci*, III, Hildesheim - Zürich - New York 1993, p. 178, *s.v.* οἶδα, 6 β.

II 9, 1 ὥνοχόει δὲ ἡμῖν ὁ Σάτυρος καὶ ποιεῖ πρᾶγμα ἐρωτικόν. δὲ è lezione di Π¹, accolta dagli editori; ma il testo tràdito dai codici che omettono la particella appare preferibile – in *I papiri* cit., p. 661, ritenevo che le due letture fossero equivalenti. In effetti, l'asindeto iniziale contribuisce a scandire una scena che culmina subito dopo nello scambio dei bicchieri, pure introdotto da un *colon* asindetico (ἐναλλάσσει τὰ ἐκπώματα). Forse, per attenuare il ritmo della frase si potrebbe modificare la punteggiatura adottata dagli editori e segnare un punto in alto, rispettivamente prima di ὥνοχόει e dopo ἐρωτικόν.

II 13, 3 νόμου γὰρ ὄντος Βυζαντίοις, εἴ τις ἀρπάσας παρθένον φθάσας ποιήσει γυναῖκα, γάμον ἔχειν τὴν ζημίαν, προσεῖχε τούτῳ τῷ νόμῳ. Vilborg e Garnaud accolgono ζημίαν, congettura di Cobet, in luogo di βίαν, tràdito dai codici, che non aveva destato sospetti in Jacobs, il quale l'accetta senz'altro, ma accompagna al testo la traduzione latina di Annibale della Croce (Cruceius): «Nam cum Byzantiis lex esset, ut si quis virginem rapuisset, vimque illi attulisset, is alia nulla poena teneretur, quam ut eam matrimonio sibi adiungeret» – palese archetipo della proposta di Cobet. Garnaud tuttavia non ha tenuto nel debito conto O'Sullivan, *Lexicon*, p. 60, il quale, riportando il passo addirittura *s.v.* βία – il lemma ζημία manca del tutto nel *Lexicon* –, annota, senza ulteriori spiegazioni: «Cobet's ζημίαν, accepted into the text since his time, is wrong». In effetti, la lezione dei codici si adatta perfettamente al contesto: secondo la legge bizantina – verosimile auto-schediasma dell'autore (Garnaud, p. 44, n. 2) – la violenza esercitata col ratto diventa matrimonio e impone al rapitore di sposare la vittima, βία e γάμος sono messi abilmente sullo stesso piano forse proprio per la valenza ambigua di γάμος, che non solo in Achille Tazio (II 24, 2; *ib.*, V 5, 4; 5, 6; 15, 4; 16, 2; *ib.*, 16, 4; 16, 8; 21, 1; 21, 3; 27, 2), ma anche in Senofonte Efesio (II 13, 8; V 2, 5) ed in Eliodoro (X 33, 2), significa pure «unione sessuale».

II 25, 1 οὐδὲν ἔργον μοι πέπρακται τοιούτων ῥημάτων <ἄξιον>, οὐδὲ

οἶδα τοῦτον ὅστις ἦν, εἶτε δαίμων, εἶτε ἥρωσ, εἶτε ληστής. Il passo pone due problemi testuali: <ἄξιον> è integrazione di Cobet, accolta da Vilborg e Garnaud e derivata, si direbbe, ancora dalla traduzione del Cruceius («neque enim sermone isto tuo dignum quicquam admisi»), alla quale si oppone il testo di Jacobs, che segue i codici senza sospetti; ἥρωσ è congettura di Boden, in luogo di ἔρωσ trådito unanimemente dai manoscritti, che forse però conservano un testo sano. <ἄξιον> non sembra indispensabile, se consideriamo τοιοῦτων ῥημάτων genitivo partitivo retto da οὐδέν; in sostanza, Leucippe, cercando di calmare la madre scossa da un incubo notturno – la figlia violata nel ventre dalla spada di uno sconosciuto (24, 4 οὐδὲ εἶδον τὸν ὑβρίσαντά σε) – non esita ad affermare che «nulla di quanto hai detto (τοιοῦτων ῥημάτων) è stato messo in atto (ἔργον) da me»: in effetti, ἔργον, con funzione predicativa, acquista un'evidenza particolare, sottolineata anche dalla valenza del vocabolo, spesso impiegato in contesto erotico non solo da Achille Tazio, ma anche da Eliodoro (Conca - De Carli - Zanetto, II, p. 200, *s.v.* γ). Anche la proposta di Boden sembra impoverire il testo: conservando ἔρωσ (da scrivere preferibilmente con la maiuscola), si crea una fine *climax* – «sia un dio (qualunque), sia Eros (in persona)» – , che ribadisce con enfasi l'assoluta innocenza della fanciulla: a sottolinearla contribuisce anche la posizione del vocabolo, al centro della sequenza trimembre.

III 6, 3 ὁ γραφεὺς ἐγγέγραπτο (*sc.* εἰκόνα διπλῆν). Achille Tazio sta per descrivere il quadro rappresentante Andromeda e Prometeo; ἐγγέγραπτο è congettura di Vilborg, accolta da Garnaud, sulla base, verosimilmente (l'editore infatti non lo dice), di una proposta del Salmasius riferita da Jacobs, II, p. 630: «Et forsitan melius scriberetur, καὶ ὁ γραφεὺς ἐνεγγέγραπτο». Ma non c'è ragione di correggere la lezione dei codici (ἐγγέγραπτο), in quanto il nesso εἰκόνα γράφειν è ampiamente attestato, come provano i passi riportati in *ThGL*, III 782. La lezione dei codici, tra l'altro, sembra confermata da III 7,7 dove ἐγγέγραπτο di **WVGE** è accolto dagli editori in luogo delle varianti γέγραπτο **M** e ἐγγέγραπτο **F**.

III 16, 4 λαβέ Vilborg Garnaud: λάβε codd. Ma la forma parossitona, tradita dai codici – e accolta senza sospetti da Jacobs – può essere conservata come traccia di *koiné* (Blass - Debrunner, p. 158, § 101. 46), al pari di κατεπέσαμεν **M** (III 17, 7) e περιεπέσαμεν **WM** (III 19, 2), preferibili rispetto a κατεπέσομεν e περιεπέσομεν, traditi da **VGE** e accolti dagli editori – sull'alternanza delle due forme, cfr. Blass - Debrunner, pp. 139-140, §§ 80, 81. 3. Del tutto simile è pure il caso di VIII 8, 10 ἀποδράσσα **WM**, che va restituito nel testo in luogo di ἀποδρᾶσα **VG**. Per identici motivi può essere

pure difesa in III 23, 4 la forma ἐφθ[ό]νεσας – attestata in *Tob.* 4, 7 e assai comune peraltro nella tarda antichità (LSJ, *s.v.*), nonché tradita da P. Colon. 901+P. Rob. inv. 35 (W.H. Willis, *The Robinson-Cologne Papyrus of Achilles Tatius*, «GRBS» XXXI, 1990, p. 100), ma respinta da Garnaud.

III 22, 6 εἰ δέ τι ἡμῖν ἐμποδῶν γένηται. τι è congettura di Cobet, accolta dagli editori, in luogo di τις, che non aveva destato sospetti in Jacobs. In verità, la forma maschile appare preferibile perché fa riferimento concreto all'eventualità che qualcuno dei briganti possa impedire la realizzazione della messinscena che salverà la vita a Leucippe, condannata al sacrificio.

IV 8, 1 πρὸς τοῦτο ἀνεβόησα, ὡς θᾶπτον ἂν ἀποθάνοιμι ἢ περιῖδω Λευκίππης φίλημα ἀλλοτριούμενον. ἢ περιῖδω è congettura di Jacobs, accolta dagli editori, ma la lezione ἦπερ ἴδω **VGE** (εἴπερ εἶδῶ **WM**) non sembra presentare difficoltà; anzi, la puntualizzazione implicita in -περ sottolinea il sentimento di Clitofonte. Per Denniston, p. 487, II 1, la forma è tipica solo dell'epica e della prosa ionica; in verità, ricorre anche in Polibio (A. Mauersberger, *Polybios-Lexikon*, Berlin 1966, 1,3, *s.v.*, coll. 1097-1098) e soprattutto in Eliodoro, II 16, 4, un passo contrassegnato da una *Stimmung* del tutto analoga.

IV 11, 3 ὁ Νεῖλος ... ἔστιν ἐς τοσοῦτον ῥέων ἄχρι Μέμφεως καὶ ἔτι μικρὸν κάτω. In questo passo, che presenta varie difficoltà, come risulta dagli apparati di Vilborg e Garnaud, mi soffermo solo sulla lezione ἔτι, proposta da Jackson e accolta dagli editori, in luogo di ἔστι, trådito dai codici, che in realtà sembra essere una semplice dittografia del precedente: pare perciò sufficiente espungerlo senza ulteriori interventi. In alternativa potrebbe essere semmai presa in considerazione ἔς τι, congettura di Lumb, paleograficamente più convincente.

V 3, 6 <έν> ἀγκάλαις εἶχε τὴν Φιλομήλαν ὁ Τηρεὺς. L'integrazione <έν> proposta da Jacobs è stata accolta dagli editori e ritenuta da O'Sullivan, *Lexicon*, p. 1, *s.v.* ἀγκάλῃ «perhaps rightly after ἔκλειεν». Ma la lezione dei codici può essere difesa sulla base di Eur. *I.T.* 289-290 μητέρ' ἀγκάλαις ἐμήν / ἔχουσα; Or. 463-464 τὸν Ἀγαμέμνωνος / παῖδ' ἀγκάλαισι περιφέρων; inoltre, il semplice dativo sembra esprimere meglio il complemento di mezzo, così come richiede la scena ricca di pathos retorico, scandita da una sequenza trimembre che vede Tereo afferrare Filomela (ἀγκάλαις εἶχε), trascinarla a sé (ἔλκων πρὸς ἑαυτόν) e stringerla in un abbraccio (σφίγγων ἐν χρῶ): in sostanza, i momenti estremi della scena verrebbero differenziati proprio dalla diversa valenza sintattica di ἀγκάλαις ed

έν χρῶ.

V 25, 5 ἦς (*sc* μοιχείας) μόνον τὴν λοιδορίαν κεκέρδακα. μόνον è lezione di **VGE** accolta dagli editori; **WM** invece tramandano μόνην, che sembra preferibile per il rilievo espressivo dato dalla posizione predicativa, frequente peraltro con questo aggettivo, come provano II 10, 1 (μόνη ... ἡ παῖς); III 7, 6 (μόνη ... τῇ κεφαλῇ); IV 8, 3 (μόνων τῶν φιλημάτων); VIII 9, 5 (μόνην ... τὴν γλῶτταν).

VI 1,2 περιμενεῖ δέ σε καὶ νεανίσκος ἐπ' αὐταῖς ταῖς θύραις. ἐπ' αὐταῖς ταῖς θύραις è correzione di Cobet in luogo di ἐπ' αὐτὰς τὰς θύρας **WM** (ἐπὶ τὰς θύρας **VGE**), che può essere mantenuto: ἐπί + acc. con un verbo di stato è una costruzione che ricorre anche altrove in Achille Tazio (O'Sullivan, *Lexicon*, p. 148, *s.v.* ἐπί, A 3 b; 5) ed è ampiamente attestata nella *koiné* neotestamentaria (Blass - Debrunner, p. 302, § 233, 1).

VI 20,1 ὁ Θέρσανδρος ... ὄλος Λευκίππης δοῦλος ἦν· ἀτυχήσας δὲ ὦν ἤλπισεν, ἀφῆκε τῶ θυμῷ τὰς ἡνίας. τὰς ἡνίας è congettura di Wyttenbach accolta dagli editori in luogo di τὰς ἡδονάς, trādito da tutti i codici; Vilborg, *Commentary*, p. 116, giustifica la scelta precisando che «ἡδονάς ... is possible to understand but does not fit in the context», ma O'Sullivan, *Lexicon*, p. 178, riportando la lezione dei codici *s.v.* ἡνία, prudentemente aggiunge «rightly?» – e così pure in *Lexicon*, p. 176, *s.v.* ἡδονή, «perhaps rightly». In verità, la lezione dei codici è del tutto congruente al passo: Tersandro, perse le speranze di possedere Leucippe, è travolto dall'ira, che rimuove la passione: ἀφῆκε τῶ θυμῷ τὰς ἡδονάς può essere quindi tradotto *prae ira dimisit libidinem* (Göttling, *ap.* Jacobs, II, p. 872, che per il nesso cita a confronto Eur. *Ion* 47 οἶκτω δ' ἀφῆκεν ὠμότητα; *Suppl.* 300 (οὐδὲ) ἀφήσω τῶ φόβῳ τούμῶν καλόν, pur precisando: «fateor tamen, me fere proniorem esse in correctionem Wyttenbachii»).

VII 6, 6 καταγωγὴν τινα μισθωσάμενοι κατωκίσαντο. κατωκίσαντο è lezione di Θ, il cod. Thuaneus deperditus (Vilborg, *Achilles Tati*, p. XXXI), accolta da Vilborg e Garnaud; gli altri manoscritti tramandano κατωκήσαντο, che può essere senz'altro conservato, come fa Jacobs, dal momento che il verbo κατοικέω è attestato anche col semplice valore di «habitare» (*ThGL*, V 1353).

VIII 6, 7 ἦν δὲ ἡ σύριγξ οὔτε ἀγλὸς ἀπ' ἀρχῆς οὔτε κάλαμος, ἀλλὰ παρθένος εὐειδῆς οἶαν εὐχὴν κινεῖν. εὐχὴν κινεῖν è correzione di Jacobs, accolta dagli editori; i codici conservano οἶαν εἶχε κρίνειν, variamente emen-

dato: οἶαν εἴληχεν κρίνειν Jackson, οἶαν εἰς θεοὺς ἐγκρίνειν Knox Gaselee, οἶα λευκὸν κρίνον Lumb (Hercher addirittura propone di espungere l'intero nesso). O'Sullivan, *Lexicon*, p. 294, *s.v.* οἶος, pur giudicando «perhaps rightly» la congettura di Jackson, suggerisce οἶαν ἔχει κρίνειν, apportando una correzione minima al testo trådito, che forse può essere interamente conservato ipotizzando l'ellissi di τις, documentabile sin dalla poesia omerica (Kühner - Gerth, II 1, pp. 35-36, § 352 g) e non ignota all'atticismo (Schmid, IV, p. 107, 4). Sulla base di questo passo, può essere accolta in VIII 8, 3 la lettura τὰς ἡμέρας δὲ λογιζόμενος ἧ̃ proposta da Gaselee - τὰς ἡμέρας δὲ λογιζόμενος ἦ̃ (ἦ **W**) codd.: τὰς ἡμέρας λογιζόμεναι edd. - e respinta da Vilborg, *Commentary*, p. 131, proprio perché presupporrebbe «the addition <τις>».

VIII 6,13 κἂν μὲν ἧ̃ παρθένος, λιγυρόν τι μέλος ἀκούεται καὶ ἔνθεον, ἦτοι τοῦ τόπου πνεῦμα ἔχοντος μουσικὸν εἰς τὴν σύριγγα τεταμιευμένον, ἦ τάχα καὶ ὁ Πάν αὐτὸς αὐλεῖ. Achille Tazio sta parlando della prova della verginità, a cui sono sottoposte le fanciulle nella spelonca di Artemide, dove è appesa la σύριγξ di Pan; il senso generale del passo è chiaro, ma τεταμιευμένον, congettura di Hercher accolta dagli editori, lascia perplessi. Forse si potrebbe conservare la lezione dei codici ταμειῖον (ταμειῖον **W**), da intendere come «deposito di un tesoro, scrigno», predicativo di σύριγγα: «se la fanciulla è vergine, si ode una melodia soave e divina, o perché il luogo possiede nella siringa, come in uno scrigno, un soffio musicale, o perché forse è lo stesso Pan a suonare». In sostanza, con fine metafora, la σύριγγξ è ταμειῖον della verginità, che si manifesta attraverso la musica. Naturalmente, non fa difficoltà l'impiego di εἰς in espressioni indicanti stato in luogo, come a tutti i romanzieri, cfr. Conca - De Carli - Zanetto, II, p. 90, *s.v.* εἰς 1 a. γ.

VIII 11, 3 τὸ δὲ μέγιστον οὐδὲ εἶδον τὸ παράπαν μήτε πολίτην μήτε ξένον ἦκειν εἰς ὁμιλίαν καὶ ὧν λέγεις καὶ ὧν σὲ δεῖ παθεῖν ἂν συκοφάντης ἀλῶς: così i codici tramandano un passo che O'Sullivan, *Lexicon*, p. 308, *s.v.* ὄς, non esita a definire «hopelessly corrupt». Vilborg e Garnaud accolgono l'emendazione di Jacobs (... εἰς ὁμιλίαν καθ' ὃν λέγεις καιρόν. σὲ <δὲ τί> δεῖ παθεῖν ἂν συκοφάντης ἀλῶς;), basata sulla traduzione di Francesco Angelo Coccio (Venezia 1550): «vi aggiungo di più, che in questo tempo del tutto non conosco né forestiero, né cittadino, che meco commesso abbia adulterio: ma se si troverà che tu mi abbia falsamente accusata, che pena hai tu da patire?» (*ap.* Jacobs, II, p. 979). Per quanto la proposta renda comprensibile il passo, rimane comunque difficile ammettere con Vilborg, *Commentary*, p. 136, che «καθ' ὃν for καὶ ὧν is also plausible». Forse alla corruttela si può

rimediare espungendo semplicemente per dittografia il secondo καὶ ὧν e traducendo così la seconda parte del periodo: «ed occorre che tu abbia a patire qualora, come un sicofante, sia riconosciuta la tua colpevolezza per quello che dici». In sostanza, il genitivo ὧν dipende da ἀλῶς, che ricorre, con valenza affine, in Hel. IX 6, 6 (προδοσίας ... ἀλῶναι): significativamente, pronomi e verbo, collocati all'inizio e alla fine del *colon*, sottolineano la minaccia di Melite, che non tollera calunnie sul proprio conto.

I passi discussi dimostrano, credo, che la tradizione manoscritta di Achille Tazio merita ancora un riesame integrale, che consenta di accantonare congetture che non si adattano alla *Stimmung* stilistica dell'opera, e recuperare varianti attestate in rami specifici della tradizione; solo in questo modo è possibile cogliere la variegata cifra linguistica dell'opera, analizzandola con duttilità in una prospettiva storica, che non può affidarsi esclusivamente a criteri normativi, ma permetta di accogliere, accanto a forme sicuramente classiche, tratti di prosa che rappresentano segnali importanti delle modificazioni che contrassegnarono la *Spätantike*.

IN MARGINE AL LIBRO DI SYNTIPAS

Synodia. Miscellanea in onore di Antonio Garzya,
Napoli 1997, 167-179

Dopo essere sfuggito alle insidie ordite dalla matrigna¹, il figlio del sovrano, per dimostrare al padre il grado elevato di saggezza raggiunto grazie agli insegnamenti di Syntipas, racconta questa storia (*La donna, l'amante e il bimbo di tre anni*)²:

1. Infatti, come si legge nella 'cornice' dell'opera, un sovrano, Ciro, aveva sette mogli, ma non aveva figli; finalmente, dopo tante preghiere, la divinità gli dà la gioia di un figlio maschio. Per educarlo al meglio, lo affida al filosofo Syntipas, il quale si impegna con un contratto a riconsegnare al padre il fanciullo perfettamente istruito «dopo sei mesi e due ore». Ma alla scadenza, Syntipas, dopo avere scrutato gli astri, ritiene che sia opportuno attendere altri sette giorni – in caso contrario il giovane avrebbe rischiato di morire; tuttavia, per non risultare inadempiente, ordina al principe di presentarsi comunque al padre, ma di rimanere in silenzio proprio per sette giorni. Così avviene; naturalmente, il sovrano non comprende la ragione di un simile comportamento, anche perché Syntipas è introvabile. Gli viene in soccorso una delle mogli, che ottiene di appartarsi col figliastro, per conoscerne il segreto; ma quando rimane sola col ragazzo, gli propone di eliminare il padre e di unirsi a lei. Il principe è al colmo dell'ira, ma si limita a dire che per sette giorni non le darà risposta. Allora la donna, impaurita, si lacera le vesti e lo accusa di avere tentato di violentarla; pertanto, il sovrano decide di condannare a morte il figlio, ma i sette consiglieri più saggi, che non credono alla colpevolezza del principe, per ritardare l'esecuzione – in attesa che, trascorsi i sette giorni, il giovane possa riprendere la parola e difendersi da solo – decidono di parlare ogni giorno in suo favore, narrando ciascuno due storie sulle malizie delle donne.

2. Cito da Michaelis Andreopuli, *Liber Syntipae*, edidit V, Jernstedt, St. Pétersbourg 1912, pp. 83, 11-85, 14 – il lavoro fu completato da P. Nikitin; una chiara e fedele traduzione è stata curata recentemente da E. V. Maltese, *Il Libro di Sindbad. Novelle persiane medievali*, Torino 1993. – per comodità, utilizzerò anche i titoli dati da Maltese. Come si legge nel prologo in dodecasillabi (1-10) la traduzione di Andreopulos fu condotta su un originale siriano, da cui derivò (H.-G. Beck, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, München 1971, p. 48), la versione edita, con traduzione tedesca, da F. Baethgen, *Sindban oder Die sieben weisen Meister*; Leipzig 1879 [cf. anche H. Gollancz, «The History of Sindban and the Seven Wise Masters», in *Folklore* VIII (1897), pp. 99-130]: un'operazione che «rispondeva a un'aspettativa regolarmente frustrata a Bisanzio, restaurando i diritti di una novella conculcata dalle tendenze della produzione dotta e popolare, e relegata, al più, a comparire

Ἄνῆρ τις ἦν κίναϊδος καὶ φιλήδονος λίαν, ὃς ἠνίκα περὶ γυναικὸς εὐειδοῦς ἠκῆκόει, πρὸς ἐκείνην ἀκολασίας χάριν εὐθύς ἐπορεύετο. ἐδηλώθη γοῦν αὐτῷ ἐν μιᾷ περὶ τινος ὠραιοτάτης γυναικός, καὶ αὐτίκα πρὸς αὐτὴν ἀπελήλυθε συνουσίας ἔνεκεν. εἶχε δὲ παῖδα ἡ γυνὴ ἐκείνη τριῶν ἐτῶν τῇ ἡλικίᾳ τυγχάνοντα, ὃς τῷ τότε τῇ μητρὶ ἔτυχε λέγειν· παρασκευάσον μοι, ὦ μητερ, ἔδεσμα τι τοῦ φαγεῖν. ἡ δὲ ὀρώσα τὸν ἄνδρα ἐκείνον πρὸς τὴν μετ' αὐτῆς κατεπειγόμενον ἀκολασίαν λέγει πρὸς αὐτόν· μικρόν με ἀνάμεινον, ἄνθρωπε, ἄχρις οὗ τῷ ἐμῷ παιδί βρώσιμόν τι παρασκευάσω, ὃ δὲ ὑπολαβὼν ἔφη τῇ γυναικί· ἄφες τό γε νῦν ἔχον τὴν τοῦ παιδὸς φροντίδα καὶ τοῦτο δὴ τὸ ἡμέτερον ἐκπλήρωσον ἔργον, μήπως γένηται μοι χρονίσαι ἐνταῦθα, ἡ δὲ ἀντέφησε τῷ ἀνδρί· εἰ ἦδεις, ὦ ἄνθρωπε, ὁποῖαν οὗτος ὁ παῖς μου τὴν ἀγχίνοιαν κέκτηται, οὐκ ἂν τοιαυτὰ μοι ἔλεγες. καὶ ταῦτα εἰπούσα ἐγείρεται εὐθύς, καὶ ὅπερ ἦν ἐψησασα ἔδεσμα ὀρύζιον τυγχάνον τῷ παιδί παρέθηκεν. ὃ δὲ παῖς εἰ καὶ μὴ πάντη νήπιος ἦν τῷ χρόνῳ, ἀλλ' οὖν ὀδυρόμενος διετέλει καὶ τὴν μητέρα ἠνάγκαζε περισσότερον αὐτῷ παρατεθεικέναι ὀρύζιον· οὐ γὰρ κεκόρεσμαι ἔτι, φησίν, ἀλλὰ πλείονος ὀρέγομαι, ἡ δὲ μήτηρ ἐποίησε κατὰ τὸ τοῦ παιδὸς θέλημα. ὃ δὲ αὐθις καὶ ἑτέρας παραθήκης ἐφιέμενος ἐπὶ πλέον πρὸς τὴν μητέρα ὠλοφύρετο. ὃ μέντοι ἀκόλαστος ἐκείνος ἀνὴρ δυσχεραίνων ἐπὶ τῇ ἀσελγείᾳ τοῦ παιδὸς καὶ τῷ τούτου ἀδιακόπῳ κλαυθμῷ λέγει πρὸς αὐτόν· λίαν τῷ ὄντι ἀναιδῆς καὶ ἀκόρεστος πέφυκας καὶ οὐκ ἔνεστί σοι φρόνησις, ὡς ὀρῶ, τὸ παράπαν· εἰ γὰρ τὸ τοιοῦτον ἔδεσμα πέντε ἀνδράσι παρετέθη, δαψιλῶς ἂν αὐτοῖς εἰς κόρον διήρκεσεν. ὃ δὲ παῖς ὑπολαβὼν λέγει τῷ ἀνδρί· ἐκείνος μάλλον πάσης ἀπεστέρηται φρονήσεως, ὃς τὸ παρὰ σοῦ νυνὶ ζητούμενον καὶ ἐμῇ μητρὶ ἀπρεπῶς λεγόμενον ἑαυτῷ ἐπιζητεῖ καὶ πράξιν μεταδιδέει θεῶν μεμνημένην· ἐν ἐμοὶ δὲ τί ὀρᾷς φρονήσεως ἐστερημένον; ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τοῦδέ μου τοῦ κλαυθοῦ, ὅπερ ἀναίδειαν ἀποκαλεῖς, τίνα ὄλως ζημίαν ὑφίσταμαι; μᾶλλον μὲν οὖν καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ μου τοῖς δάκρυσιν καθαρθέντες ἐπὶ πλεῖον διεφωτίσθησαν, καὶ οἱ μυκτῆρές μου τῆς ἐν αὐτοῖς ἀκαθαρσίας ἀπεσμήχησαν, καὶ τὸ παρατεθὲν μοι ἔδεσμα

tra le pieghe di altri generi letterari» (Maltese, *Sindbad*, cit., p. 30). A fronte dei molteplici problemi che l'opera ha suscitato – lucidamente individuati dall'*Introduzione* di Maltese (pp. 7-37) –, il presente lavoro intende soltanto analizzare, senza alcuna pretesa di completezza, la tecnica narrativa, con riferimento specifico alla funzione dei personaggi, intesa come «l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda» (V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, trad. it., Torino 1966, p. 27). In attesa di una nuova edizione critica, le occasionali osservazioni sulla lingua e lo stile mirano unicamente ad individuare alcune movenze espressive, attraverso le quali la traduzione di Andreopoulos sottolinea momenti cruciali del racconto.

προσετέθη μοι, καὶ διὰ τούτου τοῦ κλαυθμοῦ, εἴ τι δὴ καὶ ἦθελον, ῥαδίως μοι προσεγένετο. τούτων ὁ ἀνὴρ ἐκεῖνος τῶν συνετῶν ῥημάτων παρὰ τοῦ παιδὸς ἀκηκῶς συνῆκεν ὡς ὁ παῖς ὑπέρκειται μᾶλλον αὐτοῦ τῇ ἰδίᾳ φρονήσει, καὶ αὐτίκα ἀναστὰς καὶ σχηματίσας τὰς χεῖρας προσεκύνησε τὸν παῖδα καὶ φησὶν πρὸς αὐτόν· μὴ μέμψη μοι, ἀξιῶ, περὶ ὧν σοι τανῦν ἀπεφθεγξάμην· οὐ γὰρ ἦδειν ὡς τοιαύτην ἐκέκτησο φρόνησιν. καὶ τοῦτο εἰπὼν εὐθύς ἐκεῖθεν ὑπανεχώρησε μηδὲν ἄτοπον ἐπὶ τῇ αὐτοῦ μητρὶ ἐργασάμενος³.

La donna è divisa tra amante e figlio; con grande scaltrezza si avvale della fame del piccolo per allontanare l'amante, in un gioco che è talmente scoperto da sembrare assurdo e non essere perciò compreso nel suo inevitabile esito dall'uomo; al quale, l'avidità e l'intelligenza del bimbo sembrano del tutto trascurabili, fino al momento in cui i suoi rimproveri non colpiscono nel segno (p. 85, 1-3 ἐκεῖνος μᾶλλον πάσης ἀπεστέρηται φρονήσεως, ὃς τὸ παρὰ σοῦ νυνὶ ζητούμενον καὶ ἐμῇ μητρὶ ἀπρεπῶς λεγόμενον ἑαυτῷ ἐπιζητεῖ καὶ πρᾶξιν μεταδίδωκει θεῶ μεμσημένην),

3. Riporto (qui e in seguito) la traduzione di Maltese, *Sindbad*, cit., pp. 88-89: «C'era un uomo così lascivo e sfenato che appena sentiva parlare di una bella donna, correva subito da lei per cercare di averla. Un giorno, per l'appunto, gli giunse notizia di una donna di aspetto meraviglioso, e lui, deciso a possederla, andò immediatamente a trovarla. La donna aveva un figlio di tre anni, che in quel momento stava chiedendo alla madre: "Mamma, preparami qualche cosa da mangiare". La donna guardò il suo ospite, che bruciava di desiderio, e gli disse: "Aspetta un momento: devo preparare da mangiare al piccolo". Ma quell'altro: "Lascia stare il bambino, adesso, e pensa invece a fare quello che preme a noi due: non ho tempo da perdere in questa casa". La donna ribatté: "Mio caro, se tu sapessi quanto è intelligente il mio bimbo, non parleresti così". E con questa frase si alzò di scatto e diede al figlio la pappa di riso che aveva cotto. Il bambino però, anche se non era più tanto piccolo, continuò a frignare per costringere la madre a preparargli dell'altro riso: "Non sono sazio - piagnucolava -, ne voglio ancora". La mamma fece quello che la sua creatura voleva. Ma poi il bambino reclamò un'altra porzione di riso, strillando ancora più forte. E all'uomo, che smaniava nell'attesa, quel comportamento dispotico e quelle lacrime interminabili fecero perdere la pazienza: "Sei proprio uno sfacciato e un ingordo, non hai un briciolo di buon senso! Se tutto questo cibo fosse stato dato a cinque uomini, sarebbe bastato a saziarli". Il bambino ribatté: "Semmai sarà totalmente privo di senno chi tenta di avere quello che adesso tu cerchi e proponi sconvenientemente a mia madre, inseguendo uno scopo invisibile a Dio! Ma in me cosa vedi di sciocco? Da queste lacrime, che tu chiami sfrontate, quale danno posso ricevere? Anzi, i miei occhi, lavati dal pianto, ora si sono fatti più splendidi, e le mie narici si sono purgate del muco che le lordava. Inoltre: il mio cibo l'ho avuto e, se avessi ancora desiderato qualcosa, continuando a piangere l'avrei facilmente ottenuto". L'uomo, quando udì il bambino pronunciare queste ragionevoli parole, si rese conto che l'intelligenza del piccolo era superiore alla sua; si alzò e, con un gesto di deferenza, disse al bambino: "Non volermene, ti prego, per quello che ti ho detto poco fa: non sapevo che tu avessi tanto senno". Dopo aver pronunciato queste parole, lasciò all'istante la casa, rinunciando a compiere alcunché di indecente con la madre del piccolo».

disarmando il focoso spasimante. Significativamente, le parole del παῖς ribaltano le accuse che l'uomo in precedenza gli aveva rivolto (p. 84, 14-15 λίαν τῷ ὄντι ἀναιδῆς καὶ ἀκόρεστος πέφυκας καὶ οὐκ ἔνεστί σοι φρόνησις), impiegando un linguaggio carico di allusioni alle proprie brame, più che alla voracità del piccolo. Infatti, ancorché nella tradizione greca già in Archiloco⁴ gli eccessi del ventre siano correlati all'ἀναίδεια, nei due aggettivi (ἀναιδῆς καὶ ἀκόρεστος) è possibile cogliere anche una chiara valenza erotica⁵: sembra confermarlo pure la domanda che il bambino con incredibile sottigliezza rivolge all'uomo (p. 85, 4-5 ἀπό ... τοῦ κλαυθμοῦ, ὄπερ ἀναίδειαν ἀποκαλεῖς, τίνα ὄλως ζημίαν ὑφίσταμαι;), la quale presuppone la colpevolezza di un' 'altra' ἀναίδεια, allusa nella frase che segue (p. 85, 5-6 οἱ ὀφθαλμοί μου τοῖς δάκρυσι καθαρθέντες ἐπὶ πλεῖον διεφωτίσθησαν), dove anche il nesso καθαρθέντες ... διεφωτίσθησαν, finemente riferito ad ὀφθαλμοί⁶, ribadisce l'opposizione tra i due antagonisti, nel contesto di una scena tutta giocata sul ribaltamento.

Le lacrime, che nella topica erotica accompagnano il desiderio inappagato dell'amante, illuminano in questo caso lo sguardo del bambino (ἐπὶ πλεῖον διεφωτίσθησαν), che invece ha ottenuto quanto desiderava, allontanando la madre da un'azione invisa a Dio; in particolare, il termine πρᾶξις, che rappresenta si direbbe la punta di una *climax* trimembre, dopo la sequenza τὸ παρά σοῦ νυνὶ ζητούμενον καὶ ἐμῇ μητρὶ ἀπρεπῶς λεγόμενον (p. 85, 1-2), richiama l'invito rivolto dall'amante (p. 84, 4 τὸ ἡμέτερον ἐκπλήρωσον ἔργον), nel contrasto che apre il racconto, scandito dalla tensione dei protagonisti, bene espressa dal ripetuto impiego degli imperativi (παρασκευάσον ... ἀνάμεινον ... ἄφες ... ἐκπλήρωσον). In sostanza, il bambino svolge il ruolo di effettivo aiutante, invertendo una condizione di iniziale passività e contrapponendosi all'antagonista: la φρόνησις, che alla fine anche l'amante è costretto a riconoscergli (p. 85, 12 οὐ γὰρ ἦδεν ὡς τοιαύτην ἐκέκτησο φρόνησιν) consiste proprio nell'averne neutralizzato con la propria insaziabilità (p. 84, 10 οὐ γὰρ κεκόρεσμαι ἔτι, φησὶν, ἀλλὰ πλείονος ὀρέγομαι) le brame dell'uomo, ribaltando l'ἔργον⁷

4. Archil., fr. 124 b, 4-5 West ἀλλὰ σεο γαστήρ νόον τε καὶ φρένας παρήγαγεν / εἰς ἀνοαδείην.

5. Nel prologo, ἀναιδῆς connota proprio la matrigna (p. 3, 7 πονηρὸς καὶ ἀναιδοῦς γυναικός), che ordisce le sue trame contro il principe.

6. Come è noto, nella tradizione erotica gli occhi sono per eccellenza veicolo d'amore, cfr. E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914³, pp. 161-163.

7. L'impiego metaforico di ἔργον/ἐργάζομαι e πρᾶξις/πράσσω, διαπράσσω, consentaneo anche alla narrativa erotica tardo antica (cfr. Ach. Tat., I 9, 4; 10, 6; II 10, 4; Long., III 13, 4; 14, 3; Hel., I 15, 8; VII 20, 2; 21, 1) trova altri esempi nel *Syntipas*, per i quali rinvio all'*Index* dell'edizione Jernstedt-Nikitin.

della madre, come è ribadito, con un significativo richiamo lessicale, dalla *pointe* del racconto (p. 85, 13-14 μηδὲν ἄτοπον ἐπὶ τῇ αὐτοῦ μητρὶ ἐργασάμενος).

In questo caso, la tecnica narrativa contribuisce ad accrescere la tensione della storia e l'esito sorprendente della vicenda assolve senz'altro il proposito del principe; altrove invece il racconto sembra contenere un messaggio esattamente opposto alle intenzioni del narratore. Lo dimostra in particolare la novella *Il consigliere infedele* con cui la matrigna, il terzo giorno, cerca di indurre il sovrano a ritornare sulle proprie decisioni, dando esecuzione alla sentenza di morte contro il figlio.

Il protagonista è un giovane principe, che durante una battuta di caccia, si lancia all'inseguimento di una preda, sollecitato dal consigliere del padre, che lo scortava; rimasto solo, incontra una fanciulla in lacrime, che gli chiede aiuto: è caduta da un elefante ed è svenuta, dopo un affannoso vagare (p. 25, 13-14 ἔτρεχον σφοδρῶς, ἄχρις ὅτου τανῦν ἱλιγγίασα). Il principe si lascia commuovere e viene condotto in una locanda⁸, dove scopre che la donna è in realtà una strega (λάμια), pronta a tramare ai suoi danni con altre due compagne. Allora il giovane terrorizzato fugge, ma la strega non lo lascia: vuole sapere la causa della sua paura, e quando apprende che a tormentarlo è uno dei suoi coetanei, che neppure i doni del padre renderanno amico, lo esorta incautamente a pregare Dio; infatti, appena il giovane innalza la sua supplica la strega ῥίπτει ... ἐαυτὴν κατὰ τοῦ ἐδάφους καὶ τῷ χοῖ ἐνεκυλίετο, καὶ πειρωμένη αὐτίς ἀναστῆναι οὐδόλως ἠδύνατο (p. 27, 5-6) – dove l'alternanza di presente e imperfetto sottolinea finemente l'aspetto durativo dell'azione contestuale alla preghiera del principe, con un parallelismo che ne ribadisce l'irreversibilità. Così il protagonista a briglie sciolte fa ritorno alla reggia paterna.

Secondo un modulo strutturale che contrassegna tutta la raccolta, la 'morale' della storia, già anticipata nella premessa (p. 24, 12-14 οἱ σοφώτατοί σου δῆθεν σύμβουλοι, ὧ βασιλεῦ, σκαιότατοι μᾶλλον καὶ κακότροποι πεφύκασι καὶ πολλήν σοι τὴν βλάβην ἐμποιῆσαι πειρῶνται), è ribadita al termine del racconto (p. 27, 9-11 ἐκ ταύτης τοίνυν τῆς προτεθείσης σοι παρ' ἐμοῦ, ὧ βασιλεῦ, διηγήσεως γνῶθι ἀκριβῶς τὸ σκαιόν τε καὶ ἀπατηλὸν τῶν συμβούλων σου καὶ ὅτι σε αὐτὸν

8. Tale è il valore di κατάλυμα (Maltese traduce "ostello"); ma la lezione (come pure a p. 57, 5) suscitava i legittimi sospetti di Jernstedt (p. 25, 17, appar. *ad l.*), dal momento che nella versione siriana di Baethgen si legge "Ruine" («ruin» Gollancz), come conferma anche la traduzione di Fausto Lasinio riportata da D. Comparetti, "Ricerche intorno al Libro di Sindibad", in *Mem. Ist. Lombardo XI* (1870), p. 33, nota 16: «Scenderò ed entrerò in questa rovina», con evidente riferimento alla desolazione del luogo in cui si appartano le streghe.

φενακίζοντες λόγοις τὸ συμφέρον τῷ κράτει σου οὐδὲ ὅλως ἐθέλουσιν). Tuttavia, la novella non sembra insistere particolarmente sulla malizia del consigliere, il quale in realtà, dopo avere incoraggiato lo slancio del principe (p. 25, 5-6 καταδίωξον ὀπίσω τούτου τοῦ ὀνάγρου καὶ μόνος σὺ τούτον θήρευσον), scompare dalla narrazione, concentrata piuttosto sull'astuzia con la quale il giovane si difende dalle insidie della strega, ottenendo un'insperata salvezza. Nella strega forse non è impossibile cogliere una duplicazione della matrigna: entrambe cercano di attirare a sé un principe, portandolo perfidamente alla rovina con una messinscena – la caduta dall'elefante / la tentata violenza –; e l'esito della storia sembra anticipare, sia pure con una palese antifrasi, la punizione che al termine dell'opera subirà la matrigna, quando il principe ne svelerà gli intrighi. La strega si rotola nella polvere, mentre il giovane raggiunge al galoppo la reggia paterna; a sua volta, la matrigna è condotta attraverso la città su un asino, con la faccia rivolta verso la coda, la testa rasata, il volto ricoperto di fuliggine e un campanaccio al collo (p. 111, 4-9). Significativamente, al cavallo, che porta in salvo il giovane, si contrappone l'asino, sul quale si compie l'umiliazione della donna e il trionfo del principe, che il testo greco sottolinea anche stilisticamente con la frase ἀνὰ πᾶσαν θριαμβεύσωσι τὴν πόλιν ἔμπροσθέν τε αὐτῇ δύο συμπεριέρχονται κήρυκες (p. 111, 6-7), dove il verbo θριαμβεύω esprime con fine ironia – del tutto assente nella *Retractatio*⁹ (p. 111, 14) – quale sorte tocchi alla donna, che aspirava addirittura a condividere il regno col figliastro¹⁰. In questo modo la matrigna patisce una sorta di contrappasso non diversamente dalla strega, che rimane a terra, abbandonata nella desolazione, alla quale avrebbe voluto condannare la sua vittima. Inoltre, non sembra irrilevante anche il fatto che la strega sia immobile dinanzi al cavallo, sul quale in precedenza era salita, dietro al padrone (p. 25, 15), quasi a suggellare una conquista compiuta solo in apparenza: in effetti, appena smonta, la strega perde il controllo della sua vittima creando involontariamente le premesse per la salvezza del giovane principe, che trova una definitiva realizzazione proprio per l'incauto suggerimento di pregare Dio – e a Dio, anche il figlio di Ciro attribuisce primariamente la propria salvezza (p. 74, 4-5 ὁ θεὸς ... ὅς

9. «Una versione meno lontana dalla lingua popolare, di tono più realistico, con modesti ritocchi al contenuto» (Maltese, *Sindbad*, cit., p. 13); è stata edita da Jernstedt contestualmente alla redazione ritenuta originale.

10. Opportunamente Maltese, *Sindbad*, cit., p. 101, nota 1 osserva che «nel suo complesso la descrizione di questa pena spettacolare richiama forme rituali di ignominia praticate da diverse società del Medioevo occidentale e specialmente orientale, inclusa Bisanzio: così indica soprattutto un tratto caratteristico, cioè la collocazione del condannato rivolto verso i posteriori dell'animale».

ἔστιν ἀρωγὸς τῷ ἀνθρωπίνῳ γένει, οὗτός με τῆς σφαγῆς διεφύλαττεν). In sostanza, la storia, narrata con l'intento di dimostrare l'infedeltà dei consiglieri, si appunta di fatto sulla salvezza del giovane, che diventa insieme alla strega il vero protagonista del racconto, riproducendo in qualche modo il contrasto matrigna/principe: la funzione è privilegiata rispetto alla specifica identità del personaggio, secondo una tecnica narrativa che sembra contrassegnare anche un altro racconto della donna, *Il principe e la sorgente prodigiosa* (pp. 32, 9-35, 6).

Il protagonista è il figlio di un sovrano, che si reca presso l'amata per celebrare le nozze; ma il consigliere del re, durante il viaggio, non rivela al giovane il segreto di una fonte (p. 33, 3-4 εἴ τις γὰρ ἀνὴρ ἐξ αὐτῆς ἐπεπῶκει, εὐθὺς εἰς γυναικείαν ὄψιν μετεμορφοῦτο), e lo abbandona solo sulla strada, recando al re la falsa notizia che il figlio è stato divorato da un leone. In realtà, anche in questo caso, la funzione del consigliere è identica a quella della matrigna: eliminare il principe attraverso una messinscena basata sulla violenza. Ma in entrambi i casi la trama non è portata a termine per la rettitudine dei protagonisti, che rimangono fedeli alla parola data. La vittima del racconto in effetti beve l'acqua prodigiosa e diventa donna, ma subito è salvata da uno sconosciuto, che accetta di assumerne le sembianze, ad una condizione: che il principe ritorni entro quattro mesi, dopo avere celebrato le nozze. E così accade, ma il giovane scopre che la fanciulla è gravida: un buon pretesto per dimostrare che il patto non è più valido, perché non può riprenderne completamente l'aspetto¹¹. Allora ritorna dal padre e smaschera il perfido consigliere, che viene subito ucciso.

In entrambi i casi l'antagonista (matrigna/consigliere) ordisce la trama nella certezza che la vittima non possa difendersi; ma il rispetto di una scadenza temporale (sette giorni/quattro mesi) crea le condizioni perché si verifichi un fatto nuovo (è rimossa la minaccia degli astri e il principe riacquista la parola/la fanciulla viene ingravidata), che rende possibile la salvezza. Inoltre, alla spietatezza dei persecutori (consigliere/matrigna) si contrappone sempre l'intelligenza della vittima, che dopo l'attesa trova immediata credibilità e persegue facilmente il suo scopo; così, la sconfitta di chi ordisce il male è duplice: la vittima è sottratta alla morte e l'antagonista assiste, nella disgrazia, alla ritrovata unità familiare, che in entrambi i racconti rappresenta la *pointe* della narrazione – certo oltre gli intenti della matrigna.

11. Cfr. pp. 34, 15-35, 1 καὶ φησὶν αὐτῷ ἐξ εὐλόγου τῆς προφάσεως· πῶς ἄρα γε τὰ νῦν ἀντὶ σοῦ εἰς γυναικᾶ μεταμειφθήσομαι; καὶ γὰρ ὅτε με πλησίον τῆς πηγῆς ἐν τῇ γυναικείᾳ μορφῇ εὐρηκας παρθένος ἐγὼ τὸ σῶμα ἐτύγχανον, καὶ σὺ νῦν κατὰ γαστρὸς ἔχεις· πῶς οὖν λοιπὸν κατὰ σὲ γενήσομαι;

Senza dubbio, una prospettiva critica che sottolinei la funzione del personaggio rispetto al ruolo specifico da esso svolto nella storia contribuisce a ribadire gli aspetti deteriori della donna, che non sembra in grado di trovare giustificazione al proprio comportamento neppure quando tenta un'autodifesa. Di fatto, ella diventa l'epicentro di un biasimo che apparentemente non risparmia anche le altre donne, come sembrerebbe provare soprattutto l'ultimo racconto dei sapienti, dove il giovane che voleva catalogare le malizie femminili, dopo essere caduto nell'inganno della donna che l'aveva ospitato, è costretto a riconoscere: οὐδεὶς ἀνθρώπων διαγνῶναι δύναται τὰ τῶν γυναικῶν πανουργεύματα (pp. 70, 14-71, 1).

Secondo Maltese¹² proprio in questo racconto «affiora il nucleo del messaggio misogino, appena mediato da un gioco metaletterario, se, come a me pare, la figura del giovane catalogatore è la proiezione del novelliere stesso, che dopo aver raccolto la materia del suo narrare, ricorda garbatamente al lettore di non poter esaurire la proteiforme fenomenologia del corrotto universo femminile. All'epilogo della novella, con la sua esplicita morale – è inutile perder tempo a riflettere sul matrimonio o sulla scelta della sposa: le nozze sono infallibilmente rovinose – tocca ribadire il corollario primo del postulato misogino: l'avversione al matrimonio». In realtà, il giovane decide in ogni caso di sposarsi e tale scelta nel racconto non è accompagnata da specifiche sottolineature contro il matrimonio; anzi, proprio il gesto di gettare nel fuoco quanto aveva catalogato rappresenta una sorta di resa, nella consapevolezza che comunque è impossibile resistere all'attrazione femminile – che il protagonista aveva appena sperimentato su se stesso. Forse addirittura non è illegittimo cogliere nell'atto anche una valenza metaforica, suggerita dall'impiego di πῦρ, che sembra alludere, con immagine topica, alla passione che devasta qualsiasi ostacolo e lascia l'uomo inerme (p. 71, 2-3 ἀπεριέργω τῇ γνώμῃ¹³), soggiogato dalla donna, proprio nel momento in cui si accorge, con ammirazione (p. 70, 14 θαυμάζων), della sua natura incontrollabile, guidato solo dall'istinto, che rimuove i pericoli del rapporto.

Certo, bisogna distinguere tra il messaggio che la storia trasmette nella sua specifica articolazione e l'utilizzo che ne fa il filosofo/narratore, il quale

12. E. V. Maltese, «Donne a Bisanzio: misogamia culta e popolare tra l'XI e il XV secolo», in *Dimensioni bizantine*. Donne, angeli e demoni nel Medioevo greco, Torino 1995, pp. 43-44; cfr. anche *Ib.*, *Sindbad*, cit., p. 27.

13. Con lieve (e significativa) amplificazione (p. 95, 9-10 ἀπλοικῆ τῇ γνώμῃ καὶ ἀπεριέργω), il nesso sottolinea anche altrove la disposizione d'animo di chi si arrende ad un avversario che non lascia scampo.

mira a sottolineare solo quei tratti della vicenda consentanei al suo proposito gettare discredito sulla matrigna; in effetti, la riflessione rivolta al sovrano (p. 71, 3-6 μὴ οὕτως ἀσυλλογίστως πρὸς τὴν τοῦ υἱοῦ σου συναρπαγῆς¹⁴ διαχειρίσιν διὰ ψιλὴν γυναικὸς ὑποθήκην), con una gravità che il traduttore bizantino ha saputo rendere anche attraverso la disposizione dei vocaboli¹⁵, appare alquanto generica rispetto allo specifico contenuto della novella, nella quale invece il protagonista abbandona il suo progetto proprio perché l'esperienza avuta con la donna gli ha fatto capire che lo slancio della passione non può essere frenato da alcuna valutazione razionale. In sostanza, da semplice vittima l'uomo sembra diventare complice delle astuzie femminili, che non di rado provoca per primo, accettandone poi anche le conseguenze più imprevedibili e dolorose.

L'uomo non sa resistere al fascino femminile: è un dato oggettivo che il narratore in alcuni casi¹⁶ segnala già all'inizio del racconto, orientando con immediata chiarezza l'andamento della storia, nella quale non di rado la donna è solo una vittima, come dimostra in particolare *La stoffa dell'intrigo*, dove la protagonista, che viveva σωφρόνως καὶ σεμνῶς (p. 47, 4) è contemporaneamente il bersaglio di un ἀνὴρ ἀκόλαστος, desideroso di possederla ad ogni costo (p. 47, 3 βιαζόμενος ταύτην εἰς συνουσίαν αὐτῷ συνελθεῖν; 47, 7 βιάζειν αὐτὴν ἐπεχείρει) e di una vecchia, che nel racconto svolge la funzione della mezzana avida e senza scrupoli. Ma se la donna inizialmente non fatica a difendersi dal corteggiatore – un antagonista palese (p. 47, 4-5 ὡς ἀπηχῆς τι καὶ ἄτοπον τὴν τοῦ ἀνδρὸς βίαν ἀπεσεῖσατο) –, appare invece del tutto inerme di fronte alla vecchia, che dapprima si insinua nella sua vita come aiutante e poi con l'inganno la consegna personalmente alla violenza dell'uomo come preda caduta nella

14. Il verbo συναρπάζω, non di rado documentato in poesia con valenza metaforica (*ThGL, s.v.*), anche altrove (pp. 35, 12; 65, 6; 74, 3) sottolinea il rischio che il re si lasci catturare dalle parole e dalla passione della concubina.

15. In particolare, l'accostamento διαχειρίσιν διὰ ... ὑποθήκην ribadisce come la donna sia l'unica tramite (διὰ) della morte del principe; inoltre la posizione di ἀσυλλογίστως e ὑποθήκην all'inizio e alla fine del *colon* accentua l'idea della dissennatezza che sta per travolgere il sovrano.

16. Cfr. pp. 13, 4-6 (*Le tracce del leone*) ἦν γὰρ τις βασιλεὺς, ὃς τοσοῦτον ὑπῆρχεν θηλυμανῆς καὶ φιλογύναιος, ὡς μηδὲν ἕτερόν τι τῶν γυναικῶν ἠγεῖσθαι ποθεινότερον; 46, 16-17 (*La stoffa dell'intrigo*) ἀνὴρ γὰρ τις ἦν τὸν τρόπον ἀκόλαστος, ὃς ἠνίκα περὶ τινος εὐειδοῦς ἠκηκόει γυναικὸς πάντα λίθον ἐκίνει, τὸ τοῦ λόγου, ἄχρις ἂν αὐτὴ ἐκ παντὸς τρόπου συνεμίγη; 83, 11-12 (*La donna, l'amante e il bimbo di tre anni*) ἀνὴρ τις ἦν κίναϊδος καὶ φιλήδονος λίαν, ὃς ἠνίκα περὶ γυναικὸς εὐειδοῦς ἠκηκόει, πρὸς ἐκείνην ἀκολασίας χάριν εὐθύς ἐπορεύετο; solo in un caso (...*E il «triangolo» è salvo*) la novella inizia con la rivelazione dell'infedeltà femminile, p. 22, 11 γυνὴ γὰρ τις ἦν ἐραστὴν τινα κεκτημένη.

rete¹⁷.

L'insistenza con cui il narratore sottolinea l'oltraggio subito e la vergogna che ne segue¹⁸ suscita inevitabilmente la partecipazione del lettore alla sorte della vittima¹⁹ – sia pure nei limiti concessi dalla tecnica del racconto, che naturalmente ignora, come tutta la narrativa tardo antica e bizantina, il coinvolgimento del pubblico attraverso un esplicito intervento dell'autore. Significativamente, anche l'uomo, dopo avere soddisfatto le sue brame, prova compassione per lei, ponendosi in paradossale antitesi addirittura col marito, che invece l'aveva picchiata quando ancora non era successo nulla²⁰, e isolando la figura della vecchia mezzana, che invece mette in atto le sue trame senza scarti o ripensamenti. Pure in questo caso il ruolo e la funzione del personaggio sembrano dominanti nell'economia del racconto; e nonostante la riflessione del narratore, che al termine della novella proclama l'infinita μοχθηρία delle donne, non si deve dimenticare che in realtà è colpita solo una precisa tipologia, la mezzana, della quale in tutti i tempi è stata universalmente riconosciuta la malvagità: pertanto, appare difficile poter affermare che anche questo racconto, dove la vittima di una donna è un'altra donna, che alla fine suscita pietà e rimorsi addirittura nel suo violentatore, contenga un solo messaggio «in funzione invariabilmente misogina»²¹.

La donna è vittima incolpevole e passiva anche in un'altra novella, *Il bagnino semplicitto*. A tramare contro di lei è addirittura il marito, che pur di guadagnare qualche soldo cede la moglie ad un principe grande e grosso, e in apparenza assai poco virile²². Naturalmente, i fatti lo smentiscono, ma

17. p. 49, 13 ἰδοῦ ἐντὸς ἀρκύων τὸ θήραμα καὶ ἦχθη σοι ἡ γυνή, ὃ δὲ εὐθύς ἀναστάς κατέσχε τὴν γυναῖκα καὶ βιαίως αὐτῇ συνεγένετο.

18. p. 49, 14-16 ἐκείνη δὲ οὕτως ἐνυβριζομένη καὶ πικρῶς ἄγαν τὴν ἀσχημοσύνην φέρουσα ἐκινεῖτο μὲν εἰς τὸ κραυγᾶσαι, ἐσιώπα δὲ διὰ τὴν αἰσχύνην.

19. Diversamente Maltese, *Sindbad*, cit., p. 27 osserva: «Anche là dove risulta vittima innocente ... non ottiene un filo di pietà».

20. A suscitare la reazione era stata la vecchia, la quale, dopo avere comperato proprio da lui della stoffa ricamata, ne distrusse una parte; col resto andò a casa della sua vittima, «entrò lesta, e con un trucco riuscì a mettere la stoffa sotto il cuscino del marito senza che la padrona se ne accorgesse, poi scambiò qualche parola con lei e uscì. La giovane naturalmente, non sapendo nulla di quella messinscena, non ebbe il minimo sospetto sulla mezzana. Verso l'ora di pranzo arrivò il marito, che entrò in casa e andò a sdraiarsi sul letto. Ma siccome il cuscino restava un po' rialzato, lo sollevò per sistemarlo meglio: e fu così che scorse il pezzo della veste che aveva venduto. Non disse neppure una parola alla moglie: saltò su di scatto e le mise le mani addosso, battendola ferocemente. La donna, con l'angoscia nel cuore, si precipitò fuori casa e tornò singhiozzando dai genitori: non riusciva a capire per quale ragione il marito l'avesse ridotta in quel modo» (Maltese, pp. 69-70).

21. Maltese, *Sindbad*, cit., p. 27.

22. «ὀρῶ γάρ σε» osserva il bagnino rivolto al principe «μὴ τὰ ἀνδρῶν τὸ σύνολον

è troppo tardi: la donna si rifiuta di tornare a casa e il bagnino τῆ ἀνία καταποθείς (p. 37, 13) si uccide impiccandosi. Ma prima ancora che questo accada, la moglie si ribella e accusa il marito di averla oltraggiata (p. 37, 11 παρά σου ὑβρισθεῖσα ἐφ' ὀλόκληρον νύκτα); il principe ha solo preso parte ad un δρᾶμα interamente allestito dal bagnino senza scrupoli, addirittura sotto i suoi occhi²³: come può non vergognarsi di un simile spettacolo²⁴? Alla donna non può essere rimproverato nulla, tant'è che il filosofo al termine della storia non fa alcun cenno al suo comportamento – il silenzio assolutorio di chi ne condivide le scelte –, ma ammonisce il sovrano a non essere precipitoso nel decidere: a quel punto il pentimento non gioverebbe a nulla – proprio come al bagnino. Una morale che questa novella significativamente condivide con la prima narrata dai sapienti, *Le tracce del leone*.

La minaccia in questo caso viene da un sovrano «così follemente attratto e affascinato dalle grazie femminili da non concepire nulla di più desiderabile di una donna»²⁵; ma la donna desiderata, ancorché si dichiari sua schiava, pronta ad assecondarlo (p. 13, 12-13 δούλη μὲν ἐγὼ τοῦ κράτους σου ... καὶ πρὸς τὴν τῶν σῶν προσταγμάτων ἐκπλήρωσιν ἐτοιμοτάτη), lo respinge, facendo sfoggio di abile dialettica (p. 14, 2 χρῆ τοὺς κατὰ σὲ βασιλεύειν καὶ κρατεῖν ὡς δέον τῶν ἡδονῶν): e il traduttore bizantino rappresenta con finezza la scena anche sul piano stilistico, attraverso la sequenza binaria βασιλεύειν καὶ κρατεῖν, che assumono nel contesto sfumature differenti, nonché la struttura chiasmica προσπαίζειν ἀσχημόνως ... ἀτάκτως αὐτῆς περιάπτεσθαι, dove la felice scelta dei verbi, ribadita dall'impiego delle preposizioni (πρὸς/περὶ)²⁶ che sottolineano l'intensità delle *avances*, contribuisce a puntualizzare antifrasticamente l'onestà della donna.

Nel corso di queste schermaglie, il re perde l'anello, che scivola sotto il letto, dstando gli ingiusti sospetti del marito²⁷, il quale allora, per paura

ἔχοντα, καὶ πῶς γυναικὶ συγγενέσθαι σοι γένηται;» (p. 36, 9-10).

23. P. 37, 4-5 εἶτα περὶ τὴν πρῶιαν προκύψας ὁ βαλανεὺς ὄρᾳ τὸν νεανίσκον τελείαν συνάφειαν ἐν τῇ αὐτοῦ γυναικὶ κατὰ τοὺς ἀνδρας πρᾶττοντα.

24. P. 37, 11-12 με τὴν σὴν γυναῖκα τῷ τοῦ βασιλέως υἱῷ συγκοιτάσαι οὐκ ἐρυθρίασας;

25. Maltese, p. 48; per il testo, cfr. n. 16.

26. Non è un caso che la sfumatura stilistica non sia stata colta dal redattore della *Retractatio* (p. 14, 20-21 παίζειν ... ἄπτεσθαι), in genere poco attento a simili movenze espressive.

27. Espressi in modo efficace con la frase ὁ βασιλεὺς ἐλθὼν τῆς γυναικὸς μου κατεξανέστη (p. 14, 12-13), dove l'impiego di κατεξανέστημι rende bene la passione del sovrano, travolgente come un fiume in piena: è significativo che il verbo nel romanzo di Eliodoro, II 28, 4 indichi proprio il traboccare del Nilo. Ma forse l'uomo pensa anche alle

del sovrano, e non già per lo sdegno di essere stato tradito, non si avvicina più alla moglie, che a sua volta rivela il proprio risentimento solo al padre e ai fratelli. L'equivoco creato dal silenzio dei protagonisti si risolve nell'incontro tra il padre, i fratelli e il marito, al cospetto del sovrano, dove accusa e difesa si contrappongono in un abile gioco di allusioni, palesamente suggerito dal rispetto per l'autorità e finemente articolato sulla tradizionale metafora donna/campo, che il re assicura di avere lasciato intatto: il marito quindi può tornare a lavorarlo, per evitare che diventi sterile²⁸.

La complicità dei protagonisti, prima preoccupata e poi sorridente, sfuma la vicenda, nella quale l'innocenza della donna è proclamata proprio dal re, che ristabilisce l'armonia nella coppia, dopo averla messa in pericolo: un cambiamento che esalta la moglie – la quale scandisce il racconto con la sicurezza e il riserbo della sua rettitudine –, ma mette in ombra il marito, paralizzato dalla paura e incapace di difendere i propri affetti. Anche in questa novella, come nella *Stoffa dell'intrigo*, la conciliazione è l'esito di un'iniziativa esterna alla coppia, nel contesto di una vicenda in cui la donna, sia pure con modalità differenti, rimane comunque una vittima.

In verità, anche quando mette in atto le sue trame, la donna di norma agisce per rimediare ad un oltraggio o a una macchinazione, che lei per prima ha subito: così si comportano le protagoniste di tre racconti, *Il prezzo del riso*, *L'elefantino di focaccia* e *La cagna piangente*, nei quali, sia pure con alcune varianti significative, le vittime delle loro astuzie sono sempre i mariti, che non mettono mai in dubbio le giustificazioni delle mogli. Nei primi due la protagonista subisce le brame di altri, consapevole, ancorché praticamente ricattata (*Il prezzo del riso*)²⁹, ovvero costretta con

resistenze della moglie: con questa valenza κατεξάνιστημι è attestato ancora in ELIODORO, VIII 5, 10 (Teagene respinge le profferte di Arsace).

28. «Il padre e i fratelli andarono dal re e accusarono l'uomo: "Sire, abbiamo dato a quest'uomo il nostro campo, e lui, dopo averlo lavorato per tanto tempo, adesso lo ha abbandonato, e con la sua negligenza lo ha fatto diventare sterile come prima. Perciò chiediamo alla tua maestà che torni a lavorare il terreno, oppure ce lo restituisca". Il re ascoltò la denuncia, poi domandò al marito della donna: "Di cosa stanno parlando?". E lui rispose: "Quanto affermano è vero e giusto, o re. Mi avevano dato un campo, che, per quanto mi è stato possibile, non ho mai trascurato di coltivare con impegno: ma un giorno, mentre ero al lavoro, mi sono imbattuto nelle tracce di un leone, e da quando le ho viste non ho più avuto il coraggio di avvicinarmi al podere". Quando il re udì queste parole gli disse: "Hai ragione: il leone è davvero entrato nel tuo terreno. Ma non ha fatto nessun danno, e non tenterà più di tornarvi. Tieni il campo che ti è stato dato come facevi prima e coltivalo senza paura"». (Maltese, p. 49).

29. Infatti, nella prima parte della novella si legge: «Un tale mandò la moglie al mercato

la violenza (*L'elefantino di focaccia*)³⁰; nel terzo invece si mostra disponibile all'adulterio solo perché impaurita con l'inganno da una mezzana: all'inizio infatti respinge con sdegno le profferte di un giovane spasimante, perché non vuole venire meno al giuramento fatto³¹. Inoltre, nel *Prezzo del riso*, dopo avere soddisfatto le brame del mercante, è imbrogliata anche dal suo garzone, che sostituisce la polvere al riso; non diversamente, nell'*Elefantino di focaccia* i briganti violentatori si mangiano il pasto destinato al marito, avanzando «soltanto un pezzetto della focaccia: a quel boccone diedero forma di un elefante»; un'ulteriore beffa, che in entrambi i casi fornisce tuttavia alla donna il pretesto per trovare una pronta giustificazione, tacendo la parte più piccante dell'avventura³².

a comprare una moneta d'argento di quella pianta palustre che comunemente chiamano riso. La donna andò da un mercante, gli diede la moneta e comprò il riso. Ma il mercante le disse: "Non c'è nessun gusto a mangiare questo riso senza addolcirlo, come si usa, con lo zucchero. A che ti serve, allora, comprare solo il riso?" E lei: "Questo dolce condimento noi non l'abbiamo". "Capisco – disse il mercante –, ma se vieni con me nel retrobottega te ne darò un po'". La donna ribatté: "Prima dammelo, e poi verrò con te: so bene quanto sono mascazzoni gli uomini". Il mercante pesò immediatamente lo zucchero e glielo diede. La donna mise riso e zucchero nello scialle che indossava, legò le cocche, e consegnò il fagotto al garzone che aiutava il mercante: poi entrò con l'uomo nel retrobottega per soddisfare i suoi desideri» (Maltese, p. 58).

30. «È la vicenda di un uomo che viveva di agricoltura. Un giorno uscì e si recò al podere per la semina. Giunta l'ora del pranzo la moglie gli preparò un po' di gallina e una focaccia col miele, mise tutto in un paniere e glielo portò. Lungo la strada c'era una taverna: quando la moglie del contadino passò di lì, improvvisamente balzarono fuori dei briganti, che la afferrarono e la trascinaron dentro: la donna fu violentata dai briganti, i quali le presero anche il cibo che portava e lo mangiarono» (Maltese, p. 75).

31. «Il marito, al momento di partire per un viaggio, le propose di impegnarsi con un giuramento reciproco, in assoluta parità, a conservare fedelmente il vincolo coniugale, e a mantenersi casti fino al suo rientro» (Maltese, p. 63). Ma quando una vecchia ruffiana le si avvicina con una cagnetta piangente – aveva mangiato una pagnotta al pepe! –, facendole credere che la bestiola un tempo era sua figlia, ridotta così per le maledizioni di un innamorato respinto, non esita a mutare proposito.

32. «"Sai, ... mentre andavo al mercato un cavallo mi ha colpita con un calcio: così sono caduta e ho perso la moneta d'argento. Allora ho raccolto questa polvere e l'ho portata a casa: forse setacciandola potrò ritrovare la moneta". Così gli raccontò, e l'uomo non dubitò neppure per un attimo della storia: anzi, si mise a setacciare la terra con le sue mani, e si impolverò persino la barba» (*Il prezzo del riso*, Maltese, p. 59); nell'*Elefantino di focaccia* si legge: «Questa notte ho fatto un sogno: viaggiavo sulla groppa di un elefante, ma a un certo punto scivolavo a terra e finivo calpestata dall'animale. Mi sono svegliata di soprassalto, tremante di paura, e sono corsa subito dall'interprete dei sogni; gli ho raccontato tutto quello che avevo visto in sogno, e lui all'istante mi ha fornito la soluzione: "E necessario che tu, donna – mi ha suggerito –, prepari un elefante fatto di focaccia di miele, e che lo porti da mangiare a tuo marito: in questo modo il tuo sogno non avrà nessuna conseguenza pericolosa". Ecco: come vedi, ho seguito i suoi consigli» (Maltese, p. 76).

D'altro canto, anche il marito della *Cagna piangente* non appare irreprensibile: dimentico delle promesse, non esita infatti a seguire la mezzana³³, che gli promette di portarlo «in una casa splendida, dove abita una donna meravigliosa, un vero fiore di bellezza, pronta a fare l'amore con te», cercando poi di giustificare la sua presenza con una scusa così falsa da suscitare l'ira della moglie, che in questo modo ribalta assai abilmente la situazione, diventando, da potenziale colpevole, spietata vendicatrice: un particolare che è sottolineato con palese parzialità dal narratore, a guisa di *pointe*, per ribadire il suo proposito, e conferisce al finale una cadenza farsesca, che non deve comunque far dimenticare la complicità della coppia, nel bene (giuramento) e nel male (tentato adulterio).

In sostanza, le sole novelle in cui il comportamento della donna non ha scusanti, sono *...E il «triangolo» è salvo* e *I servigi del pappagallo*, significativamente prese a modello da Beck per sottolineare i tratti erotici e cinici della narrazione³⁴. Nella prima, la protagonista soddisfa il desiderio non solo dell'amante, ma anche del suo servo, con un impeto che Andreopoulos rende efficacemente nella frase δοῦλον κατέσχε τοῦτον καὶ πρὸς συνουσίαν αὐτῆς ἐβιάσατο (p. 22, 14-15), dove l'impiego di βιάζειν riferito ad una donna non trova confronti altrove. E quando all'improvviso arriva il marito, mette in atto un'estemporanea messinscena³⁵ che la lingua contribuisce a caricare di comica ambiguità. In effetti, l'ammonimento che la donna rivolge all'amante (p. 23, 8 ἀπογύμνωσόν σου τὴν σπάθην³⁶),

33. La quale, non riuscendo più a trovare il giovane che era ricorso a lei per conquistare la donna, decide di portarle il primo che capita, per non perdere la ricompensa promessa. Per sua sfortuna, è proprio il marito, di ritorno dal viaggio.

34. H.-G. Beck, *Byzantinisches Erotikon* («Bayerische Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte», Jahrgang 1984, Heft 5), München 1984, pp. 103-104.

35. «Ma proprio mentre godevano l'uno dell'altra - e lo schiavo, nascosto più all'interno, aspettava ... - improvvisamente arriva il marito. L'adultera non poteva dire all'amante di entrare anche lui in quella stanza, perché avrebbe visto lo schiavo: per cui decise di sistemare le cose diversamente. Disse all'amante: "Sguaina la spada e fatti vedere uscir di qui su tutte le furie, insultandomi, ma non dire una parola a mio marito". L'amante fece come la donna gli aveva ordinato: uscì con la spada in pugno, coprendola di terribili ingiurie. Il marito entrò in quella stanza dove si trovava la donna e le chiese: "Moglie, cosa significa quell'estraneo in casa nostra, quella spada, quella serie di insulti?". E lei: "Lo schiavo di quel tale, marito mio, è fuggito ed è venuto a rifugiarsi qui, tutto tremante, e siccome l'ho nascosto all'interno il padrone ha tentato di farlo uscire con la forza, e di ucciderlo. Ma poiché gli ho impedito di entrare, come vedi, continua a inveire contro di me"» (Maltese, pp. 54-55).

36. Come è noto, il valore proprio di σπάθη è "spatola", usata per tessere la lana; e il verbo σπαθαίω, con valenza oscena è attestato in Aristoph., *Nu.* 53-55, cfr. J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven-London 1975, pp. 73, 171-172; E. Degani, «Appunti per una traduzione delle "Nuvole" aristofanee», in *Eikasmos I*

nonché l'ira che questi a sua volta dovrebbe sfogare contro di lei (p. 23, 8-10 καὶ τῶν ὧδε φάνηθι μετὰ θυμοῦ ἐξερχόμενος, καὶ προσποιητῶς καθυβρίζουν με), consentono di cogliere facilmente un doppio senso osceno, che allude con finezza alla tresca bruscamente interrotta; e il fatto che il marito ripeta le parole della donna (p. 23, 13-14 τίς ὁ τρόπος τῆς ἐνταῦθα τοῦ ξένου τούτου παρουσίας, ὧ γύναι, καὶ τῆς μετὰ ξίφους πρὸς σὲ αὐτοῦ ὑβρεως;) ne sottolinea tutta la dabbenaggine, in un equivoco crescendo, ribadito anche dal tremore che paralizza lo schiavo nascosto (p. 23, 14-15 ὁ δοῦλος ... σύντρομος ἐνταῦθα κατέφυγεν), il quale naturalmente teme di essere scoperto nel contempo dall'amante e dal padrone.

Ma ancora più abile è la protagonista dell'altra novella (*I servigi del pappagallo*), costretta a lottare contro un marito giustamente sospettoso, che ha affidato ad un pappagallo la sorveglianza della moglie. L'animale fa il proprio dovere, rivelando l'infedeltà della donna, la quale allora con un trucco dimostra al marito come le sue informazioni non siano assolutamente attendibili³⁷. Sicché alla fine il vero bugiardo è il pappagallo, nel quale forse si può cogliere una simbologia sessuale, che sembra suggerita anche da un particolare del racconto: la donna decide di vendicarsi proprio quando il marito rifiuta il suo letto (p. 16, 16 οὐκέτι αὐτῇ εἰς κοίτην συνήρχετο), dimostrando in questo modo che la sua presenza è del tutto... irrilevante. In effetti, attraverso il pappagallo la donna punisce doppiamente il marito, come babbeo e come amante, tant'è che crea le condizioni per continuare le sue tresche, naturalmente... riconciliandosi con lui.

Senza dubbio, se prescindiamo dalla consueta morale tratta dal sapiente che narra la storia («nessuno è in grado di spuntarla contro la malvagità delle donne»), quel che importa notare è la *Stimmung* del racconto, che celebra l'astuzia della protagonista con un compiacimento che di fatto rimuove qualunque intento didascalico. Come nella precedente,

(1990), p. 121. Si può ricordare (Henderson, op. cit., p. 122) che anche ξίφος è usato con analogo valore in Aristoph., *Lys.* 632 e la metafora ricorre pure nella tradizione erotica bizantina, cfr. *AP.* V 238, 1 (Macedonio Console); IX 361,5 (Leone il Filosofo).

37. «Prese il pappagallo e lo tenne per tutta la notte seguente, chiuso in gabbia, nella propria camera, e così mise in atto il suo piano: prima di tutto vicino al pennuto fece girare in continuazione una macina, dalla quale veniva un brontolio sordo, come di tuono; poi davanti agli occhi del pappagallo agitava uno specchio i cui riflessi sembravano bagliori di lampi; e intanto, da lontano, faceva piovere gocce d'acqua sulla gabbia. Il risultato fu che l'uccello credette davvero a un temporale durato tutta la notte, con pioggia battente, tuoni fragorosi e fulmini guizzanti nell'oscurità» (Maltese p. 51) – naturalmente la notte non è tempestosa.

anche in questa novella c'è un'esaltazione della scaltrezza femminile che basta da sola a connotare il racconto; in effetti, qui come altrove la donna è sempre protagonista, specie quando attraverso gli inganni dà sfogo al suo istinto, che l'uomo conosce, condanna ma non rifugge, anche a rischio di rimanerne travolto: lo dimostra l'*happy ending* delle novelle, con la coppia che comunque ritrova la sua armonia – e quando questo non succede (*Il bagnino sempliciotto*) il marito si uccide. La denuncia non degenera in conflitto, sfuma nella complicità, anche laddove domina la dabbenaggine: così, la donna si crea uno spazio, «sie emanzipiert sich, nicht indem sie an den Normen rüttelt, sondern indem sie sie auf raffinierte Weise unterläuft und daran ihren Spaß hat»³⁸.

38. Beck, *Erotikon*, cit., p. 104.

IL LINGUAGGIO DELL'EROS NELLE EPISTOLE DI FILOSTRATO

Societas studiorum per Salvatore D'Elia, Napoli 2004, 73-82

Τὰ ρόδα ὡσπερ πτεροῖς τοῖς φύλλοις ἐποχούμενα ἐλθεῖν παρὰ σέ σπουδῆν ἐποιήσαντο. ὑπόδεξαι αὐτὰ εὐμένως, ἢ ὡς Ἀδώνιδος ὑπομνήματα, ἢ ὡς Ἀφροδίτης βαφῆν, ἢ ὡς γῆς ὄμματα. ἀθλητῆ μὲν οὖν κότινος πρέπει καὶ βασιλεῖ μεγάλῳ ἢ ὀρθῇ τιάρα καὶ στρατιώτῃ λόφος, καλῶ δὲ μειρακίῳ ρόδον καὶ διὰ συγγένειαν εὐωδίας καὶ διὰ τὸ οἰκεῖον τῆς χροιάς. περιθήσῃ δὲ οὐ σὺ τὰ ρόδα, ἀλλ' αὐτὰ σέ.¹

La raccolta filostratea si apre col «nome della rosa», un tema che ricorre anche in altre epistole (2-4, 9, 17, 21, 46, 51, 53-55, 63) e diventa un *topos*, sul quale lo scrittore crea un ordito di immagini e di situazioni che vale la pena indagare nel dettaglio, non tanto per rintracciare precisi modelli letterari – un'impresa assai ardua per la letteratura erotica, contrassegnata da un sapiente intreccio di riecheggiamenti –, quanto per studiare la 'scrittura' di Filostrato, allo scopo di verificare con quali esiti la cifra stilistica sempre molto ricercata, come di norma in un autore della seconda sofistica, si adatti all'esilità dei contenuti.

Nell'*epist.* 1 la rosa è innanzi tutto un dono e un ornamento, e la sua leggerezza è espressa dal volo, che le foglie, assimilate alle ali, con un'immagine che ritorna anche nell'*ep.* 55 (τὰ ρόδα ... τοῖς φύλλοις

1. «Le rose, trasportate dalle foglie come fossero ali, si affrettarono a venire da te. Accogli le con favore, come ricordo di Adone o come tintura di Afrodite o come occhi della terra. Certo, a un atleta si addice l'olivo selvatico, al gran re la tiara dritta, a un soldato il cimiero, ma a un bel ragazzo le rose, perché il profumo è affine e il colore della pelle ne denota la parentela. Non sarai tu a cingerti delle rose, ma le rose di te». Cito dall'edizione di A. R. Ben-ner- F.A. Fobes, *The Letters of Alciphron, Aelian and Philostratus*, London-Cambridge, Massachusetts 1962 (repr.). Naturalmente evito di addentrarmi nell'insoluto problema dell'attribuzione delle epistole (e in genere delle opere filostratee), per il quale cfr. G. Anderson, *Philostratus. Biography and Belles Lettres in the Third Century A. D.*, London-Sydney- Dover, New Hampshire 1986, pp. 291-296 e L. De Lannoy, «Le problème des Philostratee», in *Aufst. u Niederg. d. röm. Welt*, Bd. 34,3, Berlin-New-York 1997, pp. 2362-2449.

ἐπτέρωται), rendono sollecito. In ἐποχεῖσθαι confluiscono infatti le valenze di «essere trasportato» e di «stare sospeso»², che danno l'idea di movimento e di fissità, e scandiscono il contatto con l'amato, giustificando il ribaltamento espresso dall'antitesi finale (περιθήση δὲ οὐ σὺ τὰ ῥόδα, ἀλλ' αὐτά σε), dove la specificità semantica del verbo, testimoniata dagli esempi di Eur., *Med.* 984 e Aristoph., *Eccl.* 131, sottolinea la situazione eccezionale. A confermarlo è proprio il confronto con *AP V* 142 (Τίς, ῥόδον ὁ στέφανος Διονυσίου ἢ ῥόδον αὐτός / τοῦ στεφάνου; δοκέω, λείπεται ὁ στέφανος), suggerito in nota dagli editori, nel quale proprio l'impiego di λείπεται fa capire lo scarto rispetto al contesto dell'epistola: a Filostrato non importa tanto stabilire un primato (che nella tradizione erotica non sembra mai in discussione)³, ma piuttosto ribadire l'attrazione esercitata sul fiore, che non sa staccarsi dal μειράκιον – e forse non è impossibile cogliere in chi scrive la trepidazione (confermata da εὐμενῶς) e il compiacimento di possedere come amante un essere straordinario, che sa stravolgere anche le regole della natura, come appare pure dalla brevissima *epist.* 2, nella quale il tocco dell'amante (uomo o donna che sia)⁴ impedisce addirittura al fiore di appassire⁵.

Ma il contatto può determinare anche l'effetto contrario, come si legge in *epist.* 9: da belle che erano, le rose «si sono subito consumate e hanno perso il profumo» (εὐθύς ἐμαράνθη καὶ ἀπέπνευσε), perché «non hanno sopportato di essere meno apprezzate, né hanno tollerato di gareggiare con te, ma appena hanno toccato una pelle più profumata sono svanite»⁶. Anche in questo caso Filostrato non si limita soltanto a riprendere e rielaborare un motivo che ricorre in *AP V* 143 (Meleagro) ὁ στέφανος περὶ κρατὶ μαραίνεται Ἥλιοδώρας / αὐτὴ δ' ἐκλάμπει τοῦ στεφάνου στέφανος, ma sottolinea la situazione specifica attraverso la personificazione delle rose, come mostra con finezza l'impiego di ἀπέπνευσε, che significa «perdere il

2. Con questo significato il verbo si trova anche in Ach. Tat., I 15, 4, in una descrizione contraddistinta da frequenti allusioni erotiche.

3. Lo prova Meleagro, *AP V* 144, 5-6 λειμώνες, τί μάταια κόμαις ἐπι φαιδρὰ γελᾶτε; / ἄ γὰρ παῖς κρέσων ἀδυπνῶων στεφάνων.

4. Cfr. Benner-Fobes, p. 416, nota 3.

5. Πέπομφά σοι στέφανον ῥόδων, οὐ σε τιμῶν, καὶ τοῦτο μὲν γάρ, ἀλλ' αὐτοῖς τι χαριζόμενος τοῖς ῥόδοις, ἵνα μὴ μαρανθῆ («Ti ho mandato una corona di rose, non per onorarti – certo anche questo –, ma per fare cosa gradita proprio alle rose, perché non appassissero»),

6. οὐκ ἦνεγκε παρευδοκίμουμένα οὐδὲ ἠνέσχετο τῆς πρὸς σὲ ἀμίλλης, ἀλλ' ὁμοῦ τε ἔθιγεν εὐωδεστέρου χρωτὸς καὶ ἀπῶλετο.

profumo»⁷ e insieme «spirare», «morire», una valenza ribadita esplicitamente subito dopo da ἀπόλετο. In questo modo naturalmente è agevole per lo scrittore trovare parametri di bellezza che superano persino gli elementi naturali; se la rosa è paragonata agli «occhi della terra» (*epist.* 1 γῆς ὄμματα), o esaltata attraverso la triplice identificazione che suggella l'*epist.* 3 (ταῦτα⁸ ἦρος κόμαι, ταῦτα γῆς ἀστραπαί, ταῦτα ἔρωτος αἱ λαμπάδες), l'amante, che ne provoca la consunzione, è assimilato a un fuoco che vince una fiaccola o al sole che oscura gli astri (*epist.* 9 οὕτω καὶ λύχνος πίπτει πυρὸς μείζονος ἡττηθεὶς καὶ ἄστρα ἀμαυρά, ὅταν ἀντιβλέπειν ἡλίῳ μὴ δύνῃται.), e significativamente, per spiegare gli effetti prodotti dal confronto, Filostrato ricorre ad un linguaggio che richiama la lotta e lo scontro, con la conseguente sconfitta di uno dei contendenti – in πίπτει infatti si coglie facilmente la valenza di «cadere morto», perfettamente correlata all'immagine che precede. Coerente con queste scelte lessicali appare nell'*epist.* 3 l'identificazione delle rose con l'armatura (ὕμᾱς δὲ δεῖ τοὺς καλοὺς ῥόδοις μόνους ὀπλιζέσθαι καὶ ταύτην λαμβάνειν παρὰ τῶν ἐραστῶν τὴν πανοπλίαν⁹), palese anticipazione allusiva dei cimenti che attendono gli amanti: a sottolineare l'espressione contribuisce non solo il richiamo iniziale agli usi dei Lacedemoni¹⁰, ma anche la figura etimologica creata dalla posizione di ὀπλιζεσθαι ... πανοπλίαν, significativamente collocati alla fine dei due *cola* – a sua volta il sostantivo è evidenziato dalla forte *traiectio* rispetto a ταύτην.

Attraverso il contatto le rose si sostituiscono addirittura all'amante che le invia, o piuttosto svolgono una sorta di intermediazione, con esiti non diversi da quelli prodotti da un rapporto diretto. *epist.* 46 è esplicita: εὔπεποίηκας στρωμνῆ χρησάμενος τοῖς ῥόδοις· ἡ γὰρ πρὸς τὰ πεμφοθέντα ἡδονὴ σημεῖον μέγα τῆς πρὸς τὸν ἐμψαντα τιμῆς, ὥστε κάγώ σου δι' αὐτῶν ἠψάμην, καὶ γὰρ ἔστιν ἐρωτικὰ καὶ πανοῦργα καὶ κάλλει χρῆσθαι εἰδότα¹¹. Quanto mai fine appare la ripetizione χρησάμενος ... χρῆσθαι con

7. Come in [Mosch.] *Bion.* 4 ἄνθεα νῦν συγνοῖσιν ἀποπνεῖοιτε κορύμβοις; cfr. anche Theoph., *Hist. plant.* IX 16, 2.

8. Accolgo la variante di un ramo della tradizione, in luogo di αὔται preferito dagli editori.

9. «Voi invece, che siete belli, dovete equipaggiarvi di sole rose e ricevere dagli amanti questa armatura».

10. «I Lacedemoni indossavano corazze tinte di porpora per spaventare i nemici con la minaccia del sangue o perché il sangue, che tinge in modo analogo, passasse inosservato»; la tradizione è confermata anche da Plut. *Inst. Lac.* 24, 238 F.

11. «Hai fatto bene a servirti delle rose anche come giaciglio; il piacere per il dono mandato è un grande segno di onore verso chi l'ha spedito. Sicché anch'io grazie alle rose ti

differenti valori: mentre il significato del primo, del tutto consueto, risulta precisato dalla *unctura* predicativa στρωμνῆ ... τοῖς ῥόδοις, nel secondo è facile cogliere una sfumatura erotica creata dall'impiego di κάλλει¹², a conclusione della sequenza ἐρωτικά ... πανοῦργα, nella quale con abile gradualità il secondo aggettivo si carica anche di una valenza specifica, legata ad una situazione personale, quasi che Filostrato voglia sottolineare l'intrusione di chi vuole carpire un piacere che forse non gli appartiene: in questo senso, appare molto coerente il successivo richiamo mitico a Danae¹³, che lascia intuire la passività dell'amante, travolto inerme durante il sonno. Anche *in absentia* dunque si stabilisce un rapporto intenso, per il quale le rose rappresentano un messaggio e un segnale (μηκέτι πνέοντα ῥόδων μόνον ἀλλὰ καὶ σοῦ¹⁴), attraverso il quale si ribadisce ancora la trasformazione del fiore, che trasmette fisicamente, si direbbe, la passione dell'innamorato¹⁵.

Alcune di queste tematiche ricorrono anche nell'*epist.* 54. Chi scrive rivolge un invito esplicito all'amata (καὶ σου δέομαι μὴ στεφανοῦσθαι μόνον ἀλλὰ καὶ κοιμηθῆναι ἐπ' αὐτῶν)¹⁶, nel quale l'impiego di κοιμηθῆναι¹⁷ rivela con chiarezza la *Stimmung* erotica del passo, confermata anche dall'immagine successiva, che rappresenta le rose con attributi topici della bellezza femminile (ιδεῖν μὲν καλὰ ... ἄψασθαι δε μαλακὰ καὶ πάσης στρωμνῆς ἀπαλώτερα), che permettono di cogliere un sottile compiacimento sensuale, espresso da ἰδεῖν e ἄψασθαι e completato in modo esplicito dalla missione 'imposta' ai fiori: ἐνετειλάμην αὐτοῖς καὶ τὴν δειρὴν σου φιλῆσαι καὶ τοῖς μαστοῖς ἐπελθεῖν καὶ ἀνδρῖσασθαι, ἂν ἐφής, καὶ, οἶδα, ἀκούσεται¹⁸. La triplice sequenza di infiniti scandisce in *climax* i momenti

ho toccato: sono cariche d'amore e astute e sanno servirsi della bellezza».

12. Il nesso è costruito sul modello di γυναικὶ χρῆσθαι, ben documentata nella tradizione, come risulta da *LSJ*, s.v. IV 2.

13. «Temo però che non ti abbiano portato riposo, ma tormenti, mentre dormivi, come fece l'oro con Danae».

14. «Non hanno più soltanto la fragranza delle rose, ma profumano anche di te».

15. In Meleagro, *AP* V 136, 5-6 la rosa addirittura partecipa della sofferenza dell'innamorato (δακρύει φιλέραστον, ἰδοῦ, ῥόδον, οὖνεκα κείναν / ἄλλοθι κού κόλποις ἡμετέροις ἔσορᾷ «ecco, piange la rosa, amica degli amanti, perché vede lei altrove, e non sul mio petto»).

16. «E ti prego, non cingerti soltanto, ma dormi anche su di esse».

17. Per la specifica valenza di «sexual intercourse», cfr. *LSJ*, s.v. 4

18. «Ho ordinato loro di baciare il tuo collo, di avvicinarsi ai seni e di comportarsi come un uomo, se lo permetti, e so che obbediranno. Beate voi, quale donna vi accingete ad abbracciare». A ragione E. Suarez de la Torre, «Motivos y temas en las cartas de amor de Filóstrato y Aristeneto», in *Fortunatae* I (1991), p. 116 precisa esplicitamente che in questo caso

del rapporto d'amore, con un'intensità pari al rimpianto di non potere vivere direttamente la passione, come risulta dall'invocazione che segue (ὦ μακαρία, οἶαν γυναῖκα περιβάλλειν μέλλετε). Come l'amante, anche le rose devono essere insistenti nelle loro profferte, ma dinanzi alle resistenze della donna non devono esitare a distruggerla: ἀλλὰ δεήθητε αὐτῆς ὑπὲρ ἑμοῦ καὶ πρεσβεύσατε καὶ πείσατε, ἐὰν δὲ παρακούη, κατακαύσατε¹⁹. L'intensità della richiesta è ribadita anche sul piano stilistico dal triplice omeoteleuto (πρεσβεύσατε καὶ πείσατε... κατακαύσατε), creato dagli imperativi che culminano nella minaccia enfaticizzata in forma di σφραγίς; molto fine appare anche l'inserzione di παρακούη, che richiama senz'altro il precedente ἀκούσεται, col preciso intento di sottolineare come alla sicura obbedienza delle rose non segua necessariamente il consenso immediato della donna, la quale pertanto subirà la punizione che si merita, come evidenza anche la valenza ostile del preverbio κατα-. Nel contempo, la minaccia crea un palese ribaltamento rispetto alla topica amorosa: in genere infatti è il fiore a subire la distruzione dell'innamorato che si rifiuta.

Le rose eseguono gli ordini dell'innamorato (έντετελάμην) anche nell'*epist.* 63 «e come se avessero bevuto la rugiada della tua pura pelle, trattennero la vita che esalava ed era scontenta; avete fatto bene, o rose, a rivivere»²⁰. L'immagine della rugiada richiama la simbologia del prato fiorito, che è metafora affatto tradizionale della donna²¹, del tutto consentanea al contesto specifico; il contatto con l'amata procura il ritorno alla vita, che non solo interrompe prodigiosamente il ciclo naturale del fiore, destinato ad esalare in breve²², ma lo arricchisce di nuova fragranza, come si augura di sperimentare chi scrive (μαθεῖν γὰρ ἔγνωκα εἴ τι παρ' ἀλλήλων

«las rosas "sustituyen" al enambrado».

19. «Ma pregatela per me, siate mie ambasciatrici e persuadetela; se poi rifiuterà, bruciatela».

20. Καὶ ὡς ἐκπίοντα ἀκηράτου χρωτὸς τῆς σῆς δρόσου κατέσχον τὴν ψυχὴν ἐξιούσαν καὶ δυσανασχετοῦσαν. καλῶς ἐποίησατε, ὦ ῥόδα, ἀναβιώσαντα.

21. Per la bellezza femminile paragonata ad un prato in Aristeneto, cfr. Suarez de la Torre, *art. cit.*, pp. 124-125.

22. Cfr. *epist.* 55 ἐχθρὸς γὰρ ὁ θεὸς καὶ τῆ κάλλους ὀπώρα καὶ τῆ ῥόδων ἐπιδημία «il dio infatti (sc. il Tempo) è ostile all'autunno della bellezza e alla loro durata»; il tema ricorre anche in *epist.* 4 φθονερὸν γὰρ δεινῶς τὸ ἄνθος καὶ ὠκύμορον καὶ παύσασθαι ταχύ; 17 φθονερὸς ... ὁ χρόνος καὶ τὴν ἄνθος ὥραν ἀφανίζει καὶ τὴν κάλλους ἀκμὴν ἀπάγει e 51 εἰ καὶ κάλλιστον ἀνθέων, βραχὺ τὴν ὥραν. Per il *topos*, cfr. ad esempio, Theocr., 23, 28; *AP.* XII 234 (Stratone); invece, per Ach. Tat., II 36, 2 la rosa τῶν ἄλλων εὐμορφότερόν ἐστι φυτῶν, ὅτι τὸ κάλλος αὐτοῦ φεύγει ταχύ.

είληφατε ἐς εὐωδίαν αὐτὴ καὶ ὑμεῖς ἐς χρόνον²³) – e il pensiero è significativamente sottolineato dal chiasmo in clausola di *colon*.

Nel lessico erotico anche gli occhi hanno una ricorrenza topica, sicché non meraviglia che le epistole filostratee «return repeatedly to imagery of the eye to describe the process and the vicissitudes of erotic desire»²⁴. Il tema contrassegna in particolare le lettere 10, 11 e 12, nelle quali le immagini sono correlate in un gioco di giustapposizione e di contrappunto, che scandisce la trama narrativa.

Come i nidi per gli uccelli, le rocce per i pesci, gli occhi sono sede della bellezza e quando penetra in essi «non abbandona più questa dimora: così anch'io ti ho accolto e ti porto dovunque, nella rete dei miei occhi» (*epist.* 10 κάλλος δὲ ἅπαξ ἐπ' ὀφθαλμοὺς ῥυέν οὐκ ἄπεισιν ἐκ τούτου τοῦ καταγωγίου. οὕτω κάγώ σε ὑπεδεξάμην καὶ φέρω πανταχοῦ τοῖς τῶν ὀμμάτων δικτύοις). Delle due immagini su cui è costruito il passo, la prima, il flusso della bellezza, è attestata in almeno quattro brani significativi di Achille Tazio: 1.9.4-5 ὀφθαλμοὶ γὰρ ἀλλήλοις ἀντανακλώμενοι ἀπομάττουσιν ὡς ἐν κατόπτρῳ τῶν σωμάτων τὰ εἶδωλα· ἡ δὲ τοῦ κάλλους ἀπορροή, δι' αὐτῶν εἰς τὴν ψυχὴν καταρρέουσα, ἔχει τινὰ μίξιν ἐν ἀποστάσει· 5. καὶ ὀλίγον ἐστὶ τῆς τῶν σωμάτων μίξεως· καινὴ γάρ ἐστι σωμάτων συμπλοκή.²⁵; V 13, 4 (una ripresa *cum variatione* del precedente) ἡ δὲ τῆς θέας ἡδονὴ διὰ τῶν ὀμμάτων εἰσρέουσα τοῖς στέρνοις ἐγκάθηται· ἔλκουσα δὲ τοῦ ἐρωμένου τὸ εἶδωλον αἰεὶ, ἐναπομάττεται τῷ τῆς ψυχῆς κατόπτρῳ καὶ ἀναπλάττει τὴν μορφήν· ἡ δὲ τοῦ κάλλους ἀπορροὴ δι' ἀφανῶν ἀκτίνων ἐπὶ τὴν ἐρωτικὴν ἐλκομένη καρδίαν ἐναποσφραγίζει κάτω τὴν σκιάν.²⁶; VI 6, 4 Τί δέ σου τὸ κάλλος τῶν ὀφθαλμῶν εἰς γῆν

23. «Ho deciso infatti di sapere se avete reciprocamente acquisito qualcosa, tu in franza e voi in durata».

24. A. Walker, «Eros and the Eye in the Love-Letters of Philostratus», in *Proc. Camb. Phil. Soc.* XXXVIII-XXXIX (1992-1993), pp. 132-148 (citazione da p. 133).

25. «Gli occhi, riflettendosi gli uni negli altri, riproducono l'immagine dei corpi come in uno specchio, e il flusso della bellezza, scorrendo attraverso di loro nell'anima, produce, sia pure a distanza, una sorta di unione; è in piccola parte l'unione dei corpi, infatti rappresenta un nuovo intreccio dei corpi»; come osserva J-Ph. Garnaud nella sua edizione (Paris 1991, p. 17, nota 1), dalla quale è tratta la citazione, il modello sembra essere Plat., *Phaedr.* 251 b δεξάμενος ... τοῦ κάλλους τὴν ἀπορροὴν διὰ τῶν ὀμμάτων ἐθερμάνθη, un passo che pure Walker, *art. cit.*, p. 139 ricorda precisando: «apparently building on the Empedoclean theory of effluences».

26. «Il piacere della vista, penetrando attraverso gli occhi, si insedia nel petto, e attorando di continuo l'immagine dell'amato, la imprime nello specchio dell'anima e ne plasma la forma; e il flusso della bellezza, trascinato da invisibili raggi nel cuore innamorato, suggella in profondità la traccia».

καταρρεῖ; ἐπὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς μᾶλλον ρεέτω τοὺς ἐμούς;²⁷, e soprattutto VI 5-6, dove è descritta con puntualità la reazione commossa di Tersandro dinanzi a Leucippe piangente: ἐπειδὴ γὰρ εἰς τὰ ὄμματα τῶν καλῶν τὸ κάλλος κάθηται, ῥέον [δέ] ἐκεῖθεν ἐπὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς τῶν ὀρώντων ἴσταται καὶ τῶν δακρῦων τὴν πηγὴν συνεφέλκεται. ὁ δὲ ἐραστὴς δεξάμενος ἄμφω τὸ μὲν κάλλος εἰς τὴν ψυχὴν ἤρπασε, τὸ δὲ δάκρυον εἰς τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐτήρησεν, ὀραθῆναι δὲ εὐχεται, καὶ ἀποψήσασθαι δυνάμενος ἐθέλει, ἀλλὰ τὸ δάκρυον ὡς δύνатаι κατέχει καὶ φοβεῖται μὴ πρὸ καιροῦ φύγη. 6. ὁ δὲ καὶ τῶν ὀφθαλμῶν τὴν κίνησιν ἐπέχει, μὴ πρὶν τὸ ἐρώμενον ἰδεῖν ταχὺ θελήσῃ πεσεῖν· μαρτυρίαν γὰρ ταύτην νενόμικεν ὅτι καὶ φιλεῖ.²⁸

A Filostrato naturalmente è estraneo il gusto di analizzare le reazioni emotive ricorrendo ad articolate riflessioni, oscillanti tra l'*ekphrasis* e quella «tendenza filosofeggiante» tipica di Achille Tazio, che si esprime nello «sforzio verso l'astrazione, verso il fissare gli elementi trascendentali delle manifestazioni della natura e dell'anima umana»²⁹ – il respiro narrativo dell'epistolario non lo concede³⁰. Quel che importa rilevare invece è l'intreccio delle due immagini: il flusso di bellezza si arresta negli occhi e causa la cattura dell'amante, rappresentata attraverso la metafora della rete, che ha un sicuro modello in Ibico, fr. 287, 1-4 Davies (Ἔρος αὐτέ με κυανέοισιν ὑπὸ βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος / κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει- / ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει)³¹, ripreso anche da Dioscoride (*AP*. V 56, 3-4 καὶ γλῆναι λασίασιν ὑπ' ὀφρύσιν ἀστράπτουσαι, / σπλάγχων ἡμετέρων δίκτυα καὶ παγίδες)³². Nell'epistola

27. «Perché la bellezza dei tuoi occhi scorre a terra? Piuttosto si riversi nei miei occhi!» – significativamente poco prima (VI 6, 3) Achille Tazio aveva affermato che μάλιστα ... ἐν τοῖς ὀφθαλμοῖς κάθηται τὸ κάλλος – una *iunctura* che ricorre identica nel passo successivo.

28. «Poiché la bellezza risiede negli occhi dei belli, scorrendo da lì negli occhi di chi guarda si ferma e trascina con sé la fonte delle lacrime. E l'amante, accogliendo entrambe, rapisce la bellezza nella sua anima, ma serba le lacrime negli occhi, e si augura di essere visto, e non vuole asciugarsi pur potendolo, ma trattiene le lacrime, come è possibile, e teme che fuggano prima del tempo. 6. E addirittura trattiene il movimento degli occhi, per paura che vogliano cadere in fretta, prima che l'amato le veda. Infatti, ritiene proprio questa una testimonianza d'amore».

29. L. Castiglioni, «Studi intorno ai romanzieri greci. II. Achille Tazio», in *Byz.-Neugr. Jahrb.* IV (1923), pp. 18-50 (citazione da p. 30).

30. Cfr. Suarez de la Torre, *art. cit.*, p. 115.

31. «Eros, guardandomi di nuovo con occhi languidi sotto le fosche ciglia, con multi-formi malie mi getta nelle reti infinite di Cipride»; cfr. la ripresa di Paolo Silenziario, *AP* IX 765, 2 δίκτυον ἀπαλῆς Παφίης.

32. «E le pupille, lampeggiando sotto le folte ciglia, sono reti e lacci per il mio cuore»; il

poi il nesso appare quanto mai appropriato al contesto, in quanto risulta finemente correlato non solo agli uccelli e ai pesci, richiamati nel confronto iniziale, ma anche al fiume e al mare, con i quali l'amato è paragonato alla fine della lettera, in una *climax* che si conclude assimilando il ragazzo prima al sole e poi ad una stella, la sola capace di brillare nella notte insieme ad Espero – tradizionalmente l'astro più bello del cielo (*Il. XXII 318*): καὶ μὴν καὶ ποταμοῦ πλησίον γενόμενος τὸν μὲν οὐκ οἶδα ὅπως ἠφάνισται, σὲ δὲ ῥεῖν ἀντ' ἐκείνου νομίζω καλὸν καὶ μέγα καὶ πολὺ μείζον τῆς θαλάττης. ἀπιδῶν δὲ ἐς οὐρανὸν τὸν μὲν ἥλιον ηγοῦμαι πεπτωκέναι καὶ κάτω που βαδίζειν, ἀντ' ἐκείνου δὲ φαίνεται ὄν ἐγὼ βούλομαι, εἰ δὲ γένοιτο καὶ νύξ, δύο βλέπω μόνους ἀστέρας, τὸν ἔσπερον καὶ σέ³³. In tale ordito, non sembra casuale l'impiego poco prima del nesso τῶν ἀνθῶν ἐξέχεις, nel quale il verbo, col valore di «sorgere, spuntare», ricorre in Aristoph., *Ve.* 771-772 ἦν ἐξέχη / εἶλη κατ' ὀρθρόν, proprio in riferimento al sole, con fine anticipazione rispetto all'immagine finale.

Ma la conquista crea anche sofferenza (*epist.* 11): ποσάκις σοι τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀνέωξα, ἵνα ἀπέλθης, ὥσπερ οἱ τὰ δίκτυα ἀναπτύσσοντες τοῖς θηρίοις ἐς ἐξουσίαν τοῦ φυγεῖν; καὶ σὺ μένεις ἐδραῖος κατὰ τοὺς δεινοὺς ἐποίκουσ, οἱ χῶραν ἄπαξ ἀλλοτρίαν καταλαβόντες οὐκέτι δέχονται τὴν ἀπανάστασιν. καὶ δὴ πάλιν, ὥσπερ εἶωθα, ἐπαίρω τὰ βλέφαρα· ἀπόπτηθι ἤδη ποτὲ καὶ τὴν πολιορκίαν λῦσον καὶ γενοῦ ξένος ἄλλων ὀμμάτων³⁴. Rispetto al *topos* della preda catturata nella caccia³⁵, attestato sin da Teognide (949-954), Filostrato introduce un significativo ribaltamento, nella consapevolezza che solo la dipartita dell'amante può procurare sollievo all'innamorato. In particolare, il nesso τὰ δίκτυα ἀναπτύσσοντες si con-

frammento riecheggia Hes., *Th.* 907 ss., cfr. G. Burzacchini, *Lirici greci*, a cura di E. Degani e G. B., Firenze 1977, p. 311; Eleonora Cavallini, «Note ai lirici corali», in *Eikasmos* III (1992), p. 21.

33. «Veramente, quando mi trovo presso un fiume, quello sparisce, non so come, e al suo posto credo che sia tu a scorrere, bello e grande, molto più grande del mare; e guardando verso il cielo, ritengo che il sole sia caduto e si muova a terra, mentre appaia al posto suo quello che desidero. Se venisse anche la notte, vedo solo due stelle, Espero e te».

34. «Quante volte ho aperto gli occhi perché te ne andassi, come quelli che dispiegano le reti alle prede, per concedere loro di fuggire? Eppure tu rimani ben saldo al tuo posto, alla maniera di quei terribili coloni che, una volta occupata la terra altrui, non sono più disposti ad andarsene. E di nuovo, come al solito, alzo le palpebre: vola via finalmente, toglì l'assedio e sii ospite di altri occhi».

35. Sul quale cfr. Walker, *art. cit.*, p. 144, note 9 e 11 – in quest'ultima sono citati a confronto *APV* 100,2 (Adespoto) e XII 91,1-2 (Meleagro), a cui si può aggiungere Riano, XII 93,1-2 (ἦ γὰρ ἂν ὄμμα / ρίψης, ὡς ἰξῶ τοῦτο προσαμπέχεται) e Meleagro, XII 92, 2-3; 113, 2 dove persino Eros viene catturato dagli occhi di Timario.

trappone a τοῖς τῶν ὀμμάτων δικτύοις dell'epistola precedente, ma proprio la disponibilità alla resa trasforma l'insediamento in possesso definitivo, come sottolinea il paragone con i coloni, che non solo rappresentano in maniera icastica coloro che esercitano un'occupazione con la forza, ma suggerisce anche tacitamente la metafora del campo da arare e coltivare, del tutto tradizionale nel linguaggio d'amore³⁶. In tale contesto, appare quanto mai conseguente il richiamo all'assedio (τὴν πολιορκίαν λῦσον), che pure costituisce un motivo topico nella letteratura erotica, soprattutto in età tardo antica e bizantina³⁷, allorché si vuole descrivere l'assalto alla donna amata, rappresentata come una rocca da espugnare o un muro da abbattere, con un'immagine divenuta addirittura proverbiale³⁸.

Sulla combinazione dei due temi (gli occhi e l'acropoli) è articolata la prima parte dell'*epist.* 12 πόθεν μου τὴν ψυχὴν κατέλαβες; ἢ δῆλον ὅτι ἀπὸ τῶν ὀμμάτων, ἀφ' ὧν μόνων κάλλος ἐσέρχεται; ὥσπερ γὰρ τὰς ἀκροπόλεις οἱ τύραννοι καὶ τὰ ἐρυμνὰ οἱ βασιλεῖς καὶ τὰ ὑψηλὰ οἱ ἀετοὶ καταλαμβάνουσιν, οὕτω καὶ ὁ ἔρωσ τὴν τῶν ὀφθαλμῶν ἀκρόπολιν, ἦν οὐ ξύλοις, οὐδὲ πλίνθοις, ἀλλὰ μόνοις βλεφάροις τειχίσας ἡσυχῇ καὶ κατὰ μικρὸν ἐς τὴν ψυχὴν ἐσδύεται, ταχέως μὲν, ὡς πτηνός, ἔλευθέρως δέ, ὡς γυμνός, ἀμάχως δέ, ὡς τοξότης³⁹. La «rocca degli occhi» diventa possesso di Eros, eguagliato ad un *tyrannos* e rappresentato nel contempo come un ar-

36. Cfr. la documentazione in *ThGL*, s. vv. ἄρουρα (II 2021-2022) e ἀρώω (II 2023).

37. Cfr. ad esempio, Lucian., *Dial. mer.* 3; alciaphr., III 26, 2; Char., II 8, 1; *AP V* 294, 3, 13, 19, 22 (Agazia); Eust. Macreimb., III 7, 3; IV 23, 2; V 3, 8.

38. Tale è il nesso Σεμράμιδος τείχος (*CPG* II, 670, 1), attestato in Syn., *epist.* 5 (p. 76, 34 Garzya), ripreso significativamente in *AP V* 252, 3 (Paolo Silenziario). In Agazia, *AP V* 294 il tema è abilmente variato attraverso l'immagine della vecchia, inflessibile guardiana dell'amata, che δόχμιον ἐν λέκτρῳ νῶτον ἐρεισαμένη /προβλής ὡς τις ἐπαλξίς ἀνέμβατος (2-3): la conquista della fanciulla in sostanza può avvenire solo dopo avere espugnato il «baluardo» della «vecchia odiosa» (1 ἢ γραῦς ἢ φθονερή), sicché subito dopo il poeta può affermare in modo esplicito (19-23): οὐπω δ' ἐξαλάπαζα φίλης πύργωμα κορείης, / ἀλλ' ἔτ' ἀδριτῶ σφίγγεται ἀμβολίη. / ἔμπης ἦν ἐτέρου μοθου στήσωμεν ἄγωνα, / αἶλλ' ἔτι πορθήσω τείχεα παρθενίης, / οὐδ' ἔτι με σχήσουσιν ἐπάλξεις «non ho ancora distrutto la fortezza dell'amata verginità, ma ancora è protetta da una tregua che non si può rompere. Se però affronteremo il cimento di un altro scontro, sì, in fretta conquisterò le mura della verginità e gli spalti non mi fermeranno più».

39. «Da quale parte hai raggiunto la mia anima? Dagli occhi, i soli che lasciano penetrare la bellezza? Come i tiranni le a poco a poco: acropoli, i sovrani le fortezze e gli dèi la volta del cielo, così anche Eros occupa la rocca degli occhi; poiché non l'ha fortificata con pali di legno né con mattoni, ma solo con le palpebre, penetra nell'anima in silenzio e velocemente, perché è alato, senza impedimenti, perché nudo, e invincibile, in quanto arciere»; in Meleagro, *AP V* 177, 10 Eros è rappresentato Ζηνοφίλας ὄμμασι κρυπτόμενος. Sull'epistola si ferma anche Walker, *art. cit.*, p. 133.

ciere⁴⁰ alato ed invincibile, con palese riecheggiamento del noto passo di Soph., *Ant.* 781 Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν. Ma l'anafora κατέλαβες ... καταλαμβάνουσιν, nonché l'immagine suggerita dai verbi ἐσέρχεται e ἐσδύεται, che scandiscono con fine *climax* i due momenti dell'ingresso e dell'insediamento in profondità⁴¹, consolidano facilmente l'identificazione tra l'amata e gli dèi, ribadendo l'ineluttabilità della sconfitta. Di conseguenza, l'amante non esita addirittura a maledire i propri occhi (*epist.* 29 τὰ μὲν σὰ ὄμματα φιλοῶ, τὰ δὲ ἔμαντοῦ μισῶ), perché l'anima εὖ μάλα πείθεται, παρακούειν μὴ δυναμένη λίχνων δορυφόρων, καὶ γὰρ μὴ βουλομένην σύρουσιν ἔξω καὶ βιάζονται ὅσα αὐτοὶ προλαβόντες ἐπήνεσαν⁴². In sostanza, gli occhi svolgono due azioni opposte: nel momento in cui si avvicinano alla bellezza ne diventano prigionieri, sicché perdono la loro funzione di δορυφόροι, non difendono l'anima, ma si impongono su di lei, a guisa di conquistatori, come suggerisce l'impiego di σύρουσιν, esplicita allusione ad una forza inarrestabile che travolge - lo provano le ricorrenze del verbo, in senso proprio o traslato (*ThGL*, s.v. VIII 1524-1525). Altrettanto fine appare l'uso dell'aggettivo λίχνος, che proprio in riferimento all'occhio dell'amante è attestato anche in Meleagro (*AP* XII 106, 1-2 τὸ λίχνον / ὄμμα, e con lieve variante, 94, 5-6 ἦν δὲ Μυίσκω / λίχνος ἐπίβλεψης), nonché in Leonida, XVI 306, 3⁴³.

Ma l'acropoli è pure icastica metafora di eccellenza, segno esplicito di una maestà che esige onore e tributi. Il tema costituisce significativamente la *pointe* dell'*epist.* 19 (τὸ μὲν οἴκημά σου κάλλους ἀκρόπολις, οἱ δὲ ἐσιόντες ἱερεῖς, οἱ δὲ στεφανούμενοι θεωροί, τὸ ἀργύριον φόροι. τῶν ὑπακουόντων ἠδέως βασίλευε καὶ ἔτι προσκυνοῦ)⁴⁴, nella quale merita di essere sottolineata l'ambigua valenza di οἴκημα, che significa anche «bordello», come è ben documentato (*ThGL*, s.v. = VI 1777-1778), specie nella

40. Sul tema, cfr. Maria Grazia Bonanno, «Asclep. XV G.-P (= *AP*XII 46), 2 φλέγετε», in *Eikasmos* VII (1996), pp. 155-159; Cristina Pace, «Le frecce degli Eroti», in *Eikasmos* XII (2001), pp. 19-26 - in Meleagro, *AP* XII 83, 4 Eros scaglia proprio sugli occhi la fiammella (φανίον) di Cipride.

41. Opportunamente Walker, *art. cit.*, p. 133 osserva: «While Philostratus speaks of this entry as forceful and thus unwanted, he is also sensitive to the pleasures that attend visual perception».

42. «obbedisce prontamente e obbedisce perché non può disobbedire ad avidi scudieri: infatti la trascinano fuori anche se non vuole e la costringono a condividere quanto essi hanno in precedenza approvato».

43. ὡς ὁ γέρων λίχνοισιν ἐπ' ὄμμασιν ὑγρά δεδορκώς.

44. «La tua casa è un'acropoli di bellezza: quelli che entrano sono sacerdoti; i coronati, ministri; il denaro, tributi. Regna con gioia sui sudditi, accogli e inoltre fatti onorare».

narrativa erotica⁴⁵; e senza dubbio non sembra casuale che il periodo, articolato su quattro *cola*, si apra con οἴκημα e si chiuda con la *unctura* τὸ ἀργύριον φόροι, con l'intento di ribadire le finalità della «casa», dove il μειράκιον svolge comunque la sua funzione di sovrano assoluto. La consueta immagine dell'amante padrone si trasfonda iperbolicamente nell'identificazione con il *basileus*, con la quale è correlata anche la 'sacralità' del luogo, nonché la sottomissione di coloro che lo frequentano, testimoniata in palesi atti di adorazione, che riscattano il compiacimento della disponibilità: come tutti i beni preziosi, anche la bellezza non può appartenere a pochi e la compiacenza non deve essere motivo di vergogna, ma di orgoglio⁴⁶.

Correlato alla πολιορκία è l'έμπρησμός, che suggerisce immediato il richiamo all'acqua, incapace comunque di spegnere un simile incendio (*epist.* 11): καί τις ὁ καινὸς έμπρησμός; κινδυνεύω, αἰτῶ ὕδωρ, κομίζει δὲ οὐδεὶς, ὅτι τὸ σβεστήριον ἐς ταύτην τὴν φλόγα ἀπορώτατον, εἴτε ἐκ πηγῆς κομίζοι τις, εἴτε ἐκ ποταμοῦ λαμβάνοι. καὶ γὰρ αὐτὸ τὸ ὕδωρ ὑπὸ ἔρωτος κάεται⁴⁷. L'invocazione a fermare il fuoco devastante ricorre anche in Meleagro, *AP* XII 81 (ψυχαπάται δυσέρωτες, ὅσοι φλόγα τὰν φιλόπαιδα / οἴδατε τοῦ πικροῦ γευσάμενοι μέλιτος, / ψυχρὸν ὕδωρ † νίψαι † ψυχρὸν, τάχος, ἄρτι τακείσης / ἐκ χιόνος τῆ' μῆ χειτε περι κραδίη / ἧ γὰρ ἰδεῖν ἔτλην Διονύσιον. ἀλλ' ὁμόδουλοι, / πρὶν ψαῦσαι σπλάγχων, πῦρ ἀπ' ἔμεῦ σβέσατε⁴⁸), ma Filostrato introduce una fine *variatio* proprio nella *pointe* dell'epistola, contrassegnata dal tema dell'acqua che non solo non riesce a spegnere le fiamme (fosse anche quella dell'intero oceano)⁴⁹, ma addirittura brucia⁵⁰,

45. Cfr. Ach. Tat., VIII 8, 11; 9,3; Xen. Eph., V 5,5; 7, 1; 7, 3; Hel., VII 10, 5.

46. «Non vergognarti della tua disponibilità (τῶ εὐκόλῳ), ma sii orgoglioso di essere compiacente: l'acqua appartiene a tutti, il fuoco non è di uno solo, le stelle sono di tutti e il sole è una divinità pubblica» – nell'elenco è facile cogliere una *climax* che culmina con il riferimento al sole, simbologia del *basileus*, di cui rappresenta una fine anticipazione.

47. «E che cosa è questo incendio del tutto nuovo? Corro dei rischi chiedendo acqua, ma nessuno lo placa, perché quella che serve a spegnere la fiamma è assai difficile da trovare, sia che uno l'attinga da una fonte, sia che la prenda da un fiume: infatti anche l'acqua è bruciata dall'amore».

48. «Anime ingannate, amanti infelici, voi che conoscete il fuoco d'amore per i ragazzi, avendo gustato l'amaro miele, acqua gelida versate, gelida, in fretta, sul mio cuore, prendendola da neve appena sciolta, perché ho avuto la forza di guardare Dionisio. Ma, compagni di schiavitù, prima che tocchi le viscere, spegnete il mio incendio»; al v. 1 condivido l'interpretazione di F. M. Pontani, *Antologia Palatina*, IV, Torino 1981, p. 461, che coglie in ψυχαπάται valenza passiva. Naturalmente solo generica è la traduzione del v. 3.

49. Frequente in Nonn., *Dionys.* I 87; XIII 327; XXIII 274; XLIII 386; cfr. anche Musae. 245.

specie quando proviene dal calice sfiorato dalle labbra dell'amante – esemplare è il confronto con Paolo Silenziario, *AP* V 281, 5-6 ἐφλέχθην δ' ἔτι μάλλον ὑφ' ὕδατος· ἐκ γὰρ ἐκείνης / λάθριον εἶχεν κύλιξ πῦρ γλυκερῶν στομάτων⁵¹.

Un fine compendio di tematiche e di immagini, espresse da una trama stilistica sostenuta, ancorché mai artificiosa, è rappresentato dall'*epist.* 60: πάντα με αἰρεῖ τὰ σά, καὶ ὁ λινοῦς χιτῶν, ὡς ὁ τῆς Ἴσιδος, καὶ τὸ καπηλεῖον, ὡς Ἀφροδίσιον, καὶ τὰ ἐκπώματα, ὡς Ἑρας ὄμματα, καὶ ὁ οἶνος, ὡς ἄνθος, καὶ τῶν τριῶν δακτύλων αἱ συνθέσεις, ἐφ' ὧν ὀχεῖται τὸ ποτήριον, ὡς περ αἱ τῶν φύλλων τῶν ἐν τοῖς ῥόδοις ἐκβολαί, κάγω μὲν φοβοῦμαι, μὴ πέση, τὸ δὲ ἔστηκεν ὀχυρῶς, ὡς γνώμη ἐρηρυσμένον, καὶ τοῖς δακτύλοις συμπέφυκεν. εἰ δὲ καὶ ἀποπίοις ποτέ, πᾶν τὸ καταλειπόμενον γίγνεται θερμότερον τῷ ἄσθματι, ἥδιον δὲ τοῦ νέκταρος. κάτεισι γοῦν ἐπὶ τὴν φάρυγγα ἀκωλύτοις ὁδοῖς, ὡς περ οὐκ οἴνω κεκραμένον, ἀλλὰ φιλήμασιν⁵². Alla metamorfosi della realtà, prodotta dalla presenza dell'amata (τὸ καπηλεῖον, ὡς Ἀφροδίσιον), si accompagna una sequenza di similitudini, attraverso le quali è fissata la rappresentazione della donna che sorregge la coppa e pervade d'amore qualunque cosa entri in contatto con lei. L'armonia delle dita, paragonate allo spuntare delle foglie di rosa, crea una simbiosi tra l'oggetto e la donna, sottolineata dall'allibramento delle *iuncturae* δακτύλων αἱ συνθέσεις ~ τοῖς δακτύλοις συμπέφυκεν e ribadito dalla ripresa del proverbio. Significativamente, la conclusione varia con finezza il *topos* del bacio inviato attraverso la coppa⁵³, che contrassegna le epistole 32 e 33⁵⁴: a trasmettere l'ardore della donna è il respiro (ἄσθμα), a cui si uniscono i baci, creando una sequenza

50. Come è ben documentato nella poesia bizantina, cfr. Georg. Pisid., *Hex.* 1793 τὴν δροσίζουσαν φλόγα, una *iunctura* testimoniata nei romanzi di Niceta Eugeniano (II 382 ὃ πῦρ δροσίζον, ὃ φλογίζουσα δρόσος - Theod. Prodr., *Rod.* D VIII 225) e di Costantino Manassa (165, 9 Mazal).

51. «Ma fui infiammato ancora di più dall'acqua, perché la coppa teneva nascosto il fuoco della sua dolce bocca».

52. «Tutto quello che hai mi cattura: la veste di lino è quella di Iside, la taverna, un tempio di Afrodite, le coppe, gli occhi di Era, il vino, un fiore; la posizione delle tre dita che sorreggono la tazza è come lo spuntare delle foglie sulle rose; ed io temo che cada, ma è sicura, quasi che la tua volontà là sostenga, e si armonizza con le dita. Se mai anche tu vi bevessi, tutto ciò che rimane diventa più caldo per il tuo respiro e più dolce del nettare. Scende dunque nella gola, per una via che non ha impedimenti, come fosse mescolato non con il vino, ma coi baci».

53. Cfr. Ach. Tat., II 9, 2; Long., III 8, 2; *AP* V 171 (Meleagro); 261, 5-6 (Agazia).

54. Sulle quali, cfr. Walker, *art. cit.*, pp. 139-142.

tra le azioni, allusiva del rapporto d'amore, come suggerisce il confronto con Achille Tazio, II 37, 9-10, dove è descritta la reazione della donna al culmine dell'amplesso: τὸ δὲ ἄσθμα σὺν πνεύματι ἐρωτικῶ μέχρι τῶν τοῦ στόματος χειλέων ἀναθορὸν συντυγχάνει πλανωμένῳ τῷ φιλήματι καὶ ζητοῦντι καταβῆναι κάτω, 10 ἀναστρέφον τε σὺν τῷ ἄσθματι τὸ φίλημα καὶ μυχθὲν ἔπεται καὶ βάλλει τὴν καρδίαν⁵⁵.

Ancora una volta, l'esilità del contesto epistolare non annulla la trama delle suggestioni prodotta dalle immagini e dalla valenza evocativa del linguaggio; Filostrato attinge dalla tradizione erotica con consapevole lievità, che scandisce finemente i contenuti e attenua i rischi di una topica esasperata, nonostante la specificità della sua formazione retorica⁵⁶.

55. «L'affanno, risalendo col respiro d'amore sino alla bocca e alle labbra, si incontra col bacio che vaga e cerca di scendere giù; allora il bacio torna indietro con l'ansimare e, mescolandosi ad esso, lo segue e colpisce il cuore».

56. Ribadita di recente anche da Patricia A. Rosenmeyer, *Ancient Epistolary Fictions. The Letter in Greek Literature*, Cambridge 2001: «If we recall the trope that a letter should reflect a man's soul, we reasonably conclude that Philostratus has the soul of a sophist, and is very much a product of his society».

IL *CODEX THEBANUS* E I PAPIRI: SUGGERIMENTI SUL TESTO DI CARITONE

I papiri del romanzo greco, Firenze 2010, 139-152

A conclusione di uno studio ricco di contributi, Christina Lucke¹ osservava: «Die Überprüfung der Chariton-Papyri hat ergeben, dass mit Ausnahme von P. Michael. 1, der zur Textherstellung nur wenig beitragen konnte, die Papyri den Text zuverlässiger bewahrt haben als F, und zwar weit zuverlässiger, als man bisher angenommen hat. Der Florentinus kann durchaus nicht mehr als der bessere Textzeuge gelten. Die zahlreichen Stellen, an denen der durch die Papyri überlieferte Text überlegen ist, lassen darüber hinaus vermuten, dass der Florentinus auch an den Stellen, an denen keine Papyri als Kontrollinstanz zur Verfügung stehen, weit häufiger einen verderbten Text bietet, als bislang gesehen wurde». La ricerca della Lucke, indispensabile *mise au point* dopo la difettosa edizione di Georges Molinié (Paris, Les Belles Lettres 1979²) ha avuto un importante riscontro nella recente edizione teubneriana di Reardon³, il quale proprio sulla base della scarsa affidabilità del codice F (= *Laur. Conv. Soppr.* 627, cartaceo, del XIII sec.), deturpato da un'alta percentuale di errori⁴, riesamina l'intera questione, valutando il contributo apportato dai papiri (P. Fay. 1, P. Oxy. VII 1019 + P. Oxy. XLI 2948, P. Michael. 1) e dal *Codex Thebanus*, il palinsesto pergamenaceo scoperto da Wilcken a Tebe nel 1898 e databile tra VII e VIII sec. d.C., del quale come è noto è conservata solo la trascrizione eseguita dallo stesso Wilcken prima che il reperto andasse distrutto nel porto di

1. Ch. Lucke, *Zum Charitontext auf Papyrus*, ZPE 58 (1985), p. 33.

2. Un giudizio molto severo aveva espresso anche B. P. Reardon, *Une nouvelle édition de Chariton*, REG 95 (1982), p. 158: «n'a guère de valeur scientifique». L'edizione fu rivista in seguito da Alain Billault (Paris 1989).

3. Chariton Aphrodisiensis. *De Callirhoe Narrationes Amatoriae*, ed. B.P. Reardon, München - Leipzig 2004.

4. 25 per pagina, secondo il computo di Reardon, *Line nouvelle édition*, cit. a nota 2, p. 167. Come è noto, F conserva anche i romanzi di Senofonte Efesio e Longo; sul codice, cfr. ora N. Bianchi, *Il codice Laur. Conv. Soppr. 627 (F): problemi e ipotesi di localizzazione*, AFLB 44 (2001), pp. 161-181.

Amburgo (1899), a seguito dell'incendio della nave che lo trasportava⁵. In verità, proprio il sospetto espresso dalla Lucke che **F** «weit häufiger einen verderbten Text bietet, als bislang gesehen wurde», nonché le scelte ecdotiche di Reardon, non solo impongono un ulteriore approfondimento della tradizione papiracea, ma soprattutto stimolano a verificare, sia pure attraverso un sondaggio parziale, anche a proposito del *Thebanus*, se non sia possibile cogliere rispetto alle edizioni disponibili, altri passi in cui il testimone offre un contributo alla *constitutio textus*.

Come è noto, forti riserve sulla tradizione del *Codex Thebanus* furono espresse da Blake, per il quale «textus *Thebanus* inter eos est numerandus qui ad lectores vulgares accommodati et grammaticorum curis egentes formam quasi efferatam sensim sibi sumpserint. Qua re in hac recensione plerumque, ac praesertim ubi causas sive e rationibus palaeographicis sive e contextu petitas discernere potui ob quas aut omisit aut intrusit aliquid *Thebanus*, Florentinum ut certe multo saniozem secutus sum. Ubi autem in rebus minoribus incertum est an forte hic illic vuculas a Florentini proavis elapsas *Thebanus* conservaverit, non semper mihi fuit religio quin talia in textum reciperem»⁶. In particolare due sono i passi nei quali il *Codex Thebanus* tramanda un testo considerevolmente variato rispetto a **F**. Il primo occupa la col. III 9-20⁷:

5. Cfr. U. Wilcken, *Eine neue Roman-Handschrift*, APF 1 (1901), pp. 227-272. Del romanzo di Caritone sono conservati su otto colonne (lacunose in più punti) frammenti di VIII 5, 9 - 7, 3. Il *codex* tramanda anche tre frammenti del *Romanzo di Chione* (trascritti e analizzati alle pp. 254-272). Ricordando gli eventi successivi alla scoperta, nonché la precarietà del suo lavoro, Wilcken confessava: «Heute beschränke ich mich darauf, mitzuteilen, was ich über jene Pergamentblätter nach meinen Aufzeichnungen und meinen Erinnerungen zu sagen weiß» (p. 228).

6. *Charitonis Aphrodisiensis De Chaerea et Callirhoe amatoriarum narrationum libri octo*, ed. W. Blake, Oxford 1938, p. XI; secondo A. Borgogno, *Romanzi greci. Caritone d'Afrodizia Senofonte Efesio Longo Sofista*, Torino 2005, p. 370, nota 389, questo «è anche il giudizio più centrato, dopo gli studi di Zimmermann e Wilamowitz, sul palinsesto nel suo complesso e sul metodo con cui i due testimoni devono essere utilizzati».

7. Riproduco qui e in seguito integralmente il testo di Wilcken, confrontandolo con l'edizione di Reardon - nel caso specifico, cfr. pp. 138, 362-367.

Ἐπὶ πολὺ(ν)
 δὲ χρόνον κατέχω(ν)
 αὐτὰ [sc. γράμματα] ἀναγινώσκει ·
 "Καλλιρόη" - κατεφί-
 λησε τοῦνομα - "Διονυ-
 σίῳ εὐεργέτη" - "οἷ[μ]-
 μοι τῷ ἀνδρὶ οὐκ ἔ-
 χω" - "χαίρειν" - "πῶς δύ-
 ναμε σοῦ διεζευ-
 γμένος;" - "Σὺ γὰρ ἔμος
 εὐεργέτης." - "τί γὰρ ἄ-
 ξιον ἐποίησά σου;"

καὶ ἐπὶ πολὺν χρόνον κατεῖχεν, ἀναγινώσκειν μὴ δυνάμενος διὰ τὰ δάκρυα. ἀποκλαύσας δὲ μόλις ἀναγινώσκειν ἤρξατο καὶ πρῶτόν γε Καλλιρόης τοῦνομα κατεφίλησεν. ἐπεὶ δὲ ἦλθεν εἰς τὸ "Διονυσίῳ εὐεργέτη", "οἶμοι" φησὶν "οὐκέτ' ἀνδρὶ" · σὺ γὰρ εὐεργέτης ἔμος· τί γὰρ ἄξιον ἐποίησά σου;"

La conclusione delle peripezie è imminente. Dionisio, il ricco e nobile signore della Ionia che ha sposato Calliroe, diventando padre di un bimbo che la fanciulla in realtà aveva già concepito da Cherea, riceve di nascosto una lettera nella quale la protagonista cerca di attenuare il trauma del definitivo distacco con parole di gratitudine. Il passo, che di fatto si sofferma solo sull'*incipit* dell'epistola⁸, rappresenta una scena alla quale le varianti delle due tradizioni conferiscono un pathos significativamente caratterizzato da una differente *Stimmung* stilistica. Nel *Thebanus* la reazione emotiva è accompagnata da una gestualità che contrassegna la lettura con una manifestazione d'affetto (κατεφίλησε τοῦνομα) o con un sospiro affranto (οἷ[μ]μοι τῷ ἀνδρὶ οὐκ ἔχω) o con il grido deluso di chi non sa darsi pace (πῶς δύναμε σοῦ διεζευγμένος; ... τί γὰρ ἄξιον ἐποίησά σου;) in una se-

8. Il testo integrale si legge in VIII 4, 5-6: «Calliroe saluta Dionisio, il benefattore. Tu sei colui che mi ha liberata dai briganti e dalla schiavitù. Ti chiedo di non adirarti; con la mia anima sono con te, per il nostro figlio comune, che ti affido perché sia allevato ed educato in modo degno di noi. Che non abbia esperienza di una matrigna: tu hai non solo un figlio, ma anche una figlia [sc. nata dal primo matrimonio, come risulta in I 12, 8]: ti bastano due bambini. Quando è diventato uomo, fallo sposare, e mandalo a Siracusa, perché possa vedere anche il nonno. Addio, Plangon. Questo ho scritto di mio pugno. Sta' bene, buon Dionisio, e ricordati della tua Calliroe» – cito (qui e in seguito) dalla traduz. di R. Roncali, *Caritone di Afrodisia. Il romanzo di Calliroe*, Milano 2004⁴.

quenza⁹, scandita dall'alternanza dei *cola*, che conferisce alla frase un'accelerazione consentanea al realismo della scena. Senza dubbio l'articolazione del periodo accentua la drammatizzazione¹⁰ che il testo del **F** sembra risolvere insistendo con lentezza descrittiva sul pianto che impedisce la lettura – a questo concorre significativamente anche l'*ordo verborum* con la collocazione chiasmatica di δάκρυα e ἀποκλαύσας rispetto a ἀναγινώσκειν. Inoltre, non appare irrilevante nel *Thebanus* anche il gioco verbale creato dall'ambigua valenza di χάρειν, che Dionisio non interpreta quale consueta formula di saluto epistolare, ma piuttosto nel suo significato primario di “gioire, rallegrarsi”, come prova il sussurro espresso dall'interrogativa seguente (πῶς δύναμε σοῦ διεξευγμένος;), che non sembra «pugnare cum austero quodam genere dicendi, quod inest toti loco»¹¹, in quanto aggiunge con significativa *climax* un ulteriore tocco al suo sconforto. Suscita dubbi, invece, l'espressione οἱ[μ]μοι τῷ ἀνδρὶ οὐκ ἔχω. Wilcken¹² la ritiene corrotta e sulla base di **F** propone di correggere οἶμοι τῷ ἀνδρὶ οὐκέτ' ὄντι; al contrario, secondo Zimmermann¹³, «Thebani verba ... per se nihil habent offensionis» e la traduzione proposta da Schmid («non invenio inscriptum 'marito'») non crea problemi, ancorché la lezione di **F** risulti comunque preferibile («Adde, quod in Fiorentino evitati sunt hiatus ... et quod numeri aptius cadunt... quam in codice Th.»). In realtà, quale che sia la scelta ai fini della costituzione del testo, è difficile allo stato attuale difendere la lezione del *Thebanus*, dal momento che nel romanzo non si ritrovano esempi di ἔχω con analogo valore – e anche altrove i lessici non offrono sicuro riscontro. Forse, per rendere comprensibile il passo può essere sufficiente espungere ἔχω e correggere οὐκ in οὔ, ipotizzando un uso enfatico della negazione in clausola, ampiamente documentato nella tradizione poetica (soprattutto tragica) e prosastica (*ThGL* VI 2350) – sicché non appare un

9. Come aveva osservato anche F. Zimmermann, *De Charitonis codice Thebano*, in *Philologus* 78 (1923), pp. 346-347, «Porro hoc interest inter F et Th, quod in illo Dionysius ex epistula nihil recitat nisi initium inscriptionis: Διονυσίω εὐεργέτη, cum in hoc totam inscriptionem invenias membratim recitatam idque ita, ut Dionysius tribus illis membris addat quanto animi motu afficiatur».

10. Opportunamente Borgogno, *Romanzi greci*, cit. a nota 6, p. 24, sottolinea quale «motivo fondamentale del romanzo di Caritone [...] la sua tendenza a drammatizzare gli accadimenti [...]. La percentuale di parole in discorso diretto, supera il 40% e naturalmente in gran parte si tratta di dialoghi: è questa l'eredità lasciata a Caritone dal Teatro, e in particolare dalla Commedia Nuova».

11. Zimmermann, *De Charitonis*, cit. a nota 9, p. 348, nota 45.

12. Wilcken, *Roman-Handschrift*, cit. a nota 5, p. 240.

13. Zimmermann, *De Charitonis*, cit. a nota 9, p. 354.

ostacolo il fatto che non ci siano altre ricorrenze in Caritone. In questo modo l'andamento ellittico dell'espressione («Ahimé, "marito" no!») non solo rende con incisiva sottolineatura la dolorosa sorpresa di Dionisio, che nell'intestazione della lettera legge εὐεργέτη in luogo dell'atteso ἀνδρί, ma conferisce al passo una movenza stilistica che bene si addice alla drammatizzazione della scena, contrassegnata da un singulto che sembra scandire gli elementi della frase, attenuando fortemente lo iato.

Il secondo passo segue immediatamente, alla col. IV 3-12:

[Θε]ασάμενον δὲ τὸ
[π]αιδίον τὸν πατέρα
· ασοντα (?) προσῆλθεν
αὐτῷ καὶ "Ποῦ μοι πά-
τερ" εἶπεν "ἢ μήτηρ;
Ἄπίωμεν πρὸς αὐτή(ν)."
"Σὺ μὲν ἀπέλευσαι, τέ-
κνον, εὐτυχῶς καὶ γὰρ αὐτὴ τοῦτο κεκέλευκεν".

Θεασάμενος δὲ τὸ παιδίον καὶ 'πηλας ταῖς χερσίν' "ἀπελεύση ποτέ μοι καὶ
σύ, τέκνον, πρὸς τὴν μητέρα · καὶ γὰρ αὐτὴ τοῦτο κεκέλευκεν" (p. 139,
370-372).

Mentre Dionisio sta leggendo la lettera compare il figlioletto, che nel testo di **F** è solo un κωφὸν πρόσωπον, sul quale il padre riversa la propria desolazione nella certezza che presto se ne andrà, perché così «ha ordinato Calliroe»; nel *Thebanus* invece svolge sorprendentemente un ruolo attivo, mutando del tutto la prospettiva della scena, scandita non più dalle parole del padre, ma dalla preghiera del παιδίον. Secondo Zimmermann la tradizione del *Thebanus* è inaccettabile soprattutto per due ragioni: «Primum inducitur infans verba faciens, quod per se fieri non potuisse plane neglegitur; habet enim filiulus non plus quam quattuor vel quinque menses. Deinde legentibus nobis mirum videtur, quod ille infans tam diu a matre segregatus quaerit subito, ubi sit mater»¹⁴ – un giudizio ribadito in apparato anche da Blake («plane ridiculum hoc additamentum a sciolo quodam saeculi septimi confectum») e ripreso da Reardon senza ulteriori

14. Zimmermann, *De Charitonis*, cit. a nota 9, pp. 357-358.

commenti, come invece il passo avrebbe meritato¹⁵.

È difficile sostenere con Zimmermann (e l'affermazione è ribadita da Blake¹⁶) che il παῖδιον abbia non più di quattro o cinque mesi. Come ha dimostrato Hägg il romanzo «is not a chronicle of a lifetime nor a minute covering of a few days in a person's life but the extended narration of some crucial years following upon the marriage of two young people»¹⁷, e i riferimenti interni permettono di ipotizzare che la distribuzione dei giorni «is fairly even over the two or three years which the whole story may be supposed to cover»¹⁸. Inoltre, da V 10, 5 risulta che il bimbo è assistito da un παιδαγωγός¹⁹, in una scena in cui Dionisio gli chiede aiuto, rendendolo partecipe del proprio dolore (V 10, 4-5)²⁰: «non so chi Calliroe voglia come marito. Ma tu, figlio, puoi saperlo, come un figlio dalla madre. Va', dunque e imploralo per tuo padre. Piangi, baciala, dille: "Madre, mio padre ti ama", e non rimproverarle nulla. Che dici pedagogo? Non ci lasciano entrare nella reggia? Terribile tirannide! Chiudono la porta a un figlio che va dalla madre, ambasciatore del padre!». Secondo la Roncali, la scena «avviene come se fosse rappresentata» e «presuppone modelli di teatro»²¹; e in effetti, la *Stimmung* drammatica sottolinea la funzione del παῖδιον, il quale nella prospettiva del padre deve ristabilire con Calliroe un contatto affettivo che gli eventi hanno interrotto – svolgendo un ruolo reso possibile dall'ambiguità apparente del suo status, essere figlio di due padri. Di conseguenza, ammettere con Borgogno²² che il pedagogo «supplisce all'impossibilità del bambino di fare per davvero l'attore» attenua la tensione patetica della scena, significativamente dominata dal mutismo di entrambi, sopraffatto comunque dalla *climax* del debordante monologo. In ogni caso, proprio la presenza del pedagogo dimostra che il παῖδιον non è un infante, destinato semplicemente ad una presenza esornativa, ma un personaggio capace di trovare

15. E anche di recente, Giuseppe Zanetto, recensendo l'edizione di Reardon (in *Ancient Narrative* 6, 2007, p. 152), afferma senz'altro che il *Thebanus* «si discosta molto nettamente dal dettato di F, così da risultare meno utile per la *constitutio textus*».

16. Blake, cit. a nota 6, p. 120, *app. 1. 4*.

17. T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius*, Stockholm 1971, p. 194.

18. Hägg, *Narrative Technique*, cit. a nota 17, p. 292.

19. Il sostantivo che non ricorre altrove in Caritone è testimoniato solo in Xenoph. Eph. I 14,4.

20. Proprio questa scena secondo Blake, cit. a nota 6, avrebbe offerto lo spunto per il «ridiculum... additamentum».

21. Roncali, *Caritone*, cit. a nota 8, p. 310, nota 52.

22. Borgogno, *Romanzi greci*, cit. a nota 6, p. 281, nota 260.

una collocazione nell'economia della storia. Partendo da tali premesse, l'andamento del racconto trådito dal *Thebanus* appare meno sorprendente. L'intervento del bimbo, "Ποῦ μοι πάτερ" εἶπεν "ἡ μήτηρ; Ἀπίωμεν πρὸς αὐτή(ν)", crea un significativo parallelismo con la scena di V 10, 5, della quale rappresenta una sorta di completamento; l'invito che Dionisio aveva rivolto al figlio (καὶ νῦν ἄπελθε καὶ ἰκέτευσον ὑπὲρ τοῦ πατρός) sembra realizzarsi ora attraverso il comportamento del bimbo, che all'angoscia del padre reagisce istintivamente invocando la madre. In tale contesto non appare irrilevante anche la lezione εὐτυχῶς, trådita solo dal *Thebanus*: Dionisio, che è consapevole di non poter condividere la fortuna del figlio (destinato a rivedere la madre e a conoscere i nonni), enfatizza per contrasto la propria solitudine (ἐγὼ δὲ ἔρημος βιώσομαι) – e significativamente al *pathos* della scena contribuisce l'antitesi σὺ μὲν ... ἐγὼ δὲ, di cui non c'è traccia nel Fiorentino.

Certo, valorizzare questa variante non significa rimuovere tutti i dubbi sul testo del *Thebanus*. La corruzione di col. IV 5 .ασοντα (?) impedisce senza dubbio di cogliere con esattezza il punto di partenza della scena, e tra le congetture documentate dall'apparato di Reardon (ἐ]λθόντα Wilcken; π]αρόντα Schmid, Crönert; πλησι]άσοντα Jakob; κ]λάοντα Naber), quelle di Wilcken e Jakob (ancorché valutabili comunque *exempli gratia*) sembrano più coerenti col racconto, dal momento che segnalano la ricomparsa di Dionisio, dopo che si era ritirato per leggere la lettera (VIII 5,13 κατακλείσας ἑαυτόν) – un passo che la lacuna all'inizio della col. III impedisce di ritrovare nel *Thebanus*. Per questo crea senz'altro difficoltà π]αρόντα, mentre rimane più incerta la valutazione di κ]λάοντα, spiegabile sulla base di VIII 5, 12 (= col. II 19-24), allorché Dionisio si affretta a prendere congedo da Artaserse "per essere libero di piangere" (δακρύων ἐξουσίαν ἔχειν), come verosimilmente accade quando si apparta. Nel *Thebanus* invece (rispetto a **F**) non c'è traccia dello slancio affettuoso di Dionisio verso il figlio, espresso dalla *iunctura* πήλας ταῖς χερσίν, che richiama come è noto la clausola di *Iliade* VI 474, allorché Ettore "palleggia tra le braccia" Astianatte, dopo essersi tolto l'elmo che lo atterrisce; sicché stupisce, in una sequenza nel complesso non incoerente con l'economia del racconto, la caduta di un nesso che doveva appartenere senz'altro all'originale²³, a seguito di una lacuna consistente che Wilcken individua tra

23. Cfr. Wilcken, *Roman-Handschrift*, cit. a nota 5, p. 242: «Das ist sicher Charitonisch» – come è noto il romanzo abbonda di citazioni e/o allusioni omeriche.

le linee 8-9 della col. IV²⁴ – ad integrazione, propone cautamente («schlage der Sprachweise des Chariton gemäß etwas folgendes vor») ὁ δὲ καταφιλήσας τὸ παιδίον καὶ πῆλας ταῖς χερσίν.

Senza dubbio, le corrottele del *Thebanus* hanno condizionato gli editori, inducendoli ad accogliere il testo del Fiorentino, che nel passo in questione non tramanda errori significativi; ma la scelta mirata a privilegiare la correttezza della dizione ha impedito forse di cogliere le suggestioni create dalla presenza attiva del παιδίον, che introduce un elemento del tutto nuovo nell'economia narrativa del genere. Sottovalutarlo significa non riconoscere gli scarti originali che contrassegnano il romanzo di Caritone. Le nozze con Dionisio (una sorprendente infrazione alla fedeltà di Calliroe), la nascita di un figlio che ha due padri, la scelta di abbandonarlo col proposito di rivederlo solo quando sarà adulto e sposato, rompono la topica della peripezia romanzesca, creando intorno alla protagonista una rete di affetti, che ella vive adattando con palese opportunismo (bisogna ammetterlo) il proprio comportamento agli eventi, contrassegnati dai singoli, anche a prescindere dalla continuità della loro presenza nel racconto. In questo intreccio, il παιδίον assolve ad una funzione essenziale, significativamente a conclusione delle vicende che si svolgono in Asia (VIII 6,1 Τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν Ἀσίαν ἐν τούτοις ἦν); sottolinearne lo smarrimento con un intervento diretto non sembra dunque inaccettabile - una suggestione narratologica che non deve essere sottovalutata anche ai fini delle scelte testuali.

È lecito pensare che una variante altrettanto significativa fosse conservata subito dopo, all'inizio di col. V 1-2, dal momento che le lettere superstiti (φιλάργυ[υρ ... / περημ[...]), variamente integrate dagli studiosi²⁵, non trovano riscontro alcuno in F. Con ragione Wilcken²⁶ osservava che φιλάργυ[ρος «ließe sich mit dem Schatzfinder zusammenbringen, von dem es vorher heißt: οὔτε θησαυρὸν εὐρών τις χρυσοῦ τοσοῦτον ἐξεβόησεν» (VIII 6, 8 = p. 141, 414-415), ma la precarietà del testo non permette di formulare fondate ipotesi, ancorché la «vollständige» rispetto al Fiorentino confermi pure in questo caso che «weder der Florentinus noch der *Thebanus* den Urtext des Chariton überliefern, sondern zwei verschiedene, völlig unabhängig von einander gearbeitete Redaktionen des Charitonischen Textes darstellen, denen beiden die Tendenz innewohnt, den Urtext

24. Wilcken, *Roman-Handschrift*, cit. a nota 5, p. 242.

25. Cfr. l'apparato di Reardon, p. 141, ad l. 416.

26. Wilcken, *Roman-Handschrift*, cit. a nota 5, p. 246.

zu verkürzen»²⁷. In particolare, secondo Wilcken, «haben überall die volleren Formen sich als sinngemäß, oft als notwendig und vielfach auch durch Parallelen als gut charitonisch erweisen lassen, während die kürzeren Formen sich deutlich durch ungeschickte Handhabung der Sprache, durch Schaffung sachlicher Lücken und andere Zeichen jüngerer Bearbeitung als nicht originell verrieten»²⁸, tanto che «wo Th und F von einander abweichen, war es oft schwer, eine evidente Entscheidung über das Ursprüngliche zu treffen»²⁹.

In verità sembra difficile parlare di “redazione”, dal momento che la documentazione attuale non consente di individuare l'opera di un *diaskevasta*, che intervenga con continuità sul testo, introducendo varianti che modificano in modo considerevole l'andamento del racconto, come testimonianza in età bizantina la narrativa dell'età dei Paleologi³⁰. Appare perciò più proficuo ricorrere alla nozione di *diasistema*, che nell'ambito della critica testuale «può applicarsi sia al colorito linguistico sia, più in generale, al sistema di varianti che caratterizzano il singolo testimonio di un'opera in quanto espressione diretta della cultura e del gusto del proprio tempo»³¹; con riferimento particolare al *diasistema* stilistico, «è da osservare che il sistema di varianti [...] non investe il solo livello stilistico, ma costituisce talora una vera e propria rielaborazione del testo in funzione di un preciso

27. Wilcken, *Roman-Handschrift*, cit. a nota 5, p. 243. Opposto invece il parere di Zimmermann, *De Charitonis*, cit. a nota 9, p. 360, «mihi videor demonstrasse gravissimas quas videmus discrepantias deberi scribae, qui minus diligenter scribens complura omisit verba neque exstare duplicem recensione».

28. Wilcken, *Roman-Handschrift*, cit. a nota 5, p. 251, il quale addirittura richiama il caso degli *Ephesiaka*, di cui sarebbe conservata solo un'epitome secondo la nota ipotesi di K. Bürger, *Zu Xenophon von Ephesos*, *Hermes* 27 (1892), pp. 36-67 – un confronto improprio, dal momento che, (quale che sia il giudizio sulla proposta di Bürger, che T. Hägg, *Die Ephesiaka des Xenophon Ephesos: Original oder Epitome*, *Classica et Mediaevalia* 27, 1966, pp. 118-161, ha cercato di confutare) il testo di Senofonte Efesio è tramandato solo dal codice Laurenziano, sicché non possediamo termini di confronto per ipotizzare come abbia operato l'epitomatore.

29. Wilcken, *Roman-Handschrift*, cit. a nota 5, p. 252.

30. Esempio il caso dell'anonimo romanzo di *Libistro e Rodamne*, conservato in cinque manoscritti che rappresentano altrettante redazioni (*cod. Paris. Gr.* 2910; *cod. Neapol.* III A a 9; *cod. Scaligeranus Leidensis* 55; *cod. Scor.* Ψ IV 22 e *cod. Vat. Gr.* 2391).

31. B. Gentili, *L'arte della filologia*, in «La critica testuale greco-latina, oggi. Metodi e problemi (Atti del Convegno Internazionale, Napoli, 29-31 ottobre 1979)», E. Flores (ed.), Roma 1981, p. 18. Si deve a C. Segre, *Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema*, in «Semiotica filologica», Torino 1979, pp. 53-70, avere utilizzato nella critica testuale questa nozione mutuata dalla dialettologia dove «designa o il supersistema a cui si possono riferire due sistemi affini, oppure il sistema di compromesso tra due sistemi in contatto» (p. 58).

ambiente, condizionato da esigenze di vario ordine»³². Ne consegue che «per lo più i mutamenti di lezione sono le spie dell'incompleta sovrapposibilità dei due sistemi a confronto, quello del testo e quello del copista. Il copista è soggetto alla pressione del proprio sistema; nei punti deboli, cioè dove la sua comprensione è in qualche modo ridotta, o dove le sue attese divergono dalle realizzazioni proposte, il nuovo sistema, il suo, s'impone. I mutamenti di struttura che ne conseguono si ripercuotono sul resto del testo, rendendo necessari continui compromessi (interferenze)»³³.

In tale prospettiva è lecito fornire una spiegazione più ponderata anche della lezione di col. IV 9 ἀπέλευσαι rispetto ad ἀπελεύση di F, accolto dagli editori. Wilcken non dà chiarimenti sulla forma verbale, suscitando la sorpresa di Zimmermann³⁴, il quale si trova in disaccordo anche con Naber «qui ... ἀπελεύση edidit. Putavit videlicet αι cum η (sive η) mutatum esse, quod exemplis vellem probasset»³⁵. In realtà lo scambio η>αι nella seconda persona del medio, è attestato con sicurezza, come provano P. Oxy. XXXI 2602, 5-6, 9-10 (sec. IV); P. Oxy. I 157, 6 (sec. VI); P. Oxy. XVI 1860, 11-12 (sec. VI- VII)³⁶, sicché la lezione del *Thebanus* non è un errore tale da rafforzare le riserve sull'affidabilità del testimone, ma risulta affatto coerente col *diasistema* del copista, che inevitabilmente adatta la coloritura linguistica del modello alla fonetica del suo tempo, senza comunque alterare la coerenza temporale che scandisce l'azione, ribadita dall'allibramento dei *cola* (σὺ μὲν ἀπέλευσαι ... ἐγὼ δὲ... βιώσομαι). Non diversamente merita considerazione anche la variante di col. V 21-23 (VIII 6, 9 = p. 141, 423) μόνῳ τῷ Καλλιρόης συνεῖναι κάλλει rispetto a Καλλιρόη μόνῃ, lezione del Fiorentino, che solo Molinié - Billault accolgono. Secondo Wilcken anche in

32. Gentili, *L'arte della filologia*, cit. a nota 31.

33. Segre, *Critica testuale*, cit. a nota 31, p. 66, il quale aggiunge: «La filologia tradizionale considera le varie trascrizioni conservate nei manoscritti come l'effetto di un movimento centrifugo rispetto a un dato centrale, l'originale. L'entropia vi sarebbe continuamente all'opera. Col concetto di diasistema si scopre invece l'azione di una serie non meno cospicua di forze centripete: quelle che reggono i diasistemi realizzati in ogni manoscritto. Al centro di questa tensione non c'è più l'originale, ma, ogni volta, e ogni volta diverso, il testo risultante dal compromesso fra i sistemi». Su questa metodologia si basa (con esiti convincenti) l'edizione di Pseudo-Niceforo, *Libro dei sogni*, ed. G. Guidorizzi, Napoli 1980, part. pp. 37-39.

34. Zimmermann, *De Charitonis*, cit. a nota 9, p. 359: «De tali formae portento nil dixisse Wilckenium satis mirumst».

35. Zimmermann, *De Charitonis*, cit. a nota 9, p. 360.

36. Cfr. F.T. Gignac, *A Grammar of the Greek Papyri of the Roman and Byzantine Periods*, I, Milano 1976, pp. 247-248, il quale cita anche un caso di sostantivo in P. Fay. 109, 1 (sec. I) ἀνάγκαιν (= ἀνάγκην).

questo caso il *Thebanus* «wohl in Übereinstimmung mit dem Urtext schreibt», che **F** invece «einfach verkürzt hat»³⁷ – senza peraltro spiegare le ragioni di questa scelta; al contrario il giudizio di Zimmermann appare perentorio: «illa verba rhetori attribuam, qui istam glossam adscripsit ad explicandam Florentini locutionem brevem»³⁸. In verità, in **F** si perde una *inunctura* perifrastica che richiama nessi omerici affini (ad es., βῆ Πατρόκλοιο, μένος Ἀλκινόοιο), rinviando ad un modello notoriamente testimoniato in Caritone da numerose citazioni³⁹; di conseguenza l'opinione di Wilcken trova un decisivo fondamento stilistico, che autorizza a privilegiare senz'altro la lezione del *Thebanus*. Quanto mai fine risulta pure l'impiego di συνεῖναι contrassegnato (come in II 1, 2) da una valenza erotica⁴⁰ che il copista del Fiorentino non ha saputo cogliere forse proprio per la vicinanza dell'astratto κάλλει.

Naturalmente, allo stimolo suscitato da tali suggestioni si contrappone l'esiguità della nostra documentazione, che rispetto all'interferenza tra l'originale (ipotizzato) e il *diasistema* impone di limitare il confronto solo a pochi passi significativi. Ciononostante, il contributo del *Thebanus* alla *constitutio textus* sembra quanto meno ridimensionare il giudizio concordemente negativo formulato dai critici, come provano almeno altri due passi, nei quali Reardon accoglie le lezioni del *Thebanus* contrapponendosi agli altri editori che seguono il Fiorentino: VIII 5, 11 (137, 350 - 138, 351) Χαϊρέας ἀπάγει Καλλιρόην εἰς Συρακούσας (Χαϊρέας Καλλιρόην εἰς Συρακούσας ἀπάγει **F**)⁴¹; 5, 15 (139, 374-375) παρεσκευάζετο (συνεσκευάζετο **F**)⁴². Una esegesi a parte, invece, merita 6, 8 (141, 417-418), nel quale Ermocrate abbraccia finalmente la figlia, incredulo di ritro-

37. Wilcken, *Roman-Handschrift*, cit. a nota 5, p. 246.

38. Zimmermann, *De Charitonis*, cit. a nota 9, p. 365.

39. Borgogno, *Romanzi greci*, cit. a nota 6, p. 27, osserva che «Omero è l'unico autore riguardo al quale si può parlare con sicurezza di intertestualità caritoniana, perché in parecchi luoghi del romanzo si trovano voluti riferimenti a situazioni esemplari dell'*Iliade* e dell'*Odissea*: anche dove manca la citazione diretta, non abbiamo dubbi sull'intenzionalità di questi rinvii».

40. Con tale valore il verbo è attestato anche in Achill. Tat. VIII 8, 13; 10, 9; 16, 1 e Xenoph. Eph. II 3, 6; V 1, 6. Nell'unica altra ricorrenza in Caritone (VI 7, 3) ha il significato consueto di "stare insieme".

41. Anche Zimmermann, *De Charitonis*, cit. a nota 9, p. 339, aveva anteposto la lezione del *Thebanus* ritenendo la clausola ritmica del *colon* più conforme agli usi di Caritone.

42. Il composto del Fiorentino ha solo un'altra ricorrenza nel romanzo (VIII 2, 5), al contrario di παρεσκευάζετο attestato con frequenza altrove; è difficile perciò ritenere con Wilcken, *Roman-Handschrift*, cit. a nota 5, p. 249, e Zimmermann, *De Charitonis*, cit. a nota 9, p. 360, che si adatti meglio allo stile di Caritone.

varla. Riporto per intero il testo conservato nel *Thebanus* (col. V 7-10 “ζῆς, τέκνον” εἶπε “καὶ τοῦτο πεπλάνημαι;” “Ζῶ, πάτερ” εἶπεν “νῦν ἀληθῶς ὅτι σε ζῶντα τρεθέαμαι”) e in F (εἶπε “ζῆς τέκνον, ἦ καὶ τοῦτο πεπλάνημαι;” “Ζῶ, πάτερ, νῦν ἀληθῶς ὅτι σε ζῶντα τεθέαμαι”). A fronte di questa tradizione Reardon opera una scelta eclettica, proponendo il testo che segue: “ζῆς, τέκνον” εἶπεν⁴³, “ἦ καὶ τοῦτο πεπλάνημαι;” “Ζῶ, πάτερ, νῦν ἀληθῶς ὅτε σε ζῶντα τεθέαμαι”. – in sostanza del *Thebanus* è adottato solo εἶπε intercalato. In effetti, il nesso ἦ καὶ τοῦτο πεπλάνημαι del Fiorentino ricorre anche in V 9, 4 – altrove invece non è mai attestata la *iunctura* ἦ καὶ in una interrogativa; tuttavia nel *Thebanus* proprio la posizione di εἶπε permette di ipotizzare una sequenza scandita da duplice interrogativa, che si ottiene facilmente segnando l'interpunzione anche dopo ζῆς, τέκνον – in questo caso ἦ non appare «notwendige», come riteneva Wilcken⁴⁴. Invece impone una sicura correzione εἶπεν che segue, dittografia⁴⁵ del precedente, mentre νῦν di F introduce una precisazione temporale che non aggiunge nulla alla scena, rendendo pertanto superfluo ὅτε, emendazione di Zankogiannes, accolta dal solo Reardon; al contrario la caduta di ζῶντα nel Fiorentino toglie al passo una significativa punta patetica sottolineata dall'anafora del verbo⁴⁶.

Al contrario del *Thebanus*, le varianti conservate dai papiri rispetto a F non incidono in modo considerevole sulla struttura del racconto, ma sono di fatto classificabili, secondo una tipologia consolidata, in errori, omissioni, aggiunte, semplici varianti grafiche e lezioni equipollenti⁴⁷; queste ultime in particolare testimoniano che «il romanzo per le sue proprie caratteristiche letterarie poteva forse più di altri generi (al pari dei testi teatrali) andar soggetto a interventi⁴⁸ – tanto da rendere quanto mai economica la nozione di *diasistema*.

In tale prospettiva sembrano legittimi i dubbi suscitati in un passo di P. Michael. 1 (= Π³). In II 11, 5 (41, 495-496) Reardon accoglie integralmente

43. L'impiego di εἶπεν intercalato in un discorso diretto è ampiamente attestato (cfr., ad es., I 1, 7; 1,14; 2, 4; 3, 6; 4,5; 4, 7; 10, 8; 12, 4; 12,10; II 1, 5; 1, 8; 3, 6; 4, 6), sicché non sembrano sostenibili le ragioni di Zimmermann, *De Charitonis*, cit. a nota 9, p. 363.

44. Wilcken, *Roman-Handschrift*, cit. a nota 5, p. 249.

45. Wilcken, *Roman-Handschrift*, cit. a nota 5, p. 250.

46. Borgogno, *Romanzi greci*, cit. a nota 6, p. 368, nota 384, richiama opportunamente il ritrovamento di Demea e Cratea in Men. *Misoum*. 213-215.

47. Per tale classificazione, cfr. R. Roncali, *Su due varianti del Papiro Fayum 1 di Caritone*, in *Bollettino dei Classici* 20 (1999), p. 39, nota 7.

48. Roncali, *Su due varianti*, cit. a nota 47, p. 38.

la lezione del papiro ὡς παλλακὴν μάλλον ἢ γυναῖκα νομίσας⁴⁹, in luogo di παλλακὴν μάλλον οὐ γυναῖκα νομίσας di F, confermando il giudizio della Lucke che ritiene questo l'unico caso in cui il papiro offre la lezione esatta⁵⁰. Se la variante μάλλον ἦ⁵¹ non ammette dubbi, lascia incerti ὡς παλλακὴν che la studiosa difende richiamando l'analoga espressione di III 1, 6 εἰ μὲν οὖν ὡς παλλακὴν θέλει με Διονύσιος ἔχειν, dove Plangon riferisce a Dionisio il pensiero di Calliroe – sicché «Ihre Worte sind also gewissermassen als Zitat zu verstehen»⁵²; inoltre il testo del papiro eviterebbe un «Prädikatsakkusativus – eine bei Chariton singuläre Erscheinung»⁵³. In realtà, in questo caso il «Prädikatsakkusativus» sembra avere una funzione espressiva che bene si adatta al pathos della scena; con le sue parole Calliroe intende rimuovere il rischio di avere presso Dionisio un'identità (παλλακή) che non le appartiene, perdendo completamente la propria (γυνή) – in sostanza Calliroe non paventa un confronto, come suggerisce il testo del papiro, ma una trasformazione che sconvolgerebbe non solo l'esistenza, ma anche l'ethos della protagonista, secondo la prassi del genere letterario. Merita anche di essere segnalato che in Caritone sono attestate 43 ricorrenze di ὡς con sostantivo/pronome/aggettivo⁵⁴; di queste soltanto in VI 7, 5 ὡς δὴ τις φιλέλλην καὶ φιλόανθρωπος è unito a due aggettivi coordinati – altrove è sempre ripetuto anche più di una volta (V 6, 6 *bis*; 7, 5 *bis*; VI 4, 10 *ter*). La specifica sottolineatura stilistica sembra dunque essere sufficientemente confermata anche dall'*usus scribendi*.

In IV 2, 7 Reardon (al pari di Zimmermann, Blake, Molinié - Billault e Goold) accoglie συναπαγόμενος lezione di P. Fay. 1 (= Π¹) in luogo di ἀπαγόμενος di F – e anche la Lucke sottolinea la predilezione di Caritone «für Komposita und Dekomposita»⁵⁵, ancorché questa sarebbe l'unica ricorrenza di un composto attestato solo due volte nei romanzieri (Achill.

49. Calliroe manifesta alla schiava Plangon i propri timori qualora accettasse le nozze con Dionisio.

50. Anche Giuseppe Zanetto, nella recensione al volume di Reardon (cit. a nota 15, p. 153), considera questo uno dei casi in cui il papiro fornisce una lezione migliore rispetto a F.

51. Felicemente divinata da Beck (*ap. D'Orville*²) non fu accolta da Blake, che propose μέν, ἀλλ' οὐ.

52. Lucke, *Zum Charitontext*, cit. a nota 1, p. 23.

53. Lucke, *Zum Charitontext*, cit. a nota 1, p. 23.

54. Sulla base della documentazione di S. Beta, E. De Carli, G. Zanetto, *Lessico dei Romanzieri Greci*, IV, Hildesheim 1997, p. 336, s. v. A1 d. Diverso, in quanto presuppone un'ellissi verbale, è il caso di VII 6, 5 ὡς ἂν Ἑλληνὶς καὶ πεπαιδευμένη καὶ οὐκ αμελέτητος.

55. Lucke, *Zum Charitontext*, cit. a nota 1, p. 25, nota 34.

Tat. VII 3, 8; Helioid. IV 19, 8), al contrario di ἀπάγω⁵⁶, che al passivo⁵⁷ in Caritone ha il valore specifico di “essere condotto a morte” in III 4, 18 e VIII 8, 3. In particolare il contesto della seconda ricorrenza appare quanto mai significativo perché Cherea, raccontando le peripezie passate, ricorda gli eventi di IV 2, 7, quando fu condannato alla crocefissione perché alcuni prigionieri avevano ucciso il carceriere (προήχθησαν οὖν πόδας τε καὶ τραχήλους συνδεδεμένοι): non è improbabile perciò che la variante συναπαγόμενος sia stata influenzata proprio da συνδεδεμένοι che precede. Al contrario Sanz Morales ritiene che proprio il confronto tra i due passi «wäre ein Beispiel von Verb-*Variatio*, wie wir sie, in ähnlicher Form, in anderen Fällen finden»⁵⁸.

In IV 2, 7 la Lucke ritiene βαστάσας lezione del papiro preferibile a βαστάζων tramandato dal Fiorentino, ricordando che Caritone predilige «das Partizip Aorist anstelle des Partizips Präsens ... bei der Einleitung von Reden»⁵⁹ – una scelta che anche Goold e Reardon condividono. Tuttavia negli esempi citati (I 9, 5; 11, 2; III 5, 9) gli aoristi hanno chiaramente valenza ingressiva e appaiono pienamente giustificati dal contesto; nel nostro passo, invece, all'andamento della scena (Policarmo è condotto fuori dalla prigione e si lamenta mentre porta la croce) sembra del tutto coerente l'impiego del participio presente (accolto da Blake, Molinié - Billault e Borgogno), che sottolinea opportunamente la continuità dell'azione.

Con criteri affini può essere valutato poco oltre anche il passo di IV 3, 2, dove il papiro conserva δόξασαν in luogo di δόξας. La lezione di Π¹ è accolta da Blake e anche per la Lucke benché «eine Entscheidung aufgrund innerer Kriterien nicht möglich ist, P. Fay. die ursprüngliche Lesart uberliefert»⁶⁰; al contrario, Reardon accoglie a ragione δόξας F. In effetti, tutta la scena (ἦν [sc. Καλλιρόην], δόξας ἀποτεθνηκέναι, ἔθαψε πολυτελῶς) è rappresentata nella prospettiva di chi si accinge alla sepoltura, sicché la puntualità dell'azione espressa dal participio aoristo crea un perfetto allibramento δόξας ~ ἔθαψε (credendola morta la seppellì) – significativamente la lezione del

56. Si veda la documentazione in F. Conca, E. De Carli, G. Zanetto, *Lessico di Romanzieri Greci*, I, Milano 1983, pp. 84-85.

57. All'attivo tale valore è attestato in Achill. Tat. VIII 8, 5.

58. M. Sanz Morales, *Textkritische Bemerkungen zum Chariton-Text auf Papyrus*, ZPE 141 (2002), p. 111, ancorché gli esempi citati a nota 8 non siano probanti, e anche lo scambio ἐξελεύθερος / ἀπελεύθερος riguarda due aggettivi di uso assai raro nel romanzo, cfr. rispettivamente V 4, 6 e II 3, 3; 5,1 (e solo il secondo ricorre anche in Achill. Tat. VI 2, 2).

59. Lucke, *Zum Charitontext*, cit. a nota 1, p. 26.

60. Lucke, *Zum Charitontext*, cit. a nota 1, p. 27.

papiro impone al traduttore una resa (Borgogno, «che aveva seppellito sontuosamente perché sembrava morta») che introduce attraverso l'imperfetto un'idea di durata in contrasto con la valenza aspettiva di δόξας.

Il contributo di Π² alla *constitutio textus* è stato sintetizzato dalla Lucke⁶¹ come segue: in 16 passi il papiro conserva la lezione poziore, mentre F è preferibile solo in 5; in due casi la scelta rimane aperta. Benché le conclusioni della studiosa siano ampiamente condivisibili, sembra lecito comunque soffermarsi su un paio di passi. In II 3, 7 Reardon (al pari di Blake, Molinié - Billault e Borgogno) propone di leggere σὺ ταύτην λέγεις ἀργυρώνητον; adottando il pronome personale tramandato solo dal Fiorentino – una scelta che la Lucke aveva lasciato aperta osservando: «Erforderlich ist es zumindest nicht, da die Betonung der Frage nicht auf σύ, sondern auf ταύτην liegt»⁶². In effetti, forse proprio questa considerazione dovrebbe indurre ad accogliere senz'altro (con Goulet) il testo del papiro, dal momento che la sequenza di due interrogative, introdotte significativamente da ἀσεβέστατε, rende superflua ogni altra precisazione dell'interlocutore⁶³.

Poco dopo in II 3, 10 si legge: ἀλλὰ πάντων ἐστῶτων ἐκεῖ ὡς κεκλημένων, συνῆκεν ὁ Λεωνᾶς τὸ γεγονός καὶ ἀφικόμενος εἰς τὸ τέμενος ἐξήγαγε τὴν Καλλιρόην. L'epifania di Calliroe nel τέμενος di Afrodite attira una grande folla incantata, inducendo Leona a recarsi al tempio, per condurre via la fanciulla. Reardon accoglie τὸ γεγονός, conservato dal papiro, ma omissa da F – la scelta è condivisa da tutti gli editori, ad eccezione di Molinié - Billault. In verità, la lezione di Π² sembra suggerita da 3, 8 (καὶ ταχεῖα φήμη διέδραμε τοῦ γεγονότος) sicché l'aggiunta non pare indispensabile⁶⁴, dal momento che in altri tre passi (II 5, 9; VI 5, 6; VIII 5, 5) Caritone⁶⁵ usa συνίημι senza oggetto espresso col valore di "accorgersi"⁶⁶. Invece,

61. Lucke, *Zum Charitontext*, cit. a nota 1, p. 32.

62. Lucke, *Zum Charitontext*, cit. a nota 1, pp. 30-31.

63. Come di fatto sembra ritenere anche la Lucke, *Zum Charitontext*, cit. a nota 1, p. 31.

64. Al contrario degli altri casi (II 4, 6; 7, 6) richiamati anche dalla Lucke, *Zum Charitontext*, cit. a nota 1, p. 31, in cui il verbo è costruito con un oggetto – differente VIII 5, 5 dove introduce un'interrogativa. Anche in questo caso la studiosa non ritiene che si possa operare una scelta. Invece M. Sanz Morales, *Testimonio de los papiros y la tradición medieval: ¿Una versión diferente de la novela de Cariton?*, Exemplaria Classica 1 (2009), p. 216, pensa che si tratti «de un nuevo ejemplo de palabra "superflua"».

65. Al pari anche degli altri romanzieri, cfr. Beta, De Carli, Zanetto, *Lessico*, cit. a nota 54, p. 200.

66. Si veda la traduzione adottata da Borgogno, «Leona, accortosene», che non sente il bisogno di rendere esplicitamente il participio sostantivato.

in luogo di ὡς κεκλημένων, congettura di Jacobs condivisa dagli editori⁶⁷, papiro e Fiorentino concordano nel conservare la lezione καὶ κεκλημένων che introduce una coordinazione di participi in *climax*, del tutto consentanea al contesto – e in questo caso l'icasticità della scena enfatizza stilisticamente (anche attraverso l'*hysteron-proteron*) quello smarrimento che travolge in altra forma pure l'editore, quando deve trasformare le proprie suggestioni in ardue scelte testuali.

67. Ad eccezione di Molinié - Billault, che adottano con scelta eclettica καὶ κεκλημένων.

L'ISOLA NEL ROMANZO GRECO

Isole: coordinate geografiche e immaginazione letteraria,
Milano-Udine 2012, 67-79

Itaca t'ha donato il bel viaggio.
Senza di lei non ti mettevi in via.
Nulla ha da darti più.
E se la trovi povera, Itaca non t'ha illuso.
Reduce così saggio, così esperto, avrai capito che vuol dire un'Itaca.

Con questi versi si conclude Itaca, la lirica di Kavafis¹ nella quale l'isola di Odisseo si trasforma in un simbolo e contrassegna una scelta di vita, stimolata senz'altro dalla realtà geografica,² nella prospettiva di una *Bildung* costruita su un patrimonio di esperienze³, che rappresentano la vera ricchezza donata dalla "povera" Itaca, snodo di un'esistenza senza inganni – tale è nel nesso ἡ Ἰθάκη δὲν σε γέλασε ("Itaca non t'ha illuso") la valenza specifica del verbo, che crea un fine ossimoro rispetto all'eroe che si proclama "noto agli uomini / per tutte le astuzie"⁴ (*Odissea*, IX 19-20). E proprio le isole scandiscono significativamente il *nostos* di Odisseo, consolidando il rimpianto per la terra patria, tanto più grave, quanto più s'allunga il tempo della lontananza.

Nell'isola Oigia l'eroe trova salvezza dopo il naufragio, ma l'amore della ninfa Calipso non lo appaga: "seduto sulla riva, gemeva come sempre / lacerandosi l'animo con lacrime, lamenti e dolori, / guardava piangendo il mare infecondo" (V 82-84). A Oigia Odisseo costruisce la zattera che lo condurrà, dopo una tempestosa traversata, a Scheria, l'isola dei Feaci, dove alla corte fastosa di Alcinoos l'eroe svela la propria identità e confessa che

1. Cito da C. Kavafis, *Poesie*, a cura di F. M. Pontani, Mondadori, Milano, 1997, p. 47; Itaca fu composta nel 1911.

2. Come suggeriscono i versi iniziali: "Se per Itaca volgi il tuo viaggio, / fa voti che ti sia lunga la via, / e colma di vicende e conoscenze".

3. με τόση πείρα recita il penultimo verso.

4. Qui e altrove la traduzione è di G. A. Privitera, *Omero, Odissea*, Mondadori, Milano, 1991.

“niente è più dolce, per uno, della patria / e dei suoi genitori, anche se abita una casa opulenta / lontano, in terra straniera, diviso dai genitori” (IX 34-36), ripercorrendo attraverso il *pathos* del *flashback* straordinarie peripezie in favolosi scenari geografici: la terra dei Ciclopi (IX 105-566), l’Eolia, “isola galleggiante” (X 3), Eea, l’isola di Circe (X 135-136), la Trinachia, dove “numerose / pascolano le vacche e le pingui greggi del Sole” (XII 127-128). Circe e Calipso trattengono a lungo con l’amore Odisseo; a Scheria invece Nausicaa, consapevole che l’eroe lascerà presto la reggia, appaga il proprio ingenuo vagheggiamento solo in un sofferto commiato, che non lascia insensibile l’ospite (VIII 461-468): ““Ti saluto, straniero, perché possa ricordarti di me / anche in patria: poiché devi a me per prima la vita’. / Rispondendole disse l’astuto Odisseo: ‘Nausicaa, figlia del magnanimo Alcino, / voglia così ora Zeus, il tonante sposo di Era, / che a casa io giunga e veda il dì del ritorno. / Allora ti venererei anche lì come dea / sempre e ogni giorno: tu m’hai salvata la vita, o fanciulla””. La scelta della fanciulla appare inevitabile e rimuove ulteriori impedimenti al ritorno di Odisseo; di conseguenza, Scheria svolge una funzione determinante nell’economia narrativa; e il fatto che la nave approntata dai Feaci raggiunga Itaca mentre Odisseo dorme “sereno, immemore dei mali sofferti” (XIII 92) non solo prova la sicurezza dell’eroe, acquisita e consolidata dalle premure di Alcino, ma sancisce la svolta del racconto: da questo momento non dovrà più affrontare pericoli inattesi sul mare o in terre sconosciute, ma lo scontro aperto e sanguinoso tra le mura del proprio palazzo, che solo l’intervento di Atena riuscirà a fermare (XXIV 531-544).

Come è stato osservato, l’*Odissea* è “il romanzo più antico della letteratura greca, e perciò della letteratura mondiale [...]. Romanzo vero e proprio, costruito sulla formula che diverrà tipica della coppia di amanti separati da una serie di peripezie, e poi felicemente ricongiuntisi, e composto coi materiali che risulteranno essenziali e tipici, quali le avventure di viaggio e gli episodi amorosi”;⁵ sono in sostanza le tematiche dominanti sulle quali è costruito il *Liebesroman* (propriamente il romanzo d’amore), definizione moderna di un prodotto letterario in prosa fiorito relativamente tardi, tra i secoli I-IV, e rinato poi in poesia⁶ a Bisanzio a partire dal XII secolo, al quale gli antichi, forse proprio per la varietà dei modelli di riferimento (epica, storiografia, epistolografia, *argumenta ficta* elaborati nelle scuole retori-

5. Q. Cataudella (a cura di), *Il romanzo classico*, Sansoni, Firenze, 1958, p. XXIII.

6. Con la sola eccezione del romanzo di Eustazio Macrembolita, *Ismine e Isminia*, in prosa.

che) non diedero un nome preciso, ricorrendo a termini affatto generici (διήγημα, διήγησις, δράμα, μῦθος, ἱστορία, σύνταγμα). I protagonisti (una coppia di innamorati o di sposi) vivono la loro storia tra terra e mare, in un'alternanza di molteplici pericoli scanditi dalla sapienza degli intrecci, che rompono con soluzioni inattese e sorprendenti l'uniforme ordito della fabula. In particolare, l'isola non è solo un approdo geografico inevitabile nella peripezia dei viaggi, ma costituisce uno snodo essenziale alla strategia del racconto, in rapporto allo specifico destino dei protagonisti; in tale prospettiva, fatta eccezione (come vedremo) per Longo Sofista, essa offre raramente all'autore l'occasione per *excursus* descrittivi (ancorché l'*ekphrasis* sia prediletta dai romanzieri), più spesso crea con i suoi spazi (templi, case, spiagge, nascondigli) un impulso determinante all'azione.

Nelle acque dell'isola di Faro, di fronte ad Alessandria, Achille Tazio ambienta un episodio drammatico, destinato a contrassegnare in modo decisivo la seconda parte del racconto. Cherea, compagno di Leucippe e Clitofonte, la coppia protagonista, si innamora della fanciulla (un *topos* nel *Liebesroman*), ma "sapendo che non era possibile ottenerla, prepara un'imboscata: raccoglie una schiera di predoni che facevano lo stesso mestiere (era uomo di mare), concorda con loro quanto bisognava fare e in nome dell'ospitalità c'invita a Faro, col pretesto di festeggiare il suo compleanno" (V 3, 2). Calata la sera, Cherea si allontana con una scusa dalla propria casa, lasciando i due giovani in balia dei briganti, che si lanciano sulla fanciulla, la caricano sulla loro nave e fuggono. Benché ferito nello scontro, Clitofonte non rinuncia ad inseguire i rapitori insieme allo stratego dell'isola; ma "i predoni quando videro che la nostra nave si avvicinava, pronta a dare battaglia, misero la fanciulla sul ponte, le mani legate dietro la schiena, e uno di loro, dopo avere gridato a voce alta 'Ecco la vostra ricompensa!', le taglia la testa e butta in mare il resto del corpo. Appena vidi ciò, levai un grido e tentai di gettarmi, ma poiché i presenti mi trattennero, li pregavo di fermare la nave, e che qualcuno si tuffasse in mare, per recuperare il corpo della fanciulla e destinarlo alla sepoltura. Lo stratego obbedisce e ferma la nave e due marinai si lanciano fuori della nave, afferrano il corpo e lo riportano su" (V 7, 4-6). Il destino della coppia sembra irrimediabilmente segnato; Clitofonte piange sui miseri resti della fanciulla e do-

7. Sta parlando Clitofonte, dal momento che il romanzo di Achille Tazio è un racconto in prima persona riferito dal protagonista all'autore, incontrato a Sidone; in realtà, questa cornice è solo un pretesto per avviare la narrazione, dal momento che l'autore scompare subito dalla storia e anche alla fine non è ristabilito alcun collegamento con la scena iniziale.
- Dove non è data diversa indicazione le traduzioni sono di chi scrive.

po la sepoltura ritorna ad Alessandria – solo il conforto di Menelao, l'amico fedele, gli dà la forza di vivere (V 8, 1). Ma nel romanzo greco la protagonista non può morire. La decapitazione è un'abile messinscena, come spiegherà la stessa Leucippe alla fine della storia, sollecitata proprio da Clitofonte. La donna uccisa era in realtà una prostituta; "quando mi rapirono" narra Leucippe "mi imbarcarono sulla nave, come hai visto, e messe le ali ai remi fuggirono; ma appena s'accorsero che erano inseguiti, tolsero a quella sventurata gli ornamenti e la veste, me li fecero indossare e diedero a lei la mia tunichetta. La posero allora sulla prua (da lì avreste potuto vederla), recisero il capo e gettarono il corpo in mare, come hai visto, mentre la testa, appena cadde, la tennero per il momento sulla nave; poco dopo si sbarazzarono anche di essa, quando non avevano più gli inseguitori" (VIII 16, 2-3).

Da questo episodio, l'unico ambientato nell'isola di Faro, la narrazione si dilata, coinvolgendo nuovi personaggi, che mettono a rischio la fedeltà della coppia. Intorno a Faro ruotano bande di pirati che separano traumaticamente i protagonisti, conferendo alla storia una svolta che Achille Tazio quantifica nel tempo, sei mesi (V 8, 2). Lo strappo restituisce i due giovani a una nuova vita, provocando un sorprendente intreccio: Clitofonte sposa Melite, una ricca (presunta) vedova di Efeso, che gli ridesta il piacere con la sua bellezza (V 13, 2); Leucippe, sotto il nome di Lacena, diventa invece schiava di Tersandro, il marito che Melite credeva morto, suscitando naturalmente il desiderio del padrone (VI 6-20).

In Achille Tazio gli eventi di Faro dividono la coppia; in Eliodoro invece, in un'isoletta (νησίον) alla foce del Nilo, il protagonista Teagene ritrova l'amata Cariclea, catturata dai briganti. In verità, all'inizio anche Teagene, al pari di Clitofonte, piange sul corpo di una donna che ritiene Cariclea, ingannato dall'oscurità della caverna – invano cerca di consolarlo Cnemone, compagno di prigionia. Ma all'improvviso la disperazione si trasforma in gioia. Con stupore Teagene ode da lontano una voce che lo chiama; allora (II 5,4) "girò il cadavere, per guardare il viso, e appena lo vide lanciò un grido: 'Prodigio divino! È il volto di Tisbe'", ossia la donna che aveva provocato con le sue calunnie la rovina di Cnemone – e accanto al corpo è ritrovata anche una tavoletta, con la confessione delle proprie colpe (II 10). In sostanza, assistiamo sull'isola ad un duplice riconoscimento, che rispetto alla coppia protagonista contribuisce a chiarire in modo definitivo la sequenza degli eventi narrati sino a quel momento – un chiarimento inevitabile dopo l'esordio *in medias res*, contrassegnato da una scena di morte, che lascia

sbalordito il lettore;⁸ per Cnemone invece sancisce la definitiva conclusione di una rovinosa peripezia causata dalla passione della matrigna Demeneta – una storia narrata dallo stesso Cnemone (I 9-17), che lascia volutamente in sospeso la conclusione: “il seguito della vicenda e come giunsi qua o attraverso quali avventure, ha bisogno di un tempo e di un racconto più lungo” (I 18, 1). Ma la caverna sull'isola è anche il luogo nel quale Teagene e Cariclea “per la prima volta si trovarono da soli, lontani da chi potesse disturbarli e avvinti l'uno all'altra si saziarono di baci e abbracci, completi e in libertà. Dimentichi di tutto, rimasero stretti molto a lungo, come fossero una sola cosa, appagandosi di un amore ancora puro e innocente, mescolando reciprocamente tenere e calde lacrime e scambiandosi soltanto puri baci. Cariclea infatti appena s'accorgeva che Teagene era eccitato e dava segni di virilità, lo teneva a freno, ricordandogli i giuramenti e lui senza fatica si calmava e sopportava facilmente di mantenersi casto, vinto dall'amore, ma più forte del piacere” (V 4, 4-5) – un passo che dimostra con un sorriso raffinato come le regole del genere letterario imponessero alla coppia di mantenersi casta sino alle nozze, ancorché il pericolo di infrangere questo impegno incomba di continuo sul destino dei protagonisti. Significativamente, questa scena si svolge proprio nell'isolotto dei *boukoloï*, che nel romanzo hanno una funzione antagonistica “con intervento di distruzione, mediante assassinio”,⁹ e l'enfasi delle effusioni appare in contrasto con la

8. “La riva era piena di corpi appena massacrati, alcuni morti del tutto, altri mezzi morti, e le loro membra, ancora palpitanti, dimostravano che la battaglia era terminata da poco. C'erano indizi palesi di uno scontro insolito: si mescolavano miseri resti di un banchetto sventurato, concluso in quel modo; mense ancora colme di vivande e altre a terra, in mano ai caduti, che alcuni avevano utilizzato come armi nella lotta (il combattimento era scoppiato all'improvviso); altre nascondevano gli uomini che avevano creduto di trovarvi un riparo; alcune coppe erano rovesciate e scivolavano dalle mani di quanti stavano bevendo o di chi le aveva impiegate come pietre, perché l'assalto aveva rinnovato le consuetudini, insegnando a utilizzare le coppe come dardi” (I 1, 3-4). Ma quando i briganti scendono dal colle per fare razzia degli oggetti disseminati sul lido assistono ad “uno spettacolo ancora più straordinario” (I 2, 1-3): “Sopra uno scoglio sedeva una fanciulla, di eccezionale bellezza, sembrava una dea; era sofferente per la disgrazia che la colpiva, ma spirava nobiltà d'animo. Aveva il capo cinto da una corona d'alloro e dalle spalle pendeva una faretra; il braccio sinistro sosteneva l'arco e il resto della mano pendeva senza cura. Appoggiava il gomito dell'altro braccio sulla coscia destra e, abbandonata la guancia tra le dita, chinava il capo e contemplava un giovane disteso davanti a lei, che era sfigurato dalle ferite e sembrava riaversi un poco da un sonno profondo, simile alla morte; ma anche in queste condizioni la sua bellezza virile era in fiore e il sangue, che sgorgava e arrossava le guance, faceva risplendere ancora di più la carnagione bianca”.

9. Cfr. A. M. Scarcella, “Metastasi narratologica del dato storico nel romanzo erotico greco”, in P. Liviabella Furiani – L. Rossetti (a cura di), *Romanzo e romanzieri. Note di narra-*

sequenza cruenta degli eventi, consolidando l'indissolubilità della coppia. In sostanza, alla *Stimmung* della peripezia non è estranea la specificità dei luoghi, come attestano anche gli altri romanzieri.

Nei libri VII e VIII di *Cherea e Calliroe*, Caritone concentra le vicende in due isole, Arado e Cipro, emblematicamente accomunate dal culto di Afrodite. Calliroe giunge ad Arado, "una piccola isola" (VII 5, 2), al seguito del re Artaserse, costretto a fronteggiare la rivolta di un Egiziano, (non conosciamo il nome), col quale si è arruolato anche Cherea – ma naturalmente la protagonista lo ignora. Nell'"antico tempio di Afrodite" rivolge una supplica alla dea: "Basta, Signora! Per quanto tempo ancora combatterai contro di me? Se anche ti avessi gravemente offesa, tu mi hai punita; se anche la mia sciagurata bellezza ti fosse parsa degna di ricevere un castigo, sappi che proprio la bellezza mi ha rovinato. L'unica cosa che mi mancava era la guerra: adesso l'ho sperimentata! In confronto alla situazione di adesso, mi appare umana persino Babilonia. Là c'era Cherea, vicino a me: ora invece è morto, assolutamente: dopo la mia partenza non poteva sopravvivere. Però non ho nessuno che mi informi di ciò ch'è realmente accaduto, perché qui son tutti estranei, tutti barbari: m'invidiano e mi odiano, e chi mi ama è peggiore di chi mi odia. Ma tu, Signora, mostrami se Cherea è ancora in vita" (VII 5, 3-5).¹⁰ Mentre Calliroe chiede un segnale alla dea, Cherea si prepara ad affrontare la flotta di Artaserse proprio Arado. L'isola è conquistata e tra i prigionieri catturati c'è anche Calliroe; il riconoscimento non è immediato: "Vistala sdraiata e avviluppata, Cherea fu colpito dal suo respiro e dalla sua figura. Rimase lì, in ansia [...]. Si avvicinò cautamente e le disse: 'Fatti coraggio, donna, chiunque tu sia, perché non ti faremo violenza: avrai il marito che vorrai'. Prima ancora che terminasse, Calliroe riconobbe la sua voce e si scoprì il volto; insieme gridarono: 'Cherea!' 'Calliroe!'. Si strinsero l'uno all'altra e caddero privi di sensi" (VIII 1, 7-8). In questo modo, nell'isola dove è venerata Afrodite interviene a salvare la coppia, secondo un disegno che Caritone anticipa all'inizio del libro; la dea, "prima [...] molto adirata con Cherea per la sua gelosia [...] adesso voleva deporre il suo sdegno. Cherea si era ormai disculpato di fronte ad Eros incontrando infinite sofferenze e peripezie, da occidente ad oriente. Così Afrodite ebbe pietà di lui: la splendida unione dei due bellissimi giovani che all'inizio era stata da lei propiziata e poi messa duramente alla prova per terra e per mare, volle

tologia greca, Edizioni Scientifiche Italiane, Perugia, 1993, I, p. 100.

10. Cito (qui e in seguito) da A. Borgogno, *Romanzi greci. Caritone d'Afrodizia Senofonte Efesio Longo Sofista*, UTET, Torino, 2005.

infine che fosse ricostituita" (VIII 1, 3). "In realtà", come ha osservato Borgogno¹¹ "l'azione di Afrodite non è altro che un modo di manifestarsi della Tyche: per quanto i personaggi la preghino e le siano devoti, la dea è insensibile alle loro preghiere e li tormenta a suo piacimento, per poi cambiare atteggiamento nel finale"; di conseguenza appare del tutto conforme all'economia narrativa il fatto che subito dopo la coppia faccia rotta verso Cipro, sbarcando "a Pafo, dove sorge un tempio di Afrodite" (VIII 2, 7). La scelta non è solo strategica – gli Egizi ribelli erano stati sopraffatti e i Persiani non avevano ancora presidiato l'isola. Pafo "è l'ultima tappa della vicenda nella quale si devono risolvere tutti i fili del racconto, e dalla quale partiranno i vari personaggi per il ritorno",¹² e significativamente questo accade nella località consacrata per eccellenza al culto della dea; sicché i presagi favorevoli annunciati dagli indovini dopo il sacrificio¹³ sanciscono la volontà definitiva di Afrodite, che si realizza anche attraverso la restituzione di Statira, moglie di Artaserse, catturata in precedenza da Cherea. Il sovrano l'accoglie con gioiosa meraviglia (VIII 5, 5 "Quale dio, sposa mia adorata, ti ha riconsegnato a me?") e il comportamento della regina (VIII 5, 7 "Staira fece uscire tutti eccetto l'eunuco e raccontò i fatti di Arado e di Cipro") conferma senza ulteriore commento il sigillo di Afrodite al duplice *happy ending*, a cui dà enfasi anche il ringraziamento di Calliroe alla fine del romanzo, creando una sorta di cornice rispetto all'inizio, dal momento che i due protagonisti si incontrano proprio mentre si recano al tempio per festeggiare la dea (I 1, 4-7).

Anche nelle peripezie di Anzia e Abrocome, gli sposi protagonisti del romanzo di Senofonte Efesio, un'isola, Rodi, assolve ad un'analogha funzione di cornice, segnando un sottile collegamento tra l'inizio e la fine della storia, in un'alternanza di gioia, ammirazione, terrore e sconforto, che contrassegna i personaggi coinvolti in questa esperienza di viaggio. "L'isola di Rodi, grande e bella" (I 11, 6) è il primo approdo della coppia dopo la partenza da Efeso e la loro apparizione suscita immediato stupore: "tutti i Rodii accorsero, folgorati dalla bellezza dei due giovani; nessuno, nel vederli, tirò innanzi senza dir nulla, ma alcuni dicevano che era una visita di divinità e altri li adoravano prostrandosi davanti a loro; in breve tempo i nomi di Abrocome e di Anzia si sparsero per tutta la città. Furono loro rivolte pre-

11. A. Borgogno, *Romanzi greci*, cit., p. 28, n. 44.

12. R. Roncali, Caritone di Afrodizia. *Il romanzo di Calliroe*, BUR, Milano, 1996, p. 398, n. 20.

13. "La prima volta in tutto il romanzo" osserva Roncali, *ibidem*.

ghiere pubbliche e molti sacrifici; il loro arrivo fu celebrato con una festa. Essi fecero visita a tutta la città e nel tempio di Elios offrono un'armatura d'oro, che recava un'iscrizione come ricordo dei donatori: Queste armi d'oro a te dedicarono gli stranieri / Anzia ed Abrocome, cittadini di Efeso sacra" (I 12, 1-2). Ma quella che Senofonte descrive come un'epifania, si trasforma presto in dramma e Rodi diventa per i protagonisti una trappola sciagurata; infatti, "per caso a Rodi erano ancorati vicino a loro dei pirati fenici [...]. Essi erano venuti a sapere che nella nave efesia c'erano oro, argento e molti schiavi, di grande valore. Stabilirono dunque di dare l'assalto alla nave e di uccidere quelli che avessero opposto resistenza, mentre avrebbero portato in Fenicia gli altri, insieme con le ricchezze, per venderli" (I 13, 1-2) – e da questo momento iniziano le sventure degli sposi, attraverso una serie interminabile di peregrinazioni. Significativamente, Rodi ricompare nel romanzo solo alla fine, quando Abrocome e Anzia si ritrovano, dopo una sequenza di eventi che riporta i protagonisti proprio nel tempio del Sole, creando le condizioni di un riconoscimento che avviene gradualmente, in modo inatteso, allorché il destino della coppia sembra segnato da una definitiva separazione. Come, all'inizio della storia, attraverso il dono dell'armatura gli sposi avevano attirato l'ammirazione dei Rodii, ma stimolato altresì la bramosia dei briganti, così ora la stele donata da Leucone e Rode, i servi della coppia, "incisa a caratteri d'oro, in onore di Abrocome e Anzia, che recava anche i nomi degli offerenti" (V 10, 6), non passa inosservata ad Abrocome, il quale "la lesse, si rese conto di chi l'aveva dedicata e della bontà dei suoi servi, e, nel vedere lì accanto anche l'armatura, si sedette ai piedi della stele, e proruppe in un pianto diretto" (V 10, 7). Rispetto al resto della storia, frantumata in una sequenza di episodi che creano un "accumulo narrativo" imputabile verosimilmente "all'azione di un epitomatore piuttosto che all'imperizia di un autore originario",¹⁴ il riconoscimento (*anagnorismos*) è scandito da una climax mirata a dilatare il racconto,¹⁵ riunendo i protagonisti intorno a precisi segni materiali, che permettono di recuperare un'identità stravolta dalle disgrazie. A scandire gli eventi sono Leucone e Rode, che inizialmente rimangono stupiti al pianto del giovane "seduto presso un'offerta fatta da altri" (V 10, 9), e anche quando rivela il suo nome (V 10, 10 "io sono l'infelice Abrocome"), lo riconoscono solo "a poco a poco" (V 10, 11). Ma a Rodi, dove aveva patito l'attacco dei pirati, giunge anche Anzia, proprio al seguito di un brigante,

14. A. Borgogno, *Romanzi greci*, cit., p. 35.

15. *Ibidem*, p. 509, n. 22.

Ippotoo, il quale nel corso di intricate peripezie si è trasformato da assalitore in aiutante fedele della fanciulla, accompagnandola alla ricerca dello sposo. La ciocca dei capelli offerta ad Elios con la dedica che ne rivela l'identità non sfugge ai servi, i quali dopo un giorno di ricerche riabbracciano finalmente la padrona, ancora nel tempio di Elios, restituendola ad Abrocome (V 12). La cornice si chiude creando un fine contrappunto di segnali narrativi. A Rodi i protagonisti vivono la gioia dell'arrivo dopo le nozze, il dramma dell'assalto piratesco, l'angoscia per un destino che ha infranto la coppia, e alla fine l'incredibile ritrovamento; a Rodi la coppia consolida la propria devozione, e se il tempio di Elios rappresenta l'epicentro spaziale dell'*anagnorismos*, il ringraziamento ad Iside (V 13,4), sancisce una felicità finalmente raggiunta, anche per l'intercessione di una dea che Anzia aveva più volte supplicato nelle sue peripezie in terra egiziana – una protezione della quale ora la protagonista vuole fare partecipe anche Abrocome, quasi a proclamare una fedeltà che solo l'intercessione divina ha reso possibile. In sostanza, alla circolarità narrativa corrisponde una condivisione devozionale che si realizza in un preciso ambiente geografico e contrassegna in generale il *Liebesroman*.

Rispetto agli altri, il romanzo di Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, si svolge interamente nell'isola di Lesbo, che l'autore presenta proprio all'inizio della storia (I 1, 1-2): "Mitilene è una città di Lesbo, grande e bella: tagliata da canali formati dall'insinuarsi del mare, è adorna di ponti di liscia e candida pietra, e crederesti di vedere un'isola, più che una città. Alla distanza di circa duecento stadi dalla città di Mitilene c'erano i possedimenti di un ricco signore, una splendida tenuta: montagne ricche di selvaggina, campi coltivati a grano, poggi rivestiti di vigneti, pascoli per nutrire le greggi; e il mare batteva una vasta spiaggia coperta di morbida sabbia". Come è stato osservato, "in un solo periodo Longo ha delineato tutti gli elementi essenziali del paesaggio che fa da sfondo alla vicenda narrata (i monti, le colline, le pianure, la spiaggia e il mare), con le principali attività ad essi collegate (la caccia, la coltivazione, il pascolo)".¹⁶ Alla crescita dei protagonisti, si accompagna la scoperta del mondo circostante, dove sono giustapposte le case di Lamone, che "trovò un bambino allattato da una capra" (I 2, 1), e del pastore Driante, al quale due anni dopo accadde di trovare "una bimba, anch'essa esposta col suo corredo" (I 5, 3), in un antro "consacrato alle Ninfe, una grande roccia cava all'interno e rotonda fuori. Anche le statue delle Ninfe erano scolpite nella pietra, i piedi senza calzari, le braccia nude fino alle

16. M.P. Pattoni, Longo Sofista. *Dafni e Cloe*, BUR, Milano, 2005, p. 227, n. 4,

spalle, i capelli sciolti sul collo, la cintura intorno ai fianchi, il volto sorridente: l'effetto complessivo era quello di una scena di danza. Nel mezzo dell'antro, proprio dal cuore della grande roccia, zampillava acqua sorgiva che si riversava sul terreno formando un ruscelletto, sicché davanti alla grotta si stendeva un graziosissimo prato d'erba folta e soffice, nutrita dall'umidità. Dalle pareti pendevano mastelli, flauti obliqui, siringhe e zufoli, offerte votive di antichi pastori" (I 4, 1-3). Naturalmente è inutile chiedersi se la descrizione dell'isola corrisponda alla realtà; come è stato osservato, l'*ekphrasis* di Longo "è o di maniera o esagerata o incoerente ed oscura in se stessa o in contraddizione con altre testimonianze antiche e con la realtà geografica dell'isola: una descrizione insomma attinta ad una tradizione letteraria, e liberamente ricreata con la fantasia, quale è da attendersi da uno scrittore abilissimo, ma letteratissimo".¹⁷ Nel caso specifico poi, l'antro è rappresentato richiamando elementi tipici attestati anche in altri autori (*Odissea*, XIII 103-104; Teocrito, 7, 136-137; Alcifrone, IV 13, 4);¹⁸ di conseguenza, quello che interessa cogliere non è soltanto la raffinatezza della dizione o il gusto del dettaglio, ma soprattutto la funzione del luogo in rapporto all'andamento della storia. Poiché Dafni e Cloe vivono una *paideia* d'amore a contatto con la natura scandita dalle stagioni, gli scenari risultano complementari alla loro crescita, stimolando e assecondando le pulsioni e fornendo nel contempo ai rivali della coppia occasioni opportune per metterne in pericolo l'unità. Proprio nell'antro la protagonista vive per la prima volta un'esperienza sconosciuta (I 13, 1-3): "Accompagnato da Cloe, Dafni si recò nella grotta delle Ninfe e diede a lei in custodia la tunica e la bisaccia; poi, accostandosi alla fonte, si lavò i capelli e tutto il corpo. La sua chioma era nera e folta, e la pelle abbronzata dal sole [...]. Cloe guardava Dafni, e Dafni le pareva bello; e poiché allora per la prima volta le pareva bello, Cloe credeva che la sua bellezza fosse dovuta al bagno. E mentre gli lavava il dorso, la carne di lui cedeva soffice al tocco delle dita, sicché più d'una volta furtivamente palpò la propria, per saggiare se Dafni non fosse più morbido di lei. E allora poiché il sole era ormai al tramonto, riportarono a casa le greggi: Cloe non provava altra sensazione all'infuori del desiderio di rivedere Dafni mentre si lavava" – una scena che trova completamento, secondo il tipico andamento a dittico della narrazione, in I 32, 1, quando Cloe "per la prima volta alla presenza di Dafni, si lavò tutto il corpo, che era bianco e splendente per dono naturale". Significativamente,

17. A.M. Scarcella, "La Lesbo di Longo", in *Romanzo e romanzieri*, cit., II, p. 312.

18. Cfr. M.P. Pattoni, *Longo Sofista*, cit., p. 232, n. 14.

due passi (I 4, 1-3 ~ I 13, 1-3) presentano in alcuni dettagli corrispondenze non casuali (l'acqua zampillante/il bagno; la morbidezza del prato/il corpo delicato di Dafni),¹⁹ che ribadiscono una sorta di specularità tra la natura e i protagonisti.

Si direbbe che la natura si prenda cura della loro esistenza, offrendo rimedi sorprendenti anche alle minacce più gravi. Così, a salvare Dafni, rapito da una banda di barbari approdati alla spiaggia per razziare “quanto capitava loro sotto mano” (I 28, 1), non sono gli uomini, ma una mandria di vacche, che i briganti avevano caricato sull'imbarcazione. Abituate dal loro pastore a seguire la melodia della siringa,²⁰ anche quando pascolavano lontano, appena udirono il suono che Cloe intonava dalla riva, “tutte insieme balzarono in mare muggendo. Poiché il salto violento avvenne da una sola parte della nave e la massa degli animali, precipitando in acqua, aprì una voragine, la goletta si piegò sul fianco e sparì nei flutti, che si chiusero sopra di essa. [...] I pirati, dopo qualche bracciata, furono trascinati sott'acqua dal peso delle armi, mentre Dafni si liberò facilmente della veste e prese a nuotare” (I 30, 1-4). La mandria restituisce Dafni all'ambiente quotidiano, perché gli animali “convivono con gli uomini, e ne dividono esperienze e sentimenti”,²¹ e il naufragio, che negli altri romanzi colpisce con sciagurate conseguenze la nave dei protagonisti, in questo caso con palese ribaltamento provoca la rovina degli stessi assalitori – ma lo scarto rispetto ai canoni del genere letterario appare del tutto coerente alla partecipazione della natura (in tutte le componenti) alla vita della coppia. Non meraviglia allora che per valorizzare il proprio lavoro, allo scopo di ottenere dal padrone il consenso per le nozze, Dafni fosse “sempre in cerca dei pascoli più grassi. [...] Il suo desiderio di perfezione lo spinse addirittura ad ungere le corna e a pettinare il pelo degli animali: si sarebbe detto che quello era il sacro

19. La morbidezza al tatto del corpo trova un significativo confronto con Caritone, II 2, 3, come osserva M. P. Pattoni, “Innamorarsi nella Lesbo di Longo: *topoi* romanzeschi, reminiscenze epiche e saffiche memorie”, *Eikasmos* 15, 2007, p. 275, la quale sottolinea anche il ribaltamento operato da Longo: “la situazione convenzionale prevedeva infatti che a vedere la bellezza al bagno fosse un maschio, e per lo più furtivamente”. Rispetto al modello fornito da molti passi dell'Odissea dove peraltro di solito sono le ancelle ad aiutare l'eroe nel bagno (Pattoni, “Innamorarsi”, cit. p. 275, n. 7), Longo “ha accentuato i risvolti erotici, sulla scorta dell'esperienza della letteratura d'amore, che dalla lirica arcaica arrivava, attraverso l'intermediario della poesia ellenistica, fino alla narrativa romanzesca stessa” (M. P. Pattoni, *Innamorarsi*, cit. p. 281).

20. “La docilità delle bestie alla musica” risulta un *topos* nel romanzo, cfr. A. M. Scardella, “La Lesbo” cit., II, p. 294.

21. *Ibidem*.

gregge di Pan. Cloe partecipava a tutte quelle fatiche, dedicandosi alle capre e dimenticando le pecore: al punto che Dafni pensava che la bellezza del proprio gregge dipendesse dalle cure della ragazza” (IV 4, 4-5); ovvero, al contrario, per colpire Dafni, un rivale, Lampi, decide di devastare il giardino del padre adottivo; “anche un estraneo avrebbe pianto, se si fosse trovato là, perché il luogo era stato del tutto sfigurato: rimaneva soltanto un terriccio melmoso” (IV 8, 1).

L’isola vive negli squarci naturali descritti da Longo, ma la ricercatezza dell’*ekphrasis* non è soltanto artificio letterario, bensì, il contrassegno di una identificazione con la natura, che scandisce sempre col proprio *kosmos* la vita della coppia, in una sorta di contrappunto dominato dalla bellezza, dell’ambiente e dei protagonisti. Al contrario, i personaggi che cercano di ostacolare l’amore dei (fanciulli, si muovono in uno scenario aspro e impervio, del tutto conforme alle insidie ordite. È il caso di Dorcone, il bovaro innamorato di Cloe; fallito il tentativo di averla in sposa, decise di tenderle un agguato, indossando “la pelle di un grande lupo [...] le zampe anteriori gli coprivano le braccia, quelle posteriori le gambe fino ai calcagni, e la bocca spalancata gli nascondeva la testa come l’elmo di un oplita. Camuffatosi così [...] si recò alla sorgente dove erano solite abbeverarsi capre e pecore dopo il pascolo. La fonte si trovava in una fossa profonda, circondata da una sodaglia di roveti, cespugli spinosi, bassi ginepri e cardi: facilmente anche un lupo vero avrebbe potuto appostarsi là senza essere visto da nessuno” (I 20, 2-3). Naturalmente il piano fallisce, perché i cani al seguito del gregge di Cloe scovarono col fiuto Dorcone e, non appena tentò di aggredire la fanciulla, si lanciarono contro di lui; la minaccia è neutralizzata senza conseguenze e quel che rimane sono i preparativi messi in atto, in uno scenario localizzato “in una sorta di inferno. Anche la vegetazione è da paesaggio infero [...]. Se l’acqua delle Ninfe irrigava un prato soffice e verde, qui la sorgente per l’abbeverata nessun beneficio arreca alla vegetazione circostante. L’inselvaticirsi del luogo avviene in concomitanza con rinselvaticirsi del personaggio [...]. Il *locus amoenus* diviene così *locus horribilis*”.²² In questo modo Longo adatta i dettagli dell’*ekphrasis* all’*ethos* dei personaggi, fornendo spunti, che permettono al lettore di cogliere immediatamente la scansione del racconto e la *Stimmung* della scena.

In età bizantina (XII secolo), Niceta Eugenio, nei romanzo *Drosilla e Caricle*, richiama gli amori di Dafni e Cloe,²³ senza nominare Lesbo, che in-

22. M.P. Pattoni, *Longo Sofista*, cit., p. 270, n. 107.

23. Cfr. VI 440-451: “Dafni, il noto giovinetto, e Cloe si unirono assai felicemente in ma-

vece è ricordata esplicitamente in II 57 come patria di Cleandro, il quale in prigione racconta a Caricle il suo amore infelice per Calligone. Cleandro e Calligone vivono a Lesbo, in case vicine, come Dafni e Cloe, ma l'isola non protegge il loro amore come in Longo, perché i due giovani decidono di partire, subendo l'assalto dei barbari, dopo essere scampati ad una violenta tempesta. Cleandro viene catturato, mentre Calligone riesce a sfuggire "nascosta tra i mirti" (III 34). Lontano da Lesbo la coppia si divide, andando incontro al proprio destino; la storia si interrompe, e solo in VIII 185 Cleandro apprende che Calligone è morta, ma il giovane non resiste a tanto dolore e imprecaando la Tyche "esalò il respiro" (VIII 313-314) – e proprio il loro funesto destino rende per contrasto ancora più straordinaria la sorte felice di Drosilla e Caricle, dopo tante peripezie. L'amore nato a Lesbo e scandito dal corteggio appassionato di Cleandro non sopravvive in terra straniera; tuttavia la morte contemporanea degli innamorati non stravolge il modello di Longo, ma rinnova con fine variante la promessa di fedeltà che Dafni e Cloe realizzano gioiosamente attraverso le nozze. La morte avviene lontano dalla patria; ma Lesbo permane il contrassegno del loro amore.

BIBLIOGRAFIA

Borgogno, A., *Romanzi greci. Caritone d'Afrodisia Senofonte Efesio Longo Sofista*, UTET, Torino, 2005.

Cataudella, Q. (a cura di), *Il romanzo classico*, Sansoni, Firenze, 1958.

Kavafis, C., *Poesie*, a cura di F.M. Pontani, Mondadori, Milano, 1997.

Pattoni, M.P., "Innamorarsi nella Lesbo di Longo: *topoi* romanzeschi,

trimonio; quel dolce Dafni, che era soltanto pastore, inesperto dei dardi di Eros, era amato ma a sua volta amava ancora di più e non conosceva nient'altro che l'amore, perché sin dalle fasce si era unito alla vergine Cloe: era un fanciullo innamorato e l'accompagnava al pascolo. Amava un tempo la bella Cloe, Cloe, quella semplice fanciulla; il suo sguardo era fuoco per il giovane, le sue parole un arco e gli abbracci frecce". Poco prima (VI 388-390), Niceta Eugenio aveva ricordato anche il romanzo di Eliodoro, con riferimento specifico all'amore di Arsace, sorella del Gran Re, per Teagene, il protagonista che la donna aveva ammirato dalle mura (VII 4, 2). Come è noto, la storia occupa una lunga sezione del romanzo e si conclude col suicidio della sovrana (VIII 15, 2).

reminiscenze epiche e saffiche memorie”, *Eikasmos*, 15, 2007, pp. 273-303.

Pattoni, M.P., *Longo Sofista. Dafni e Cloe*, BUR, Milano, 2005.

Privitera, G.A., *Omero. Odissea*, Mondadori, Milano, 1991.

Roncali, R., *Caritone di Afrodizia. Il romanzo di Calliroe*, BUR, Milano, 1996,

Scarcella, A.M., “Metastasi narratologica del dato storico nel romanzo erotico greco”, in P. Liviabella Furiani – L. Rossetti (a cura di), *Romanzo e romanzieri. Note di narratologia greca*, Edizioni Scientifiche Italiane, Perugia, 1993,1, pp. 77-102.

STORIA E CRONACA A BISANZIO

ASPETTI TRADIZIONALI NELLA TECNICA STORIOGRAFICA DI ANNA COMNENA*

«Acme» 33 (1980), 139-148

1. Nel proemio dell'*Alessiade*¹ Anna Comnena accenna (*Praef.* III 2) al marito Niceforo III Briennio² che, per ordine dell'imperatrice Irene, aveva iniziato a scrivere la storia di Alessio I Comneno. Ma il valoroso cesare non portò a termine la sua Ὑλη ιστορίας³, in quanto μέχρι τῶν χρόνων τοῦ αὐτοκράτορος Νικηφόρου τοῦ Βοτανειάτου τὸν λόγον ἐφελκυσάμενος ἐκεῖσε τοῦ συγγράφειν ἐπαύσατο⁴, περαιτέρω τοῦ καιροῦ μὴ διδόντος προκόψαι τὴν συγγραφὴν (III 3). Per questo, aggiunge subito dopo Anna, αὐτή, ὅσα τῶμῳ πατρὶ πέπρακτο, συγγράψασθαι προειλόμην, ἵνα μὴ τοιαῦτα ἔργα τοὺς ἐς ὕστερον παραδράμῃ.

Come ha osservato L. Canfora⁵, «dopo Tucidide, Senofonte e Teopompo la continuazione è ormai la forma naturale della storiografia»; lo storico prosegue l'opera del predecessore, e tale fenomeno «si manifesta regolarmente nella storiografia ellenistica, romana, greca di età imperiale, bizantina». Anche Anna Comnena, dunque, non si sottrae a questa tendenza; con l'*Alessiade* continua e completa la Ὑλη ιστορίας del marito, con uno scopo ben preciso: tramandare ai posteri le gesta di Alessio.

Anna ribadisce il fine della sua opera in due passi del proemio: in *Praef.* III 2-3, come si è visto, ed in I 1-2, allorché, riecheggiando il pensiero erodoteo⁶, afferma che la storia è «una barriera assai resistente, che si oppone al tempo, di cui arresta in qualche modo il corso irresistibile».

* Presentato dal prof. Dario Del Corno

1. Mi servo dell'edizione di B. Leib, *Anne Comnène. Alexiade*, voll. I-III, Paris 2. 1967.

2. Indico in questo modo (seguendo A. Carile, *Il «cesare» Niceforo Briennio*, «Aevum» 42, 1968, pp. 429-54) il marito di Anna, per distinguerlo dall'omonimo padre (Niceforo II) e dal nonno (Niceforo I).

3. Su quest'opera, cfr. l'ampio studio di A. Carile, *La ὕλη ιστορίας del cesare Niceforo Briennio*, «Aevum» 43, 1969, pp. 56-87; 235-82.

4. L'opera di Niceforo III Briennio si interrompe con gli avvenimenti del 1079.

5. L. Canfora, *Il «ciclo» storico*, «Belfagor» 26, 1971, p. 669.

6. Cfr. Herodot. I, 1: Ἡροδότου Ἀλικαρνησσοῦς ιστορίας ἀπόδεξις ἦδε, ὡς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται.

Insistendo sul medesimo concetto Anna ottiene un duplice effetto patetico: sottolinea il suo affetto filiale e mette in evidenza la figura e l'opera di Niceforo III Briennio, il cui ricordo accorato e nostalgico occupa l'ultima parte del proemio.

Già questo è un segno della perizia con cui Anna sa articolare il proprio pensiero; a rivelare più sostanziosamente la sua personalità di scrittrice sarà l'esame di alcune parti significative dell'*Alessiade*.

2. L'opera non presenta sempre un andamento rettilineo; i primi tre libri lo provano chiaramente. Anna entra subito *in medias res* narrando di seguito le imprese vittoriose di Alessio contro Urselio (I 1-3), Niceforo II Briennio (I 4-6) e Niceforo Basilacio (I 7-9).

Con il cap. 10 Anna incomincia a parlare dei Normanni. Il trapasso rispetto alla materia precedente è attenuato da una riflessione (posta all'inizio del capitolo), articolata su un paragone: come le malattie corporee sono determinate sia da squilibri interni all'organismo sia da cause esterne, οὕτω δῆτα καὶ ἡ τῶν Ῥωμαίων κακότης κατ' ἐκεῖνο καιροῦ νῦν μὲν ἀνεβλάστησε θανατώδεις κῆρας τοὺς προειρημένους ἄνδρας ἐκείνους ... νῦν δὲ ἔξωθέν τινας καὶ ἐπεισάκτους τυράννους τὰ τῆς τύχης ταύτη ἐπεισηγάγετο ἀπρόσμαχόν τι κακὸν καὶ ἀνίατον νόσημα, καθά γε καὶ τὸν ἐπὶ τυραννικῇ γνῶμῃ διαβόητον Ῥομπέρτον ἐκείνον τὸν ἀλαζόνα.

Roberto il Guiscardo, dunque, diventa da questo momento il personaggio su cui Anna concentra tutto il suo interesse sino al termine del libro.

Il racconto sviluppa nell'ordine i temi anticipati in I 10, 3: δεῖ ... τὰ περὶ τοῦ Ῥομπέρτου τούτου διηγῆσασαι, ὅπως τε εἶχε γένους καὶ τύχης καὶ εἰς οἶον κράτος καὶ ὕψος ἢ φορὰ τῶν πραγμάτων τοῦτον ἀνήνεγκε. Assistiamo così alla rapida ascesa di Roberto, al formarsi del suo odio verso i Bizantini, ai pretesti per iniziare la guerra, ai cui preparativi Anna accenna al cap. 12, 11: ἐντεῦθεν πάντας ἐλκυσάμενος τῆς ῥίνος καὶ πλουσιωτέρους καὶ πενεστέρους, ἀπάρας τῆς Λογγιβαρδίας, μᾶλλον δὲ πᾶσαν αὐτὴν ἐλκυσάμενος, καταλαμβάνει τὴν Σάλερνον μητρόπολιν οὕσαν Μέλφης, ... καλῶς ἐντεῦθεν τὰ πρὸς τὸν πόλεμον ἐξαρτῦεται.

C'è una tensione crescente in queste pagine: il pericolo di un'invasione normanna incombe drammaticamente. Ma quando le intenzioni e le manovre dei nemici si vanno delineando con chiarezza, Anna interrompe la narrazione per parlare (cap. 13) dell'ostilità tra il papa Gregorio VII ed il re alemanno Enrico IV e dell'alleanza tra Roberto e il pontefice.

Il tema lasciato in sospeso riprende al cap. 14. La frase iniziale ha una funzione di collegamento (ἀλλὰ μὴ παρῶμεν τὰ κατὰ Λογγιβαρδίαν αὐτῶ διαπεπραγμένα πρὶν ἤκειν εἰς τὸν Αὐλῶνα σὺν τῷ στρατεύματι), e intro-

duce nuovamente il lettore nell'atmosfera di drammatica attesa del cap. 12. Tuttavia il reinserimento appare artificioso: lo prova il paragone tra Roberto ed Erode, I 14, 1: ὁ μὲν γὰρ καὶ ἄλλως ἦν τυραννικὸς ἀνὴρ καὶ πικρότατος, τότε δὲ καὶ Ἡρώδου μιμεῖται μανίαν. L'*excursus* sulle iniziative diplomatiche di Roberto ha in parte scaricato la tensione che il racconto precedente aveva creato con naturalezza; così, per colpire emotivamente il lettore e richiamarlo all'atmosfera del cap. 12, Anna ricorre all'effetto sicuro della *synkrisis* iperbolica. Il confronto è ribadito anche alla fine della sezione narrativa costituita dai paragrafi 1-2: anzi, proprio alla fine è sottolineata la crudeltà di Roberto, che infierì καὶ κατὰ παίδων καὶ πρεσβυτέρων.

Con l'inizio del paragr. 3 la narrazione assume un ritmo più serrato e i riferimenti ai preparativi militari sono continui. Roberto, sempre più deciso alla guerra, salpa da Brindisi alla volta di Durazzo⁷.

L'accenno a questa città permette ad Anna di introdurre una digressione (cap. 16, 2-8) su Giorgio Monomachatos. Essa ha una duplice funzione storica e narrativa: da un lato informa come questo personaggio divenne *dux* dell'Ilirico (nel 1078), dall'altro sembra anticipare, per analogia, le vicende di corte che portarono Alessio al trono imperiale. Infatti Giorgio Monomachatos s'attirò l'invidia di Borilos e Germano, i favoriti dell'imperatore Niceforo Botaniate, i quali con le loro calunnie lo costrinsero ad abbandonare Bisanzio per Durazzo; gli stessi ordirono analoghe trame contro Alessio ed Isacco, come è narrato per esteso all'inizio del secondo libro.

È significativo perciò trovare questo accenno alla fine del libro I, allorché Anna interrompe la narrazione per raccontare «come e a seguito di quali circostanze (Alessio) divenne imperatore» (cap. 16, 9). La digressione sembra stabilire un collegamento con quello che segue, e contribuisce ad attenuare, almeno in parte, la mutata prospettiva del racconto. Infatti a partire dal II libro Alessio ritorna in primo piano.

Il trapasso è evidente anche dal punto di vista cronologico, dal momento che Anna parlando della mobilitazione normanna aveva accennato ad avvenimenti accaduti al tempo in cui Alessio si era già insediato al potere, come appare da I 15, 3. Rispetto a questa sezione, gran parte del secondo libro rappresenta una retrospezione; ma rispetto alla sezione narrativa interrotta in I 9, 6 costituisce un efficace ampliamento.

Lo sguardo di Anna si sposta dall'esterno all'interno, dal campo di battaglia alla corte imperiale, La congiura di Borilos e Germano, la rivolta e la

7. M. Mathieu, *Guillaume de Pouille. La geste de Robert Guiscard*, Palermo 1961, p. 316 comm. ad IV 199-206, osserva che questa precisazione si trova solo nell'*Alessiade*.

fuga dei Comneni ed infine la proclamazione di Alessio ad imperatore sono gli argomenti narrati nella prima metà del II libro (fino al cap. 7).

Spesso Anna si sofferma su alcuni protagonisti di queste vicende accompagnandoli nella loro azione, finché essa non si è completamente esaurita. Un esempio è dato dalla sezione relativa alla fuga dei Comneni (cap. 5, 2-9). Anna dopo avere parlato in generale dei Comneni (cioè Alessio ed Isacco «con la madre, le sorelle, le loro donne e i loro figli»), rivolge l'attenzione solo sulle donne che, guidate da Anna Dalassena, φθάνουσι πρὸς τὸ τοῦ ἱεράρχου Νικολάου τέμενος (II 5, 4).

Anche in questo caso Anna indugia su alcuni elementi di sicuro effetto patetico: ad esempio l'iniziale rifiuto del guardiano ad accogliere le donne nel τέμενος; ovvero la resistenza di Anna Dalassena, che non vuol seguire il messaggero dell'imperatore (II 5, 6): καθεσθεῖσα χαμαὶ ἀπρὶξ τῶν ἁγίων εἶχετο θυρῶν ἐπιβοωμένη ὡς «εἰ μὴ τὰς χεῖρας ἀποτμηθεῖην, οὐκ ἂν τοῦ ἱεροῦ τεμένους ἐξέλθοιμι».

È il momento di maggior *pathos* della vicenda; in seguito la tensione si allenta. Anna Dalassena (ottenuto il pegno di salvezza richiesto) acconsente ad uscire dal tempio e μετὰ ... τῶν θυγατέρων καὶ τῶν νυμφῶν (II 5, 8) è relegata nel monastero di Petria; ma anche qui non rinuncia ad informarsi sulle gesta dei Comneni, con i quali si schiera pure il cesare Giovanni Dukas (II 6, 5).

Da questo momento, come nel caso precedente, Anna concentra il suo interesse sul cesare. Il suo incontro con i Turchi, in particolare, dà l'idea di una adesione sempre più consistente alla rivolta dei Comneni; idea che si concretizza nell'acclamazione di Alessio (II 6, 10): ἅπαντες οὖν οἱ κατὰ τὰς κωμοπόλεις αὐτόμολοι προσερχόμενοι ἐφήμιζον τοῦτον βασιλέα πλὴν τῶν κατὰ τὴν Ὁρεστιάδα. In seguito Alessio viene proclamato imperatore dagli stessi partecipanti alla rivolta (II 7, 7).

A questo punto la narrazione subisce un rallentamento. Anna si sofferma sulle conseguenze dell'impresa di Alessio: in particolare è posta in risalto la lenta agonia del regno di Niceforo Botaniate, che abdica solo per insistenza del patriarca Cosma (II 12, 6)⁸.

Con identico ritmo il racconto prosegue nel terzo libro. Anna indugia su Maria d'Alania e Costantino Dukas, ricordando con ampiezza le pressioni che Giovanni Dukas esercitò su Niceforo Botaniate perché sposasse Maria, la cui bellezza è descritta in III 2, 4 con tocchi di chiara ispirazione ellenisti-

8. Alessio divenne imperatore il 4 aprile 1081 (domenica di Pasqua).

ca, ripresi nel ritratto parallelo di Alessio ed Irene (III, 3, 1-4)⁹.

In III 6, 3 si parla della traversata di Roberto: è il primo richiamo concreto alla narrazione interrotta alla fine del primo libro. Anna si sofferma anche (III, 9, 4) sull'ambasceria inviata da Alessio a Giorgio Monomachatos, già ricordata in I 16, 5-7. Con ciò Anna completa il racconto del primo libro: al resoconto di quanto accade nel campo di Roberto corrisponde l'accento ai preparativi militari di Alessio. Si viene così a creare, seppur a distanza, un dittico che permette alla narrazione di unificarsi e riprendere il suo andamento rettilineo.

Al cap. 12 è ricordato l'approdo di Roberto sulle coste di Valona. In tal modo Anna si riallaccia al racconto lasciato in sospeso alla fine di I 14, 4 con l'espressione ἀλλὰ μήπω γε τοῦτον εἰς τὸν Αὐλῶνα διαπεράσωμεν. Dopo la descrizione di una rovinosa tempesta (III 12, 4-6) assistiamo finalmente all'arrivo di Roberto a Durazzo; la traversata che il Normanno stava compiendo in I 16, 2 (μεταξύ δὲ τοῦ πρὸς τὸ Δυρράχιον κατάπλου) è portata a termine alla fine del terzo libro (cap. 12, 8).

3. Ad una così abile articolazione della materia contribuisce in maniera considerevole, come si è visto, l'impiego del racconto retrospettivo che consente ad Anna di allargare gradualmente l'area della narrazione con l'inserimento di fatti nuovi, seppur intimamente interrelati. In tal modo il racconto mantiene un ritmo molto serrato e avvince costantemente il lettore, stimolato dai continui trapassi narrativi.

Il ricorso ad una tecnica analoga è frequente nella tradizione letteraria e storiografica. Il primo libro delle *Storie* erodotee, ad esempio, offre alcuni confronti significativi.

Ai capp. 73-91 Erodoto racconta come Creso fu vinto da Ciro. Dopo una breve digressione sui Lidi (capp. 93-94), Erodoto inizia (cap. 95) un lungo *excursus* retrospettivo introdotto da queste parole: ἐπιδίζηται δὲ δὴ τὸ ἐνθεῦτεν ἡμῖν ὁ λόγος τὸν τε Κῦρον ὅστις ἐὼν τὴν Κροΐσου ἀρχὴν κατεῖλε, καὶ τοὺς Πέρσας ὅτεω τρόπῳ ἠγήσαντο τῆς Ἀσίας.

È evidente l'analogia con *Alex.* I 16,9: καιρὸς δὲ ἤδη τραπέσθαι πρὸς τὴν βασιλείαν τοῦμοῦ πατρὸς καὶ ὅπως καὶ ἐξ οἴων ἀφορμῶν εἰς τὸ βασιλεύειν ἐλήλυθε διηγῆσασθαι.

Inoltre il racconto erodoteo era anticipato già all'inizio del cap. 75:

9. Cfr. E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig³. 1914, pp. 162-64.

τοῦτον δὴ ὧν τὸν Ἀστυάγεα Κῦρος ἐόντα ἐωυτοῦ μητροπάτορα καταστρεψάμενος ἔσχε δι' αἰτίην τὴν ἐγὼ ἐν τοῖσι ὀπίσω λόγοισι σημαίνω; anche di questa tecnica c'è traccia nell'*Alessiade*, come appare da I 15, 3: ὁ γὰρ ἐμὸς πατήρ τῆς βασιλείας ἐπιδραξάμενος, ὡς ὕστερον διηγῆσομαι, τὸν Βοτανειάτην τῶν βασιλείων ἐξήλασε κ.τ.λ. Questi rapidi accenni hanno una duplice funzione: tengono vivo l'interesse del pubblico, introducendo l'attesa per un nuovo motivo, e contribuiscono ad attenuare, sia pure in parte, il trapasso determinato dal successivo salto narrativo.

Il racconto erodoteo è molto serrato e termina al cap. 130, 3 con due espressioni che ribadiscono e riassumono chiaramente l'inizio dell'*excursus*: οὕτω δὴ Κῦρος γενόμενός τε καὶ τραφεὶς [καὶ] ἐβασίλευσε καὶ Κροῖσον ὕστερον τούτων ἄρξαντα ἀδικίης κατεστρέψατο, ὡς εἴρηται μοι πρότερον. τοῦτον δὲ καταστρεψάμενος οὕτω πάσης τῆς Ἀσίας ἤρξε.

Nell'*Alessiade*, invece, come si è visto, Anna, con tecnica più scaltrita, riprende gradatamente la narrazione interrotta, accennando per la seconda volta ad avvenimenti già ricordati (ad es. l'ambasceria a Monomachatos), ovvero segnalando il compiersi di azioni lasciate in sospeso (come l'approdo sulle coste di Valona).

La tecnica erodotea di delimitare una digressione all'inizio e alla fine con frasi analoghe nella forma e nel contenuto è tipica della Ringkomposition di tradizione epica ed è ripresa in un altro breve racconto retrospettivo, la novella dell'anello di Policrate; Anna la utilizza nei brevi *excursus* su un personaggio o una situazione, come nel caso delle riflessioni sulla permanenza a corte di Maria d'Alania (cfr. III 1, 2: ἡ μέντοι βασιλὶς Μαρία συνάμα τῷ υἱῷ Κωνσταντίνῳ ... ἔτι τοῖς βασιλείοις προσέμενε δεδοικυῖα περὶ ξανθῷ Μενελάῳ κατὰ τὴν ποίησιν, e III 1,4: ὁ τοῦ παιδὸς πόθος αὐτὴν ἐν τοῖς βασιλείοις πρὸς ὀλίγον τῷ τότε κατέσχηκεν); o ancora a proposito del tentativo di Giovanni Dukas di indurre Niceforo Botaniate a sposare la bella basilissa [cfr. III 2, 3: ἔφθασε (scil. Giovanni Dukas) ... ἀντιλαβέσθαι ταύτης (scil. Maria d'Alania) ... καὶ ... Νικηφόρῳ τῷ Βοτανειάτῃ συμβουλευσάσθαι συναφθῆναι ταύτῃ πρὸς γάμου κοινωνίαν ... περὶ τε τοῦ γένους καὶ τῆς τοῦ σώματος ὥρας ἀπαγγέλλων πολλὰ καὶ πολλακίς ἐπαινῶν αὐτὴν e, dopo un breve cenno sui pregi fisici di Maria, III 2, 5: τούτοις οὖν ὁ Καῖσαρ συγχρησάμενος τότε τὴν τοῦ βασιλέως καταμαλάττει καὶ χειροῦται ψυχὴν].

Casi di narrazione retrospettiva si incontrano pure in Tucidide. L'esempio più consistente è senza dubbio rappresentato dalla Penteconte-

tia; anche qui il racconto è articolato attraverso la Ringkomposition¹⁰, e analogo tecnica si ritrova nella digressione sui Tirannicidi del VII libro (cfr. capp. 53, 3 e 60, 1).

Ma un confronto altrettanto significativo è offerto da un romanzo, le *Etiopiche* di Eliodoro di Emesa.

L'autore, a differenza degli altri romanzieri, entra subito all'inizio dell'opera *in medias res*. La scena, una spiaggia devastata da un'incursione nemica; l'ora, le prime luci dell'alba; silenzio, morte e desolazione dovunque. La descrizione è condotta dal punto di vista di «alcuni uomini armati come briganti» (I 1, 1), che osservano dalla cima di un colle. Eliodoro usa, si direbbe, una tecnica cinematografica; ad un'iniziale carrellata su tutta la scena, segue l'arresto sulle conseguenze della devastazione. Infine, la ripresa si concentra su una sola persona: una bellissima fanciulla, a capo chino sul corpo di un giovane disteso davanti a lei. Dinanzi ad una simile scena il lettore rimane disorientato e incuriosito, ignorando chi siano questi giovani, da dove vengano e che cosa sia successo. La sua curiosità, così abilmente stimolata, è soddisfatta solo a partire da II 21, 2 quando il venerando sacerdote Calasiris narrerà in quali avventure furono coinvolti i due protagonisti Teagene e Cariclea. Il racconto retrospettivo di Calasiris si conclude al termine del libro V. L'ultima parte del suo discorso riprende anche nei dettagli l'inizio del romanzo, con gli accenni all'alba, a Cariclea seduta accanto a Teagene e alla presenza dei briganti egizi. In tal modo la sezione narrativa che riguarda il sacerdote si completa e si chiarisce, e il racconto perciò può riprendere in successione cronologica.

Quanto accade nell'*Alessiade* è pressappoco analogo: anche qui, alla fine dell'*excursus* retrospettivo, sono citati ancora, come si è visto, alcuni avvenimenti a cui Anna ha già accennato in precedenza. In entrambi i casi è abilmente variata la tecnica con cui si apre e si chiude una digressione articolata in una struttura anulare: alla frase che ripete semplicemente l'espressione iniziale ovvero suggella l'episodio appena terminato (come negli esempi di Erodoto e Tucidide), si sostituisce il ricordo di fatti già narrati.

Piuttosto, nelle *Etiopiche* la drammatica situazione si chiarisce quasi all'improvviso attraverso le parole di Calasiris; nell'*Alessiade*, invece, Anna

10. Come ha osservato R. Katičič, *Die Ringkomposition im ersten Buche des Thukydeischen Geschichtswerkes*, «Wiener Studien» 70, 1957, pp. 186-87, in questa sezione si possono individuare due parti articolate in una struttura anulare, cfr. capp. 89, 1-96, 1; 97, 1-2-118, 2.

prepara il lettore anticipando il tema che sta per trattare (I 15, 3; 10, 9): il *pathos* è creato dall'attesa del racconto, e non già, come per Eliodoro, dalla graduale conoscenza di avvenimenti così straordinariamente intrecciati tra loro. E sulla sospensione Anna gioca anche a proposito della traversata di Roberto, a cui accenna due volte (I 14, 4 e 16, 8), ma di cui parlerà per esteso solo in III 12, 4-8.

4. L'impiego di una tecnica narrativa analoga si ritrova anche nella sezione che si estende da V 4 a VI 5, 1, dove Anna racconta le vicende della guerra tra Bisanzio e i Normanni successive alla grave sconfitta subita dall'imperatore Alessio a Durazzo (18 ottobre 1081). Anzi, in questo caso l'articolazione del racconto appare forse ancora più complessa, in quanto le digressioni retrospettive sono parecchie.

L'inizio degli *excursus* è offerto dall'incontro tra Boemondo e Roberto a Salerno (V 4, 1): μετ' οὐ πολὺ δὲ καταλαμβάνει τοῦτον ὁ Βαΐμοῦντος τὴν ἀγγελίαν τῆς ἐπισυμβάσης αὐτῶ ἡττης ἐπὶ τοῦ προσώπου φέρων. ὅπως δὲ ξυνέπεσε τὰ τῆς τύχης αὐτῶ ὁ λόγος ἤδη δηλώσει.

Anche in questo caso Anna avverte, come in I 16, 9, che sta per iniziare una digressione: la narrazione interrotta sarà ripresa in VI 5, 1, con parole quasi identiche, secondo la tecnica tipica della Ringkomposition: καὶ καταλαμβάνει τὸν ἴδιον πατέρα Ῥομπέρτον εἰς τὸ Σαληρνόν, ὡς ὁ λόγος φθάσας ἐδήλωσε ... ὃν θεασάμενος ὁ Ῥομπέρτος τὴν δεινὴν ἐκείνην ἀγγελίαν ἐπὶ τοῦ προσώπου φέροντα κ.τ.λ.

Una parte dell'*excursus* tratta degli scontri tra Alessio e Boemondo: vi domina la figura dell'imperatore, che con l'inganno cerca di vincere i nemici. Ma inizialmente le sue astuzie non ottengono effetti; e Boemondo, intuite le intenzioni dell'avversario, può sconfiggerlo per due volte di seguito (V 4, 2-6). Solo durante l'assedio di Larissa l'esercito bizantino ottiene le prime vittorie, ancora per gli stratagemmi di Alessio¹¹ (V 6, 4), che più tardi induce abilmente i κομήτες normanni a chiedere il loro *misthós*: ma Boemondo non può esaudire la loro richiesta, e così (V 7, 5) μὴ ἔχων ὅτι καὶ δράσειε

11. L'astuzia di Alessio è un tema ricorrente nell'opera, cfr. l'ampia documentazione raccolta da Leib, *op. cit.*, pp. LXXV-LXXVIII e le osservazioni di G. Buckler, *Anna Comnena. A study*, Oxford 1929 (repr. 1963), pp. 387-89. Forse, nel rappresentare questo aspetto dell'indole paterna, Anna può essere stata influenzata da Plutarco (autore a lei ben noto cfr. Buckler, *op. cit.*, pp. 488 ss.). Nella *Vita di Temistocle* Plutarco sottolinea l'intelligenza e l'astuzia dello stratego (cfr. in particolare i capp. 10-11) identificato nel *De malignitate Herodoti* 869 f con Odisseo.

τὸν μὲν Βρυέννιον αὐτοῦ που φυλάσσειν τὴν Καστορίαν κατέλιπε ... αὐτὸς δὲ τὸν Αὐλῶνα κατέλαβε. τοῦτο δὲ μεμαθηκῶς ὁ βασιλεὺς νικητῆς εἰς τὴν βασιλίδα τῶν πόλεων ἐπαναζεύγνυσι.

L'arrivo di Alessio a Bisanzio permette ad Anna di iniziare una nuova digressione sui turbamenti provocati nella città dalle dottrine di Giovanni Italo¹². Anche in questo caso la scrittrice apre una lunga parentesi retrospettiva (capp. 8-9) per informare il lettore ἐξ ἀρχῆς sulla formazione culturale di Italo. È la parte più dettagliata ed ampia del racconto: le conseguenze dell'insegnamento di Italo sono rapidamente esposte in 9, 5-6. All'inizio del paragr. 6, l'espressione τί τὸ ἐντεῦθεν; avverte che l'*excursus* sta per concludersi¹³ ed infatti segue immediatamente l'accento agli anatemi lanciati contro le dottrine di Italo, il cui nome peraltro (V 9, 7) πλαγίως πως καὶ ὑποκεκρυμμένως καὶ οὐδὲ τοῖς πολλοῖς γνωρίμωσ ὑπάγεται τῷ ἐκκλησιαστικῷ ἀναθέματι.

Al termine di questa digressione, a cui corrisponde la fine del libro V, Anna ritorna a parlare dei fatti militari relativi all'occupazione di Castoria da parte di Briennio. Da questo momento il racconto assume un ritmo irregolare. Infatti dopo la presa di Castoria Alessio torna a Bisanzio (VI 1, 3); ma ancora una volta Anna interrompe la narrazione (VI 2, 1) per accennare alle pene inflitte dal padre ai Manichei, prima di giungere «nella regina della città».

Così all'inizio del cap. 3 Anna fa ancora riferimento all'entrata di Alessio in Bisanzio: ciò le permette di ricordare due fatti, l'autodifesa di Alessio dinanzi al tribunale ecclesiastico ed un complotto ordito (VI 4, 1) παρά τε τῶν τῆς συγκλήτου λογάδων καὶ τῶν τοῦ στρατοῦ κορυφαίων, ed in seguito sventato dall'imperatore.

Dopo l'accento a questi avvenimenti Anna ritorna al momento dell'incontro tra Beomondo e Roberto a Salerno, e da lì riprende la narrazione (VI 5, 1). In sostanza Anna ripercorre la storia di due anni (1082-83), attraverso rapidi *excursus* che, colmando ogni spazio temporale, danno il senso del sovrapporsi crescente di eventi, dai quali la figura di Alessio esce

12. Qui si nota un'imprecisione cronologica: il processo a Giovanni Italo fu celebrato nei primi mesi del 1082, prima degli avvenimenti narrati da Anna. Il ricordo di questo fatto può essere stato suggerito, per analogia, dalla punizione inflitta da Alessio ai Manichei, allo scopo di dimostrare con quanta fermezza l'imperatore difese l'ortodossia.

13. Con funzione molto simile il nesso ricorre in II 6, 9; VII 7, 4; X 1, 2; con valore analogo è anche impiegata l'espressione τί τὸ ἐπὶ τούτοις; per cui cfr., ad es., IX 7, 4; X 7, 6; X 3, 3.

epicamente ingigantita¹⁴.

C'è da notare ancora la tensione patetica determinata dall'arresto del racconto. L'incontro tra Roberto e Boemondo crea un momento di viva drammaticità, sottolineato dal silenzioso scambio di sguardi tra padre e figlio, che Anna ribadisce utilizzandolo come elemento della Ringkomposition.

5. Per provare come Anna ricorra spesso a questa tecnica basterà accennare ancora ad un paio di esempi del nono libro, dove è narrata la congiura di Niceforo Diogene.

Anche in questo caso, come nel libro I, la digressione rappresenta un arresto in una fase 'dinamica' della narrazione. Alessio, infatti, diretto in Dalmazia, sosta in una proprietà di Costantino Dukas, presso Serre, dove Niceforo cerca invano di mettere in atto il suo piano.

Questi fatti consentono ad Anna un *excursus* per narrare (IX 6, 1) τὰ κατὰ τὸν Διογένην Νικήφορον ἐξ ἀρχῆς αὐτῆς: il racconto inizia dal momento in cui, morto Romano Diogene, i figli Leone e Niceforo furono affidati alle cure di Alessio. A partire dal paragr. 4 Anna informa come nacque in Niceforo l'idea della congiura, alla quale partecipò anche Michele Taronite, cognato dell'imperatore.

La digressione si esaurisce con il cap. 6; all'inizio del cap. 7 un'altra frase di trapasso indica la ripresa della narrazione interrotta: ἀλλ' ἐπανακτέον τὸν λόγον αὐθις ὅθεν ἀπερρῦη καὶ καθ' εἰρμὸν ἐκτέον τῆς διηγήσεως. Ma è interessante notare come all'inizio di questo stesso capitolo Anna riprenda e ribadisca l'atteggiamento benevolo e affettuoso di Alessio verso Niceforo, già ricordato all'inizio della digressione, secondo una tipica tecnica anulare, di cui un altro esempio molto significativo si trova subito dopo (IX 7, 5-7). In un breve racconto retrospettivo Anna narra un attentato ad Alessio, ricordato da Adriano (fratello dell'imperatore) a Niceforo Diogene. I limiti dell'anello sono rappresentati dalle frasi di IX 7, 4: ἔπειθε δὲ οὐδαμῶς, κἂν αὐτὸς ἐνέκειτο ἀναμνήσκων ἅμα καὶ τῶν ὀπισθεν e IX 7, 7: ἀλλὰ ταῦτα μὲν οὕτω. τούτων οὖν ἀναμνήσας αὐτὸν ὁ μέγας δομέστικος καὶ μηδαμῶς πείθων κ.τ.λ.

14. In generale per il tono epico di tante pagine dell'*Alessiade*, cfr. R. Katičić "Άννα ἡ Κομνηνὴ καὶ ὁ Ὅμηρος, «Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν» 27, 1957, pp. 212-23.

6. Due costanti della tecnica narrativa di Anna sembrano dunque essere l'arresto della narrazione, soprattutto in un momento cruciale, e l'inserimento di un racconto retrospettivo articolato in una struttura anulare.

L'*Alessiade*, pertanto, presenta un ritmo spesso desultorio; ciò non è casuale, ma risponde ad una precisa scelta stilistica di Anna, che organizza il materiale della sua opera valendosi di alcune tra le tecniche più ricorrenti della tradizione narrativa.

Come si è visto, l'impiego di questi espedienti permette ad Anna di raggiungere un duplice scopo: da un lato, allargando gradualmente l'area del racconto, colma ogni spazio temporale e analizza i singoli fatti dialetticamente, alla luce di altri eventi vicini e lontani, precedenti e successivi; dall'altro crea effetti psicagogici sul lettore, stimolandone variamente l'attenzione.

Senza dubbio l'opera di Anna si inserisce nella tradizione della storiografia patetica, per la quale si può risalire al III-II sec. a. C. ed alle formulazioni teoriche di Duride Samio (*F. Gr. Hist.* 76 F 1), che mirava a rappresentare «attraverso la suggestione della parola (ἡδονὴ ἐν τῷ φράσαι) la verità della vita»¹⁵. Ma nell'*Alessiade* il *pathos* non è conseguito soltanto attraverso la resa viva e mimetica di alcune scene, ma anche e soprattutto attraverso l'abile impianto strutturale ed il sapiente ritmo con cui è articolato il racconto.

La profonda cultura di Anna non si limita semplicemente alla citazione erudita o all'imitazione linguistica, ma penetrando nella struttura dei grandi modelli della letteratura classica, cerca di riprodurne i caratteri, adattandoli alle sue finalità, al suo tempo, al suo pubblico¹⁶.

15. B. Gentili - G. Cerri, *Le teorie del discorso storico nel pensiero greco e la storiografia romana arcaica*, Roma 1976, p. 27 (ma cfr. tutta la discussione contenuta nel cap. I, pp. 19-45).

16. L'*Alessiade* aveva senza dubbio una certa diffusione tra il pubblico, come appare dalla testimonianza di Giorgio Tornice, Λόγος ἐπὶ τῷ θανάτῳ τῆς πορφυρογέννητου κυραῆς Ἄννης τῆς καισαρίσσης, p. 305, 3 ed. Darrouzés: καὶ τί μοι λέγειν ἅ πάρεστι τοῖς βουλομένοις παρὰ τῶν αὐτῆς γραμμάτων ἐκλέγεσθαι;

NOTE SULL'IMPIEGO DEL LINGUAGGIO POETICO NELLE STORIE DI AGAZIA

Hestiasis. Studi offerti a S. Calderone,
Messina 1989, II, 127-136

1. Chi scorra l'edizione di Rudolf Keydell¹, troverà in apparato l'indicazione dei passi poetici che Agazia riecheggia o cita *ad verbum* nelle *Storie*. Sono segnalati una ventina di confronti con versi di Omero, Esiodo, Pindaro, Euripide, Nonno e Museo, alcuni dei quali ripresi più volte in diverse parti dell'opera².

La documentazione, benché incompleta - ma sicuramente Keydell non intendeva essere esaustivo -, è di grande utilità, perché consente di individuare, di primo acchito, una tendenza tipica dello stile di Agazia, che non dimentica, anche come storico, la sua originaria vocazione: la poesia.

Quanto si legge in 3, 1, 2 (ἐθέλω..., εἰ ἐπ' ἔμοι εἴη, καὶ περὶ πλείστου ποιοῦμαι ταῖς Μούσαις, φασί, τὰς Χάριτας καταμινύναι), dove è ripreso un passo famoso di E. HF 673-674, rappresenta senza dubbio una esplicita confessione: Agazia non può vivere lontano dall'arte, μετ' ἀμουσίας - se mi è lecito citare ancora HF 676; e così, i ricordi poetici³ riaffiorano qua e là nel racconto storico, a conferma di un gusto a lungo coltivato negli *Epigrammi* e nei perduti *Daphniaka*.

Sarebbe interessante possedere una raccolta completa delle fonti poetiche utilizzate nelle *Storie*: solo in questo modo si potrebbe valutare obiettivamente l'operazione stilistica di Agazia, tanto criticata da Van Herwerden⁴. Soprattutto, sarebbe possibile stabilire se lo scrittore si limita, di

1. Agathiae Myrinaei, *Historiarum libri quinque*, rec. R. Keydell, Berolini 1967. Invece, nell'edizione di S. Costanza (Agathiae Myrinaei *Historiarum libri quinque*, rec. S. C., Biblioteca di Helikon, Testi e Studi 7, Messina 1969) sono raccolti i termini poetici o rari più significativi (*Index Verborum*: 4), senza indicazione della probabile fonte.

2. Ad esempio, ad E. *El.* 509 Agazia allude in 3, 1, 3; 4, 17, 1; 5, 24, 4.

3. Alla documentazione raccolta da Keydell vanno aggiunti i confronti segnalati da R.C. McCail, *Poetic reminiscence in the "Histories" of Agathias*, *Byzantion* 38, 1968, 563-565.

4. H. Van Herwerden, *Varia ad Varios. II. Ad Agathiae Scholastici Historias*, *Mnemosyne* 17, 1889, 19: «Est eius sermo satis ridicula farrago, quippe qui ab altera parte linguae

norma, ad un prezioso trapianto linguistico, facendo ricorso, verosimilmente, a lessici o florilegi, oppure cerca di riecheggiare anche la *Stimmung* del modello: ciò presupporrebbe una lettura diretta dei testi, che Averil Cameron sembra mettere in forte dubbio⁵.

Nell'attesa di indagini sistematiche, mi propongo di esaminare alcuni passi delle *Storie*, nei quali la presenza di un'espressione ricercata o l'impiego di un vocabolo raro consentono di supporre l'influsso di una fonte poetica. Non analizzerò i confronti segnalati da Keydell; in qualche caso, invece, cercherò di precisare la probabile origine di alcuni termini già indicati da Van Herwerden e Costanza.

2. 1, 8, 3: Agazia descrive brevemente la posizione di Cuma, situata sopra un'altura scoscesa e poco accessibile, a picco sulla riva, ὡς καὶ ἀμφ'αὐτὸν...τὸν πρόποδα ῥοχθεῖν τε καὶ περικλᾶσθαι τὸ ῥόθιον. Il fragore dei flutti che si rompono⁶ contro la scogliera è espresso da un verbo (ῥοχθεῖν di sicura tradizione epica, cfr., *Od.* 5, 402: ῥοχθεῖ γὰρ μέγα κύμα ποτὶ ξερὸν ἠπείροιο; 12, 59-60; A.R. 4, 924-925: ἄλλοθι δὲ Πλαγκταὶ μεγάλῳ ὑπὸ κύματι πέτραι / ῥόχθεον e, in seguito, Nonn. *D.* 6, 329-332: ὑπὸ τριλόφῳ δὲ κολώνῃ / Τυρσηνὸς κελάδησεν· ἱμασσομένοιο δὲ πόντου / Ἀδριάδες Σικελοῖσιν ἐρόχθεον ὕδασι πέτραι / ὄμβρηροῖς ῥοθίοισιν. La ricorrenza del nesso ἐρόχθεον...ῥοθίοισιν e il comune referente geografico, il Tirreno, fanno pensare che il passo delle *Dionisiache* rappresenti il modello più prossimo di Agazia, che al pari di Nonno sottolinea l'immagine mediante la trama allitterativa creata dalla successione della liquida ρ e delle gutturali κ/χ.

1, 9, 2: i soldati di Aligerno difendono il possesso di Cuma e rispondono all'attacco di Narsete λίθους τε ἐκ χειρῶν μεγάλους ἐπαφιέντες καὶ φιτροὺς καὶ πελέκεις. Come notava già Eustazio, *Comm. ad Iliad.* 12, 29 (= III, 349, 4 Van der Valk), φιτρός (*LSJ* s.v.: "block of wood, log") è

popularis sordibus scateat, ab altera vocabulis ex antiquis tam poetis quam pedestribus operose collectis scriptoribus».

5. Av. Cameron, *Agathias*, Oxford 1970, 112-113, che condivide, tacitamente, il giudizio espresso da Van Herwerden, *art. cit., loc. cit.*: «Hic et alii Byzantini putandi sunt plerumque ex glossis et chrestomathiis ista hausisse»; cfr. anche G. Cavallo, *La circolazione libraria nell'età di Giustiniano*, in "L'imperatore Giustiniano. Storia e Mito", Milano 1978, 213-216.

6. Il verbo περικλᾶσθαι è impiegato da Agazia con analogo valore anche in *AP* 10, 14, 3: οὐκέτι δὲ σπιλάδεσσι περικλασθεῖσα θάλασσα.

ποιητικῆ...λέξις, attestata in Omero ora da sola (*Il.* 23, 123; *Od.* 12, 11)⁷, ora nel nesso φητρῶν καὶ λάων (*Il.* 12, 29; 21, 314), che anche Agazia sembra riecheggiare, sia pure conferendo ai vocaboli una valenza semantica del tutto diversa: in Omero, infatti, i tronchi e le pietre non designano rudimentali proiettili, bensì i materiali travolti dalla furia delle acque. In verità, i passi dell'*Iliade* si riferiscono a due momenti di particolare tensione bellica: lo scontro tra i Teucri e gli Argivi intorno al muro acheo e il massacro dei Troiani lungo le rive dello Scamandro. Forse la presenza φητρός è una spia: Agazia vuol richiamare alla mente del lettore le battaglie omeriche per ribadire il pathos dello scontro tra Aligerno e Narsete?

1, 12, 8: gli abitanti di Lucca, nonostante gli accordi, si rifiutano di consegnare la città a Narsete, il quale allora decide di ricorrere ad uno stratagemma: finge di decapitare gli ostaggi, sperando in questo modo di indurre i nemici a rispettare i patti. I cittadini, ingannati dalla distanza, non comprendono la macabra messinscena e si abbandonano a disperati lamenti: αὐτοῦς...κωκυτὸς ἐπέιχε μυρίος οἰμωγαὶ τε ἠκούοντο θαμιναί. Il nesso κωκυτὸς...οἰμωγαὶ trova un significativo riscontro in *Il.* 22, 408-409: ἀμφὶ δὲ λαοὶ / κωκυτῶ τ'εἶχοντο καὶ οἰμωγῆ κατὰ ἄστνυ, cfr. anche 447: κωκυτοῦ δ'ἦκουσε (= Andromaca) καὶ οἰμωγῆς ἀπὸ πύργου. L'allusione omerica consente ad Agazia di sottolineare la riuscita dello stratagemma: gli abitanti di Lucca piangono i loro congiunti decapitati (solo in apparenza) con la stessa disperazione con cui i Troiani assistono allo strazio di Ettore. Ma un altro particolare avvicina i due passi: come i Troiani, anche gli abitanti di Lucca assistono all'esecuzione da lontano, dentro le mura della città. In sostanza, il richiamo al modello non si limita all'impiego di una identica espressione, ma è reso ancora più esplicito dal sorprendente parallelismo iconografico, si direbbe, tra le due scene⁸.

1, 15, 1: Agazia sta narrando le gesta di Fulcaris, il capo degli Eruli al seguito di Narsete, caduto nell'agguato teso da Butilino nei pressi di Parma. Benché in difficoltà, Fulcaris non s'arrende, ma πολλοὺς τῶν πολεμίων διέφθειρε, νῦν μὲν ἀθρόον ἐπιών, νῦν δὲ ἀντωπὸς ἠρέμα ἐς τὰ ὀπίσω ὑποχαζόμενος. Agazia sottolinea con molta finezza il valore di Fulca-

7. In ambedue i casi i φητρός sono impiegati per una tomba, come in Nonn. *D.* 37, 33.

8. Ciò fa pensare che Omero rappresenti la fonte principale di Agazia, anche se il nesso ritorna, sia pure lievemente variato, in A. *Pers.* 426-427: οἰμωγῆ δ' ὁμοῦ / κωκύμασιν κατεῖχε πελαγίαν ἄλα.

ris, che indietreggia senza voltare le spalle al nemico. Il verbo ὑποχάζεσθαι è attestato in *Il.* 4, 497 (= 15, 574): ὑπὸ δὲ Τρωῆς κεκάδοντο e A.R. 1, 1101. In unione con ὀπίσω, tuttavia, Omero utilizza di norma il semplice χάζεσθαι⁹: lo provano gli esempi di *Il.* 5, 701-702; 13, 193; 17, 357; 18, 160, dove pure sono descritte scene di violenta battaglia. In questo caso Agazia sembra impreziosire e rinnovare il nesso omerico ricorrendo al più raro verbo composto. Anche l'aggettivo ἀντωπός, usato da Agazia in *AP* 10, 14, 4, è attestato prevalentemente in poesia (*LSJ s. v.*).

2, 1, 7: τὸ ... Ἀλαμανικὸν ἅπαν...έδήουν τοὺς νεὼς ἀφειδῶς καὶ ἀπηγλάϊζον. Il verbo ἀπαγλαΐζω, assai raro¹⁰, compare con valore affine in altri due passi delle *Storie*, 2, 15, 2 (Βηρυτὸς...ἀπηγλαΐσθη ἅπασα) e 5, 14, 9 (νεὼς γυμνοὺς καὶ ἀπηγλαΐσμένους); Agazia lo utilizza, in un contesto diverso, anche in *AP* 5, 220, 5-6: μηδὲ κομάων / τὴν ῥαδινὴν κούρην πάμπαν ἀγπαγλαΐσαι.

Sovente nelle *Storie* ricorrono vocaboli o nessi di uso poco comune già attestati negli epigrammi. Agli esempi segnalati da McCail¹¹ si può aggiungere anche il caso di 2, 2, 5, dove si legge ἐν αὐτῷ δὴ τῷ αἰγιαλῷ τοῦ Ἰονικοῦ κόλπου καὶ τῆ κροκάλῃ πορευομένου. Il termine κροκάλῃ, che ricompare nell'iscrizione di 2, 10, 8 (v. 2: Τυρσηνῆς ἡϊόνος κροκάλῃ)¹², è impiegato da Agazia anche in *AP* 10, 14, 8: παρὰ Σικελικὴν...κροκάλῃν. Si deve notare, tuttavia, che il nesso αἰγιαλῷ...κροκάλῃ trova un preciso riscontro in E. *IA.* 210: αἰγιαλοῖς παρά τε κροκάλαις, che sembra rappresentare la fonte più vicina di Agazia, il quale non di rado attinge dal linguaggio euripideo, sia nelle *Storie* - lo provano i passi indicati da Keydell¹³ - sia negli *Epigrammi*¹⁴.

Termine di tradizione poetica è pure ἐνδάπιος, che ricorre in 2, 15, 3 (ἐνδαπίων ἀνδρῶν) ed è attestato anche negli epigrammi, cfr. *AP* 4, 4, 53: ἐνδαπίοιο κυδομοῦ; 9, 153, 4: Τριτογενοῦς δεΐκελον ἐνδαπίης; 9, 662, 3: ξείνων τε καὶ ἐνδαπίων καὶ ἀγροίκων / νηδὺς ἐπεγδούπει. Come Paolo Silenziario (*AP* 5, 286, 9), anche Agazia deriva l'aggettivo da Nonno: infatti,

9. Che Agazia usa, sia pure in un contesto differente, anche in *AP* 5, 302, 14.

10. Fra i testi letterari sembra ricorrere solo in Tim. *Pers.* 20 (*LSJ s. v.*).

11. McCail, *art. cit.*, 563-564.

12. Per il nesso, cfr. *AP* 6, 186, 3 (Giulio Diocle) e 7, 294, 4 (Tullio Laurea).

13. Ai passi già ricordati, va aggiunto anche E. *Hec.* 1: σκότου πυλὰς λιπῶν - 2, 23, 6: ἐκ τῶν σκότου πυλῶν ἀφιγμένον.

14. Per la documentazione, si veda Agazia Scolastico, *Epigrammi*, testo, traduzione e commento a cura di G. Viansino, Milano 1967, *passim*.

l'espressione di *AP* 9, 153, 4 riprende Nonn. *D.* 4, 423-424: ἐνδαπίης... / Παλλάδος; per altri usi di ἐνδάπιος in Nonno, cfr. anche *D.* 23, 131 e *metab.* 19, 64.

2, 7, 3: θρασύς γε ἦν...καὶ ὑψαγόρας. Così Agazia definisce un soldato di Narsete, un barbaro appartenente alla schiera degli Eruli. L'espressione θρασύς...καὶ ὑψαγόρας sembra chiaramente modellata su *Od.* 1, 385: ὑψαγόρην τ'ἔμναι καὶ θαρσαλέως ἀγορεύειν, dove l'aggettivo è riferito da Antinoo a Telemaco, cfr. pure *Od.* 2, 85, 303. Anche in Agazia, come nel passo omerico, ὑψαγόρας connota negativamente un personaggio che si trova in conflitto con un altro; tuttavia, rispetto al modello, Agazia opera un sostanziale ribaltamento. Nell'*Odissea* l'epiteto è indirizzato, come insulto, ad un personaggio che in realtà sta subendo un sopruso; nelle *Storie*, invece, è riferito ad un sicuro colpevole, il quale, giustamente accusato di avere ucciso un proprio schiavo, non si piega neppure davanti agli ordini del comandante, che gli impone di purificarsi prima di riprendere la battaglia (2, 7, 2: ἀπολυμήνασθαι καὶ ἀφαγνίσαι τὸ μίαισμα).

Da Agazia attinse Menandro Protettore, presso il quale l'aggettivo ricorre nei frammenti 6 (*FHG* IV, 204) e 17 (*FHG* IV, 224)¹⁵.

2, 16, 5: λίθοι κείμενοι σποράδην κίωνων τε τρύφη καὶ ξύλων κατεαγότων. Con queste parole Agazia descrive le conseguenze del maremoto di Cos. Il termine τρύφος (*LSJ* s.v.: "That which is broken off, morsel, lump") compare per la prima volta in *Od.* 4,507-508: ἤλασε Γυραίην πέτρην, ἀπὸ δ'ἔσχισεν αὐτήν· / καὶ τὸ μὲν αὐτόθι μείνε, τὸ δὲ τρύφος ἔμπεσε πόντῳ; ripreso non di rado in poesia (cfr. gli esempi riportati in *LSJ*), è attestato in qualche caso anche nella prosa (*Hdt.* 4, 181, 2; *FGH* 148, 817, r. 25; *Str.* 10, 5, 16). Il maremoto determina uno sconvolgimento analogo a quello causato da Posidone, che spezza con il tridente la rupe Girea, provocando la morte di Aiace. In entrambi i casi, i frammenti (τρύφη) di roccia o di colonne sono la conseguenza di un evento straordinario che sovverte l'ordine di un ambiente naturale, il mare. Attraverso il vocabolo omerico¹⁶ Agazia sembra riecheggiare con finezza anche il pathos della scena odissaiaca.

15. Per un riesame dell'opera di Menandro Protettore, con particolare riferimento ai rapporti con Agazia, si veda il saggio recente di L.R. Cresci, *Teoria e prassi nello stile e nella storiografia di Menandro Protettore*, Koinonia 5, 1981, 63-96.

16. Che ritorna anche in 2, 23, 4.

2, 23, 1: τὰ ὅστᾱ πύθεται σποράδην ἀνὰ τὰ πεδία περιερισμένα. Inizia la lunga digressione sui costumi dei Persiani, che si protrarrà sino alla fine del libro; in particolare, i paragrafi 1-3 di questo capitolo sono dedicati all'abitudine di lasciare insepolti i morti. Il nesso ὅστᾱ πύθεται è di sicura origine omerica cfr., soprattutto *Od.* 1, 161-162; ὅστεᾱ πύθεται ὄμβρω / κείμεν' ἐπ' ἠπείρου, dove pure sono correlate le immagini della putrefazione, che ritorna anche in *Il.* 4, 174: ὅστεᾱ πύσει ἄρουρα e *Od.* 12, 45-46: πολὺς δ' ἄμφ' ὀστεόφιν θίς / ἀνδρῶν πυθομένων, e dell'abbandono del morto sulla terra: l'espressione ἀνὰ τὰ πεδία περιερισμένα richiama quella omerica κείμεν' ἐπ' ἠπείρου.

2, 32, 1: πεφύκαμεν γὰρ ἅπαντες τὰ μὲν καθ' αὐτοὺς καὶ παραπλήσια φίλα ἠγεῖσθαι καὶ κάλλιστα, ἀλεείναι δὲ καὶ ἐκτρέπεσθαι τὸ ὑπερβάλλον. Il verbo ἀλεείναι (che ricorre anche in 1, 22, 4), è di tradizione epica (*Lex. Hom.*, 1, 72 s.v.); da Omero, naturalmente, attinse anche Nonno, *D.* 4, 66; 9, 265; 28, 265; 32, 270; 40, 1. In questo caso Agazia impiega un vocabolo raro, senza riecheggiare un passo preciso: il preziosismo, comunque, contribuisce a ribadire la gravità della gnome. Inoltre, l'accostamento ἀλεείναι...ἐκτρέπεσθαι riproduce un modulo stilistico tipico delle *Storie*: infatti, come osserva Averil Cameron¹⁷, «simple word is not enough for Agathias - he prefers to repeat the same idea in a different way». Nella fattispecie, però, il nesso sinonimico non produce un particolare effetto espressivo; al contrario, attenua lo scarto creato dall'impiego del vocabolo poetico.

3, 16, 8: πλὴν εἰ μὴ τις ἔκ τινος τυχὸν ἀλάμενος ὀρσοθύρης... διεσώθη. Agazia narra, con intenso pathos, l'incursione dei Misimiani nell'alloggiamento dei Romeni. I barbari, con un'azione repentina, provocano una vera strage, nella quale rimane vittima lo stesso comandante Soterico; solo pochi riescono a mettersi in salvo «through some emergency door». Così traduce Frendo¹⁸ ὀρσοθύρη, termine assai raro, di significato non del tutto perspicuo (*LSJ* s.v. "prob. a door high up in the wall"), che Agazia attinge dall'*Odissea*, dove compare in 22, 126, 132, 333. Il ricorso al lessico omerico appare senza dubbio fine. Nei passi citati sono descritti alcuni

17. Av. Cameron, *op. cit.*, 73; cfr. anche R. Keydell, *Sprachliche Bemerkungen zu den Historien des Agathias*, *ByzZ* 61, 1968, 4, n. 4.

18. Agathias, *The Histories*, translated...by J.D. Frendo, Berlin-New York 1975, 86.

momenti della strage dei Proci e il richiamo a questa scena consente ad Agazia di evidenziare con grande efficacia lo sbandamento dell'esercito romeo. Anche in questo caso, però, come in 2, 7, 3, lo storico introduce (coscientemente?) una significativa variante: la strage è provocata da una schiera di barbari, definiti con disprezzo οἱ ἀλιτήριοι, che tentano di infrangere i diritti dei Romei nella Lazica; in Omero, invece, le vittime sono i Proci, i veri usurpatori. Ma forse, a ben vedere, anche questo ribaltamento accresce la tensione della scena: i barbari infliggono ai Romei l'identica umiliazione subita dai Proci, massacrati da Odisseo.

4, 1, 2: κήρυκες...μεγαλοβόαι. μεγαλοβόαι sembra essere un hapax come φαιδροεῖμονες di 5, 13, 2. Sicuramente il modello è il nesso omerico μέγα βοῶν attestato solo in *Il.* 17, 334: μέγα δ' Ἑκτορα εἶπε βοήσας, ma ripreso anche dai prosatori, cfr. ad esempio, *Hdt.* 1, 8, 2; *Longus* 1, 26, 2; 26, 3; 2, 21, 3; 30, 1; *Aristaenet.* 1, 6. La finezza di Agazia consiste nel rinnovare la tradizione con un composto che pure riecheggia l'enfasi del linguaggio epico. Una variante rispetto all'archetipo omerico è offerta da 4, 11, 3; κήρυκι τορόν τι μάλα βοῶντι καὶ διαπρύσιον, dove all'avverbio διαπρύσιον, di origine epica (*Lex. Hom.* 1, 301-302 s.v.) è associato il nesso τορόν...βοῶντι, già presente nella prosa tarda (cfr. ad esempio *Philostr.* *Her.* 51, 11).

3. Ma l'impiego del linguaggio poetico presuppone una conoscenza diretta dei testi? Sarei propenso a condividere senz'altro quanto scriveva Pertusi¹⁹: «È probabile che si tratti in alcuni casi di citazioni indirette (da florilegi o da antologie gnomiche), ma in generale si ha l'impressione che Agatia abbia ancora il gusto della lettura dei classici; e ciò è confermato, del resto, da quanto egli stesso dice a proposito del suo amore per la poesia: 'una cosa in un certo qual modo sacra e ispirata da Dio' (*Agath. Hist. pr.* 9)». D'altra parte, alcuni dei passi esaminati (1, 8, 3; 12, 8; 2, 7, 3; 16, 5; 3, 16, 8) consentono di affermare che l'operazione di Agazia va al di là del semplice calco linguistico: l'allusione è assai pertinente al contesto e la vicenda narrata nelle *Storie* riecheggia in modo singolare quella della fonte poetica.

Ma dove Agazia poté dedicarsi a tali letture? Verosimilmente ad Alesandria: qui si accostò agli studi retorici «which were a regular, preliminary

19. A. Pertusi, *Giustiniano e la cultura del suo tempo*, in "L'imperatore Giustiniano...", cit., 192.

to a legal training»²⁰; qui venne in contatto con la cultura profana, che proprio in Egitto ebbe una cospicua diffusione²¹.

Senza dubbio questa scelta stilistica presuppone un pubblico in grado di comprenderla e apprezzarla. Vien naturale supporre che il "Leserkreis" di Agazia fosse rappresentato, principalmente, da quegli stessi amici che lo avevano esortato a dedicarsi alla storia, molti dei quali «must have come from among the contributors to the *Cycle*»²². Agazia sa di rivolgersi a lettori che coltivano i suoi stessi gusti e presso i quali la poesia è un abile ricamo di moduli espressivi tradizionali: per questo egli cerca di non deluderli e nel contempo riafferma il suo legame ad un circolo nel quale si era manifestata la sua prima identità di letterato.

20. Av. Cameron, *op. cit.*, 1; cfr. anche B. Baldwin, *Four problems in Agathias*, ByzZ 70, 1977, 295-298.

21. Cfr. Cavallo, *art. cit.*, 213-216.

22. Av. Cameron, *op. cit.*, 6; sui poeti del *Ciclo*, cfr. Av. e A. Cameron, *The Cycle of Agathias*, JHS 86, 1966, 6-25.

LA FINE DI BISANZIO NELLE PROFEZIE, TRA ORIENTE E OCCIDENTE. IN MARGINE AD UN'OPERA POSTUMA DI AGOSTINO PERTUSI

Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive di ricerca,
Soveria Mannelli 1992, 53-60

1. L'inestimabile patrimonio culturale che Agostino Pertusi ha lasciato in eredità si è arricchito, in questi ultimi tempi, di una nuova, preziosa testimonianza: il complesso studio che reca il titolo *Fine di Bisanzio e fine del mondo*. Significato e ruolo storico delle profezie sulla caduta di Costantinopoli in Oriente e in Occidente [Istituto Storico Italiano per il Medio Evo. Nuovi Studi Storici, 3], Roma 1988.

Per la pubblicazione di quest'opera dobbiamo essere grati alla sensibilità di Antonio Carile, il quale, come già in passato¹, ha dato un impulso decisivo al lavoro condotto con paziente acribia da Enrico Morini, a cui si deve anche una lucida e meditata nota introduttiva², che permette tra l'altro di cogliere le notevoli difficoltà affrontate dal curatore, dal momento che l'opera quando «l'autore fu costretto dall'inesorabile progredire della malattia a sospendere il lavoro, [...] era lungi dall'essere ultimata»³.

La novità e il fascino del tema, la ricchezza del materiale, il rigore della metodologia e i risultati obiettivi conseguiti dalla ricerca, meritano senz'altro di essere presi in esame in un'occasione felice quale è il presente «Colloquio», che si propone di affrontare in un dibattito variegato uno dei temi più cari ad Agostino Pertusi: la *Kulturswanderung* tra Oriente ed Occidente in età medievale.

1. Cfr. l'edizione di due importanti opere postume, *Martino Segono di Novi Brio vescovo di Dulcigno. Un umanista serbo-dalmata del tardo Quattrocento*, a cura di Chiara Faraggiana Di Sarzana [Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, XII], Roma 1981; *Testi inediti e poco noti sulla caduta di Costantinopoli*, a cura di A. Carile [Il Mondo Medievale. Sezione di Storia Bizantina e Slava, 4], Bologna 1983.

2. *Nota del Curatore*, pp. VII-XX.

3. *Nota del Curatore*, p. VII.

2. L'indagine di Pertusi non si occupa «dei testi profetici e apocalittici più propriamente escatologici, ma solo di quelli cosiddetti storici, cioè di quei testi che, pur ispirandosi a modelli biblici e pur contenendo talvolta parti finali escatologiche, hanno un contenuto di carattere storico e fanno riferimento alle sorti dell'impero romano e bizantino»⁴; in particolare, essa si concentra sulle profezie comprese nelle *Visiones Danielis*, un *corpus* di testi che assolvono «a tre esigenze: 1) spiegare le 'cause' di un presente di dolore sentito come al limite della sopportazione umana; 2) infondere una speranza in un futuro migliore o più giusto dell'oggi; 3) concatenare il 'passato' e il 'presente', quasi sempre di sofferenza, non solo 'con un futuro migliore' più o meno vicino, ma anche con gli 'ultimi tempi' predetti dai profeti e da Cristo stesso, cioè con le sorti finali del mondo»⁵.

Di tali testi non possediamo solo sostanzialmente tre redazioni greche, ma anche rielaborazioni latine, armene e slave, le quali consentono di intravedere la consistenza e le finalità delle variazioni. In effetti, le *Visiones* per l'intrinseca oscurità dei richiami si prestano facilmente ad essere adattate ad eventi storici particolari, in rapporto alle specifiche aree geografiche in cui si diffusero, o addirittura ad essere manipolate per esigenze politiche e ideologiche affatto diverse rispetto a quelle originarie.

Un esempio significativo, che non lascia dubbi interpretativi, è offerto da un passo del *Racconto di Costantinopoli (Povest' o Car' grade)* di Nestore Iskinder – cronista russo di cui non sappiamo quasi nulla – nel quale è riportata la traduzione slava della *Visio Danielis*, nella recensione più diffusa a partire dal XIV secolo. «La stirpe russa» si legge nel *Racconto* di Nestore «assieme ai precedenti fondatori vincerà tutti gli Ismaeliti, riconquisterà la città dei sette colli con i possessori precedenti. Governeranno e reggeranno la città dei sette colli i Russi»; se teniamo presente che nella *Visio* greca si dice invece che «su Heptalophos dominerà la stirpe bionda», risulterà del tutto palese, come osserva Pertusi⁶ «che i Russi, ad un certo momento, hanno interpretato questa profezia in funzione di una loro ideologia, quella detta della 'terza Roma', secondo la quale il regno russo avrebbe dovuto prendere il posto dell'impero bizantino nel dominio mondiale. Il testo si prestava, in quanto bastava operare una piccola sostituzione, o meglio, tradurre l'aggettivo greco ξανθός, che vale 'biondo', 'fulvo', con lo slavo 'rusii', che vale 'biondo' o

4. Pertusi, *Fine di Bisanzio*, p. 3.

5. Pertusi, *Fine di Bisanzio*, p. 151.

6. Pertusi, *Fine di Bisanzio*, pp. 76-77.

‘fulvo’, per passare a ‘russii’, cioè a russo, e quindi interpretare la ‘stirpe bionda’ [che allude per antonomasia ai Latini conquistatori di Costantinopoli nel 1204] come la ‘stirpe russa’».

Altrettanto significativo, anche se di interpretazione assai più complessa, per non dire forse disperata, è il passo della profezia in cui si dice che «sorgerà anche il grande Filippo con diciotto lingue e si raduneranno presso Heptalophos e scateranno una guerra quale non ci fu mai, e il sangue scorrerà per i portici e per le piazze». Ma a chi si allude con l’espressione «il grande Filippo»?

Pertusi⁷ propende per Filippo II Augusto, che prese parte alla Terza Crociata (1190-1192) con Riccardo Cuor di Leone, dopo la morte di Federico I Barbarossa (10 giugno 1190); o per Filippo VI di Valois (1328-1350), il quale «benché non sia mai stato in Oriente e non abbia mai partecipato ad una crociata, fu al centro di una campagna propagandistica in favore di una grande spedizione contro i Turchi»⁸. Il problema in ogni caso rimane aperto e, se scartiamo l’eventualità di un Filippo del tutto immaginario, si potrebbe pensare, sia pure con estrema cautela, a Filippo IV il Bello (1285-1314).

Anche questo sovrano infatti tra il 1294 e il 1305 fu al centro di una propaganda intesa a organizzare una crociata contro i musulmani – che peraltro Filippo non intraprese mai. A suscitarsela non furono soltanto, nell’ambiente di corte, gli scritti di Pierre Dubois (Petrus de Bosco) – che auspicava oltre alla liberazione della Terra Santa, anche la conquista di Costantinopoli e l’invasione dell’Egitto – e di Guillaume de Nogaret, ma anche le relazioni inviate al papa Clemente V da Jacques de Molay, gran Maestro dei Templari, Foulques de Villaret, Maestro degli Ospedalieri, Enrico II di Lusignano, re di Cipro, e Benedetto Zaccaria, ammiraglio della flotta francese: quest’ultimo fu una figura di grande interesse nella storia bizantina, in quanto nel 1304 si impadronì dell’isola di Chio, dopo che i Genovesi avevano installato la fortezza di Galata⁹.

Naturalmente, non si devono neppure dimenticare gli effetti della predicazione di Raimondo Lullo, che all’idea della crociata dedicò due opere, il *Liber de fine*, apparso nel 1305, e il *Liber de acquisitione Terrae Sanctae*, composto nel 1309, nel quale tra l’altro auspica la liberazione della

7. Pertusi, *Fine di Bisanzio*, pp. 115-21.

8. Pertusi, *Fine di Bisanzio*, p. 119.

9. Cfr. A. S. Atiya, *The Crusades in the Later Middle Ages*, New York 1965², pp. 47-73; S. Runciman, *A History of the Crusades*, Cambridge 1954³, trad. ital. *Storia delle Crociate*, II, Torino 1966, pp. 1052-5; G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*, München 1963, trad. ital. *Storia dell’impero bizantino*, Torino 1968, pp. 445-6.

Terra Santa dopo la conquista di Costantinopoli¹⁰.

Secondo l'esigesi di Pertusi il passo della profezia allude alla possibilità che «Filippo» distrugga i Turchi a Costantinopoli e nell'Asia Minore¹¹; «in tal caso la *Visio* ci pone il problema della sua origine filo-occidentale', per così dire, visto che viene esaltato in essa, non un imperatore bizantino, ma un monarca o un principe d'Occidente. Bisogna supporre dunque che essa sia nata o almeno 'sia stata' interpolata in un ambiente greco favorevole all'Occidente».

In verità, l'intrinseca natura del testo profetico potrebbe far pensare che la *Visio* contenga ambigualmente una duplice allusione di segno affatto opposto: da un lato la cacciata dei Turchi ad opera dell'Occidente; dall'altro, la minaccia di una nuova invasione occidentale, che gli orientamenti di Jacques de Molay e di Raimondo Lullo, o le iniziative di Benedetto Zaccaria, facevano facilmente ipotizzare. Qualche anno dopo, infatti, intorno al 1313, anche il diplomatico papale Guglielmo Adam affermava nella sua opera *De modo Sarracenos extirpandi* che la riconquista di Costantinopoli da parte dei Latini e la conversione dei Greci al cattolicesimo costituivano una premessa indispensabile a qualsiasi spedizione in Palestina¹².

D'altra parte, proprio nell'ultimo decennio del XIII secolo, su Bisanzio incombevano seri pericoli per iniziativa soprattutto di Filippo di Taranto, figlio di Carlo II re di Napoli, e di Carlo di Valois – fratello di Filippo il Bello – il quale aveva sposato Caterina di Courtenay, nipote di Baldovino II, che l'imperatore Andronico II avrebbe voluto dare in moglie al figlio Michele IX, nell'intento palese di appianare i rapporti con gli occidentali¹³.

Se accettiamo questa duplice lettura, dobbiamo ammettere che le profezie si caricano di una complessità di valenze che possono essere colte non solo cercando di individuare i singoli personaggi a cui esse fanno allusione, ma soprattutto tentando di comprendere quali fossero le finalità e la destinazione, prossime e remote, di tali composizioni, il cui valore «va ricercato[...] nell'ambito della storia della mentalità: esse ci illuminano soprattutto sugli umori, sull'atteggiamento di chi, componendole, riflette sugli avvenimenti»¹⁴.

10. Cfr. Atiya, *op. cit.*, pp. 77-85; Runciman, *op. cit.*, p. 1053.

11. Pertusi, *Fine di Bisanzio*, pp. 120-21.

12. Cfr. Runciman, *op. cit.*, II, p. 1054; Atiya, *op. cit.*, 65-67.

13. Ostrogorsky, *op. cit.*, p. 443.

14. A. Carile, *La cronachistica veneziana (secoli XIII-XVI) di fronte alla spartizione della Romania nel 1204*, Firenze 1969, p. 179, citato da Pertusi, *Fine di Bisanzio*, p. 70. L'osservazione di Carile è volta a spiegare le ragioni che indussero il cronista veneziano Marco ad inserire testi profetici nella sua opera: «Le profezie veneziane sulla presa di

3. In questa prospettiva, non meraviglia dunque che la *Visio Danielis* presenti talvolta sotto una luce sorprendentemente – ma anche ambigualmente – favorevole personaggi che contrassegnarono negativamente o quanto meno in modo contraddittorio la storia di Bisanzio.

Un esempio significativo è offerto dal passo in cui si legge: «E si risveglierà il serpente che dorme e colpirà il giovane, avendo egli appeso la sua corona alla veste, renderà glorioso il suo nome per breve tempo, ma i figli della perdizione saldamente fermi volgeranno i loro volti verso l'occidente del sole, e così il serpente che dorme darà la morte santa, e dominerà nella Settecolli la stirpe bionda per sei e cinque anni»¹⁵.

In linea generale la profezia si riferisce alla IV Crociata e all'insediamento dell'impero latino (1204-1261); più difficile appare senz'altro stabilire a quali personaggi precisamente il testo alluda.

Pertusi identifica il «giovane» in Baldovino I di Fiandra, che fu nominato imperatore il 9 maggio 1204, quando aveva all'incirca venti anni; quanto al «serpente» invece, «deve essere identificato con lo zar bulgaro Kalojan, tradizionale nemico di Bisanzio – e per questo detto 'serpente' –, ma che nell'occasione si affiancò ai Bizantini contro i Latini, sconfiggendo davanti ad Andrinopoli Baldovino I (14 aprile 1205), che venne fatto prigioniero e morì in carcere a Trnovo»¹⁶.

Forse, se vogliamo precisare le valenze allusive del testo profetico, l'impiego del termine «serpente» può essere spiegato pensando in particolare anche al «tradimento» di Kalojan, il quale, nel corso degli anni 1198- 1204, intraprese negoziati con Innocenzo III che portarono lo zar a fare atto di obbedienza al pontefice, con la conseguente consacrazione di Basilio a primate di Bulgaria (7 novembre 1204) e l'incoronazione, il giorno successivo, dello stesso Kalojan¹⁷. Ma al di là di questa precisazione, appare quanto mai significativo il fatto che la salvezza di Costantinopoli venga proprio da un «serpente», che in tal caso assume anche una connotazione e una funzione palesemente positiva.

Un archetipo di questa duplice valenza può essere forse identificato

Costantinopoli nel 1204 sono dunque la risposta che si dette a Venezia, nel corso e, a quella perplessità d'ordine morale, che non poteva non gravare anche sui conquistatori di Costantinopoli» (*ibid.*).

15. Pertusi, *Fine di Bisanzio*, pp. 49-50.

16. Pertusi, *Fine di Bisanzio*, p. 51.

17. Ostrogorsky, *op. cit.*, pp. 369-70; A. Carile, *Per una storia dell'Impero Latino di Costantinopoli* (1204-1261), Bologna 1978, p. 46.

nell'episodio biblico di *Numeri*, 21, 4-9: il popolo di Israele, oppresso dalla fame e dalla sete, si ribella a Mosé e a Dio, il quale allora invia dei serpenti infuocati, che seminano la morte. Ma quando il popolo, accortosi della propria colpa chiede un rimedio, Mosé, per ordine del Signore, pone su un vessillo un serpente di bronzo: chiunque, morso, lo guardasse rimaneva in vita.

Se è lecito approfondire il confronto fra la simbologia biblica e quella del testo profetico, si può notare che, al pari del serpente, che per volontà del Signore cessa di portare la morte, Kalojan non sarà più ostile ai Romei e «renderà glorioso il suo nome per breve tempo», in quanto lotta contro i Latini, che hanno sovvertito la legittima gestione del potere imperiale regolato dalla volontà divina. In sostanza, se accettiamo tale interpretazione, in questo passo della *Visio* il riferimento storico si carica anche di una specifica e coerente valenza ideologica.

4. Diverso, ma complementare nello stesso tempo, sembra invece essere il caso offerto da un altro testo, la cosiddetta Πρόρρησις τοῦ ἐν ἀγίοις Κωνσταντίνου τοῦ μεγάλου περι τῆς ἀναλώσεως τῆς μεγάλης τῶν πόλεων, tramandata in due redazioni del XV e XVI secolo¹⁸.

La profezia allude alla conquista di Costantinopoli del 1204: «il fatto» osserva Pertusi «è qui presentato in forma fortemente apocalittica: incendio del tempio (di Santa Sofia), terremoto che distrugge metà della città, sradicamento e distruzione della zona di fronte ad essa (di Crisopoli o Üsküdar), fuga della popolazione e suo annientamento o per fame o uccisa dalla spada o divorata dalle belve»¹⁹. Secondo la profezia, la città paga le conseguenze dell'uccisione di un «uomo giusto» (ἄνδρα δίκαιον), eliminato «ingiustamente» (ἀδίκως) dagli ἑξαρχοί al grido «sia ucciso l'empio, dinanzi al quale tutti i popoli avranno paura e tremeranno, perché è falcifero e di quattro mesi (ὅτι δρεπανηφόρος ἐστὶ καὶ τετράμηνος)»²⁰.

Secondo Pertusi è probabile che si alluda in questo caso ad Alessio V Murzuflo: una interpretazione che consente di cogliere la variegata prospettiva storica e ideologica della profezia, specialmente se la confrontiamo col testo di Niceta Coniata. Nelle *Storie* Murzuflo non è rappresentato in una luce favorevole: leggiamo infatti che egli «era astuto di indole e arrogante di carattere e considerava la dissimulazione una

18. Inscritte nel cod. Oxon. Laud gr. 27, cfr. Pertusi, *Fine di Bisanzio*, pp. 53-8, il quale peraltro ritiene che una delle due redazioni sia copia dell'altra.

19. Pertusi, *Fine di Bisanzio*, p. 57.

20. Pertusi, *Fine di Bisanzio*, p. 56, rr. 34-6.

forma di intelligenza» (565, 5-7 van Dieten). Avendo organizzato la resistenza contro i Latini era amato dal popolo, ma ciò non era sufficiente a procurargli il favore dei parenti, che «consideravano la sua rovina un dono di Dio» (566, 42-3), o a conciliargli «quelli che un tempo avevano ottenuto dagli Angeli le più alte cariche ed erano stati elevati al fastigio che compete ai *sebastokratores* e ai *cesares*» (566, 23-5); tra costoro, senza dubbio, vanno ricercati gli ἔξαρχοι, che al contrario lo ritengono ἄσεβής, con palese riferimento ai sistemi impiegati dal Murzuflo per conquistare il potere – lo strangolamento di Alessio IV e la prigionia di Nicola Canabos – e lo identificano senz'altro nel «falcifero», ossia nell'Anticristo.

La prospettiva antioccidentale del testo profetico, in sostanza, condiziona il giudizio sul personaggio, che nella realtà si era comportato come uno dei molti usurpatori che contrassegnarono la storia di Bisanzio. I meriti che il Murzuflo ha acquisito con la resistenza ai Latini prescindono dal fatto che il suo potere sia ben poco giustificabile sul piano dell'ideologia politica: per tale motivo, l'antitesi δίκαιος - ἄσεβής si carica di una pregnanza particolare, poiché esplicita formalmente due opposte interpretazioni del comportamento del Murzuflo: «empio» perché ha macchiato col sangue il suo scettro – e come tale è ricordato anche da Villehardouin²¹; «giusto» perché combatte i Latini – e in tal caso a creare il giudizio è l'opportunità del momento.

Assai incerto invece è, in questo passo, il valore di «τετράμηνος». Pertusi ritiene che l'aggettivo si riferisca alla durata del regno di Alessio Murzuflo²²: ma da Niceta Coniata sappiamo che egli detenne il potere due mesi e sedici giorni (571, 54) e lo scarto è troppo consistente per pensare ad una approssimazione del testo profetico.

L'aggettivo, in unione con δρεπανηφόρος, è attestato anche in *Oracula Leonis IV 3* (PG 107,1132 Δρεπανηφόρε, τετράμηνόν σοι γράφω), con riferimento ad Andronico I Comneno; un passo che sembra richiamarsi al ritratto dello stesso Andronico collocato nella Chiesa dei Quaranta Martiri. In esso il sovrano, secondo la descrizione di Niceta Coniata (332, 22-34), impugnava una grossa falce calata su un giovane «bello come una statua»: si tratta di Alessio II, come è spiegato dallo storico, assassinato da Andronico, che ne aveva sposato in seguito la vedova tredicenne²³.

21. Geoffroy de Villehardouin, *La conquête de Constantinople*, 222 (Faral, II, 20- 2); Carile, *Per una storia*, cit., pp. 144, 355.

22. Pertusi, *Fine di Bisanzio*, p. 58.

23. Cfr. C. Mango, *The Legend of Leo the Wise*, «ZRV» 6 (1960), pp. 61-93 (p. 64); per una recente interpretazione di tutta l'*ekphrasis*, cfr. Patricia Karlin-Hayter, *Le portrait d'Andronic I Comnène et les Oracula Leonis Sapientis*, «Byzantinische Forschungen» 12

L'analogia tra le due situazioni – come Andronico infatti anche Alessio V ha eliminato l'imperatore regnante – avvalorata il confronto e fa pensare che l'anonimo autore della *Πρόρρησις τοῦ Κωνσταντίνου* abbia avuto presente l'oracolo, nel quale *τετράμηνος* designa la scadenza entro cui Andronico subirà le conseguenze del suo misfatto: rimane comunque praticamente impossibile verificare la pertinenza dell'indicazione temporale. Piuttosto, *τετράμηνος*, come nella *Πρόρρησις*, sembra trovare più solida giustificazione se supponiamo che esso contenga un richiamo alla simbologia apocalittica, di cui è possibile trovare una testimonianza nell'*Apocalisse* di Giovanni, dove il numero quattro è spesso legato a simboli di segno affatto negativo: tali sono i primi quattro sigilli (6, 1-8), le prime quattro trombe (8, 7-12), le prime quattro coppe (16, 2-9)²⁴. A ciò si aggiunga che non sembra essere senza significato il fatto che l'archetipo di tutti i mali dell'umanità, la cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden, sia avvenuta proprio all'inizio del quarto mese, come leggiamo in un apocrifo dell'*Antico Testamento*, il *Libro dei Giubilei*, III 32²⁵. D'altra parte, il valore simbolico dell'aggettivo appare ribadito proprio dall'accostamento a *δρεπανηφόρος* che allude, come è noto, all'Anticristo, e in entrambi i casi connota, con perfetto allibramento, la figura scellerata del sovrano.

5. Al di là della pertinenza di queste osservazioni, di cui è superfluo naturalmente sottolineare la rapsodicità, vale la pena ribadire ancora una volta l'ambiguo registro semantico, che oscilla facilmente tra l'allusione storica e il richiamo apocalittico, tra l'obiettività e la «occasionalità» dei giudizi, che tuttavia, anche quando appaiono addirittura in contrasto coi canoni dell'ideologia, trovano comunque una valida motivazione e giustificazione nell'esigenza di prospettare un sovrano vittorioso, «un 'futuro migliore' più o meno vicino», che non allontani Costantinopoli dal destino assegnatole da Dio.

In tale prospettiva, appare dunque del tutto coerente l'immagine, mutuata da Paolo, *I Cor.* 15, 20-28, dell'ultimo *basileus*, il quale, dopo avere vinto l'ultimo nemico riconsegnerà a Dio, sul Golgota, la corona che Dio stesso gli aveva concesso: «In tal modo la descrizione della fine non è più un mezzo per un invito alla penitenza, come era nella letteratura apocalittica più antica, ma un mezzo per esaltare il 'trionfo' dell'ultimo

(1987), pp. 103-16 (praesertim, pp. 115-6).

24. Cfr. E. Corsini *Apocalisse prima e dopo*, Torino 1981³, p. 420.

25. Cfr. *Apocrifi dell'Antico Testamento*, a cura di P. Sacchi, I, Torino 1981, p. 233.

imperatore»²⁶. Ritornata eterna nelle mani del suo donatore, la *basileia* trascende il destino temporale e transeunte di Costantinopoli.

Ed è un felice destino che questa immagine abbia accompagnato Agostino Pertusi sino alla fine della sua troppo breve giornata di studio.

26. Pertusi, *Fine di Bisanzio*, pp. 153-4.

LA SECONDA CROCIATA NELLA TESTIMONIANZA DI GIOVANNI CINNAMO

Storia e tradizione culturale a Bisanzio fra XI e XII secolo,
Napoli 1993, 97-117

1. Per Giovanni Cinnamo tutte le potenze occidentali che parteciparono alla seconda crociata erano mosse λόγω μὲν τῷ προχείρῳ ὡς ἔξ Εὐρώπης ἐπὶ τὴν Ἀσίαν διαβήσονται Πέρσαις τε μαχησόμενοι τοῖς παρὰ πόδας καὶ τὸν ἐν Παλαιστίνῃ καταληψόμενοι νεῶν τόπους τε τοὺς ἱεροὺς ἱστορήσοντες, τῇ γε μὴν ἀληθείᾳ ὡς τὴν τε χώραν Ῥωμαίων ἔξ ἐφόδου καθέξοντες καὶ τὰ ἐν ποσὶ καταστρέψοντες. (II 12 = p. 67, 6-10 Meineke).

Questo esordio è essenziale e disadorno. Ma sarebbe vano, e criticamente fuori luogo, cercare in Cinnamo il palpito che ravviva ad esempio le pagine in cui Ottone di Frisinga (*Gesta Frederici*, I 36- 46) riporta la lettera di papa Eugenio III a Luigi VII o si sofferma sulla predicazione di Bernardo di Clairvaux, che trova unanime risposta nei signori d'Occidente: *igitur non solum ex Romano imperio, sed etiam ex vicinis regnis, id est occidentali Francia, Anglia, Pannonia, innumeris populis et nationibus hac expeditionis fama ad sumendam crucem commotis, repente sic totus pene occidens siluit, ut non solum bella movere, sed et arma quempiam in publico portare nefas haberetur* (I 145).

Cinnamo non crede allo slancio spirituale e alle motivazioni degli occidentali: la liberazione del Sepolcro appare per lui un «pretesto», non diversamente da Niceta Coniata¹ (p. 61, 56-57 van Dieten τὸ τῆς κινήσεως αἴτιον πρόφασιν τὸ κυριακὸν παρέιχεν κενήριον), il quale tuttavia non afferma in

1. Cfr. Athina Kolia-Dermitzaki, «Die Kreuzfahrer und die Kreuzzüge im Sprachgebrauch der Byzantiner», *JÖB* XLI (1991), pp. 163-188, in particolare p. 171, dove la studiosa sottolinea opportunamente l'uso ambiguo e pregnante del termine κίνησις, che indica «bekanntlich nicht nur die einfache Bewegung bzw. die Fortbewegung, sondern auch die Änderung der etablierten Ordnung, des *status quo*, den Aufstand, die Revolution».

modo esplicito che Costantinopoli rappresenta l'obbiettivo reale della spedizione. Piuttosto, Cinnamo sembra riprendere tacitamente e condividere sin dall'inizio del suo racconto il giudizio di Anna Comnena, che riflettendo sull'avanzata della moltitudine al seguito di Pietro l'Eremita aveva osservato (X 6, 7): «I Latini, come Boemondo e i suoi accoliti, che da tempo erano attratti dall'impero romano e desideravano impadronirsene, col pretesto della predicazione di Pietro, come si è detto, suscitarono un simile unanime movimento, ingannando i più ingenui, e fingendo di marciare contro i Turchi vendettero le loro terre per liberare il santo Sepolcro».

In tale prospettiva e in forma senz'altro più pregiudiziale rispetto ad Anna – gli eventi che si verificarono nel 1147 non possono essere minimamente confrontati con quanto accadde a Bisanzio dopo il 1096 –, Cinnamo ritiene che il passaggio dei crociati determini realmente uno stato di guerra, e questo convincimento condiziona in modo palese la sua versione dei fatti, selezionati e scanditi, anche sul piano stilistico, da specifiche scelte ideologiche, che da un lato senza dubbio offrono un quadro quanto meno parziale degli avvenimenti, ma dall'altro gettano una luce di grande interesse sulla tecnica compositiva dello storico.

Secondo Lamma² «Cinnamo si sforza di comprendere le basi su cui si posa l'organizzazione della vita occidentale»; tuttavia «questo tentativo è sempre fatto, nei principi generali, alla luce delle concezioni bizantine della politica e della vita, così che proprio nel momento in cui si cerca di penetrare lo spirito della società occidentale, maggiormente si rivelano le irriducibili differenze e le incomprensioni della cultura greca nei riguardi di quella»: un giudizio che, al pari di altri espressi dallo studioso nella sua opera tuttora fondamentale, può essere senz'altro condiviso, a patto forse di precisare che lo sforzo di comprendere la vita occidentale fu da parte di Cinnamo esile nella sostanza, come risulta anche dall'impiego di specifici *topoi* che contrassegnano il tessuto narrativo della sua opera e rappresentano un'utile spia per cogliere la reale prospettiva dello storico.

2. Il primo contatto con la moltitudine guidata da Corrado III avvenne in territorio ungherese, allorché Manuele I inviò al sovrano un'ambasceria guidata da Demetrio Macrembolita e da Alessandro conte di Gravina, allo scopo di verifi-

2. P. Lamma, *Comneni e Staufer. Ricerche sui rapporti fra Bisanzio e l'Occidente nel secolo XII*, I, Roma 1955, p. 80.

care le vere intenzioni dei crociati: ἐκέλευε δὲ [scil. agli ambasciatori] τῆς τε γνώμης ἀποπειράσασθαι σφῶν, καὶ εἶγε μὴ ἐπὶ τῷ πονηρῷ Ῥωμαίων ἤκουσιν, ὄρκοις τὸ πρᾶγμα βεβαιοῦν. (II 12 = p. 67, 17-18).

In linea di principio la precauzione, che appariva giustificata dall'indisciplinabilità dell'esercito alemanno³, non sembra contraddire il favore con cui Manuele aveva salutato la spedizione nella lettera inviata nell'agosto 1146 a papa Eugenio III⁴, nella quale il *basileus* si dichiarava pronto ad offrire ai crociati tutti gli aiuti indispensabili alla loro impresa, purché si impegnassero ad onorarlo allo stesso modo di Alessio I⁵. In maniera non dissimile, come ricorda Runciman⁶, si era comportato Raimondo di Tolosa con il *basileus*. In sostanza, nel resoconto di Cinnamo quel che merita di essere notato non è tanto la richiesta degli ambasciatori, quanto piuttosto il tono con cui essi si rivolgono al sovrano. L'esordio del loro discorso («Portare una guerra non dichiarata [ἀκήρυκτον πόλεμον] contro coloro che non hanno commesso alcun torto [ἐπὶ τοὺς μηδὲν ἡδίκηκότας] non è consentito dalla legge [οὔτε ὄσιον] nè conviene ad uomini di stirpe illustre, che si avvalgono di una grandissima superiorità di forze» [p. 67, 20-22]), per quanto attenuato dall'*allure* sentenziosa, rivela nondimeno con chiarezza l'ostilità con cui sono accolti gli uomini di Corrado, che secondo i legati bizantini minacciano di suscitare un conflitto del tutto immotivato e per di più contro un avversario di gran lunga più debole.

Cinnamo sembra sottolineare anche stilisticamente l'atmosfera di guerra

3. Cfr. S. Runciman, *Storia delle crociate*, trad. it., I, Torino 1966, p. 499.

4. F. Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565- 1453*, München-Berlin 1925, Tl. 2, nr. 1348; cfr. V. Grumel, «Au seuil de la deuxième Croisade. Deux lettres de Manuel Comnène au Pape», *REB* III (1945), pp. 143-167; P. Lemerle, «Byzance et la Croisade», in: *X Congresso Internazionale di Scienze Storiche (Roma, 4-11 settembre 1955). Relazioni*, III, pp. 592-620 (in particolare pp. 604-606) e Lamma, *op. cit.*, I, pp. 61-62.

5. Πλὴν θέλει καὶ ἡ βασιλεία μου ἶνα καὶ ἐκεῖνοι τὰ εἰς τιμὴν ταύτης ποιήσωσι καθὼς¹ ἐποίησαν καὶ οἱ προδιελθόντες Φράγγοι (e secondo la redazione latina, *verumtamen vult et imperium nostrum ut ipsi quae sunt ad honorem ipsius faciant sicut fecerunt et prius egressi Franci*); a questo proposito osserva Lemerle, *art. cit.*, p. 605: «peut-être parce qu'il n'ignore point les difficultés que peut soulever le fait qu'il s'agit, cette fois, non de simples barons, mais du roi de France (et de l'empereur d'Allemagne), il se contente des mots vagues τὰ εἰς τιμὴν, *quae sunt ad honorem*, confiant dans la nécessité où seront les Croisés, une fois en route, d'en passer par ses conditions».

6. Cfr. Runciman, *op. cit.*, I, pp. 409-410, ma sul problema ved. *infra*. – Quanto ad un'altra lettera di Manuele (Dölger, nr. 1533), che W. Ohnsorge, («Ein Beitrag zur Geschichte Manuels I. von Byzanz», in: *Abendland und Byzanz* Darmstadt 1958, pp. 387-410) e Grumel (*art. cit.*, pp. 148-149) ritengono indirizzata non ad Alessandro III nel marzo 1180 ma ad Eugenio III nel marzo 1147, si veda ora H. Möhring, «Baronius und ein in Kreuzzugsfragen an den Papst gerichteter Brief Manuels I. im *Liber Privilegiorum*», *BZLXXX* (1987), pp. 336-343, che ripropone con nuove argomentazioni (cfr. in particolare p. 342) di assegnare il documento ancora al 1180.

che incombe su Costantinopoli. Α τούς μηδὲν ἡδίκηκότας, che connota la condotta dei Bizantini, si contrappone quasi specularmente τοῦ μηδὲν ἀδικήσειν, che rappresenta la condizione irrinunciabile perché i crociati ottengano l'autorizzazione ad attraversare le terre del *basileus*: e l'apparente semplicità dei nessi non può far dimenticare che ἀδικεῖν, ἀδικεῖσθαι e ἀδικία rappresentano veri *Stichworte* impiegati con frequenza sin da Tucidide⁷, specie nei discorsi, come nel nostro caso, per denunciare uno stato di guerra, che impone un intervento immediato, offensivo o difensivo.

In questa prospettiva si comprende anche la perentorietà con la quale gli ambasciatori si rivolgono al sovrano. Corrado non ha alternative: se non giura di entrare in territorio bizantino διὰ φιλίας sarà palese la vera finalità del suo piano, che attraverso l'inganno (δόλος) realizza l'illegittimità e l'empietà espresse in modo pregnante all'inizio dall'aggettivo ὄσιον. Infatti non si tratterebbe soltanto di un ἀκήρυκτος πόλεμος, ma la scelta dei crociati smentirebbe apertamente la santità dei loro propositi e confermerebbe che la liberazione del Sepolcro non è il vero obbiettivo della spedizione.

In effetti, anche l'impiego del discorso diretto conferisce alla scena un *pathos* che sottolinea il tono di profonda ostilità con cui da questo momento sono narrati i fatti, che Niceta Coniata invece espone con prospettiva affatto diversa⁸. Secondo la sua testimonianza i crociati – che pure all'inizio sono stati presentati con una metafora (p. 60, 45-46 νέφος πολέμιων) del tutto comprensibile in chi ha vissuto l'assalto dei Latini nel 1204 – assicurano di voler prendere solo le cose di più stretta necessità (ἀναγκαιότατα), confermando con un giuramento le finalità della spedizione: «e gli avvenimenti accaduti in seguito» commenta lo storico «dimostrarono che non dicevano il falso» (p. 61, 64-65).

Ma il particolare più significativo del suo racconto è costituito dal fatto che l'ambasceria che suggella l'accordo è inviata dagli occidentali (e non dai bizantini), e la richiesta di aiuto è accompagnata dall'offerta immediata di φιλία. In sostanza i crociati – ben diversamente da quanto riporta Cinnamo – appaiono disposti alla sottomissione e le loro attese non vengono deluse dal *basileus*, che pure si mostra turbato dall'evento inatteso (p. 61, 69-70 διαταραχθεὶς τὴν

7. Cfr. ad esempio I 33, 1 (discorso dei Corcirei); 121, 1 (discorso dei Corinzi al cospetto dei Lacedemoni): significativa, poco prima (120,3) l'affermazione degli stessi Corinzi: ἀνδρῶν γὰρ σωφρόνων μὲν ἔστιν, εἰ μὴ ἀδικοῖντο, ἡσυχάζειν, ἀγαθῶν δὲ ἀδικουμένους ἐκ μὲν εἰρήνης πολεμεῖν.

8. Sulla verosimile conoscenza di Cinnamo da parte di Niceta Coniata, cfr. V. Grccu, «Nicétas Choniatès a-t-il connu l'Histoire de Jean Cinnamos?», *REB* VII (1949), pp. 194-204; A. P. Kazhdan, «Esce raz o Kinname i Nikite Choniatie» *BSI* XXIV (1963), pp. 4-31.

ψυχὴν τῷ ἀέλπτῳ τοῦ πράγματος) e assai perplesso: καὶ ἐπαινεῖν ὑπερβαλλόντως τὸ δρῶμενον ὑπεκρίνετο καὶ ἄγασθαι αὐτοὺς τῆς εὐσεβοῦς προσεποιεῖτο προθέσεως, κάκ τοῦ αὐτίκα δὴ μάλα ἐτοιμάσασθαι τὰ πρὸς διέλευσιν ἐπηγγέλλετο ἄφθονά τε εὐτρεπίσειν καὶ ἔτοιμα οὕτως λαβεῖν τὰ ὄνια ἰσχυρίζετο, ὡς εἴπερ οὐ δι' ἄλλοτρίας, ἀλλὰ διὰ τῆς οἰκείας παρῶδευον, ἂν δώσουσι μόνον ὄρκια πιστά, ὡς θεοφιλῆς αὐτοῖς ἡ δίοδος ἀληθῶς καὶ ὡς ἀμαχητὶ τὰ Ῥωμαίων ὄρια ὑπερβήσονται. (p. 61, 71-77).

Anche le precauzioni prese da Manuele non appaiono suggerite dalla certezza di un imminente attacco, ma sembrano del tutto consentanee all'atavica diffidenza di Bisanzio verso l'Occidente, che lo storico sottolinea anche sul piano stilistico richiamando (p. 61, 81-82) il passo evangelico dei lupi che si travestono da pecore (Mt. 7, 15), o ironizzando che si celino dei leoni sotto la pelle d'asino, con palese ribaltamento della nota favola esopica (199 Hausrath). Proprio l'universalità degli ammonimenti – completati anche dal richiamo proverbiale a Zenobio I 93 – evita che le disposizioni dell'imperatore possano essere considerate come l'esito di un effettivo stato di guerra: non per niente l'esercito dei Bizantini ha l'ordine di seguire e controllare la marcia degli Alemanni εἰρηνικῶς μέντοι καὶ μὴ πολεμικῶς (p. 62, 9).

Ma ritornando al passo di Cinnamo, anche le riflessioni che seguono immediatamente assumono una valenza specifica e rappresentano qualcosa di più che un semplice *excursus*.

Dopo avere riferito che i crociati accettarono le proposte degli ambasciatori bizantini, Cinnamo si sofferma brevemente sulle ἀρχαὶ esistenti nel mondo occidentale, che discendono comunque ἐκ τοῦ τῆς βασιλείας ... ὕψους, e osserva (pp. 68, 22-69, 1-5): «Il *dux* è superiore al *comes*, e a sua volta il *rex* al *dux*, e il *basileus* al *rex*, e chi è più debole cede sempre rispetto a chi è superiore, affronta la guerra con lui e gli obbedisce in situazioni simili (πολεμὸν τε συνδιαφέρει τούτῳ καὶ πείθεται τὰ γε τοιαῦτα); perciò i Latini sono soliti chiamare imperator il *basileus*, alludendo alla superiorità del suo potere, e *reges* quelli che detengono il secondo rango».

Il passo è assai noto e va senz'altro messo in relazione con quanto è detto in seguito (V 7), allorché Cinnamo, dopo avere ricordato che il duca boemo Ladislao era stato proclamato *rex* da Corrado III – e non da Federico I, come avvenne in realtà – precisa, con tono di aperta polemica, che «mentirono entrambi, chi aveva ricevuto il titolo e chi aveva fatto dono di questo onore» e si domanda: «Coloro ai quali non è concessa l'alta dignità imperiale, come possono conferire simili cariche che discendono, come ho già detto, dal potere

imperiale, di cui rappresentano una sorta di frazionamento?»⁹.

Secondo Lamma «non si poteva meglio di fronte allo spettacolo degli ordini feudali, che si presentava con tutta la sua evidenza e i suoi contrasti durante la spedizione, affermare la suprema autorità dell'*autocrator* bizantino. Anche quella gerarchia, se è tale, deve avere il suo coronamento nell'altissimo potere imperiale: i Comneni sono pronti a riconoscere l'ordinamento dei barbari, purché coloro che ne fan parte si inchinino all'autorità senza pari del *basileus*»¹⁰.

Senza dubbio Cinnamo si muove nel solco dell'ideologia bizantina, che sin dal VI secolo, come testimoniano Giovanni Lido (*De Magistr.* I 2) e Procopio (*Goth.* I 1, 26), era stata assai attenta alla distinzione tra ῥήξ e βασιλεύς. Tale distinzione non era sfuggita, come è noto, neanche a Liutprando, il quale, nel riferire a Ottone I la sua legazione a Costantinopoli, ricorda (*Relatio*, 2): *Ipse [scil. Niceforo II Foca] enim vos non imperatorem, id est βασιλέα sua lingua, sed ob indignationem ῥήγα, id est regem nostra, vocabat. Cui cum dicerem, quod significatur, idem esse, quamvis, quod significat, diversum, me ait non pacis, sed contentionis causa venisse.* Ed in effetti, anche nei documenti ufficiali, a Corrado è riservato il titolo di *rex Alemanniae* e allo stesso modo viene definito Federico I nel 1179 da Manuele I Comneno e nel 1189 da Isacco Angelo¹¹. Al di là di queste precisazioni rimane comunque ancora da spiegare, se possibile, perché Cinnamo abbia inserito tale riflessione proprio a questo punto. Potrebbe trattarsi semplicemente di una breve digressione dello storico che «nello spettacolo nuovo di un movimento guidato dai più grandi sovrani d'Occidente, accompagnati dalla schiera dei loro soggetti, sa gettare uno sguardo sull'organizzazione della gerarchia feudale»¹²; oppure, come sarei propenso a credere, il passo trova una sua precisa giustificazione strutturale e concettuale proprio in rapporto alla *Stimmung* che contrassegna il racconto

9. Sul passo cfr. Lamma, *op. cit.*, I, pp. 2-4; II, pp. 138-140, ripreso da A. Pertusi, *Il pensiero politico bizantino*, a cura di A. Carile, Bologna 1990, pp. 181-183.

10. Lamma, *op. cit.*, I, pp. 80-81.

11. Il problema è affrontato, in particolare dal punto di vista dell'Occidente, da Ohnsorge, «Kaiser Konrad III. Zur Geschichte des staufischen Staatsgedankens», in *op. cit.*, pp. 364-386; cfr. anche R. J. Lilie, «Das "Zweikaiserproblem" und sein Einfluss auf die Ausschnpolitik der Komnenen», *BF IX* (1985), pp. 219-243, soprattutto p. 242: «Der byzantinische Kaiser war nicht ein Kaiser von mehreren, sondern er war – durch die direkte und ununterbrochene Nachfolge seiner Vorgänger bis hin zu Augustus – der römische Kaiser. Einen anderen gab es nicht. Der deutsche König mochte versuchen, diesen Titel zu usurpieren, und er mochte im westlichen Abendland damit sogar Erfolg haben. Für einen Byzantiner war und blieb sein Anspruch lächerlich: ärgerlich zwar, aber eben doch lächerlich».

12. Lamma, *op. cit.*, I, p. 80.

sul passaggio dei crociati.

Da questo punto di vista ritengo che assuma un particolare significato la frase ὑπέικει τὸ καταδεέστερον ἅει φύσει τῷ ἐπέκεινα, πόλεμόν τε συνδιαφέρει τούτω, che non sfuggì a Du Cange, il quale annotava (*PG CXXXIII*, col. 389, nota 84): «Tangit hoc loco Cinnamus veterem Latinorum morem et receptum usum, quo vassalli in expeditionibus bellicis dominos sequi vel comitari tenebantur». Sulla base di questa osservazione si può affermare che Cinnamo non si limita solo a prendere coscienza che «quale che sia la forza e l'impeto dei barbari, la civiltà, la disciplina e la tecnica, anche nel campo militare, offrono ai "Romani" un'impareggiabile superiorità»¹³, ma ribadisce e giustifica il tono perentorio con cui gli ambasciatori si rivolgono al sovrano germanico. Il *basileus* non può trattare con chi gli è inferiore; deve porre solo precise condizioni che, qualora non siano accettate, qualificano automaticamente la controparte come nemico. Se è lecito insistere in questa direzione, non si può fare a meno di ammettere che l'*excursus* aiuta a capire come Cinnamo, proprio sulla base dell'ordine gerarchico che ha individuato, non esiti a considerare il sovrano germanico al pari di un vassallo, a cui non è concesso di ribellarsi.

Questa interpretazione sembra confermata anche dall'espressione διὰ φιλίας usata dagli ambasciatori bizantini per indicare quale tipo di garanzia debba offrire Corrado. Come è noto, infatti, nella terminologia politica bizantina φιλία sta ad indicare il riconoscimento di una sovranità¹⁴; in particolare, Lamma¹⁵ ha precisato che φίλος può addirittura essere collocato sullo stesso piano di λίζιος, un termine che lo stesso Cinnamo spiega, in V 12, come δούλος ἑθελόδουλος, secondo un'interpretazione che trova conferma anche nel famoso trattato stipulato da Alessio e Boemondo nel 1108 e riportato interamente da Anna Comnena (XIII 12), nel quale Boemondo accetta di diventare λίζιον ... ἄνθρωπον καί, ἵνα σαφέστερον εἴποιμι καί φανερώτερον, οἰκέτην καί ὑποχείριον (XIII 12, 1), come più volte è ribadito nel corso di tutto il documento.

Se poi teniamo presente che il nesso διὰ φιλίας ricorre con analogo valore anche in Niceta Coniata (p. 61, 66), risulterà ancora più chiaro con quale di-

13. Lamma, *op. cit.*, I, p. 81.

14. Cfr. A. Carile, «Byzantine Political Ideology and the Rus' in the Tenth- Twelfth Centuries», *Harvard Ukrainian Studies* XII-XIII, 1988-1989, pp. 400- 413 (in particolare p. 410, con i riferimenti bibliografici contenuti nella nota 51).

15. P. Lamma, «Aidruda, contessa di Bertinoro, in un panegirico di Eustazio di Tessalonica», in: *Oriente e Occidente nell'alto Medioevo. Studi storici sulle due civiltà*, Padova 1968, pp. 389-390, nota 1.

versa prospettiva siano narrati gli avvenimenti rispetto a Cinnamo.

In Niceta, infatti, come ho ricordato, sono i crociati a chiedere di attraversare il territorio bizantino ὡς διὰ φιλίας (p. 61, 66): in sostanza nella loro richiesta è già implicito il riconoscimento della sovranità del *basileus* e questo contribuisce a spiegare l'immediata disponibilità di Manuele, che non ha alcun motivo per accusarli di aggressione, come invece fa Cinnamo, che anche sul piano stilistico non manca di sottolinearlo. Sotto questo punto di vista, appare significativo che lo storico, per indicare la consistenza dell'esercito crociato, faccia riferimento alle innumerevoli forze con cui Serse affrontò la sua spedizione, ὁπότε ναυσὶ τὸν Ἑλλήσποντον ἐξεύγνυ (p. 69, 15). Senza dubbio la ripresa della famosa immagine di Erodoto (VII 33) è qualcosa di più di una semplice reminiscenza classica¹⁶: essa rappresenta una sorta di metafora, che non solo identifica senz'altro i crociati con coloro che la tradizione greca considerava gli invasori per eccellenza, ma ribadisce tacitamente che Costantinopoli – come Atene nel V secolo – rappresenta per la civiltà e la storia una guida che l'Occidente non può mettere in discussione.

3. I crociati rispettano gli accordi finché non giungono a Sardica: da quel momento cominciano a dimostrare tutta la loro ostilità, assalendo e uccidendo quelli che distribuivano i viveri. Corrado non fa nulla per frenare questi eccessi: «o non se ne curava affatto», osserva Cinnamo (cap. 13 = p. 71, 3-5) «o quando lo faceva incolpava di tutto la dissennatezza della moltitudine». A questo punto Manuele non poté fare a meno di inviare un esercito guidato dall'esperto Prosouch, il quale non esitò ad affrontarli da nemici ad Adriano-poli (p. 71, 10 πολέμιος ... ἐν τῷ ἐμφανεῖ συνέμιξε χεῖρας).

Secondo Cinnamo la colpa dello scontro va imputata ai crociati, i quali avevano affidato ad un monastero un parente malato di Corrado¹⁷. Quando i Romei vengono a saperlo, danno fuoco all'alloggio uccidendo l'uomo e mettendo le mani sulle sue ricchezze.

Il sovrano germanico reagisce incaricando della vendetta il nipote Federi-

16. Un richiamo a Serse in una prospettiva non dissimile si trova anche in un epigramma di Giovanni Geometra (ed. J. A. Cramer, *Anecdota Graeca e codd, manuscriptis bibliothecae regiae Parisiensis*, IV, rist. Hildesheim 1967, p. 315, vv. 8-13); cfr. H. Hunger, «Athen in Byzanz: Traum und Realität», *JÖBXL* (1990), pp. 43-61 (in particolare pp. 51-52).

17. Così veramente si legge in Niceta Coniata, p. 63, 38 (τις ... τῶν ἐξ αἵματος ἐκείνων [scil. Corrado]); Cinnamo è più generico (p. 71, 11 τῶν τινα ἐπισημοτέρων Ἀλαμανῶν).

co, il quale piomba ad Adrianopoli e dà fuoco a tutto il monastero, scatenando la contesa tra i due eserciti. Prosouch comunque mette in fuga Federico e infligge gravi perdite ai «barbari».

Rispetto a questa versione il racconto di Niceta Coniata appare più sfumato. Innanzi tutto i Romei che danno l'assalto alla dimora del malato sono significativamente definiti (p. 63, 39-40) *άνάρσιοι καὶ τὰς χεῖρας οὐκ εἰς ὄπλισμόν, λημματισμόν δὲ μάλλον δεδιδαγμένοι*: un giudizio che fa capire come le cause dello scontro non possano venire addossate soltanto ai crociati. Inoltre Niceta sembra ridimensionare fortemente l'episodio: non dice che Federico è messo in fuga, ma piuttosto che la sua ira è placata proprio da Prosouch e dagli altri dignitari che intendono chiudere l'incidente (p. 64, 48-53).

Così tra i due eserciti *ἐπεγέλασε καὶ πάλιν κουροτρόφος εἰρήνη τις*: e la reminiscenza esiodea – il nesso *κουροτρόφος εἰρήνη* è attinto da *Op.* 228 –, particolarmente opportuna proprio perché richiama un contesto in cui si dice che la guerra non coinvolge la città che si comporta con giustizia verso i propri abitanti e verso gli stranieri (vv. 225-227), contribuisce a sottolineare l'atmosfera sostanzialmente pacifica che secondo la versione di Niceta contrassegna, almeno all'inizio, i rapporti tra le truppe di Corrado e i Romei.

A confermare questa impressione concorre anche il modo diverso con cui i due storici chiudono l'episodio. Niceta ribadisce il tono della sua esposizione con una frase trimembre scandita significativamente dagli aggettivi *εἰρηναίοι... φιλήσυχοι... εὐδιάλλακτος*. Cinnamo invece osserva compiaciuto che la lezione servì agli Alemmani, i quali, dopo avere sperimentato la forza dei Romei, *τῆς προτέρας ... καθυφῆκαν ἀλαζονεῖας* (p. 72, 3-4). E il fatto che gli eventi narrati subito dopo dimostrino semmai proprio il contrario, non può che accrescere l'ostilità dello storico.

4. Andronico Opos, legato di Manuele, richiama inutilmente gli Alemanni al rispetto dei trattati (cap. 14). I Romei li accusano di *ἀπιστία* (p. 72, 9), ma costoro *καὶ μετὰ τὴν πληγὴν ἦσαν οἱ πρὶν ἀλαζόνες*¹⁸ (p. 72, 15-16). Cinnamo

18. Si tratta di un termine tipico nella storiografia, che contrassegna negativamente non solo gli Occidentali [cfr. Catherine Asdracha, «L'image de l'homme Occidental à Byzance: le témoignage de Kinnamos et de Choniatès», *BSI* XLIV (1983), pp. 31-40 (in particolare p. 35); H. Hunger, *Graeculus perfidus - Ἰταλός - Ἰταμός. Il senso dell'alterità nei rapporti greco-romani ed italo-bizantini*, Roma 1987 (Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'arte in Roma. Conferenze 4), pp. 33-46], ma anche altri barbari in conflitto con Bisanzio; in Procopio ad esempio designa costantemente i Persiani: cfr. Lia Raffaella Cresci, «Lineamenti

parla ormai di aperto conflitto (p. 72, 17-18 ἢ τε μάχη οὐκέτι λοιπὸν ἐκ τοῦ ἀφανοῦς συνίστατο); il *basileus* rafforza le difese di Costantinopoli e assume un atteggiamento di attesa, espresso ambiguamente dalla frase ὁ δὲ τὸ τῶν βαρβάρων καὶ ἔτι εὐλαβούμενος πρόσχημα (p. 73, 15-16), dove il verbo εὐλαβεῖσθαι sottolinea con finezza il timore e l'apprezzamento del sovrano di fronte all'ideale dei crociati, indicato con un termine, πρόσχημα, che pure ha una duplice valenza: la spedizione in Palestina rappresenta infatti allo stesso tempo un "pretesto" e un onore che dà "lustro" a coloro che la intraprendono.

Merita anche di essere notato che il racconto di Cinnamo a questo punto presenta una discrepanza non lieve rispetto alla versione di Niceta Coniata, secondo il quale l'imperatore organizza la difesa della Città nel momento stesso in cui i crociati chiedono di attraversare i territori bizantini, e non soltanto dopo i fatti di Adrianopoli¹⁹.

Non ci sono dati oggettivi, che consentano di ritenere una versione più affidabile dell'altra e neppure si può ritenere che Cinnamo e Niceta si riferiscano a differenti iniziative del sovrano²⁰.

Quel che è certo, la diversa collocazione del medesimo fatto risulta egualmente funzionale e può forse essere spiegata proprio pensando alla differente prospettiva che contrassegna le due versioni.

Niceta sembra fornire una notizia del tutto scontata, in una sequenza che si potrebbe definire topica – l'arrivo dei crociati impone 'naturalmente' la difesa di Costantinopoli –; Cinnamo invece dà l'impressione di scandire ogni particolare del suo racconto con l'intenzione precisa di addossare alle truppe di Corrado propositi di invasione e di conquista, che non si realizzarono solo per la paziente sagacia del sovrano, l'indisciplina dei soldati e il soccorso divino.

La minaccia germanica cresce con l'avanzare dell'esercito, e l'articolazione degli eventi crea, con abile *climax*, una situazione di incombente pericolo, che giustifica in anticipo qualunque piano militare da parte di Manuele, secondo una prospettiva palesemente encomiastica, che è del tutto estranea al raccon-

strutturali e ideologici della figura di Belisario nei Bella procopiani», in: AA. VV., *Serta Historica Antiqua*, Roma 1986, pp. 247-276, in particolare p. 255.

19. Il confronto tra Cinnamo, II 14 = p. 72, 19-21 e Niceta Coniata, p. 62, 93- 5 è indicato anche da Van Dieten in apparato *ad l.*

20. Su un problema non dissimile si è soffermata recentemente Athina Kolia-Dermitzaki, *art. cit.*, p. 183, nota 81, dove sono notate le differenze tra la versione di Cinnamo, II 13 = pp. 70, 17-71, 9 e quella di Niceta Coniata, p. 62, 2-9, che la studiosa ritiene più verosimile. Ai fini della presente ricerca merita comunque di essere osservato che in Niceta l'esercito bizantino sorveglia il comportamento delle truppe germaniche εἰρηνικῶς ... καὶ μὴ πολεμικῶς, mentre da Cinnamo apprendiamo che Manuele στράτευμα ... ἅμα Προσοῦχ ... κατ' αὐτῶν ἔπεμψεν.

to di Niceta, dove semmai, al contrario, come già notava Lemerle, «les Grecs et Manuel ont généralement le mauvais rôle»²¹.

Questo giudizio sembra trovare conferma anche nell'episodio di Choirobacchoi, dove l'esercito germanico fu sorpreso da una terribile tempesta: i fiumi Melas e Athyras strariparono, inondando la pianura e travolgendo gli accampamenti. Per Cinnamo (II 14 = 74, 2-4) il disastro è una conseguenza dell'ira divina, che colpì «quelli che offesero i giuramenti (τοὺς ... ὄρκους ἡδικηκόσι) e si comportarono con grande disumanità verso uomini che condividevano la loro stessa fede e non avevano commesso torto alcuno (μηδὲν ἡδικηκότας)». Il pensiero – in cui vale la pena notare ancora l'insistente impiego di ἀδικεῖν, che connota il diverso comportamento delle due parti – ritorna anche in Niceta Coniata (p. 65, 86-87), il quale peraltro non accenna alle possibili ragioni della μῆνις, al pari di Ottone di Frisinga, che pure dà la stessa interpretazione dell'episodio (I 48 *Divinam id animadversionem potius quam naturalem inundationem esse considerantes amplius attoniti fuimus*).

Non è inverosimile pensare, credo, alla ripresa di un *topos* – i crociati sono *militēs Christī*²² e qualunque infrazione nel loro comportamento, di uomini e di soldati, provoca il castigo divino –, che nelle fonti bizantine si carica di una precisa valenza politica, esplicita in Cinnamo e forse solo vagamente allusa in Niceta Coniata, in perfetta coerenza con la *Stimmung* che caratterizza i rispettivi racconti e che trova conferma anche in un altro dettaglio assai significativo.

Mentre Cinnamo afferma che gli Alemanni non rispettarono i giuramenti, Niceta, all'inizio dell'episodio, osserva che le truppe germaniche, quando arrivarono a Choirobacchoi posero gli accampamenti, ma non si preoccuparono di munirli con una trincea, «fiduciosi com'erano dei giuramenti e degli accordi presi coi Romei» (p. 64, 58-59). Niceta Coniata sembra stravolgere la prospettiva di Cinnamo, presentando i fatti dal punto di vista degli Alemanni, i quali, col loro gesto, ribadiscono tacitamente la volontà di attenersi agli impegni presi che, secondo la sottile notazione di Niceta, potrebbero essere trasgrediti proprio dai Romei.

D'altra parte, lo storico getta cattiva luce sui Bizantini anche quando ricorda che Manuele fece coniare una moneta di «argento di cattiva lega», facendola circolare tra gli occidentali, allo scopo di distoglierli per sempre da imprese analoghe (pp. 66, 33-67, 40).

È difficile dire in quale misura Niceta Coniata condivide il disegno

21. Lemerle, *art. cit.*, p. 607.

22. Sull'impiego del termine cfr. Kolia-Dermitzaki, *art. cit.*, pp. 171-173.

dell'imperatore, come sostiene Lemerle²³, e ritenga veramente appropriati tali espedienti, attestati anche da Odone di Deuil, III, p. 35²⁴, il commento del quale (*ecce in introitu sue terre Graeci perjurio maculantur*) non appare molto distante da quanto proprio Niceta osserva a proposito degli imbrogli perpetrati in generale dai Romei a danno dei crociati: «Se fosse il *basileus* ad ordinarlo veramente, non so; tuttavia si agiva contro la legge e si commetteva un misfatto» (p. 66, 32-33).

5. Di tutto questo comunque non c'è traccia in Cinnamo, che riserva ai movimenti degli Alemanni, prima del loro passaggio in Asia Minore, ancora i capp. 15-16 (pp. 75, 21-82, 4), contraddistinti da un interessante scambio di lettere tra Corrado III e Manuele I: all'epistola del sovrano germanico (cap. 15 = p. 76, 11-14), segue la risposta del *basileus* (cap. 15 = pp. 76, 16-77, 9), il quale in seguito invia altri due messaggi (cap. 15 = p. 78, 3-21; cap. 16 = pp. 79, 7-80, 9), di cui il primo contiene un palese rimprovero alla ὑπεροψία delle truppe alemanne, che sono state sconfitte duramente dall'esercito di Prosouch; l'altro invece ridimensiona definitivamente le pretese di Corrado, che tuttavia rifiuta l'alleanza di Manuele, andando incontro a un grave rovescio.

Al di là dell'effettivo valore documentale di tali lettere – credo che possa valere ancora il giudizio di Dölger²⁵, il quale non ritiene che Cinnamo avesse dinanzi «Urkundetexte», ma piuttosto rielaborasse retoricamente l'originale, dandogli specifiche sottolineature che difficilmente esso possedeva – quel che interessa notare in questa sezione è il ritmo incalzante delle accuse rivolte in varia forma da Manuele a Corrado, trattato senz'altro alla stregua di un nemico che non ha saputo fermarsi al momento opportuno e al quale si possono concedere solo modesti margini di trattativa.

È significativo che sia Corrado stesso a riconoscere le colpe delle proprie truppe e a tentare giustificazioni, che in realtà non allentano la tensione, ma piuttosto innescano l'offensiva dei Romei, non più disposti a sopportare incidenti. Ciò che per il sovrano germanico rappresenta un limite del suo esercito, talmente ovvio e consueto da diventare una possibile scusante – è normale che un esercito (quando attraversa un paese straniero crei disordini per procurar-

23. Lemerle, *art. cit.*, p. 607.

24. Cito da Eudes de Deuil, *La croisade de Louis VII roi de France, publié par H. Waquet*, Paris 1949: *Hic primo cupream monetam estaminas offendimus; et pro una earum quinque denarios, et pro duodecim solidis marcam tristes dabamus, vel potius perdebamus.*

25. Dölger, *op. cit.*, p. 65; la sua opinione è ripresa anche da Lamma, *op. cit.* I, p. 71, nota 1.

si i viveri –, per il *basileus* diventa il movente atteso con cui giustificare l'attacco, in un contrasto che non si propone più di limitare i danni portati dal passaggio di truppe straniere, ma si trasforma palesemente in uno scontro di nemici, in cui una delle parti, i Romei, pur essendo numericamente inferiore, sa valutare con avvedutezza le proprie possibilità, affidandosi a virtù, *ἔπιστήμη στρατιωτική* e la *καρτερία ἢ περὶ τὰς μάχας* (p. 77, 11-12), che gli Alemanni non posseggono.

Pertanto, *ἄλογιστία*, che sin da Procopio²⁶ – ma l'archetipo è Tucidide – connota negativamente il comportamento di un esercito, acquista una valenza affatto positiva, in quanto crea le condizioni per respingere il nemico, mettendo a frutto una situazione che egli stesso ha contribuito a determinare. Sotto questo punto di vista appare quanto mai sottile anche l'aggiunta *καθὼς ὑμεῖς εὖ ποιοῦντες ἡμᾶς ἐδιδάξατε* (cap. 15 = p. 77, 5): Manuele non solo sembra difendersi in anticipo dall'accusa di avere contribuito anch'egli a rompere i patti, ma ribadisce l'ingenuità degli sprovveduti Alemanni, che di fatto risultano vittime di sé stessi. In sostanza, *ἑίρωνεῖα* (p. 76, 15) che lo storico aveva individuato nella lettera di Corrado, è ritorta abilmente contro il sovrano germanico.

Il fatto che da questo momento non siano testimoniate risposte di Corrado alle lettere di Manuele non può essere imputato, credo, a un volontario silenzio da parte del sovrano germanico, o alla carente documentazione di Cinnamo. Piuttosto, sembra lecito pensare che in questo modo lo storico voglia isolare ancor di più il sovrano, caricandolo di tratti negativi. Corrado è di nuovo accusato di *ὑπεροψία*, soprattutto perché non sa rendersi conto che il suo esercito, privo di una guida in grado di controllare l'impeto sconsiderato dei soldati²⁷, è ormai del tutto allo sbando. Cinnamo usa espressioni molto dure – cap. 16 = p. 79, 14 *ἀγελαῖον ἔστι καὶ τὸ πλεῖστον ἀπειροπόλεμον* e subito dopo, insistendo nell'immagine, ribadisce che *προβάτων ... ἀγέλαι κἂν εἰς μυριοστύας ὄλας ἀριθμοῖντο* non potrebbero sopportare l'assalto di un leone – e sembra dare sostanza stilistica alle sue ragioni riecheggiando tematiche presenti anche nelle *Storie* di Procopio, che egli sicuramente conosceva bene²⁸.

26. Cfr. Cresci, *art. cit.*, pp. 256-257.

27. Cfr. Cinnamo, II 15 = p. 78, 3-9: *ἔδει μὲν ὑμᾶς* (cod.: *ἡμᾶς* Meineke) *ἐκείνο καλῶς εἰδότας, ὡς οὔτε ἵππος κρείττων φερόμενος χαλινου ὀνήσειεν ἂν τὸν ἐπιβάτην, εἰ μὴ καὶ κατὰ κρημοῦ τοῦτον πολλακίς συγκατενέγκοι, καὶ στρατεύμα δὲ ἐκείνο, ὃ μὴ τῶν στρατηγούτων ἑπαῖοι, κινδύνοις περιβάλλειν ὡς ἐπίπαν οἶδε τοὺς ἄρχοντας, μὴ οὕτω στρατεύμασιν ἐφήσειν τοῖς ἑαυτῶν πρὸς τὰς οἰκείας ἐκάτερα φέρεσθαι ὄρμας.*

28. Cfr. F. Hörmann, *Beiträge zur Syntax des Johannes Kinnamos*, Inaug.-Diss., München 1938, pp. 154-155; B. Rubin, «Zur Kaiserkritik Ostroms», *SBN VII* (1953), pp. 453-462 (in parti-

Per fare un esempio, merita di essere segnalata la riflessione contenuta nell'ultima lettera di Manuele, che recita così: «Certo, anche gli atleti di Ares non devono essere differenziati per il numero, ma per il valore, per le fatiche affrontate e la perizia bellica» (cap. 16 = p. 79, 10-11). Questo passo può essere confrontato con Procopio, IV 1, 16, dove Belisario, nell'imminenza di uno scontro con i Vandali, incoraggia i suoi uomini ricordando proprio che le sorti di una battaglia non sono decise dalla massa dei combattenti e dalla loro struttura fisica, ma dal valore degli animi; e non diversamente in III 12, 1 lo stesso Belisario ammonisce che solo gli inesperti «ritengono che la riuscita di una guerra dipenda unicamente dalle braccia».

Ma oltre a questi richiami – che forse meriterebbero di essere indagati in maniera esaustiva, allo scopo di verificare in quale misura l'*imitatio* sottolinei, o al contrario attenui e generalizzi, la prospettiva storiografica dello scrittore – non si può fare a meno di notare anche che il nesso Ἄρειος ἄθληταί appare significativo ben al di là della sua valenza metaforica. Forse non è azzardato cogliervi un abile gioco antifrastico rispetto all'espressione *athletae Christi*, con la quale gli autori occidentali indicavano i crociati: in questo caso la frase perderebbe la sua *Stimmung* sentenziosa e ribadirebbe abilmente l'ostilità di Cinamo, confermando il precedente giudizio sulle finalità della spedizione.

Le lettere scandiscono con evidenti sottolineature retoriche le μεταβολαί della sorte che travolge Corrado; e quando al sovrano viene meno anche la fedeltà dei soldati, corrotti dal denaro dei Romei, il suo destino appare segnato: οὐκετι ἐκεῖνος ὁ πρόην ὑπέροφρος ἦν (cap. 16 = p. 80, 20-21). A trasportarlo sulla costa asiatica non è il dromone imperiale che aveva richiesto (cap. 16 = p. 79, 1-2), ma un λεμβάδιον λυπρόν, che sembra quasi anticipare, nella sua modestia, il disastro che sta per travolgere le truppe alemanne: ἦν οὖν ἰδεῖν τοὺς χθὲς θρασεῖς καὶ ἀλαζόνας καὶ θηρῶν δίκην ἀνυποστάτων ἐπιόντας, δειλοὺς τε καὶ ἀγενεῖς καὶ οὐδὲν οὔτε πρᾶξαι οὔτε μὴν βουλευσασθαι ἱκανούς (cap. 16 = pp. 81, 22- 82, 1).

Anche in questo caso lo stile contribuisce a sottolineare la polemica di Cinamo: in particolare, meritano di essere notati i quattro aggettivi specularmente contrapposti che scandiscono i due *cola* (θρασεῖς... ἀλαζόνας / δειλοὺς ... ἀγενεῖς), nonché la sequenza di negative (οὐδὲν ... οὔτε ... οὔτε) con cui si chiude il periodo.

6. Ai pericoli e alle devastazioni della crociata alemanna Cinnamo contrappone la disponibilità dei Francesi al seguito di Luigi VII, al quale viene riconosciuto di non avere raggiunto l'arroganza di Corrado: «non so dire» commenta lo storico «se fosse ormai diventato saggio a seguito di quel che era accaduto a Corrado o se tale fosse la sua natura» (cap. 17 = p. 82, 11-13).

In verità, dalla testimonianza di Odone di Deuil sappiamo che Goffredo vescovo di Langres auspicò addirittura la conquista di Costantinopoli²⁹; e il piano, secondo il cronista, si sarebbe realizzato se i Romei non avessero stimolato astutamente l'ambizione e la cupidigia dei Francesi, inducendoli a passare in territorio asiatico, col miraggio di sicura gloria e di facili conquiste³⁰.

Di tutto questo non c'è traccia in Cinnamo se non forse allusivamente: infatti, alcune sottolineature (p. 82, 7 οὐκέτι... ἔγνω φρονηματίζεσθαι; p. 82, 12 ἤδη σωφρονισθεῖς), permettono di cogliere una situazione che si è andata evolvendo, senza dubbio ben più complessa rispetto a quella che il nudo racconto farebbe pensare.

A Cinnamo preme soltanto sottolineare che Luigi VII acconsentì a diventare φίλος διὰ βίου καὶ σύμμαχος βασιλεῖ³¹ (cap. 17 = p. 83, 11-12), nel contesto di un rapporto che riconosceva senz'altro, secondo la consuetudine, il potere del basileus, come risulta confermato anche da Odone, il quale ricorda che l'imperatore chiese al sovrano francese l'atto di omaggio³² e questi si piegò, sia

29. IV, p. 47: *Muros fragiles, quorum magna pars ante nostros oculos corrui, inertem populum; sine mora vel labore, ruptis conductibus, dulces aquas posse subtrahi comprobabat. Dicebat vir ille prudens animo, sacer religione, quod, capta illa civitate, non esset necessarium alias expugnare, quia gratuitum possidenti caput earum praeberent obsequium. Addebat etiam quod ipsa rem christianitatis non habet sed nomen; et, cum deberet per se Christianis auxilium ferre, non illos prohibere, ante paucos annos impertator Antiochenum principem aggressus est expugnare.*

30. IV, p. 48: *Primo retulerunt Turcos copiosum exercitum congregasse et Alemannos de illis sine dampno suorum quatuordecim milia peremisse. Post diem alteram feliciori eventu infaustum transitum amplius persuadebant. Dicebant enim Alemannos pervenisse Hiconium et, ante adventum illorum, ejusdem civitatis perterritum fugisse populum. Et quoniam ipsi festinant in antea, imperator alter alteri scripsit ut veniat, et quod sine suo labore conquistum est defendendo possideat. His stimulis exercitus agitur et de mora regis commurmurat, dum quidam lucris eorum, quidam laudibus invidebant.* Sul valore della testimonianza di Odone cfr. W. Daly, «Christian Fraternity, the Crusaders and the Security of Constantinople, 1097-1204: The Precarious Survival of an Ideal», *Medieval Studies* XXII (1960), pp. 43-91 (in particolare pp. 62-68); sul discorso del vescovo di Langres si vedano anche le osservazioni di Lamma, *op. cit.*, I, p. 73, nota 2.

31. Secondo Lemerle, *art. cit.*, p. 606, nota 2, si tratta di un'espressione quanto mai generica, che non autorizza a sostenere, come fa Grumel, *art. cit.*, p. 166, che Cinnamo abbia mentito.

32. IV, p. 50: *Per nuntios revelavit et regis cognatam, quam regina secum habebat, cuidam nepoti suo conjugem sibi que baronum hominum requisivit.*

pure in parte, alle pretese di Manuele, riconoscendo sostanzialmente solo la sovranità bizantina sui territori che fossero stati conquistati³³.

In sostanza, Luigi VII accetta quanto Corrado III aveva respinto, la *συμμαχία* con il *basileus*: e forse proprio questo rifiuto può contribuire a spiegare i motivi della diversa prospettiva con cui Cinnamo analizza il comportamento dei due eserciti, che di fatto crearono a Costantinopoli gli stessi problemi³⁴, provocando scorrerie e mostrando l'identica difficoltà di trovare una convivenza con i Romei.

7. Tuttavia, al di là dei fatti contingenti, non si può fare a meno di condividere il giudizio di Lamma, secondo il quale «la Crociata tedesca è vista non nella luce delle discussioni e poi dell'amicizia del trattato di Salonicco tra Corrado e Manuele, ma in quella dell'ostilità tra Federico e il *basileus*, al tempo dello scisma contro Alessandro III», e allo stesso modo i Francesi e Luigi VII «nella prospettiva dell'alleanza tante volte tentata contro Barbarossa»³⁵.

Se questa è di fatto l'intenzione principale di Cinnamo, è facile individuare i limiti del suo resoconto: nell'impossibilità di cogliere obbiettivamente il senso di una politica tra le due *partes*, che comunque era in atto, qualunque riferimento agli Alemanni non può che essere contrassegnato da sottolineature negative. Cinnamo non sembra interessarsi alla realtà dell'Occidente con la volontà di comprenderla, ma solo per accertarsi sino a che punto essa di fatto sia lontana dal mondo bizantino, dal quale in ogni caso dipende per le scelte politiche e, nel caso specifico della seconda crociata, per la stessa sopravvivenza materiale.

E forse persino l'insistenza con cui Cinnamo e Niceta Coniata si soffermano sull'importanza del sostentamento che Bisanzio doveva assicurare ai crociati trascende il dato contingente: anche questo è il segno consapevole di un ruolo vitale e irrinunciabile, che pone comunque l'Occidente a vivere il quotidiano in uno stato di innegabile precarietà e improvvisazione, proprio nel

33. IV, p. 52: *Convenientes igitur pactiones prius exponunt, videlicet quod ei (sc. Manuele) rex nec castrum nec civitatem que sui juris essent auferret.*

34. Cfr. Lamma, *op. cit.*, I, p. 73.

35. Lamma, *op. cit.*, I, p. 82.

momento in cui con maggior forza cercava di realizzare i propri ideali politici e religiosi³⁶.

36. Opportunamente Lamma, *op. cit.*, I, pp. 82-83 osserva: «Tutta l'esposizione di Cinnamo è appunto in vista di difendere l'imperatore dalle accuse di eccessiva arrendevolezza nei riguardi dei crociati e di far vedere come il *basileus* abbia sempre cercato di obbligare i barbari ad uscire dagli equivoci per restare nei limiti di patti ben definiti, patti che avrebbero dovuto essere tanto più saldi quanto più erano stabiliti nelle forme a loro consuete. Non c'è neppure una parola, d'altro lato, sui rapporti tra Manuele e i Turchi di Iconio, non solo perché nessuna nube doveva offuscare la sua cavalleresca chiarezza, ma anche perché quell'aspetto della politica imperiale doveva essere al di sopra e al di fuori di ogni intervento e di ogni critica straniera». Proprio alla luce di una prospettiva tanto parziale è difficile ammettere quanto lo stesso Lamma afferma poco prima (p. 82): «Cinnamo ha capito, accanto agli svantaggi, l'utilità che potrebbe avere per l'impero l'inserzione in certi aspetti del mondo feudale».

LA *CRONACA* DI TEOFANE CONTINUATO. RACCONTO, LINGUA E STILE

Categorie linguistiche e concettuali della storiografia bizantina,
Napoli 2000, 249-272

1. Nel libro III della *Cronaca*, dedicato all'imperatore Teofilo (829-842), si legge:

Viveva presso l'imperatore un omiciattolo di bassa lega, per nulla differente dal Tersite di Omero, il suo nome era Denderis: parlava in modo incomprensibile, suscitava risate e risiedeva a corte per divertire. Un giorno fece irruzione nella camera della sovrana e la trovò abbracciata alle divine icone, che guardava con fervore. Quando le ebbe sotto gli occhi il demente chiese che cosa fossero e si fece più vicino: «Sono le mie belle bambole» rispose con tono rude la sovrana, «e le amo molto». In quel momento l'imperatore era a tavola, a banchettare, e appena lo vide arrivare di fretta gli domandò dove mai fosse stato. Quello disse che si trovava presso la mamma, così chiamava Teodora, e che l'aveva vista prendere dal cuscino delle belle bambole. Il sovrano capì e in preda all'ira si recò da lei e le riversò addosso molti insulti, chiamandola tra l'altro anche serva degli idoli, senza freni sulla lingua; e nel contempo riferiva quanto gli aveva detto il demente. E lei, cercando di placare la sua collera, «Non è così» ribatteva con prontezza, «non è così come sospetti tu, sovrano: ma insieme alle ancelle tenevo lo sguardo fisso nello specchio, e così Denderis, vedendo le immagini che si formavano in esso si è precipitato stoltamente a rivelarlo all'imperatore, suo padrone». In questo modo allora spense l'ira del *basileus*; ma, non molti giorni dopo, castigò Denderis e lo convinse ad essere prudente, spiegandogli in aggiunta di non parlare a nessuno delle belle bambole. E un giorno Teofilo, mentre tra un bicchiere e l'altro menava vanto e si scagliava contro la sovrana, gli chiese di lei, domandandogli se la mamma baciasse ancora le belle bambole; egli allora pose la mano destra sulle labbra e toccando con la sinistra le parti

posteriori ribatté: «Silenzio, non parlare delle bambole, sovrano». Così si svolsero i fatti¹.

La storia è narrata solo da Teofane Continuato e ha l'andamento di una novella: Denderis è nel contempo vittima involontaria e sbeffeggiatore, nel corso di una vicenda che esalta di proposito l'astuzia di Teodora e getta nel ridicolo il sovrano, il quale è perfettamente consapevole che la moglie non rispetta i suoi ordini, ma non riesce a provarlo con certezza e alla fine risulta gabbato dalle bugie della donna e dal silenzio del buffone.

Il confronto iniziale con Tersite, ancorché topico², non sembra essere solo superficiale o semplicemente allusivo alla sgradevolezza esteriore del personaggio, che peraltro l'autore non descrive nel dettaglio; entrambi parlano in modo confuso e incomprensibile (*II* II 213 ὅς ἔπεα φρεσὶν ἦσιν ἄκοσμά τε πολλά τε ἤδη. 247 Θεροσῖτ' ἀκριτόμυθε, λιγύς περ ἑὼν ἀγορητής; TC 91, 14 ἄσημα ... φθεγγόμενος), con l'intento di far divertire (215 ὃ τι

1. 91, 11-92, 17 Bekker ὑπῆρχέ τι τῷ βασιλεῖ παρακεκομμένον ἀνδράριον, τοῦ Ὀμηρικοῦ Θεροσίτου διενηχοῦς κατ' οὐδέν· Δένδερις ὄνομα τούτῳ, ἄσημά τε φθεγγόμενος καὶ γέλωτας κινῶν καὶ θυμηδίας ἔνεκεν τοῖς βασιλεῖσι ἐνδιατώμενος. οὗτος γοῦν εἰσπηδήσας ποτὲ κατὰ τὸν τῆς αὐγουστης κοιτωνίσκον κατέλαβεν αὐτὴν θείας εἰκόνας περιελημμένην καὶ τοῖς ἑαυτῆς ὄμμασιν μετὰ σπουδῆς προσάγουσαν. ταῦτας ὑπ' ὄψιν ἰδὼν οὗτος ὁ παραπαίων τί τε εἰσὶν ἐπυνθάνετο, καὶ πλησιέστερον διέβαινε. ἡ δὲ 'τὰ καλά μου' ἔφησεν οὕτως ἀγροικικῶς 'νινία· καὶ ἀγαπῶ ταῦτα πολλά'. κατὰ τὴν τράπεζαν τηλικαῦτα εἰστιᾶτο ὁ βασιλεὺς, καὶ δὴ πρὸς αὐτὸν εὐθύς διαβάντος ἤρετο αὐτὸν ὅποι ποτὲ ἐτύγχανεν ὦν. ὁ δὲ παρὰ τὴν μάνα ἔφησεν εἶναι, τὴν Θεοδώραν οὕτω λέγων, καὶ θεάσασθαι ἐν αὐτῇ καλὰ νινία τοῦ προσκεφαλαίου ἐξαίρουσαν. συνῆκεν οὖν ὁ βασιλεὺς, καὶ πλήρης ὀργῆς γερονῶς, ὡς ἐξανέστη τῆς τραπέζης, πρὸς αὐτὴν ἀπήει, ἄλλαις τε πολλαῖς ὑβριστικαῖς αὐτὴν ἐπαντητῶν καὶ εἰδώλων λάτριον ἀκολάστῳ γλώττῃ αὐτὴν ἀποκαλῶν, καὶ ἅμα διεξίηει τοὺς λόγους τοῦ παραπαίοντος. ἡ δὲ τέως μὲν τὸν θυμὸν καταστορενύουσα 'οὐ τοῦτό ἐστιν' ἐξ ἐτοίμου ἔλεγεν, 'ὦ βασιλεῦ, οὐ τοῦτο, ὡς ὑπέιληφας σύ· τῷ δὲ κατόπτρῳ μου ἤμην ἀτενίζουσα μετὰ τῶν θεραπεινίδων, καὶ τὰς ἐκεῖσε τικτομένας ἰδὼν ὁ Δένδερις μορφὰς ἐλθὼν ἀπήγγειλεν ἀφρόνως τῷ δεσπότη καὶ βασιλεῖ'. οὕτω μὲν οὖν ἐκείνου τέως κατέβησε τὸν θυμὸν· τὸν Δένδερην δὲ μετ' οὐ πολλὰς ἡμέρας παιδεία καθυποβάλλουσα πέπεικε σωφρονεῖν, οὕτω πως ἐπιλέγουσα καὶ διδάσκουσα ὡς μήποτε λέγειν περὶ τῶν καλῶν νινίων τινί. καὶ ποτὲ παρὰ πότον ἐγκαυχώμενος καὶ τῆς δεσποίνης κατεπαιρόμενος ὁ Θεόφιλος ἠρώτα τοῦτον περὶ αὐτῆς, εἰ πάλιν ἄρα τὰ καλά νινία ἢ μάνα ἀσπάζεται. ὁ δὲ τοῖς χεῖλεσι τὴν δεξιὰν χεῖρα ἐπιθείς καὶ τῇ ἀριστερᾷ τῶν ὀπισθεν μερῶν λαβόμενος 'σίγα, σίγα περὶ τῶν νινίων' ἀντέφησεν, 'βασιλεῦ'. ταῦτα μὲν οὕτω. Con J. Signes Codoñer, *El periodo del segundo iconoclasmo en Theophanes Continuatus. Análisis y comentario de los tres primeros libros de la Crónica*, Amsterdam 1995, p. 389, in 91, 16 e 92, 11 seguò la tradizione manoscritta, che conserva rispettivamente αὐγουστης e ἐπιλέγουσα καὶ διδάσκουσα in luogo di βασιλίσσης e λέγουσα di Bekker.

2. Come osserva Signes Codoñer, *op. cit.*, p. 389 «su figura fue posteriormente objeto de numerosos escritos y se convirtió en una especie de tipo de personaje ridículo».

εἴσατο γελοῖον Ἀργείοισιν; 91, 14 γέλωτας κινῶν καὶ θυμηδίας ἔνεκεν), ma il loro comportamento verso i sovrani è affatto diverso. Tersite insulta Agamennone (225-240) provocando la dura reazione di Odisseo (246-269), che lo colpisce con lo scettro, suscitando il compiacimento dei presenti, i quali reagiscono alla scena con una risata (270 ἐπ' αὐτῷ ἡδὺ γέλασσαν), quasi a confermare con sottile ironia che Tersite ha comunque ottenuto lo scopo di divertire. Al contrario, Denderis non vuole scatenare le ire dei sovrani; egli di fatto è solo il tramite di un dissidio che non sembra comprendere: la vicenda pare ridursi al gioco puerile della sovrana, che si diletta dei suoi καλὰ νινία e cerca la complicità di chi le vuole bene, al punto di chiamarla affettuosamente μάνα³ e accettarne con arrendevolezza il castigo, dimostrando alla fine di avere appreso la lezione. In realtà, l'unica vittima è il *basileus*, il quale è addirittura zittito da Denderis con una gestualità che appare ancor più irriverente perché non si cura del rancore di Teofilo, reso sfrenato dal vino: significativamente l'episodio si conclude con l'anafora di σίγα, in una sequenza in cui la trama allitterativa creata dalla ripetizione di σ sottolinea in forma onomatopeica la sfacciataggine del buffone.

A contrassegnare comicamente il personaggio contribuisce non solo il riferimento a Tersite, ma anche l'espressione iniziale παρακεκομμένον ἀνδράριον, che richiama senz'altro Aristofane, *Acarnesi* 517 ἀνδράρια ... παρακεκομμένα, dove la metafora tratta dalla coniazione delle monete⁴ connota coloro che denunciavano le trasgressioni al decreto di boicottaggio contro Megara. Sorprendentemente il confronto non sembrerebbe solo verbale, se pensiamo che Denderis, al pari dei sicofanti ateniesi, rivela i segreti della sovrana, che non rispetta le direttive religiose dell'imperatore, ancorché il buffone non sia mosso dall'intento preciso di accusarla. Certo, se il palese richiamo omerico e la sottile allusione aristofanea possono essere interpretati come differenti segnali del «Classical Background»⁵ che contrassegna l'opera nel suo complesso, questo passo specifico presenta

3. Sulla valenza del vocabolo, cfr. Kriaras, IX, s.v. β; A. Thavoris, «Ethymologika», in *Byz. Zeit.* LV (1962), pp. 241-252.

4. Naturalmente non prendo in considerazione l'ipotesi che παρακόπτω possa avere il valore di «castrare» (Lampe, s.v. 3), che porterebbe a identificare Denderis in un eunuco e non in un «delirus pumilio» (Combefis).

5. Mutuo l'espressione dallo studio di R. J. H. Jenkins, «The Classical Background of the Scriptor post Theophanem», in *Dumb. Oaks Pap.* VIII (1954), pp. 13-30, sul quale si vedano le riserve di J. N. Liubarskij, «Man in Byzantine Historiography from John Malalas to Michael Psellos», in *Dumb. Oaks Pap.* XLVI (1992), p. 183: «Unfortunately Jenkins did not put forward many arguments in favor of his position».

significativamente insieme all'altro che segue (92, 18-94, 18), ed è pure contraddistinto da analogo andamento novellistico, una trama stilistica e lessicale in cui non è difficile cogliere alcuni tratti che caratterizzano la *Cronaca* almeno nei primi tre libri, che consentono sotto questo punto di vista interessanti sondaggi per la omogeneità del contenuto – il secondo iconoclasmo – e per l'unità compositiva, dal momento che appartengono come il quarto ad un solo anonimo autore⁶.

Il ritmo della storia è scandito da una successione di quadri disegnati in modo essenziale dalla brevità del periodare, in prevalenza articolato sui participi. Nella sequenza di 91, 12-17 si incontrano solo due verbi di modo finito (ὑπῆρχε ... κατέλαβε), inseriti in una struttura in cui la valenza aspettiva dei participi presenti (φθεγγόμενος ... κινῶν ... ἐνδιαιτώμενος ... προσάγουσαν) scandisce il ritmo del racconto nel quale le forme aoristali (εἰσπηδήσας ... κατέλαβεν) introducono uno scarto che connota significativamente l'estemporaneità dell'azione che avvia la vicenda: complementare ad esse è l'impiego del perfetto resultativo παρειλημμένην, che sottolinea l'arresto su un particolare saliente e rappresenta sì direbbe solo il fotogramma di una venerazione che riprende subito dopo vitalità nel movimento degli occhi.

Le scene sono dominate sempre da due personaggi (91, 15-20 Denderis-Teodora; *ibid.* 21-24 Denderis-Teofilo; 92, 1-9 Teofilo-Teodora; *ibid.* 9-13 Teodora-Denderis; *ibid.* 14-16 Teofilo-Denderis) ed hanno un'estensione limitata, ad eccezione del brano dedicato all'incontro dei due sovrani, nel quale il conflitto suscitato dalla disobbedienza di Teodora si dissolve abilmente nell'inganno messo in atto dall'augusta, che addossa la colpa dell'accaduto a chi non può comunque difendersi. Come in genere in tutto il libro, anche in questa scena l'autore mette in cattiva luce il *basileus*, sottolineando la critica con pungente e discreta ironia: Teofilo comprende benissimo quanto gli ha riferito il buffone (συνῆκεν), ma poi l'ira che l'aveva giustamente infiammato si smorza e tutta la scena è vista nella prospettiva di Teodora, che ha la meglio: a τὸν θυμὸν καταστορεννύουσα corrisponde κατέσβεσε τὸν θυμὸν, con un allibramento concettuale in cui la disposizione chiasmatica dei termini è sottolineata dalla ripresa del preverbio, che non solo ribadisce come Teodora riesca a soffocare la reazione del sovrano, ma allude nel contempo al contrasto (κατά) della coppia.

6. Sulla composizione dell'opera, cfr. H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, I, München 1978, pp. 339-343, e in generale le conclusioni di Signes Codóner, sulle quali ved. *infra*.

Anche la valenza dei tempi aiuta a cogliere i tratti ridicoli di Teofilo: al participio presente, in cui alla durata si associa finemente la sfumatura di conato, si contrappone l'aoristo, che esprime con perentorietà come la vicenda per la sovrana debba essere considerata chiusa – d'altra parte, la punizione successivamente inflitta a Denderis toglie a Teofilo la possibilità di avere ulteriori notizie sull'accaduto e presenta Teodora trionfante nello stesso tempo sul *basileus* e sul buffone.

Un tratto che pure connota il timbro stilistico dell'episodio può essere individuato anche nell'impiego di due vocaboli come μάνα e νινίον, che ricorrono solo quando nell'azione è coinvolto Denderis e sono il contrassegno di un linguaggio tipicamente infantile. In particolare, per designare le immagini Teodora adotta col buffone lo stesso termine (νινίον) con cui la piccola Pulcheria allude alle icone venerate dalla nonna Teoctista (90, 20-91, 2); e come la bambina non può comprendere la gravità di quella confessione, così Denderis si limita a ripetere meccanicamente ciò che gli è stato riferito, disarmando alla fine dell'episodio l'imperatore, che ancora una volta appare raggirato proprio dall'ambiguità di un lessico che pure gli è familiare.

Non sembra casuale invece che lo slancio di Teodora sia espresso da σπουδή (91, 16), un vocabolo nel quale è possibile cogliere la valenza specifica di «sollecitudine e zelo religioso», documentata in particolare dalla tradizione neotestamentaria, come provano alcuni passi paolini (*Rm.* 12, 11; *2 Cor.* 7, 11. 12; *Eb.* 6, 11). Non diversamente, per il castigo al quale è sottoposto Denderis l'autore ricorre ad un termine (παιδεία) che pure nel linguaggio biblico indica «puerorum ex parte parentum, et hominum ex parte Dei ad virtutem institutio, maxime quatenus monitione, correptione, punitione exercetur»⁷; in sostanza, la scelta lessicale si adatta perfettamente alla scena e puntualizza con finezza la reazione di Teodora, che si comporta da vera μάνα, trattando Denderis come un bambino, al quale vanno insegnate le buone maniere anche con modi bruschi. Naturalmente, παιδεία non può fare a meno di alludere anche alla venerazione delle immagini, intesa come retta *institutio* cristiana, che evidentemente il buffone non può capire ma è costretto a subire comunque; e in tale prospettiva, appare quanto mai sottile la coordinazione ἐγκαυχόμενος καὶ ... κατεπαίρομενος. Sembra lecito ipotizzare che ἐγκαυχάσθαι riecheggi *Ps.* 51, 3 ss. (τί ἐγκαυχᾷ ἐν κακίᾳ, ὁ δυνατός, / ἀνομίαν ὄλην τὴν ἡμέραν; / ἀδικίαν ἐλογίσατο ἢ γλῶσσά σου) e che il confronto non sia solo verbale: anche la

7. F. Zorell, *Lexicon Graecum Novi Testamenti*, Romae 1978 (rist.), s.v., col. 972.

lingua di Teofilo proclama illegalità e ingiustizia e nella sua prepotenza il *basileus* non esita a κατεπαίρεσθαι contro la sovrana – un verbo che nella tradizione patristica (Lampe, *s.v.*) è significativamente riferito all’anticristo, col quale Teofilo è identificato *e silentio*. Anche in questo caso la pregnanza lessicale risulta un indizio palese dell’orientamento dell’autore, che si affida solo alla valenza allusiva implicita nei due verbi per colpire Teofilo, collocandolo squallidamente nella schiera degli sparlatori incapaci di controllarsi e di reagire anche alle irriverenze dei servi.

Al contrario, Teofilo appare in una luce affatto diversa nel brano successivo, che pure ha l’andamento della novella⁸. Un soldato possedeva un meraviglioso cavallo, che il suo comandante desiderava avere ad ogni costo; ma poiché non cedeva, lo stratego adirato lo allontanò dall’esercito e lo calunniò dinanzi all’imperatore: «così il soldato viveva a casa sua e si godeva il cavallo»⁹. Ma poiché il *basileus* era alla ricerca di un buon cavallo, il comandante colse l’occasione per fare un dispetto al soldato: gli sottrasse il cavallo e lo mandò a Teofilo, facendogli credere che fosse suo. Scoppia una guerra; anche il soldato ormai a riposo viene richiamato, ma senza il suo cavallo muore, lasciando in povertà moglie e figli. Allora la donna, non sapendo come campare decide di rivolgersi al *basileus*, «essendo al corrente che era disponibile ad ascoltare ed amava la giustizia»¹⁰; così «quando vide Teofilo salire sul cavallo del marito nel giorno in cui era solito recarsi alle Blacherne, cadde in ginocchio e supplicò tra i lamenti l’imperatore, e mentre teneva le briglie spiegava che il cavallo era suo: “lui e non un altro ha causato la morte di mio marito”»¹¹. L’imperatore fece un’indagine, convocando lo stratego che insisteva comunque nell’affermare di essere il solo proprietario del cavallo; ma quando Teofilo lo mise a confronto con la donna, lo stratego non poté fare a meno di confessare, tra suppliche e lacrime. Perciò fu rimosso dalla carica e la vedova, insieme ai figli divenne erede delle sue sostanze: «così fu palese a tutti la giusta sentenza dell’imperatore e il suo odio verso i ladri»¹².

8. Cfr. Signes Codoñer, *op. cit.*, p. 394.

9. 93, 2-3 ἦν οὖν ὁ στρατιώτης ἐν ἑαυτῷ, καὶ τὸν ἵππον ἔχων ἐντρύφημα.

10. 93,16 τὸ φιλήκοον ἀκούουσα τοῦ βασιλέως καὶ φιλοδικαίον.

11. 93, 19-94, 1 ἐν ἧ ἡμέρᾳ εἴθιστο πρὸς Βλαχέρνας ἀπιέναι, τοῦτον δὴ τοῦ ἀνδρὸς αὐτῆς ἵππον ἀναβαίνοντα κατιδοῦσα, γονυπετοῦσα καὶ κατολοφυρομένη ἐδέετο τοῦ βασιλέως, τὸν χαλινὸν τοῦ ἵππου κατέχουσα, καὶ ἀνεδίδασκεν πῶς αὐτῆς τε εἶη ὁ ἵππος καὶ οὐκ ἄλλος τις ἀλλ’ αὐτὸς αἴτιος τῆς τοῦ ἀνδρὸς σφαγῆς.

12. 94, 17-18 πᾶσι κατάδηλος γίνεται ἡ δικαία κρίσις αὐτοῦ καὶ τὸ πρὸς τοὺς ἄρπαγας φιλαπέχθημον.

Nella prospettiva di un'indagine basata sulle funzioni dei protagonisti nel racconto, il dissidio presenta sorprendentemente alcuni tratti specifici della contesa d'amore, in cui la coppia è costituita del tutto eccezionalmente dal soldato e dal cavallo. Lo stratego è il rivale che cerca di dividere la coppia, sfruttando la superiorità del rango e promettendo ricchi doni; il soldato è l'amante fedele, disposto a qualsiasi rinuncia; la peripezia, che dà una svolta alla vicenda, è scatenata da una guerra, che non di rado nella narrativa erotica segna il destino della coppia: sulla morte del soldato incide senz'altro anche la 'voglia' di Teofilo, ancorché il coinvolgimento del sovrano sia affatto involontario. Anche il linguaggio sembra confermare questa ipotesi interpretativa.

Il legame tra il cavallo e il soldato è espresso da ἔρωτι κατασχεθῆναι, dove la valenza metaforica del verbo in contesti erotici è documentata ad esempio da *APV* 160, 3 (Meleagro) σε ... κατέχει πόθος, 260, 6 (Paolo Silenziario) φλόξ κατέχει κραδίην; Niceta Eugenio, *DC* III 391 VI 339-340 δοῦλος ἄθλιος κατεσχέθη, / ὀλοσχερώς Ἔρωτι θητεύων βίβλ. 495 ἐκ τῆς κατασχούσης με τοῦ πόθου ζάλης VIII 105 ἄχαρι τέρπει κάλλος ἀλλ' οὐ κατέχει, dove è imitato un epigramma di *APV* 67 (Capitone). Così pure in ἐντρύφημα, vocabolo di uso non frequente, ancorché caro all'autore¹³, è possibile cogliere l'identica sfumatura erotica attestata in ἐντρυφάω, come prova la documentazione di *ThGL*, s.v. (V 1184), che può essere completata almeno da Eliodoro, V 26, 3 e VII 6, 1.

Naturalmente, nell'ottica di una esegesi che si limiti a cogliere solo i dati oggettivi del racconto, appare rilevante il fatto che la vedova dinanzi all'imperatore non esiti a spiegare πῶς αὐτῆς ... εἴη ὁ ἵππος (93, 22): rivendicando la proprietà del cavallo, la donna tacitamente accusa il sovrano di possedere ciò che non gli spetta, suscitando in lui una grande sorpresa e mettendolo nella necessità di formulare una giusta e meditata sentenza (non è casuale che ciò avvenga solo dopo il rientro a palazzo), che costringerà lo stratego a subire la stessa sorte (rimozione dalla carica) toccata in precedenza al soldato, con un allibramento tematico, che conferisce al racconto una sorta di andamento ad anello e conferma la perizia compositiva dell'autore, il quale cerca di rendere anche stilisticamente la reazione di Teofilo (94, 1-3 ἐκπλαγῆς οὖν ὁ βασιλεὺς γενόμενος ἐν τῇ παρρησίᾳ τῆς γυναικὸς καὶ περιθαμβῆς), distanziando, e nel contempo richiamando at-

13. Cfr. 54, 9 ed anche 4, 5, dove ricorre l'espressione κατ' ἐντρύφημα, attestata dalla tradizione manoscritta in luogo di κατεντρύφημα riportato da Bekker (cfr. Signes Codoñer, *op. cit.*, p. 3), in un nesso metaforico (μὴ λόγου σύντροφος, ἀλλ' ἀγροικίας γεγόνασιν κατ' ἐντρύφημα), sottolineato anche dall'assonanza.

traverso l'omeoteleuto, all'inizio e alla fine del colon i due aggettivi coordinati, in cui le preposizioni *ἐκ* e *περί* consentono di cogliere nei composti una specifica sottolineatura semantica, ribadita pure da *ἐν τῇ παρρησίᾳ*.

In verità, al ritmo della narrazione contribuisce anche l'agile struttura dei periodi, articolati non di rado su due o tre cola soltanto¹⁴, nonché le interrogative retoriche *τί οὖν γυνή;* (93, 15) e *τί οὖν ὁ βασιλεύς;* che guidano l'attenzione del lettore, ripartendo la vicenda in tre momenti (il contrasto soldato-stratego, la reazione della moglie alla disgrazia, la sentenza del sovrano). Diversamente, ma con l'identico effetto di conferire cadenza e rapidità al racconto, nella storia di Denderis il trapasso da una scena all'altra è scandito con linearità da una successione di periodi, che si aprono con un pronome (dimostrativo o articolo pronominale) che evidenzia il protagonista del momento¹⁵ – solo verso il sovrano l'autore mostra una sorta di deferenza verbale, indicandolo sempre con il titolo (*βασιλεύς*) o con il nome. In sostanza, il taglio novellistico sembra condizionare anche le scelte stilistiche dell'autore; in genere infatti la prosa della *Cronaca* è dominata da un ritmo grave e robusto, articolato su faticose sequenze di cola partecipiali, che solo la cadenza delle particelle connettive riesce parzialmente ad attenuare.

Un passo esemplare si legge nel libro I e contrassegna un lungo periodo che si estende senza interruzione da 11, 17 a 12, 14. Nella prima parte (11, 17-12, 5) la successione di cinque genitivi assoluti (*ἐκστρατεύσαντος ... πεσόντος ... τρωθέντος ... συμβασιλεύσαντος ... δεξαμένου ἀρχίν*) è interrotta solo da una consecutiva dopo il terzo colon (11, 20-21 *ὡς δύο μὲν μόνους μῆνας καὶ ἡμέρας ἐπιζῆσαι ὀκτώ*) e intercalata prima dell'ultimo membro da tre participi appositivi, a loro volta allibrati dalle particelle connettive (12, 2-4 *γαμβροῦ μὲν Νικηφόρου τελούντος, ἐκ γενεᾶς δὲ καταγομένου τοῦ Ῥαγγαβῆ καὶ κατὰ τὴν θέσιν τῶν Μαγγάνων σκηνοῦντος*); seguono ancora cinque cola scanditi da indicativi presenti (12, 5-10 *ἀπολύεται ... κατάγεται ... συντάττεται ... τιμᾶται ...*

14. Cfr. 93, 2-3 *ἦν οὖν ὁ στρατιώτης ἐν ἑαυτῷ, καὶ τὸν ἵππον ἔχων ἐντρύφημα, ibid., 5-9 ἐγένετο οὖν ἵππου ἀγαθοῦ ζήτησις παρὰ Θεοφίλου κατὰ τὸν τῆς δυστυχίας καιρὸν τοῦ ἀνδρός· διὸ καὶ διὰ γραμμάτων πάντας ἐν τέλει καὶ ἀξιώμασιν ἀνερευνῶν ἐκέλευε τοιόνδε καὶ τοιόνδε ἀποστεῖλαι αὐτῷ. Ibid., 11 αὕτη ἡ αἰτία καὶ τοῦ ἵππου δὲ ἡ στέρησις;* 94, 6-11 καὶ ἦδε παρέστη εὐθέως, ἐκδιδάσκουσά τε πάντα καὶ διεξιούσα σαφῶς, κελεύει οὖν τὸν τε ἀφικέσθαι τὸν στρατηγὸν ὁ βασιλεύς, καὶ περὶ τοῦ ἵππου ζήτησιν ποιεῖ νεανικὴν.

15. 91,15 οὗτος. *Ibid.* 19 ἡ δὲ. *Ibid.* 22 ὁ δὲ; 92, 4 ἡ δὲ. *Ibid.* 14 ὁ δὲ.

ἀναδείκνυται), ai quali succede in conclusione una temporale, a sua volta articolata su due membri participiali separati da una subordinata relativa (12, 10-14 ἡνίκα καὶ τὴν παλαιὰν φιλίαν τοῦ σὺν αὐτῷ τραφέντος ἀνδρὸς Μιχαὴλ ἀνανεῶν, ὃν κόμητα τῆς κόρτης ἢ ἐκ τοῦ Βαρδανίου μετάταξις προετίμησεν, καὶ τῶν ἀπορρήτων μύστην λαμβάνων, τῶν ἔνδον τε εἶχεν πιστότατον καὶ τῶν ἐκτὸς πρακτικώτατον). Non si tratta certo di costrutti eccezionali, dal momento che anche altrove ritroviamo periodi di varia estensione, con andamento sintattico non dissimile (14, 1-13; 41, 12-19; 60, 13-22; 62, 19-63, 9; 73, 13-74, 6), al quale l'*ordo verborum* finalizzato all'antitesi o al bilanciamento può creare trame che conferiscono alla frase un ricercato equilibrio¹⁶. È il caso della sequenza di 6, 19-7, 2 τοῦτόν τε, περὶ οὗ ὁ λόγος, τὸν Λέοντα καταπληκτικὸν βλέποντα καὶ γενναῖον ἀνάστημα ἔχοντα καὶ ἄλλως ἀστεῖον ἐν ταῖς ὁμιλίαις δοκοῦντα τοῖς ἑαυτοῦ δορυφόροις ἐγκαταλέγει καὶ διακόνοις, dove i tre participi risultano allibrati non solo dalla collocazione alla fine di ciascun colon, ma anche dagli aggettivi che li accompagnano, in una responsione sottolineata pure dalla specularità degli omeoteleuti (-ον ... -οντα / -ον ... -ουντα), alla quale l'autore si affida anche nelle *iuncturae* di 12, 15-16 ὠμότητι συντραφεῖς καὶ ἀγριότητι ἐκτραφεῖς e 17, 16-18 εἰς γνῶσιν μὲν καὶ διάκρισιν τῶν εὐσεβῶν, ἀλλοτριώσιν δὲ καὶ ἀποποίησιν τῶν κακῶν, che costituiscono una spia interessante della tendenza ad elevare la dizione con scelte stilistiche in cui la ricercatezza non è comunque fine a se stessa. A tale scopo appare quanto mai costante il ricorso all'iperbato, il più delle volte determinato dallo stacco tra articolo e sostantivo, ovvero tra aggettivo e sostantivo¹⁷, creando nel lettore un'attesa talvolta provocata anche da una voluta alterazione dell'*ordo verborum*; non stupisce perciò che un esempio significativo sia offerto dal proemio, di norma contrassegnato da una cifra stili-

16. Un caso particolare è dato da 49, 3-13, in cui a sei cola participiali coordinati da καὶ non segue un verbo finito, ma una doppia finale negativa (ἴνα μήτε ... μήτε), che conferisce all'intero periodo un chiaro andamento anacolutico, cfr. Signes Codoñer, *op. cit.*, p. 206; su 81, 1-5, ved. *infra*.

17. Tra i molti esempi mi limito a citare 11, 2-3 μεγάλην ἐν τῷ τοιοῦτῳ μέρει καὶ φύσει καὶ τριβῆ προσφερόμενος δύναμιν; 15, 2-3 τῆ σῆ καταθαρροῦντα καὶ προπολεμοῦντα πεποιθήσει τε καὶ εὐχῆ; 33, 5-7 ὄλην ἐκίνησε κατὰ μὲν τῶν εὐσεβῶν τὴν ἑαυτοῦ μανίαν, κατὰ δὲ τῶν ἀσεβῶν τὴν θεῖαν καὶ δικαίαν ὀργήν (dove ὄλην è evidenziato dalla duplice distanziazione rispetto a μανίαν e ὀργήν, in un dicolon costruito sull'antitesi κατὰ μὲν τῶν εὐσεβῶν ... κατὰ δὲ τῶν ἀσεβῶν); 47, 11-13 τὴν πατροπαράδοτον αὐτοῦ οὐ διέλιπε βδελυσσόμενος ἄνοιαν καὶ περὶ τὰς θείας εἰκόνας ἀγνωμοσύνη; 56, 5-6 τῷ εἰσποιητῷ τοῦτο καταδραμεῖν μετὰ τῆς προσούσης φάλαγγος ἐπιτρέπει υἱῷ; 62, 17-18 ἄξιον οὔτε τοῦ πλήθους τῶν νεῶν οὔτε τῶν εἰς αὐτὰς ἀναβεβηκότων ἀνδρῶν διαπραξάμενον.

stica assai elevata, che in questo caso non sembra comunque rappresentare uno scarto rispetto al resto dell'opera. La frase con cui si apre la *Cronaca* (3, 1-4, 3 καὶ τοῦτο πάντως τῶν σῶν, ὧ φιλοσοφώτατε βασιλεῦ, καλῶν, μετά γε πολλῶν ἄλλων τε καὶ μεγάλων, τὸ τὰ τῷ χρόνῳ παραρρυσθέντα καὶ κεχωρηκότα πρὸς τὸ μὴ ὄν πρὸς παλινζωίαν αὐθις καὶ παλιγενεσίαν ἀναγαγεῖν, καὶ τοῦ τῆς ἱστορίας ἐπιμεληθῆναι καλοῦ, ἀλλὰ μὴ τοῖς πρὸ σοῦ¹⁸ τὴν βασιλικὴν ἐπιειλημμένοις ἀμιλληθῆναι ἀρχήν) è costruita sul forte stacco prolettico determinato dalla collocazione di τοῦτο rispetto al successivo τὸ, che introduce nella sequenza di infiniti nominali (ἀναγαγεῖν ... ἐπιμεληθῆναί ... ἀμιλληθῆναι); il notevole iperbato determina una dura successione di tre articoli (τὸ τὰ τῷ), che creano una struttura ad incastro, ribadita subito dopo (τοῦ τῆς ἱστορίας ἐπιμεληθῆναι καλοῦ ... τοῖς πρὸ σοῦ τὴν βασιλικὴν ἐπιειλημμένοις ἀμιλληθῆναι ἀρχήν), alla quale concorre anche l'assonanza verbale (ἐπιμεληθῆναι ... ἀμιλληθῆναι), sottolineata dall'antitesi negativa. Così pure, il recupero dei fatti storici dall'oblio è espresso da un'abile trama di preposizioni e prefissi, creata nel contempo dall'anafora e dalla *variatio* (πρὸς ... πρὸς ... παλινζωίαν αὐθις ... παλιγενεσίαν), che sottrae l'insistenza al rischio della ripetitività. D'altra parte, sembra essere una tendenza ricorrente dell'autore sottolineare un concetto attraverso *iuncturae* per lo più binarie contrassegnate dall'identico preverbio e/o prefisso, ovvero dall'alternanza tra verbo semplice e composto, come provano i casi di 4, 20 φιλομαθέσι τε καὶ φιλοστοροῦσιν; 27, 9-10 προμηθουμένων καὶ προδιοικουμένων; 60, 23-61, 1 διαθρυλήσασαν ... διακωδωνίσασαν; 69, 1-2 ἀνεθυμίασε ... ἀνενέωσεν; 130, 20-21 ἦλθον ... εἰσήλθον; 131, 1-2 ἀνηροῦντο ... αἰρεῖται; 138,2-3 στῆναι ... ἀποπτῆναι ... ἀποστῆναι; *ibid.*, 9-10 ἐπιβασκαίνων ... ἐποφθαλμίζει. Effetti non dissimili sono pure creati da trame etimologiche e/o assonanze determinate dall'accostamento di vocaboli simili (26, 14-16 συγγέαντα καὶ ταραξάντα καὶ ... ἐγγέαντα; 28, 4 ἐξώλειαν ... ἀπώλειαν; 133, 9 ἄπαντας εἰς πάννουχον; 134, 6 λύτρον τε καὶ λουτρόν; *ibid.*, 9 συγγνώμης ... ἀγνωμοσύνης; 141, 4 συνεπηχῶν ἀβλαβῆ τὴν ἡχώ).

Con altrettanta perizia è articolato il periodo di p. 87, 1-3 εἶχετο μὲν τῆς ἐπὶ θεὸν καὶ τὴν τούτου πάναγνον μητέρα, ὡς ἔλεγε, πίστεως, εἶχετο δὲ καὶ τῆς πατροπαραδότου μιανῶς τῶν εἰκονομάχων αἰρέσεως; senza dubbio, all'allibramento contribuisce non solo l'anafora di εἶχετο scandita da

18. È la lezione del cod. Vat. gr. 167, in luogo di πρὸ τοῦ di Bekker; così pure subito dopo ἀμιλληθῆναι è lieve correzione di Ševčenko rispetto ad ἀμιλληθῆναι pure conservata dal cod. Vaticano (in Bekker si legge ἀμεληθῆναι), cfr. Signes Codoñer, *op. cit.*, p. 3.

μὲν ... δὲ, ma anche l'identica posizione, alla fine dei *cola*, di πίστεως e αἰρέσεως, entrambi evidenziati dalla forte distanziamento rispetto all'articolo, sicché anche la specularità dei termini ribadisce con palese incisività la doppiatezza di Teofilo, che abbraccia «un'eresia empia, ereditata dal padre». Pure l'impiego dei due aggettivi (πατροπαράδοτου μιαρᾶς) conferisce al passo una particolare coloritura, che sembra andare oltre la loro valenza letterale: μιαρὸς nella tradizione patristica (Lampe, *s.v.*) connota l'anticristo, con cui Teofilo, come in 92, 13, è tacitamente identificato; ma pure in πατροπαράδοτος è lecito cogliere un'allusione sottile al «tradimento»: infatti, soprattutto nella tradizione neotestamentaria e patristica¹⁹, παραδίδωμι è impiegato in riferimento al Cristo, consegnato a morte da Giuda proprio nel momento in cui l'apostolo baciandolo sembra manifestare l'affetto più sincero. Non diversamente il sovrano si schiera con gli iconomachi facendo credere in apparenza di condividere l'ortodossia, ma tradendo nel contempo Cristo e la Vergine, che pure a parole (ὡς ἔλεγε) venerava.

È tendenza specifica dell'autore sottolineare un concetto con un'immagine, creata da un paragone ovvero attraverso il ricorso al linguaggio metaforico. Una doppia similitudine ad esempio contrassegna 28, 12-14 (ὡς σκια τῶ ἀνδριάντι εἶπετο ἀληθῶς καὶ ὄλως ἥρητο καὶ ἐκρέματο ἐξ ὧτων ὡσπερ τι κεραμοῦν ἀγγεῖον τοῖς λόγοις τοῦ μοναχοῦ), articolata sull'impiego di espressioni proverbiali²⁰ non diversamente da 43, 6-7 (ἀγροικίαν καὶ ἀμαθίαν ὡσπερ τινὰς ἔλικας ἄμπελος συνανιούσας ἔχων αὐτῶ); invece, in 53, 13-15 (οἱ ἐμφύλιοι ἀναρρηγνύμενοι πόλεμοι, καὶ οἷόν τινες Νειλῶοι καταρράκται ἀνοιγόμενοι, οὐχ ὕδατι ἀλλ' αἵματι τὴν γῆν κατεπότιζον) il richiamo topico alle piene del Nilo è arricchito sul piano lessicale dall'impiego di καταποτίζω, un composto non attestato altrove, come sembra, che contribuisce a creare una trama tra i preverbi ἀνα-/ κατα- (ἀναρρηγνύμενοι ... καταρράκται ... ἀνοιγόμενοι ... κατεπότιζον), scandendo in sequenza speculare un movimento dall'alto in basso, che rappresenta, con un'immagine tacitamente allusiva, le conseguenze del flagello: come l'inondazione ridà vita ai campi, così il sangue irrigando la terra semina la guerra civile, rendendola di fatto inestirpabile, come ribadisce anche l'idea

19. Cfr. Zorell, *s.v.* 2 a), coll. 987-988; Lampe, *s.v.* F.

20. Cfr. Signes Codoñer, *op. cit.*, p. 123; sulla seconda in particolare, cfr. Plut., *vit. pud.* 536 A, dove il riferimento a Bione rinvia all'ambiente della diatriba cinica (Plutarco, *L'eccelsiva arrendevolezza*, a cura di Paola Volpe Cacciatore, Napoli 1994, p. 106).

di durata implicita nei tempi (ἀναρρηγνύμενοι ... κατεπότιζον). Particolarmente sottile sembra essere pure la similitudine di 55, 16 (ὁ Θωμᾶς τοῦς μὲν ὡσπερ τι ποτὸν διψῶν ἀνερρόφησεν), dove l'impiego traslato di ἀναρροφῶ pare suggerire tacitamente anche il confronto tra Tomaso e Cariddi, alla quale il verbo è associato in Aristotele (*Meteor.* 356b 13) e Filostrato (*ep.* 50) – e significativamente Esichio lo utilizza per glossare ἀναροιβδεῖν²¹, attestato, sia pure in forma diversa, proprio in *Odissea* XII 104 δῖα Χάρυβδις ἀναρρυβδεῖ μέλαν ὕδωρ. In sostanza anche in questo caso il paragone sembra creare una duplice immagine: Tomaso al pari del mostro marino inghiottisce quelli che gli si oppongono, con la stessa avidità di chi placa la sete con una bevanda.

A suscitare un'immagine può concorrere anche l'impiego metaforico di un lessema, che introduce un improvviso scarto stilistico nel contesto, che rimane per lo più isolato, senza incidenze specifiche sulla trama complessiva del discorso. Accanto a traslati di uso non raro (27, 19 τοῦτον καταντλήσας ταῖς φλυαρίαις, con la variante di 92, 2-3 ὑβρισίαις αὐτὴν ἐπαντλῶν; 31, 16-17 ψυχὴ βάρβαρος θεοσεβείας ἀπωκισμένη; 39, 11 τὴν σωτηρίαν ἐθήρασεν; 38, 11 τῆς ἀθυμίας τὸ πέλαγος; 127, 11 δοράτων ... ἐσμός; 131, 1 ποταμοὺς κινοῦντες ἐξ αἵματος), abbiamo espressioni più ricercate (32, 8 προσεπικλύξων ταῖς ὠφελείαις; 30, 21 τῶν ... ἐγκισσευθέντων κατὰ τὴν Ἀνατολήν [*scil.* Σικλαβογενῶν]; 88, 4 τινα τῶν ὀφθαλμῶν ἐστίασιν τὰ πρὸ τῆς πόλεως ἔχοντα), tra le quali vale la pena di segnalare almeno quelle che seguono.

In 28, 10 (τρώγειν γνώμας ... τὰς τῶν πολλῶν) è facile scorgere ancora la ripresa di una *iunctura* aristofanea (*Nu.* 924), di cui il passo della *Cronaca* conserva l'identico tono di sottile disprezzo; diversamente, in 94, 11-12 (οὐκ ἔφερεν οὖν ὁ στρατηγὸς τῷ ψεύδει καταλαμπρύνεσθαι τὴν ὄψιν τῆς γυναικὸς ἐνορῶν) l'impiego metaforico di καταλαμπρύνομαι permette forse di cogliere nel passo un sottile sovrapporsi di valenze. L'autore infatti da un lato sembra dire che lo stratego, dinanzi alla moglie del soldato a cui aveva sottratto il cavallo, non riesce più a «farsi bello della menzogna» celata fino ad allora; d'altro canto, la collocazione del verbo tra ψεύδει e ὄψιν suggerisce altresì che proprio l'apparizione della donna «getta luce» definitivamente sul fatto: in sostanza, καταλαμπρύνεσθαι pare essere utilizzato da un duplice punto di vista, dell'uomo e della donna, con differente sottolineatura semantica e stilistica.

Un'immagine forte è documentata in 49, 12-13 ἤργει πρὸς τὴν μῖξιν

21. Hesych., *s.v.* ἀναροιβδεῖ· ἀναρροφεῖ = I, p. 159,53 Latte.

τῶν γραμμάτων, con la quale l'autore intende bollare l'ignoranza di Michele II, rappresentato come un analfabeta (49, 14-15 ῥᾶον ἂν τις διήλθε βιβλίον ἢ αὐτὸς τῇ βραδύτητι τοῦ νοῦ τὰ τοῦ οἰκείου ὀνόματος). In questo caso, la metafora erotica, alla quale contribuisce non solo l'impiego specifico di μῖξις ma anche l'ambigua valenza di ἀργέω, risulta perfettamente correlata al contesto: poco prima infatti l'autore aveva alluso al matrimonio del sovrano con Eufrosine con un'espressione (49, 3 πορνείαν ... κατασπαζόμενος), che crea un palese richiamo, sia pure di segno esattamente opposto, all'interno di tutta la sezione narrativa. L'attrazione (κατασπαζόμενος) verso la πορνεία non è certo la stessa (ἤργει) che il *basileus* dimostra per γράμματα e συλλαβαί: l'autore è consapevole che tutto questo getta nel ridicolo Michele II e non esita a ribadirlo esplicitamente, ricordando che non diversamente tramandarono altre fonti, alle quali rinvia senz'altro il lettore per ulteriori particolari (49, 15-16 ἀλλὰ ταῦτα μὲν ὡς καὶ τοῖς κατ' ἐκεῖνο καιροῦ κεκωμωδημένα θείοις ἀνδράσιν ἐάτέον)²². Su un riferimento mitico (l'Idra di Lerna) è articolata l'immagine di 80, 23-81, 5 καὶ τὰ μὲν κατὰ τὴν μάχην ἐκείνην καὶ τὸν ἀγῶνα συμβεβηκότα τοιαῦτα, πολλὴν ἐνεγκόντα Ῥωμαίοις συμφορὰν, οὐ τὴν ἐξ ἥττης μόνον ἐκείνης, ἀλλὰ καὶ τὴν ἔκτοτε κρατήσασαν καὶ διαμείναςαν πολυκέφαλον ὕδραν, ἐκεῖσε καὶ ἀλλαχοῦ μὲν ἀποτεμνομένην ἀεὶ, ἀναθάλλουσαν δὲ ἀλλαχοῦ: l'icasticità è creata dall'identificazione (συμφορὰ = ὕδραν), che la sequenza participiale inserisce con forza nella compattezza del periodo, provocando uno scarto improvviso, sottolineato anche dall'antitesi οὐ τὴν ... ἀλλὰ καὶ τὴν, che rompe la sequenza asindetica dei primi tre cola e concentra l'attenzione del lettore solo sulle molteplici teste che proliferano con regolare mostruosità, come ribadiscono i due membri allibrati da μὲν ... δὲ e scanditi dalla trama allitterativa di a, nonché dalla posizione chiastica dei termini, che evidenzia volutamente l'anafora ἀλλαχοῦ ... ἀλλαχοῦ.

Sin dall'introduzione al suo puntuale commentario Signes Codoñer informa di non voler affrontare il problema stilistico: «Dado que, como intento demostrar a lo largo del trabajo y en las conclusiones, la fuente no era sino un

22. Altrettanto coerente col contesto è l'immagine di 43, 2 οἷόν τις ἀπιστίας σύνοδος, ancorché attenuata dall'avverbio, come accade anche altrove (31, 7 τὴν πολιτείαν οἷον ὑπέσαινε; 44, 18 τὸ μέλλον ὡσπερ κατατρυγῶν): l'impiego di σύνοδος precisa con finezza non solo che in Michele II convergono le tendenze eretiche della sua terra d'origine, come già l'autore aveva detto (42, 7-21), ma sottolinea anche allusivamente l'irreversibilità delle scelte imperiali, al pari delle definizioni conciliari.

conjunto de *excerpta* de diversas obras, es difícil analizar el estilo de Th. Cont. que en muchos casos, y pese a sus evidentes aticismos, parece seguir de cerca el tenor de dicho *excerpta*»²³. In realtà, la documentazione raccolta anche da un'indagine parziale della *Cronaca* permette di intravedere tendenze stilistiche e linguistiche che confermano l'opportunità di un'analisi dettagliata.

Le conclusioni ipotizzate dalla *Quellenforschung* non devono distogliere dall'individuare l'identità stilistica di specifiche sezioni testuali: proprio nella tradizione bizantina, il ricorso alle fonti non esime, anzi sollecita l'autore ad un lavoro di contrappunto, che crea senz'altro lo scarto rispetto al modello e contrassegna il carattere dell'opera, che nel nostro caso ben difficilmente poteva ridursi ad un semplice *Dossier*²⁴. D'altro canto, sulla cifra stilistica della *Cronaca* influì senza dubbio anche il *milieu* in cui essa venne composta, l'età di Costantino VII Porfirogenito, contrassegnata da un «revival of interest in the portrayal of the human figure, and a revival of the classical or Hellenistic manner of rendering it»²⁵, che nell'opera si evidenzia attraverso un periodare attento, bene adattato di norma alla tensione dei fatti narrati, ma comunque sempre assai lontano dall'artificiosità di Genesio, che pure sembra dipendere dall'identico *fons communis*, del quale difficilmente la *Cronaca* poteva rappresentare una fredda riproduzione.

Come è noto, la ripresa integrale, "asettica" di fonti e modelli è estranea alla cultura bizantina, in cui è possibile individuare con sicurezza tracce di innovazione anche quando la mimesi contrassegna in modo indubitabile i prodotti letterari; questo impone al lettore l'obbligo di scandagliare pazientemente il testo, per cogliere nell'intreccio tematico, nella cadenza dello stile e nella scelta lessicale le caratteristiche più significative e specifiche di un autore, nella consapevolezza che un'opera storiografica non è solo un canale di informazione, ma anche l'esito di un esercizio letterario sapientemente dosato in rapporto agli obiettivi e ai fruitori.

23. Signes Codoñer, *op. cit.*, p. XL; tali conclusioni erano state anticipate dallo studioso in uno studio precedente, «Constantino Porfirogéneto y la fuente común de Genesio y Theophanes Continuatus I-IV», in *Byz. Zeit.* LXXXVI/LXXXVII (1993/1994), pp. 319-341.

24. Come osserva Ljubarskij nella recensione al commentario di Signes Codoñer, in *Byz. Zeit.* CX (1997), p. 162.

25. Jenkins, *art. cit.*, p. 13; in generale, sulla cultura del sovrano, cfr. P. Lemerle, *Le premier humanisme byzantin*, Paris 1971, pp. 267-300.

NOTE SULLO STILE DELLA ΧΡΟΝΙΚΗ ΔΙΗΓΗΣΙΣ DI NICETA CONIATA

Kaniskin. Studi in onore di G. Spadaro,
Soveria Mannelli 2002, 117-127

All'inizio del proemio si legge (p. 2, 24-29 van Dieten): μη οὔτω μανεῖη τις ὡς ἡδίων ἠγεῖσθαι τι ἕτερον ἱστορίας· ἃ γὰρ οἱ πολυετεῖς τῶν ἀνθρώπων καὶ Τιθωνοῦ παλαιότεροι καὶ τρικόρωνοι, εἰ τῷ βίῳ ἔτι περιῆσαν, ἤδεσαν ἂν καὶ ἐξηγοῦντο τοῖς φιλακροάμοσι, τὰ τῆς μνήμης ἐμπυρεύοντες καὶ τὰς τῶν πράξεων ῥυσσὰς ἀνασκάλλοντες, ταῦτα δῆπου προθεῖη καὶ ὁ φιλίστωρ, κἂν οὐδέπω παρηλλάχει τὸν μείρακα («Nessuno sia così folle da ritenere che esista qualcosa di più piacevole della storia; infatti quello che gli uomini molto avanti con gli anni, più vecchi di Titone, tre volte più vecchi di una cornacchia, potrebbero sapere se fossero ancora in vita e riferire a chi ama ascoltare, dando fuoco alla memoria e scavando nelle rughe dei fatti, potrebbe esporlo pure chi ha la passione di indagare, ancorché non abbia ancora superato l'età di un ragazzo»).

Il tipico elogio della storia è espresso attraverso una dizione ricercata, che contrassegna peraltro l'intero proemio, «uno degli esempi più evidenti di costruzione elaborata e complessa dal punto di vista formale», per quanto contenga una precisa «formulazione del principio della chiarezza applicato alla produzione storiografica in funzione divulgativa»¹; in particolare, il richiamo ai πολυετεῖς τῶν ἀνθρώπων καὶ Τιθωνοῦ παλαιότεροι καὶ τρικόρωνοι non solo rimodella un'espressione proverbiale²

1. R. Maisano, «Il problema della forma letteraria nei proemi storiografici bizantini», in *Byz. Zeit.*, 78, 1985, p. 332, che cita opportunamente il passo che segue (p. 3, 35-38): καὶ αὐτὸς δὲ συνορῶν οὐχ ἠκιστὰ εἰμι, τὰ τοῦ ἱστορεῖν τὸ τῆς διηγήσεως ἀσαφὲς καὶ περιβολαῖς καὶ περιόδοις ἐπεστραμμένον ὡς μὴ συνᾶδον αὐτοῖς οὐ προσίενται, φιλοῦσι δὲ τὸ σαφὲς ὡς οὐ μόνον κατὰ τὸν εἰπόντα σοφόν, ἀλλὰ καὶ συμβαῖνον («anch'io non di meno ritengo che la storia non ammette un'esposizione oscura, un periodare involuto e ampolloso, del tutto inadatto, ma ama la chiarezza, non solo perché è segno di sapienza, come dice il poeta, ma anche perché le conviene più di ogni altra cosa»).

2. Zenobio 6, 18.

con l'impiego di un aggettivo raro di tradizione poetica (τρικόρωνοι)³, ma suggerisce un'immagine assai artificiosa (τὰς τῶν πράξεων ῥυσσὰς ἀνασκάλλοντες), di cui la traduzione italiana di Anna Pontani («scavando nelle pieghe dei fatti») può rendere inevitabilmente solo in parte la pregnanza stilistica. Infatti, l'aggettivo ῥυσσός (ὁ ῥυσός) significa propriamente *rugosus* (*ThGL*, s. v.) e la valenza metaforica⁴ ribadisce con finezza l'idea della vetustà, anticipata dal riferimento a Titone: la 'rugosità dei fatti' offre allo storico solchi naturali e profondi nei quali è facile scavare κἂν οὐδέπω παρηλλάξει τὸν μείρακα. Inoltre, la specificità dell'immagine rispetto al contesto è confermata dal confronto con *Or.* 12, p. 117, 19-20 (πράξεις παλαιῶν ἀνασκάλλοντας), dove la rinuncia a riproporre *ad verbum* il nesso della *Storia* può essere spiegata precisamente con la mancanza di un rinvio specifico ad una vecchiezza esemplare: una significativa *variatio* che permette di intravedere la sapienza stilistica di Niceta Coniata, nel quale gli artifici espressivi raramente si limitano a semplici flosculi retorici, ma trovano giustificazione nell'intento dell'autore di ribadire un concetto e/o un'immagine, determinando uno scarto che non poteva sfuggire al lettore colto, al quale l'opera era inevitabilmente destinata⁵.

In effetti, il ricorso al linguaggio metaforico non di rado crea una trama di immagini, alla quale concorre anche la predilezione dell'autore per la similitudine. Un passo significativo si legge nella sezione dedicata ai difficili rapporti tra Kildij Arslan e Manuele I (p. 123, 80-87): ὁ μὲν κατὰ

3. Ai confronti con *Anth. Pal.* 5, 289, 1 (Agazia); 11, 69, 1 (Lucillio) citati da van Dieten e ripresi da Maisano (*Niceta Coniata, Grandezza e catastrofe di Bisanzio [Narrazione cronologica]* I, introduzione di A. P. Kazhdan, testo critico e commento di R. Maisano, traduzione di A. Pontani) si può aggiungere Alcifrone, 2, 7, 1 e Costantino Manasse, *Aristandro e Callitea*, fr. 18, 2 Mazal.

4. *ThGL*, s. v., riporta solo l'esempio di Teopompo comico, fr. 78 Kassel-Austin (ῥυσὰ βουλευτήρια).

5. Benché egli affermi di fatto il contrario, p. 3, 52-57 ἐρώσα (*scil.* ἡ ἱστορία) δ' ὄμως προκεῖσθαι σκαπανεῦσι τε καὶ σιδηρεῦσι καὶ πολλῆς γέμουσι τῆς ἀσβόλης καὶ συνήθης εἶναι τοῖς πρὸς ὄπλα καὶ Ἄρεα βλέπουσι, μηδὲ γυναιξὶ χερνήτισι δυσκολαίνουσα μεταλλευούσας τὰ καθ' αὐτήν, ταῖς χαριεστέραις χαίρει τῶν φράσεων καὶ τὸ φάρος τῶν ὀνομάτων εἰλικρινὲς καὶ ἀπέριττον περικεῖσθαι φιλεῖ, μήτε μὴν κεκομψευμένον καὶ ἕξαλλον; certamente, «che un fabbro, un militare o una donna di modeste condizioni siano in grado di leggere con profitto l'opera di Niceta e di apprezzarne la chiarezza, è per lo meno dubbio» (Maisano, *art. cit.*, p. 333). Ma forse si tratta di «un paradosso solo apparente. In realtà l'autore finge di attribuire a sé stesso alcune prese di posizione tipiche dei cronisti, seguaci di un diverso indirizzo, proprio allo scopo di mettere in evidenza, per contrasto, la validità delle proprie scelte» (Maisano, *Niceta Coniata, cit.*, p. 510, nota 7).

χειμάρρουν πληθύνοντα ἢ κατὰ πολλὰ ἐδηδοκότα φάρμακα δράκοντα κατέκλυζέ τε καὶ παρέσυρε τὸ προστυχὸν καὶ συχνὰ τῶν ἡμετέρων πολυχνίων κατέχασκε τὸν τῆς κακίας ἀποπτύων ἰόν· ὁ δὲ περιεφράγμου τούτῳ τὰς διεξόδους καὶ εἰς ἀνάρρουν τὸ ῥεῦμα ὑπανεστοίβαζε θριγγίῳ ἀρραγῆ στρατοπέδων, ἢ ὀλκῆ χρυσίου ἐφολκοῦ κατεκοίμιζε πρὸς εἰρήνην τὸ τούτου βλέφαρον καὶ ἦν τέως εἰς ληστείαν ἐπηγρίαινε λοφίαν καὶ τὸν ὀλκόν, ὃν ὑπεσύρετο τοῦ στρατεύματος, κατασιγάζων ἐπράυνεν («l'uno [Kilidj Arslan], come un torrente in piena o come un drago che ha trangugiato molti veleni, inondava e travolgeva quel che trovava e di continuo spalancava le fauci sui nostri villaggi, sputando il veleno della malvagità; l'altro [Manuele] gli ostruiva le vie d'uscita e faceva crescere il flusso, che lo sbarramento indistruttibile degli eserciti trasformava in riflusso, ovvero attirava il suo occhio seducendolo col denaro e lo faceva addormentare in pace e domava, placandola, la criniera che fino ad allora infuriava in razzie e le spire dell'esercito che il sultano trascinava»).

La duplice similitudine con cui Niceta contrassegna il comportamento del sultano (ὁ μὲν) in realtà non è proposta come alternativa, ma crea di fatto un'immagine che si sviluppa su due piani – l'inondazione che travolge ogni cosa (κατέκλυζέ τε καὶ παρέσυρε τὸ προστυχὸν) e l'assalto del drago, accompagnato dall'emissione del veleno (τῶν ἡμετέρων πολυχνίων κατέχασκε τὸν τῆς κακίας ἀποπτύων ἰόν), che trovano una rispondenza speculare nell'indicazione delle scelte difensive adottate dall'imperatore (ὁ δέ). Infatti, non solo εἰς ἀνάρρουν τὸ ῥεῦμα ὑπανεστοίβαζε rinvia chiaramente alla piena delle acque, ma anche l'espressione ὀλκῆ χρυσίου ἐφολκοῦ e il successivo *colon* τὸν ὀλκόν ... ἐπράυνεν richiama facilmente l'immagine del serpente che si trascina, ribadita pure dall'impiego di ὑπεσύρετο⁶. Ma l'impiego di ὀλκός è molto fine perché «fluctibus etiam tribuuntur, eo quod quidam veluti sulci in mari a ventis agitatus videantur»⁷, sicché Niceta con molta finezza sembra concentrare in un unico vocabolo la complessa metafora sulla quale si articola l'intero periodo; un'interpretazione che sembra confermata anche dall'uso di ἐπράυνεν, che già Esiodo, *Theog.* 252-254 (Κυμοδόκη δ'ἦ κύματ' ἐν ἠεροειδέι πόντῳ / πνοιᾶς τε ζαέων ἀνέμων συν Κυματολήγῃ / ῥεῖα πρηύνει) utilizza con riferimento ai flutti e ai soffi di vento.

6. Anna Pontani (*Niceta Coniata, cit.*, p. 279) traduce così il nesso τὸν ὀλκόν, ὃν ὑπεσύρετο τοῦ στρατεύματος: «la forza trascinate che quello faceva piombare sull'esercito»; ma ὀλκόν «proprie vult esse τὸ τῶν δρακόντων σύρμα» (*ThGL, s.v.*).

7. *ThGL, l. c.* che rimanda ad Apoll. Rh. 1, 1167 ἀνοχλίζων τετρηχότος οἴδατος ὀλκοῦς.

Anche altrove la similitudine tra le casse dello stato e le acque traboccanti (p. 59, 24-25 ἦν δὲ καὶ ἄλλως τὰ κοινὰ ταμειᾶ τὸ κατ' ἐκεῖνο καιροῦ ἐκ τούτων εἰς τοῦτο ἐξερευγόμενα καὶ κατὰ τὰς συναγωγὰς τῶν ὑδάτων πλημμύροντα καὶ παραπτύειν τι τῶν ἔνδον («Specialmente in quel periodo anche le casse dello stato si riversavano da una parte all'altra e traboccavano come i contenitori delle acque e sputavano quel che c'era dentro») avvia una trama metaforica costruita su un sapiente intreccio di richiami analogici. Il paragone che segue immediatamente (p. 59, 27 ὄσα καὶ γαστήρ ἐγγίζουσα τοῦ τεκεῖν) è in qualche modo suggerito dal precedente πλημμύροντα, nel quale si può cogliere anche la valenza del gonfiore del parto, come dimostrano i confronti con Apollonio Rodio, 4, 705-706 ἥς (*scil.* la scrofa) ἔτι μαζοὶ πλήμυρον λοχίης ἐκ νηδύος, e *Anth. Pal.* 7, 730, 3-5 Waltz (Persa) ἄς δὴ ποκ' ἀπό ψυχάν ἐρύσαντο / ὠδῖνες; κεῖται δ' οἷα κατὰ γλεφάρων / ἀχλύι πλημύρουσα. Del tutto consentanea all'immagine iniziale è pure l'espressione di p. 60, 31 ὡς κάχληκας [*scil.* τὰ χρήματα] αὐτὰ συναγίχονεν, con la quale Niceta rende icasticamente la rigorosa politica economica di Giovanni II; κάχληκες infatti «ii lapilli s(ive) calcali dicuntur, qui in aquis reperiuntur et maris litoribus, ut Suidae quoque κάχληκες sunt λίθακες ἐν τοῖς ὕδασιν» (*ThGL*, s. v.)⁸, e significativamente la trama creata dal vocabolo è ribadita dall'impiego successivo di ἔκροια, e παλίρρους (p. 60, 38-39 καὶ τὴν τῆς φιλοδωρίας συνέστειλεν ἔκροϊαν, ἵνα μὴ λέγοιμι ὡς εἰς τὸ παλίρρουν αὐτὴν ἐβιάσατο «contenne il flusso della generosità, per non dire che lo costrinse a scorrere indietro») e quasi si dilata nel nesso ἀλλ' ἄντικρυς πέλαγους Τυρσηνικοῦ, forse proverbiale⁹, che ne rappresenta una sorta di *pointe*, concludendo l'intera riflessione.

La specificità di questa scelta stilistica è confermata anche da altri passi, in cui peraltro la dizione metaforica appare più controllata e l'impiego circoscritto. Così, nel racconto della spedizione intrapresa da Giovanni II in Cappadocia, si legge (p. 35, 28-29) che nei pressi di Neocesarea πολλά ... μεταξὺ Περσῶν καὶ Ῥωμαίων ἐτολυπεύθησαν συμπλοκαί. L'intrecciarsi degli scontri suggerisce l'immagine del gomitollo (ἐτολυπεύθησαν), derivata dalla tradizione epica (*Il.* 14, 86-87 τολυπεύειν / ἀργαλέους πολέμους; *Od.* 1, 238 [= 14, 368] ἐπεὶ πόλεμον τολύπευσε) e ripresa, sia pure in contesto differente, anche a p. 104, 42-43 ἐπιβουλαί

8. Cfr. Suda, s. v. κάχληκες = III 82 [1154] Adler.

9. Come sospetta van Dieten (*app. ad l.*), che rinvia anche a p. 551, 64.

κατὰ τοῦ Ἀνδρονίκου αἱ μὲν ἐνδόμυχοι ἦσαν καὶ σκότιοι, dove la trama¹⁰ delle insidie è significativamente paragonata subito dopo alla tela di ragno (p. 104, 44 ἀλλὰ διέλυε ταύτας ὡς ἰστὸν ἀράχνης), alla quale d'altro canto è pure correlata l'idea di un attento e invisibile lavoro di cesello espresso dalla *iunctura* τυρευόμεναι, in un fine sovrapporsi di suggestioni metaforiche tipico dell'autore.

Altrove è precisamente il contesto a ispirare la scelta di un traslato. A p. 148, 7 nell'espressione εἰ τὸν νηίτην τῶν ορθῶν φρένων διεκπλεύσαντα, l'audace valenza di διεκπλέω è in antitesi all'immagine precedente dell'imbarcazione che approda (p. 148, 5 κατήγετο δὲ ἀλιάς), rispetto alla quale crea un palese scarto, suggerendo al lettore l'idea di un movimento istantaneo e imprevedibile, che bene si adatta alle arti magiche di Michele Sikitides (p. 148, 1-3 διὰ τινῶν ἀρρητουργιῶν καὶ δεδοκῶτα τῶν θεωμένων ἐσκότου τὰ βλέφαρα καὶ ἀπεπλάνα τοῦ τὰ θεατὰ ὡς ὄντα ὄραν καὶ τῶν ὀρώντων τὰς ὄψεις παρέφερε). Non diversamente, a p. 95, 20-21 il comportamento equilibrato di Manuele è espresso con una frase (οὔτε μὴν τῷ οὔρω τῶν πραγμάτων παρ' ὃ δεῖ κουφιζόμενος, οὐδ' αὖ πάλιν ἀγεννῶς ταῖς τούτων καταίγισιν ὑποκλινόμενος), in cui l'impiego di οὔρος e καταίγισ, scandito dai participi κουφιζόμενος e ὑποκλινόμενος che chiudono i due *cola*, crea un allibramento metaforico che rinvia senz'altro all'ambiente marino e anticipa, si direbbe, la decisione del sovrano di allestire un'altra flotta.

Identica prospettiva esegetica suggerisce la lettura di altri passi dell'opera. A p. 74, 50 κατὰ ῥοῦν δὲ τῶν παραγμάτων αὐτῷ non può essere interpretata soltanto come un'espressione proverbiale¹¹, ma risulta una fine similitudine consentanea al contesto specifico: Niceta Coniata infatti ha appena descritto le devastazioni compiute dalla flotta di Ruggero II (pp. 73, 26-74, 49) e si appresta a narrare la partenza del sovrano verso Corinto (p. 74, 52 τοῦ πρὸς Κόρινθον ἔχεται πλοῦ); pertanto, il confronto con *Or.* 18, p. 192, 5 κατὰ ῥοῦν φέρεσθαι trova una precisa giustificazione stilistica dopo ἐς ... πέλαγος ἀχανὲς καὶ οἷόν φασι τὸ Ἀτλαντικὸν ἀρίστων πράξεων ἐμπεσῶν (p. 192, 3-4) e prima di τίσι δὲ προσνηξάμενος ἐς λιμένα φθάσω σιγῆς (p. 192, 6), al contrario di *Ep.* 2, p. 202, 20-21 (μὴ κατὰ ῥοῦν μόνον, ἀλλὰ καὶ κατὰ λόγον τὰ τῆς πάλαι Ῥώμης πράγματα φέρεσθαι), che rappresenta senz'altro una palese variante rispetto al passo della *Storia*,

10. Con identica valenza il verbo ricorre anche a p. 205, 20 τολυπεύον τὰς ὑποθέσεις.

11. Come risulta dagli apparati *ad l.* di van Dieten e Maisano.

ancorché la posizione di πράγματα sottolinei l'allibramento κατὰ ῥοῦν ... κατὰ λόγον e attenni la valenza proverbiale dell'espressione.

Così pure, alle pp. 70, 47-71, 48 (ὡς τοῦ ποταμίου χεύματος τὸ μὲν ἐς τὴν χέρσον ἐκπιναχθῆναι ταῖς τῶν ἵππων χηλαῖς) l'impiego di ἐκτινάσσω risulta quanto mai fine sulla base della tradizione neotestamentaria, dove il verbo esprime di norma l'atto di scuotere la polvere dai piedi (Matth. 10, 14 ἐκτινάξατε τὸν κονιορτὸν ἐκ τῶν ποδῶν ὑμῶν; Marc. 6, ἐκτινάξατε τὸν χοῦν τὸν ὑποκάτω τῶν ποδῶν ὑμῶν; Act. 13, 51; ἐκτιναξάμενοι τὸν τὸν κονιορτὸν τῶν ποδῶν): rispetto a tali confronti la variante di Niceta Coniata (l'acqua anziché la polvere) è collocata in un contesto in cui il riferimento agli zoccoli dei cavalli, che di norma sollevano polvere nella cavalcata, suggerisce una tacita analogia, che consente al lettore di cogliere il significativo scarto stilistico sottolineato dal fatto che l'acqua è riversata ἐς τὴν χέρσον.

Naturalmente non mancano casi in cui il ricorso alla metafora ha lo scopo di impreziosirne la dizione suscitando nel lettore un'immagine del tutto inattesa, articolata non di rado su una sequenza binaria. A p. 117, 5-6 (ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἴσως οὐκ ἀκαίρως οὐδὲ μάτην ἐξετοξεύσαμεν, Θεῶ τι μικρὸν προσλαλήσαντες καὶ κενώσαντες τῆς λύπης βραχὺ ἐξ ὑπεράντλου ταύτη ψυχῆς), Niceta ricorre al verbo ἐκτοξεύω, appena attenuato dal successivo προσλαλήσαντες, in un contesto differente rispetto a p. 2, 14 τὸ ζῆν ἐκτοξεύσαντες¹², che riecheggia Aristoph., *Plut.* 34 (ἐκτοξεῦσθαι βίον): infatti, identificando i lamenti lanciati verso la divinità agli strali, l'autore non vuole essere irriverente, ma semmai ribadire *e silentio* – proprio nel momento in cui paradossalmente afferma il contrario (οὐκ ἀκαίρως οὐδὲ μάτην) – che la situazione politica dell'impero in balia dei Selgiuchidi è ormai irreparabile; e lo stesso impiego di κενώσαντες non solo consolida l'immagine¹³, ma denuncia la condizione di impotenza di Niceta, che si ritrova con la faretra vuota proprio quando più acuto e traboccante è il suo tormento¹⁴.

Una dizione assai ricercata, ottenuta attraverso una sapiente successione di vocaboli che insistono con differente sfumatura su un

12. Il nesso ritorna anche a p. 38, 18-19 e in *Or.* 6, p. 53, 8.

13. Eccessivamente sfumata nella traduzione di Anna Pontani, che non rende la sequenza binaria scandita dalla coordinazione: «Forse abbiamo vuotato la faretra inopportuno e invano, rivolgendoci per un attimo a Dio e versando un po' del dolore dell'anima che ne è inondata» (p. 265).

14. Un'antitesi espressa con perizia anche dall'accostamento κενώσαντες ... ὑπεράντλου.

identico concetto, contrassegna anche la riflessione di p. 143, 43-46: περιδεῖς ἅπας κρατῶν καὶ καχύποπτος καὶ χαίρει διαπραττόμενος ὅσα θάνατος καὶ Χάος καὶ Ἔρεβος ἐν τῷ τοῦς εὐπατρίδας ἀκροτομεῖν καὶ ἐκποδῶν τιθέναι πάντα ὑψηλὸν καὶ μετέωρον καὶ ἀποσκυβαλίζειν σύμβουλον ἀγαθὸν καὶ θερίζειν γενναῖον στρατηγὸν καὶ εὐπάλαμον («Chiunque governi è assai timoroso e sospettoso e si compiace di agire come Thanatos, Chaos ed Erebus: decapita i nobili, elimina tutti quelli che occupano una posizione elevata e in vista, tratta con disprezzo i buoni consiglieri e stronca i comandanti forti e coraggiosi»). Al participio predicativo διαπραττόμενος seguono quattro *cola* che si articolano su infiniti sostantivati disposti in una sorta di chiasmo semantico: infatti ἀκροτομεῖν ha valenza¹⁵ affine a θερίζειν¹⁶ e pertengono entrambi al mondo agreste, che Niceta Coniata richiama subito paragonando i potenti ai pini dalle alte chiome (p. 143, 47-48 εὐόκασιν ἀτεχνῶς οἱ τῆς γῆς δυναστεύοντες ὑψιτενέσι καὶ ἀκροκόμοις πίτυσιν); così come ἐκποδῶν τιθέναι e ἀποσκυβαλίζειν esprimono un'identica azione, ancorché la palese *climax* creata dall'allibramento contribuisca a sottolineare il realismo semantico di ἀποσκυβαλίζειν, che vale propriamente «reicio veluti stercus» (*ThGL*, s. v.) e introduce un evidente scarto nell'intera sequenza, attraverso un'immagine che pure in altri autori, crea un identico effetto, anche quando ἀποσκυβαλίζω è coordinato a verbi di significato generico (Eus., *Hist. eccl.* 7, 22, 10 ἐρρίπτουν ἡμιθῆτας καὶ νεκροὺς ἀτάφους ἀπεσκυβαλίζοντο; Greg. Naz., *Epist.* 88, 2 (I 109 s. Gallay [ed. Budé] = *PG* XXXVII 161 c) ἡμᾶς δὲ μακρὰν ἀπεσκυβάλισε καὶ ἀπέρριψεν; Synes., *Epist.* 42, p. 146, 69 Garzya ὡς μικροπολιτὶν τὴν ἐκκλησίαν ἀποσκυβαλίσει).

Altrettanto fine è l'effetto allusivo che il linguaggio metaforico crea a p. 221, 38- 39 ὡς εἶεν ἀπαθεῖς ταῖς τῶν ἀνέμων ἐκθησαυριζομέναις πνοαῖς, dove il verbo ἐκθησαυρίζω assai raro – i lessici rinviano soltanto a Phalar., *Epist.* 12 Hercher, ma il testo è incerto – sembra richiamare il noto episodio di Eolo (*Od.* 10, 1 ss.). In effetti, l'oltre che custodisce i venti rappresenta in modo diverso un vero 'tesoro': per Odisseo infatti è la garanzia di una navigazione sicura, invece negli ignari compagni suscita il sospetto che essa contenga proprio oggetti preziosi (44- 45 ἀλλ' ἄγε θᾶσσον ἰδῶμεθα ὅτι τὰδ' ἐστίν, / ὄσσοις τις χρυσός τε καὶ ἄργυρος ἀσκή ἔνεστιν). Tuttavia,

15. *LSJ*, s. v. «lop off corn by the ear»; per la metafora, un confronto interessante è offerto da Ioseph. Flav., *Bell. Jud.* 2,10, 1 τῶν εὐγενεστάτων ἀνδρῶν ἀκροτομησαὶ τὴν πατρίδα.

16. Di uso frequente in senso metaforico, a partire dai tragici, Aesch., *Suppl.* 637; Soph., *Ai.* 239.

rispetto a Odisseo, Manuele di fatto non deve lottare contro i venti, ma si limita soltanto a premunirsi contro gli sconvolgimenti profetizzati dagli astrologi, inaffidabili mentitori (p. 220, 27-28 πρόχειροι τὴν γλῶτταν ὄντες καὶ τῷ ψεύδει ἐνειθισμένοι) e ventriloqui (p. 221, 30-31 γαστρίμυθοι πλέον ἢ ἀστεροσκόποι δεικνύμενοι). In sostanza, il richiamo omerico non avviene come in altri passi con esplicite citazioni, ma attraverso una fine trama allusiva, che contrassegna, sia pure con tecnica in parte diversa, anche p. 142, 38-39 ὁ γὰρ πολὺπλαγκτος οὗτος καὶ ταλασίφρων Ἄνδρόνικος τὰς καθ'αὐτοῦ προσβολὰς ὅσα καὶ νηπίων βολὰς εὐμαρῶς ἀπεκρούετο. Niceta Coniata non ha bisogno di precisare che l'astuzia messa in atto da Andronico per sfuggire a Manuele era pari a quella di Odisseo, l'eroe intrepido ed errabondo per eccellenza: a suggerirlo al lettore bastano i due aggettivi πολὺπλαγκτος e ταλασίφρων, come conferma il loro impiego contestuale in *Od.* 17, 510-511 (εἴ που Ὀδυσσεύς ταλασίφρονος ἢ ἐπέπυσται / ἢ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν· πολυπλάγκτῳ γὰρ ἔοικε). Ancorché estranea a qualunque richiamo omerico, la metafora del tesoro ritorna pure a p. 544, 9 ὁ δὲ βασιλεὺς Ἀλέξιος πάλαι τεθησαυρικῶς ἐν ψυχῇ τὴν φυγὴν, con effetti di palese e dolente sarcasmo: dinanzi ai Latini invasori, la fuga è il solo bene rimasto ad Alessio III, dopo gli sperperi degli Angeli, che Niceta aveva in precedenza denunciato con durezza (p. 537, 50-55); un 'tesoro' di cui il sovrano si sente talmente sicuro da affidarsi solo ad esso, rinunciando anche all'armamento (p. 544, 10 ἅπας αὐτῆς γινόμενος ὦπλοφόρησεν οὐδαμοῦ).

Ma la perizia stilistica di Niceta Coniata si può cogliere anche nell'impiego di vocaboli di ambigua valenza semantica, che contribuiscono ad elevare l'intensità della dizione, ribadendo un concetto, e/o un'immagine, in modo affatto pertinente alla varietà espressiva del contesto. Così, nel descrivere la campagna di Giovanni II in Cilicia, l'autore si sofferma sull'assedio di Anazarbo (1137), durante il quale i Romei sono vittime di una improvvisa sortita degli Armeni, che danno fuoco alle macchine da guerra e sbeffeggiano gli assalitori (p. 26, 76-78 τὰ δ' ἐπὶ τούτοις καγχασμοὶ τῶν ἀντιπάλων καὶ βρασμοὶ σώματος πρὸς διάχυσιν καὶ Ῥωμαίων παλίγλωσσοι χλευασμοὶ καὶ στομφασμοὶ κατὰ βασιλέως καὶ λῆροι μακροί). Anna Pontani (p. 63) traduce παλίγλωσσοι «in altra lingua», dando all'aggettivo un valore che ricorre in Pind., *Isthm.* 6, 24 (οὔτε παλίγλωστος πόλις); tuttavia, come attestano Polluce (2, 1 109; 6, 164) ed Esichio, esso significa anche «male ominans, levis, maledicus» (*ThGL*, s. v.) e senza dubbio pure tale valenza si adatta assai bene al contesto, dal momento che l'autore insiste sul tono empio e blasfemo degli insulti, insopportabili per i Romei conquistatori, e sottolineati dalla trama allitterativa e dall'omeoteleuto (καγχασμοὶ ... βρασμοὶ ... χλευασμοὶ ...

στομφασμοί) che scandiscono i singoli *commata*, nel ritmo serrato della frase nominale. Assai abile appare la scelta lessicale anche a p. 33, 80-83 βούλεσθαι λέγων ἔχειν τοὺς στρατιώτας συσπουδαστὰς καὶ μηδαμῶς ταῖς συνεχέσιν ἐκδημίαις ἀπαυδοῦντας καὶ ἀποκναίοντας, dove Giovanni II cerca di neutralizzare il malcontento dei soldati, lasciandoli sfogare e facendo credere di non esserne al corrente (p. 33, 79 τὸν οὐκ εἰδῶτα πλαττόμενος). In tale contesto il participio ἀπαυδοῦντας non sembra avere solo il valore primario di «abbattersi»¹⁷, ma anche quello di «loquendi facultate deficior» (*ThGL*, s. v.), che sottolinea l'intento ironico del sovrano, il quale sembra far capire che non vuole comunque che i suoi uomini «perdano la parola», a patto che non si stanchino: in ogni caso il loro malumore non cambierà nulla, perché in perfetta coerenza col suo atteggiamento egli continuerà a non prestarvi attenzione.

Con analoga prospettiva merita di essere interpretato anche il passo di p. 144, 88-89 καὶ τοῖς ἐκ τῆς διαλέκτου ταύτης τῷ βασιλεῖ ἐντυγχάνουσιν ὑποβολεὺς τηνικαῦτα γινόμενος. Niceta Coniata sta parlando di Aaronne Isacco, presentato come ὁ τῶν συκοφαντῶν ... προχειρότατος καὶ πλάστης πρῶτιστος τῶν ληρημάτων καὶ εὐρετῆς (p. 144, 84-85). Nel contesto, ὑποβολεὺς assume il valore di «interprete», «in luogo del classico ἐρμηνευτής»¹⁸, ma il significato primario del vocabolo è quello di «suggeritore», che pure si adatta bene al molo di Aaronne, calunniatore del *protostrator* Alessio, figlio di Giovanni Axuch; in sostanza, esso non designa soltanto un preciso incarico di corte, ma contiene anche una valenza fortemente negativa, confermata dalla tradizione patristica, dove è il diavolo (Cyr. Hieros., *catech.* 2, 3) – addirittura, sulla base di questo riscontro si potrebbe azzardare un'icastica identificazione tra il συκοφάντης Aaronne e il diavolo.

La pregnanza lessicale contrassegna anche p. 545, 53 s. μηδεμίαν ἀρωγὴν ὑπονοθευομένη τῇ πόλει ψηφισάμενος, dove Niceta descrive l'irresponsabile comportamento di Alessio III, che non fa nulla per organizzare una difesa contro i crociati. Nel verbo ὑπονοθεύω di tradizione veterotestamentaria (*Macc.* 2, 4, 7 ὑπενόθευσεν ... τὴν ἀρχιερωσύνην; 4, 26 ὁ μὲν Ἰάσων ὁ τὸν ἴδιον ἀδελφὸν ὑπονοθεύσας ὑπονοθευθεὶς ὑφ' ἐτέρου), ben attestato nella letteratura patristica (Lampe, s. v.), è possibile cogliere contemporaneamente le valenze di «corrompere» e di «ingannare», che non sottolineano solo le specifiche condizioni di Bisanzio per il

17. «Dicendo di voler avere dei soldati che lo aiutassero e che non si abbattessero e divenissero stanchi per le continue spedizioni» (Pontani, p. 79).

18. Commenta Maisano in *Niceta Coniata*, cit., p. 611, nota 69.

comportamento di Alessio III durante l'invasione latina, ma contrassegnano nel contempo il suo regno, conquistato con l'allontanamento del fratello Isacco (p. 536, 12 s. τὸν ἀδελφὸν Ἰσαάκιον καθηρηκῶς τῆς ἀρχῆς): in sostanza, l'illegalità del potere ha «imbastardito» Costantinopoli, in quanto di fatto il sovrano non è il legittimo erede, ma un νόθος che ha «adulterato» le basi ideologiche della *basileia*, nella duplice prospettiva politica e religiosa, come testimonia l'impiego metaforico del vocabolo nella tradizione patristica, per indicare uno scarto rispetto all'ortodossia (Lampe, s. v., B) – d'altro canto con significato analogo νόθος è attestato anche in Psello, *Chron.* 4, 46 (I 170, 8-9 Impellizzeri) ἐρημία τοῦ βασιλείου γένους τὸν νόθον καὶ πεπλασμένον ἑαυτοῖς βασιλεύειν εἶλοντο («per vuoto dinastico avevano scelto a regnare su di loro un principe di legittimità fittizia», così S. Ronchey); 47, 1 (p. 172, 14-15) πότερον ἀνθείλοντο οἱ ἀποστατήσαντες τοῦ νόθου τὸν γνήσιον («[informandosi] se i ribelli non avrebbero preferito magari il legittimo all'usurpatore»); 49 (p. 174) καὶ αὐτὸν δὴ τὸν νόθον ἐκείνους ἀρχηγόν («compreso quel medesimo loro duce illegittimo»).

La polivalenza semantica mi pare individuabile anche in altri due passi. A p. 562, 57-59 φεῦ φεῦ, τί τοῦ τότε πειρατηρίου θυμαλγέστερον ἢ ἀχθεινότερον, ἢ τῆς τῶν συνειλεγμένων ἀβελτηρίας γελοιωδέστερόν τε καὶ ἀλογώτερον; «Ahimé, che cosa c'era di più doloroso o ostile di quella banda di pirati, o di più ridicolo e dissennato di quella adunanza di sciocchi?»: così Niceta Coniata critica aspramente la scelta di coloro che decisero di sostituire Alessio IV con un nuovo sovrano, Nicola Kannabos, nominato suo malgrado imperatore solo per pochi giorni (p. 562, 62 εἰς βασιλέα χρίουσιν ἄκοντα)¹⁹, e il suo giudizio non è mosso dall'antipatia per l'inetto sovrano, ma dall'illegittimità della procedura. In πειρατήριον è facile cogliere l'immagine della massa incontrollata che assale e sconvolge la nave, nella quale è tacitamente (e tradizionalmente) identificato lo stato; ma il vocabolo significa anche «tentamentum», «experimentum» (*ThGL*, s. v.) e sottolinea con perizia l'improvvisazione con cui si muove il popolo, che non ha idee precise e ragionevoli, e proprio per questo rivela la sua ἀβελτηρία, attirandosi lo sprezzante sorriso dell'autore. In sostanza, Niceta sembra voler dire che in tanto sconvolgimento la nomina del sovrano si risolve nello squallido «tentativo» – peraltro non facile e immediato (p. 562, 60 μόλις δὲ καὶ τρίτης ἡμέρας παριππευσάσης) – di una «banda di pirati»,

19. Secondo van Dieten, dal 27 gennaio al 2 (o 6) febbraio 1204.

disponibile a scegliere anche i personaggi più miserabili²⁰, ai quali può bastare solo un mantello per avere prestigio e potere, come l'autore ribadisce citando *Is.* 3, 6 ἱμάτιον εἷχει· γενοῦ ἡμῶν ἀρχηγός.

Anche a p. 574, 29-30 (ἀρρήτων τε γοητειῶν καὶ ἐπιρρήτων ἐπωδῶν ἐργαστήριον) il gusto per la pregnanza semantica contrassegna un passo dominato dalla dissacrante figura della prostituta che è seduta sul trono patriarcale, canta e si abbandona alla danza. In tale contesto, l'impiego di ἐργαστήριον appare quanto mai significativo per il suo duplice significato di «fucina», «fabbrica» e «postribolo»; e poiché tale ormai si presenta Santa Sofia profanata dai Latini, anche il nesso γοητειῶν ... ἐπωδῶν sembra alludere agli incantesimi erotici, come prova l'uso specifico di ἐπωδή in Achille Tazio²¹ e in Niceta Eugenio²². Allo stesso modo ἄρρητος si riferisce non solo alle nefandezze compiute dagli invasori, che Niceta si rifiuta di riferire, ma anche alla segretezza degli atti d'amore, sui quali deve scendere un silenzio sacrale, come è attestato in particolare nella tradizione erotica²³. D'altro canto, la finezza allusiva è confermata anche dalla frase che segue (καταστρηνιάσαν Χριστοῦ), dove la citazione paolina (*1 Tim.* 11) sembra assai pertinente, in quanto si riferisce proprio ai desideri che turbano le giovani vedove e completa la precedente di *2 Tim.* 3, 6 γυναῖκάρια σεσωρευμένα ἀμαρτίαις – peraltro non segnalata da van Dieten. A sottolineare il concetto contribuisce anche l'accostamento ἀρρήτων ... ἐπιρρήτων, che segnala una precisa tendenza lessicale di Niceta Coniata, che ricorre spesso, con precise finalità espressive, alla successione binaria o ternaria di vocaboli composti, in cui varia soltanto il primo o il secondo elemento del lessema; tra i molti esempi, basterà ricordare 58, 85 συντρέχων ἢ ἀντιτρέχων; 81, 21-22 ὁμόφρων τε καὶ ὁμόδοξος καὶ οἱ ἀντίδοξοι; 86, 68-69 ἐφαλλόμενοι τε καὶ προσαλλόμενοι; 96, 31 ἀναποδισμοὶ καὶ προποδισμοί; 102, 90 ἀντίμαχον ἀξιόμαχον; 106, 80 φιλωδὸς καὶ φιλόψαλμος; 108, 51-52 ἵππον ὑψαύχενα καὶ ὑπέραυχον; 151, 72-73 ταῖς τῶν εἰκόνων μετασκευαῖς μεταβαλεῖν καὶ μεθαρμόσειν; 566,

20. Ancorché il giudizio su Kannabos sia senz'altro positivo (p. 564, 6 ἀνδρὶ τὸ ἦθος μελιχῶ καὶ δεξιῶ τὴν γνώμην καὶ στρατηγικῶ τὰ πολέμια); ma forse Niceta vuole meglio sottolineare con ironica e paradossale antitesi la totale inettitudine di Alessio Murzuflo.

21. Cfr. 2, 7, 5 (τῷ τῆς ἐπωδῆς ψιθυρίσματος φιλήματα ἐποίει τὴν ἐπωδήν), nonché 7, 6 e 7, 7.

22. 2, 223 ταῖς σαῖς ἐπωδαῖς ἐξαπόσπα παρθένε, così come in 4, 268, è l'amante.

23. Cfr. Aristeneto, 112, p. 29, 17-18 Μάζαλ τὰ τεργνὰ τῆς Ἀφροδίτης ἀπόρρητα; *Anth. Pal.* 5, 128, 3-4 (Marco Argentario) τὰ λοιπὰ / σιγῶ; 252, 5-6 (Paolo Silenziario) τᾶλλα δὲ σιγῇ / κρυπτεόν; 263, 4 (Agazia) τὸ λοιπὸν ἔα; Eustazio Macrembolita, 3, 6, 4 ἀλλὰ σιγήσω τὸ ἐφεξῆς.

42-43 τὴν τούτου καταστροφὴν ἐπιστροφὴν ὄντο θεικὴν; 582, 38 κατήγορον παρήγορον²⁴. Una variante rispetto a questi casi è offerta dall'accostamento di voci semplici e composte (81, 24-25 κρινόμενος ... ἢ μᾶλλον κατακρινόμενος; 90, 86-87 ἀγωνιστὴν ... ἀνανταγώνιστον; 93, 78 θέμενοι καὶ ἀναθέμενοι), dai richiami etimologici (55, 8-10 παρειπάμενος ... παραφάμενος; 60, 49-53 ἄρρενες ... κατ' ἄνδρας ... ἀνδρείαν ... ἡρρέωντο; 74, 38 μὴ δυσωπούμενος τὴν δυσώπησιν; 142, 33 συνημμένα ... καὶ συναφῆ; 228, 26 ἐρῶσι ... ἐρωτιῶσι), ovvero da effetti fonici e semantici creati da *iuncturae* ed epanalepsi non prive talvolta di arguzia (6, 26 σκηπτόμενος αἶε τὸν σκεπτόμενον; 105, 71 τραῦμα εἰς θαῦμα; 127, 77 ξυνδιαθέσθαι Στεφάνῳ τὸν τῆς ἀρχῆς στέφανον; 158, 72 ὑπὲρ λόγων διὰ λόγου τὸν Λόγον λοχεύσασαν; 574, 47-48 οἱ ... σεμνοὶ γυμνοὶ ... οἱ τῶ γῆρα γεραροὶ γοεροὶ, οἱ πλούσιοι ἀνούσιοι). In particolare, quest'ultima caratteristica non è rimasta inosservata: Kazhdan riconosce allo scrittore un «equilibrisimo verbale ... che spesso gioca sul significato inaspettato di una parola o sulla contraddizione tra suono e senso»²⁵, segno di una padronanza verbale che si manifesta in un lessico ricchissimo, dove la parola rara, ormai dimenticata, assume spesso una valenza nuova²⁶.

Proprio partendo da queste premesse la prosa di Niceta Coniata merita uno studio specifico che non può limitarsi ad una mera raccolta di dati e di confronti, ma deve analizzare i meccanismi della sua articolata scrittura e la loro funzionalità espressiva nel contesto delle singole sezioni narrative²⁷; in effetti, anche da una campionatura tanto ridotta, che ha tratto grande profitto dal lavoro esegetico che ha fornito la recente edizione italiana, è facile cogliere un gusto espressivo che alimenta il racconto con trovate lessicali e stilistiche che non mandano solo improvvisati o fastidiosi lucori,

24. Anche G. Fatouros, «Die Autoren der zweiten Sophistik im Geschichtswerk des Niketas Choniates», in *Jahrb. Öster. Byz.* 29, 1980, pp. 164-186 (in particolare p. 179) ha individuato questo tratto stilistico riconducendolo soprattutto a Eunapio e a Filostrato; in realtà analoga tendenza è attestata sin da Plutarco e non sembra essere limitata solo alla tradizione letteraria: cfr. F. Conca, «Osservazioni sulla lingua e lo stile dei Dialoghi Delfici», in I. Gallo (a cura di), *Plutarco e la religione. Atti del VI Convegno Plutarcheo* (Ravello 29-31 maggio 1995), pp. 189-200.

25. A. P. Kazhdan, *La produzione intellettuale a Bisanzio. Libri e scrittori in una società colta*, edizione italiana a cura di R. Maisano, Napoli 1983, p. 126.

26. Kazhdan, *La produzione*, cit. p. 127; l'osservazione è ora ribadita dallo stesso Kazhdan in *Niceta Coniata*, cit. pp. LII-LV.

27. Un'indagine in questa direzione è stata fatta da A. P. Kazhdan, «Nictas Choniates and others Ascendents of the Art of Literature», in *Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Cambridge-Paris 1984, pp. 256-286.

ma contrassegnano per lunghi tratti le cadenze della narrazione²⁸, creando nel lettore l'impressione di un artificio che non è mai superficiale²⁹, ma dà corpo alla vicenda, scandendo il resoconto dei fatti e disegnando l'ἦθος dei protagonisti.

28. «A volte l'accumulo di sinonimi fa salire la tensione narrativa» (Kazhdan in *Niceta Coniata, cit.*, p. LIV); la ricchezza, dei sinonimi nella prosa di Niceta è confermata dallo stesso Kazhdan anche in «Der Körper im Geschichtswerk des Niketas Choniates», in G. Prinzig - D. Simon (Hrsg.), *Fest und Alltag im Byzanz*, München 1990, pp. 91-103.

29. Addirittura, secondo Kazhdan proprio dal vocabolario di Niceta Coniata, «che parla molto più spesso di movimento che di riposo, di attacco che di difesa» è possibile cogliere «la rottura dell'estetica bizantina dell'immobilità» (*Niceta Coniata, cit.*, p. LV).

STILE E NARRAZIONE NELLA *STORIA NUOVA* DI ZOSIMO

L'antico e la sua eredità, Napoli 2004, 153-166.

1. Dopo avere narrato in II 26 la disfatta di Licinio nella battaglia di Cripoli (18 settembre 324), Zosimo nel capitolo successivo interrompe la sequenza degli eventi e inserisce questa digressione:

«In questo periodo un persiano di nome Ormisda, di famiglia reale, si consegnò spontaneamente a Costantino per il motivo che segue. Mentre il padre, re dei Persiani, festeggiava il suo compleanno secondo l'usanza persiana, Ormisda entrò nel palazzo carico di selvaggina. Poiché gli invitati al banchetto non si curarono di onorarlo e neppure si alzarono come conviene, egli, sdegnato, minacciò che avrebbe fatto fare ad essi la fine di Marsia. 2. Ora, i più ignorano questa storia, estranea alla loro terra; ma un persiano, che era stato in Frigia e aveva sentito il racconto su Marsia, spiegò ai presenti che cosa significasse la minaccia di Ormisda. Ed essi la impressero a memoria, e quando il padre di Ormisda morì, i Persiani, ricordandosi delle minacce, nominano re il fratello più giovane, benché per legge il regno toccasse al maggiore dei figli del re; poi, incatenato Ormisda, lo tenevano prigioniero su un colle, davanti alla città. 3. Trascorso del tempo, sua moglie lo aiuta a fuggire con questo stratagemma. Avendo pescato un grosso pesce, mette nel suo ventre una lima di ferro e, ricucitolo, lo consegna all'eunuco più fidato, ordinando di dire ad Ormisda di mangiarlo quando nessuno fosse presente e di aiutarsi con quanto si trovava nel ventre del pesce. Dopo avere ordito questo, manda cammelli carichi di vino e di abbondante cibo, per permettere ai guardiani del marito di banchettare. 4. Poiché i custodi pensavano a mangiare, Ormisda aprì il pesce e trovò la lima; segati i ceppi ai piedi e indossata la veste dell'eunuco, uscì passando in mezzo alle guardie ormai ubriache e, preso con sé uno degli eunuchi, si reca presso il re d'Armenia, amico e ospite suo. Salvatosi grazie a lui senza pericoli, corse da Costantino, e fu accolto con ogni onore e cura. Ecco, ho narrato i fatti come si svolsero».

In seguito, Ormisda, figlio di Ormisda II, ricompare solo in III 11, 3, quale comandante dell'esercito di Giuliano, protagonista della campagna persiana, e Zosimo crea un collegamento con l'episodio narrato in precedenza ricordando la fuga «presso l'imperatore Costantino, al quale diede prove di

lealtà, ricevendo onori e cariche di rilievo» (11, 4). Paschoud¹ ritiene la storia «évidemment légendaire» e «purement anecdotique»; in effetti la vicenda, ancorché molto breve, crea uno scarto rispetto all'esposizione degli eventi, e possiede una precisa autonomia, sottolineata dall'andamento novellistico del racconto, al quale contribuiscono non solo il paradigma mitico finemente ribaltato — Marsia viene punito per avere sfidato Apollo, i dignitari invece oltraggiano il figlio del re, sfuggono alle sue minacce e addirittura lo escludono dalla successione —, ma soprattutto i raggiri messi in atto per realizzare la fuga: la lima nascosta nel pesce, i guardiani ubriachi², il travestimento. Inoltre, tutta l'azione è scandita dalla moglie di Ormisda, vera protagonista della storia, la quale trova nel fedelissimo eunuco l'aiutante che dà esecuzione al piano; di fatto, nell'eunuco si identifica la donna, sicché il travestimento che conclude lo stratagemma rappresenta con sottigliezza l'esaltazione più alta dell'astuzia femminile: Ormisda per salvarsi deve occultare, si direbbe, la propria identità, affidandosi solo alle trovate della moglie. Senza dubbio, un simile *excursus* non rappresenta un *unicum*, ma rivela un gusto per i particolari romanzeschi, che contrassegna in modo non casuale la *Storia nuova*, come provano almeno altri due passi. In IV 48, 3-7 il protagonista è Teodosio, che dà la caccia ai barbari nelle paludi della Macedonia (391):

«Vagando per i campi e chiedendo il cibo ai contadini per sé ed i suoi uomini, se ne avevano bisogno, capitò in una piccola dimora, abitata da una vecchia alla quale chiese un tetto e da bere. 4. La vecchia lo accolse con cortesia, gli diede del vino ed altre cose che aveva in casa; scesa la notte, chiese di dormire là. Poiché la vecchia acconsentì anche a questo, l'imperatore, sdraiandosi in un angolo della casa, vide un uomo: se ne stava zitto e dava l'impressione di volersi nascondere. 5. Sorpreso, chiamò la vecchia e le domandò chi fosse e da dove venisse. Ma lei rispose di non conoscerlo e di ignorare il motivo della sua venuta. Sapeva soltanto questo: da quando era stato annunciato il ritorno dell'imperatore Teodosio e del suo esercito quell'uomo viveva presso di lei e pagava quotidiana-

1. F. Paschoud, *Zosime. Histoire nouvelle*, I, Paris 1971, 218, nota 37 — edizione di riferimento; A. Baldini, *Ricerche sulla storia di Eunapio di Sardi. Problemi di storiografia tardopagana*, Bologna 1984, 158, nota 52, ribadendo i tratti 'romanzeschi' della fuga, sottolinea «gli errori cronologici, che rendono la collocazione qui dell'episodio piuttosto improbabile». Le traduzioni sono tratte dalla nuova edizione da me curata di Zosimo. *Storia nuova*, Milano, BUR (in corso di stampa).

2. In particolare, l'ubriacatura dei guardiani è un dettaglio che si ritrova significativamente nella novella del ladro del tesoro di Rampsinito (Herod., II 121 d 5).

namente il vitto. Per tutta la giornata stava fuori di casa e andava dove voleva; al calar della notte ritornava, come dal lavoro, prendeva cibo e si stendeva nella posizione in cui si trovava in quel momento. Ascoltate queste cose, l'imperatore pensò che convenisse far luce sulle informazioni date dalla vecchia, afferrò l'uomo e gli chiese di rivelare chi fosse. 6. Ma poiché costui non dava alcuna risposta, furono portate le fruste per torturarlo. Tuttavia, neppure con questi mezzi aprì bocca; perciò ordinò ai cavalieri di graffiargli il corpo, aggiungendo che egli era l'imperatore Teodosio. L'uomo, quando lo seppe, rivelò la sua identità: era un informatore dei barbari nascosti nella palude, ai quali riferiva dove si trovasse l'esercito romano e quali uomini o quali luoghi convenisse attaccare. 7. Per questo fu subito decapitato».

«L'ensemble de cette histoire» puntualizza opportunamente Paschoud «tient plus du roman d'aventures que de la réalité historique. Il y a peut-être dans cela un fond de vérité, mais tous les détails sont certainement de l'affabulation»³; in particolare, merita di essere osservato come l'insistenza di Zosimo sulla volontà di occultare l'operazione⁴, non solo enfatizza la cura con la quale Teodosio mette in atto il suo piano, ma crea anche la premessa per l'incontro con la vecchia, sicché il racconto oscilla tra i dettagli strategici e l'ambientazione domestica, dominata dalle contrapposte figure della vecchia e dell'imperatore, che si ignorano, ma si aiutano, realizzando gli obiettivi e le funzioni imposti dal proprio *status*. Teodosio sembra adattarsi con naturalezza alla situazione e la semplice cortesia con cui chiede ospitalità (48, 3 παρεκάλει; 48, 4 ἐδεῖτο) dissolve la maestà del suo rango e trova immediata risposta nella vecchia (48, 4 φιλοφρόνως), creando un'atmosfera che all'inizio richiama (archetipo lontano) lo slancio col quale Ecale accoglie Teseo nella propria capanna aperta a tutti⁵ quando un temporale blocca l'eroe che si appresta a raggiungere di nascosto Maratona. Teodosio non vuole farsi riconoscere e accetta di dormire appartato, in un angolo dell'abitazione (48, 4 ἐν τινι μέρει τῆς καταλύσεως), ma non perde di vista gli obiettivi della sua missione; e proprio la modestia della casa fa-

3. Paschoud, II 2 (Paris 1979), 446, nota 195.

4. Zos., III 48, 3 «Allora, non sapendo cosa fare, senza dire a nessuno le sue intenzioni, prese cinque cavalieri e ordinò a ciascuno di trascinare per le briglie tre o quattro cavalli, sicché quando il cavallo che montavano stramazza per la fatica, saltavano su un altro, ed in tal modo gli animali erano in grado di affrontare tutte le fatiche che richiedeva l'impresa che aveva in mente e nessuno di quelli che lo vedevano poteva sospettare che fosse l'imperatore».

5. Cf. Call., *Hec.* fr. 231 Pfeiffer (= 2 Hollis) τῖον δέ ἐ πάντες ὀδῖται / ἦρα φιλοξενίης· ἔχε γὰρ τέγος ἀκλήϊστον.

cilita l'incontro con l'ospite muto, che pure vuole passare inosservato (48, 4 *ἐοικότα δὲ λανθάνει ἐθέλοντι*). Il contatto non è diretto; per avere informazioni Teodosio si rivolge alla vecchia la quale rivela un aspetto nuovo del suo carattere, rispondendo col distacco della locandiera che non chiede nulla ai propri ospiti, specie se pagano, e si limita a ricordare solo quel che le dicono. Poche cose, ma sufficienti a creare una svolta nel racconto; Teodosio riprende la propria identità; non tollera la reticenza dello sconosciuto e con la tortura arriva alla verità. I tre protagonisti dell'episodio mostrano i tratti veri del loro carattere, occupando il ruolo che compete a ciascuno; la vecchia, esaurita la funzione di informatrice, scompare; lo sconosciuto subisce la punizione che gli spetta e l'imperatore torna ad essere l'epicentro del racconto. Si dissolve l'atmosfera tipica dell'epillio, riprende la storia, con la sequenza degli eventi.

Analogo gusto per la narrazione si può cogliere anche in V 3, 2-5:

«Promoto aveva due figli che frequentavano i figli di Teodosio, quando costui era ancora in vita. Uno di essi aveva presso di sé una fanciulla di eccezionale bellezza. Eutropio, un eunuco al servizio dell'imperatore, esortava Arcadio a prenderla in moglie, descrivendogli le sue grazie. 3. E poiché vedeva che l'imperatore ascoltava con piacere le sue parole, gli mostrò un'immagine della fanciulla e in tal modo suscitò in Arcadio un desiderio ancor più grande e lo persuase a sposarla. Rufino intanto non sapeva nulla di tutto questo, ma continuava a credere che sua figlia si sarebbe unita quanto prima all'imperatore e che in breve tempo egli stesso avrebbe condiviso il potere. 4. Quando l'eunuco vide che l'affare delle nozze si era concluso con successo, ordinò al popolo di danzare e di portare corone, come era obbligo in occasione dei matrimoni imperiali; e dopo avere preso dal palazzo una veste adatta all'imperatore e gli ornamenti, li diede ai servi di Arcadio; quindi avanzò in mezzo alla città preceduto dal popolo. 5. Tutti credevano che quei doni fossero destinati alla figlia di Rufino e correvano a fianco di quelli che li portavano; ma quando, proseguendo il loro cammino, furono vicini alla casa di Promoto, costoro entrarono con i doni e consegnandoli alla fanciulla allevata presso il figlio di Promoto rivelarono che si accingeva ad unirsi all'imperatore».

Anche in questo caso, la vicenda, determinata dall'intervento della *τύχη* che sconvolge in modo inaspettato i progetti dell'uomo (3, 1 *τύχης δέ τινος ἕτερόν τι παρὰ τὸ προσδοκώμενον ... πρυτανευούσης*) — coerentemente con la concezione storiografica che Zosimo (I 1, 1) eredita da Polibio, ma anche in sorprendente analogia con le cause che scatenano le peri-

pezie dei protagonisti nella narrativa tardoantica⁶ — ha l'andamento della novella, come appare sin dall'esordio, che richiama l'*incipit* delle favole ed è scandito da periodi brevi, in cui prevale la paratassi — un tratto stilistico non usuale in Zosimo. L'interesse si concentra in fretta sui protagonisti del racconto: una fanciulla bellissima, il sovrano, che se ne innamora contemplando semplicemente il suo ritratto, e l'eunuco, che svolge senz'altro le funzioni del mezzano, alimentando il desiderio del *basileus* e persuadendolo a prenderla in moglie. Significativamente il piano si realizza con la beffa ai danni di un'altra pretendente, rappresentata in modo indiretto da Rufino, sicché la vittima non è tanto la fanciulla, ma lo stesso *magister officiorum*, suo padre, e i due livelli del racconto (storia e peripezia novellistica) risultano perfettamente intrecciati e introducono il lettore nell'ἀπροσδόκητον finale, in cui è coinvolto anche il popolo, proprio nel momento in cui si appresta a festeggiare, secondo il consueto cerimoniale, le attese nozze. A sottolineare l'incerto esito della vicenda contribuisce senz'altro anche l'andamento del periodo, che occupa l'intero § 5, dominato dalla tipica sequenza di genitivi assoluti e di subordinate, intercalate da participi congiunti, in *cola* scanditi dalle particelle connettive⁷, che isolano il verbo della principale in clausola (ἔδειξαν), creando una sottile antifrasi tra credenza popolare espressa all'inizio (πάντων δὲ οἰομένων τῆ Ῥουφίνου ταῦτα δοθήσεσθαι θυγατρὶ) e la realtà che si manifesta alla fine del rituale.

2. Come le precedenti, anche questa storia non è conosciuta da altre fonti⁸ — un dato oggettivo importante in rapporto ai contesti specifici dai quali emerge, che impone comunque una valutazione prudente ai fini di un giudizio complessivo sull'autore. Zosimo non è storico originale, come sappiamo sin dal patriarca Fozio, *Biblioteca*, cod. 98⁹, e come anche di recente

6. Cf. G. Zanetto, «Kairos e Tyche: immagini e idee», in *I Greci. Storia cultura arte e società. 2. Una storia greca. III. Trasformazioni*, Torino 1998, 525-543, in particolare p. 540: «Tyche è nel romanzo greco una presenza ossessiva: la vicenda si evolve per effetto dei suoi ripetuti e massicci interventi, come gli autori non mancano di rimarcare, sia con commenti diretti sia per bocca dei personaggi».

7. Cf. Helena Cichocka, «Die Periodenkonstruktionen bei Zosimos», in *Jahr. Österr. Byzant.* XXXV (1985), 93-112.

8. Paschoud, III 1 (Paris 1986), 80, nota 3.

9. «Empio in materia religiosa, spesso in molti punti abbaia contro i pii [scil. i Cristiani]. Il suo stile è conciso, chiaro e puro, non privo di gradevolezza. Inizia la sua storia, si direbbe, da Augusto e passa rapidamente in rassegna tutti gli imperatori sino a Diocleziano, raccon-

ha ribadito Paschoud a conclusione della sua fondamentale edizione¹⁰; proprio in tale prospettiva, commentando la storia di Teodosio di IV 48, 3-5, Paschoud non esita ad affermare che i dati forniti «nous en apprennent plus sur le niveau de l'historiographie d'Eunape et de Zosime que sur la réalité historique»¹¹. Senza dubbio le argomentazioni addotte in varie sedi da Paschoud per dimostrare la dipendenza di Zosimo da Eunapio (o dalle sue fonti) sono fini e convincenti, ma lasciano ancora in sospeso almeno una domanda: prescindendo dall'attendibilità (molto spesso discutibile) delle notizie fornite, quali sono i tratti peculiari di Zosimo come scrittore? Più precisamente, il fatto che la *Storia nuova* sia una μεταγραφή dell'opera di Eunapio deve esimerci dal tentare un'indagine letteraria, dando per scontato che la dipendenza dalla fonte principale rende comunque impossibile una valutazione autonoma e oggettiva?

Fatico a credere che in Zosimo si possa (o addirittura si debba) ritrovare con certezza e integralmente la *Stimmung* narrativa e stilistica di Eunapio — tra l'altro, il semplice fatto di possedere solo frammenti impedisce quella lettura continua che sola potrebbe offrire elementi di confronto probanti. Inoltre, anche la puntualizzazione di Fozio — rispetto ad Eunapio, lo stile di Zosimo «è conciso [...] e impiega solo raramente le figure retoriche» — costituisce una spia assai importante che sconsiglia affrettate generalizzazioni; Fozio riconosce che la scrittura di Zosimo *non è* quella di Eunapio, facendo capire entro quali limiti debba essere intesa la μεταγραφή. D'altra parte, in età tardo antica e bizantina, come è ben noto, qualunque prodotto letterario, anche quelli catalogabili nella cosiddetta *Gebrauchsliteratur*, merita di essere esaminato per se stesso, nell'ambito del proprio genere, con la consapevolezza che l'individuazione di fonti sicure non deve in ogni caso costituire un condizionamento nella valutazione, ma semmai un punto og-

tando semplicemente quando vennero proclamati e chi furono i loro successori. A partire da Diocleziano, nel corso di cinque libri, si dilunga con maggiore ampiezza sugli imperatori che hanno regnato. [...] Si direbbe che Zosimo non abbia scritto una storia, ma abbia trascritto (μεταγράψαι) quella di Eunapio, con la sola differenza che il suo stile è conciso [...] e impiega solo raramente le figure retoriche».

10. Paschoud, III 2 (Paris 1989), 84: «Pour ma part, l'absence de divergences de fond entre l'*Histoire nouvelle* et les fragments historiques d'Eunape, ainsi que la convergence des indices, si ténus et douteux qu'ils puissent parfois être, qui révèlent la passivité de Zosime, m'incitent à maintenir ma thèse de sa totale dépendance par rapport aux sources qu'il suit successivement, et notamment par rapport à Eunape, source à mon avis unique de la partie centrale de l'*Histoire nouvelle*. Un courant de plus en plus majoritaire semble d'ailleurs se manifester dans ce sens parmi ceux qui connaissent vraiment les données du problème».

11. Paschoud, II 2, 446, nota 195.

gettivo di partenza per cogliere le varianti rispetto al modello, verificando quelle specificità che accertano la valenza di un autore, quale che sia il giudizio di merito al quale conduce l'analisi critica. Proprio Antonio Garzya ha insegnato che «come ogni letteratura, pure quella bizantina ebbe le sue menti e i suoi spiriti illuminati, che hanno il diritto di essere giudicati secondo il loro valore e non di essere mescolati indiscriminatamente con gli altri, solo perché hanno in comune con questi l'uso di alcuni mezzi espressivi»¹².

Partendo da queste premesse, ritengo che possa essere utile un esame anche parziale della *Storia nuova*, per indagare l'opera «come una "specie" del genere "narrazione"»¹³; la disposizione del materiale, la sottolineatura stilistica, il ritmo impresso alla narrazione dalla sequenza degli eventi sono indizi che sicuramente aiutano ad individuare l'identità dello scrittore, offrendo anche ai *Quellenforscher* uno strumento in grado di approfondire i criteri di selezione e di organizzazione delle fonti utilizzate da Zosimo. Infatti, anche se ammettiamo, come ha sostenuto Antonio Baldini¹⁴, che il metodo di Zosimo, nei confronti del testo di Eunapio, consiste «nell'accogliere gli elementi giudicati essenziali, trascurando quanto tra essi di sentenzioso o retorico ne costituiva pur sempre il tessuto connettivo», il sondaggio che tenterò in questa sede consente, credo, di focalizzare l'analisi proprio sulla scrittura dell'autore, verificandone la specificità nel contesto di un racconto continuo, contrassegnato inevitabilmente da salti, riprese e saldature, che non possono trovare comunque riscontro diretto e sicuro in Eunapio, «i cui brani conservati per la loro via non solo sono stati estrapolati dal contesto, ma hanno subito interventi anche al proprio interno, determinati dagli scopi degli escertori stessi»¹⁵. In tale prospettiva mi soffermerò su alcuni passi dei libri III e IV, dove i protagonisti sono due imperatori, Giuliano e Teodosio, che attirano al massimo grado l'ammirazione e la critica dell'autore: infatti, se rispetto al primo prevale un intento aretalogico¹⁶, consentaneo all'orientamento di chi vedeva in Giuliano un «santo pagano»¹⁷, riguardo a Teodosio più che una storia possediamo «un libelle antichrétien»¹⁸, indi-

12. A. Garzya, «Topica e tendenza nella letteratura bizantina», in *Il mandarino e il quotidiano. Saggi sulla letteratura tardoantica e bizantina*, Napoli 1985, 19.

13. Secondo l'«economia di ricerca» proposta da A. Biondi, «Tempi e forme della storiografia», in *Letteratura italiana III. Le forme del testo. II. La prosa*, Torino 1984, 1075.

14. Baldini, *op. cit.*, 61.

15. Baldini, *op. cit.*, 66.

16. Paschoud, II 1, 66, nota 6.

17. Paschoud, II 2, XXV.

18. Paschoud, II 2, X.

spensabile peraltro, dal momento che per i capitoli IV 25 e 27-59 «Zosime est pour nous la seule source historiographique profane détaillé intégralement conservée»¹⁹.

3. Il racconto della spedizione è scandito da periodi nei quali il verbo che segnala l'avanzata è collocato ad inizio di capitolo (III 14, 1 εἰσβαλόντι τοῖνυν εἰς τὰ Περσῶν ὄρια τῷ βασιλεῖ; 16, 1 προελθόντες δὲ εἰς τὰ πρόσω; 17, 1 προελθὼν δὲ περαιτέρω; 20, 1 προελθὼν δὲ ἐντεῦθεν; 23, 1 τῆς δὲ ἐπὶ τὸ πρόσω πορείας ἐχόμενος; 24, 1 προϊόντος δὲ περαιτέρω τοῦ στρατοῦ). Certamente, la scelta lessicale è modesta e l'articolazione delle *iuncturae* ripetitiva; fanno eccezione il primo degli esempi citati, dove il racconto si apre con la *traiectio* εἰσβαλόντι ... τῷ βασιλεῖ, che contrassegna il *colon* participiale ed è sottolineata anche dall'assonanza, e il caso affatto differente di 15, 1 in cui l'assalto alla fortezza di Thilutha è introdotto da ἐντεῦθεν ὁδὸν τινα διαμείψας ἐνέτυχεν ἑτέρα τοῦ ποταμοῦ νήσω, καθ' ἣν φρούριον ὀχυρώτατον ἦν; ma il luogo è inespugnabile e l'operazione non ha esito: allora, poiché gli abitanti promettono di arrendersi, «visto che anche altri si erano comportati allo stesso modo, l'imperatore proseguì il cammino (ἐπὶ τὰ πρόσω διήει)». Significativamente la variante riguarda un episodio infelice della spedizione²⁰, e con la collocazione del verbo principale in clausola Zosimo sembra voler ridimensionare l'evento, precisando che in ogni caso non intralciò i piani del sovrano.

Un gusto particolare per i dettagli è possibile cogliere nella sezione dedicata alla conquista di Bersabora, di cui solo Zosimo fornisce una descrizione precisa (III 17, 3-5):

«Giunto in una città chiamata Bersabora, ne ammirava la grandezza e la posizione sicura: la circondavano due mura circolari ed in mezzo c'era un'acropoli, cinta anch'essa da un muro simile in qualche modo ad un semicerchio, alla quale si arrivava attraverso una strada non facile, in salita, che partiva dal muro interno della città. 4. Verso la parte occidentale e meridionale della città c'era una via d'uscita circolare e tortuosa; a settentrione, invece, si snodava un ampio canale, derivato dal fiume, lungo il

19. Paschoud, II 2, XI.

20. Paschoud, II 1, 124, nota 40, sottolinea come anche le fonti parallele (Amm. Marc. XXIV 2, 1-2; Lib., *Or.* 18,219) siano preoccupate di «dissimuler ce qui est en réalité un échec pour Julien, obligé de laisser derrière lui une place ennemie qu'il eût été trop long d'assiéger».

quale scorreva anche l'acqua necessaria agli abitanti. 5. Ad oriente era cinta da un profondo fossato e da una palizzata di legno robusto. Intorno al fossato si innalzavano grandi torri: dal suolo sino a metà erano di mattoni cotti, tenuti insieme da bitume; dalla metà in poi erano fatti di materiale analogo e di gesso».

La «grandezza e la posizione sicura» della città spiegano la cura dell'assedio, sul quale Zosimo si sofferma nel capitolo successivo, sottolineando anche sul piano stilistico l'impegno dell'imperatore. Non sembra essere irrilevante il fatto che 18, 1-2 sia contrassegnato dalla ripetizione di termini (πολιορκία ... πολιορκία; παρεκάλει ... κέλευμα ... ἐκέλευε; σὺν προθυμία ... προθύμως; τῶν δὲ ὠρμηκότεων ... τῶν δὲ ὀρμησάντων) che insistono sullo zelo delle operazioni e giustificano la scelta di approntare la macchina da guerra (ἐλέπολις), descritta brevemente, ma con grande cura formale (18, 3 ξύλα μέγιστα τέσσαρα πρὸς ἄλληλα συνδήσας σιδήρω καὶ πύργου σχῆμα τετραγώνου διὰ τούτων ἀπεργασάμενος, ἀντιστήσας τε τῷ τῆς ἀκροπόλεως τείχει, τῇ τε κατὰ βραχὺ τοῦ ὕψους προσθήκη τῷ μήκει τῶν τειχῶν ἴσον ἀποτελέσας, εἰς τοῦτον ἀνεβίβασε τοξότας τε καὶ τοὺς ἀπὸ μηχανῶν ἀφιέντας λίθους καὶ βέλη²¹), come prova la sequenza dei quattro *cola* participiali allibrati dalle particelle connettive (καὶ... τε ... τε) e dalla studiata collocazione dei verbi, in clausola nei primi due — la lieve inversione συνδήσας σιδήρω, attenuata dalla trama allitterativa e dall'assonanza ribadita dalla pronuncia itacistica, concorre a dare risalto al materiale con cui è costruita la macchina, rafforzandone l'impressione di solidità —, significativamente all'inizio e alla fine negli altri. Paschoud si domanda se il modo col quale è presentata la costruzione (18, 2 «forse seguì una sua idea, adattandosi alla posizione del luogo, forse furono i suoi studi a suggerirglielo») non sia «une déformation de panégyrique propre à la tradition suivie par Zosime»²²; a confermare questa ipotesi contribuisce proprio l'attenzione stilistica dell'autore, che attraverso i dettagli dell'*ekphrasis*, inusuale nella *Storia nuova*, non solo enfatizza l'operazione, ma sembra voler innalzare il livello stilistico all'intelligenza strategica dell'imperatore. D'altra parte anche alla fine del capitolo (18, 6) Zosimo ribadisce la grandezza dell'impresa osservando che «non una fama da poco si aggiunse alla gloria dei Romani; una grande città, la più grande delle città

21. «Legò insieme con il ferro quattro grandissime travi di legno, formando con queste una sorta di torre quadrangolare da opporre alle mura dell'acropoli. Lentamente accrebbe la sua altezza in modo da eguagliare quella delle mura e vi collocò arcieri e uomini in grado di lanciare pietre e dardi».

22. Paschoud, II 1, 134, nota 47.

assire dopo Ctesifonte, assai fortificata, era stata presa con la forza in soli due giorni»; e le puntualizzazioni πόλεως μεγάλης e οὕτω ... ὠχυρωμένης, che richiamano i nessi iniziali (17, 3) τὸ μέγεθος τῆς πόλεως e τὸ τῆς θέσεως ὄχυρόν, concludono l'esposizione con una sorta di saldatura ad anello, che conferisce al racconto un equilibrio sicuramente non casuale e conferma un'attenzione alla sottolineatura stilistica, che si può cogliere pure altrove, in dettagli anche apparentemente secondari.

Ad esempio, in III 25 dopo avere raccontato la terribile battaglia affrontata dai Romani per conquistare il passaggio del Tigri, protrattasi «da mezzanotte a mezzogiorno» (25, 5), Zosimo, rispetto alle altre fonti parallele (Amm. Marc., XXIV 6, 13 e Lib., *Or.* 18, 251), riferisce che Vittore subì una ferita di una certa gravità (25, 7 τὸν δὲ ἐπὶ τῇ νίκη τοῦ στρατοπέδου παιᾶνα Βίκτωρ ὁ στρατηγὸς ἔδοξέ πως ἔλαττοῦν καταπέλτη τρωθείς²³); lo fa supporre non solo lo scoramento dell'esercito, nonostante la vittoria, ma soprattutto l'evidenza data all'episodio dall'artificioso *ordo verborum*, contrassegnato da un intreccio di iperbatì (τὸν ... παιᾶνα ~ Βίκτωρ ... τρωθείς ~ τὸν ... παιᾶνα ... ἔλαττοῦν), che sembra rendere con voluta enfasi la contraddittoria situazione e culmina con la posizione di τρωθείς in clausola — una spia lessicale importante anche per capire in che modo Zosimo abbia confusamente manipolato i dati veritieri in suo possesso²⁴.

In III 26, 4 invece è riportato una manovra, l'attraversamento del fiume Duro (Diyala), che non trova riscontro altrove²⁵:

ἐλθόντες δὲ εἰς τὸν Δοῦρον ποταμὸν διέβησαν τοῦτον γέφυραν ζεύξαντες· ἐπεὶ δὲ τοὺς Πέρσας ἐθεάσαντο τὸν μὲν ἐν τῇ γῆ πάντα χιλὸν κατακαύσαντας, ὡς ἂν τὰ ὑποζύγια τῶν Ῥωμαίων τροφῆς ἀπορία πιέζοιτο, συστάντας δὲ αὐτοὺς κατὰ πολλοὺς λόχους ἐκδέχεσθαι τοὺς Ῥωμαίους ὡς δὴ μὴ σφόδρα πολλοὺς διανοομένους, τότε δὴ συνειλεγμένους εἰς αὐτὸν θεασάμενοι, πρὸς τὴν ὄχθην ἀπεχώρησαν τοῦ ποταμοῦ²⁶.

23. «Ma Vittore, il generale, fu ferito da una catapulte e ciò sembrò a smorzare in qualche modo l'entusiasmo dell'esercito per la vittoria».

24. Come prova l'esame comparato delle fonti in Paschoud, II 1, 178-179, nota 71.

25. Paschoud, II 1, 191.

26. «Giunti al fiume Duro, costruirono un ponte e passarono. Ma quando videro che i Persiani avevano bruciato tutto il foraggio dei campi, per danneggiare le bestie dei Romani, privandole di cibo, e che, riuniti in molte compagnie, aspettavano i Romani non ritenendoli molto numerosi, appena si accorsero che i nemici allora si erano concentrati in uno stesso luogo, ritornarono verso la riva del fiume».

I *cola* ἐλθόντες δὲ εἰς τὸν Δοῦρον ποταμὸν διέβησαν τοῦτον ε πρὸς τὴν ὄχθην ἀπεχώρησαν τοῦ ποταμοῦ creano significativamente all'inizio e alla fine del paragrafo un allibramento che scandisce tutta l'operazione, costruita sui movimenti dei Persiani, rispetto ai quali i Romani assumono una posizione difensiva, suggerita dalla verifica dello spiegamento di forze e sottolineata dalla ripresa dei verbi ἐθεάσαντο ~ θεασάμενοι, il secondo dei quali, conferendo uno scarto anacolutico al periodo, precisa la seconda manovra dei nemici (la concentrazione in uno stesso luogo), espressa dai due participi congiunti συστάντας e συνειλεγμένους, in cui l'identico preverbio rafforza l'idea di compattezza che determina il ripiegamento romano — alla contrapposizione degli schieramenti contribuisce anche l'antitesi κατὰ πολλοὺς λόχους ... ὡς δὴ μὴ σφόδρα πολλοὺς.

4. Teodosio è presentato per la prima volta con parole elogiative in IV 16, 6 («La Mesia, invece, non subì alcuna conseguenza: Teodosio, che aveva il comando militare, resistette valorosamente e cacciò gli assalitori; questo gli procurò gloria ed in seguito ottenne l'impero. Ma questi avvenimenti saranno narrati a tempo opportuno»), tuttavia, la sezione a lui dedicata inizia solo in 24, 4; pertanto, il rinvio non appare solo opportuno in rapporto all'articolazione della storia, ma costituisce anche una sorta di anticipazione della tecnica narrativa che caratterizza l'esposizione di Zosimo: il racconto raramente ha un andamento solo rettilineo, ma è distinto da arresti e riprese, capaci di creare salti e incastri di protagonisti e di luoghi, con un ritmo che mantiene sempre vivace la sequenza degli eventi, prescindendo naturalmente dell'attendibilità storica dei dettagli forniti.

In IV 20, 1, parlando dei nemici che minacciano Valente, Zosimo accenna agli Isauri («alcuni li chiamano Pisidi, altri Solimi, altri ancora Cilici montani: ma quale sia la dizione più esatta lo diremo quando arriveremo a parlare di essi»), promettendo una trattazione specifica di cui non c'è traccia nel resto dell'opera; infatti, su di essi tornerà in V 25, 4, ma senza affrontare il problema specifico del nome. Secondo Paschoud²⁷ «sans doute copie-t-il tout simplement Eunape, lequel annonce des détails que Zosime a omis en 5, 25» e può essere che le cose stiano realmente così; in ogni caso, subito dopo questa anticipazione, relativa peraltro ad un particolare del tutto accessorio, il racconto è interrotto da un breve *excursus* sugli Unni (IV 20, 3-5), che invece appare quanto mai coerente con la sequenza degli eventi, spiegando per quali ragioni le popolazioni scitiche «passarono sulla riva opposta dell'Istro e, le mani alzate, supplicavano l'imperatore di acco-

27. Paschoud, II 2, 372, nota 141.

glierli e promettevano che avrebbero assolto al compito di alleati fedeli e sicuri», ricevendo l'accoglienza dell'imperatore Valente (20, 6).

Da questo momento la narrazione è rettilinea, sino alla battaglia di Adrianopoli (24, 2), che annovera tra le vittime anche il sovrano²⁸; ma significativamente in 26, 1 si ritorna alle conseguenze dell'insediamento scitico concesso da Valente con una frase che funge da saldatura rispetto agli eventi successivi e dimostra come Zosimo sia consapevole della retrospizione («Allora pregarono Valente, che era ancora imperatore, di accoglierli in Tracia: erano disposti a rendersi utili come alleati e sudditi e ad eseguire qualsiasi suo ordine»). Non diversamente in 27, 1 la precisazione che l'imperatore «risiedeva ancora a Tessalonica» collega l'inizio del capitolo con 25, 1 («mentre l'imperatore Teodosio si trovava a Tessalonica») e conferma quanto è ribadito anche in 26, 5 («[Teodosio] si trovava vicino alla Macedonia»), con una semplice puntualizzazione nel corso di un racconto in cui lo scenario geografico è trasferito genericamente alle città d'Oriente, dove avviene il massacro dei Goti, di dubbia attendibilità storica²⁹.

La tendenza a disarticolare la narrazione in tanti filoni avviati, interrotti, ripresi e infine portati a termine è documentata anche in IV 42, 1 («Questa era la situazione in Oriente, in Tracia ed in Illiria. Intanto Massimo non ritenendo che le cose si trascinassero in modo degno per lui, dal momento che comandava soltanto le province rette un tempo da Graziano, pensava di deporre il giovane Valentiniano: se ci fosse riuscito avrebbe messo le mani su tutto l'impero, in caso di fallimento si sarebbe preso solo quello che poteva»), dove l'interesse del racconto è indirizzato di nuovo verso Massimo, che Zosimo aveva lasciato in 37, 3 («Teodosio accettò che Massimo fosse imperatore: ritenne giusto che comparisse insieme a lui nelle statue e avesse il titolo di imperatore; ma di nascosto preparava contro di lui la guerra e cercava di ingannarlo con lusinghe e attenzioni di ogni sorta»), prima di spostare l'attenzione su altri fronti, come è precisato subito dopo in 38, 1 («Orbene, quanto accadde all'impero romano da quel momento sino ad oggi sarà il racconto dettagliato dei fatti a mostrarlo»), all'inizio di una sezione che si completa con la citata saldatura di 42, 1. Il nucleo riguardante Massimo si chiude in 46, 3 («Così dunque finì l'usurpazione di Massimo, che dopo il successo contro Valentiniano aveva sognato di poter conquistare

28. «Poiché l'imperatore riuscì a fuggire con pochi in un villaggio, che non era protetto da mura, i nemici posero tutt'intorno del legname, appiccarono il fuoco e bruciarono i fuggiaschi con gli abitanti, sicché nessuno poté identificare il cadavere del *basileus*».

29. Paschoud, II 2, 389-390, nota 154.

senza sforzo tutto l'impero romano»), ricollegandosi pure in questo caso alle premesse da cui aveva preso l'avvio il capitolo 42.

Con analoga tecnica sono costruiti anche i capitoli 55-57. In 55, 3 Zosimo presenta l'ambasceria che «chiedeva all'imperatore Teodosio se accettava che Eugenio detenesse il potere o rifiutava la sua nomina»; e subito dopo (§ 4) aggiunge che «mentre l'imperatore temporeggiava (voleva riflettere e dare una risposta opportuna agli ambasciatori), accadde anche quest'altro fatto», anticipando in tale modo le lotte tra i barbari alleati dell'imperatore, esposte in dettaglio nel cap. 56, che sembrano colmare finalmente quella pausa di riflessione che si conclude in 57, 1, quando Zosimo, dopo avere precisato che l'imperatore «accolse queste notizie con una certa indifferenza e lasciò che i contendenti si eliminassero tra loro», aggiunge: «quanto agli ambasciatori, li ingannò con doni e discorsi apparentemente moderati e li rispedì indietro: dopo la loro partenza iniziò i preparativi per la guerra». Sulla sospensione è articolato anche il racconto riguardante Ataulfo, cognato di Alarico, il quale chiede il suo intervento per iniziare l'assalto a Roma, ma non ne attende l'arrivo e incomincia ad avanzare (V 37, 2), assediando la città e imponendo pesanti condizioni di pace (V 41). Ataulfo compare solo successivamente, quando gli accordi non sono stati ancora conclusi: è presentato nel momento in cui attraversa le Alpi (45, 5) e Zosimo precisa di averlo ricordato in precedenza, saldando in questo modo la trama narrativa.

Un significativo allibramento tra le sezioni narrative può essere colto anche in V 5-8, dove Zosimo è assai abile nell'intrecciare il racconto che ha per protagonisti Rufino, Stilicone ed Eutropio, tra Oriente ed Occidente. Naturalmente il conflitto tra le persone riflette il contrasto tra le *partes*, che Zosimo sottolinea con efficacia creando un ordito in cui Stilicone ad un certo punto appare contemporaneamente istigatore e vittima. Infatti in 5,1 l'avversario è Rufino, che «pensava di impedire con ogni mezzo» il suo arrivo in Oriente; d'altra parte proprio Stilicone «appena arrivato [*scil.* in Italia], decise di uccidere subito Rufino» (7, 3), come è narrato ai §§ 4-6, con tratti di crudo realismo³⁰ e palese compiacimento da parte di Zosimo, che in 8, 1 puntualizza: «Rufino, dunque, che in privato aveva commesso mali insopportabili contro molte persone e aveva arrecato danni a tutto lo stato, ebbe la punizione che si meritava per le sue colpe». Da questo momento

30. V 7, 6 «Uno gli recideva la mano destra, un altro gli tagliava la sinistra, un altro ancora gli staccò la testa dal collo e se ne andò, innalzando canti di vittoria. Lo schernirono così tanto che portarono in giro per tutta la città la sua mano e chiesero ai passanti di dare un po' di denaro a quell'uomo insaziabile».

«Eutropio, che aveva offerto a Stilicone la sua completa collaborazione nel complotto ordito contro Rufino, era ormai padrone degli affari di corte» (*ib.*), sicché «non avendo a Costantinopoli più nessuno che osasse guardarlo in faccia e avendo in mente solo Stilicone, che governava l'Occidente, pensava di impedirgli l'arrivo a Costantinopoli» (11, 1), mettendo in atto quindi l'identica strategia di Rufino.

Naturalmente queste osservazioni non devono rimuovere i dubbi che legittimamente gli storici hanno sollevato sull'attendibilità delle notizie fornite da Zosimo e sull'esattezza della concatenazione di eventi cronologicamente lontani; semplicemente intendono richiamare l'opportunità di una lettura mirata a cogliere l'organizzazione del racconto, tenendo conto che nella *Storia nuova* il ritmo della narrazione non di rado viene scandito attraverso la ripresa di specifici moduli stilistici e strutturali. La prospettiva della critica letteraria non è quella della *Quellenforschung*, così come la certezza delle suggestioni trasmesse da un testo continuo non è facilmente confrontabile con le ipotesi costruite sul materiale frammentario; l'identità dello scrittore — e quindi le ragioni della sua fortuna — possono essere colti anche chiarendo in quale misura i mezzi espressivi e la tecnica narrativa riescano a rendere accettabile o addirittura a celare i limiti dell'informazione storica.

GIORGIO MONACO, TRA ORTODOSSIA E CRONACA

«Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici»
47 (2010), pp. 119-140

Nel proemio della *Cronaca* di Giorgio Monaco l'antitesi tra πολλοὶ μὲν τῶν ἕξω φιλόλογοι καὶ λογογράφοι ἱστορικοὶ τε καὶ ποιηταὶ καὶ χρονογράφοι (p. 1, 1-2 de Boor) e ἡμεῖς δὲ πάμπαν οἱ τῶν ἔνδον ἀνάξιοι δοῦλοι τῶν δούλων τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ (p. 1, 11-12) non rivela soltanto «una posizione nettamente critica contro gli autori precedenti, appartenenti alla tradizione pagana (οἱ ἕξω) ed esponenti dei più diversi generi letterari»¹, ma anticipa il proposito che l'autore proclama subito dopo (2, 9-10): «meglio balbettare dicendo il vero, che esprimersi alla maniera di Platone dicendo menzogne» (κρεῖσσον γὰρ μετὰ ἀλήθειας ψελλίζειν ἢ μετὰ ψεύδους πλατωνίζειν). Opportunamente Afinogenov ha messo in guardia sui rischi di fraintendere questa frase in relazione alla presunta indifferenza di Giorgio allo stile, sottolineando che «the analysis of those parts of the chronicle which actually belong to him (*i. e.* are not a compilation) show that they are written in a very elaborate style with rich and sometimes even excessive ornamentation»² – e proprio nella frase citata l'allibramento degli infiniti sembra confermarlo con finezza. Ma forse quel che merita più attenzione è l'accostamento μετὰ ἀλήθειας ψελλίζειν, un nesso che sembra alludere a una precarietà espositiva causata non tanto dal modesto livello stilistico, quanto dall'impervia tematica, l'ἀλήθεια, che crea smarrimento, inducendo l'autore a balbettare come un bambino³.

1. Cf. R. Maisano, *Il problema della forma letteraria nei proemi storiografici bizantini*, in *Byzantinische Zeitschrift* 78 (1985), p. 334. Sulla biografia di Giorgio Monaco non sappiamo nulla (cf. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I-III, Oxford 1991 [da ora: *ODB*], II, p. 836); incerta anche la datazione della sua opera, cf. D. Afinogenov, *The date of Georgios Monachos reconsidered*, in *Byzantinische Zeitschrift* 92 (1999), pp. 437-447, che colloca la *Cronaca* nell'845-846.

2. D. E. Afinogenov, *Some Observations on Genres of Byzantine Historiography*, in *Byzantion* 62 (1992), p. 27.

3. Tale è in effetti la valenza primaria del verbo, nonché del sostantivo ψέλλισμα (usato anche con valenza metaforica nel linguaggio patristico, cf. G. W. H. Lampe, *A Patristic Greek*

In effetti, prima di offrire una sorta di indicizzazione (p. 4, 1-23) del materiale cronachistico, da Adamo sino a Michele III (842-867), «disposto secondo il criterio della chiarezza e della facilità nella memorizzazione»⁴, Giorgio precisa l'obiettivo prioritario della *Cronaca*, coinvolgendo esplicitamente il pubblico al quale è rivolta (pp. 2, 24-3, 27):

Orbene, leggendo quest'opera con fede e intelligenza, e nel contempo senza invidia e con semplicità, libero da ogni doppiezza e malizia, troverai in breve come gli idoli sono stati inventati e abbattuti, in modo abile e con successo; scoprirai le dispute dei filosofi greci, le falsità, la religione e le discordanti fantasticherie, le credenze differenti dei pagani, nonché i politeismi, o per meglio dire gli ateismi e le perversità; scoprirai come iniziò la vita e la regola dei monaci fissata dalla legge e, attraverso il comportamento e la dottrina di Cristo superiore in tutto, come si rivelò più eccelsa e luminosa e si propagò in modo del tutto naturale; troverai pure altre cose, in gran numero e varie, che procurano la salvezza delle anime perbene e ortodosse, ammaestrano e illuminano, ma nondimeno anche la furia orribile dei Manichei, odiata da Dio e del tutto impura, dalla quale è germogliata l'eresia folle degli iconoclasti, perversi e perditempo⁵, colpiti dalla malattia peggiore e più vergognosa, trasmessa si direbbe da un cane rabbioso; [...] scoprirai anche la fede ridicola dei Saraceni insolenti e malvagi, la vita ferina, e ancora l'insegnamento del loro falso profeta, che inganna le genti, e saprai da dove è apparso per la nostra rovina.

Secondo Afinogenov «George actually has two tables of contents, one of them for the contents proper, i.e. for the subject of the chronicle, and the other for their chronological distribution, that is to say, for the compositional structure»⁶; questa distinzione, che induce lo studioso a parlare di un doppio *argumentum*, suggerisce una prospettiva di lettura secondo la quale «historical narrative for George is a form of composition, in which he can put any contents, even totally unrelated to history (*i.e.* theological polemics, philological subtleties, etc.). That does not mean that history itself plays no role as a subject of narrative, but this role is not dominant, since George does not feel himself obliged to give any preference to the historic events proper»⁷.

Lexicon, Oxford 1961 [da ora: Lampe], s.v., p. 1540).

4. Maisano, *Il problema* cit., p. 336.

5. In Lampe, p. 696 è registrato solo il verbo *κακοσχολέω* con riferimento a interessi per l'eresia.

6. Afinogenov, *Some Observations* cit., p. 24.

7. *Ibid.*, p. 25.

Pur condividendo nel complesso questo giudizio, appare comunque difficile classificare le polemiche teologiche o in generale le digressioni sulla diffusione del cristianesimo e il consolidamento dell'ortodossia tra le tematiche «totally unrelated to history», dal momento che «il parallelismo fra storiografia e religione è un segno caratteristico della cultura bizantina»⁸; di conseguenza, pur prendendo atto che Giorgio non si sente obbligato a dare «any preference to the historic events proper», appare in ogni caso indispensabile spiegarne ove possibile le ragioni in rapporto ai singoli contesti, tenendo conto naturalmente che l'articolazione di un *excursus* non dipende solo dallo specifico interesse dell'autore, ma anche dalla consistenza delle fonti disponibili, dal momento che «il cronista medievale, lontano dall'essere, e dal considerarsi, un autore nell'accezione corrente del termine, fu essenzialmente un compilatore perennemente in bilico tra i due poli, non sempre chiaramente distinguibili, del compendio e della copia»⁹. In sostanza, non basta analizzare la tipologia della digressione (contenuto e fonti), occorre verificarne la funzione rispetto al racconto storico, cogliendo la pertinenza o lo scarto nell'economia dell'opera – anche Afinogenov riconosce che «it is precisely in composition that the chronicler displays his creative activity»¹⁰. In tale prospettiva, il tema dell'ortodossia¹¹ contrassegna l'intera impalcatura della *Cronaca*, che Giorgio consolida attraverso digressioni mirate a testimoniare il radicamento della *verità* nella storia – e significativamente questo proposito prevale anche sulla semplice esposizione degli eventi. Ma proprio lo spazio riservato all'esegesi consente all'autore di procedere per aggregazioni successive, stimolato dalle suggestioni fomite dal materiale a disposizione e prescindendo spesso dai rigidi vincoli della cronologia, senza correre il rischio comunque di trasformare la compilazione in una forma ibrida di storia ecclesiastica. Partendo da queste premesse, la vastità del materiale permette sondaggi di vario tipo, rispetto alla distanza cronologica, all'attendibilità delle fonti e al coinvolgimento dell'autore.

8. R. Maisano, *Note su Giorgio Cedreno e la tradizione storiografica bizantina*, in *Rivista di Studi Bizantini e Slavi* 3 (1983), p. 245.

9. L. Tartaglia, *Meccanismi di compilazione nella Cronaca di Giorgio Cedreno*, in *Bisanzio nell'età dei Macedoni. Forme della produzione letteraria e artistica*, a cura di F. Conca e G. Fiaccadori, Milano 2007, pp. 240-241.

10. Afinogenov, *Some Observations* cit., p. 25.

11. Un tema dominante nella cronachistica, come puntualizza H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, I, München 1978, p. 260: «die weltanschauliche Ausrichtung der byzantinischen Chroniken auf die Orthodoxie zeigt sich in mehrfachen Abstufungen und Varianten».

Anche l'età dei primi imperatori romani e la *Pax Augusta* «als providentiell bestimmte Epoche für die Inkarnation werden (...) dargestellt»¹². E significativamente nella sezione dedicata ad Augusto solo all'inizio troviamo scarse notizie sul principato: la cattura di Cleopatra e la sottomissione dell'Egitto, l'eliminazione degli assassini di Cesare, le fondazioni di Ancira, Bostra e Diospoli (l'antica Salamina), rispettivamente nel Ponto, in Arabia e in Siria (pp. 293, 20-294, 14). L'interesse dell'autore è subito rivolto altrove. Infatti, seguendo l'esegesi di Teodoreto di Cirro (*Graecarum affectionum curatio*, 10; *In Michaeam*, 4, in J.-P. Migne, *Patrologia Graeca* [da ora: *PG*], vol. 81, coll. 1760D-1761C) Giorgio stabilisce un perfetto parallelismo tra l'ascesa di Ottaviano e la nascita di Cristo: τοῦ δὲ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ κατὰ σάρκα τεχθέντος εὐθύς Αὐγούστος Καῖσαρ ἐκράτησε πάντων καὶ τὰς ἐθναρχίας πάσας καὶ μερικὸς βασιλείας καταλύσας, ὡς ἔφην, τοῖς Ῥωμαίων οἴαξι πάντας ὑπέταξεν (p. 297, 9-12); cessano le spedizioni militari, i popoli si dedicano all'agricoltura e «una pace solida si propagò dappertutto, volgendo anche l'orecchio degli uomini a quelli che annunciavano il Signore della pace» (p. 298, 1-3)¹³. La *parousia* di Cristo contrassegna la storia del tempo, secondo la visione di *Is. 2, 2-4*¹⁴, fraintesa dai Giudei, che la riferivano «al ritorno da Babilonia» (p. 295, 13-14); di fatto, il regno di Augusto sembra offrire a Giorgio solo il pretesto per una polemica antiggiudaica sancita icasticamente a p. 305, 15-17 σημεῖον οὗν ἔδωκε τῆς Χριστοῦ παρουσίας τὸ παύσασθαι τὴν ἀρχὴν τῶν Ἰουδαίων - un «segno» che assume una significativa valenza esegetica, perché consente all'autore di consolidare il proprio orientamento attraverso la giustapposizione delle fonti patristiche. Di conseguenza, la veracità del messaggio biblico rende superflua la selezione degli eventi e proietta il principato augusteo in una prospettiva che prescinde dalle scansioni rigidamente cronologiche, nell'intento di cogliere una *oikonomia* che solo l'incarnazione del Cristo ha rivelato agli uomini - e in tale contesto non risulta una sfa-

12. Cf. *ibid.*

13. Si realizzano così le parole di *Ps. 71, 7* ἀνατελεῖ ἐν ταῖς ἡμέραις αὐτοῦ δικαιοσύνη / καὶ πλῆθος εἰρήνης (297, 21-22) - il tema è ribadito più volte nelle pagine iniziali (296, 8-16; 298, 8-12; 299, 6-21) anche con la ripresa di espressioni affini.

14. «E negli ultimi giorni sarà visibile il monte del Signore e la dimora di Dio in cima ai monti e si ergerà sopra ai colli; ad essa giungeranno tutte le genti e cammineranno molti popoli e diranno: orsù, saliamo al monte del Signore e alla dimora del Dio di Giacobbe, e ci annuncerà la sua via e la percorreremo. Perché da Sion arriverà la legge e da Gerusalemme la parola del Signore e giudicherà in mezzo a molte genti e metterà alla prova molti popoli. E spezzeranno le loro spade in aratri e le loro lance in falci e un popolo non prenderà la spada contro un altro e non sapranno più fare guerra» - la traduzione segue il testo di p. 295, 1-12.

tura l'*excursus* sulla morte di Erode Agrippa, avvenuta in realtà durante il regno di Claudio (44), in quanto rappresenta in modo paradigmatico il disfacimento dell'uomo che non sa riconoscere il messaggio divino.

Senza dubbio, alla τάξις τμημάτων (p. 4, 2) contribuisce anche la scelta delle tematiche intorno alle quali è costruita l'interpretazione biblica, creando un'articolazione comunque coerente, nonostante la complessità degli spunti esegetici. In tale prospettiva, alla *parousia* di età augustea corrispondono durante il regno di Tiberio il battesimo, il messaggio evangelico, la crocefissione e la resurrezione del Cristo, elencati brevemente (pp. 311, 21-312, 5) al termine di una sequenza di informazioni solo in apparenza disorganica. Infatti, l'iniziale riferimento cronologico (p. 311, 15-16 «Dopo Augusto regnò Tiberio suo figlio per 23 anni») è seguito dal richiamo alla fondazione di Tiberiade, in Giudea (p. 311, 16-17), e soprattutto alle conseguenze di un devastante sisma, che distrusse tredici città – in sostanza una notizia di segno negativo, che si contrappone alla precedente. Ma sul lago di Tiberiade Gesù si presenta agli apostoli dopo la resurrezione (*Io.* 21), sicché appare del tutto consentaneo al contesto l'*excursus* sull'espressione ὄγδοη ἡμέρα, della quale Giorgio fornisce l'esegesi a p. 313, 9-14¹⁵: «Cristo venne al termine del tempo, per eliminare il peccato, patì, fu sepolto e risorse, nel giorno del Signore (ἐν τῇ κυριακῇ), nel quale cominciò a creare il mondo; in esso il creatore del mondo risorse e risollevò il mondo, e il primo giorno della creazione è diventato l'ottavo della rinascita (ἡ πρώτη ἐν δημιουργίᾳ ὄγδοη ἐν τῇ παλιγγενεσίᾳ γέγονεν)».

Ma l'esegesi biblica, finalizzata a porre le basi dell'ortodossia, non esclude la valutazione storica. L'assenza delle persecuzioni rappresenta senza dubbio un segno positivo del regno di Tiberio, che Giorgio ribadisce¹⁶, rielaborando la testimonianza di Eusebio, *Hist. eccl.* II, 2, 6, il quale a sua volta richiama Tertulliano, *Apologetico*, 5, 1-2; tuttavia il giudizio che conclude la sezione contiene una critica spietata (ancorché topica) del principe (definito con ironico compatimento ὁ γεννάδας), corrotto dalla filosofia e dalla re-

15. Ribadita anche a p. 315, 1-7. Subito dopo Giorgio aggiunge che l'espressione ὄγδοη ἀνάστασις si spiega anche col fatto che nel *Vecchio e Nuovo Testamento* «prima della risurrezione di Cristo ci furono solo sette risurrezioni di morti» (p. 315, 11-13) – il figlio della vedova di Zarepta, resuscitato da Elia (*I Re.* 17, 17-23); il figlio della Sunammita, ridestato da Eliseo (*2 Re.* 4, 8-37); il soldato, resuscitato al solo contatto col cadavere di Eliseo (*2 Re.* 13, 21); la figlia del capo della sinagoga (*Mc.* 5, 39-42); il figlio della vedova di Nain (*Lc.* 7, 12-15); Lazzaro (*Io.* 11, 1-44); i corpi dei santi che risorgono alla morte di Gesù (*Mt.* 27, 52-53).

16. «[Tiberio] ordinò che nessuno si opponesse al messaggio di Cristo, e minacciò di morte quelli che osassero lanciare accuse» (p. 320, 5-8)

torica (p. 322, 12), inorgoglito dalle azioni compiute (p. 322, 13), travolto dalla follia e accusato di ogni genere di efferatezza. In questo caso, all'enfasi della riflessione contribuiscono significativamente insistite sottolineature stilistiche, che conferiscono speciosa sostenutezza alla dizione: lo provano, oltre al periodare (p. 322, 19-25) contrassegnato da *cola* participiali¹⁷, il triplice omeoteleuto di ἀνοσιουργίαν καὶ μαιφονίαν τε καὶ οἰστρηλασίαν (p. 322, 16), l'allibramento κατὰ φύσιν... παρὰ φύσιν (p. 322,17), l'antitesi ἐξ ἀγαθουργίας εἰς κακουργίαν (p. 322, 19), che scandisce la perversa trasformazione del principe, nonché la *unctura* speculare φοβερᾶ μὲν ὠμότητι, μυσαρᾶ δὲ πλεονεξία (p. 322, 20). Rispetto a tali scelte, la triplice conclusiva citazione¹⁸ non suggella soltanto il giudizio dell'autore secondo il messaggio biblico, ma restituisce all'opera l'*allure* stilistica (e compositiva) che la contraddistingue, sottraendola ai rischi di quella καλλιπέπεια, che nel proemio (p. 2, 19) Giorgio rimprovera proprio alla storiografia profana¹⁹.

Nella sezione dedicata a Claudio, invece, le notizie sul sovrano si limitano di fatto solo alla frase iniziale: «Dopo Gaio regnò Claudio per tredici anni, e dopo avere ucciso gli assassini di Gaio, fu avvelenato dalla propria moglie» (p. 326, 19-21). Il richiamo successivo alle dispute tra Pietro e Simon Mago, del quale Giorgio Monaco sottolinea con significativa enfasi l'abilità dialettica²⁰, anticipa un tema che l'autore svilupperà per esteso in seguito, nel capitolo su Nerone (pp. 364,21-374,24), basandosi in particolare sull'*Omelia* III, falsamente tramandata come è noto nel *corpus* di Clemente Romano, che proprio in questa sezione è presentato come Πέτρου μαθητῆς λόγου πεπαιδευμένος ἄκρως Ἑλληνικῶ τε καὶ Ῥωμαϊκῶ (p. 327, 2-3) – un altro

17. La sequenza (διοικήσας... κατενεχθεῖς... ὠφεληθεῖς... μισηθεῖς... ἐξυβρίσας καὶ διαφθείρας... ἀπενεχθεῖς) è interrotta da un solo verbo di modo finito καταστρέφει (p. 322, 21), che riprende nel preverbo il precedente κατενεχθεῖς, con lo scopo preciso di accentuare la *metabole* dell'imperatore – di conseguenza non sembra casuale il fatto che αἰσχουργία crei una palese assonanza con il precedente κακουργίαν.

18. In sequenza, *Ps.* 124, 5; *Phil.* 1, 6; *Mt.* 10, 22 e 24, 12.

19. Cf. L. R. Cresci, *Ποικιλία nei proemi storiografici bizantini*, in *Byzantion* 74 (2004), pp. 330-347: 336, «il ricorso a una veste linguistica e formale ricercata distoglie il lettore dal vero scopo della cronaca», tenendo conto che «la ποικιλία dalla cui pericolosa e subdola azione il lettore è invitato a guardarsi non è quella degli argomenti, degli esempi, delle circostanze, bensì quella della raffinatezza formale, della καλλιπέπεια» (p. 338).

20. Georg. Mon., p. 326, 22-23 καὶ Σίμων ὁ μάγος αντιτασσόμενος Πέτρω δεινότητι λόγων καὶ μαγείας ἀπάτη χρώμενος ἀντεφέρετο γενναίως τοῖς ὑπὸ τοῦ ἀποστόλου θείους λογίους – in particolare γενναίως sembra dare rilievo non solo alla forza del contrasto, ma anche alla «dignità» dell'avversario, esaltando in questo modo la missione dell'apostolo.

segnale sulla tecnica compositiva di Giorgio, contrassegnata da collegamenti interni, che permettono comunque di cogliere un ordine nel racconto nonostante l'eterogenea varietà delle informazioni. Nel caso specifico, l'ampio *excursus* sul monachesimo, che occupa in pratica l'intero capitolo (pp. 327, 12-361, 16), ha significativamente come epicentro geografico l'Egitto, nel quale Giorgio sembra introdurre il lettore gradualmente, creando una sorta di contrasto tra le razzie provocate nel deserto dai Sicari, bande al seguito di un brigante ricordato anche in *Act.* 21, 38 (di fatto imperversanti in età neroniana), e la pace dei molti monasteri che l'evangelista Marco riunì in quella terra – come fonte è citato esplicitamente Eusebio²¹ e per suo tramite la *Vita contemplativa* di Filone. Ma nonostante la ricchezza della compilazione (Atanasio, Dionisio Areopagita, Basilio, Nilo Ancirano, Gregorio Nazianzeno, Giovanni Crisostomo)²² Giorgio dilata gli effetti del movimento monastico, dimostrandosi quanto mai sensibile alle suggestioni che tale scelta di vita suscita rispetto alle vicende del suo tempo, tormentato dall'iconoclastia. Lo prova la riflessione di pp. 338, 15-339, 3:

Dove sono dunque gli avversari delle immagini (εἰκονομάχοι), che respingono e disprezzano, con empietà e stoltezza, la vita monastica insieme alle altre leggi e tradizioni della Chiesa apostolica; Giudei apparsi da poco, che al pari del Copronimo, empio e odiato da Dio, la loro guida, professano questa concezione nuova e recente, con somma follia, stoltezza e stupidità, senza capire né quello che dicono, né intorno a che cosa formulano le loro affermazioni? Noi invece seguiamo gli insegnamenti dei Santi Padri e confidiamo che questa sia la regola di vita originale e antica.

Il monachesimo è ritenuto la scelta che realizza per eccellenza il messaggio evangelico: «pertanto, dobbiamo ammirare e onorare molto quelli che rifiutano ogni piacere occasionale e ogni passione, secondo il comando del Signore, e vanno altrove, abbracciando la vita monastica e riempiendo tutta la terra» (p. 347, 3-7). Sicché il successivo elenco (p. 347, 7-14) degli insediamenti dei monaci – dall'Oriente e dall'Africa, sino a Roma, alla Spagna e alla Gallia²³ – si propone, attraverso la *climax* di una informazione detagliata, di ridimensionare le conseguenze degli attacchi all'ortodossia, nella certezza di un consenso vasto e incontestabile, che si richiama alle basi

21. Eus., *Hist. eccl.* II, 16-17.

22. Come documenta l'*apparatus fontium* di de Boor, al quale rinvio.

23. Significativamente il richiamo all'Occidente è introdotto dalla *iunctura* καὶ μὴν (p. 347, 13) che sembra enfatizzare la sorpresa dell'autore di fronte alla vastità del fenomeno.

consolidate del cristianesimo e permette a Giorgio di affermare con iperbolico compiacimento che $\pi\acute{\alpha}\sigma\alpha \eta \gamma\eta$ κατευλογεῖται καὶ ἀγιάζεται προδήλως ταῖς τούτων χοροστασίαις τε καὶ ψαλμωδίαις (p. 347, 15-16), suggerendo un'immagine di gioia festosa, che contrasta tacitamente con l'asprezza delle controversie dottrinali, vissute dall'autore, nella certezza che solo la vita monastica associa ἀγαθὴ πρᾶξις e γνῶσις, dalla quale ἡ βεβαία καὶ ὀρθόδοξος γίνεται πίστις (p. 355, 2)²⁴ – affermazione che Giorgio chiosa richiamando, indipendentemente dalla sua fonte, *Mt.* 5, 19 ὃς ἂν ποιήσῃ καὶ διδάξῃ, οὗτος μέγας κληθήσεται ἐν τῇ βασιλείᾳ τῶν οὐρανῶν (p. 355, 9-10).

Con una tecnica non dissimile è costruito anche il capitolo su Aureliano, dal momento che la frase iniziale (p. 467, 19-20 «Dopo Quintiliano [*sc.* Quintillo] regnò Aureliano, per cinque anni e fu ucciso da un cubiculario») rappresenta ancora una volta l'unica notizia specifica sull'imperatore. Ma Aureliano era contemporaneo di Manes²⁵ e la coincidenza offre lo spunto per una lunga digressione, che si configura come una succinta storia dell'eresia, a partire proprio dal fondatore del Manicheismo, ὁ θεομισὴς καὶ θεήλατος (p. 469, 21), basata in particolare sulla Προπαρασκευὴ di Teodoro, monaco di Raithou²⁶. Certo, la diacronia rompe qualunque vincolo cronologico rispetto al regno di Aureliano, sicché, dopo Manes e Paolo di Samosata, suo contemporaneo e «*proedros* della grande Antiochia» (p. 470, 11), scorrono figure anche molto lontane nel tempo, che contrassegnano la storia delle controversie teologiche tra i secoli IV-VI: Apollinare di Laodicea (pp. 470, 21-471, 7), Teodoro di Mopsuestia (p. 471, 8-24), Nestorio di Germanicea (pp. 471, 25-472, 10), Eutiche (p. 472, 11-23), definito con topica metafora militare τῆς δὲ κατὰ Μάνην καὶ Ἀπολινάριον ἀντιθέτου μοίρας τρίτος πάλιν ὑπασπιστής (p. 472, 11-12), Severo di Antiochia (pp. 472, 24-473, 7) e Giuliano vescovo di Alicarnasso (p. 473, 7-15). Conclude l'*excursus* un'articolata professione di ortodossia, derivata da Leonzio di Bisanzio²⁷, che si propone di dimostrare contro «ignoranti e incolti» (p. 473,19) che μέρη μὲν Χριστοῦ ἀσύγχυτα θεότης καὶ ἀνθρωπότης, ψυχὴ δὲ καὶ σῶμα οὐ

24. L'affermazione è ripresa da Theodoret., *Graec. aff. cur.* 12.

25. Nato a Babilonia il 14 aprile 216 e morto il 2 marzo 274 o 26 febbraio 277 (*ODB*, II, p.1285).

26. Identificato con l'omonimo vescovo di Faran; nella prima parte della *Praeparatio* infatti era contenuta una confutazione delle eresie da Manes a Severo di Antiochia, proprio l'argomento della digressione di Giorgio, cf. *ODB*, III, p. 2044.

27. Leont. B., *Nest. et Eut.* 1 (*PG* 86, col. 1297 B); per un inquadramento su questo teologo, cf. *ODB*, II, p. 1213. Il confronto non è segnalato nell'apparato di de Boor.

μέρη Χριστοῦ, ἀλλὰ μέρη τοῦ μέρους (pp. 474. 1-3) – e significativamente a sottolineare la gravità dell'affermazione contribuisce l'andamento nominale dei *cola*. All'ὁμοουσία del Cristo si contrappongono i μέρη... τῶν μερῶν τοῦ ἀνθρώπου (p. 474, 3-4), distinti secondo l'appartenenza all'anima e al corpo, l'unità dei quali è l'esito di una giustapposizione inapplicabile al Verbo, se non a rischio di calunniare (συκοφαντήσωσι) il Signore e renderlo estraneo (ἀλλοτριώσωσι) alla natura umana, oltraggiando il modello (παράδειγμα) e precipitando εἰς ἀφύκτους καὶ ἀδιεξοδεύτους ... λαβυρίθους (p. 475, 3-4). Nel caso specifico, il richiamo esplicito alle fonti, consentaneo alla tecnica compilatoria, crea una *climax* dottrinale e polemica che, nonostante le occasionali suture abilmente sfruttate dall'autore, produce comunque uno scarto significativo, dal momento che il dilatarsi cronologico della digressione prende il sopravvento sulla materia storica – in verità, trovare nell'ordito della *Cronaca* un equilibrio tra le parti è praticamente impossibile. Certo, l'estraniamento che coglie il lettore appare attenuato quando l'*excursus* contribuisce a completare gli eventi di un periodo, fornendo dettagli spesso indispensabili in un racconto non di rado contraddistinto dai limiti di una documentazione carente o di una selezione non sempre immediatamente perspicua.

In tale prospettiva, lo spazio riservato a Giovanni Crisostomo nel capitolo sul regno di Arcadio (pp. 592, 20-604, 6) non sorprende, proprio per la coerenza che scandisce l'esposizione nel suo complesso. Lo prova in particolare la citazione di Isidoro Pelusiota²⁸: «Occorre dunque che il virtuoso e il saggio eviti di adulare e di essere adulato e non sia né millantatore né adulatore, ma punisca la mancanza di misura di entrambi questi mali, e sia libero, non incline all'arroganza e neppure cada nel servilismo. Infatti, con le persone perbene deve essere umile, altero invece con gli sfrontati» (p. 596, 7-13). L'insistenza sui pericoli della κολακεία (e dell'ἀλαζονεία), nonché la raccomandazione a cercare un equilibrio che si raggiunge superando gli eccessi²⁹, non solo contribuiscono a ribadire per quale ragione ποικίλον εἶναι δεῖ τὸν ποιμένα καὶ διδάσκαλον (p. 595, 13)³⁰, ma risultano una pre-

28. Isid. Pel., *Epp.* III, 379, PG78, col. 1025.

29. Sottolineati finemente da Isidoro attraverso un'abile trama di antitesi (μήτε εἰς ἀυθάδειαν ἀποκλίνοντα μήτε εἰς δουλοπρέπειαν καταπίπτοντα... χρηστοὺς ταπεινόν... θρασεῖς ὑψηλόν) scandita anche dall'assonanza creata dalla trama degli omeoteleuti.

30. Il passo, tratto dal *De Sacerdotio*, VI, 4, è così spiegato subito dopo dallo stesso Giovanni Crisostomo: «intendo per mutevole (ποικίλον) non chi è falso, né adulatore e oltraggiatore, ma chi possiede molta libertà (ἐλευθερίας) e franchezza (παρρησίας), capace anche di mostrarsi indulgente con profitto, quando lo richieda il contesto dei fatti, e di essere nel

messa indispensabile per spiegare l'avversione dell'imperatrice Eudossia, identificata con Erodiade (p. 598, 18)³¹, segno di un contrasto col potere che per esplicita volontà di Giovanni non deve rompere comunque l'unità della Chiesa asservendola al sovrano, nella consapevolezza di non avere fatto nulla che meriti la destituzione (p. 599, 2-3 οὐδὲν γὰρ ἑμαυτῶ σύννοϊδα ἄξιον καθαιρέσεως). Naturalmente le testimonianze riportate da Giorgio Monaco enfatizzano la risonanza degli eventi, in Occidente e in Oriente, confermando come la vicenda, nonostante l'essenzialità del racconto, abbia «une grande signification dans l'étude de l'histoire des rapports entre l'État et l'Église»³², dal momento che rompe l'equilibrio garantito dai principi dell'ideologia imperiale di ispirazione eusebiana. Per il pontefice Innocenzo I la morte di Giovanni Crisostomo è «un'ingiusta persecuzione contro la Chiesa di Dio e i suoi sacerdoti» (p. 600, 20-21); Isidoro Pelusiota invece focalizza la τραγωδία di Giovanni nel contrasto con Teofilo Alessandrino, sostenuto dall'imperatrice (p. 598, 2-5), rappresentandolo icasticamente attraverso il paradigma biblico di *2 Re. 3, 1*³³: «la casa di David si rafforza e procede, mentre la casa di Saul si indebolisce, prova vergogna e rimane impigliata».

In tale prospettiva risulta del tutto coerente anche l'aneddoto tratto da Giovanni Mosco (*Prat.* 128); infatti, la visione che illumina il vescovo Adelfio denuncia con finezza allusiva l'oltraggio subito da Giovanni Crisostomo. Rapito dall'estasi, Adelfio è condotto in un luogo luminoso, dove si trovano «i maestri della Chiesa»; si guarda intorno, ma non vede Giovanni. La scoperta lo rattrista, ma il guardiano davanti alla porta lo rassicura; «“parli di Giovanni, che ha scritto il libro sulla penitenza?”, “Sì” gli rispondo, e quello “Nessun uomo vivo può vederlo, perché si trova là, dove è il trono del Signore”» (p. 604, 3-6). La gloria dei cieli sancisce la legittimità della missione episcopale del Crisostomo e getta un'accusa implicita sulle scelte della sovrana, che rappresentano una minaccia all'integrità della Chiesa, sconfes-

contempo benevolo e austero» (p. 595, 13-17).

31. Il confronto con Erodiade (e prima ancora con Iezabel) risale allo stesso Crisostomo, come attesta Socr., *Hist. eccl.* VI, 19, 1-5 (una fonte omessa da de Boor); poiché Erodiade richiama immediatamente il destino di Giovanni il Battezzatore, attraverso questo parallelo il Crisostomo «a pour ainsi dire décidé lui-même de son sort» [F. van Ommeslaeghe, *Jean Chrysostome en conflit avec l'impératrice Eudoxie. Le dossier et les origines d'une légende*, in *Analecta Bollandiana* 97 (1979), pp. 131-159: 139)].

32. Van Ommeslaeghe, *Jean Chrysostome* cit., p. 146.

33. Nonché dalla fine sottolineatura lessicale di p. 601,15-18 τὸν λιθομανῆ καὶ χρυσολάττην προβαλλομένη θεόφιλον... τὸν ὄντως θεοφιλῆ καὶ θεολόγον κατεπολέμησεν ἄνθρωπον.

sando il ruolo del *basileus*, quale garante della concordia religiosa, che pure all'inizio Arcadio aveva perseguito favorendo l'elezione di Giovanni alla morte di Nettario (p. 593, 3-6).

Non diversamente, la sezione dedicata ad Anastasio I è dominata dall'ostilità del patriarca Eufemio, ζηλωτής ... τῆς ὀρθοδόξου πίστεως (p. 623, 21), verso l'imperatore, accusato di «essere eretico e indegno dei Cristiani» (p. 624, 6-7) e in particolare di condividere la dottrina eutichiana: Eufemio arrivò addirittura a pretendere una ὁμολογίαν ἔγγραφον (p. 624, 9), che impegnasse il sovrano a rispettare le definizioni calcedoniane, ma l'imposizione non ottenne risultati, perché Anastasio «divenuto imperatore richiese indietro con la forza (βιαίως) la sua professione» (p. 624, 11-12). Attraverso la testimonianza di Teodoro Anagnosta, Giorgio insiste sull'inaffidabilità del *basileus* in materia di ortodossia; la sua elezione non dà forza solo ai monofisiti, ma rallegra anche Ariani e Manichei, ai quali lo avvicinavano rispettivamente la fede dello zio e della madre (p. 624, 12-15), esasperando inevitabilmente lo scontro con Eufemio. Il racconto di Giorgio rappresenta una sorta di *double* rispetto al dissidio tra Giovanni Crisostomo e Eudossia, perché anche in questo caso l'allontanamento del patriarca scatena la rivolta popolare, sulla quale tuttavia si impone βασιλέως ... ἡ ἔνστασις (p. 625, 14-15). Anastasio rompe l'ὁμόνοια, ma i contatti tra Eufemio e il patrizio Giovanni, imparentato a «uno dei capi degli Isauri» (624, 25), gettano comunque ombre anche sul comportamento del patriarca; allo strappo dell'imperatore rispetto all'integrità dell'ortodossia, corrisponde la vicinanza tra Eufemio e i ribelli³⁴, in un ordito di intrighi dei quali la compilazione di Giorgio offre solo un resoconto quanto mai ellittico, che in ogni caso non sembra oscurare la rappresentazione del patriarca come vittima. Risulta dunque accertato che il comportamento dei sovrani rispetto all'ortodossia contrassegna molte parti della *Cronaca*, ancorché la scelta degli eventi e della documentazione di rado offra un quadro organico. Così, nel capitolo dedicato a Giustiniano, dopo un sintetico (p. 628, 13-24) richiamo alla rivolta del Nika, la compilazione si concentra sul V Concilio ecumenico (553), introdotto *ex abrupto* senza alcun collegamento cronologico da una semplice frase di trapasso (p. 629, 1 Καὶ ἡ πέμπτη γέγονε σύνοδος τῶν ρξε' πατέρων), che sembra dare una titolatura alla sezione, come prova la suc-

34. Appare significativo osservare come lo scontro con gli Isauri, che si protrasse per anni (492-498), sia ricordato solo nella prospettiva dell'ostilità tra patriarca e *basileus* - senza il contorno di informazioni specifiche, ininfluenti rispetto al messaggio che l'autore intende trasmettere.

cessiva ripresa³⁵ lievemente variata all'inizio dell'esposizione. Significativamente, l'impegno (σπουδή) del *basileus* nella difesa del dogma è concentrato solo su due documenti, le lettere inviate contro Origene (pp. 630, 6-633,15) e contro i Tre Capitoli (pp. 633, 20-640, 27). Il secondo in particolare, puntualizzando nella parte finale la posizione di Giustiniano rispetto alle precedenti decisioni conciliari³⁶, consente a Giorgio Monaco di suggerire al lettore spunti di valutazione che non hanno bisogno di ulteriore esegesi, ribadendo orientamenti capaci di mantenere intatto un patrimonio dogmatico, dal quale anche il potere politico non poteva prescindere. In sostanza, attraverso l'ὀρθοδοξία Giorgio traccia il percorso che conduce alla ὀρθή πολιτεία. Come è noto, «il bizantino religioso e fedele alle istituzioni si trova [...] vincolato ad un duplice impegno di lealtà, che si spaccia come unico, ma che ha due contraenti, la Chiesa e l'imperatore. [...] La forza che vincola la coscienza è per la sensibilità bizantina maggiore nelle richieste della Chiesa; in compenso lo Stato con la sua legislazione penale ha a disposizione un mezzo assai energico per conferire vigore alle proprie richieste. Questa situazione comporta tutta una serie di conseguenze, che vanno a ripercuotersi nella vita quotidiana»³⁷.

In effetti, il magistero della *Bibbia* non riguarda solo le questioni dogmatiche, ma rappresenta il fondamento di scelte esistenziali che le imposizioni della legge non di rado indicano come basi irrinunciabili della *paideia* impartita dal sovrano. In questa prospettiva non sorprende che l'ultima parte del capitolo (pp. 645,1-654,14) sia contrassegnata da una violenta condanna dei sodomiti: a renderli θεομισεῖς καὶ ἀκαθάρτους sono νόμος καὶ λόγος εὐαγγελικὸς καὶ «χριστὸς βίος καὶ ευσεβῆς πολιτεία (p. 653, 4-5) – una conclusione alla quale Giorgio perviene dopo avere richiamato la punizione di Sodoma e Gomorra attraverso il racconto di *Genesi*, 18, 20 e l'esegesi di Giovanni Crisostomo (pp. 646, 18-649, 8). Naturalmente, a giustificare la collocazione dell'*excursus* proprio in questa sede contribuisce anche la politica di Giustiniano, che condannò l'omosessualità nelle *Novelle* 77 e 141, come ribadisce anche Procopio, *Anekdotai*, 11, 34-36³⁸, condizionando pure

35. Georg. Mon., p. 629, 2-3 Πέμπτη γέγονε σύνοδος ἐν Κωνσταντινουπόλει ρξέ' ἀγίων πατέρων κτλ.

36. Georg. Mon., p. 639, 4-8 «Orbene, anche noi seguendo i nostri padri e volendo serbare incontaminata la retta fede, vi esortiamo a esaminare le bestemmie di costui [sc. Teodoro di Mopsuestia] e a esprimervi contro di lui e i suoi seguaci».

37. H.-G. Beck, *L'eros a Bisanzio*, (trad. it.), Roma 1994, pp. 35-36.

38. «Mise al bando la pederastia, conducendo indagini non su fatti posteriori alla promulgazione della legge, ma su chi era stato colto da quel morbo in passato, e la repressione

la letteratura contemporanea – è noto infatti come nella coeva fiorente produzione epigrammatica non sia attestata la *Musa puerilis*. D'altro canto, la pederastia sconvolge l'ordine morale sancito dalla Scrittura³⁹, e viene sentita «eher als Verstoß gegen die kirklichen Kanones als gegen die weltliche Gesetze»⁴⁰, mettendo a rischio allo stesso modo gli equilibri dello Stato e della Chiesa, e sottolineando le colpe anche di personaggi influenti (p. 645, 5-7 διὸ καὶ πολλοὶ τῶν μεγιστάνων εὐρέθησαν, τῶν δὲ ἀρχιερέων οὐκ ὀλίγοι, καὶ οὕτω περιηγόμενοι οἰκτρῶς ἐτελεύτησαν.)⁴¹; di conseguenza, la digressione assume una valenza esemplare, che prescinde dallo specifico riferimento all'età giustiniana - lo dimostra l'attenzione con cui il problema fu dibattuto anche nella legislazione successiva⁴². In sostanza, l'intento di Giorgio sembra essere quello di fissare regole capaci di contrassegnare nel contempo il cristianesimo nelle sue varie manifestazioni⁴³ e il potere politico, tenendo conto che «la confessione ortodossa per un bizantino comporta, di norma, non la confessione ad una religione e ad una Chiesa, ma più che altro, la confessione all'impero bizantino, all'ideologia e al rituale che improntano questo impero. Il dignitario di corte e l'imperatore sono gli autorevoli rappresentanti dell'ortodossia, che, in questo senso, è anche e sempre ortodossia politica»⁴⁴. In tale prospettiva non sorprende che Teofane, p. 443, 15 accusi Costantino V di ἀθέμιτος ἀνδρομανία secondo un *topos* polemico comunque incisivo, a prescindere dalla veracità del riscon-

era spietata: la pena veniva comminata anche senza un'accusa, ma bastava una sola parola, d'adulto o di ragazzo, persino di schiavo se capitava, costretto a testimoniare, seppure nolente, contro il padrone – e ciò pareva essere prova provata. I rei convinti con questi sistemi erano evirati e pubblicamente esibiti» (trad. P. Cesaretti, Milano 2007⁴.) – anche Giorgio Monaco insiste significativamente sulle pene corporali (p. 645, 2-5).

39. Come prova la documentazione raccolta da de Boor nell'apparatus fontium; cf. anche S. Troianos, *Kirchliche und weltliche Rechtsquellen zur Homosexualität in Byzanz*, in *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 39 (1989), pp. 40-41.

40. Cf. Troianos, *Kirchliche und weltliche* cit., p. 34.

41. Come ricorda Beck, *L'eros* cit., p. 101 «L'immoralità del prefetto del pretorio Giovanni di Cappadocia era la favola della città ed è un dato particolarmente vistoso che la notizia delle sue attività pederastiche ci sia rimasta conservata in un'opera che tematicamente si occupa di amministrazione imperiale [Iohann. Lyd., *De mag.* III, 38, 57-62]».

42. Cf. la documentazione raccolta da Troianos, *Kirchliche und weltliche* cit., pp. 35-39.

43. Certo non poteva essere ignoto a Giorgio Monaco che questa perversione macchiasse anche la vita monastica, ossia, come abbiamo visto, la forma più alta per avvicinarsi a Dio, tanto da essere perseguita con specifiche disposizioni, cf. Troianos, *Kirchliche und weltliche* cit., p. 46.

44. Beck, *L'eros* cit., p. 35.

tro⁴⁵– e il fatto che il passo teofaneo non sia richiamato nella *Cronaca*, non impedisce comunque di supporre che fosse ben noto a Giorgio, il quale proprio nella sezione dedicata all'iconoclasmo offre spunti significativi per interpretare la controversia come un evento capace di incidere nel contempo sulla teologia e la società, al culmine di un processo storico segnato da molteplici minacce alla solidità dell'ortodossia.

In effetti, a partire dalla sezione dedicata a Costante II (pp. 697, 9-725, 11) la compilazione di Giorgio (attingendo da Michele Sincello) riserva ampio spazio alla *πονηρά πλάνη καὶ αἵρεσις* (p. 699, 9-10) di Maometto, icasticamente rappresentata come un *ἕρανος* al quale hanno dato il loro contributo Giudei, Ariani e Nestoriani (700, 2-4 *ἔξ Ἰουδαίων μὲν μοναρχίαν, ἔξ Ἀρειανῶν δὲ λόγον καὶ πνεῦμα κτιστά, ἀπὸ δὲ Νεστοριανῶν ἀνθρωπολατρείαν*). Ma proprio il richiamo alle eresie condannate dalle sinodi anticipa il giudizio del cronista, che scongiura comunque qualunque pericolo di contaminazione in una pagina che non sembra derivare da fonti specifiche:

I pazzi che non sanno giudicare prendano in esame le sue chiacchiere empie e folli e dicano quale consonanza hanno con gli ammaestramenti trasmessi da Dio. La parola divina insegna in modo palese e proclama con forza e grande chiarezza che Dio è incolpevole di ogni male, mentre l'uomo è responsabile della propria salvezza e rovina; al contrario, quel tre volte sciagurato e maledetto, nemico inesorabile di Dio e degli uomini, ispirato e mosso da un demone sinistro e ingannatore delle genti e parlando con lingua intemperante e mente dissennata, fa credere con sfrontatezza che Dio è causa di ogni azione buona e cattiva, e tutto quanto capita all'uomo, sia per offesa del maligno, sia per propria trascuratezza, sia per mancanza di discernimento, secondo quello scellerato dipende dalla provvidenza divina⁴⁶.

45. Infatti, A. Rigo, *Monaci esicasti e monaci bogomili*, Firenze 1989, p. 195 ritiene questa accusa «come frutto della *vis* polemica degli scrittori ecclesiastici e cioè come una falsa accusa».

46. Georg. Mon., p. 703, 6 - 704, 8 *ἀνακρινέτωσαν δὲ οἱ ἀδιάκριτοι καὶ μανιώδεις καὶ τὰ ὑπ' αὐτοῦ δυσσεβῶς καὶ μανιωδῶς ῥηθέντα ληρήματα, καὶ λεγέτωσαν, ποίαν συμφωνίαν ἔχουσι πρὸς τὰ θεοπαράδοτα λόγια. ὁ μὲν γὰρ θεῖος λόγος ἀναφανδὸν ἐκδιδάσκει καὶ διαπρυσίως χρησιμωδεῖ σαφέστατα τὸν θεὸν ἀνάτιον ὑπάρχειν παντὸς κακοῦ, καὶ τὸν ἄνθρωπον αὐτεξούσιον εἶναι τῆς ἑαυτοῦ σωτηρίας καὶ ἀπωλείας, ὁ δὲ τρισάθλιος καὶ τρισκατάρατος καὶ τοῦ θεοῦ καὶ τῶν ἀνθρώπων ἄσπονδος ἐχθρὸς ἐκ σκαιότερου καὶ λαοπλάνου δαίμονος ἐνηχούμενος καὶ ἐνεργούμενος καὶ μέντοι ἔξ ἀκολάστου γλώσσης καὶ γνώμης ἀγνώμονος φθεγγόμενος παντὸς ἀγαθοῦ καὶ πονηροῦ τὸν θεὸν αἴτιον τολμηρῶς*

Senza dubbio, alla gravità dell'affermazione contribuiscono anche le sottolineature stilistiche, contrassegno di una perizia che smentisce nei fatti la professione di ἀφέλεια, che nelle intenzioni di Giorgio deve sottrarre il lettore al rischio di una «fascinazione magicamente inavvertibile», in contrasto con il canone «della chiarezza espressiva e della sinteticità espositiva» che caratterizza la sua opera⁴⁷. Lo prova in particolare la *Stimmung* creata dai *cola* scanditi dagli imperativi ἀνακρινέτωσαν... λεγέτωσαν, la ripresa μανιώδεις ... μανιωδῶς, con l'avverbio in fine *climax* rispetto a δυσσεβῶς, nonché la posizione clausolare di ληρήματα e λόγια, che sancisce al di là di qualsiasi esegesi l'antitesi tra le due dottrine. Non diversamente la perentorietà delle affermazioni è ribadita dalle *iuncturae* alle quali dà rilievo la scelta di lessemi volutamente ridondanti (διαπρυσίως χρησιμωδεῖ), ovvero l'assonanza prodotta dalla trama degli identici prefissi (τριθάθλιος καὶ τρισκατάρατος) e preverbi (ἐνηχούμενος καὶ ἐνεργούμενος), o ancora il nesso etimologico γνώμης ἀγνώμονος, sottolineato dagli effetti fonici ribaditi dalla sgradevole sequenza delle gutturali.

Nel resoconto di Giorgio Monaco il regno di Costante II offre uno scenario minaccioso al mantenimento dell'ortodossia, nel quale la diffusione della parola di Maometto rappresenta l'aspetto più destabilizzante anche a seguito delle conquiste degli Arabi «maledetti e impuri», che arrivano a Damasco e si insediano nella Fenicia διὰ τὰ ἄδηλα κρίματα του θεοῦ (p. 707,17). La tragedia della terra che generò i profeti, gli apostoli e la «madre di Dio, superiore a tutte le creature celesti e terrene» (p. 716, 2) è inserita in un tessuto narrativo in cui la compilazione accosta in modo certo non casuale eventi cronologicamente lontani. La disfatta che gli Arabi inflissero alla flotta bizantina presso la costa licia (655) è seguita dal richiamo alle mutilazioni patite da Massimo il Confessore insieme a «molti altri ortodossi» (p. 717, 17-18), per il rifiuto di condividere col sovrano l'eresia monotelita – con questi avvenimenti siamo nel 662, quando Massimo fu esiliato nella fortezza di Schemarium, nella Lazica, dove morì nell'agosto di quell'anno. A giustificare (e attenuare) il salto temporale contribuisce la suggestione – certo non illegittima in un autore come Giorgio Monaco – che l'attacco all'ortodossia travolga Costante II in una sequenza di eventi che lo indussero a trasferire la *basileia* a Siracusa, dove il sovrano fu vittima di

τερατεύεται, καὶ πᾶν ὅπερ ἂν ἐπέλθῃ τῷ ἀνθρώπῳ, κἂν τε ἐξ ἐπηρείας τοῦ πονηροῦ κἂν τε ἐξ οἰκείας ῥαθυμίας καὶ ἀδιακρισίας, τῆς θείας τοῦτο προνοίας τυγχάνειν ὁ ἀλιτήριος ἀποφαίνεται.

47. Cresci, *Ποικιλία* cit., p. 337; cf. anche *supra* n. 17.

una congiura (668), come la *Cronaca* ricorda subito dopo (pp. 717, 23-718, 2). In tale contesto anche la successiva digressione sull'eresia pauliciana (pp. 718, 9-725, 10), basata sul *Compendio* di Pietro Siculo⁴⁸, sembra confermare l'impressione di uno scarto che non mette a rischio solo la pacificazione dottrinale, ma incide traumaticamente sulla gestione del potere e getta di conseguenza in cattiva luce il *basileus*, incapace di mantenere gli equilibri imposti dall'ideologia imperiale, ottenendo addirittura risultati opposti alle proprie attese⁴⁹; un equilibrio che si spezza durante l'iconoclastia, allorché le scelte degli imperatori sconvolgono le basi dell'ortodossia – e poiché Giorgio Monaco «mit den religiös Andersdenkenden, vor allem den Ikonoklastenkaisern, schonungslos ins Gericht geht, ist sein Werk eine Fundgrube für verschiedene Formen der Diffamierung»⁵⁰.

L'eresia monotelita è condannata dal VI concilio ecumenico (680- 681); la *Cronaca* lo ricorda all'inizio del regno di Costantino IV⁵¹, citando subito dopo (pp. 726, 23-727, 15) il canone 82 del concilio Quinisesto (691-692), che «da quel momento» (ἀπό τοῦ νῦν) decretava di rappresentare «in forma umana, anche nelle icone, Cristo Dio nostro ... in luogo dell'antico agnello, per comprendere la sublime umiliazione del Verbo divino», nella consapevolezza da tempo acquisita che «la pittura era un mezzo per educare gli illetterati»⁵². La sfasatura cronologica è palese – il Quinisesto si riunì durante il primo regno di Giustiniano II (685-695) – ma non appare incoerente nella prospettiva di Giorgio Monaco, il quale associa due disposizioni conciliari che sanciscono l'ortodossia, anticipando significativamente che le immagini sacre sono «a tenet of Orthodox teaching»⁵³, come risulta dall'ordito della compilazione relativa agli anni della controversia⁵⁴, nella quale meritano di essere segnalati in particolare quei passi che sembrano riflet-

48. Cf. Ch. Astruc – W. Conus-Wolska – J. Gouillard – P. Lemerle – D. Papachryssanthou – J. Paramelle, *Les sources grecques pour l'histoire des Pauliciens d'Asie Mineure*, in *Traavaux et Mémoires* 4 (1970), pp. 69-92.

49. Infatti, come osserva J. M. Hussey, *The Orthodox Church in the Byzantine Empire*, Oxford 1991, p. 22: «The condemnation and death of Pope Martin and Maximus Confessor somewhat paradoxically saw the orthodox triumph».

50. F. H. Tinnefeld, *Kategorien der Kaiserkritik in der byzantinischen Historiographie. Von Prokop bis Niketas Choniates*, München 1971, p. 81

51. Georg. Mon., p. 726, 19-21 ἐξεφώνησε δύο θελήματα φυσικά ἡγουν θελήσεις καὶ δύο φυσικὰς ἐνεργείας ἐπὶ τοῦ ἐνὸς δείκνυσθαι Χριστοῦ τοῦ θεοῦ ἡμῶν.

52. Hussey, *The Orthodox Church* cit., p. 32.

53. *Ibid.*

54. Da Leone III (p. 735,12) a Michele III e Teodora (p. 801, 5), con i quali si conclude la *Cronaca*.

tere il pensiero espresso dal cronista in maniera autonoma, o quanto meno senza l'esplicito riscontro di una fonte di riferimento.

L'empietà di Costantino V è espressa da un cumulo di epiteti che negano la sua appartenenza alla cristianità: «non era cristiano, non sia mai, ma pauliciano, o, per dire il vero con più esattezza, era idolatra, servo dei demoni ed esecutore di sacrifici umani» (p. 751, 18-20). Significativamente il giudizio è costruito su una duplice *climax*, la prima scandita da un'antitesi, sottolineata dal primo elemento negativo (ού γὰρ ἦν χριστιανός, ἀλλὰ Παυλικιάνος), la seconda da una sequenza ternaria (εἰδωλολάτρης ... δαιμόνων ὑπηρέτης ... ἀνθρωποθύτης), e in entrambi i casi l'assonanza creata dall'omeoteleuto conferisce gravità alla condanna. Con incisiva pertinenza l'impiego di εἰδωλολάτρης individua una colpa che il sovrano attribuisce di fatto agli iconoduli, ancorché nel sostantivo sia possibile cogliere un richiamo ai culti pagani, al quale rinvia non solo il raro ἀνθρωποθύτης, ma soprattutto la successiva precisazione (pp. 751, 20-752, 8):

Quell'empio e maledetto, allontanando da sè l'immacolata madre di Dio e i santi tutti, onorava, quel nuovo Giuliano, Afrodite, venerata dagli Elleni, e Dioniso, e riservava loro sacrifici umani (ἀνθρωποθυσίας) al di fuori della città, dove c'era il tempio della santa martire Maura, che il persecutore dei santi rase al suolo, facendone un luogo di assassini (φονευτήριον), e chiamò Maura il luogo nel quale celebrava riti notturni ai demoni, sgozzando un fanciullo.

La profanazione di luoghi sacri sconvolge attraverso l'ἀνθρωποθυσία l'eccezionalità del messaggio cristiano, contrassegnando una trasgressione, che non ammette giustificazioni o correttivi; Costantino V non è più il vicario del μέγας βασιλεύς celeste, ma piuttosto l'esecutore di riti cruenti⁵⁵, che trasformano il sacrificio in assassinio, dilatando in questo modo quell'operazione diffamatoria che contraddistingue Giorgio Monaco rispet-

55. In generale, sulla condanna dei sacrifici cruenti, cf. Euseb., *Triak* 2, 5: «[Il sovrano] non macchia le stanze regali con offerte cruenti e impure, come gli antichi, né blandisce gli dei ctonii con fumo, fuoco, sacrifici di animali e olocausti; offre, invece, il sacrificio più gradito e caro al Re dell'universo, e cioè la sua anima regale e la sua mente ancora più degna di Dio. Il solo sacrificio a Dio gradito, che il nostro re ha imparato a offrire» (cito da *Eusebio di Cesarea, Elogio di Costantino, Discorso per il trentennale, Discorso regale*, introduzione, traduzione e note di M. Amerise, Milano 2005, p. 114); sul tema, cf. S. Calderone, *Eusebio e l'ideologia imperiale*, in *Le trasformazioni della cultura nella tarda antichità*, I, a cura di M. Mazza e Claudia Giuffrida, Roma 1985, pp. 1-26.

to a Teofane⁵⁶. Addirittura, il sovrano diventa un modello in negativo da superare, come risulta dalla sezione dedicata a Leone V (pp. 782, 12-784, 3):

Orbene, dopo avere preso possesso del potere imperiale, anzi della tiranide, per concessione divina, riversa tutta l'ira e l'inganno contro la fede irreprensibile, e gareggia in tutto con l'empio Copronimo, il suo predecessore; così, affida tutta la vita a uomini abominevoli e scelleratissimi, impudenti e famosi per la vita volgare, corrotti nell'anima e nel corpo, imbroglioni, criminali, ingannatori del popolo, abituati a ogni tipo di malvagità, in una parola, spregiatori della pietà cristiana. Si mette volentieri nelle mani di questi, si circonda e si piega agli insegnamenti e alle iniziazioni di costoro, sconsiderati e corruttori dell'animo; in quanto schiavo dell'errore, è ridotto in schiavitù e, infilzato dall'amo dell'inganno, quel pazzo è trafitto in modo terribile. Infatti, gli presentano tre promesse, la negazione della nostra fede, vera e ortodossa, la distruzione delle divine immagini, la persecuzione degli adoratori; «così» dicono «toccherai l'apice della felicità, tanto da protrarre più di ogni altro per un tempo lunghissimo la vita attuale». Ingannato da simili funeste menzogne, quella testa vuota, simile a una bestia, odioso e sgradevole quale era e ancor più disgustoso alla vista (se leone di nome, scimmia d'aspetto), diventa più spregevole nel carattere, più arrogante nel comportamento, più belluino nell'animo, selvaggio nell'impeto, incontrollabile e irresistibile, più dissennato, più violento e più tirannico. Infatti, quel misero infelice, stimolato dalla falsa profezia e dalla volontà di quegli scellerati, scatena la guerra contro Cristo in questo modo. Dapprima muove contro i sacri dogmi la lingua ostile a Dio, poi anche in questa circostanza emula il sacrilego Costantino e come lui, raccolse una banda di malvagi e ciarlatani, anzi, un sinedrio giudaico, del quale divenne complice e capo maledetto; nel tempio del Signore si vede di nuovo l'abominio della desolazione⁵⁷ e si apre la bocca che parla con forza contro la gloria del Signore e si esprime con vanto e alterigia contro il disegno divino. Così il secondo Caifa con quel manipolo ostile a Cristo⁵⁸, dopo avere pronun-

56. Tinnefeld, *Kategorien der Kaiserkritik* cit., pp. 84-85.

57. Cf. *Mt.* 24,15; *Mc.* 13,14 dove è ripreso il passo di *Dn.* 12, 11 con la precisazione τότε οἱ ἐν Ἰουδαίᾳ φευγέτωσαν εἰς τὰ ὄρη (richiamata nella *Cronaca* da ἰουδαϊκὸν συνέδριον) e il commento di F. Zorell, *Lexicon Graecum Novi Testamenti*, rist. anast., Roma 1978, p. 221 (s.v. βδέλυγμα): «sunt prob. abominabilia illa flagitia atque homicidia quae in vastanda sacra urbe zelotae in templo perpetraturi erant», del tutto consentaneo ai misfatti degli iconoclasti.

58. Cf. *Mt.* 27, 27 συνήγαγον ἐπ' αὐτὸν ὄλην τὴν σπεῖραν.

ciato vanamente molte e vuote parole contro la verità, distrugge tutta la sacra istituzione ecclesiastica per odio contro Cristo e i suoi servi.

Secondo Tinnefeld «der bekannte emphatische Ton der Chronik geht stellenweise bis zum Lächerlichen»⁵⁹, ma il giudizio coglie solo in parte la tensione stilistica del passo, creata anche in questo caso da un ordito di *cola* a cui dà rilievo un attento *ordo verborum*, che isola con fini sottolineature verbi o nessi, variamente scanditi da sequenze asindetice alternate a polisindeti, ovvero da strutture speculari e chiasmiche⁶⁰. Ancorché proprio le scelte lessicali confermino che la topica della diffamazione sia prevalente, meritano comunque di essere isolati alcuni dettagli, che contribuiscono a spiegare il comportamento del *basileus*. Secondo la *Cronaca*, Leone V, affidandosi «a uomini abominevoli e scelleratissimi, impudenti e famosi per la vita volgare, corrotti nell'anima e nel corpo, imbroglioni, criminali, ingannatori del popolo, esercitati ad ogni tipo di malvagità, in una parola, spregiatori della pietà cristiana» (p. 782, 17-20), aspira a toccare «l'apice della felicità» attraverso «la negazione della ... fede, vera e ortodossa, la distruzione delle divine immagini, la persecuzione degli adoratori» (783, 1-4). In verità, anche a Leone III οὐ φαρμακοὶ Ἰουδαῖοι giunti a corte avevano chiesto di cancellare dalle pitture delle chiese l'immagine di Cristo e della *Theotokos*, con la promessa di regnare ἄχρι χρόνων ἑκατὸν ἐν τῇ γενεᾷ σου (p. 738, 4); tuttavia i due passi non sono un semplice doppione. Nella prospettiva di Giorgio Monaco, le scelte di Leone V sono condizionate dalla speranza di «protrarre più di ogni altro per un tempo lunghissimo la vita attuale» (p. 783, 4-5), realizzando una εὐημερία mirata solo a se stesso (e non alla γενεά). La *Cronaca* rappresenta Leone V che «gareggia in tutto con l'empio Copronimo, il suo predecessore» (p. 782,14-15), ma nel contempo, identificando il sovrano in un «secondo Caifa» (p. 783, 24) ed evocando il «sinedrio giudaico, del quale divenne complice e capo maledetto» (p. 783,19), ribadisce l'attacco contro gli Ebrei, colpevoli di avere scatenato la controversia, enfatizzandolo in forma di imprecazione contro Leone III⁶¹: «Che

59. Tinnefeld, *Kategorien der Kaiserkritik* cit., p. 85.

60. In particolare, cf. p. 783,1-3 τῆς ἀκριβοῦς καὶ ὀρθοδόξου πίστεως ἡμῶν τὴν ἄρνησιν, τῶν θεῶν εἰκόνων τὴν καθαίρεσιν, τῶν εὐσεβοῦντων τὴν δίωξιν; p. 783, 9-12 γίνεται φαυλότερος τὸν τρόπον, σοβαρώτερος τὸ ἦθος, θηριωδέστερος τὴν γνώμην, ἀτίθασσος τὴν ὀρμὴν, ἀκάθεκτος καὶ ἀνυπόστατος καὶ ἀλογιστότερός τε καὶ ἐμβριθέστερος καὶ τυραννικώτερος p. 783, 21-23 καὶ ἀνοίγεται στόμα λαλοῦν μεγάλα κατὰ τῆς δόξης κυρίου καὶ κατὰ τῆς θείας οἰκονομίας μεγαλορημονοῦν καὶ ἀλαζονεύμενον.

61. Al termine del resoconto estrapolato dall' *Epistola all'impertore Teofilo* (pp. 735, 14-738, 6), come segnala l'apparato di de Boor.

stoltezza, che follia! L'imperatore cristianissimo che si accorda con gli Ebrei, il sovrano che impugna per opera di Dio lo scettro del potere imperiale ingannato da uomini nemici di Dio!» (p. 738, 6-9). In sostanza, il *basileus* iconoclasta non solo attenta all'ὀρθὴ πίστις e, pronunciando «vanamente molte e vuote parole contro la verità, distrugge tutta la sacra istituzione ecclesiastica per odio contro Cristo e i suoi servi» (p. 784, 1-3), ma sconvolge le basi stesse dello stato, diventando θεομάχος τύραννος – così è definito Leone III (p. 741, 16-17) con un nesso topico che enfatizza l'illegittimità del potere, esercitato in un contesto sociale che ha smarrito la propria identità, come Giorgio Monaco denuncia lucidamente nella riflessione sconsolata che chiude il capitolo dedicato a Leone V (789, 11-790, 17):

Bisogna tener conto che, se la parola di questi nemici innominabili avesse una qualche forza e contenesse, nelle dottrine da essi divulgate, una scintilla di verità, si sarebbe senz'altro conservata e diffusa anche presso gli altri patriarcati, mentre ora in nessun luogo è possibile osservare questo. Infatti, l'Oriente e l'Occidente continuano insieme a venerare l'annunzio evangelico e apostolico e mai in un altro regno, dove ci sono i cristiani, quella dottrina ostile a Dio illecita, illegale ed estranea alla pietà cristiana è germogliata prendendone possesso, neppure quanto basta per ricordare disposizioni perverse e abominevoli. È accaduto solo in questo regno, schiavo e asservito, che si prende gioco con licenza della religione, nel quale domina la mentalità soggetta alle passioni, materiale, terrena, arrogante e superba di chi si muove a terra e striscia, dove prevale l'amore per il potere, per se stessi, per il piacere, per la gloria o la vanagloria, il godimento di ogni desiderio, la volontà di dominare tutti e non essere comandati dallo stesso Dio, il possesso e la pretesa della gloria umana, o per meglio dire della vergogna. Da qui, l'oltraggio di Dio e dei santi e la persecuzione della Chiesa; da qui i sudditi, dominati o tiranneggiati, sono costretti a piegarsi alla dottrina e alla volontà di quelli per i quali l'anima è diventata di bronzo e si è improvvisata come arma, in apparenza impugnata per proteggere il corpo, in realtà escogitata per devastare e saccheggiare la Chiesa di Cristo, col pretesto che la divinità di Cristo è circoscritta nell'immagine, secondo le loro chiacchiere deliranti. Se qualcuno rappresentasse disegnato in un certo spazio anche il corpo solare a forma di disco, sosterebbero che pure l'essenza e il fulgore della luce è tratteggiata e circoscritta, o addirittura la luce è sottratta al sole; o al contrario,

se vedessero la luce del sole colpire un albero, e l'albero venisse tagliato, si penserebbe stoltamente che anche il raggio verrebbe frantumato⁶².

Anche in mancanza di dettagli specifici, il passo contrassegna comunque l'iconoclasmo come un movimento circoscritto al solo *milieu* bizantino, sicché il rifiuto dell'Occidente a venerare «quella dottrina ostile a Dio illecita, illegale ed estranea alla pietà cristiana» appare un chiaro richiamo all'ostilità manifestata in quegli anni dai pontefici, Stefano V e Pasquale I; in effetti «the firm papal stand did not succeed in altering Leo V's policy but it did give moral support to the iconophiles and dashed any hopes that Leo might have had of a general council which would set aside Nicaea II and propound a more flexible policy with regard to the use of icons»⁶³. Prima ancora dell'eresia nelle sue motivazioni teologiche, Giorgio Monaco colpisce gli uomini che l'hanno condivisa, nei quali «prevale l'amore per il potere, per se stessi, per il piacere, per la gloria o la vanagloria, il godimento di ogni desiderio, la volontà di dominare tutti e non essere comandati dallo stesso Dio, il possesso e la pretesa della gloria umana, o per meglio dire della vergogna». Al *pathos* della condanna contribuisce ancora la tensione stilistica, con la sequenza asindetica τὸ φίλαρχον, τὸ φίλαυχον, τὸ φιλήδονον, τὸ φιλόδοξον (p. 789, 26-27), enfatizzata dall'impiego di composti con identico primo elemento; gli egoismi rompono la *koinonia* che non scandisce solo i rapporti umani, ma avvicina l'uomo a Dio, attraverso il modello terreno del *basileus*. Venerare le immagini significava riconoscere una dipendenza, che non si esprimeva semplicemente nell'atto cultuale dell'adorazione, ma era il contrassegno di un'ascesi che l'uomo aveva conosciuto attraverso l'incarnazione del Logos, ritrovando il contatto con l'amore del Padre, troncato dalla colpa di Adamo, che la *tyrannis* degli iconoclasti sembra rinnovare, contrapponendosi all'esegesi delle fonti bibliche fondata sull'insegnamento dei padri.

Ma il conflitto con il magistero della Chiesa rappresenta solo la punta di uno strappo ben più lacerante, che sconvolge la comunità dei fedeli, i quali perdono i propri punti di riferimento, divisi tra le imposizioni imperiali e la ribellione della Chiesa, a sua volta oscillante tra la *Realpolitik* e l'identità

62. Cf. Niceph., *Antirrh.* I 37, 292B-C: «In effetti, vedendo un raggio di sole cadere su un albero, o qualche altra materia, arriverai veramente a pensare, tagliato l'albero, che anche il raggio di sole è stato reciso nello stesso tempo; un danno che la sua natura rende impossibile. Può anche essere che, se venisse disegnato il corpo del sole, sarebbe diviso o separato dalla sua luce!».

63. Hussey, *The Orthodox Church* cit., p. 60.

intangibile acquisita attraverso le definizioni conciliari. Negare il culto delle immagini, proclama Giorgio Monaco, significa credere «che l'incarnazione del Verbo divino sia solo apparenza e illusione»⁶⁴, condividendo la menzogna di quelli che πρὸς πᾶσαν τὴν οἰκουμένην παραταττόμενοι δυσσεβῶς οὐ κατερυθριῶσιν. καὶ ταῦτα τίνες; οἱ κατήγοροι τῶν ἐπαινουμένων, οἱ σκοτεινοὶ περὶ τὸ φῶς, οἱ περὶ τὴν σοφίαν ἀπαίδευτοι, τὰ ἀχάριστα⁶⁵ κτίσματα κατὰ τὴν θεολόγον γλῶσσαν (p. 792, 1-5).

64. Osserva Hussey, *The Orthodox Church* cit., p. 364: «It was only because God became man that men could become gods. The reality of sharing in God was repeatedly emphasized. It was an actual physical consciousness of indwelling Christ».

65. Un composto nel quale la duplice valenza («privo di grazia» e «ingrato») condanna senza remissione la cecità colpevole dell'uomo che rifiuta ἡ ὀρθὴ δόξα. Il nesso deriva da Greg. Naz., *In theoph.*, 38,14 *SCh* (= *PG* 36, col. 328A).

L'«IMITATIO» TUCIDIDEA NELLE «STORIE» DI CRITOBULO

«Memorie dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere.
Classe di Lettere, Scienze Morali e Storiche»,
144 (2010), 261-276

Sunto. – Le *Storie* di Critobulo di Imbro sulla conquista di Costantinopoli, dedicata a Mehmet II, è contrassegnata come è noto da una insistita *imitatio* tucididea, che non si limita a riprendere una *iunctura* o a riecheggiare una frase, ma produce non di rado il rifacimento del modello. In questa prospettiva sono analizzati alcuni passi dei due discorsi di Mehmet II (I 14-16, 48-51), allo scopo di verificare come il modello tucidideo è in una certa misura risemantizzato nel nuovo contesto, creando sottolineature e *variationes* che conferiscono alla narrazione un'impronta di novità.

Abstract. – As it is well-known, Kritovoulos of Imbros' History, an account of the conquest of Constantinople (1453) dedicated to Mehmet II, is characterized by a striking *imitatio* of Thucydides' style, which is not merely reflected in the re-elaboration of specific phrases and expressions, but, in many instances, this method of adaptation leads to a drastic remaking of the model. In this article a few passages of the two speeches by Mehmet II (I 14-16, 48-51) are analyzed in order to assess to what extent the model provided by Thucydides is given different semantic connotations, thus creating nuances and *variationes* which bring a touch of novelty to the narration.

La *Συγγραφή ιστοριῶν* di Critobulo¹ è tramandata da un *codex unicus*, au-

1. Identificabile in Michele Critopulo (Critobulo è la forma arcaizzante del nome). Secondo la ricostruzione di D. R. Reinsch, *Critobuli Imbriotae Historiae*, Berolini - Novi Eboraci 1983, *Prolegomena*, 72*-87* (edizione critica di riferimento) – cfr. anche Id., *Mehmet II. Erobert Konstantinopel. Die ersten Regierungsjahre des Sultans Mehmet Patih, des Eroberers von Konstantinopel 1453. Das Geschichtswerk des «Kritobulos von Imbros»*, übersetzt, eingeleitet und erklärt von D.R. R., Graz - Wien - Köln 1986, 9-19; nonché l'edizione greca *KPITOBΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΙΜΒΡΙΟΥ ΙΣΤΟΡΙΑ* εισαγωγή, μεταφράση, σχόλια, a cura di D.R. R. e Φωτεινή Κολοβοῦ, Ἀθήνα 2005, 7-19 – nacque nell'isola di Imbro intorno al 1400-1410; appartenente ad una famiglia di *archontes*, ebbe un'educazione che lo rese fa-

tografo dell'autore (= **S**, Istanbul, Topkapi Sarayi), e narra in cinque libri gli avvenimenti degli anni 1451-1467, iniziando con l'ascesa al potere di Mehmet II (febbraio 1451), a cui l'opera è dedicata con una lunga epistola conservata in due redazioni, delle quali una tradita da **S**, l'altra copia di un originale perduto (= **T**), che nell'agosto 1859 Konstantin von Tischendorf si era procurato da Alexander Lobanov, ambasciatore dello zar Alessandro II².

Così recita l'inizio (1-4) della lettera³:

Al sultano grandissimo Mehmet II, re dei re, fortunato, vittorioso, conquistatore, trionfatore, invincibile signore della terra e del mare per volere divino, Critobulo, umile servo [δοῦλος εὐτελής].

Vedendo, grandissimo sovrano, che hai compiuto molte e grandi imprese e domini su molti e grandi generali e re (penso a quelli di un tempo), non solo dei Persiani e delle altre genti, ma anche dei Romani e degli Elleni, e che per fama, valore, intelligenza e virtù militare non è possibile trovare un confronto, non ho ritenuto giusto che quelli, le imprese e le gesta loro tramandate da storie e opere greche da allora sino ad oggi, nel corso del

moso, come dimostra nel 1444 la testimonianza di Ciriaco di Filippo de' Pizzicolli d'Ancona, colto mercante raccoglitore di manoscritti, il quale nel suo diario, alla data del 28 settembre, ricorda di avere viaggiato dalle coste orientali di Imbro verso occidente *una viro cum docto et Imbriote nobili Hermodoro Michaele Critobulo* - dove *Hermodorus* va considerato un soprannome «*dono di Hermes*», felice invenzione di Ciriaco, che volle in questo modo contrassegnare il fortunato incontro con Critobulo. Dallo stesso Ciriaco sappiamo anche (epistola del 29 settembre) che fu *amicissimus* di Giorgio Scolario (primo patriarca greco-ortodosso col nome di Gennadio II, dopo la conquista di Mehmet II), un rapporto verosimilmente maturato a Costantinopoli, negli anni in cui Critobulo completò la sua *paideia* - e questa amicizia consolidò i legami con il circolo di Scolario, mettendolo in contatto con altre personalità significative, come Giovanni Eugenio (avversario dell'unione al pari del fratello Marco, durante il concilio di Ferrara-Firenze), Giorgio Amirutzes, filosofo e teologo di Trebisonda, unionista, e Teodoro Agalliano, allievo di Marco Eugenio, divenuto metropolita di Medeia col nome di Teofane e noto anche come copista - per conto di Ciriaco d'Ancona vergò il testo di Strabone. Dopo la conquista di Costantinopoli, ebbe un ruolo significativo nella vita dell'isola, occupando tra gli anni 1456-1460 il ruolo di governatore e riuscendo a guadagnare per il sultano anche l'isola di Lemno, come documenta in III 14-15 e 18. Ma al di là delle informazioni specifiche fornite nelle *Storie*, il resto della sua vita è oscuro; verosimilmente lasciò l'isola nel 1466, quando i Veneziani saccheggiarono Imbro (nonché Taso e Samotracia), e nel 1467 si trovava a Costantinopoli, testimone oculare della peste descritta in V 17-18. Dopo quell'anno non sappiamo praticamente nulla di lui, se non che almeno sino al 1468 ebbe parte attiva nel dibattito letterario-teologico-filosofico, come testimonia una lettera di Giorgio Amirutzes. La notizia che trascorse gli ultimi anni in un convento sull'Atos, è ritenuta da Reinsch una leggenda.

2. Per un confronto tra le due redazioni, cfr. Reinsch, *Prolegomena* cit., 18*-27*.

3. La traduzione si basa sulla redazione T, per le ragioni esposte da Reinsch, *Prolegomena* cit., 26*-27*.

tempo, siano celebrati e ammirati da tutti e godano di perenne memoria, mentre tu, che sei così importante e comandi quasi tutta la terra illuminata dal sole, e puoi vantare splendide e grandi imprese, non abbia testimonianze sul tuo valore per il futuro, e i contemporanei non considerino le tue moltissime, importantissime e bellissime gesta degne di essere ricordate in nessuna opera greca, quasi si trattasse di fatti oscuri e ingloriosi, ma lascino che siano abbandonate agli abissi dell'oblio. Non è giusto che le imprese degli altri, modeste e per nulla simili alle tue, siano molto più note e famose tra gli uomini attraverso i Greci e la storia greca, mentre le tue, grandissime e per nulla dissimili da quelle di Alessandro il Macedone e dei generali e re del suo tempo, non siano state divulgate in greco tra i Greci, né consegnate ai posteri per lodare perennemente e gloriare chi ha avuto successo, come imitazione e insegnamento bellissimo per gli uomini dabbene; eppure tu solo tra i sovrani, o senza dubbio con pochi altri, hai riunito imprese, cultura, filosofia e regalità, rimanendo il medesimo, sovrano valoroso e forte combattente [βασιλεὺς τ' ἀγαθὸς κρατερός τ' αἰχμητής, cfr. *Il.* III 179]. Perciò, confidando nella tua buona sorte, mi è sembrato insieme giusto e conveniente affrontare la presente fatica e, per quanto mi è possibile, affidare ad un'opera in greco le tue prodezze e imprese, molto superiori alle altre, per numero e importanza. Forse, molti dotti Arabi e Persiani le registreranno con più esattezza e le tramanderanno ai posteri, essendo bene informati e avendo seguito i fatti; ma nulla come la lingua greca ha una grandissima fama presso tutti. Quelle storie saranno note ai Persiani e agli Arabi soltanto, nonché a quelli che conoscono la loro lingua, queste invece non solo ai Greci, ma anche a tutte le genti d'Occidente e al di là delle Colonne [*scil.* d'Ercole], e a coloro che abitano le isole britanniche e a molti altri quando saranno tradotte nella loro lingua da uomini amanti del greco e studiosi di simili argomenti⁴. In particolare mi ha indotto a questo impegno il pensiero di avere molti giudici e testimoni della mia opera. Dunque, o grandissimo sovrano, dopo avere ormai molto faticato (perché non mi sono dedicato da solo ai fatti, per conoscerli con precisione, ma nel contempo ho fatto ricerche e avuto informazioni da chi era al corrente, esaminando con rigore, come era possibile), ho composto questo libro, ripartendolo in cinque sezioni [έν πέντε τμήμασι], facendo coincidere l'inizio della storia proprio con quello del tuo regno, quando per la prima volta giungesti in Europa dall'Asia, dopo averlo ricevuto dal padre.

Una dedica che, pur riconoscendo l'inoppugnabile onnipotenza del sultano,

4. Ma su questo punto, cfr. R. Maisano, *Il problema della forma letteraria nei proemi storiografici bizantini*, *Byzantinische Zeitschrift* 78 (1985), 329-343, il quale osserva che «per ironia della sorte, proprio l'opera di Critobulo non ebbe alcuna diffusione in Occidente, ma rimase confinata per secoli ad Istanbul nella biblioteca del Serraglio» (340 nota 42).

enfaticizzata da un linguaggio che attinge significativamente alla titolatura ufficiale bizantina e persiana⁵, contrassegna comunque l'identità culturale dello scrittore, proclamando il privilegio della lingua ellenica ad assicurare una fama perenne alle imprese di Mehmet II, al quale l'opera fu offerta negli anni 1466-1467/68. Poiché la lingua conferisce un *kosmos* universale alle gesta del sultano, non meraviglia che l'impianto dell'opera risulti particolarmente elaborato attraverso un ordito stilistico creato da un sapiente ricorso all'*imitatio* che «per i bizantini [...] non è – o almeno non è sempre – un ornamento convenzionale, anzi è un mezzo espressivo [...] non è [...] vuota ricerca di un blasone d'antichità, è un fatto di linguaggio e una volontà di espressione, che hanno profonde radici nel loro animo»⁶. In sostanza, la *mimesis* non ha (come per noi) una valenza deteriore, ma proprio attraverso l'*imitatio* l'autore rivela la propria *paideia*, segnalando (al pubblico che è in grado di comprenderlo) da quali generi letterari ha attinto – spesso generi diversi nella stessa opera.

In effetti, nel caso specifico di Critobulo, non di rado la documentazione raccolta nell'*apparatus fontium* di Reinsch offre l'impressione di un sofisticato laboratorio, che fornisce all'autore gli strumenti più idonei per adattare la coloritura espressiva al *pathos* degli eventi. Una scelta criticata da Krumbacher⁷ e in tempi recenti anche dai curatori di *Bisanzio nella sua letteratura*⁸ i quali, muovendosi nel solco di giudizi puntualmente documentati dai *Prolegomena* di Reinsch, non esitano ad affermare che «l'opera è permeata dall'ossessiva, manieristica imitazione tucididea; il culmine del *kitsch* espressivo è raggiunto dai discorsi di Maometto II, disseminati di termini e concetti della grande oratoria periclea che segna il II libro di Tucidide» – ancorché comunque in varia misura anche Erodoto, Senofonte, Giuseppe Flavio e soprattutto Arriano⁹ offrano un altrettanto significativo contributo alla dizione dell'autore.

Senza dubbio, avere scelto come argomento la storia contemporanea, ripartendo la materia in anni e stagioni, rappresenta solo l'aspetto esterior-

5. Come testimonia l'*inscriptio* αὐτοκράτορι μεγίστω, βασιλεῖ βασιλέων Μεχεμέτει, εὐτυχεῖ, νικητῇ, τροπαιοῦχῳ, θριαμβευτῇ, ἀηττήτῳ, κυρίῳ γῆς καὶ θαλάσσης θεοῦ θελήματι, cfr. Reinsch, *Mehmet II*, cit., 298 nota 1.

6. A. Garzya, *Il mandarino e il quotidiano*, Saggi sulla letteratura tardoantica e bizantina, Napoli 1983, 21-22.

7. Cfr. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches (527-1453)*, München 1897, 509: «[Die] Darstellung leidet an breiter Schwätzigkeit und bewegt sich in einem ersichtlich enge Gehege angelernter Ausdrücke».

8. U. Albini, E. V. Maltese, *Bisanzio nella sua letteratura*, Milano 1984, 831.

9. Come è documentato da Reinsch, *Prolegomena* cit., 54*-66*.

re dell'*imitatio* tucididea. D'altro canto, *mimesis* è un vocabolo che si presta ad ambigue e superficiali esegesi; di conseguenza, occorre individuare nelle scelte di Critobulo la tipologia di tale operazione, distinguendo i passi in cui lo storico si limita a riprendere una *iunctura* o a riecheggiare l'andamento di un *colon*, rispetto a quelli che propongono, si direbbe, il rifacimento del modello nel nuovo contesto, creando non di rado scarti che conferiscono alla narrazione un'impronta di novità – in effetti, come è stato osservato, «gibt es bei ihm Partien, die eine intensive und weit über einzelne Reminiscenzen hinausgehende Benutzung des Thukydidés zeigen»¹⁰.

In questa prospettiva meritano di essere analizzati, sia pure con qualche sondaggio parziale, proprio i due discorsi di Mehmet II (I 14-16, 48-51), allo scopo di cogliere in quale misura il modello tucidideo è richiamato e quasi risemantizzato, offrendo nel nuovo contesto un ordito che lascia intravedere una trama fine di riferimenti, ciascuno dei quali contribuisce a suggerire una sottolineatura o a creare un contrappunto consentaneo all'economia del racconto e ai propositi dello storico bizantino.

Il contenuto del primo discorso è succintamente esposto dal lemma che segue, risalente, come tutti gli altri interventi, allo stesso autore-copista¹¹:

Discorso del sultano, che esorta i sudditi alla guerra contro la Città, nel quale si ricordano le imprese precedenti compiute dai loro antenati, e che contiene una succinta esposizione di tutto il suo regno.

Signori, amici e appartenenti al nostro palazzo. I nostri antenati – tutti certo lo sapete bene – acquisirono il regno che possediamo con molte lotte e pericoli grandissimi, e conservandolo sin qui in successione ereditaria da padre in figlio lo trasmisero a me; alcuni di voi, proprio quelli che per età sono molto vecchi, hanno condiviso con loro alcune imprese, altri, che sono giovani, l'hanno appreso a voce dai padri; infatti non sono tra gli avvenimenti più antichi, né tali che il trascorrere del tempo fa dimenticare, ma la diretta esperienza [ῥψις] di chi racconta offre una testimonianza più forte di quanto garantisca l'informazione orale [ἀκοή] di quelli che vi assistevano, trattandosi di fatti accaduti da poco.

Nell'apparato di Reinsch sono riportati due passi tucididei: II 36, 1 «Prenderò innanzi tutto le mosse dai nostri antenati [...] poiché nel susseguirsi delle generazioni essi ci hanno trasmesso, grazie al loro valore, una terra fino ai nostri giorni libera e abitata sempre dalla stessa gente»; e II 62, 3 «Non vi mostrate [...] da meno dei vostri padri [τῶν τε πατέρων μὴ χείρους], che conquistarono il dominio a prezzo di fatiche [...] e lo manten-

10. *Ivi*, 50*.

11. Reinsch, *Prolegomena* cit., 6*.

nero intatto sino a quando lo trasmisero in mano vostra»¹².

I richiami si riferiscono a due discorsi di Pericle, assai diversi per tematica e destinazione: l'epitafio, nel quale sono celebrati i caduti del primo anno di guerra; e l'ultima demegoria, con la quale «Pericle tentò di placare la collera degli Ateniesi contro di lui, e di distrarli dalla terribile situazione in cui si trovavano» (II 65, 1) – così commenta alla fine Tuciddide, che poco prima aveva osservato (II 59, 1-2): «Dopo la seconda invasione dei Peloponnesiaci gli Ateniesi, che avevano subito per la seconda volta la devastazione dei loro campi, ed erano oppressi, oltre che dalla guerra, dall'epidemia, avevano ormai mutato parere e mettevano sotto accusa Pericle: era stato lui a convincerli a entrare in guerra, e per causa sua erano piombati in quelle disgrazie». Ma per comprendere l'operazione dello storico bizantino non è possibile limitarsi al puro riscontro formale. Significativamente, in Critobulo il fondatore dell'*arche* ateniese (Pericle) diventa il modello di una nuova *arche*, perseguita però da un nemico esterno (Mehmet II), che vuole sovvertire un *kosmos* millenario, in nome di un potere enfaticizzato con le espressioni più patetiche con le quali Pericle esorta l'assemblea a ritrovare nella propria storia l'identità minacciata dalle sventure della guerra, come documenta con chiarezza il commento tucidideo (II 65, 2): «nelle loro deliberazioni, in realtà, essi diedero retta alle sue parole, per cui non inviarono più alcun messaggio agli Spartani, ma si impegnarono con maggior fervore nella guerra; in privato però la loro reazione di fronte alle sciagure che li avevano colpiti era quella di abbandonarsi all'afflizione». Alla fierezza che Pericle cerca di trasmettere al popolo nella disgrazia (II 61, 1: «ma se per noi era inevitabile o cedere, e in pratica sottometterci ad altri, o affermare la nostra superiorità anche a prezzo di rischi, in questo caso chi rifugge dal pericolo merita maggiore riprovazione di chi lo affronta»), si contrappone in Critobulo la consapevole superiorità del sultano, che ha solide radici nella storia della sua gente (I 14, 2):

È possibile infatti anche ora osservare chiaramente in tutte le parti della nostra terra segni delle loro imprese che si palesano con evidenza: mura di fortezze e di città distrutte da poco, il suolo quasi ancora arrossato e intriso del loro sangue, e tante altre prove, testimonianze bellissime del coraggio e della virtù di quegli uomini e segno perenne dell'ardimento in circostanze terribili. In ogni occasione l'indole ardimentosa, la forza

12. Le traduzioni di Critobulo sono di chi scrive; i passi tucididei sono tratti da *Tucidide. La guerra del Peloponneso*, edizione con testo greco a fronte a cura di L. Canfora, Torino 1996 – in particolare, la traduzione dell'opera è stata così ripartita: I (Luciano Canfora); II e III (Mariella Cagnetta); IV (Andrea Favuzzi e Stefania Santelia), V (Luciano Canfora e Andrea Favuzzi); VI-VII (Aldo Corcella); VIII (Mariella Cagnetta).

dell'intelletto e la nobiltà d'animo li sostennero in misura tale che subito dall'inizio, pur provenendo da regni e domini molto piccoli, si lanciarono nel proposito di distruggere l'egemonia dei Romei, nella speranza di conquistare tutta quanta l'Asia e l'Europa. E certo non si ingannarono.

In particolare, merita di essere osservato che la dizione di Critobulo è attinta da passi in cui sono ribaltate le situazioni di partenza: i destinatari non sono i cittadini riuniti in assemblea, provati dalle sventure, che hanno bisogno di ritrovare nelle esperienze di un tempo la forza per perseguire i propri obiettivi, ma uomini sicuri nell'imminenza di un'impresa che produrrà una κίνησις μεγίστη. Ne consegue uno scarto tra le espressioni trionfalistiche di Mehmet II, finalizzate a una conquista imminente e inevitabile, e le sollecitazioni di Pericle all'assemblea proprio in nome della libertà (II 62, 3): «se ci teniamo stretti ad essa e riusciamo a salvarla, facilmente ci permetterà di recuperare questi beni [*scil.* le case e la terra], mentre per chi si sottomette ad altri, di solito vengono a scemare anche tutti gli altri beni posseduti in precedenza» – un passo che precede significativamente quello ripreso da Critobulo.

Risulta rilevante anche la riflessione metodologica che conclude il paragrafo. La fonte è Thuc. I 73, 2: «La storia più remota che bisogno c'è di rievocarla? Ne fa fede la tradizione più che la diretta esperienza degli ascoltatori [Καὶ τὰ μὲν πάνυ παλαιὰ τί δεῖ λέγειν, ὧν ἀκοαὶ μᾶλλον λόγων μάρτυρες ἢ ὄψεις τῶν ἀκουσομένων]», che Critobulo riprende con un ribaltamento perfettamente adatto al contesto: poiché gli eventi οὐδὲ ... εἰσι τῶν πάνυ παλαιῶν, l'autopsia (ὄψεις) è più affidabile della tradizione orale (ἀκοή¹³), una scelta che lo storico sottolinea attraverso le *iuncturae* ὄψεις ... τῶν λεγόντων e τῶν ὁρώντων ἀκοή, in successione chiasmatica, rafforzando l'alternativa con la sequenza verbale μαρτυρεῖ ... βεβαιοῖ.

Ma l'ordito intertestuale crea ulteriori suggestioni se consideriamo che il passo tucidideo è tratto dal discorso degli Ateniesi a Sparta in risposta ai Corinzi, che li avevano accusati della conquista di Corcira e dell'assedio di Potidea (I 68, 4). Anche in tale prospettiva Critobulo non riprende il modello solo sul piano espressivo (a conferma che la mimesi non è un puro calco formale), ma propone significative affinità tematiche. All'aggressione compiuta dagli Ateniesi corrisponde infatti l'invasione che Mehmet II sta preparando, sicché il punto di vista della fonte appare perfettamente confronta-

13. Sulla specifica valenza metodologica del vocabolo, cfr. R. Nicolai, *Il generale, lo storico e i barbari: a proposito del discorso di Brasida in Thuc. IV 126*, in G. Arrighetti, M. Tulli (a cura di), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Atti del Convegno di Pisa (7-9 giugno 1999), 145-155 (in part. 145-146, 150-151).

bile con quello del nuovo contesto. Addirittura, lo spirito di conquista che anima il sultano sembra trovare un'importante rispondenza proprio nel giudizio dei Corinzi sull'intervento ateniese (I 70, 9): «Insomma, in una parola si potrebbe dire degli Ateniesi che sono noti per non avere pace e non concederne agli altri». Lo conferma anche un altro passo del discorso di Mehmet II (I 14, 11-12):

Quando vincevano i nemici avanzavano per lungo tratto, quando invece erano vinti non si abbattevano né perdevano la fiducia di ottenere buoni risultati, ma affidandosi totalmente al loro coraggio e alla speranza del futuro, ancora con l'incertezza della sorte affrontavano di nuovo con vigore gli eventi, dimostrando un ardimento superiore alle loro capacità e rischiando oltre la ragionevolezza, sempre fiduciosi nelle situazioni terribili, non cedendo nei combattimenti, senza esitazione di fronte a tutto quanto sembrava essere bene per loro, per nulla titubanti davanti al bene, acuti nel concepire con la mente il necessario, rapidi nel portare a compimento con l'azione i propositi. Prediligevano sempre lunghe spedizioni per acquisire quanto non avevano, e non rimanevano mai nei medesimi luoghi, né vi lasciavano gli altri; non calcolavano per nulla quanto avevano a disposizione, perché desideravano sempre quel che non c'era, e ritenendo già di possedere quanto non era stato ancora acquisito gustavano assai poco i beni che avevano e affrontavano ogni fatica per conquistare e godere quanto non avevano. Sottoponevano i loro corpi a disagi e pericoli come se non appartenessero a loro [ὡς ἄλλοτρίοις], senza risparmiarsi minimamente, ancorché spesso prostrati, ma rimanendo invincibili nell'anima; così, sopportando travagli per tutta l'esistenza e trasformando la propria vita in lotta e fatica, innalzarono il regno a tanta gloria e potenza e lo resero fortissimo in uomini, ricchezze, armi, triremi e ogni bene, e del tutto autosufficiente in guerra e in pace e lo lasciarono in eredità a noi.

La strategia turca appare uniformarsi a quella degli Ateniesi, come risulta dalle parole dei Corinzi (I 70, 5: «Loro, quando sconfiggono i nemici, avanzano più che possono, e quando sono sconfitti arretrano il meno possibile»), nonché dal richiamo alle considerazioni di Pericle (II 39, 1: «Più che dei preparativi e degli stratagemmi, noi ci fidiamo del nostro coraggio, di cui diamo prova nell'azione»). Di conseguenza, in Critobulo il modello tucidideo è riproposto con l'intento non solo di offrire un contrassegno stilistico o sentenzioso (come prova nel complesso la documentazione di Reinsch in apparato a p. 28, 19-25), ma anche di suggerire, si direbbe, un confronto di scelte operative, mirate a identici obiettivi, ancorché perseguibili da punti di partenza del tutto differenti. In questa prospettiva sembra fornire una conferma esemplare l'orgogliosa esibizione di potenza del sultano (I 14, 10: «innalzarono il regno a tanta gloria e potenza e lo resero fortissimo in uo-

mini, ricchezze, armi, triremi e ogni bene, e del tutto autosufficiente in guerra e in pace e lo lasciarono in eredità a noi»), enfatizzata ancora attraverso il richiamo alle parole di Pericle (II 36, 3): «Ma la massima espansione dell'impero la si deve a noi che oggi siamo ancora nel pieno della nostra età matura [οἱ νῦν ἔτι ὄντες μάλιστα ἐν τῇ καθεστηκυίᾳ ἡλικίᾳ], e siamo stati noi a provvedere la città di tutto, rendendola autosufficiente sia in caso di guerra che in periodo di pace». Altrettanto significativa, per le suggestioni create, appare anche la riflessione che conclude il discorso di Mehemet II (I 17):

Dopo avere così parlato, metteva ai voti la guerra, e tra i presenti quasi tutti levarono un plauso per il discorso del sultano, lodandolo per la prudenza, l'intelligenza, nonché per il coraggio e il valore, mostrando approvazione e incitando ancora di più alla guerra. Alcuni lo facevano per ambizione personale, nella speranza di acquisire in questo modo maggiori guadagni ed elevare la propria condizione, altri per compiacere il sultano, volendo nel contempo trarre un vantaggio da simili comportamenti, altri ancora, i giovani, per inesperienza, ignorando cosa fosse la guerra. Quanti invece non erano d'accordo sulla scelta, tra gli altri motivi per le difficoltà e soprattutto le mutevoli sorti della guerra, e volevano dire qualcosa per impedirla, vedendo la fermezza del sultano e l'entusiasmo di tutti gli altri a questa iniziativa, per timore, a mio parere, e contro voglia rinunciarono a farlo e si aggregarono ai più. Così la guerra venne decisa da tutti.

In questo caso il modello è Thuc. VI 24, 3-4:

A questo punto tutti, in egual modo, furono presi dalla mania di fare la spedizione: i più anziani pensavano che avrebbero conquistato la terra contro cui si accingevano a navigare o che comunque una così grande forza non avrebbe subito alcuna sconfitta; gli uomini in età militare provavano il desiderio di vedere e visitare terre lontane, e confidavano che si sarebbero salvati; e la massa del popolo, con gli arruolati, pensavano che per il momento avrebbero ottenuto del denaro, e avrebbero poi conquistato ulteriore potenza, sì da poter disporre di un salario perpetuo. Cioché, a causa dello smodato desiderio dei più, anche chi eventualmente non era favorevole se ne restava in silenzio, per paura di apparire un cattivo patriota votando contro.

Significativamente nel passo tucidideo la spedizione in Sicilia viene votata dopo il discorso di Nicia, che aveva manifestato le proprie perplessità ponendo l'assemblea davanti a una perentoria scelta (VI 23, 3: «se qualcuno è di parere diverso, si accomodi: gli lascio il comando»); in Critobulo invece i presenti condividono in modo praticamente unanime il parere del sultano. Certo, la premessa dell'ἐπιψήφισις τοῦ πολέμου παρὰ τοῦ βασιλέως καὶ

πάντων (come recita il lemma di p. 35, 1) appare analoga (la conquista di una terra lontana, nell'intento di ampliare l'*arche*); ma in Tucidide il racconto è condotto dalla prospettiva di chi paventa la sconfitta e cerca garanzie (VI 24, 1: «egli [*scil.* Nicia] riteneva che, con la sovrabbondanza delle cose richieste, o avrebbe dissuaso gli Ateniesi oppure, se fosse stato obbligato a fare la spedizione, l'avrebbe intrapresa in tal modo in condizioni di massima sicurezza»); in Critobulo invece domina il punto di vista del sultano conquistatore, il quale crea con le sue parole quel consenso che invece Nicia inopinatamente consolida nel momento stesso in cui manifesta i propri dubbi sulla spedizione. In sostanza, Critobulo riadatta il modello alla nuova situazione, conservando il *pathos* che contrassegna l'attesa di un evento grandioso. Appare analogo in entrambi i passi il silenzio dei dissenzienti, i quali in Critobulo non osano contrastare la fermezza (ἔνστασις) del sultano; un silenzio inevitabilmente coatto, che in Tucidide invece sembra motivato dalla specifica volontà della massa di non entrare in conflitto con se stessa, palesando una spaccatura del tutto contraddittoria rispetto alla «mania di fare la spedizione» (VI 24, 3: καὶ ἔρωσ ἐνέπεσε τοῖς πᾶσιν ὁμοίως). In tale contesto non sembra un dettaglio irrilevante l'impiego dell'aggettivo ἄκοντες, che in Critobulo (p. 35, 15) è riferito ai pochi che vorrebbero rinunciare all'impresa, in Tucidide invece significativamente a Nicia, allorché viene costretto a rispondere «per quanto controvoglia [ἄκων]» all'anonimo ateniese che lo aveva sollecitato a dire: «quali mezzi gli Ateniesi dovessero decretare di assegnargli» (VI 25, 1). Un dettaglio che conferma come la rilettura di Critobulo produca (non credo involontariamente) uno scarto rispetto al modello e permetta di cogliere anche attraverso l'*imitatio* tratti comunque innovativi, che consolidano la caratterizzazione dei personaggi, i quali in ogni caso conservano la propria specifica identità; la sciagura dei vinti non crea mai le condizioni per mettere sotto accusa il trionfo dei conquistatori.

Anche il secondo discorso (I 48-51), del quale il lemma presenta il contenuto («Secondo discorso del sultano, che esorta tutti a combattere con valore e nel contempo li ammonisce ricordando di che cosa saranno padroni combattendo con coraggio e come avranno molti e grandi beni»), offre spunti significativi. Mehmet II è spietato nel valutare le condizioni di Costantinopoli (I 48, 7-49, 2 = pp. 61, 30-62, 5):

tutta la trincea, lo vedete, è sprofondata, il muro di terra è precipitato in tre punti, tanto da essere facilmente accessibile non solo a opliti e a uomini equipaggiati come voi, ma anche a cavalli e cavalieri bene armati. Così il muro non è per voi imprevedibile, ma vi offro una spianata adatta alla cavalleria, da attraversare in armi. Che bisogno abbiamo di soffermarci sulle condizioni degli avversari? Hanno pochissimi uomini, la mag-

gior parte senza armi e inesperti di guerre; infatti, come posso sapere dai disertori, a fatica, dicono, ci sono due o tre uomini a difesa della torre e altrettanti sul bastione, sicché accade che uno solo fronteggi i nemici e difenda tre o quattro ripari, per di più completamente disarmato o male equipaggiato. Dunque, come potranno bastare costoro contro la nostra moltitudine così consistente?

Anche le forze ausiliarie sono inaffidabili (I 49, 4-7 = pp. 62, 17-63, 2):

Gli Italiani¹⁴ schierati sul muro diroccato, anche se a qualcuno sembrano invincibili e in grado di respingere gli assalitori, in quanto ben armati ed esperti di guerre, soprattutto quelle affrontate nelle fortezze, nondimeno mi pare che siano completamente inaffidabili e precari. Anzitutto, pensando di combattere per beni altrui, non vorranno lottare e gettarsi apertamente nel pericolo senza ottenere alcun guadagno; poi, sono raccogli-ticci [p. 62.24: σύγκλυδές τέ εἰσι], provengono da varie parti e mirano solo a prendere e ad andarsene sani e salvi, non a combattere sino alla morte. Sicché ora resistono senz'altro e rimangono schierati, mentre noi ad intervalli compiamo scaramucce e combattiamo come si trattasse di un gioco, pensando di misurarsi con noi in modo analogo anche in futuro. Ma quando vedranno che la guerra li circonda e incombe da ogni parte manifestamente e li terrorizza, mettendo la morte davanti agli occhi, allora, lo so bene, senza alcun indugio getteranno le armi, e volgendo le spalle fuggiranno senza voltarsi, e nulla potrà impedirlo o trattenerli del tutto. Se anche resisteranno in qualche modo (ammettiamolo pure), li metteremo nondimeno in fuga, con la forza, con l'esperienza di guerra e con l'audacia, sicché ritengo che neppure questo contingente debba essere tenuto in alcun conto da noi o comunque sia degno di preoccupazione.

Per la *iunctura* σύγκλυδές τέ εἰσι Reinsch richiama in apparato Thuc. VII 5, 4, un passo della spedizione in Sicilia, che recita: «li invitò [*scil.* Gilippo] a fare queste considerazioni: quanto a preparazione non sarebbero certo stati ora inferiori, e dal punto di vista morale sarebbe stato intollerabile se non avessero stimato, loro che erano Peloponnesiaci e Dori, di poter vincere e scacciare dalla loro terra degli Ioni, degli isolani e delle masse raccogli-ticce [ξυγκλύδων ἀνθρώπων]». Non credo che a rendere pertinente il confronto sia soltanto la corrispondenza verbale, la quale sembra essere piuttosto anche in questo caso solo la spia di un'operazione mimetica di respiro più

14. Il riferimento è generico; sulla presenza degli Italiani a difesa della città, cfr. per gli anni 1452-1453 la documentazione riportata da A. Pertusi, *La caduta di Costantinopoli. Le testimonianze dei contemporanei*, I, Milano 1976, LXII-LXXII, tenendo conto comunque che «sul numero complessivo degli uomini in grado di combattere si hanno dati contrastanti nelle fonti» (LXXII).

ampio. Gilippo rincuora i Siracusani sconfitti dagli Ateniesi; sono le parole di un nemico (come il sultano) che tuttavia subito dopo risulterà vincitore (come è narrato in VII 6, 3), anche in forza di quell'omogeneità etnica («loro che erano Peloponnesiaci e Dori») che significativamente aveva sempre costituito un tratto specifico degli Ateniesi – ereditata di fatto anche dai Bizantini, i quali la trasformarono in un'identità culturale espressa dalla multiforme valenza semantica di Ῥωμαῖοι. In sostanza, le «masse raccogliatrici» sono in entrambi i passi la testimonianza di una strategia militare che porta a un esito analogo, la sconfitta, con la differenza che in Tucidide segna la sorte degli invasori, in Critobulo degli aggrediti, costretti ad affidarsi a schiere dominate dalla paura – l'immagine della «morte davanti agli occhi» (p. 62.30: τὸν θάνατον πρὸ ὀφθαλμῶν ἐπαγόμενον) enfatizza pateticamente l'inconsistenza dei difensori terrorizzati dai pericoli della guerra.

Più complesso appare l'ordito creato dalla *mimesi* tucididea in I 50, 1-3 (pp. 63, 3-64, 1). Recita il testo di Critobulo:

Pertanto, tutto questo dimostra che la vittoria è con noi e la città è conquistabile. Perché, come vedete, è stata chiusa tutta quanta, per terra e per mare, come in una rete, e non le è possibile d'ora in poi sfuggire alle armi e alle mani nostre. Siate dunque uomini capaci voi stessi e esortate tutti quelli che sono con voi a seguirvi con coraggio e ad affrontare l'impresa con tutto l'ardore e lo slancio, considerando che tre sono i motivi per combattere nobilmente, volerlo, avere senso dell'onore e obbedire ai comandanti; questo significa per ciascuno conservare con valore il proprio posto e gettarsi nell'azione in silenzio e con ordine, sì da poter ascoltare con prontezza le disposizioni e trasmetterle [p. 63, 14: διαπορθμεύειν¹⁵] allo stesso modo agli altri, e stare zitti, quando occorra andare all'assalto, quando invece sia necessario farsi sentire con forza e levare il grido di guerra con voce assolutamente terribile, metterlo in atto; perché, come questo giova per lo più anche in altre azioni di guerra, lo è nondimeno nell'assalto alle mura. Per il resto, comandate a tutti di fare bene ogni cosa, con ordine e disciplina. Lottate dunque con valore, in modo degno di voi stessi e di quelli che vi hanno preceduti, non siate vili, considerando quanto grandi sono gli obiettivi per i quali combattete, e non lasciate che lo siano gli altri che stanno con voi¹⁶. Io stesso per primo sarò presente all'azione di guerra, combatterò con voi e assisterò alle imprese di ciascuno.

15. Con analogia valenza metaforica, riferito ai messaggi, il verbo ricorre in Herod. IX 4, 1.

16. τῶν μεθ' ὑμῶν è genitivo partitivo unito al pronome ἄλλος (ο ἕτερος), secondo un uso ben documentato in Critobulo, cfr. *supra*, in 50, 2: κὰν τοῖς ἄλλοις τῶν πολέμων.

A p. 63, 7-11 Critobulo richiama Thuc. V 9, 9: «E sii tu stesso valoroso come deve essere uno Spartiata come te. E voi alleati seguitelo coraggiosamente; convincetevi che per condurre con successo una guerra occorrono tre cose: volontà, senso dell'onore e obbedienza ai capi [καὶ αὐτός τε ἀνὴρ ἀγαθὸς γίγνου ... καὶ ὑμεῖς ... ἀκολουθήσατε ἀνδρείως καὶ νομίσατε <τρία> εἶναι τοῦ καλῶς πολεμεῖν τὸ ἐθέλειν καὶ τὸ αἰσχύνεσθαι καὶ <τὸ> τοῖς ἄρχουσι πείθεσθαι]». Il passo fa riferimento alla campagna di Anfipoli, terminata con l'insuccesso ateniese (422). Brasida, entrato in città, si prepara ad assalire gli Ateniesi con uno stratagemma (V 8, 4): «scelti dunque centocinquanta opliti per sé e affidati gli altri a Clearida, decise di attaccare all'improvviso prima che gli Ateniesi si ritirassero [...]. Radunati quindi tutti i soldati per rincuorarli ed esporre loro il piano di battaglia, tenne questo discorso». Le premesse del discorso sono identiche, l'imminenza di un assalto; a tenerlo è un avversario, ma Critobulo, rispetto a Tucidide, privilegia il punto di vista degli aggressori, esaltandone qualità e risorse. Certo, l'enfasi dell'apostrofe¹⁷ prescinde dal fatto che lo scontro con gli Ateniesi costò la vita a Brasida, nonostante l'esito vittorioso; invece, si può forse ipotizzare che il richiamo al passo tucidideo sia stato suggerito anche da altre ragioni. Geograficamente, Anfipoli non è lontana da Imbro; inoltre il corpo di spedizione ateniese comprendeva «i soldati di Lemno e di Imbro, i più valorosi» (V 8, 2) – si direbbe che attraverso la mediazione letteraria Critobulo viva due volte il dramma della sconfitta, come Imbriota e Bizantino, e che solo l'intento encomiastico lo sottragga alla lamentazione sul destino di Costantinopoli, ancorché nell'ammirazione espressa da Mehmet II per la ricchezza della città non sia impossibile cogliere il rimpianto per tanta grandezza dissolta (I 48, 3 = p. 60, 19-25): «la ricchezza è molta e varia in questa città, nella reggia, nelle case dei potenti e in quelle dei privati; più splendida e in maggior misura è accumulata nei templi una quantità infinita di doni votivi, cimeli di ogni tipo, d'oro e d'argento, pietre preziose e ricchissime perle, nonché splendidi arredi, senza contare la restante suppellettile domestica e l'abbondanza di beni: sarete padroni di tutto questo» – un'altra conferma che la mimesi, creando un ordito di suggestioni, impone un'esegesi che vada al di là del puro riscontro verbale.

17. Significativamente Critobulo richiama anche la fine del discorso di Brasida, cfr. in particolare I 50.3: «Lottate dunque con valore, in modo degno di voi stessi e di quelli che vi hanno preceduti, non siate vili, considerando quanto siano importanti gli obiettivi per i quali combattete, e non lasciate che lo siano gli altri che stanno con voi. Io stesso per primo sarò presente all'azione di guerra, combatterò con voi e assisterò alle imprese di ciascuno» ~ Thuc. V 9, 10: «Orsù, non siate codardi considerando quanto sia grande il bene per il quale lottiamo, ed io vi dimostrerò che non so soltanto incitare gli altri ma impegnarmi io stesso concretamente in un assalto».

Nel discorso di Mehmet II sono intercalati altri spunti tucididei¹⁸, come prova in particolare il confronto tra il citato passo di I 50, 2¹⁹ e Thuc. II 89, 9: «quanto a voi, restate disciplinatamente vicino alle navi e fate bene attenzione ai comandi che vi saranno rivolti, soprattutto perché ci fronteggiamo così da vicino. Quando poi saremo nel vivo dell'azione badate soprattutto a conservare l'ordine e il silenzio, che è buona norma quasi sempre in guerra, [...] e difendetevi facendo onore alle vostre imprese passate».

La fonte di Critobulo in questo caso è il discorso che l'ateniese Formione rivolge ai propri soldati nell'imminenza della battaglia navale di Naupatto (429), nell'intento di rincuorarli (II 88, 1): «giacché si era accorto che in riunioni che avevano luogo fra loro esprimevano i loro timori per la superiorità numerica della flotta nemica». Anche in questo caso le parole di Mehmet II evocano dunque un evento vittorioso – benché all'inizio i Peloponnesiaci riescano prevalere (II 90, 5-6) – e sembrano essere particolarmente adatte alla situazione, dal momento che Formione (al pari del sultano subito dopo) si propone di scuotere l'εὐψυχία dei propri uomini, nella consapevolezza che «quanto a coraggio non ne hanno [*scil.* gli Spartani] certo più di noi» (II 89, 3). Inoltre, come poco prima Mehmet II aveva espresso la propria diffidenza sul contributo degli Italiani, così ora Formione critica gli alleati degli Spartani, restii ad affrontare i pericoli (II 89.5: «non dovete certo temere che lottino con temerarietà»). In sostanza, anche se non sono documentabili riscontri verbali diretti, il discorso di Formione rappresenta un modello comunque significativo, in quanto è costruito su un ordito di pensieri perfettamente consentaneo alla *Stimmung* che contrassegna le parole del sultano, ancorché l'identica consapevolezza nel successo finale nasca da un rapporto di forze diametralmente opposto²⁰.

Attraverso l'*imitatio* dunque Critobulo sembra riscattare un atteggiamento che Pertusi²¹ ritiene in ogni caso difficile da giustificare, pur riconoscendo che «si dimostra non solo bene informato, ma anche abbastanza obiettivo». Celebrare Mehmet II attingendo a Tucidide non solo realizza i propositi proclamati nella lettera dedicatoria, ma sancisce nella prassi del racconto l'esemplarità di una cultura che Bisanzio è destinata comunque a

18. Nonché richiami ad Arr. *Anab.* III 9, 6-7; sull'importanza dell'*imitatio* arrianea, cfr. Reinsch, *Prolegomena* cit., 58*-66*.

19. Cfr. l'apparato di p. 63, 11-19.

20. «Quelli che invece attaccano con forze di gran lunga inferiori, senza necessità di farlo, affrontano la sfida con una saldezza di intenti che costituisce la loro grande forza. È tenendo conto di ciò che il nemico ci teme, per quanto vi è di sorprendente nel nostro comportamento, ben più che per il nostro apparato militare, la cui organizzazione rientra nella norma» (II 89, 6).

21. Pertusi, *La caduta di Costantinopoli* cit., XXXI.

trasmettere ai posteri, nonostante le rovine della conquista. Inoltre, l'ammirazione del sultano per la grandezza di Costantinopoli rappresenta un riconoscimento che occulta, si direbbe, l'oggettiva debolezza della città, incapace di organizzare una difesa consistente e di fatto abbandonata al proprio destino dall'indecisione degli Occidentali. Certo meraviglia che le *Storie* di Tucidide siano riutilizzate per testimoniare gli effetti di una conquista mirata a soggiogare l'Occidente; ma la scelta encomiastica, quand'anche ispirata da «ragioni di convenienza»²², non smentisce o addirittura dissolve la *paideia* di Critobulo, che proprio attraverso l'*imitatio* dà voce a un'impresa in cui l'eccellenza dello stile contrasta con la sorpresa aberrante del messaggio, creando un'ambiguità che Critobulo affida al giudizio dei posteri, come proclama in conclusione dell'epistola dedicatoria (pp. 8.31-9.6): «Se il nostro racconto sembrerà molto inferiore alle tue gesta, non giungerà alla loro altezza – è assolutamente inevitabile che accada – e il libro sarà giudicato inutile, allora anch'io dimostrandoti da lontano la mia venerazione [προσκυνήσας] e prediligendo il silenzio rinuncerò alla storia lasciando ad altri molto migliori di me questo compito». Non sembrano le parole di un «collaborazionista»²³, ma piuttosto di uno spirito che proclama comunque con orgoglio le proprie radici.

22. Pertusi, *loc. cit.*

23. Al termine ricorre, sia pure «impropriamente» (lo confessa), Pertusi, *loc. cit.*

ASPETTI DELLA POESIA BIZANTINA

L'INNO 17 DI SIMEONE IL NUOVO TEOLOGO

«Atti dell'Accademia Pontaniana» 49 (2000), 139-150

1. «Syméon donne toujours le pas au contenu sur la forme extérieur. Cette règle fondamentale et très simple explique non seulement les innombrables fautes de métrique, mais aussi le fait qu'on ne peut absolument pas parler *d'une stylistique et d'une rhétorique élaborée*». Con queste considerazioni si apre il breve capitolo dedicato da Koder allo stile e alla lingua degli *Inni*, nelle pagine introduttive della sua edizione¹: la perentorietà dell'affermazione è il segnale di un giudizio quanto mai critico, che induce Koder a limitare l'indagine stilistica – peraltro neppure affrontata nei ponderosi *Prolegomena* della edizione curata successivamente da Kambylis² – ad un succinto elenco di esempi, che danno un'idea molto generica delle scelte espressive di Simeone. In verità, come ha osservato finemente Maisano³, nel poeta è possibile cogliere «sotto l'apparente uniformità superficiale, il molteplice e vario dispiegarsi di un impegno acutissimo, culturalmente e artisticamente assai vivo, capace di scomporre e ricomporre il suo tema con assoluta padronanza del mezzo stilistico», «nonostante la sua pretesa di essere ἀγράμματος e la sua spesso soltanto apparente trascuratezza»⁴. Certo, le conclusioni di Maisano, esito di un sondaggio parziale degli

1. *Syméon le Nouveau Théologien, Hymnes*, Introduction, texte critique et notes par J. Koder, traduction par J. Paramelle, I, Paris 1969, (*SChr.* 156), p. 78; gli altri due volumi sono stati pubblicati rispettivamente nel 1971 e 1973.

2. *Syméon Neos Theologos, Hymnen*, Prolegomena, kritischer Text, Indices besorgt von A. Kambylis, Berlin-New York 1976, da cui saranno tratte in seguito le citazioni.

3. R. Maisano, *La poesia religiosa di Simeone il Nuovo Teologo*, in «Riv. di storia e lett. religiosa» 13 (1977), p. 45; il tema è stato ripreso recentemente, sia pure sotto differenti punti di vista, da G. Lozza, *Il lessico della teologia negativa in Simeone il Nuovo Teologo*, in *Problemi di ecdotica e esegesi di testi bizantini e grecomedievali*, Napoli 1993, pp. 129-136; U. Criscuolo, *Poesia e poetica negli Inni di Simeone il Nuovo Teologo*, in *La poesia bizantina*. Atti della terza giornata di studi bizantini (Macerata, 11-12 maggio 1993), a cura di U. Criscuolo e R. Maisano, Napoli 1995, pp. 55-77.

4. Maisano, *art. cit.*, p. 39.

Inni, meritano di essere approfondite attraverso indagini specifiche, mirate a cogliere le movenze stilistiche e i moduli strutturali, che danno forma all'ispirazione del Teologo; proprio perché «sarebbe vano voler scoprire un coerente metodo stilistico e retorico valido per tutta la sua produzione»⁵, sembra proficuo concentrare la ricerca su un solo inno, in modo da offrire un esempio di interpretazione, anche in vista di un auspicato commentario perpetuo, che dia conto in dettaglio dell'andamento compositivo degli *Inni*, contrassegnati da una tecnica paziente e sottile, ancorché mai criptica, nonostante la più volte professata inesprimibilità della forza interiore che muove l'ispirazione e si traduce in una scrittura nella quale, secondo Niceta Stetato, il discepolo, editore delle sue opere, τὸ λίαν ἀνατατικόν τε καὶ διηρμένον ... οὐ πᾶσιν, οἶμαι, καταληπτὸν τε καὶ εὐεπίβατόν ἐστι (p. 13, 4-7 Kambylis). In tale prospettiva, l'indagine dell'inno 17, il più lungo della raccolta (858 anacreontei), può costituire uno *specimen* significativo, per la complessa articolazione dei temi, difficilmente individuabili dalla essenziale presentazione dell'*inscriptio*, che recita: «Il timore genera l'amore (ἀγάπην) e l'amore sradica il timore dall'anima e rimane solo in essa, in quanto è Spirito divino e santo».

2. L'inno si apre con una sequenza di domande articolate in strofe tetrastiche (1-4; 5-8; 9-12; 14-16), scandite dall'anafora di πῶς (9x)⁶, attraverso le quali Simeone denuncia tutti i propri limiti nel glorificare degnamente (2 ἀξίως) Dio, con lo sguardo (5-6), con la gestualità delle mani levate (9-10), con la parola (7-8; 11-12), che deve aiutarlo a chiedere perdono dei peccati. In tale sequenza l'intensità delle domande è sottolineata da una coppia di omeoteleuti (13-14 τολμήσω ... αἰτήσω; 15-16 πταισμάτων ... πλημμελημάτων), che creano una sorta di doppia rima ba-

5. Maisano, *art. cit.*, p. 36.

6. Un andamento simile è documentato dall'inno 6, che Criscuolo, *art. cit.*, p. 72 definisce «graziosa e veloce anacreontea, ritmata dall'anafora di πῶς nei primi diciannove versi e caratterizzata dall'ininterrotta serie di interrogazioni, dall'abile giuoco delle antitesi, dalle allitterazioni, dalle rime, messe come a caso, ma frutto di *accorto poetare*» (il corsivo è mio). In generale, l'anafora è attestata di frequente, come provano, oltre ai casi che verranno segnalati *infra*, e prescindendo dalla ripetizione di καί, del tutto comune, gli esempi di 1, 132-140 (σύ ripetuto 9x); 15, 60-70 (in sequenza δόξα 4x, ὄλος 3x, ὑπέρ 4x); 19, 111-143 (ἐκεῖ 16x); 21, 54-62 (οὐ 10x), 79-102 (οὔτοι 1 lx); 44, 167-193 (ἄγνωστον 23x); 53, 291-298 (θάνατος 6x).

ciata, a cui conferisce una fine simmetria la coppia incipitaria (13-14 πῶς ... πῶς; 15-16 τῶν ἀμέτρων ... τῶν πολλῶν). Lo sgomento nasce dalla consapevolezza della indegnità dell'uomo di fronte alla misericordia di Dio: significativamente 15-16 richiamano πολλά ... ἀμαρτήματα (3-4) e chiudono questa parte iniziale, nella quale è manifesta la coscienza di avere travalicato i limiti concessi all'uomo. Lo conferma la scansione delle preposizioni e dei preverbi ὑπέρ (18 ὑπὲρ ἅπασαν συγγνώμην; 20 πᾶσαν φύσιν ὑπερέβην; 28 ὑπὲρ τὴν ἀλόγων φύσιν) e παρά (21 παρὰ φύσιν ἔργα πράξας; 27 παραβάς τὰς ἐντολάς σου), sottolineata anche dai parallelismi etimologici (20 ὑπερέβην; 27 παραβάς), che rafforzano con sapiente *ordo verborum* i richiami interni, creando segmenti tematicamente conclusi: così al v. 22 (τῶν ἀλόγων ὠφθην χείρων), corrisponde il v. 26 (ἐγενόμην ὄντως χείρων), dopo la breve elencazione di 23-25 (πάντων ζῶων ἐναλίω / πάντων τε κτηνῶν χερσαίων, / ἔρπετῶν δὲ καὶ θηρίων), che prepara con ricercata *climax* l'ammissione di 27-28 (παραβάς τὰς ἐντολάς σου / ὑπὲρ τὴν ἀλόγων φύσιν), finemente ribadita ad inizio di verso proprio dalle due preposizioni che contrassegnano tutta questa sezione.

In effetti, la ricerca di un sottile equilibrio tematico e stilistico tra le parti è un obiettivo costante della poesia di Simeone, che procede come un flusso in cui la portata dell'ispirazione, ancorché appaia inizialmente incontrollabile per l'abbondanza e l'intensità delle suggestioni, si frantuma in una serie di sequenze articolate su un sottile gioco di contrappunti e/o di allibramenti, che conferiscono alla riflessione il timbro di un crescendo, che proprio la maestria del Teologo sottrae al pericolo di un disordinato accostamento di 'illuminazioni' estemporanee.

3. L'antitesi luce/ombra⁷ è un *topos* di Simeone; al φῶς è connessa la δόξα, al contrario lo σκότος è allontanamento da Dio. Il poeta lo grida in una successione di interrogative (31-44), ancora contrassegnate dall'anafora di πῶς, ripetuto 6x, denunciando tutta la miseria e la solitudine del peccatore,

7. Sull'immagine della luce e del sole, assai ricorrente anche nelle opere in prosa di Simeone e derivata dalla tradizione platonica e neoplatonica, cfr. U. Criscuolo, *I prodromi della ripresa platonica: Simeone il Nuovo Teologo*, in *Storia e tradizione culturale a Bisanzio fra XI e XII secolo*, Atti della prima giornata di studi bizantini (Napoli, 14-15 febbraio 1992), a cura di R. Maisano, Napoli 1993, pp. 1-28, in particolare, pp. 23-27.

che riconosce gli effetti del suo comportamento (38-39 ὁ τοῦ σκότους / ἔργα πράξας); soprattutto, la valenza di σκότος si carica di particolare significato se confrontiamo i versi citati con 17-18 ἔπραξα ... ἔργα / ὑπὲρ ἅπασαν συγγνώμην e 21 παρὰ φύσιν ἔργα πράξας; la ripresa dell'identica *iunctura* ἔργα πράσσειν apparentemente generica⁸ sottolinea con intensità retorica, abilmente variata con trama etimologica in 50-51 (ἔπραξε τὰς πράξεις, / ἄσπερ ἔπραξα), la coscienza di un comportamento del tutto incontrollato, che deturpa l'anima e il corpo (29-30), escludendo l'uomo dal cospetto di Dio (31), a cui pure Simeone si rivolge in forma dialogica, come in altri inni, con l'intento preciso «de restituer les paroles et les pensées que, dans sa vision, il a reçues du Christ. Il ne s'agit plus de fiction, mais d'une conversation qui a vraiment eu lieu»⁹ – e in questa prospettiva acquista particolare significato l'alternanza οἶδας (19) / οἶδα (48): la reciproca consapevolezza, ribadita anche in 54-55 (τοῦτο πάλιν οἶδα / τοῦτο πέπεισμαι, Θεέ μου), contribuisce ad avvicinare l'uomo a Dio.

Agli eccessi che contrassegnano l'agire umano, risponde la misericordia divina parimenti espressa dalla duplice anafora della preposizione ὑπὲρ (59-63 ὑπερβήσεται ποτέ σου / τὸ φιλόανθρωπον καὶ μέγα, / μᾶλλον δὲ ὑπὲρ τὸ μέγα, / ὑπὲρ λόγον ὑπὲρ νοῦν τε / ἔλεος), che sottolinea l'eccezionalità dell'intervento, imposto da una situazione di fatto eccezionale; in questo modo si ristabilisce un equilibrio che realizza la comunione tra l'uomo e la divinità, espressa in forma di partecipazione e di dialogo (66-69 καὶ καθαίρεις καὶ φωτίζεις / καὶ φωτὸς ποιεῖς μετόχους, / κοινωνοῦς θεότητός σου / ὁμιλεῖς καὶ συλλαλεῖς¹⁰ τε). Così allo sgomento iniziale, che produce pure palesi reazioni fisiche (45-47 φρίττων ὄλος, τρέμων ὄλος / ὄλος φόβῳ καὶ ἐκπλήξει / συνεχόμενος), ed è espresso dal rintocco delle interrogative, si contrappone l'esultanza delle esclamazioni che accompagnano la scoperta dell'ἀγάπη (71-72 ὦ χρηστότητος ἀπειροῦ, / ὦ ἀγάπης ἀνεκφράστου) e introducono uno scarto espressivo evidente creato dalla sequenza degli imperativi (77 δέξαι; 82-83 πλῦνον ... πλῦνον; 85 ἐκπλυνον;

8. Il nesso è attestato anche in 14, 97; 41, 19; 50, 319 (τὰ τοῦ σκότους ἔργα / πράξαντα); 55, 59; la *variatio* ἔργα ποιεῖν è documentata in 24, 36; 40-21; 55, 67; 58, 36, 147. Simeone ricorre anche all'accostamento ἔργα / πράξεις, cfr. 2, 28; 12, 81; 20, 186; 23, 401; 33, 71-72, 117, 124; 42, 14; 54, 138; 55, 24.

9. Koder, *op. cit.*, p. 79.

10. Anche il verbo semplice è «più volte impiegato in relazione al vicendevole colloquio fra Dio e il contemplante», come osserva Criscuolo, *I prodromi*, cit., p. 24, n. 1, con particolare riferimento al *Cent. 2*, 24; negli *Inni* è attestato 8x.

96 ἐξανάσπασον; 97 καθάρισον; 99 ἐμφύτευσον; 101 ἀξίωσον), che alimentano l'attesa dell'uomo e cancellano l'inerte incertezza dei futuri di 1-44, spesso evidenziati in fine di verso (5-6; 8; 11-14; 31; 37).

4. La *metanoia* rinnova l'uomo e le lacrime lavano le brutture dell'anima e del corpo (79-84). La metafora di 82-84 (πλῦνον ἐν αὐταῖς [*sc.* πηγαῖς] ψυχῆς μου, / πλῦνον καὶ τοῦ σώματός μου / τὰς ἐκ τῶν παθῶν κηλίδας) e di 85-86 (ἐκπλυνον καὶ τὴν καρδίαν / ἀπὸ πάσης πονηρίας) è correlata con l'immagine dell'innesto, del tutto topica nella tradizione vetero e neotestamentaria, attraverso la quale Simeone rappresenta la crescita del φόβος e il fiorire dell'ἀγάπη; in questo modo il poeta crea una sequenza di intrecci lessicali, in cui la ripresa di vocaboli identici o affini rende bene l'idea della trasformazione che l'uomo deve trovare in sé, partendo dalla coscienza dei propri limiti. Così, le lacrime che cancellano i peccati irrorano l'innesto del φόβος: α δακρύων μου ῥανίδας (*sc.* δέξαι) / ὡς πηγὰς αἰεὶ βλυζούσας (79-80), corrisponde τῇ προσθήκῃ δὲ δακρύων / προστιθεὶς ῥοὰς βλυζούσας / ποτιζόμενος (*sc.* φόβος) δ' ἐκ τούτων / ἐπὶ πλεῖον καὶ αὐξάνει ... / καὶ εἰς ὕψος ἀναβαίνει) (106-111); in particolare 111 riprende *ad verbum* 92, ove l'immagine spiega invece la crescita della πονηρία, e allo stesso modo una identica correlazione creano, sia pure in contesti di segno contrario, βλαστάνει (91) e ἀναβλαστῆσαι (102), a conferma di una tendenza specifica di Simeone: insistere sullo stesso concetto anche facendo ricorso ad un evidente cumulo verbale, creato dall'accostamento di vocaboli etimologicamente affini, ovvero da una fine *variatio*, come dimostrano i casi di 89-90 (πονηρία τοῦ σπορέως / πονηροῦ σπορὰ ὑπάρχει), 91-93 (βλαστάνει ... ἀναβαίνει ... ἐκφύει), nonché il passo già citato di 106-107, dove la figura etimologica προσθήκη ... προστιθεὶς, sottolineata dalla collocazione in *incipit* dei vocaboli, è preceduta significativamente da προστιθέμενος καθ' ὄραν, con il verbo ancora in prima sede, in modo da creare insieme a ποτιζόμενος (108) una evidente trama allitterativa. Ma soprattutto l'immagine ἐμφύτευσον τὸν φόβον (99), ribadita da φόβος σὸς πεφυτευμένος (127), ispira un ordito contrassegnato in prevalenza da similitudini o metafore naturalistiche, tra loro perfettamente correlate, in una *climax* che esprime con finezza sul piano stilistico il procedere dell'ispirazione, spesso articolata su particolari che il poeta sembra scoprire nel corso stesso della scrittura, facendo intravedere un gusto evidente

per il dettaglio. Lo confermano 25-138:

μέσον τούτων, ὡσπερ δένδρον	125
εἰς ὑδάτων διεξόδου,	
φόβος σὸς πεφυτευμένος	
ἔξανθει καὶ κατ' ὀλίγον	
δείκνυσί μοι ξένον ἄνθος,	
ὦ Χριστέ μου, ξένον ἄνθος	130
ξένον εἶπον, ὅτι πᾶσα	
φύσις κατὰ γένος τίκτει	
καὶ τῶν δένδρων πάντων σπέρμα	
κατὰ γένος ἐν ἐκάστῳ	
ὁ δὲ φόβος σου καὶ ἄνθος	135
ξένης φύσεως δεικνύει	
καὶ καρπὸν ὁμοίως ξένον	
καὶ ἀλλότριον ἐκεῖνου ¹¹ .	

Il paragone φόβος/δένδρον suggerisce la metafora ἔξανθει ... ξένον ἄνθος e proprio la *iunctura* è ripresa in identica sede nel verso successivo (130) e lievemente variata in 135-136 (ἄνθος / ξένης φύσεως), in una sequenza dove l'ispirazione del poeta non è concentrata con continuità solo sull'immagine del fiore, ma anche, e forse soprattutto, sulla sua «straordinarietà», derivata dalla sua «stranezza» – dal momento che le due valenze sono compresenti: in pochi versi l'aggettivo è ripetuto 5x¹² e in 131-138 il Teologo indugia proprio a spiegarne il significato, in una riflessione costruita su due sequenze antitetiche (131-134; 135-138), la seconda delle quali, scandita dal triplice καί, introduce un'ulteriore precisazione, finemente sottolineata dall'accostamento ὁμοίως ... ἀλλότριον. Con cadenza non diversa il tema è ribadito in 157-165, dove l'ἄνθος è definito, con una scelta lessicale del tutto consentanea al suo stile¹³, ἀφραστον τῷ εἶδει ... / ἀφραστότερον τῷ τρόπῳ (158-159); ma soprattutto, l'eccezionalità del

11. «Piantato in mezzo ad esse (*sc.* le virtù), come un albero lungo il corso delle acque, il tuo timore fiorisce e a poco a poco mi mostra un fiore straordinario. O Cristo mio, straordinario fiore! Ho detto straordinario perché tutta la natura produce secondo la specie e il seme di tutti gli alberi è in ciascuno, secondo la specie; ma il tuo timore mi mostra un fiore di natura straordinaria e un frutto egualmente straordinario ed estraneo ad esso».

12. In totale, nell'inno ricorre 6x, con una frequenza che non è attestata altrove, secondo i dati forniti *dall'Index verborum memorabilium* di Kambylis.

13. Cfr. Maisano, *art. cit.*, pp. 41-43; Lozza, *art. cit.*, p. 130.

suo manifestarsi è espressa in forma palesemente iperbolica (162-165 ὄπερ φύσεως οὐκ ἔστιν / ... / ὑπὲρ φύσεως δὲ φύσιν, / πᾶσαν φύσιν ὑπεραῖρον)¹⁴: in particolare, l'anafora di φύσις, sottolineata da un doppio poliptoto speculare, è rafforzata dall'antitesi, nonché dalla ridondanza ὑπὲρ ... ὑπεραῖρον.

5. Dal fiore del φόβος nasce il frutto, l'ἀγάπη (184-187), che è «Spirito divino» (236). L'inno all'ἀγάπη (289-407) richiama palesemente 1 Cor 13 (293-294 οὐκ ἀκούεις / βοῶντος τοῦ ἀποστόλου); ma rispetto all'intensa *climax* dei versetti paolini, gli ottonari del Teologo hanno un timbro più didascalico, come provano con chiarezza i versi che aprono (289-292 ἄκουε δὲ τῆς ἀγάπης, / εἰ βούλη, τὰς ἐνεργείας / καὶ μαθήσῃ, πῶς ὑπάρχει / μείζων πάντων ἢ ἀγάπη) e chiudono la sezione (407 τοῦτο γὰρ ἀγάπη πέλει). A creare uno scarto è l'andamento stilistico che contrassegna in particolare 295-305:

τοῦ λαλεῖν ἀγγέλων γλώσσαις	295
καὶ ἀπάντων τῶν ἀνθρώπων,	
τοῦ τὴν πίστιν πᾶσαν ἔχειν,	
ὥστε ὄρη μεθιστάνειν,	
τοῦ εἰδέναι πᾶσαν γνῶσιν	
βάθος τε τῶν μυστηρίων,	300
τοῦ σκορπίσαι πάντα πλοῦτον	
καὶ πτωχὸν αὐτὸν γενέσθαι,	
τοῦ καὶ τὸ σῶμα εἰς καῦσιν	
ὑπὲρ τοῦ Χριστοῦ ἐκδοῦναι	
μείζων ἔστιν ἢ ἀγάπη. ¹⁵	305

Il passo, derivato da 1 Cor 13, 2-3, è costruito in prevalenza su una sequenza di infiniti sostantivati, che creano coppie di versi scanditi dalla coordina-

14. Sull'iperbole, come contrassegno dello stile del teologo, cfr. Maisano, *art. cit.*, p. 45; Lozza, *art. cit.*, p. 135.

15. «Del parlare la lingua degli angeli e di tutti gli uomini; del possedere tutta la fede, così da smuovere i monti: del conoscere tutta la sapienza e la profondità dei misteri; del disperdere ogni ricchezza e farsi povero; dell'abbandonare anche il corpo alle fiamme per Cristo, l'amore è più grande».

zione (295-296; 299-300; 301-302) – fanno eccezione 297-298, articolati su due *cola* subordinati, e 303-304, in cui l'unità del distico è sottolineata dall'iperbato τοῦ ... ἐκδοῦναι, in evidenza all'inizio e alla fine della coppia. Significativamente, 305 riprende con una lieve variante 292 (μείζων πάντων ἢ ἀγάπη) e la sottolineatura data dalla collocazione del comparativo è ribadita dall'anafora di μείζων, all'inizio della breve esegesi che segue (306-310 καὶ τοσοῦτω μείζων πέλει, / ὅτι δίχα ταύτης ταῦτα (εἴτε ἔν εἴτε καὶ πάντα) / εἰς οὐδὲν τῷ κεκτημένῳ / ὄφελος ὄλως ὑπάρχει¹⁶), in cui alla puntualità della spiegazione, evidenziata dall'uso prosastico di ὅτι dichiarativo¹⁷, nonché subito dopo (912-913) dalla *iunctura* τῶν εἰρημένων πάντων ἀπεστέρηται, conferisce un timbro più marcato l'*ordo verborum*, con il poliptoto di 307 e il forte iperbato di 309-310, scandito dalla posizione dei vocaboli in *incipit*, che crea un nesso sintattico speculare, al pari di τῷ κεκτημένῳ ... ὑπάρχει. Ma ad esprimere eccezionalità del dono concorre lo scarto prodotto dal gioco di luce di 325-327 (ἔστι πῦρ, ἔστι καὶ αἴγλη, / γίνεται φωτὸς νεφέλη, / ἥλιος ἀποτελεῖται), dove in un crescendo coloristico e dinamico il fulgore del fuoco si trasforma in sole, di cui Simeone anticipa la consistenza materiale attraverso l'audace nesso φωτὸς νεφέλη, nel quale l'immagine della nuvola, ripresa in 374-375 (νεφέλης ὡσπερ εἶδος / φωτεινῆς), non rappresenta solo un palese richiamo a Mt 17, 5 (νεφέλη φωτεινὴ ἐπεσκίασεν αὐτούς), ma rende bene le componenti mobili della massa, che si perfezionano (ἀποτελεῖται) nel globo solare.

In verità, Simeone non si limita all'immagine nel suo complesso: la scompone e si sofferma sugli effetti dei singoli elementi, a ognuno dei quali è dedicata una sequenza di varia estensione¹⁸, introdotta da ὡς / ὡσπερ e contrassegnata da un ordito stilistico prodotto da una sapiente scelta lessicale. Lo provano le *iuncturae* in fine di verso ψυχὴν θερμαίνει ... καρδίαν ... ἐκκαίει (328-329), πυρωθέντα ... ἀναφλεχθέντα (332-333); l'abile *variatio* dei composti (334 αἴγλη φωτοφόρος; 336- 337 φεγγοβόλους ... ἀκτίνας; 360-364 περιήει ... περιεπόλει / περιήρχετο)¹⁹; i richiami etimologici (345-

16. «Ed è tanto più grande, in quanto senza di esso (*sc.* l'amore) queste cose (sia una sola di esse, sia anche tutte) non sono assolutamente di alcuna utilità per chi le possiede».

17. Ben documentato non solo in questo inno (48, 200, 464; 590; 608; 751), ma anche altrove (1, 81; 8, 52; 13, 71, 72; 14, 7, 16; 15, 132; 18, 7; 27, 95; 29, 12, 17, 51, 95, 352; 30, 72, 304; 31, 7; 36, 59; 44, 87, 88).

18. 328-331 (αἴγλη); 332-372 (πῦρ); 373-379 (νεφέλη φωτεινῆς); 380-407 (ἥλιος).

19. Per altri esempi, cfr. 8, 7-8 (ἐξανατέλλεις ... ἀνατέλλουσιν); 11, 67 (καταφλεχθῆναι ... κατακαῆναι); 21, 47 (κατέρχεσθαι ... ἀνέρχεσθαι); 351-352 (φέρω ... ὑποφέρω); 23, 197-

347 χαρᾶς ... ἐχάρην ... χαρᾶς; 400 ἐχαρίσατο καὶ χαίρειν)²⁰; una sapiente disposizione dei termini, allo scopo di creare allibrante successioni di luce, di movimento e di spazio (334-337 αἴγλη φωτοφόρος / περιπίπτται ... φεγγοβόλους ἀφειῖσα ... / ἀκτῖνας; 349 συνήρπασε τὸν νοῦν ... 352-354 καὶ κατέτρεχεν ὁ νοῦς μου / καὶ καταλαβεῖν ἐζήτει / τὴν φανεῖσαν αἴγλην πόθῳ), articolate simmetricamente su una triplice sequenza binaria, sottolineata dal duplice chiasmo (362-364 ἐξηρεύνα τὸν ἀέρα, / οὐρανοὺς περιεπόλει, / περιήρχετο ἀβύσσους), o scandite da verbi che danno l'idea di un impatto violento (375 ἐπιπεσοῦσα), seguito da uno stacco istantaneo (380 ἀποπτᾶσα).

Simeone ricerca l'ἀγάπη con fatica (382 ἐμπόνως); essa convive con lui inconsapevolmente nella solitudine della cella (319-322 κάθημαι ἐν τῷ κελλίῳ / ἐν νυκτὶ ἢ ἐν ἡμέρᾳ, / συνυπάρχει ἀφανῶς μοι / καὶ ἀγνώστως ἢ ἀγάπῃ), ma solo all'improvviso la percepisce coscientemente nel proprio cuore (383-387); 384 (ἐν ἐμοὶ γνωστῶς εὐρέθη) e di seguito 388-389 (οὕτω δὲ ἀναφανεῖσα / καὶ γνωστῶς ἀποδειχθεῖσα) si contrappongono anche sul piano lessicale a 321-322 (συνυπάρχει ἀφανῶς μοι / καὶ ἀγνώστως ἢ ἀγάπῃ) e concludono un processo cognitivo che identifica la scoperta con il fulgore della luce solare e prepara una trasformazione espressa da sequenze antitetiche (397-398 ὀρατῶν δ' ἐχώρισέ με / καὶ συνῆψεν ἀοράτοις; 401-406 πάντων ἐχώρισθην / τῶν κτιστῶν καὶ ὀρωμένων / καὶ συντόμως φθειρόμενων / καὶ ἠνώθην τῷ ἀκτίστῳ, / τῷ ἀφθάρτῳ, τῷ ἀνάρχῳ, / καὶ τοῖς πᾶσιν ἀοράτῳ²¹) e anticipata dall'immagine di 393-396 (τῆς αἰσθήσεως τοῦ κόσμου / ἀπεγύμνωσε τὸν νοῦν μου / καὶ αἰσθήσεως χιτῶνα / νοεῶς ἐνέδυσέ με²²), dove la valenza metaforica di ἀπογυμνώ²³ suggerisce l'uso traslato di χιτῶν²⁴ e sot-

198 (παρήχθη ... παρεσιῆξε); 27, 103 (καθορῶσιν ... ὀρῶσιν); 29, 191 (συνάναρχον ὑπάρχον).

20. Assai ricorrenti in tutta la raccolta, cfr. 9, 24-25 (φιλήσας ... ἐκ τοῦ φιλήματος); 29, 235 (ἀνειδέων ... τὸ εἶδος), 312-313 (ἐπόθουν ... ποθῶ ... πόθῳ ... πόθον); 35, 44-45 (ἀναρχος ὑπάρχω / ἐξ ἀνάρχου); 36, 21-22 (κριτῆ / ... κατάκριτος ... κρίσιν); 45, 38-39 (ἀειλαμπές ... λαμπάς ... ἐκλάμπουσα); 46, 24-25 (ἔρρεεν ... ῥεῖθρον); 55, 118 (ἀλλοίωσιν ... ἡλλοίωσε); 58, 293-294 (ἔργων ... ἐργασθέντων).

21. «Mi separai da tutte le cose create e visibili e da quelle che si corrompono in fretta, e mi unii a chi è increato, incorruttibile, senza principio e invisibile a tutti».

22. «Spogliò la mia mente della percezione del mondo e mi fece indossare la veste della percezione spirituale».

23. Attestata solo in 15, 236-237 (εἰ τοῖνον σὺ ἐνέδυσαι σαρκός σου τὴν αἰσχύνην / καὶ νοῦν οὐκ ἀπεγύμνωσας, ψυχὴν οὐκ ἀπέδυσας).

24. Come osserva L. Neyrand, in *Syméon le Nouveau Théologien*, cit., II, p. 41, n. 2.

tolinea l'antitesi αίσθήσεως τοῦ κόσμου / αίσθήσεως ... νοεῶς. Il cambiamento si accompagna all'idea di rimozione, che allontana dal mondo ma non isola l'uomo, lo spoglia ma gli dà la forza di cacciare i demoni, di rimuovere la viltà e di infondere il valore (390-393), sicché la solitudine in cui l'uomo è lasciato (381) non è abbandono, ma realizza l'anelito all'infinito. In questo arduo contrappunto Simeone percepisce la scoperta (407 τοῦτο γὰρ ἀγάπη πέλει) e grida la sua esortazione (408-410 δράμωμεν, πιστοί, εὐτόνως / σπεύσωμεν, νωθοί, ἐμπόνως / ὀκηροί, διεγερθῶμεν²⁵): significativamente i verbi di moto (δράμωμεν, σπεύσωμεν, διεγερθῶμεν), accostati ad aggettivi di valenza del tutto opposta (νωθοί, ὀκηροί), sottolineano sul piano stilistico la contraddizione in cui vive l'uomo e anticipano la sensazione di sgomento che assale Simeone al pensiero di non poter cogliere l'ἀγάπη. Come all'inizio dell'inno il Teologo, per esprimere questo stato ricorre ad una sequenza di interrogative introdotte da πῶς (4x in 426-432) e contrassegnate da un sapiente *ordo verborum*, che in 429-432 evidenzia, attraverso la disposizione chiastica, coppie antitetiche di termini, collocati all'inizio e alla fine di un distico (τοῦ φωτὸς εἰ χωρισθῶμεν, / πῶς φευξόμεθα τὸ σκότος; / τῆς χαρᾶς εἰ στερηθῶμεν, / πῶς ἀπαλλαγῶμεν λύπης;²⁶) – rispetto alle quali la *variatio* di 437-439 ποίαν ... ποίαν ... ἐν ποίῳ non muta la *Stimmung* del passo.

6. Di fronte a tanto sgomento Simeone esalta la forza dell'ἀγάπη attraverso le parole stesse di Cristo²⁷. Infatti, in 519-544 i richiami evangelici (Gv 7, 38; Mt 13, 45-46) sono seguiti da una esegesi preceduta da domande retoriche (523-524; 540-544); entrambi i passi inoltre sono citati in modo molto libero: si tratta in sostanza di una parafrasi del testo evangelico e tale scelta sottolinea la volontà del Teologo di dare forma ad un dialogo, in cui le parole di Cristo costituiscono lo spunto per una riflessione che ha l'andamento di un monologo intimo, articolato su domande e risposte, con-

25. «Corriamo, fedeli, con slancio, affrettiamoci, pigri, con impegno, leviamoci, esitanti».

26. «Se siamo separati dalla luce, come fuggiremo la tenebra? Se siamo privati della grazia, come potremo liberarci dalla sofferenza?».

27. Segnalate al lettore da una significativa sequenza anaforica (514-518 ἄκουσον Θεοῦ τοὺς λόγους, / ἄκουσον τῶν αποστόλων, / ἄκουσον τῶν διδασκάλων / τῶν ἐπὶ τῆς ἐκκλησίας, / τί Χριστὸς βοᾷ καθ' ὧραν).

trassegnate sempre da una vigile attenzione alle simmetrie e alle riprese lessicali. Per esempio, i versi 530-531 (ἀπ'έντεῦθεν καὶ τὸ πνεῦμα / καὶ Χριστὸν αὐτὸν λαμβάνειν), con i quali si chiude l'esegesi di Giovanni, trovano precisa corrispondenza in 536-537 (τὴν [*sc.* βασιλείαν] τῶν ουρανῶν λαμβάνειν / ἀπ'έντεῦθεν τοὺς ἀνθρώπους), che invece anticipa l'interpretazione del successivo passo di Matteo; ma anche l'esame dettagliato della dizione dimostra una cura stilistica, che un'indagine completa degli *Inni* in questa prospettiva dimostra facilmente essere un contrassegno peculiare di Simeone.

Il bisogno di chiarezza induce il poeta ad insistere sugli stessi vocaboli (547 εὐρών, 548 ἐφεῦρεν, 551 εὔρε, 555 εὔρεν, 563 εὐρέσθαι, 559 ἐλπίδι, 563-564 ἐλπίσι ... ἐλπίσι, 567 ἐλπίσι), ricorrendo anche a sequenze di versi speculari, in cui l'omeoteleuto delle desinenze crea palesi effetti di rima (563-564 οὐδ' ἐλπίσι τοῦ εὐρέσθαι / οὐδ' ἐλπίσι τοῦ λαβέσθαι; 580-582 ὡς οὐ θέλοντα ζητῆσαι, / ὡς οὐ θέλοντα εὐρέσθαι, / ὡς οὐ θέλοντα πωλῆσαι; 647-648 ναί, προσέφερόν μοι δῶρα, / ναί, προσέφερόν μοι πλοῦτον; 659-660 ἄξιον οὐδὲν νομίσεις, / ἄξιον οὐδὲν λογίση), che anche altrove contrassegnano di frequente la dizione del Teologo – segnale forse di una destinazione che prevedeva oltre alla lettura tacita anche la declamazione? La domanda non sembra illegittima, dal momento che in questa sezione solo la sapienza stilistica, che produce immediate e costanti sottolineature patetiche, contribuisce ad elevare lo stile (più consentaneo forse ad un'omelia), che proprio la *fectio* dialogica e l'alternativo andamento del periodo sottraggono all'omotonia espressiva dell'esegesi. Per questo, all'acribia dell'interpretazione si sostituisce la remissione della preghiera, a cui Simeone si affida, certo della risposta divina; così, dopo la supplica che il Teologo invia a Cristo (626-645), segue la duplice risposta del Salvatore (647-672; 679-746), entrambe costruite con grande perizia, nell'intento preciso di rendere la *Stimmung* del dialogo, sotto due differenti punti di vista.

Simeone oscilla tra l'invocazione e la domanda. In 626-637 si succedono tre invocazioni, due delle quali scandite dall'anafora di ἴδε (626, 630, 631), nonché dalla cadenza degli ottonari coordinati da καί (627-629; 633-634, 636). Con fine simmetria seguono tre interrogative, introdotte dalla triplice anafora di τί (638, 642, 643) – due sono in successione (642, 643), proprio come ἴδε. A sua volta, anche la prima parte della risposta di Cristo è articolata su sequenze di versi contraddistinti dalla ripresa di identici vocaboli o nessi (647-648 ναί, προσέφερόν μοι δῶρα, / ναί, προσέφερόν μοι πλοῦτον; 650 ἔλαβον τὸν μαργαρίτην, 656-657 ἔλαβον ἐκεῖνοι /

μαργαρίτην; 659-660 ἄξιον οὐδὲν νομίσεις / ἄξιον οὐδὲν λογίση; 662-663 ἔὰν προσέλθῃς, / ὡς ἡ πόρνη μοι προσῆλθε; 664-665 πάντως ἔχω ἐξουσίαν, / πάντως ἔχω μαργαρίτας); e non diverso è l'andamento della seconda parte, introdotta da una sorta di commento del Teologo, che interrompe il discorso diretto per anticipare i temi dell'insegnamento di Cristo (673-678):

ταῦτά σοι θεὸς προσείπη	
καὶ διδάξει, πῶς προσῆλθεν	
ὁ ληστὴς καὶ πῶς ἡ πόρνη,	675
οἱ ἀδόκμοι ἐν κόσμῳ,	
πῶς δὲ ἄσωτος εὐθέως	
ὑποστρέψας προσεδέχθη ²⁸ .	

Gli argomenti sono trattati, sia pure con diversa estensione, nella stessa sequenza in cui sono proposti; in particolare, Simeone si sofferma sulla sorte della prostituta (691-714), richiamandosi, assai liberamente peraltro, al passo di Luca (7, 36-50):

πόρνης δὲ τὸν πόθον ἄρα	
ποῖος λόγος παραστήσει,	
ὃν ἐβάσταζεν ἐκείνη	
ἐν καρδίᾳ προσελθοῦσα	
ὡς θεῶ μοι καὶ δεσπότη	695
ὄρατῶν καὶ ἀοράτων	
καὶ προσέφερε πλουσίως	
ὡς οὐδεὶς τῶν μέχρι τότε;	
ὃν ἰδὼν ἀπεδεξάμην	
καὶ οὐκ ἔλαβον τὸν πόθον,	700
ἀλλ' αὐτῇ τὸν μαργαρίτην	
δοῦς ἀφῆκα καὶ τὸν πόθον,	
μᾶλλον δὲ καὶ προσανῆψα	
καὶ πυρσὸν εἰς μέγαν ἦρα	
καὶ ἀπέλυσα παρθένων	705
σεμνοτέραν οὔσαν ταύτην·	

28. «Questo ti dirà Dio e ti insegnerà come si avvicinò il ladrone e come la prostituta, ben noti nel mondo, e come il dissoluto, tornato, fu subito accolto».

ἄφνω γὰρ τὸν νόμον πάντα
 ὥσπερ τεῖχος διαβᾶσα,
 ἢ ὡς κλίμακα τὰς πάσας
 ἀρετὰς ὑπεραρθεῖσα 710
 ἔφθασεν εἰς τέλος νόμου,
 ὅπερ ἔστιν ἡ ἀγάπη,
 καὶ ἀπῆλθε μέχρι τέλους
 ἄτρωτον τηροῦσα ταύτην²⁹.

Senza dubbio il nesso πόρνης ... πόθον crea una fine ambiguità: πόθος, che non compare nel passo evangelico ed è vocabolo prediletto da Simeone (ricorre 54x), non fa solo riferimento all'amore della donna verso Cristo, ma allude anche al desiderio, che sino ad allora ha contraddistinto la sua vita, con una sovrapposizione semantica che sembra trovare conferma in 702-704, dove il ricorso al linguaggio erotico è ribadito attraverso l'impiego metaforico di προσανῆψα³⁰ e πυρσόν³¹, che significativamente non hanno altre attestazioni negli *Inni*. Il concetto espresso da Lc 7, 47 ἡγάπησεν πολὺ con altrettanta ambiguità si carica di valenze differenti, che Simeone rende esplicite attraverso le scelte lessicali: il trapasso dal πόθος all'ἀγάπη, che contrassegna la trasformazione della donna, non si realizza rimuovendo, ma piuttosto riplasmando quanto ella già possedeva, gratificandola in questo modo di un duplice dono.

In verità, l'acribia dell'esegesi, che Simeone rinnova anche nell'interpretazione di Lc 13, 18-19³² – questa volta citato (757-764) in una

29. «Quale discorso dunque rivelerà l'amore che la prostituta portava nel suo cuore, quando si avvicinò a me, in quanto Dio e signore delle cose visibili e invisibili, e mi porgeva con abbondanza come nessuno, fino ad allora? Lo vidi e l'accolsi, eppure non presi l'amore, ma dandole la perla le lasciai anche l'amore, e lo accesi ancora di più, e lo innalzai a grande fuoco e lasciai andare lei, divenuta più veneranda delle vergini; infatti all'istante, dopo avere attraversato tutta la legge come un muro e salito come una scala tutte le virtù, giunse al termine della legge, che è appunto l'amore, e se ne andò, conservandolo intatto sino alla morte».

30. È invece documentato, con analogo valore, il semplice ἀνάπτω, cfr. 13, 8 (πόθον ... ἀνάπτει); 20, 236-237 (ἀνάπτεις τε φλόγα πολλὴν ἀγαπήσεως θείας / καὶ πόθου θείου ἔρωτα οἷα πῦρ μοι ἐμβάλλεις); 28, 212; 29, 316 (πόθον ἀνάπτει).

31. Con valenza erotica πυρσός è ampiamente attestato, cfr. Theocr. 23, 7; Nonno, *Dion.* XV 402; XXXIII 247; XXXVIII 117; Aristaen. I 10, p. 24, 79 Mazal; II 5, p. 74, 25; Mus. 90; Paul. Sil. *APV* 279, 3; 290, 3; 291, 3-4 (ἀνήψας / πυρσόν).

32. 18 τίς ὁμοία ἐστὶν ἡ βασιλεία τοῦ θεοῦ καὶ τίς ὁμοίωσά αὐτήν; 19 ὁμοία ἐστὶν κόκκω σινάπεως, ὃν λαβὼν ἄνθρωπος ἔβαλεν εἰς κῆπον ἑαυτοῦ, καὶ ἠὔξησεν καὶ ἐγένετο εἰς δένδρον.

forma assai vicina al testo tradito – non attenua la costante sostenutezza della dizione poetica, capace di trasformare in icastiche contrapposizioni (815-816 ὁ γὰρ χρόνος οὗτος ἔργων, / ὁ δὲ μέλλων τῶν στεφάνων) l'insegnamento di Paolo (2 Tim 4, 7-8), ovvero di richiamare differenti passi neotestamentari in una sequenza di versi introdotti sette volte da ὧδε (817-833): in cinque casi l'avverbio scandisce distici sottolineati dalla cadenza degli imperativi (817-818 ὧδε ... / λάβε; 819 ὧδε δέξαι), o dall'allibramento di espressioni speculari (827 ὧδέ σοι καὶ σίτος πέλω, 831 ὧδέ σοι ὡς ὕδωρ πέλω), che il ritmo accelerato degli ottonari rende incisivo anche nei versi di andamento più discorsivo evidenziati dall'*enjambement* (820-821; 822-823; 825-826; 827-830; 833- 834), rispetto ai quali rappresenta un palese scarto la contrapposizione di 831-832 (ὧδέ σοι ὡς ὕδωρ πέλω, / γίνομαι καὶ πῦρ γλυκάζον), dove la *iunctura* πῦρ γλυκάζον³³, che ritorna variata solo in 6, 3 (πῶς καὶ καίεις καὶ γλυκαίνεις;), introduce, soprattutto nell'antitesi πῦρ / ὕδωρ³⁴, una metafora carica di allusività erotica, del tutto consentanea al lessico di Simeone, quando ricorre all'immagine del fuoco che brucia, come provano soprattutto 22, 171-175 e 29, 316-317 – invece, in 47, 52 πῦρ ... ἀγάπης ἀνάπτει (*sc.* Dio) costituisce in qualche modo un'attenuazione, in quanto proprio l'impiego di ἀγάπη conferma «la tendenza cristiana a liberare l'amore dai suoi connotati sensuali»³⁵.

Senza dubbio, anche la lettura, sia pure discontinua, di un solo inno dimostra che l'impegno stilistico di Simeone è sempre molto elevato e si realizza attraverso l'utilizzo attento degli strumenti retorici, che conferiscono alla dizione un timbro di costante sostenutezza, in grado di innalzare, attraverso insistenti effetti patetici, una tensione poetica che certamente «va colta per frammenti»³⁶, ancorché tali illuminazioni si compongano in un ordito che merita sempre di essere indagato nel dettaglio, per ritrovare un'unità fatta di corrispondenze e richiami, di contrappunti e pleonasmii, di sinonimi ed improvvisi scarti lessicali, di saettanti sequenze che esauriscono il pensiero in un solo verso, alternate a strutture più articolate, dove il poeta sembra quasi ondulare in ardue disposizioni di vocaboli. In tale pro-

33. Per il nesso, cfr. Meleagro, *APXII* 63, 6 γλυκὸ πῦρ.

34. Ben attestata nella tradizione erotica, cfr. Nonn., *Dion.* XIII 327; XXIII 274; Theod. Prodr. VIII 225; Nic. Eug. II 382.

35. Criscuolo, *I prodromi*, cit., p. 17 e n. 4.

36. Criscuolo, *Poesia e poetica*, cit., p. 67.

spettiva, la monotonia si attenua e il lettore si compiace di cogliere nella filigrana delle soluzioni proposte dalla sapienza retorica gli sforzi di un'anima che lotta con l'inesprimibile.

IL LINGUAGGIO CLASSICO NELLA POESIA RELIGIOSA BIZANTINA

«Rendiconti dell'Istituto Lombardo - Accademia di Scienze e Lettere».
Classe di Lettere e Scienze morali e storiche
135 (2001), 15-26

Summary. — Aim of the present paper is the study of the Byzantine Christian poetry through the analysis of some relevant examples drawn from Gregory of Nazianzus, Synesios and Romanos the Melodist. The research intends to prove how much the Byzantine poets reused the classical language through a subtle allusive play, which exploits the ancient patterns addressing them to new contexts.

1. La produzione letteraria bizantina è contrassegnata come è noto da una sapiente mistura di tematiche e di forme stilistiche, derivate da generi differenti, che non sempre permettono di individuare una fonte univoca, anche in quei casi in cui l'identificazione del modello parrebbe sicura. Di conseguenza, le suggestioni suscitate da una lettura mirata a cogliere in profondità le molteplici valenze di un testo consentono prospettive di ricerca assai concrete e offrono lo spunto per riflettere sui modi e le finalità con cui gli scrittori si accostano alla tradizione, da cui attingono per arricchire in forma originale il proprio "laboratorio letterario".

In effetti, i testi (in particolare la poesia) richiedono di continuo al lettore uno sforzo di adeguamento imposto dalla differente prospettiva storica con la quale ci avviciniamo al prodotto letterario; per quanto arduo, questo rimane il solo modo per cogliere un ordito di riferimenti che non possono essere esauriti nella semplice raccolta di *loci similes*, ma devono fornire spunti esegetici oggettivi, nella consapevolezza che «la natura apparentemente chiusa e autonoma del testo è immediatamente trascesa nella

lettura, che è anche interpretazione»¹. Senza dubbio, tale processo accomuna per certi versi il lettore all'autore, il quale nel momento stesso in cui si richiama ad una tradizione letteraria avvia un'operazione che va ben al di là della semplice mimesi, in quanto carica di valenze del tutto nuove il modello che ha stimolato la sua ispirazione. In questo modo l'autore crea una relazione col pubblico quanto mai sottile e differenziata, in rapporto alle specifiche capacità ricettive dei fruitori, nonché agli stimoli suscitati dall'opera in una precisa occasione e in un determinato momento storico.

Un'indagine fondata su queste premesse metodologiche appare particolarmente proficua per la poesia cristiana, nella quale non è difficile cogliere, anche nei passi di più intensa e originale ispirazione, i segni di una dizione dotta, retaggio sicuro della tradizione classica, la quale si manifesta nella fine sensibilità semantica che contrassegna la sapiente articolazione del pensiero e la cifra stilistica delle opere. Naturalmente in questa sede sarà sufficiente limitarsi a qualche esemplificazione, prendendo in esame autori e generi letterari differenti: un'occasione propizia per una *mise au point* di un filone di ricerca a cui sto lavorando, anche col contributo dei miei allievi.

2. In tale prospettiva da tempo è felicemente studiata la poesia di Gregorio Nazianzeno, le cui «indubbie qualità di scrittore ... si rivelano non soltanto nello stile e nella struttura del periodo, ma anche nello sviluppo del pensiero, per il mezzo di una incontestabile purezza classica, che egli aveva acquistata nello studio della letteratura antica»², per quanto «Gregory was no Alexandrian *poeta doctus*: no gloss – or variant – hunting with him. He quotes literally or freely, and apparently by heart»³. Sotto questo punto di vista offre spunti interessanti anche la silloge di epigrammi compresi nell'VIII libro dell'*Antologia Palatina*, nei quali la spontaneità dell'affetto filiale e la tensione della fede sono sostenute da una versificazione attenta e sapiente, espressa attraverso un linguaggio che riecheggia modelli del tutto tradizionali (Omero e i tragici), riproposti senza artificiose sottolineature. In altra

1. C. Segre, *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche*, in AA.VV., *Letteratura italiana. L'interpretazione*, IV, Torino 1985, pp. 118-119.

2. U. Criscuolo, *Imitatio e tecnica espressiva in Gregorio di Nazianzo*, in *Gregorio Nazianzeno teologo e scrittore*, a cura di C. Moreschini e G. Menestrina, Bologna 1992, p. 147.

3. K. Demoen, *The Attitude towards Greek Poetry in the Verse of Gregory Nazianzen*, in *Early Christian Poetry. A Collection of Essays*, edd. J. den Boeft and A. Hilhorst, Leiden-New York-Köln 1993, pp. 235-252 (citazione da p. 243).

sede⁴ ho esaminato in particolare la serie dei componimenti dedicati alla madre Nonna (24-59), cercando di sottolineare fra i tratti specifici della poesia di Gregorio proprio la finezza dei richiami allusivi e la felice ripresa dei modelli, ribadita da un sapiente uso degli strumenti retorici. Ma l'indagine merita di essere ampliata anche ad altre parti del *corpus* del Nazianzeno; in particolare, negli otto *Carmina arcana* «Gregory Nazianzen weaves together central themes of the Christian faith and exhibits major features of his literary technique»⁵.

Già il primo si apre con un'immagine (v. 1 οἶδα μὲν ὡς σχεδίησι μακρὸν πλόον ἐκπερώωμεν) ben documentata dalla tradizione⁶, costruita con finezza sull'accostamento σχεδίησι μακρὸν, ribadito dalla collocazione metrica dei vocaboli, in evidenza prima e dopo la cesura femminile: la lunghezza della navigazione contrasta con la modestia dei mezzi (la zattera) e anticipa i pericoli dell'impresa, che la metafora marina lascia facilmente presagire. A rafforzare l'immagine forse contribuisce non solo l'uso traslato di οἶακα (v. 5), ben attestato nella produzione letteraria⁷, ma anche l'impiego di σκοπέλοισι (v. 13), che di norma nel linguaggio poetico ha il valore primario di «rupe, promontorio, scoglio» e in questo caso conferisce all'espressione un particolare significato: la punizione che colpisce i «profani», ai quali il poeta intima di stare lontani, con movenze stilistiche che richiamano secondo Nardi⁸ l'inno callimacheo ad Apollo (2, 2) e il prologo degli *Aitia* (fr. 1, 17 Pf.), non allude soltanto ai passi dell'*Es.* 19, 13 e del *Lev.* 11, 33, commentati in *Or.* 28, 2, ma sembra evocare anche lo scenario di chi affronta i pericoli del mare, ed è vittima di devastanti sconvolgimenti. Un tema senza dubbio assai caro a Gregorio, il quale proprio alla descrizione della tempesta che turbò il suo viaggio da Alessandria ad Atene dedica una sezione specifica del poema autobiografico *De vita sua*, 121-210⁹, attraverso una trama di immagini topiche derivate principalmente dalla tradizione

4. F. Conca, *Gli epigrammi di Gregorio Nazianzeno*, Koinonia 24/1 (2000), pp. 47-66.

5. D.A. Sykes, *The Poemata Arcana of St. Gregory Nazianzen: some Literary Questions*, BZ 72 (1979), pp. 6-15 (citazione da p. 6); si vedano anche le osservazioni introduttive dello studioso in C. Moreschini-D. A. Sykes, *St. Gregory of Nazianzus. Poemata Arcana*, Oxford 1997, pp. 59-63, nonché la ricca documentazione raccolta nel commentario.

6. Come ha dimostrato recentemente C. Nardi, *Note al Primo Carme teologico di Gregorio Nazianzeno*, Prometheus 16 (1990), pp. 155-174, che richiama in particolare il modello pindarico (p. 156, n. 7).

7. Come documentano i confronti riportati in Moreschini-Sykes, *op. cit.*, p. 79.

8. Nardi, *art. cit.*, p. 162.

9. Ricordata anche, sia pure in modo più succinto, in *Car.* II 1, 1, 307-326 e in *Or.* 18, 3; un semplice cenno in *APVIII* 79, 7.

epica omerica ed ellenistica, come prova la documentazione raccolta nel commentario di Jungck¹⁰. E non è forse casuale che alla fine del carme 1, quando in una sorta di *Ringkomposition* il poeta rinnova il bando verso coloro sui quali lo Spirito Santo non ha lasciato la propria impronta divina¹¹, Gregorio ricorra ancora alle metafore marine, come prova l'impiego di βένθος (v. 37) e di κόλποις (v. 39), di tradizione prevalentemente omerica, come documentano gli esempi riportati dallo Stephanus¹². In questo modo, assume particolare rilevanza stilistica la clausola dell'ultimo verso (v. 39 λύχνος σκοτίοις ἐνὶ κόλποις), nel quale il passo evangelico di Mt. 5, 15 è richiamato con finezza ed originalità attraverso il linguaggio epico.

Analoga tecnica stilistica è possibile cogliere pure in 2, 74 (τίς δ' ἐσάκουσε λιταζομένων ἀμενηνῶν;), dove Gregorio sembra alludere a Mt. 9, 27, come annota Moreschini nella sua traduzione¹³, attingendo ancora al lessico poetico: con riferimento all'uomo infatti l'aggettivo ἀμενηνός ricorre in *Il. V* 887; *hHom. 2*, 352; *Soph. Ai.* 890; *Aristoph. Av.* 686 e il richiamo classico appare sottolineato dalla posizione in fine di verso e dall'omeoteleuto creato dal precedente λιταζομένων. In effetti, l'attenzione all'*ordo verborum* è associata al gusto nella scelta dei vocaboli anche in 4, 32-33 θεότητος ἀπορρώξ / φωτός ἀπειρεσίοιο, dove merita di essere sottolineato l'impiego del sostantivo ἀπορρώξ, in clausola come in *Il. II* 755; *Od. IX* 359; *X* 514; ma rispetto ai passi del modello, dove il vocabolo ha i valori distinti di «parte» e «flusso», in Gregorio i due significati sembrano confluire ed esprimono con completezza i modi con cui si propaga la luce infinita di Dio nell'anima.

Già Sykes¹⁴, all'inizio del carme 5, ha richiamato opportunamente per l'aggettivo composto εύρυθέμειλον il confronto con Callimaco, 3, 248-249 (εύρὸν θέμειλον / δωμήθη); tuttavia, come sembra, Gregorio non si è limitato a impreziosire l'esordio con un vocabolo raro, ma ha variato con perizia il modello, sostituendo ἐπήξατο a δωμήθη. Significativamente entrambi i verbi hanno una particolare evidenza nell'esametro: dopo la cesura femminile e distinto dalla dieresi bucolica ἐπήξατο, all'inizio dell'esametro e in

10. C. Jungck, *De vita sua*, Heidelberg 1974, p. 156-161.

11. Cfr. vv. 35-36 ἔρρετε / πάντες, οὓς μὴ Πνεῦμ' ἐτύπωσεν ἔην θεότητ' ἀναφαίνειν.

12. Cfr. rispettivamente *TGL* III 223 e V 1765-1766. In particolare, per l'uso metaforico di βένθος Sykes, *op. cit.*, 91 rinvia a Paolo Silenziario, *AP* V 273, 2, ancorché l'immagine dell'epigramma, sia pure variata, si ritrovi già in Nonno, *Dion.* XV 209 βαθὺν ... ἔρωτα, cfr. G. Viansino, *Paolo Silenziario. Epigrammi*, Torino 1963, p. 138.

13. C. Moreschini, *I cinque discorsi teologici*, Roma 1986, p. 237, n. 18.

14. Moreschini-Sykes, *St. Gregory of Nazianzus* cit., p. 175.

enjambement, che ribadisce la *iunctura* sintattica, δωμήθη.

La cura di adattare al nuovo contesto il lessico attinto dalla tradizione classica trova un altro esempio interessante nel carme giambico *De virtute*, 138-139¹⁵ τῷ ῥέοντι μηδὲν ἰλυσπώμενος, / ἔλκων δὲ τὸν χοῦν ἔμπαλιν πρὸς οὐρανόν. Come risulta da *LSJ*, il verbo ἰλυσπάομαι significa propriamente «strisciare» come un verme e in questo caso ha valore metaforico, ben attestato nella tradizione patristica¹⁶, rispetto alla quale il passo del Nazianzeno offre peraltro alcune fini sottolineature. Il verbo in questo caso è rafforzato dal successivo τὸν χοῦν, impiegato con una valenza consueta nella tradizione vetero e neotestamentaria: il poeta sembra ribadire che l'uomo non deve strisciare nel fango come un verme, pur essendo egli stesso fango, e all'immagine forse concorre anche il gioco paretimologico con ἰλύς «fango», che un passo di Giovanni Crisostomo citato da Kertsch rende palesemente esplicito¹⁷.

A conclusioni non dissimili porta l'esame anche di un altro passo del carme (vv. 402-403), nella sezione dedicata all'ἀκτησία, dove Gregorio introduce a parlare lo stesso Omero: Ὀδυσσεὺς ἐκεῖνος, οὗ τὰ πόλλ' ἀθλήματα, / ὀφθεις ἀλήτης τῆ βασιλίδι καὶ γυμνός¹⁸. Vale la pena osservare non solo che ἀλήτης è vocabolo omerico, come precisa Kertsch¹⁹ nel commento, ma anche che ricorre significativamente solo nell'*Odissea*: in questo caso quindi l'impiego appare quanto mai fine, dal momento che Gregorio allude al famoso episodio dell'incontro con Nausicaa (VI 127-185) con un termine assai familiare ai Bizantini (βασιλίδι), ma assente nel poema, dove invece troviamo il consueto ἄνασσα. Così pure il precedente ἀθλήματα, con il quale Gregorio richiama le dolorose peripezie²⁰ dell'eroe, è assente nella tradizione omerica, ma ricorre tipico nel linguaggio patristico per esprimere i cimenti affrontati dai cristiani nella loro missione, come documentano anche i versi seguenti (641 ἐν τοῖς ἀγῶσιν - ὦ σοφοῦ παλαίσματος, 697-698 ἐλθέ πρὸς πάλην τὴν ἔνθεον / ἐμῶν ἀθλητῶν, 744

15. Cito da *Gregorio Nazianzeno, Sulla virtù carme giambico* [I 2, 10], testo critico e traduzione di C. Crimi, commento di M. Kertsch, appendici a cura di V. Crimi e J. Guirau, Pisa 1995. Riporto, qui come in seguito, la traduzione di Crimi: «chi non striscia nella caducità, ma anzi trascina fino al cielo il suo corpo di fango».

16. Cfr. i passi riportati da Kertsch in *Gregorio Nazianzeno* cit., p. 224.

17. Cfr. Io. Chrys. *Hom. 7 in Act. 4* ψυχῆς ... ἰλυσπωμένης ἐν τῷ βορβόρῳ.

18. «Quell'Ulisse, ... di cui molte furono le imprese, che si presentò ramingo e nudo alla principessa».

19. Gregorio Nazianzeno cit., p. 270.

20. In questo caso la traduzione di Crimi «imprese» non rende pienamente la valenza del vocabolo.

τοσοῦτο δ' ἐστὶ τῆς ἀθλήσεως σέβας), dove ricorrono vocaboli affini – una conferma della perizia con cui il Nazianzeno sovrappone i registri linguistici, conferendo al contesto specifiche sottolineature che provano la finezza della sua *Belesenheit*²¹.

3. Un campo di indagine altrettanto ricco offrono gli *Inni* di Sinesio, come è stato dimostrato in un recente contributo²², che cerca di provare come in 9, 1-15 il riferimento iniziale alla «melodia di Teo» e al «canto di Lesbo» (vv. 2-3) introduca un ordito di allusioni alla tradizione epica e lirica, quest'ultima documentata con ricchezza di confronti soprattutto nella prima parte dell'inno, rispetto alla quale in ogni caso l'ispirazione di Sinesio crea uno scarto di stile e di contenuto, nell'intento di intonare «inni più maestosi» (v. 4 γεραρωτέροις ἐφ' ὕμνοις). Ma la ricerca, estesa sia pure rapsodicamente anche al resto della silloge, conferma il gusto del poeta nel cogliere lessemi e nessi rari e dotti²³, che concorrono a sostenere l'impalcatura concettuale con una trama di immagini che mai rappresentano un puro calco dei modelli.

Un esempio è offerto da 1, 86-94: δύτω κατὰ γᾶς / ὀφίων συρμός· / δύτω κατὰ γᾶς / καὶ πτανὸς ὄφις, / δαίμων ὕλας, / νεφέλα ψυχᾶς, / εἰδωλοχαρής, / εὐχαῖς σκύλακας / ἐπιθώσσω²⁴. In questa sequenza merita di essere esaminato soprattutto il nesso finale in *enjambement*, in cui Sinesio impiega il composto ἐπιθώσσω, per il quale i lessici rinviando a Aesch. *Pr.* 73, 279; Eur. *IT.* 1127²⁵, a cui si può aggiungere, limitatamente a θώσσω, anche Eur. *Hipp.* 219; *Ba.* 871. Proprio questi ultimi due confronti fanno riferimento alla caccia e si adattano particolarmente al nuovo contesto, nel quale sottolineano la ferocia dell'assalto demoniaco, di cui l'uomo è vittima, così come la preda inseguita e catturata dai segugi. Ma la scelta les-

21. Come prova il ricco materiale raccolto da B. Wyss, *Gregor II (Gregor von Nazianz)*, RACXII, 1983, coll. 839-859.

22. M. Broggin, *Sinesio di Cirene, Inno 9, 1-15: una proposta di esegesi*, ACME 52 (1999), pp. 213-220.

23. Di cui ha dato una fine documentazione anche U. Criscuolo, *Sull'inno sesto di Sinesio di Cirene*, Boll. Badia Greca di Grottaferrata 45 (1991), pp. 45-53.

24. Riporto, qui e in seguito, la traduzione di A. Garzya, *Opere di Sinesio di Cirene. Epistole, operette, inni*, Torino 1989, p. 741: «Si portino sotterra le tracce dei serpenti, sotterra scenda anche il serpente alato, demone della materia, nube dell'anima, amico dei simulacri che contro le nostre preghiere aizza i cani».

25. Cfr. N. Terzaghi, *Synesii Cyrenensis Hymni*, Romae 1939, p. 75; J. Gruber-H. Strohm, *Synesios von Kyrene. Hymnen*, Heidelberg 1991, p. 145.

sicale di Sinesio sembra suggerire pure un'altra considerazione: poiché il semplice θώσσω può avere anche il valore specifico di «abbaiare» (Hom. fr. 25 Allen, V, p. 151 βαρύβρομα θώσσοντες), il poeta pare conferire al «serpente alato» una doppia, straordinaria mostruosità, rappresentandolo, si direbbe, mentre aizza i cani con latrati che ne rendono ancora più violenta la reazione. Di conseguenza, l'immagine dilata il pericolo bestiale che incombe sull'anima dell'uomo, sicché appare indispensabile l'intervento salvifico del Padre, a cui il poeta si rivolge subito dopo (vv. 95-100).

Altrettanto fine è la trama allusiva dei versi 370-374: νῦν μοι κραδία, / τοῖς σοῖς ὕμνοις / παινομένα, / ἐθόωσε νόον / πυρίαις ὀρμαῖς²⁶. L'impiego metaforico di ἐθόωσε rinvia ad un noto passo dell'*Odissea*, IX 327, in cui Odisseo, trovato un grosso tronco, lo aguzza per accecare il Ciclope (vv. 327-328 ἐγὼ δ' ἐθόωσα παραστάς ἄκρον, / ἄφαρ δὲ λαβὼν ἐπυράκτεον ἐν πυρὶ κηλέω²⁷). In entrambi i passi l'operazione espressa dal verbo è compiuta attraverso il fuoco e il risultato raggiunto è egualmente felice, perché prepara alla salvezza materiale o spirituale. Anche in questo caso il richiamo alla tradizione non si limita ad incastonare un vocabolo raro nel nuovo contesto, ma crea un sapiente adattamento al modello, del quale il poeta coglie dettagli del tutto funzionali ai suoi fini espressivi: il riferimento al fuoco infatti introduce anche una sottolineatura coloristica, che trova subito dopo completamento nell'invocazione al Padre (vv. 375-376 σὺ δὲ λάμψον, ἄναξ, / ἀναγωγὰ φάη).

In 5, 54 la schiera dei demoni (v. 52 δαιμόνων ὄμιλον) è connotata da una coppia di attributi πολύθρουν καὶ πολυμήταν, rafforzata dall'anafora del primo elemento del composto. Πολύθρους è aggettivo raro, attestato per la prima volta, sembra, in Aesch. *Suppl.* 820²⁸, un passo lirico, nel quale il poeta sottolinea l'immagine dell'inseguimento folle²⁹, a guisa di caccia, di cui sono vittima le Danaidi. Il confronto eschileo appare quindi quanto mai adatto alla caratterizzazione dei demoni, alla quale concorre anche il composto successivo, che nella tradizione omerica è riferito significativamente ad Odisseo (*Il.* I 311; III 200; *Od.* XXI 274), di cui rispetto al modello epico Sinesio coglie solo l'astuzia perversa rivolta a scopi del tutto malvagi.

26. «Ora il mio cuore, esaltato dai tuoi inni, ha aguzzato la mia mente con i suoi impeti di fiamma».

27. «Io aguzzai la sua punta, lì accanto: poi lo presi e indurii nel fuoco avvampante» (traduzione di G. A. Privitera, *Omero. Odissea*, vol. III, Milano 1992, p. 31).

28. Cfr. Gruber-Strohm, *op. cit.*, p. 211.

29. Cfr. 819-821 μετά με δρόμοισι διόμενοι / φυγάδα μάταισι πολυθρόοις / βίααι δίζηται λαβεῖν.

Anche in 7, 37-38 la scelta del lessico appare assai dotta e pertinente. Con slancio affettivo semplice ed intenso al tempo stesso, Sinesio prega il Padre di conservare «la sposa, in buona salute, senza affanni, fedele, concorde, ignara di colloqui segreti (κρυφίων ἀδαήμονα / ὀάρων)». La *iunctura* κρύφρων ... ὀάρων, rafforzata dalla collocazione dei vocaboli ad inizio di verso, rinvia ad un analogo nesso di Hes. *Op.* 789; ma in generale, nella tradizione poetica classica, tanto l'aggettivo quanto il sostantivo esprimono con topica puntualità i rapporti d'amore furtivi, come provano gli esempi di *Il.* XXII 128; *Hhom.* 23, 3; *Soph. Tr.* 360; *Eur. El.* 719; *Call. fr.* 500, 2 Pf. Una tradizione sicuramente non ignota anche a Romano il Melodo, il quale nel contacio dedicato alla tentazione di Giuseppe (44, str. 5, 3 Maas-Trypanis) rappresenta la moglie di Potifar in preda alla μανία e πληγῆσα κρυφίαν πληγῆν.

4. In effetti, anche l'opera di Romano può fornire un importante campo di indagine, come ho cercato di dimostrare in altra sede³⁰, proprio attraverso l'esame specifico del contacio 44: lo provano non solo alcune scelte lessicali (il significato di μαινάς equivalente a πόρνη, ovvero la valenza ambigua di πρᾶξις, che allude al rapporto d'amore³¹), ma in generale la *Stimmung* che caratterizza tutto il componimento, dominato da un'intensità passionale assente del tutto nel racconto biblico e ribadita dall'andamento dialogico, che conferisce alla rappresentazione cadenze drammatiche e lascia ipotizzare anche un riecheggiamento dell'*Ippolito*. In particolare, Giuseppe appare in balia della donna che non ha ritegno a confessare apertamente il suo amore (stanze 9 e 13), come sembra avere fatto originariamente anche Fedra, nella prima redazione della tragedia euripidea³². A confermare questa suggestione sembra contribuire in Romano anche il ruolo del diavolo, definito νυμφοστόλος μοιχείας (str. 6, 1), che imprime una svolta alla vicenda, comportandosi in modo non diverso rispetto alla nutrice di Fedra, la quale non esita a troncargli il fragile ritegno della padrona. Anche sul piano stilistico vale la pena sottolineare come la sequenza di imperativi con i quali il

30. Cfr. F. Conca, *Giuseppe e la moglie di Putifarre. (Romano il Melode, contacio 44 M-T)*, in *Contributi di filologia greca*, a cura di I. Gallo, Napoli 1990, pp. 143-158.

31. Cfr. Conca, *art. cit.*, p. 146.

32. Riprendo in questa sede alcune considerazioni che ho sviluppato in una prospettiva differente nella relazione *Euripide a Bisanzio*, tenuta a Siracusa (14-17 settembre 1995), in occasione del XV Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico sul tema *Euripide, futuro del teatro* (in corso di stampa).

demonio si rivolge alla moglie di Potifar (str. 6, 3-11 ἀνδρίζου ... ἐτοίμασον ... θήρευσον ... πλέξον ... κατακάλλυνον ... φαίδρυνον ... ἀμφιάσθητι ... ἄλειψαι) crei un' *allure* assai vicina a *Hipp.* 473-477, dove la nutrice scuote Fedra ricorrendo ad una successione di modi che riproducono bene il *pathos* della scena (λῆγε ... λῆξον ... τόλμα ... καταστρέφου).

In verità, la tensione di molti racconti biblici si prestava ad una rilettura dei testi tragici, mirata a riprodurre le cadenze della rappresentazione drammatica, a cui si avvicinano molti contaci di Romano, per quanto sia difficile individuare precisi modelli teatrali. Sotto questo punto di vista merita di essere segnalato almeno il contacio sul sacrificio di Abramo (41 M-T), nel quale già Del Grande³³ osservava come il ruolo attivo di Sara fosse del tutto nuovo rispetto alla tradizione biblica, contrassegnato da elementi drammatici che incidono fortemente sull'ἦθος dei personaggi e sulla loro funzione nella storia. Nel momento in cui sta per perderlo, Sara grida il suo amore per Isacco e si ribella alla volontà di Abramo (str. 10, 4-8), augurandosi di chiudere gli occhi circondata dal figlio e dai suoi discendenti (str. 11). Ma quando si accorge che i suoi sforzi sono vani saluta Isacco con parole in cui allo strazio della separazione si associa la speranza della vita eterna («Lasciando me, tua madre, troverai come padre il Dio di tutto; pur sacrificato, lui ti renderà a me vivo: se non ora, nel tempo futuro ti mostrerà a me; abbracciami, Isacco, sono tua madre e ancora non ho tratto gioie dal parto, e poi andate»³⁴), in una scena che specie nei vv. 4-5 ricorda lo sconvolgimento di Medea, la quale richiama a sé i figli per un ultimo abbraccio, prima di mettere in atto la sua vendetta (vv. 1071- 1080). Il confronto con la tragedia greca, già proposto da Tomadakis, non era stato considerato convincente da Grosdidier de Matons³⁵, il quale in generale negava l'influsso della poesia classica sui contaci di Romano. In questo caso tuttavia a ribadire il parallelismo contribuisce in particolare l'analogia gestualità, che fissa due momenti specifici della scena: l'abbraccio, nel quale Euripide rende in modo palese il piacere e la dolcezza del contatto fisico da parte di Medea (vv. 1074-1076 ὦ γλυκεῖα προσβολή, / ὦ μαλθακὸς χρῶς πνεῦμα θ'

33. C. Del Grande, *ΤΡΑΓΩΔΙΑΙ. Essenza e genesi della tragedia greca*, Milano-Napoli 1962, p. 268.

34. 41 str. 15, 1-5 Μητέρα λιμπάνων με εὔρης πατέρα τὸν πάντων θεόν/ αὐτὸς σφαγέντα ἀναδείξει μοι ζῶντα, / εἰ καὶ μὴ τῷ παρόντι, δείξει μοι ἐν τῷ μέλλοντι/ ἄσπασαί με, Ἰσαάκ, τὴν τεκοῦσαν / καὶ τῶν ὠδίνων μῆπω ἀπολαύσασαν καὶ ἀποτρέχετε.

35. J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Paris 1977, p. 185 non aveva accolto le proposte di N. Tomadakis, *Βυζαντινὴ ὕμνογραφία καὶ ποίησις*, Atene 1965, pp. 122-123.

ἡδιστον τέκνων. / χωρεῖτε, χωρεῖτε), e il distacco, espresso in entrambi i testi da un imperativo (*Med.* χωρεῖτε, χωρεῖτε ~15, 5 ἀποτρέχετε).

5. Sicuramente lo scetticismo di Grosdidier de Matons non era condiviso da Paul Maas: lo lasciano intravedere un paio di dotte note autografe al contacio E' - Εἰς ἕκαστον σεισμὸν καὶ ἐμπρησμὸν (= 54 M- T)³⁶, che corredano la copia personale del primo volume dell'edizione coordinata da Tomadakis, ora posseduta dal Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università degli Studi di Milano, insieme ad una parte consistente del patrimonio librario di Maas³⁷.

Alla str. 3, 55 (= v. 1 M-T), a οὕτως ἔδει Maas annota in margine οὐχ ὤς, aggiungendo più sotto, cf. Call. h. 4.246. Si tratta di una congettura segnalata nell'apparato dell'edizione oxoniense, accompagnata dal rinvio ad un passo assai tormentato dell'*Inno a Delo*, che Pfeiffer, adottando la correzione di Lascaris, propone di leggere τόσσα δέοι rispetto al tradito τοσσάδε οἶ³⁸: l'accostamento non sembra solo confermare la lettura pfeifferiana, ma sottolinea con impareggiabile senso dello stile, il valore del verbo in evidenza alla fine del verso in Romano e in corrispondenza della cesura tritemimere in Callimaco.

Alla str. 7, 145 (= v. 3 M-T) Maas scrive in margine ad ὁποῖα: = ποῖα (cf. Soph. *Ant.* 3). Se la prima nota propone verosimilmente una corrispondenza rispetto al successivo ποῖος λόγος ἄξιος, il rinvio all'*Antigone* rappresenta un richiamo finissimo alla *unctura* dei vv. 2-3 della tragedia (τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν / ὁποῖον), suggerito dal precedente ἐπιθυμοῦντες τῶν κακῶν (v. 144 = v. 2 M-T). Evidentemente Maas intendeva sottolineare l'affine movenza stilistica creata dalla sequenza dei vocaboli.

Naturalmente, ricerche simili potrebbero essere estese pure ad altri autori. Ad esempio, alcuni lavori recenti hanno dimostrato che anche Simeone il Nuovo Teologo merita di essere studiato in una prospettiva analoga, dal momento che gli inni sono contrassegnati da un impegno stilistico molto elevato, segno di una *paideia* culturale che si coglie proprio nell'accurata selezione lessicale e nella padronanza linguistica, del tutto

36. Il contacio è edito da D. G. Dimitrenas e occupa le pp. 87-116.

37. Ringrazio Violetta de Angelis, Direttore del Dipartimento, per avermi dato accesso al prezioso materiale, che merita un'indagine dettagliata per la ricchezza straordinaria della documentazione.

38. Sulla questione cfr. G.B. D'Alessio, *Callimaco. Inni Epigrammi Ecclie*, vol. I, Milano 1996, p. 161, n. 81.

consentanea alla trama concettuale³⁹. In questa sede, come semplice spunto di riflessione, suggerita da una ricerca in corso, mi limito a segnalare come uno studio specifico degli inni 6, 13, 20, 22, 28, 29, 47, mirato a cogliere la sequenza delle immagini attraverso *iuncturae* tipiche del linguaggio erotico, permetta di ipotizzare un *background* letterario profano, per quanto non sia possibile precisare la preferenza del poeta verso modelli precisi.

Senza dubbio, proprio per i limiti inevitabili della campionatura, indagini di questo tipo mirano principalmente a proporre un metodo di lettura, allo scopo comunque di privilegiare la valenza letteraria dei testi, al di là del contenuto specifico, in rapporto al messaggio dell'autore e alle regole del genere letterario. L'obiettivo non è moltiplicare l'identificazione delle fonti o dei modelli, ma piuttosto cogliere la tensione innovativa che contrassegna i singoli autori, anche quando la mimesi sembra caratterizzare (se non addirittura appiattare) in modo indubitabile i prodotti letterari.

39. Esempio sotto questo punto di vista la ricerca di U. Criscuolo, *Poesia e poetica negli Inni di Simeone il Nuovo Teologo*, in *La poesia bizantina*, Atti della terza Giornata di Studi Bizantini, a cura di U. Criscuolo - R. Maisano, Napoli 1995, pp. 55-77; cfr. anche il mio studio sull'*Inno* 17, Atti Acc. Pontan. 49 (2000), pp. 1-12.

LA LINGUA E LO STILE DEI CARMİ SATIRICI DI PSELLO (CONTRO IL SABBAITA; CONTRO IL MONACO IACOPO)

«Eikasmos» 12 (2001), 187-196

La violenza denigratoria di Psello nel carme giambico *Contro il Sabbaita* non ammette pause sin dai versi iniziali (vv. 1-3 πρὸς τὸν Σατάν σε, τὴν ἔχιδναν τοῦ βίου, / τὴν τῶν κακῶν θάλασσαν ἢ τὴν πλημμύραν, / τὴν τοῦ φθόρου δίαιταν ἢ τὴν ἐστίαν)¹, contrassegnati da una sequenza di identificazioni, che lo stacco rispetto alla frase principale (v. 8 ὁ τῶν ἰάμβων ἐσχεδίασται λόγος) rende quanto mai incalzante, ancorché il richiamo incipitario a Satana conferisca alla *climax* un andamento discendente che comunque non attenua la gravità degli insulti. Per tutto il componimento Psello non dà tregua al lettore, in un ordito di pensieri e di immagini che solo apparentemente sembrano l'esito di accessi estemporanei: in realtà, la perizia stilistica è capace di tradurli finemente in giochi verbali carichi di valenze allusive.

Il Sabbaita è σύνθετος ... ἐξ ἐναντίων (v. 9) e in effetti la sua vita è scandita da un cumulo di contraddizioni che Psello esprime con sapienti richiami e contrappunti. La mancanza di qualsiasi capacità intellettuale e spirituale, significativamente sottolineata dalle negazioni (vv. 11-16), si accompagna alla pretesa di diffondere dogmi e modelli di vita: a μὴ δόγμα θεῖον, μὴ βίων διαρέσεις (v. 12) si oppone καὶ δογματίζεις καὶ τυποῖς καινοῦς βίους (v. 21), ripreso e ribadito da τίς δογματιστὴν εἰς ἔθνη πέπομφέ σε (v. 62); ovvero, la definizione del v. 9 si esplicita nella sequenza dei vv. 17-19, in cui ἄνθρωπος diventa βουῖς ed infine λυσσωδῆς κύων – l'animalità si materializza nella bestia più ripugnante² e attraverso la λύττα si manifesta ἄνοια, a significare che l'innata stoltezza colpisce con un furore che getta discredito nella vita quotidiana, così come nel ritiro monastico.

1. Per i testi presi in esame faccio riferimento a *La satira bizantina dei secoli XI e XV*, a c. di R. Romano, Torino 1999, 198-227, da cui sono tratte anche le traduzioni citate; cf. anche L.G. Westerink, *Michaelis Pselli poemata*, Stutgardiae et Lipsiae 1992, nrr. 21 *In Sabbaitam*; 22 *In Iacobum monachum*.

2. Come è ribadito anche al v. 26 ὡς αναϊδῆς καὶ κατάπτυστος κύων.

Non sembra casuale in pochi versi l'anafora con poliptoto di ἀναιδής (v. 26), ἀναιδῶς (v. 27), ἀναιδεῖς (v. 32), che connotano il Sabbaita nella prima parte del carme, in cui gli insistenti richiami al *Vecchio* e al *Nuovo Testamento* contribuiscono a sottolineare facilmente la miseria del monaco rispetto ai modelli scritturistici, presentati in sequenze di interrogative (vv. 36s., 42, 45, 51s., 58s., 65-68) nelle quali la proposta dell'esempio, resa particolarmente incalzante dalla premessa di v. 35 (πλὴν ἀλλ' ἐρωτῶ, καὶ δίδου θᾶπτον λόγον), è seguita immediatamente dalla confutazione e conferisce ai versi un andamento inquisitorio, che il realismo delle immagini (vv. 47s. ἀλλ' εἰς ἴλυν πέφυκας ἐμβεβῶς μέσην / πεφυρμένος μάζη τε καὶ τοῖς πιτύροις, v. 50 κόρας τυφλώττων σώματος καὶ καρδίας, vv. 54-57 ὃς ἀστικοῖς μὲν φωλεοῖς ἐπιτρέχεις, / ζυγοστατεῖς δὲ τοὺς λογισμοὺς χρυσίω / καὶ πρὸς τὸ λῆμμα τὴν ῥοπὴν μετακλίνεις / καὶ λεῖμμα ποιεῖς πρὸς τὸ κίβδηλον πλέον) consolida in confronti di istantanea ricezione, sottraendo il rimprovero agli esiti scontati di un immediato effetto retorico.

Anche sul piano espressivo la scelta del linguaggio è consentanea agli eventi evocati dagli esempi biblici. Ai vv. 31-34 l'allusione a 4 *Reg.* 1,10-12 è finemente ribadita dall'immagine del fuoco (v. 32 ἐμπιπρᾶς; v. 34 πυρπολῶν), che carica di una precisa valenza anche καθάπτῃ (v. 34), significativamente giustapposto a πυρπολῶν: nel verbo è possibile cogliere non solo il valore primario di «attaccarsi», ma anche quello di «appiccare fuoco», assolutamente normale nel semplice ἄπτω. Così pure al v. 36 κατάρχεις ha il valore specifico di «condannare, castigare», attestato proprio dai *LXX* (3 *Reg.* 12,24r) e costituisce un fine segnale che introduce nella sequenza scritturistica immediatamente successiva.

Al v. 54 ὃς ἀστικοῖς μὲν φωλεοῖς ἐπιτρέχεις l'impiego di φωλεός, che designa normalmente la «tana» di un animale, crea un facile richiamo ai vv. 18s., dove il Sabbaita è identificato rispettivamente con la vipera³, il bue e il cane; inoltre non appare irrilevante anche l'uso del dativo con un verbo di moto: Psello non solo sottolinea le squallide frequentazioni del monaco – «Tu solo sai correre dentro alle taverne di città» è la felice traduzione di Romano – ma vuole insistere sulla permanenza in posti che si adattano specificamente al suo istinto animale, quasi fossero dimore fisse. D'altro canto, la bestialità del Sabbaita è espressa con esplicite identificazioni anche in

3. Con riferimento specifico alla tana della vipera il vocabolo è attestato in Luc. *Philops.* 11.

séguito⁴, attraverso sequenze in prevalenza binarie, variamente asindetichiche (vv. 115, 127, 177) e coordinate (vv. 114, 116), speculari (vv. 115, 177s.) e chiastiche, nelle quali l'intensità del confronto può essere espressa dal cumulo (vv. 125, 181), oppure evidenziata con pochi tocchi attraverso la calibrata scelta del lessico, che evoca con finezza differenti modelli letterari.

Al v. 125 la *iunctura* δράκων δαφουινέ sembra alludere ad *Il. II* 308 (δράκων ἐπὶ νῶτα δαφουίνος), per quanto non sia casuale che l'aggettivo in [Hes.] *Sc.* 250 sia riferito alle Parche; ma al verso seguente la valenza metaforica di σύντριμμα («devastazione inusitata di vita») è attestata nel linguaggio veterotestamentario (*Is.* 59,7; *Ier.* 3,22), al pari di βδέλυγμα (v. 124), che ha ampia ricorrenza nella tradizione biblica⁵ e che Psello utilizza anche al v. 92, in una tirata che inizia (v. 84) con una citazione dall'*Edipo a Colono*, 761 (ὦ πάντα τολμῶν), significativamente ribadita da πάντολμε (v. 91), collocato in *incipit* come βδέλυγμα del verso successivo.

In verità, l'identificazione con un animale (tipica del genere giambico) o con un personaggio biblico, è solo uno dei moduli stilistici attraverso i quali si esprime l'invettiva pselliana, che fa ricorso ad almeno altri due espedienti: l'esemplificazione mitica, del tutto complementare ai paradigmi scritturistici, e l'exasperata sottolineatura di comportamenti insopportabili, che trasformano il Sabbaita in un essere dall'esistenza ripugnante.

Al mito Psello ricorre in due sezioni (vv. 102-112; 186-194), nelle quali l'impressione di un disordine espositivo creato dal cumulo dei riferimenti non sembra casuale, ma riproduce con realismo l'incontrollata reazione di Psello, ancorché l'ordito delle allusioni faccia intravedere uno studiato gioco di allibramenti tematici. Così il proverbiale confronto con Tersite (v. 104 Θερσίτ' ἀκριτόμυθε, χωλόπους ὄλε) è introdotto da una citazione di *Il. II* 246 e ribadito al v. 107 εἶδος τι Θερσίτειον ἠθλιωμένον, un verso del tutto speculare rispetto al precedente (v. 106 θέαμα Κερβέρειον ἠγριωμένον), che a sua volta propone un altro parallelismo (Cerbero/ Tersite), ribadito dall'assonanza creata dagli omeoteleuti, a cui concorre anche ἠκανθωμένον (v. 105). Allo stesso modo non sorprende che il richiamo a Crono del v. 102 (Τιθωνέ μακρόζωε, πάγκκακε Κρόνε), finemente articolato sul chiasmo, sia

4. Vv. 114-116 ὦ βροῦχε σαρκῶν... / κάμπη λογισμῶν, ἀκρις ἐνθυμημάτων, / κηφὴν ἀεργὲ καὶ βαρυβρέμων ὄνε, v. 125 δράκων δαφουινὲ ρηγγύων βλασφημίας, v. 127 δύσοδμε κύων, τὴν πονηρίαν ὄφι, vv. 177-181 ὦ φαρμακίς δράκαινα, πικρὸν θηρίον, / μύραινα δεινὴ καὶ τρυγῶν θαλασσία, / ταύρειον αἶψα, πηγνύον, διολλύον / ἰοῦ γέμων θῆρ καὶ δόλου καὶ πικρίας / ὦ κανθαρίς, βδέλλιον ἢ χαμαλέον.

5. Cf. F. Zorell, *Lexicon Graecum Novi Testamenti*, Roma 1978 (rist.), cc 220s, s.v.

ripreso anche al v. 189 (Ἰαπετοῦ πρώτιστε καὶ Κρόνου πλέον), che allude palesemente a Plat. *Symp.* 195b, sicché Crono diventa contemporaneamente paradigma di mali affatto diversi, l'assassinio e la vecchiaia, la quale a sua volta è associata proverbialmente anche a Titono, connotato attraverso un composto aggettivale che non ha attestazioni precedenti e sembra ispirare estrosamente l'asindeto del verso successivo (v. 103 ζώθαπτε, νεκρόζωε), in cui i due aggettivi distinti dalla cesura efteimimere sono costruiti sull'antitesi vita/morte, sottolineata dalla collocazione chiastica degli elementi che li costituiscono. È pure significativa l'identica sede metrica di μακρόζωε e νεκρόζωε, che ribadiscono l'identità Sabbaita-Titono, così come il secondo emistichio del v. 103 δύσπιστος πλάσις crea un perfetto allibramento anche concettuale con πάγκακε Κρόνε (v. 102). Romano traduce «figura difficile a credersi», col proposito di sottolineare l'ineffabile mostruosità del monaco, ma forse il nesso può anche essere interpretato con «creatura infedele», e la valenza di δύσπιστος appare giustificata dalla vicenda mitica di Crono, che non solo rompe i vincoli di sangue uccidendo il padre Urano, sia pure per istigazione della madre Gea, ma soprattutto inghiotte i figli⁶, diventando in questo modo, a partire dalla tradizione apologetica, il paradigma delle «aberrazioni proprie del paganesimo»⁷.

D'altro canto, che Psello voglia insistere sull'assassinio risulta confermato anche dal richiamo al brigante Termerio (v. 105), un esempio proverbiale di efferatezza, e soprattutto dall'esplicito suggello del v. 108 (βροτοκτόνε), che crea un immediato richiamo ai due mostri sterminatori, Cariddi e la Gorgone (v. 109), che introducono nel mondo infernale del v. 110, contrassegnato dall'occhio di Caronte, a sua volta anticipato da νεκροπομπέ (v. 108). Inoltre, i riferimenti mitici dei vv. 111s. sono ripresi ai vv. 187s. (187 Τύφων, 188 Τιτάν, Προμηθεῦ), significativamente preceduti dall'imprecazione del v. 186 ὦ τοῦ σατάν γέννημα, δαμόνων φύσις, con l'intento di ribadire secondo una sequenza gerarchica, si direbbe, una genealogia perversa, che si apre con Satana e si chiude con Crono (v. 189) e comprende tutte le forze maligne del mondo cristiano e pagano.

Le accuse ai comportamenti riprovevoli del Sabbaita occupano specialmente due sezioni (vv. 84-101; 117-176) e costituiscono la prova di una trasgressione che sconvolge tutta l'esistenza del monaco (vv. 84s. ὦ πάντα

6. Cf. Hes. *Th.* 459, 467, 473, 497; Apollod. *Bibl.* I 1,5; 1,7; 2,1.

7. L'osservazione è di C. Beveggi, *Fozio, Eunomio e i Padri Cappadoci*. I "codici" 137 e 138 della *Biblioteca*, in L. Canfora, N.G. Wilson, C. Beveggi, *Fozio. Tra crisi ecclesiale e magistero letterario*, Brescia 2000, 68 n. 80.

τολμῶν, πάντα πράττων ἐκτόπως / ὦ πάντα πληρῶν ἀκριβῶς ἀκοσμίας). L'invettiva in questo caso si esprime sottolineando la ripugnanza fisica della sua presenza (vv. 86-88 ὦ κοπρίας γέμουσα γλῶσσα μυρίας, / ὦ βορβόρου πλήθουσα χοιρώδης φύσις, / δυσωδίας γέμουσα δεινὴ καρδία, v. 117 ὦ βορβόρου θύλακε, πήρα σαπρίας) anche solo ad un semplice contatto, prima ancora di verificare gli effetti delle sue scelte di vita e della sua indole, che fanno del Sabbaita l'incarnazione di qualunque bruttura morale e materiale.

Ancora una volta a contrassegnare l'intensità delle immagini contribuisce un'attenta scelta lessicale, che ai vv. 86-88 (κοπρίας ... βορβόρου ... δυσωδίας) dà l'avvio ad una *climax* che culmina al v. 90 (ὦ γαστρὸς ἦττον, συρφετοῦ πεπλησμένε), ribadito al v. 117, dove l'idea del contenitore, oltre o bisaccia che sia, è sottolineata dall'insistita puntualizzazione della pienezza (vv. 86 γέμουσα, 87 πλήθουσα, 88 γέμουσα, 90 πεπλησμένε), sinonimo di lordura che si manifesta nell'odio ed è negazione dell'amore, come esprimono con particolare sapienza stilistica in sequenze ternarie i composti dei vv. 118s. (ὦ μισοθύτα, μισογείτων, μισάναξ / φύλυε, φιλόσαρκε καὶ φιλοτρύφων), i quali, per quanto semanticamente antitetici nel primo elemento, sottolineano, anche attraverso la cadenza allitterante, l'astiosità di Psello, ribadita pure dagli evidenti effetti di rima creati dalla collocazione in clausola dei participi ai vv. 150-159 (τεθαμμένε / βεβυσμένε / πεφυρμένε / βεβρωμένε / σεσημμένε / τετρωμένε / μεμιγμένε / βεβλημένε / κεκομμένε / δεδειγμένε), rafforzati dall'anafora incipitaria di καί (7x), interrotta solo dai dativi d'agente dei vv. 157s. Allo specifico valore semantico dei verbi contribuisce la sapienza delle *iuncturae*, contraddistinte dall'immediato realismo delle immagini (vv. 153 καὶ τοῖς ὁδοῦσι τοῦ φθόνου βεβρωμένε, 155 καὶ ταῖς ἀκίσι τῶν κακῶν τετρωμένε, 157 ταῖς ἡδοναῖς δὲ τῶν παθῶν βεβλημένε), a cui concorre l'artificio retorico creato dall'ossimoro del v. 151 καὶ τῆ ψιλῶσει τῶν καλῶν βεβυσμένε, ovvero la fine *variatio* dei vv. 150 (τῆ νεκρότητι τῶν τριχῶν τεθαμμένε) e 154 (καὶ τῆ νεκρώσει τῶν μελῶν σεσημμένε): in questo caso, alla *climax* semantica scandita dai participi (la consunzione segue alla sepoltura), si accompagna la sottile relazione tra i sostantivi τριχῶν / μελῶν disposti in una sequenza che va dal particolare al generale, ove la posizione prioritaria di τριχῶν è consentanea alla valenza specifica del vocabolo, che secondo l'esegesi di Gregorio Nissen⁸, sicuramente non ignota a Psello, era ritenuto simbolo di morte, quasi che il

8. Greg. Nyss. *V. Mos.* II 183 (p. 168,7s. Simonetti) ἄμοιρος γὰρ αἰσθήσεως ἢ θρίξ ἐν τῷ σώματι, διὸ κυρίως νεκρότης γίνεται σύμβολον: cf. il commento di Simonetti, p. 314.

poeta voglia dire, paradossalmente e iperbolicamente, che la sepoltura porta a compimento una condizione che contrassegna addirittura l'esistenza fisica del Sabbaita.

Ma l'insulto può anche essere espresso in forma antifrastica, insistendo sulla prontezza del nemico verso tutto ciò che è errore e depravazione. Una spia di questa scelta stilistica è offerta dai vv. 129-133, in cui la ripresa di *πρόχειρε* (v. 129)⁹, *ἔτοιμε* (v. 130), *ἔτοιμε* (v. 131), che hanno significati affini, è ribadita dai nessi preposizionali che sottolineano l'idea di moto (v. 129 *πρὸς βλασφημίαν*, v. 130 *πρὸς ... δωροληψίας*, v. 131 *πρὸς φονοδρόμους βλάβας*), a cui si aggiungono nei versi successivi *πρὸς λαίμαργίαν* (v. 132) e *πρὸς πονηρίαν* (v. 133), entrambi evidenziati in clausola. Inoltre, la *iunctura* del v. 131 riprende l'immagine del v. 27 *κινεῖς ἀναιδῶς τοὺς φονοδρόμους πόδας*. Non diversamente, l'idea della velocità, implicita nell'*hapax* *φονοδρόμος* (v. 131) e correlata a *πούς* anche al v. 27, risulta ulteriormente rafforzata dal verbo (v. 27 *κινεῖς*) o dall'aggettivo (v. 131 *ἔτοιμε*), sicché l'azione espressa dal composto appare l'esito scontato di una volontà che non ha freni, perché rende con evidenza l'istinto di un animale (v. 26 *κύων*) o le scelte di una mente dissennata (v. 133 *ὦ νοῦς ἄνους, ἔνους δὲ πρὸς πονηρίαν*).

Proprio in quest'ultimo verso, come pure ai vv. 165s. (*τὰς εὐρέσεις ἄτεχνε καὶ τὰς ιδέας, /τὰς δὲ στάσεις ἔντεχνε τὰς ἀμφιρρόπους*), Psello nega al Sabbaita specifiche qualità attraverso insistiti accostamenti etimologici, che contrassegnano la dizione con identici effetti anche ai vv. 190-208, dove sottolineano i richiami alla religiosità pagana (Apollo, l'oracolo delfico, la sacralità di Dodona), in modo da rendere palese sul piano stilistico le contraddizioni che caratterizzano la vita monastica dell'odiato avversario.

L'identificazione con Apollo permette i facili giochi di parole dei vv. 193 (*ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον, ψυχικῶς ἀπολλύων*) e 207 (*Ἄπολλον ἐξόλωλας*), ovvero l'utilizzo, con palese intento denigratorio, del tradizionale epiteto del dio (vv. 194 *χρηστηριάζων, ἀλλὰ λοξὰ τῷ βίῳ*, 198 *χρησιμῶδὲ λοξὲ θεσφάτων ἀθεσφάτων*), o ancora la fine giustapposizione di v. 196 *ποῦ χαλκὸς ἠχῶν, ποῦ δὲ Δωδώνης ψόφοι*; In questo caso il primo emistichio del verso contiene una citazione di *1 Cor.* 13,1, dove Paolo identifica l'uomo che non possiede l'ἀγάπη con un «bronzo sonante» o con un «cembalo tintinnante» (*κύμβαλον ἀλαλάζον*): la ripresa di una *iunctura* precisa si trasforma in una finissima accusa, dal momento che Psello implicitamente ne-

9. L'anafora dell'aggettivo, in posizione speculare, è attestata anche ai vv. 255s.

ga al Sabbaita la qualità più alta per il cristiano, «l'amore», collocandolo senz'altro tra i pagani, a cui fa riferimento la seconda parte del verso, che richiama il ben noto culto di Zeus a Dodona, a cui Psello fa allusione attraverso un vocabolo che rinvia al suono fragoroso prodotto dal «bacile di bronzo che non tace mai» (Callim. *H. Del.* 286)¹⁰, segno di una religiosità esteriore e superficiale, tipica pure del cristiano che non è segnato dall'ἀγάπη.

In tale contesto appare carico di valenze allusive il composto ἀρρητοποιός (v. 191 ἀρρητοποιῆ Πυθικῶν μυστηρίων), in posizione di rilievo ad inizio di verso dopo μυσταγωγέ (v. 190) e prima di μάντι (v. 192); la successione sembra creare in effetti una *climax* che anche la traduzione di Romano è attenta a rendere con precisione: «o iniziatore di oracoli delfici, occulto esecutore di infami misteri pitici; o vaticinatore di disgrazie, o profeta di sventure». L'aggettivo ἀρρητοποιός ricorre pure al v. 139, all'inizio di una sequenza di due dodecasillabi coordinati, costituiti da tre elementi in cui la disposizione speculare è variata dal chiasmo creato dalla successione dei nessi aggettivo-sostantivo (κρυφίων ἐγκλημάτων ... πράξεων μισουμένων). Certamente il significato primario dei versi è quello proposto da Romano («macchinatore infame di accuse occulte, tessitore spregevole di intrighi odiosi»), ma forse non è azzardato ritenere che in ἀρρητοποιός si possa cogliere pure un'allusione oscena – il vocabolo significa anche «nefanda s(ive) infanda perpretans, et obscoena»¹¹, alla quale sembra contribuire la specifica valenza erotica di κρυφίων e πράξεων, ampiamente documentata dalla tradizione letteraria¹². A consolidare l'ipotesi pare concorrere anche il fatto che nel linguaggio patristico, del tutto familiare a Psello, ἀρρητοποιέω e ἀρρητοποιία (ἀρρητοποιός non è registrato in Lampe, ma cf. *Iust. Apol.* 27,1 e *Orig. Cels.* 4,63) rientrano specificamente in questo ambito semantico; d'altra parte l'ambiguità del vocabolo bene si adatta alla equivoca personalità del Sabbaita, sulla quale Psello insiste soprattutto ai vv. 145-148 (ὦ πλάσμα διπλοῦν φύσεων ἐναντίων, / ἄνω μὲν ἄρρητην καὶ κάτω θηλυδρία, / εὐνοῦχε τὸν σίδηρον, ἄρρητην τὸν τρόπον,

10. Cf. anche Callim. fr. 483 Pf. – la documentazione raccolta in apparato prova che l'espressione era proverbiale. È quanto mai significativo come lo stesso elemento, il bronzo, crei due richiami affatto differenti per genere e contenuto, ma del tutto complementari per funzione tematica.

11. Cf. *ThGL* II 2045; il composto non ha altra attestazione nei carmi.

12. Per κρύφιος, si vedano, ad esempio, *Soph. Tr.* 360; *Eur. El.* 720; *HF* 344; *Musae.* 1; per il valore di πράξις, cf. *LSJ* 9. 1459 s.v. II 3, a cui si può aggiungere almeno *Ach. Tat.* I 10,6; *Heliod.* VII 20, 2; 21, 1, due autori ben noti a Psello.

/ἄτμητε τὸν νοῦν, ἡμίτμητε τὴν φύσιν)¹³: in particolare, il primo emistichio del v. 148 è una esplicita e artificiosa denuncia dell'indole debosciata del Sabbaita (che aggrava le menomazioni fisiche), della quale ἀρρητοποιέ rappresenta una fine anticizzazione.

La forma giambica del componimento, esplicitata all'inizio (v. 8) è ribadita anche alla fine, in due passi (vv. 306, 307), il secondo dei quali non sottolinea soltanto la struttura metrica, ma soprattutto la *Stimmung* del carne, a cui allude felicemente anche il duplice impiego di κωμωδία, che addirittura lo suggella (v. 321) in forma di σφραγίς. Ancorché il vocabolo significhi «motteggio, canzonatura», come traduce Romano, è inevitabile cogliervi un'allusione al genere letterario che rappresenta il modello per eccellenza della satira pselliana, in cui la pesantezza del rimprovero si alterna al sorriso sprezzante della beffa, benché manchino riprese palesi di testi comici, al di là della esplicita citazione (v. 263) dal *Pluto* (366), alla quale si potrebbe forse aggiungere il sottile richiamo contenuto al v. 266 ἔλλεβόριζε τὴν σεαυτοῦ κακίαν, un nesso per il quale Romano cita il confronto con Dem. 18,121, a cui pare lecito aggiungere l'espressione proverbiale di *Vesp.* 1489 πῖθ' ἔλλεβορον, significativamente in forma di comando come il verso pselliano, sia pure con la minima e forse non casuale *variatio* del verbo, che è testimoniato solo in questo passo nella tradizione bizantina¹⁴, in luogo del sostantivo: spia di una mimesi sottile¹⁵, nella quale le allusioni alla letteratura profana si alternano agli evidenti richiami scritturistici, come documenta in modo esplicito il v. 270 τί μου τὸ κάρφος πρὸς δοκὸν σῶν ὀμμάτων; derivato dal noto passo di *Mt.* 7,3¹⁶. La tradizione letteraria aiuta certo il poeta ad impreziosire la dizione: Psello ne è consapevole e proprio alla fine esprime addirittura il timore che anche il suo avversario, pur colpito da tanti insulti, possa vantarsi di avere acquisito fama attraverso il carne¹⁷; ma la scelta lessicale e la cura stilistica risultano

13. «O figuro ambiguo, dalla doppia natura, maschio nella parte superiore, in basso femmina, eunuco, mutilato col ferro, maschio nei costumi, non castrato nella mente, semicastrato nella natura».

14. Come attesta il *Lexikon zur byzantinischen Gräzität* III 484; per il proverbio, cf. R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991, 64 (nr. 144).

15. Di cui è un indizio scontato anche l'impiego di συκοφαντέω (v. 264), che segue immediatamente la citazione dal *Pluto*.

16. τί δὲ βλέπεις τὸ κάρφος τὸ ἐν τῷ ὀφθαλμῷ τοῦ ἀδελφοῦ σου, τὴν δὲ ἐν τῷ σῶ ὀφθαλμῷ δοκὸν οὐ κατανοεῖς;

17. Vv. 316-321: «Tu potresti gloriarti, e menar vanto, per essere stato deriso dai miei giambi: anche Tersite, se mai fu in vita, non avrebbe disdegnato Calliope - certo a ragione lo ingiuriò con i suoi versi - ma avrebbe peraltro amato di buon grado la canzonatura».

sempre del tutto funzionali ai contenuti dell'invettiva e non rappresentano mai un compiaciuto artificio, capace di condizionare in modo esclusivo l'attenzione del lettore, stimolato continuamente da un gioco allusivo che la cultura del poeta sa proporre e dosare con sapiente equilibrio.

Su quest'operazione è fondato anche il canone *Contro il monaco Iacopo*, dove non può non sorprendere la provocatoria irriverenza di adattare alle forme melodiche di un carme liturgico l'argomento espresso dall'acrostico: «Canto Iacopo l'ubriacone con bell'armonia, io, Costantino».

Al di là del *pathos* insistito dell'invettiva, Psello è senz'altro consapevole del *lusus* poetico, come segnalano con fine consapevolezza i vv. 25-28 νόμος ἔστι σοι, πάτερ, κανονικῶς κείμενος / πάντα σου τοῦ βίου τὸν χρόνον πίνειν ὡς ἄσαρκος / ὄθεν οἱ ὄρθροι σε / καὶ μέσαι νύκτες πολλαίς / ἔχουσι μεθύοντα / καὶ γαστριζόμενον¹⁸. Il richiamo all'alba e alla mezzanotte configura la vita monastica di Iacopo come una festosa gozzoviglia – con palese sottolineatura la strofe si chiude con la coordinazione μεθύοντα καὶ γαστριζόμενον – addirittura impensabile per un essere umano (v. 26 ὡς ἄσαρκος). Finemente Psello connota questa «regola ben stabilita» (v. 25) con l'avverbio κανονικῶς, che consente una duplice esegesi: dal punto di vista di Psello è facile cogliere una sottile ironia basata su un artificioso e palese gioco verbale – il poeta compone il «canone» per chi è in grado di apprezzarlo, perché ha come «canone» di vita il bere; rispetto a Iacopo invece κανονικῶς denuncia a quali livelli siano scaduti i vigenti «canoni» monastici.

A confermare questa interpretazione contribuiscono anche i vv. 39-44 κανονικῶς πίνεις ὁ μέγας Ἰάκωβος, / οἶνον τάξας μέλανα καὶ ἄκρατον / καὶ μετρητὰς ἀκράτου ποτοῦ / κατὰ τὰς αἰσθήσεις τὰς τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος / τὰς δέκα γὰρ βαπτίζεις ἐν ἐνὶ νυχθημέρῳ / μηδεμίαν καθαίρων ὁ πάντιμος¹⁹, dove la posizione della *iunctura* κανονικῶς πίνεις ad inizio di strofe è una spia della *Stimmung* ironica che contrassegna tutto il passo. In particolare, nel participio τάξας è facile cogliere un'allusione all'ordine e alla disciplina ecclesiastica, nonché alla regola monastica, correntemente espressi nel linguaggio patristico dal sostantivo τάξις (Lampe 1372s., s.v. 5, 6), e ridotti da Iacopo alla semplice miscelatura del vino – un impegno che

18. «Per te, o padre, esiste una regola ben stabilita: bere, per tutta la vita, come se non fossi di carne ed ossa: all'alba, alla mezzanotte, e spesso, sei sempre ubriaco e gozzovigliante».

19. «O grande Iacopo, bevi a regola d'arte, con davanti a te vino nero e puro, in buona misura, come ti va, con l'animo e col corpo; ne battezzi dieci misure in una giornata, senza alcuna eccezione, o onoratissimo».

occupa per tutta la notte il monaco, il quale è diventato κανών και τύπος ... / τοῖς μεθύουσι (vv. 97s.) e si compiace di realizzare in questo modo la sua ascesi (vv. 119s. κλινοπετιῆς και πάννυχος ἐκτελεῖς τὸν κανόνα σου), che non è più esercizio spirituale, ma giornaliera consuetudine con gli ἄσκοί (χαίρων τῇ ἀσκήσει τῆς σαρκός, Ἰάκωβε), come lascia intendere facilmente la successiva giustapposizione verbale (vv. 121s. ἀσκούς γὰρ προθέμενος φιάλας τε και κύπελλα / πίνεις ὄλην νύκτα).

Ma l'irriverenza lessicale di Psello può essere colta facilmente anche in βαπτίζεις (v. 43), dove la valenza liturgica del verbo si dissolve nell'immagine dell'ubriacazione che attinge dieci misure di vino; e la metafora è ripresa pure ai vv. 109-111 (δάκρυσι πλύνεις σου τὴν κλίνην / και βαπτίσματι βαπτίζη καθ' ἡμέραν), attraverso un gioco etimologico che appare ancora più caricato in quanto allude alle devastanti conseguenze della sbornia²⁰, in cui Iacopo è immerso come nel fonte battesimale.

Con identiche finalità stilistiche ai vv. 75s. (ὑπέταξας τὴν σάρκα, / ἐχαλιναγωγήσας εἰς τὰ συμπόσια) è ribaltata la valenza primaria dei verbi che nel linguaggio scritturistico e patristico indicano paradigmaticamente il controllo che l'uomo esercita su se stesso, «imbrigliando» i propri istinti: in particolare, l'immagine equestre espressa da χαλιναγωγέω non dà il senso di una guida ferma, ma piuttosto di uno slancio irrefrenabile, significativamente finalizzato verso l'unica meta dell'ascesi di Iacopo, εἰς συμπόσια. Su analoghi effetti sono costruiti anche i vv. 69s. ἐκ κοιλίας κραυγή σου / ἤκουσται, Ἰάκωβε, ἐν τῇ τοῦ πίθου γαστρῷ, dove merita di essere segnalato in particolare l'impiego di κραυγή, che nella tradizione neotestamentaria è detto «de voce cum magno affectu precantis (*Hebr.* 5,7)» ovvero «de lamentatione hominum afflictorum (*Apoc.* 21,4)», secondo un uso documentato anche nel linguaggio veterotestamentario²¹. La comicità del ribaltamento semantico si precisa nella sequenza successiva (vv. 73s. βορβορυγμούς, ὄξυρεγμίας / ἐρυγὰς τε ἐκπέμπεις και πνεύματα), che rende con forza la turbolenza viscerale finemente espressa da vocaboli che appartengono in modo specifico al linguaggio medico²². Inoltre, non pare irrilevante il fatto che nel linguaggio patristico κραυγή indichi pure il grido di animali e uccelli (Lampe 777, s.v. 3), sicché non si può escludere che Psello anche con questo termine volesse sottolineare la 'bestialità' di Iacopo.

20. A proposito di δάκρυσι, Romano annota giustamente: «Non sono lacrime che sgorgano dagli occhi ...» (225 n. 11)

21. Zorell, *o.c.* 735.

22. Si vedano in particolare per βορβορυγμός e ὄξυρεγμία le ricorrenze riportate rispettivamente in *ThGL* III 327s.; VI 2062.

Romano fa opportunamente notare che da parte di Psello «manca [...] la volontà di portare il nemico su un terreno di disputa più elevato, quale quello teologico e metafisico»²³; tuttavia non si può fare a meno di ammettere che almeno in un paio di strofe (vv. 93-96; 137-142) la simbologia della vite (vv. 93, 138) consente un sicuro richiamo alla chiesa e alle minacce che provengono da parte di chi non ne rispetta l'identità. In questa prospettiva credo che possano essere interpretati soprattutto i vv. 93s. (μὴ ἔλθῃς εἰς τὰς ἐμὰς ἀμπέλους, πάτερ Ἰάκωβε, / μὴ κείρης βότρυν ἐμόν, μὴ ληνοβατήσῃς μοι), dove l'immagine della vite e dei grappoli come popolo di Dio trova conferma anche nell'impiego di ληνοβατέω, che al pari di ληνός (vv. 137s. στηρίξας σου τοὺς πόδας ἐν τῷ ληνῷ / ἐν τοῖς βότρυσιν ἔχεις τὰς χεῖράς σου) indica simbolicamente nel linguaggio patristico la missione della Chiesa, come risulta in modo esplicito dall'esegesi di Esichio di Gerusalemme, riportata da Lampe 800,1b²⁴: il divieto espresso ai vv. 93s. attraverso una struttura ternaria asindetica, e ribadito dall'anafora di μὴ, dà forza all'intimazione di Psello, il quale non può permettere che Iacopo sconvolga col suo comportamento la vita della Chiesa; un pericolo ancora più minaccioso perché viene da chi ha «i piedi appoggiati sul torchio» (v. 137) e beve «come un bue senza prendere fiato ... tirando su come il flusso della marea» (vv. 140-142), ossia da chi vive nella Chiesa, si affida alla sua dottrina ma ne fa un uso irrazionale, come si addice ad un uomo da nulla, al quale è proverbialmente assimilato il bue sin dalla tradizione comica²⁵ – e significativamente l'ingordigia è sottolineata dall'anafora del proverbio ἀνά (v. 142 ἀνεγκύων ... ἄμπωτις).

Certamente, letti in questa prospettiva esegetica, i carmi satirici di Psello si caricano di molteplici significati, in una trama allusiva a cui contribuisce la sapiente scelta lessicale, contrassegno di una mimesi che non si esaurisce nella ripresa di specifici modelli, ma sa riproporre e riadattare secondo precise finalità espressive e tematiche un patrimonio stilistico e retorico che, attraverso la varietà delle suggestioni e dei richiami, crea nel lettore la consapevolezza di un *lusus* letterario, capace di elevare la frequente grossolanità delle espressioni o addirittura di trasformare senza forzature il disprezzo in risata, come propone la chiusa del canone (vv. 159s.): ὁ πίνων ἀνευδότης / οὕτως πομπεύει καταγέλαστα.

23. Romano, *o.c.* 195, il quale aggiunge: «intendimento che viceversa è presente nell'altro componimento [sc. l'invettiva *Contro il Sabbaita*]».

24. Cf. *PG* XCIII 1221C ληνός δὲ καὶ ἡ ἐκκλησία, διὰ τὸν θεὸν τὸν ἐν αὐτῇ ληνοβατοῦντα τὸ μυστήριον.

25. Cf. Cratin. fr. 34 K.A.

EURIPIDE A BISANZIO

*Atti del 15. e 16. congresso internazionale di studi sul dramma antico:
Siracusa 1995-1997, s.l. 2002, 43-61*

1. Tra le opere di Michele Psello è conservato anche un opuscolo – secondo l'*inscriptio* un saggio in risposta alla domanda *Chi scriveva versi migliori, Euripide o Giorgio di Pisidia?* (Τίς ἐστίχιζε κρεῖττον ὁ Εὐριπίδης ἢ ὁ Πισίδης)¹ –, che dimostra come, «pur dedicando le migliori energie alla filosofia Psello era anche un buon lettore con interessi letterari»². L'opuscolo, a cui si interessò per primo Leone Allacci, nonostante il precario stato di conservazione del cod. Vat. Barb. Gr. 240 (s. XIII), che consente solo un'esegesi assai difficoltosa e impedisce di conoscerne con esattezza la parte conclusiva articolata sulla σύγκρισις tra i due autori, rappresenta senz'altro il solo saggio critico sulla poesia euripidea conservato in età bizantina³.

A giudizio di Psello (42, 33-35), «Euripide, che ha portato a perfezione come nessun altro la poesia, ... è capace di imitare ogni soggetto e suscita ammirazione per la sua varietà (διὰ τὴν ποικιλίαν); in particolare, egli è assai abile nel disegnare caratteri e passioni (42, 39-40 ἠθικώτατον ... καὶ παθητικώτατον), realizzando in questo modo τὸ τελεώτατον κεφάλαιον τῆς τραγικῆς ποιήσεως (42, 41). Nella prospettiva della *comparatio*, che connota tradizionalmente la critica letteraria antica, Psello confronta brevemente i tre tragici, contrapponendo ai tratti specifici di Eschilo e Sofocle, profondità di pensiero ed elevata elaborazione formale, le peculiarità di Euripide, che «in tutte le sue opere è statuario e attraente»; la χάρις non contrassegna solo la dizione, ma gli stessi πάθη, in una articolazione drammaturgica sempre appropriata che «ha spinto spesso gli Ateniesi alle lacrime: nelle parole

1. Edito criticamente da A.R. Dyck, *Michael Psellus The Essays on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius*, Wien 1986, pp. 25-74.

2. N. G. Wilson *Scholars of Byzantium*, London 1983, trad. it. *Filologi bizantini*, Napoli 1990, p. 264.

3. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. *Euripides*, Oxford 1991, II, p. 749.

infatti credevano di vedere eventi reali»⁴ – e a dimostrazione, Psello cita, con un «confuso resoconto»⁵, *Oreste*, 136, assegnando il verso ad Elettra, come tutti i testimoni⁶.

Senza dubbio queste osservazioni non si distinguono per particolare originalità, ma riecheggiano, come ha puntualizzato Dyck⁷, giudizi che si ritrovano anche in opere di autori affatto diversi (Aristofane, *Ra*. 1063-1064; Aristotele, *Poet.* 1453 a 29-30; Quintiliano, X 1, 68); ovvero fanno ricorso ad una categoria critica, ἑνάργεια, del tutto consentanea alla retorica antica e utilizzata da Psello anche per lodare indifferentemente Gregorio di Nazianzo e Simeone Metafrasta. Semmai, è merito di Psello avere rivolto particolare attenzione alla varietà dello stile euripideo, sottolineando ἡ ῥυθμικὴ φράσις καὶ τὸ τῆς λέξεως εὐγλωττον καὶ τὸ τοῦ ῥυθμοῦ ἐμμελές (46, 77-78), che il poeta persegue mutando metri e dizione (46, 82-83), dimostrando specifica attenzione alla μελοποιία (46, 86-89)⁸ e adattando l'espressione al contesto; «quando occorre rendere barbara la lingua egli la imita al punto da sembrare incorrere nei solecismi più palesi, proprio lui che sa esprimersi nel greco più elevato» (46, 90-92). Talvolta, proprio la potenza dell'eloquio lo allontana dal πρέπον; «per esempio, contrapponendo Ecuba ad Odisseo [*Ecuba*, 218 ss.], uomo nobile ed esperto nell'oratoria, esalta la donna e la gratifica di un alto onore; anche Odisseo non recita in modo sgradevole, ma Euripide lo rappresenta inferiore alla prigioniera» (48, 95-98).

Nel caso specifico, il giudizio di Psello ha suscitato non a torto le perplessità di Wilson⁹. Ecuba in effetti fa ricorso alla potenza del *logos* di cui

4. 44. 65-67 ἀπανταχοῦ ἀγαλματίας καὶ χαρίεις ἐστίν, οὐκ ἐν ταῖς χάρισι μόνον τοῦ λόγου, ἀλλὰ καὶ ἐν αὐτοῖς τοῖς πάθεσι· καὶ πολλάκις γε τοὺς Ἀθηναίους ἐπικαίρως δραματουργήσας εἰς πλείστα κατήνεγκε δάκρυα· ὦντο γὰρ τὰ λεγόμενα ὄραν ὡς γινόμενα. Sui πάθη si sofferma anche l'anonimo autore dell'opuscolo sulla tragedia ripubblicato di recente da Franca Perusino, *Anonimo (Michele Psello?) La tragedia greca*, Urbino 1993, p. 26, 9-11, da cui sono tratte le traduzioni che seguono.

5. Wilson, *op. cit.*, p. 279.

6. In accordo con Wilamowitz e Murray, i vv. 136-139 sono stati invece espunti da V. D Benedetto, *Euripidis Orestes*, Firenze 1957. p. 34: Biehl (Leipzig 1975) li ritiene invece genuini.

7. Dyck, *op. cit.*, p. 61.

8. Anche nel citato opuscolo Περὶ τραγωδίας si legge che χρώματι δὲ οὐδεὶς φαίνεται κεκρημένος τῶν τραγικῶν ἄχρις Εὐριπίδου· (p. 28, 37-39: «fino ad Euripide nessuno dei poeti tragici usò il genere cromatico»); inoltre Εὐριπίδης δὲ πρῶτος πολυχορδία ἐχρήσατο. ἐκαλεῖτο ὑπὸ τῶν μουσικῶν παλαιῶν ἀνάτρητος (pp. 28, 50-30, 56 «Euripide per primo uso un maggior numero di suoni, e questo tipo di melopea fu denominato "sforacchiato" dagli antichi musici»).

9. Wilson, *op. cit.*, p. 279.

proprio Odisseo è maestro, ma nel contempo affida la speranza di salvare la figlia all' ἄξιωμα dell'eroe, il solo in grado di ribaltare con la forza della parola la decisione dei Greci (vv. 294-295 λόγος ... αὐτὸς οὐ ταῦτὸν σθένει); tuttavia, nel corso del dialogo Odisseo non appare mai in condizione di inferiorità, ma conferma l'orientamento dei Greci, distinguendo assai abilmente il suo rispetto personale verso la prigioniera, alla quale non nega la salvezza promessa (vv. 301-303), dall'impegno assunto dinanzi a tutti (v. 303 εἰς ἅπαντας) di onorare Achille col sacrificio di Polissena: οὐ σ' ὧ γεραιά, καθθάνει Ἀχιλλέως / φάντασμά Ἀχαιοῦς, ἀλλὰ τήνδ' ἤτιςατο (vv. 389-390). Odisseo è consapevole della propria superiorità e quando Ecuba promette che si attaccherà alla figlia ὅποια κισσὸς δρυὸς (v. 398) l'eroe non esita a ribattere οὐκ ἦν γε πείθη τοῖσι σοῦ σοφωτέροισι (v. 399).

In verità, il biasimo di Psello sembra concentrarsi genericamente sulla παρρησία, indegna di una donna, per di più prigioniera: egli non si cura di cogliere il *pathos* dialettico del contrasto, a conferma che il suo giudizio appare guidato semplicemente dall'applicazione meccanica dei canoni della retorica classica. Ma forse all'interprete moderno non interessa il merito specifico della critica pselliana – d'altro canto, è noto, se prescindiamo dai bagliori che illuminano alcune pagine del *Περὶ ὕψους* è difficile cogliere profondità di giudizio nella saggistica antica. L'opuscolo di Psello infatti è anzitutto un segno dell'approccio dei Bizantini alle tragedie di Euripide, assunto, pur nei limiti di prospettiva che ho segnalato, come modello metrico e stilistico¹⁰, da confrontare con un autore di genere del tutto diverso come Giorgio di Pisidia, il cantore delle gesta di Eraclio (610-641), e naturalmente riutilizzare in contesti sacri e profani, in ossequio al canone della μίμησις, che connota esemplarmente tutta la produzione letteraria bizantina e non è – o almeno non è sempre – un ornamento convenzionale, anzi è un mezzo espressivo¹¹, che permette di intravedere non solo la *Belesenheit* dei singoli autori, ma anche la capacità di coglierne la *Stimmung*, adattandola al nuovo contesto.

10. In verità, all'elogio contenuto nel saggio, si contrappongono le riserve che si leggono in Io. *Chris.* 96, 16-18 ὁ Φυθᾶσιος Εὐριπίδης ἐν πολλοῖς τῶν αὐτοῦ δραμάτων δεινὰ τινα καὶ περίεργα ἐκτιθεὶς μέτρα τὴν τοῦ κακῶς εἰπεῖν δόξαν παρὰ τοῖς ἀκριβοῦσι τὰς τέχνας εἴληφε (Dyck, *op.cit.*, p. 74).

11. A. Garzya. *Topica e tendenza nella letteratura bizantina*, in *Il mandarino e il quotidiano. Saggi sulla letteratura tardoantica e bizantina*, Napoli 1985, p. 21: sul problema, cfr. anche H. Hunger, *On the Imitation (μίμησις) of Antiquity in Byzantine Literature*, in *Byzantinische Grundlagenforschung*, London 1973, XV.

Come è noto, la fortuna di Euripide a Bisanzio non può essere basata sulla frequenza della sua messinscena: la tragedia (ma anche la commedia) era nota solo attraverso la lettura e l'esegesi di grammatici e filologi, poiché il dramma classico non veniva più rappresentato in teatro¹². C'era il rischio che la *performance* teatrale facesse inevitabilmente rivivere, attraverso le peripezie mitologiche, la religione pagana, creando attesa e partecipazione che non potevano essere tollerate dall'ortodossia, sulla quale poggiava l'ideologia imperiale; non meraviglia perciò che Areta di Cesarea rimproverasse a Leone Chirospunktis, diplomatico al servizio dell'imperatore Leone VI (886-912), i suoi interessi verso il teatro: «Esibisci pure la tua saggezza (θεάτριζε τὴν σοφίαν) con teatri, mimi, attori e ogni altra infamia, se proprio vuoi partecipare in processione alle feste in onore di Dioniso e dei demoni: non è possibile impedirlo a chi, per sua sventura, una volta per tutte è rotolato a precipizio lontano da Dio»¹³. Nello stile di Areta il nesso θεάτριζε τὴν σοφίαν sottolinea con pregnanza allusiva l'accusa: Leone è colpevole di mettere in mostra una σοφία orfana di Dio, del tutto ignara dell'insegnamento paolino (1 Cor. 2, 6-9), e la sua esibizione non può che avere una messinscena affatto profana, contrassegnata dall' ἄσχημοσύνη, che connota gli spettacoli teatrali. Il rimprovero è giocato su una metafora (θεάτριζε) che di certo fa riferimento ad uno specifico interesse di Chirospunktis: tuttavia, rimane difficile anche solo ipotizzare con Browning che il passo alluda a «une sorte de cercle, où l'on lisait des tragédies classiques, et où peut-être on essayait d'en donner une représentation dramatique rudimentaire»¹⁴: i Bizantini non «crearono una loro letteratura teatrale: non soltanto non abbiamo una tragedia o una commedia greca medievale, ma neppure un testo concepito o utilizzato per la

12. H. Hunger. *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, München 1978, II, pp. 142-143; A. P. Kazhdan, *La produzione intellettuale a Bisanzio*, trad. it. Napoli 1983, p. 130; E. V. Maltese, *In margine a una storia dello spettacolo a Bisanzio: appunti sullo spazio scenico tra sudditi e potere*, in *Dimensioni bizantine. Donne, angeli e demoni nei Medioevo greco*, Torino 1995, p. 5: per l'intero millennio bizantino, la tragedia e la commedia dei secoli V e IV furono soltanto *Lesedramen* per le persone di cultura, cimento per filologi e commentatori, testi per la lettura scolastica.

13. La testimonianza è segnalata da R. Browning, *Ignace le diacre et la tragédie classique à Byzance*, in *Studies on Byzantine History, Literature and Education*, London 1977, XIV.

14. Browning *art. cit.* p. 403; la sua posizione non è condivisa da N.G. Wilson, *Books and Readers in Byzantium*, in *Byzantine Books and Bookmen*, Washington 1975, pp. 14-15.

rappresentazione: ciò vale sia per la produzione profana, sia per quella sacra»¹⁵.

Ma anche lontano dal pubblico e dalle scene, Euripide continuò a vivere non soltanto nella scuola e negli *scriptoria* – dove il testo delle tragedie superstiti fu translitterato verosimilmente più volte, creando le premesse di una tradizione aperta¹⁶. Infatti, come già ho accennato, nella tradizione letteraria bizantina, Euripide è un modello sicuro da cui attingere tematiche, immagini ed espressioni, vanamente utilizzate nei nuovi contesti e spia di un gusto che trasforma la *μίμησις* in *ζήλος* audace e spesso originale: per questo credo che valga la pena soffermarsi su alcuni esempi in cui una simile operazione offra esiti di particolare significato, rivolgendo l'indagine naturalmente ai quei passi in cui il riecheggiamento non si limita ad una ripresa verbale, che abbia il solo scopo di creare uno scarto nella dizione, ma consente di intravedere anche la funzione del richiamo, per valutarne la pertinenza a livello di stile e di contenuto. È superfluo premettere che la 'profanità' del testo euripideo si confronta di continuo con la prevalente sacralità della letteratura bizantina, in una *Mischung* stilistica e tematica che non stravolge la fonte, e non mortifica gli esiti dell'operazione. Anzi, proprio la combinazione di elementi apparentemente inconciliabili permette di capire in quale misura i Bizantini, anche in assenza della *performance* scenica, sapessero cogliere i *πάθη* di una vicenda, rappresentata secondo le cadenze che contrassegnano l'azione drammatica.

15. Maltese, *In margine, cit.*, p. 5; cfr. anche W. Puchner, *Zum "Theater" in Byzanz. Ein Zwischenbilanz*, in *Fest und Alltag in Byzanz*, hrsg. G. Prinzig u. D. Simon, München 1990, pp. 11-16. il quale afferma: «ist für "Theater", im Sinne einer theaterwissenschaftlich sinnvollen Begriffsfassung, die Schauspieler und Zuschauer umfaßt, kein Nährboden gegeben» – pur ammettendo la provvisorietà di tali conclusioni, come dimostra la domanda «Bilanz oder Zwischenbilanz?» posta a conclusione del suo lavoro.

16. Come sostiene V. Di Benedetto, *La tradizione manoscritta euripidea*, Padova 1965, pp.151-173; naturalmente in questa sede non affronterò il problema della trasmissione del testo euripideo in età medievale, per il quale rimando, oltre allo studio di Di Benedetto, ai lavori esaustivi di A. Turyn, *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, Urbana 1957; G. Zuntz, *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge 1965; A. Tuilier, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris 1968.

2. È merito di Criscuolo¹⁷ avere segnalato influssi euripidei in alcuni carmi di Gregorio di Nazianzo: in particolare, nella movenza iniziale di II 1, 32, 1-5 *De vitae huius vanitate atque incertitudine communique omnium fine* («Avrei voluto essere una colomba dall'ampia ala, o una rondine, così da fuggire la vita mortale, o abitare una terra deserta, avendo la stessa dimora delle fiere – esse infatti sono più fedeli degli uomini – e tirare avanti una vita effimera, ma senza pene, senza affanno, senza angustia»), al di là dell'aspirazione a trasformarsi in un uccello, che richiama il noto frammento di Alcmane (fr. 26, 2 Page) è facile cogliere quel desiderio di fuga e di evasione che contrassegna soprattutto la tarda produzione euripidea¹⁸ e trova significativi modelli in *Elena*, 1478-1481 («Oh, se potessimo levarci in volo, come nel cielo della Libia gli uccelli che conoscono la loro mèta, quando lasciano le piogge d'inverno»), *Oreste*, 982-985 («Vorrei salire alla roccia sospesa fra il cielo e la terra, ... massa che pende dall'Olimpo, per lanciare il mio grido nel canto di dolore») e *Baccanti*, 402-410 («Potessi io recarmi a Cipro, l'isola di Afrodite ... a Pafo, che le correnti ... del barbaro fiume dalle cento foci rendono feconda e dove è Pieria bellissima, sede delle Muse»).

Gregorio adatta la liricità dei passi euripidei alle cadenze del nuovo contesto: l'evasione è tutta in quel volo istintivo, metafora di una mente che aspira alla luce divina, che sola aiuta a comprendere i limiti dell'esistenza. Tuttavia, lo slancio non annulla il dissidio che scandisce la vita dell'uomo, consapevole dei suoi inganni, ma incapace di liberarsene (5-13): «Solo questo avrei voluto avere senza cercarlo, una mente conoscitrice del divino, che percorre il cielo, così da raccogliere sempre luce per una vita rasseranante, e, salito al di sopra di aerea altura, rivolgere come un tuono la mia parola a tutti gli abitatori della terra: "Uomini destinati alla morte, figli di corrente, voi che siete niente, che vivete per la morte e vanamente vi gonfiate, fino a quando ingannati da falsi ed effimeri sogni, e ingannando, senza scopo vagherete sulla terra?"».

Senza dubbio, l'influsso dei citati modelli euripidei nel carme di Gregorio è considerevole. Infatti, se anche prescindiamo dall'*Elena*, dove il confronto

17. U. Criscuolo, *Imitatio e tecnica espressiva in Gregorio di Nazianzo* in *Gregorio Nazianzeno teologo e scrittore*, a cura di C. Moreschini e G. Menestrina, Bologna 1992, pp. 117-150, *praesertim* 143-144, da cui traggio anche le traduzioni che seguono con minime varianti solo per *Ba.* 402-410; Id. *Note filologiche IV* in «Atti della Accademia Pontaniana» NS XXXIX (1991), pp. 408-409, ha proposto in modo convincente un altro confronto tra Gregorio di Nazianzo, C II 1, 39, 54-57 e Euripide, *Eracle*, 691-695.

18. Puntualmente studiata da V. Di Benedetto, *Euripide. Teatro e società*, Torino 1971, pp. 239-272.

si esaurisce nell'immagine iniziale, nell'*Oreste* l'anelito di Elettra di ascendere al sole e gridare a Tantalò il proprio dolore assume una dimensione cosmica, che pure contrassegna i versi del Nazianzeno, e la protagonista si proietta al di fuori della realtà, quasi alla ricerca di una partecipazione che le dia qualche sollievo.

Ma ancora più sottile appare il richiamo alle *Baccanti*. Il desiderio espresso nella strofe II di celebrare i riti orgiastici con le Cariti e Pothos segue alle riflessioni dell'antistrofe, dove il coro ammonisce (395-401)¹⁹: «Non è saggezza il sapere e avere pensieri che superano i limiti umani. Breve è la vita. Chi insegue grandi cose, non prende quello che è disponibile. Per me, così si comportano gli uomini folli e dissennati». Rispetto a questi, i versi di Gregorio sembrano in tacita antifrasi: in Euripide, l'opposizione cielo-terra, uomo-dio, è colta nella prospettiva della divinità inaccessibile, che rende vano e stolto qualunque slancio: la riflessione di Gregorio invece parte dall'uomo, che cerca di penetrare la luce divina, attingendo ad una σοφία che non è pretesa di sfida verso la divinità, ma dono irrinunciabile per comprendere il mistero della vita, concesso proprio a chi si è spogliato di ogni vanto. L'uomo non corre il rischio di smarrire anche quanto possiede, come ammonisce il coro, ma piuttosto si innalza ad una conoscenza che non rinnega l'umano, proprio perché si realizza nell'onnipotenza divina. Se questa interpretazione è esatta, i passi di Gregorio confermano in modo esemplare come il ricorso ai modelli della tradizione antica, ancorché palese e intenzionale, non costringa l'autore ad un'operazione di semplice travestimento letterario. In effetti, valutare l'influsso di Euripide sugli autori bizantini semplicemente sulla base della frequenza con cui i suoi drammi vengono citati sarebbe del tutto riduttivo, perché non consentirebbe di cogliere fino a che punto i moduli tragici potessero venire riutilizzati in contesti e generi diversi.

3. «In qualunque giorno dell'anno» osservava Del Grande²⁰ «la liturgia bizantina, nelle ore da mattutino a vespero, comporta salmodia e cantici non solo spesso dialogati, ma nei quali la musica sostiene larga parte. La stessa maniera del canto, con solista e coro contrapposti, o cori amebici, accentua il

19. τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία / τό τε μὴ θνατὰ φρονεῖν / βραχὺς αἰών· ἐπὶ τούτῳ / δὲ τίς ἂν μεγάλα διώκων / τὰ παρόντ' οὐχὶ φέροι; μαι-/ νομένων οἶδε τρόποι καὶ / κακοβούλων παρ' ἔμοιγε φωτῶν.

20. C. Del Grande, ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ, *Essenza e genesi della tragedia*, Milano-Napoli 1962, pp. 263-264; cfr. anche Kazhdan, *op. cit.*, pp. 132-152.

“drama” attraverso il modo secondo cui i cori stessi intervengono: o vera risposta di presunta folla al solista in posizione, per così dire, di attore; o talvolta interventi di coro in semplice funzione di raddoppio, in quanto rafforza la voce del solista in canto che esprime sentimento e ragioni di un solo, o d’una comunità che parla con la voce di un solo». Alla messinscena teatrale si sostituisce la sacralità dell’ambientazione: ad esempio, Santa Sofia «così come c’è descritta nell’ἔκφρασις di Paolo Silenziario, tra le lampade disposte in alto in modo da far pensare al cielo stellato, e i lampadari simili a barche che ‘portano carico di luce’»²¹. Naturalmente, a creare la *Stimmung* drammatica non contribuivano solo le cadenze e la gestualità del rituale, ma anche l’intensità con cui la liturgia viveva le sue storie, che tutte miravano ad un obiettivo: riproporre un mito unico, «un dramma singolare, ogni volta attraverso le stesse parole e le stesse azioni simboliche»²²; un obiettivo perseguito in modo originale, allorquando il messaggio sacro trovò diffusione attraverso un genere letterario, il contacio, capace di suscitare grande effetto sul pubblico», in quanto non di rado affidava al pathos del dialogo le riflessioni e gli ammonimenti che contrassegnano di norma un’omelia. Sotto questo punto di vista, nel *corpus* di Romano il Melodo merita di essere esaminato l’inno che ha per protagonisti Giuseppe e la moglie di Potifar (6 Grosdidier de Matons).

L’episodio biblico (*Genesi*, 39, 6-20) è rielaborato con grande sapienza stilistica da Romano, che rivela una sicura conoscenza della tradizione erotica, come ho cercato di mostrare in altra sede²³. Ma la struttura fortemente drammatica del contacio consente altresì di ipotizzare cautamente che Romano conoscesse anche l’*Ippolito*, e forse non solo la redazione tradita, ma pure il frammentario Ἰππόλυτος καλυπτόμενος²⁴. A suggerire questa ipotesi è il ruolo di protagonista svolto dalla moglie di Potifar: Giuseppe appare in balia della donna, che non ha ritegno a confessare direttamente il suo amore (stanze 9 e 13), proprio come sembra avere fatto originariamente Fedra, che Eschilo come è noto (Aristofane, *Ra*. 1043) non esitava a definire πόρνη al pari di Stenebea, e sulla quale si

21. Del Grande, *op. cit.*, p. 265.

22. Kazhdan, *op. cit.*, p. 152.

23. F. Conca, *Giuseppe e la moglie di Putifarre. Il contacio 44 Maas-Trypanis di Romano il Melode*, in *Contributi di filologia greca*, Napoli 1990, pp. 135-150: su Fedra, come espressione del «Pothifar-Motiv», cfr. Giovanna Florencis - G.F. Gianotti, *Fedra e Ippolito in provincia*, in «MD» XXV (1990), pp. 71-114.

24. Per un esame della documentazione, cfr. W.S. Barrett, Euripides *Hippolytos*, Oxford 1974, pp. 18-22, 29-45.

appuntava anche la critica della *Vita* di Euripide (*Schol. in Eur.*, I. p. 5, 6-7 Schwartz), dove l'*Ippolito* è ricordato come il dramma nel quale il poeta τὴν ἀναισχυντίαν θριαμβεύει τῶν γυναικῶν. Ma anche Romano definisce la donna con un vocabolo μαινάς (st. 11, 1), che non allude tanto alla follia di chi non sa dominarsi, ma appare senz'altro sinonimo di πόρνη, come è attestato nel linguaggio tardo²⁵ : nel contempo, l'esortazione del diavolo, definito νυμφοστόλος μοιχείας (st. 6, 1) consente qualche interessante confronto con le parole della nutrice. In particolare, i versi 473-477 sono scanditi dalla successione di quattro imperativi (λῆγε ... λῆξον ... τόλμα ... καταστρέφου), con una movenza che ritroviamo ancor più insistita pure nel contacio (st. 6, 3-11 ἀνδρίζου ... ἐτοίμασον ... θήρευσον... πλέξον ... κατακάλλυνον ... φαίδρυνον ... ἀμφιάσθητι ... ἀλείψαι), dove il diavolo ha la funzione di imprimere una svolta alla vicenda, raccomandando alla donna di ricorrere a qualunque mezzo pur di attrarre Giuseppe: proprio come la nutrice che, troncando le fragili riflessioni della padrona (vv. 490-491 οὐ λόγων εὐσχημόνων / δεῖ σ' ἀλλὰ τάνδρός), la consiglia di affidarsi ad un incantesimo, con parole cariche di ambiguità²⁶. Inoltre, il diavolo con la sua irresistibile potenza sottolinea l'ineluttabilità della situazione, a cui la vittima non può sfuggire: non diversamente, la τροφός cerca di far capire a Fedra che θεὸς ἐβουλήθη τάδε (v. 476), e qualunque ribellione equivarrebbe a ὕβρις (v. 474). Ma forse un'allusione alla tragedia può essere colta pure in st. 6, 12 (πρόκεινται γὰρ ἀγῶνες ἰσχυροὶ καὶ γενναῖοι), dove il diavolo, preannunciando la difficoltà dell'impresa, impiega un vocabolo (ἀγών)²⁷ che ricorre anche in *Ippolito*, 496-497 νῦν δ' ἀγὼν μέγας/ σῶσαι βίον σόν. Il cimento che in Romano è prospettato alla donna, in Euripide è affrontato dalla nutrice, che si sostituisce all'inerte padrona ed è pronta a giocare una "posta" molto alta: muta la prospettiva, ma lo scopo dell'intervento è identico.

Senza dubbio, la tensione che contrassegna molti racconti biblici si prestava ad una rilettura mirata a riprodurre le cadenze della *performance*

25. Conca, *art. cit.*, p. 155.

26. 509-515 ἔστιν κατ' οἴκους φίλτρα μοι θελεκτήρια / ἔρωτος, ἦλθε δ' ἄρτι μοι γνώμης ἔσω, / ἅ σ' οὐτ' ἐπ' αἰσχροῖς οὐτ' ἐπὶ βλάβη φρενῶν / παύσει νόσου τῆσδ', ἦν σὺ μὴ γένη κακή. / δεῖ δ' ἐξ ἐκείνου δὴ τι τοῦ ποθομένου/ σημεῖον, ἢ πλόκον τιν' ἢ πέπλων ἄπο, / λαβεῖν, συνάψαι τ' ἐκ δυοῖν μίαν χάριν; sull'ambiguo significato dei vv. 513-515, cfr. Barrett. *op. cit.*, p. 255 «On the one hand a binding spell, an incantatory ritual such as Simaitha performs in Theokr. 2 to make Delphis love her: ... on the other hand some medicament to be administered to Ph., to cure her of her love».

27. Sulla valenza del quale, cfr. Conca, *art. cit.*, p. 152.

drammatica – benché non sempre sia possibile cogliere in operazioni di questo tipo precisi modelli teatrali. Tra gli inni di Romano ad esempio può essere interessante quanto meno segnalare anche il contacio sul sacrificio di Abramo (3 Grosdidier de Matons) nel quale «gli elementi drammatici incidono più veementi»²⁸ soprattutto per il ruolo attivo di Sara, del tutto nuovo rispetto alla tradizione biblica²⁹. La moglie di Abramo si ribella all'ordine di Dio (st. 10, 4-8):

σύ μου φάος, σὺ αὐγὴ ἐμῶν βλεφάρων·
 σὲ ὡσπερ ἄστρον βλέπουσα λαμπρύνομαι. ὦ τέκνον μου·
 σὺ τῆς ἐμῆς κοιλίας καρπὸς ὠριμος ὥφθης·
 σὺ βότρυς περκάζων ἀκμασάσης ἀμπέλου·

auspicando di chiudere gli occhi circondata dal figlio e dai suoi discendenti (st. 11, 4-5):

σὺ δὲ κόρας τὰς ἐμὰς ἀποκλείσεις,
 σὺ σὺν τοῖς τέκνοις κόλποις παραπέμψεις με τῶν πατέρων μου.

Ma anche Medea è turbata da simili pensieri dinanzi ai figli (vv. 1029-1035)³⁰:

ἄλλως ἄρ' ὑμᾶς, ὦ τέκν', ἐξεθρεψάμην,
 ἄλλως δ' ἐμόχθουν καὶ κατεξάνθην πόνους,
 στερρὰς ἐνεγκοῦσ' ἐν τόκοις ἀλγηδόνας.
 ἦ μὴν ποθ' ἡ δύστηνος εἶχον ἐλπίδας
 πολλὰς ἐν ὑμῖν, γηροβοσκήσειν τ' ἐμὲ
 καὶ κατθανοῦσαν χερσὶν εὖ περιστελεῖν,
 ζηλωτὸν ἀνθρώποισι·

e prima di mettere in atto il suo proposito li richiama a sé per un ultimo abbraccio (vv. 1071-1076):

ὦ φιλότατη χεῖρ, φίλτατον δέ μοι στόμα

28. Del Grande, *op. cit.*, p. 268.

29. Cfr. S. Baud-Bovy, *Sur un Sacrifice d'Abraham de Romanos* in *Byz.* XIII (1938), pp. 321-334.

30. Il confronto con questi versi, già proposto da N. Tomadakis, *Βυζαντινὴ ὑμνιογραφία καὶ ποίησις*, II, Atene 1965, pp. 122-123, non è considerato pertinente da J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Melode et les origines de la poesie religieuse a Byzance*, Paris 1977, p.185, il quale non ritiene che la poesia classica abbia esercitato un influsso importante sui contaci di Romano; ma sulla questione, rinvio ai mio lavoro citato a n. 23.

καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενὲς τέκνων.
 εὐδαιμονοῖτον, ἀλλ' ἐκεῖ· τὰ δ' ἐνθάδε
 πατὴρ ἀφείλετ'· ὧ γλυκεῖα προσβολή,
 ὧ μαλθακὸς χρῶς πνεῦμά θ' ἥδιστον τέκνων.
 χωρεῖτε χωρεῖτ'· οὐκέτ' εἶμι προσβλέπειν

Non diversamente Sara, quando s'accorge che i suoi sforzi sono vani, saluta Isacco con queste parole (st. 15, 1-5):

μητέρα λιμπάνων με, εὐρης πατέρα τὸν πάντων Θεόν·
 αὐτὸς σφαγέντα ἀναδείξει μοι ζῶντα·
 εἰ καὶ μὴ τῷ παρόντι, δείξει μοι εἰ τῷ μέλλοντι
 ἄσπασαί με, Ἰσαάκ, τὴν τεκοῦσαν
 καὶ τῶν ὠδίνων μήπω ἀπολεύσασαν. καὶ ἀποτρέχετε.

A ribadire il confronto non è soltanto la ricorrenza di alcuni motivi comuni ai due passi (il ricordo della vecchiaia desolata, il saluto, la certezza che “dopo” la vita sarà comunque felice), ma anche la loro cadenza nel dialogo, sottolineata dalla gestualità, che fissa due momenti specifici: l'abbraccio, nel quale Euripide rende in modo palese il piacere e la dolcezza del contatto fisico da parte di Medea (ὧ γλυκεῖα προσβολή, / ὧ μαλθακὸς χρῶς πνεῦμά θ' ἥδιστον τέκνων), e il distacco, espresso in modo identico da un imperativo (v. 1076 χωρεῖτε, χωρεῖτε – st. 15, 5 ἀποτρέχετε) –, con un'attenzione nell'uso dei modi che abbiamo già riscontrato nel contacio sulla tentazione di Giuseppe.

4. Anche la tragedia archetipica dell'umanità, la ribellione di Adamo ed Eva, fu rielaborata a Bisanzio in forma drammatica: dopo Romano il Melodo (1 Grosdidier de Matons) l'episodio biblico venne riproposto da Ignazio diacono, segretario del patriarca Tarasio (784-806) e metropolita di Nicea dall'845, autore di un breve componimento (143 dodecasillabi), tràdito col titolo di Στίχοι εἰς Ἀδάμ e contrassegnato stilisticamente da alcune sicure riprese tragiche³¹. Una sorta di prologo di 54 versi – dove l'andamento di v. 8 (τῆς σῆς ἐν αὐτοῖς συμφορᾶς ἐπαισθάνου), per l'impiego dell'imperativo,

31. Su quest'autore, che va distinto da altri che portano lo stesso nome, cfr. Wanda Wolska-Conus, *De quibusdam Ignatiis*, in «TM» IV (1970), pp. 329-360 (in particolare, pp. 329-351), dove la studiosa puntualizza alcuni problemi rispetto al precedente lavoro di Browning (citato alla n. 14). In PG CXVII 1164-1173 è riportato il testo, qui utilizzato, secondo l'edizione di J.F. Boissonade, *Anecdota Graeca*, Paris 1829. I, pp. 436-444.

sollecita il coinvolgimento del destinatario – introduce nella rappresentazione che ha per protagonisti il Serpente, Eva, Adamo e Dio ed è articolata, in successione, sui dialoghi Serpente-Eva, Eva-Adamo, Adamo-Dio; ad ogni interlocutore sono assegnati tre versi: solo Dio alla fine annuncia in 8 versi il destino che ormai attende l'uomo. Si tratta in sostanza di tre quadri scenici in cui l'evento è scandito con ritmo serrato, diversamente da quanto accade nel contacio di Romano, in cui il dialogo è riservato alla tentazione del Maligno (stanze 10-14), a cui segue (st. 15, 3-9) il soliloquio di Eva e successivamente l'invito ad Adamo (stanze 17-18), che non parla mai – per il resto prevale l'andamento sentenzioso dell'omelia.

Considerato «un des rares exemples du drame religieux byzantin, à moins qu'il ne s'agisse d'un exercice de rhétorique»³², come sospettava forse a ragione Dölger³³, il componimento non si segnala certo per originalità³⁴ ancorché contenga «une vraie péripétie, car la situation des principaux personnages est bien différente à la fin de ce qu'elle était au commencement»³⁵. Quel che interessa sono i riecheggiamenti di Euripide e Sofocle, che dimostrano un preciso interesse per la tragedia, per quanto sia difficile anche solo domandarsi se Ignazio non abbia «lui-même 'retrouvé' Sophocle et Euripide»³⁶. Senza dubbio, al v. 75 (πέσεις γὰρ οὕτως εὐπετώσ· γυνὴ γὰρ εἶ) si coglie la ripresa di un verso famoso dell'*Andromaca*, v. 85 (πολλὰς ἂν εὔροις μεχανάσ· γυνὴ γὰρ εἶ): ma, se la clausola è identica – e a partire da Euripide potremmo quasi definirla uno *Stichwort* –, la funzione che occupa nei due passi è del tutto differente. In Ignazio il verso è attribuito al Serpente e rappresenta in sostanza la conclusione dell'inganno ordito dal Maligno – tant'è che la battuta successiva di Eva inizia con ἔπεισας; in Euripide invece sta parlando Andromaca, che cerca di persuadere l'ancella a recarsi da Peleo, per ottenere soccorso. Andromaca mira alla propria salvezza; il Serpente invece alla rovina definitiva di Eva. In πέσεις è sotteso l'inganno tanto più colpevole in quanto rivolto alla persona amata – e significativamente Adamo al cospetto di Dio insisterà, a propria

32. Wolska-Conus, *art. cit.* pp. 332-333.

33. F. Dölger, *Die byzantinische Dichtung in der Reinsprache*, Berlin 1948, pp. 16-17, e su quest'ipotesi vd. *infra* n.43.

34. Wolska-Conus, *art. cit.*, p. 332.

35. Browning, *art. cit.*, p. 405.

36. Browning, *art. cit.*, p. 401; alle pp. 400-407 sono riportati, peraltro senza alcun approfondimento esegetico, i confronti con la tragedia, distinti in due categorie: «d'abord les citations directes ou les allusions à des passages précis des tragiques, ensuite les emprunts plus généraux à la langue de la tragédie» (p. 405).

giustificazione, su questo particolare (vv. 133-134 γυναικὶ πεισθείς, ἢν δέδωκας, ὁ Πλάσας, /πολλὴν φερούση πεισμόνη); in ἂν εὖροις μηχανάς invece è facile cogliere l'invito a escogitare qualunque espediente pur di vincere con l'inganno il nemico, in questo modo la *iunctura* γυνὴ γὰρ εἴ si carica nei rispettivi contesti di valenze affatto diverse: di segno positivo in Euripide, perché finalizzata alla speranza di salvezza, di segno opposto in Ignazio, in quanto suggello della rovina, con un ribaltamento rispetto al modello, che contrassegna in modo originale e specifico la mimesi bizantina. In verità, un'operazione non diversa è possibile cogliere al v. 118 (ποδῶν Θεοῦ πάρεστιν εἰς ὧτα κτύπος), che Browning ha confrontato con *Ifigenia in Aulide*, 437-438 κατὰ στέγας / λωτὸς βοάσθω καὶ ποδῶν ἔστω κτύπος, dove il messaggero annuncia al cospetto di Agamennone e Menelao l'arrivo di Clitemestra e Ifigenia, esortando a fare i preparativi per le nozze. In apparenza, il nesso ποδῶν ἔστω κτύπος sembra alludere al momento gioioso della festa nuziale; in realtà, anticipa il dramma della fanciulla che certo avrà uno sposo, ... Ade (v. 461 Ἄιδης νιν, ὡς ἔουκε, νυμφεύσει τάχα) è un messaggio di morte, come comprende con finezza Ignazio, che segnala l'arrivo del Dio vendicatore con analoga espressione, sottolineata stilisticamente non solo dalla posizione di ποδῶν e κτύπος all'inizio e alla fine del verso, ma anche dalla collocazione di πάρεστιν, in evidenza prima della pausa dopo il settimo elemento.

Anche il v. 136 ἐπεὶ γυναικὸς εὐρέθης ἠττημένος consente un interessante confronto con *Alceste*, 696-697 ἐμὴν ἀψυχίαν / λέγεις, γυναικὸς, ὧ κάκισθ', ἠσημένος, dove Ferete rimprovera al figlio Admeto la viltà della sua scelta. Pure in questo caso alla ripresa, sottolineata dalla collocazione nella stessa sede metrica del nesso comune (γυναικὸς ... ἠττημένος), si accompagna un palese ribaltamento del modello, Adamo è stato vinto da Eva e ha trovato la morte; Admeto invece con la sua scaltrezza (v. 699 σοφῶς) si è assicurato la vita. L'astuzia che Eva, spinta dal Serpente, impone sciaguratamente a Adamo, contrassegna pure il comportamento di Admeto, che appare comunque un vinto, perché ha condizionato la sua vita alla scelta della moglie. In sostanza, se l'uomo nei due contesti è rappresentato in ogni caso con tratti negativi, la figura di Alceste introduce nel confronto uno scarto determinato proprio dall'opzione di morte, una morte che dà la vita e per questo vaie più della vita; una morte di segno opposto a quella che ha provocato Eva. incapace di accettare i limiti imposti da Dio. Ancora una volta alla ripresa verbale si accompagnano richiami tematici, che permettano di cogliere in quale misura gli adattamenti bizantini conservino tracce significative del modello.

5. Sotto questo punto di vista una testimonianza esemplare è offerta dal *Christus patiens*, un centone di versi in massima parte euripidei (*Ecuba*, *Oreste*, *Ippolito*, *Medea*, *Baccanti*, *Troiane* e *Reso* le tragedie prevalentemente utilizzate), quantunque, secondo il computo di Trisoglio, circa il 62% dell'opera sia «di sostanziale produzione dell'autore, il quale si è quindi riservato una libertà di movimento pressoché piena in quasi due terzi del suo lavoro»³⁷. La vastità dei problemi posti dal *Christus patiens*, che proprio per la sua natura rappresenta anche un fondamentale riferimento per la tradizione del testo euripideo³⁸, e del quale tuttora non conosciamo con certezza né l'autore né la datazione³⁹, impone in questa sede di limitarsi ad alcuni sondaggi esemplificativi, in modo da individuare la tecnica con cui il poeta utilizza il testo di Euripide, introducendo minime varianti che raramente annullano la *Stimmung* originaria: «l'impressione generale che si ricava ... è quella di una perfetta fusione, nella quale non sono rilevabili, di norma, le giunture d'intarsio»⁴⁰, ancorché le specifiche finalità dell'operazione siano definite con chiarezza nei versi del colofone (2605-2607 «Ecco per te che desideri apprendere parole di *pietas* un dramma vero, non falso e insozzato dall'escremento di chiacchiere mitiche») ⁴¹, che

37. F. Trisoglio, *La tecnica centonica nel Christus patiens*, in *Studi salerinitani in memoria di Raffaele Cantarella*, a cura di I. Gallo, Salerno 1981, pp. 371-409 (citazione da p. 372).

38. Come dimostra lo studio di Innocenza Giudice Rizzo, *Sul 'Christus patiens' e le Baccanti di Euripide*, in «Sic. Gynm.» NS XXX (1977), pp. 1-63. Non mi è stata accessibile la dissertazione di Ch. Neumann, *Le Christus patiens de saint Grégoire de Nazianze à la lumière des Bacchantes d'Euripide*, riassunta in «Conn. Hell.» XXXI (1987), pp. 63-65.

39. Sul problema, si veda F. Trisoglio, *Il Christus patiens: rassegna delle attribuzioni*, in «RSC» XXII (1974), pp. 351-423; di recente sulla *vexata quaestio* è ritornato A. Garzya, *Per la cronologia del 'Christus patiens'*, in «Sileno» X (1984), pp. 237-240, che propone di assegnare l'opera al IV- V secolo (e non all'XI-XII, secondo la *communis opinio*), lasciando insoluta comunque l'attribuzione; il dibattito suscitato da questo lavoro è testimoniato dai contributi successivi di W. Hörandner, *Lexicalische Beobachtungen zum Christos Paschon*, in E. Trapp - J. Diethard - G. Fatouros - A. Steziner - W. Hörandner, *Studien zur byzantinischen Lexicographie*, Wien 1988, pp. 183-202; A. Garzya, *Ancora per la cronologia del 'Christus patiens'*, in «BZ» LXXXII (1989), pp. 110-113 e Enrica Follieri, *Ancora una nota sul 'Christus patiens'* in «BZ» LXXXIV-LXXXV (1991-1992), pp. 343-340. Sulla paternità dell'opera non ha invece dubbi l'ultimo editore, A. Tuilier, *Grégoire de Nazianze, La passion du Christ. Tragédie*, Paris 1969, a cui in seguito farò riferimento per le citazioni.

40. Trisoglio, *La tecnica centonica...* cit., p. 382.

41. ἔχεις ἀλεθῆς δρᾶμα κ'οὐ πεπλασμένον / πεφυρμένον τε μυθικῶν λήρων κόπρω / ὃ φιλομαθῆς εὐσεβοφρόνων λόγων]

verosimilmente fanno parte integrante dell'opera⁴² di cui richiamano quasi *ad verbum* il proposito iniziale (1-3 «Poiché, dopo avere ascoltato con *pietas* dei carmi, ora vuoi ascoltare poemi religiosi, stai a sentire, con attenzione») ⁴³, quasi a sottolineare la lealtà dell'impegno assunto.

Certo, il ricorso al testo euripideo crea sempre equilibri assai delicati, in un gioco di contrappunto che rivela da parte dell'anonimo compositore un raffinato scavo del modello, di cui non è sfruttato solo il patrimonio espressivo in un'operazione di semplice calco formale, come prova ad esempio *Christus patiens*, 165-169:

λαβὼν δὲ πάντας, χῶς ἀριστεῖον σφέων
 ὑπερκρεμασθεῖς, αὐ̣γε σαῖν χεροῖν νέμω.
 Κυδρούμενος δὲ τοῖς ἀριστεύμασί μου,
 κάλει φίλους εἰς δαῖτα. Μακάριος εἶ,
 μακάριος τοιάδε διειργασμένος.

derivato da *Baccanti*, 1239-1243:

λαβοῦσα τἀριστεῖα, σοῖσι πρὸς δόμοις
 ὡς ἀγκρεμασθῆ· σὺ δέ, πάτερ, δέξαι χεροῖν,
 γαυρούμενος δὲ τοῖς ἔμοις ἀγρεύμασιν
 κάλει φίλους ἐς δαῖτα· μακάριος γὰρ εἶ,
 μακάριος, ἡμῶν τοιάδ' ἐξειργασμένων.

I versi dei *Christus patiens* sono pronunciati da Cristo, ma riferiti dall'ἄγγελος alla Vergine, e rappresentano una sorta di parafrasi della preghiera eucaristica riportata dal *Vangelo di Giovanni*, 17, che viene in questo modo abilmente contaminata col modello euripideo, dove Agave si

42. Cfr. J. Grosdidier de Matons, *À propos d'une édition récente du Christos paschon*, in «TM» V (1973), p.371.

43. ἐπειδ' ἀκούσας εὐσεβῶς ποιημάτων / ποιητικῶς νῦν εὐσεβῆ κλύειν θέλεις, / πρόφρων ἄκουε. Opportunamente Ruzena Doostalova, *Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie Christos Paschon*, in *XVI. Internationaler Byzantinistenkongresse*, Akten II/3, Wien 1982, p. 79 osserva che l'espressione fa pensare al *milieu* della scuola e al rapporto tra studente e insegnante, piuttosto che a quello tra autore e lettore o spettatore, e tali considerazioni, che inducono la studiosa a ipotizzare una collocazione cronologica nell'età di Eustazio di Tessalonica, possono valere anche per l'operetta di Ignazio diacono, con riferimento al v. 8. In sostanza, in entrambi i casi si tratterebbe di prodotti puramente letterari, non destinati alla rappresentazione.

rivolge a Cadmo, offrendogli il suo trofeo (τάριστεῖα), i resti del figlio. Penteo è morto colpevole e le sue spoglie vanno appese al palazzo, come segno del trionfo di Dioniso. La divinità punisce il peccatore e si compiace della sua rovina, in antitesi al messaggio del *Christus patiens*, dove ἄριστειον è Cristo stesso; e di grande finezza appare anche l'impiego di ὑπερκρεμασθεῖς (v. 166), che sostituisce ἀγκρεμασθῆ (v. 1240) delle *Baccanti*, verosimile congettura di Hermann accolta dagli editori, in luogo di ἄν κρεμασθῆ trådito da P. In ὑπέρ infatti è possibile cogliere una duplice valenza: il sacrificio (l'idea è implicita nella preposizione) è l'esito di una scelta eccezionale, che va 'al di là' di qualunque atto umano e che l'iconografia della croce rende evidente agli occhi e alla riflessione di tutti: in ἀνά invece prevale semplicemente l'immagine del trofeo, messo trionfalmente in vista come bottino di caccia: una metafora che in Euripide ricorre due volte in pochi versi (v. 1237 θῆρας ἀγρεύειν; v. 1241 τοῖς ἔμοῖς ἀγρεύμασιν), ma è assente nel *Christus patiens*. Nella prospettiva di Agave, l'eliminazione di Penteo nel nome di Dioniso ha recato beatitudine alla casa di Cadmo (vv. 1242-1243 μακάριος γὰρ εἶ /μακάριος): è il compiacimento dell'uomo che ha operato per imporre un ordine superiore, un compiacimento che ha colto con finezza anche l'autore del *Christus patiens*, finalizzandolo alla figura del Padre celeste, definito μακάριος proprio dal figlio che si accinge a morire, compiendone la volontà come vittima. In questo senso è pure molto sottile l'impiego nel *Christus patiens* di διεργασμένος (v. 169), in luogo di ἐξεργασμένων di *Baccanti*, v. 1243; ancora una volta la variante della sola preposizione ribadisce la finezza con cui il poeta cristiano legge e interpreta la tragedia: in διὰ infatti si coglie la partecipazione di Dio al dramma vissuto dal Cristo per la redenzione degli uomini; ἐκ invece sottolinea la perfetta esecuzione, che Agave porta a termine inconsapevolmente, in stato di follia, e che nella presunzione di avvicinarla ancor più a Dioniso, di fatto la sradica dal contesto umano.

Pure di grande interesse sono i casi in cui il poeta del *Christus patiens* adatta alle esigenze del proprio contesto alcuni tratti specifici che contrassegnano il carattere dei protagonisti euripidei. Ippolito è modello di morte ingiusta e le parole con cui ἄγγελος al termine della sua ῥῆσις ne proclama l'innocenza (vv. 1250-1254):

ἀτὰρ τοσοῦτόν γ' οὐ δυνήσομαί ποτε,
τὸν σὸν πιθέσθαι παῖδ' ὅπως ἐστὶν κακός,
οὐδ' εἰ γυναικῶν πᾶν κρεμασθεῖη γένος
[...] ἐπεὶ νιν ἐσθλὸν ὄντ' ἐπίσταμαι.

sono utilizzate dalla Vergine per esaltare Cristo (vv. 322-325):

οὐ γὰρ τοσοῦτον σὺ δυνήσῃ πώποτε,
οὐδ' εἰ γένος πᾶν δαιμόνων σοι συνδράμη
καὶ γῆν ἄπασαν ῥημάτων πλήσῃ κακῶν·
ἐπεὶ μιν ἐσθλὸν ὄντ' ἐπίσταται κτίσις.

L' ἄγγελος si rivolge a Teseo, che è presente sulla scena, consapevole di oltrepassare i limiti concessi alla sua condizione di schiavo (v. 1249 δοῦλος μὲν οὖν ἔγωγε σῶν δόμων, ἄναξ,): la Θεοτόκος invece lancia le sue accuse in forma imprecativa (v. 2765 ὄλοιθ' ὁ δράσας·) a Giuda, che pure ha infranto il legame filiale che lo univa a Cristo. Tra i due testi sembra crearsi un duplice parallelismo, che va al di là delle analogie verbali; se l'innocenza accomuna Ippolito e Cristo, la spietatezza contraddistingue Giuda e Teseo: Giuda, dimentico della generosità di Cristo (vv. 303-315), lo consegna ai suoi nemici; Teseo, che non ha ritegno a manifestare il suo odio (v. 1054 σὸν ἐχθαίρω κάρα), scaccia il figlio; non arriva al punto di ucciderlo con le sue mani, suscitando meraviglia nello stesso Ippolito (vv. 1042-1044 «se tu fossi mio figlio ed io tuo padre, se fossi certo che hai messo le mani su mia moglie, ti ucciderei e non ti punirei con l'esilio»), ma affida l'esecuzione della vendetta a Posidone (vv. 1109-1170).

Ma poiché Ippolito è anche paradigma di purezza non sorprende che la Vergine, ricordando la sua eccezionale condizione di madre, proclami la propria ἀγνεΐα (vv. 521-524):

φέρουσαν ἀγνὸν ἐς τόδ' ἡμέρας δέμας·
οὐδ' οἶδα τέρψιν ἢ λόγῳ κλύειν φέρῳ
γραφήν τε λεύσσειν· οὐδὲ ταῦτα γὰρ σκοπεῖν
ἐγὼ πρόθυμος, παρθένον ψυχὴν δ' ἔχω

con le parole che il giovane rivolge al padre per difendere la propria innocenza (vv. 1003-1006):

λέχους γὰρ ἐς τόδ' ἡμέρας ἀγνὸν δέμας.
οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε πλὴν λόγῳ κλύων
γραφήν τε λεύσσω· οὐδὲ ταῦτα γὰρ σκοπεῖν
πρόθυμός εἰμι, παρθένον ψυχὴν ἔχω.

e la confermi (vv. 525-529):

ὄμνυμι τὸν σύμπαντα σαφῶς εἰδότα,
μηδ' ἂν θελήσαι μηδ' ἂν ἔννοιαν λαβεῖν·
ἢ κατολοίμην ἀκλεΐς, ἀνώνυμος,
καὶ μήτε πόντος μήτε γῆ μήτ' αὖ πόλος
τὸ σῶμά μου δέξαιτο

con il giuramento che conclude la ῥῆσις di Ippolito (vv. 1026-1031):

ὄμνυμι τῶν σῶν μήποθ' ἄψασθαι γάμων
μηδ' ἂν θελήσῃσαι μηδ' ἂν ἔννοιαν λαβεῖν.
ἧ τᾶρ' ὀλοίμην ἀκλεῆς ἀνώνυμος
καὶ μήτε πόντος μήτε γῆ δέξαιτό μου
σάρκας θανόντος

Tuttavia, la necessità di adeguarsi all'ἦθος della Vergine e alla sacralità della situazione impongono al poeta del *Christus patiens* di attenuare in modo consistente al v. 525 il realismo di *Ippolito* 1026 con un'operazione opposta a quella compiuta al v. 522, dove l'impiego di τέρψιν in luogo di πράξις (*Ippolito*, 1004) e la conseguente rielaborazione del verso, dimostra che l'anonimo poeta ha colto finemente la valenza erotica del vocabolo euripideo, di impiego non raro (*LSJ*, s. v. II 3). e ha cercato di renderla esplicita, sia pure in modo sfumato.

In sostanza, a guidare il poeta nella scelta è innanzi tutto la caratterizzazione del personaggio euripideo, e gli effetti più appariscenti della mimesi verbale scompaiono per lasciare posto alle suggestioni che il nuovo contesto suscita; non meraviglia pertanto che lo stesso passo venga utilizzato da autori differenti (e in tempi diversi) proprio perché il poeta bizantino mira a cogliere la *Stimmung* del modello. In questo senso *Medea*, 1032-1036, potrebbe essere considerato una sorta di archetipo della madre che rivolge l'estremo saluto al figlio - a prescindere naturalmente dal contesto specifico della tragedia euripidea. Infatti, dopo le allusioni di Romano il Melodo nel contacio sul sacrificio di Abramo, il passo è ripreso anche dal *Christus patiens*, 915-919:

ὄθεν ποθ' ἡ δύστηνος εἶχον ἐλπίδας
ἐν σοὶ μεγίστας γηροβοσκήσειν τ' ἐμὲ
καὶ κατθανοῦσαν χερσὶν εὖ περιστελεῖν,
ζηλωτὸν ἀνθρώποισιν. οὐδ' ὄλωλέ μοι
ἐλπίς γλυκεῖα.

Dopo Sara, è la Vergine a pronunciare le parole di Medea, in un contesto che cerca di riprodurre anche scenicamente il modello. Come ho ricordato, Medea e Sara sono al cospetto dei figli; ma anche la Vergine vive una situazione di *pathos* altrettanto intenso perché le sue parole fanno seguito al definitivo distacco da Cristo (v. 838). E la morte colpisce in tutti i casi degli innocenti, che non possono sottrarsi al loro destino: nel *Christus patiens* questo è sottolineato anche dalla gestualità di Cristo, che allontana la madre

(v. 820 στέγουσα νῦν ἄπιθι,; v. 834 ἄπιθ' ἄπιθι δυσμενῶν νῦν ἐκ μέσου) per vivere da solo l'ora estrema.

6. Certo, l'adattabilità della tragedia antica alla tematica del *Christus patiens* può sembrare del tutto naturale e anche i polivalenti effetti del centone non creano scarti, sicché il dramma presenta, proprio nell'artificio compositivo, una specifica identità stilistica e strutturale. Ma la tragedia è anche il modello e la fonte di un'opera di genere affatto diverso, la *Catomiomachia* di Teodoro Prodromo. Nonostante la brevità (384 dodecasillabi), il testo ha una precisa articolazione drammatica, puntualmente studiata da Hunger, che la definisce «eine griechische Tragödie *en miniature*»⁴⁴ come prova tra l'altro anche l'ὑπόθεσις e la lista dei personaggi, al termine della quale una notazione didascalica, προλογίζει ὁ Κρεῖλλος, presenta al lettore uno dei protagonisti, il capo dei topi, che compare in scena con il suo aiutante, Τυροκλέμης, in un dialogo che si estende sino al v. 124 e chiarisce al lettore il bersaglio della loro lotta, una gatta (v. 27), di cui alla fine del 'dramma' un ἄγγελος annunzierà la morte causata non già dal coraggio dei topi, ma da una trave di legno fracido, caduta dal soffitto (vv. 366-377).

Quantunque la struttura dell'opera sia tragica e il contenuto richiami facilmente anche la *Batracomiomachia*, il *lusus* letterario non sembra essere il solo scopo di Teodoro Prodromo, il quale, secondo l'interpretazione di Hunger⁴⁵, mira anche alla satira politica, sia pure con la cautela imposta dal regime. Nello σκοτόκρυπτος βίος (v. 113) dei topi si può cogliere un'allusione alla realtà politica di Bisanzio, e in particolare a quegli uomini che per timore di potenti avversari non osano uscire allo scoperto; così pure, Kreillos riproduce la tipologia del soldato ἀλαζών che si propone quale usurpatore e solleva alla lotta contro lo stato i suoi seguaci⁴⁶.

44. H. Hunger, *Der byzantinische: Katz-Mäuse Krieg*, Graz-Wien-Köln 1968, pp. 51-65 (citazioni da p. 52).

45. Hunger, *Katz-Mäuse Krieg...* cit., pp., 56-61.

46. Hunger, *Katz-Mäuse Krieg...* cit., p. 57 addirittura ritiene plausibile che «dem Dichter für die Person des Kreillos eine bestimmte Figur des politischen Lebens seiner Gegenwart als Vorbild diente, daß wir natürlich nicht nennen können». In particolare, soffermandosi sul discorso di Kreillos (vv. 127- 180) Hunger (p. 57) osserva che «jedenfalls ist diese "Fuhrrede" in ihrem Vokabulär der Tragödie überhaupt nicht, dem Epos nur in geringem Maße verpflichtet, während sich andererseits Wörter und auch Termini der mittelbyzantinischen Umgangssprache nachweisen lassen. Auch dies deutet darauf hin, daß es Prodromos hier nicht um Tragödienparodie, sondern um aktuelle Satire ging».

Le finalità della *Catomiomachia* giustificano il ricorso insistente alla lingua dei tragici con lo scopo preciso di creare una copertura all'operazione del poeta: la cultura classica permette a Teodoro Prodromo un fitto gioco di riecheggiamenti, nei quali la tragedia diventa puro modello stilistico, che realizza sul piano espressivo l'impalcatura drammatica, in un gioco in cui alla satira si accompagna pure la parodia letteraria. Teodoro non attinge di preferenza da un solo poeta e mira all'utilizzo di termini o al massimo di nessi specifici⁴⁷, che per Euripide derivano prevalentemente dalla triade *Ecuba*, *Oreste* e *Fenicie*: ma l'evidenza dell'*imitatio*, e spesso dell'*imitatio cum variatione*⁴⁸, non impoverisce l'originalità e la finezza dell'opera. In *Catomiomachia*, 73 (καὶ συμμάχων κράτιστον εἶχομεν νέφος) il richiamo a *Ecuba*, 907 (τοῖον Ἑλλάνων νέφος ἀμφί σε κρύπτει) sembra essere giustificato semplicemente dall'impiego metaforico di νέφος per il quale però Hunger cita opportunamente anche la mediazione paolina di *Ebrei*, 12,1 (τοσοῦτον ἔχοντες περικείμενον ἡμῖν νέφος μάρτυρων). In realtà, il confronto euripideo va oltre la semplice ripresa lessicale: l'esortazione di Kreillos a procurarsi συμμάχων ὁμηγύρεις (v. 69) è ribadita in forma iperbolica da Tyrokleptes con un sottile richiamo alla disgrazia di Ilio, metafora parodica delle sciagure provocate dalla terribile gatta, in una sorta di parallelismo che fa supporre la precisa volontà di riecheggiare più in generale anche il contesto euripideo. Ancora una ripresa da *Ecuba*, 689 (ἄπιστ' ἄπιστα, καινὰ καινὰ δέρκομαι) è possibile cogliere in *Catomiomachia*, 196 (ἄπιστ' ἄπιστα καινὰ καινὰ μοι λέγεις) e 238 (ἄπιστ' ἄπιστα δεινὰ δεινὰ μοι λέγεις); in particolare, il secondo passo appare assai significativo⁴⁹, in quanto il verso è pronunciato dalla moglie di Kreillos, la quale reagisce alla morte annunciata del figlio Psicharpax (vv. 245-246) non diversamente da Ecuba quando apprende l'uccisione di Polidoro. Tra l'altro, anche l'impiego dell'anafora δεινὰ δεινὰ forse non è semplicemente una *variatio* rispetto al modello, ma ancora una ripresa di *Ecuba*, 693 δεῖν', ὦ τάλαινα, δεινὰ πάσχομεν κακά, in una sorta di contaminazione dei due passi. Più sottile il caso offerto dal v. 269, dove al Coro che sentenza οὐδεις θανόντας ἐξεγείρει τοῦ τάφου la moglie di Kreillos ribatte (v. 270) παυθεῖσα τί πράξαμι τῶν στεναγμάτων; Teodoro Prodromo infatti non sembra limitarsi a richiamare al v. 269 la sentenza di *Alceste*, 1076 οὐκ ἔστι τοῦς

47. Hunger. *Katz-Mäuse Krieg...* cit., pp. 44--46 raccoglie la documentazione riportata in apparato, da cui attingo per le osservazioni che seguono.

48. Hunger, *Katz-Mäuse Krieg...* cit. p. 46.

49. Le osservazioni di Hunger, *Katz Mause Krieg...*, cit., p. 47 fanno invece riferimento al primo.

θανόντας ἐς φάος μολεῖν⁵⁰: egli ha ben presente tutta la scena della tragedia, come dimostra proprio il v. 270, che riecheggia pure in forma interrogativa, ribaltandola, la domanda di Eracle ad Admeto (v. 1079) τί δ' ἄν προκόπτοις, εἰ θέλεις ἀεὶ στένειν; In sostanza, l'*imitatio* di Teodoro supera i limiti della semplice ripresa gnomica e cerca di riproporre le movenze e la tensione del dialogo euripideo.

In effetti, come prova, credo, anche questa precaria campionatura, l'apprezzamento di Euripide a Bisanzio poteva prescindere del tutto dalle *performance* teatrali; la lettura fa rivivere le cadenze dei drammi euripidei con fine comprensione dei modelli e varietà di intenti. Difficilmente la ripresa è banale o rivela solo un apprendimento e/o un gusto di scuola; l'autore bizantino attraverso Euripide (o forse è meglio precisare anche attraverso Euripide) propone nuove tematiche e crea (o ricrea) una dizione in cui la mimesi riproduce (e rinnova) con sapienza l'intensità dell'azione scenica, il recupero filologico, che contrassegna tutta la cultura bizantina, non si esaurisce anche in questo caso in calchi stereotipi, ma avvia operazioni letterarie che hanno radici profonde nella cultura, nella società e nel gusto del tempo, e suscitano suggestioni che non si fermano al facile stupore generato dall'artificio. La ripresa di Euripide crea un'originale alternanza di prospettive che trasmette nuovi messaggi al pubblico di Costantinopoli, che non frequenta più i teatri, ma prega nelle chiese, furoreggia nell'Ippodromo, vive nel Palazzo, legge e studia nelle scuole e negli *scriptoria*.

50. Riecheggiata anche in *HF*297 come segnala l'apparato di Hunger.

BISANZIO E I BARBARI *NEL DIGENIS AKRITAS*

Sauver Byzance de la barbarie du monde,
Milano 2004, 77-90

In un noto passo della *Legatio ad imperatorem Constantinopolitanum Nicephorum Phocam* (11), Liutprando, vescovo di Cremona, scrive:¹

Mi invitò ad essere suo commensale per quello stesso giorno [7 giugno 968] Non mi ritenne però degno di aver la precedenza su chiunque dei suoi nobili, e così sedetti al quindicesimo posto da lui senza tovaglia: nessuno dei miei compagni non dico solo che non sedette a mensa, ma non vide nemmeno la casa in cui ero invitato. Durante quella cena turpe e stomachevole, secondo le usanze degli ubriachi, unta d'olio e aspersa di un certo pessimo liquido di pesci, mi fece molte domande sulla potenza vostra,² sui regni ed i soldati. E mentre gli rispondevo punto per punto con sincerità, disse: "Tu menti: i soldati del tuo padrone non sanno andare a cavallo, sono inesperti di combattimenti a piedi; la grandezza degli scudi, il peso delle corazze, la lunghezza delle spade, il peso degli elmi non li lascia combattere in nessuna direzione". E sogghignando aggiunse: "Gli è d'impedimento anche la gastrimargia, cioè la ghiottoneria del ventre: il loro dio è il ventre, loro coraggio è la crapula, loro fortezza è l'ubriachezza, il digiuno invece li infiacchisce e la sobrietà è causa di paura. Nemmeno in mare il tuo signore ha flotte in abbondanza. Io solo possiedo il nerbo delle forze di mare e lo assalirò con le flotte, distruggerò con la guerra le sue città sul mare e ridurrò in cenere quelle che sono vicine ai fiumi. E dimmi un po', come potrà resistermi anche per terra, dato lo scarso numero delle truppe?".

Liutprando cerca di reagire, ma Niceforo gli impone con la mano il silenzio, ordinando di portar via la mensa e facendolo "ritornare in quell'odiosa di-

1. Riporto qui e in seguito la traduzione di Pierangelo Ariatta in Liutprando di Cremona, *Italia e Bisanzio alle soglie dell'anno mille*, a cura di Massimo Oldoni e Pierangelo Ariatta, Novara, Europa, 1987.

2. *Sc. i "due Ottoni, invitti imperatori augusti dei Romani" e la "gloriosissima Adelaide imperatrice augusta", ai quali Liutprando dedica lo scritto.*

mora o, per dir più veramente, prigionie” (13). L’oltraggio è compiuto. Niceforo è intrattabile, ma il suo comportamento non sorprende: la cristianità che il vescovo rappresenta è guidata da un papa “sciocco” e “insulso”, il quale “ignora – ribadiscono i ministri del *basileus*, impreziosendo il discorso con citazioni letterarie – che Costantino il grande trasferì qui lo scettro imperiale, tutto il senato, tutto l’esercito romano, e che a Roma lasciò soltanto vili schiavi, cioè *pescatori, mercanti di ghiottonerie, uccellatori*³ bastardi, plebei, servi” (51). Certo, neppure Liutprando risparmia pesanti insulti ai vescovi greci (63):

Siedono da soli ad una mensa nuda, mettendosi in tavola pane cotto sotto la cenere, e non bevono ma sorseggiano in piccolissimi bicchieri una bevanda miscelata di vino e miele. Di persona vendono, fan la spesa, aprono e chiudono la porta di casa, servono in tavola, essendo essi stessi asinai, essi stessi capponi ... ah!ah!ah!: volevo scrivere “cauponi”, però la realtà stessa dei fatti, che è autentica, mi spinse a scrivere la verità pur senza volerlo. Diciamo infatti che sono capponi, cioè eunuchi, il che non è secondo i canoni: sono anche cauponi, cioè tavernieri, che è contro i canoni

e lo sfogo non è solo il segno di un’insofferenza personale, ma rivela il contrasto profondo tra Occidente e Oriente, che le situazioni contingenti contribuiscono solo a esibire con sarcastica ironia, ancorché lo stesso Liutprando non si dimostri insensibile agli splendori della città, come prova un’altra opera, l’*Antapodosis*, 6, 5, nella quale non può fare a meno di confessare la propria ammirazione per “il palazzo, di meravigliosa grandezza e bellezza, che dai Greci è detta Magnaura”, dove incontrò l’imperatore Costantino VII in occasione della prima ambasceria (949-951):

Innanzitutto al sedile dell’imperatore stava un albero di bronzo, ma dorato, i cui rami erano pieni di uccelli ugualmente di bronzo e dorati di diverso genere, che secondo le loro specie emettevano i versi dei vari uccelli. Il trono dell’imperatore era disposto con una tale arte, che in un momento appariva al suolo, ora più in alto e subito dopo sublime, e lo custodivano, per dir così, dei leoni di immensa grandezza, non si sa se di bronzo o di legno, ma ricoperti d’oro, i quali percuotendo la terra con la coda, aperta la bocca emettevano il ruggito con le mobili lingue. In questa casa dunque fui portato alla presenza dell’imperatore sulle spalle di due eunuchi. E sebbene al mio arrivo i leoni emettersero un ruggito, e gli uccelli strepi-

3. Cf. Terenzio, *Eunuco*, 256-257.

tassero secondo le loro specie, non fui commosso né da paura, né da meraviglia, poiché di tutte queste cose ero stato informato da chi le conosceva bene. Chinatomi prono per tre volte adorando l'imperatore alzai il capo e quello che avevo visto prima seduto elevato da terra in moderata misura, lo vidi poi rivestito di altre vesti seduto presso il soffitto della casa; come ciò avvenisse non lo potei pensare, se non forse perché era stato sollevato fin là da un *ergalion*, con cui si elevano gli alberi dei torchi.

Creare stupore con inattesi "effetti speciali" era senza dubbio uno degli obiettivi prediletti dell'imperatore, il quale si proponeva in questo modo di suscitare profonda soggezione nei propri interlocutori, allo scopo di sanzionare anche con tali vistosi espedienti una superiorità che non poteva essere mai messa in discussione. Di conseguenza, entrambi gli episodi, accaduti per di più con sovrani differenti, dimostrano in modo esemplare come gli stranieri, senza distinzione di origine e di formazione, fossero considerati tutti allo stesso modo, barbari da civilizzare – benché poi in molti casi venissero cinicamente sfruttati e inquadrati nella compagine statale, per dare esecuzione a precisi disegni politici e avviare il ricambio della classe dirigente.⁴ Come è noto, al di là delle apparenze grandiose, la politica 'estera' bizantina fu sempre contrassegnata da una endemica precarietà, determinata soprattutto dalla debolezza del sistema difensivo, a cui cercò di porre rimedio tra i secoli VIII e XI l'organizzazione dello stato in circoscrizioni militari e amministrative (*temi*), governate da uno stratego, che imponeva una partecipazione totale dei singoli soldati ai propri doveri e rendeva assai affidabile l'esercito, dislocato in territori anche molto lontani dalla capitale.⁵ In particolare, la difesa delle frontiere (*akrai*) rappresentò una priorità assoluta della politica imperiale e i successi ottenuti soprattutto contro gli Arabi crearono intorno ai protagonisti di tali operazioni una fama che la poesia rese leggendaria e imperitura: non meraviglia pertanto che il *Digenis Akritas*, il poema in decapentasilabi ambientato tra la Cappadocia e la Siria, sia stato celebrato come "l'epopea nazionale della Grecia moderna".⁶

4. Come ha recentemente sintetizzato Silvia Ronchey, *Lo stato bizantino*, Torino, Einaudi, 2002, p. 40: "In tutte le sue strutture amministrative e burocratiche l'impero fu quindi un *melting pot*, un calderone in cui la *paideia* greca e la cultura statale romana amalgamavano una varietà di razze e popoli".

5. Sorprendentemente invece per Costantino VII Porfirogenito nel *De thematibus*, pp. 60, 14-25 Pertusi, la frantumazione dello stato in *themata*, resa necessaria dal fatto che i sovrani non partecipavano più personalmente alle campagne militari e non sapevano come esercitare il potere, accelerò la rovina dell'impero.

6. Come affermò il 14 gennaio 1907 Nikolaos Politis in un discorso ufficiale.

Nel nome del protagonista non si coglie solo il ruolo militare (Akritas), ma anche la duplice origine (Digenis): la madre è una bellissima fanciulla della Romània, figlia di uno stratego, che il potente emiro Musur rapisce durante un assalto sanguinoso (1, 51-52)⁷ e rende schiava. Ma i fratelli non si rassegnano a perderla e giungono al cospetto del saraceno per liberarla, anche a rischio della vita (1, 108-112), e quando l'emiro lancia la sfida (1, 117-124):

Se volete liberare voi la sorella vostra,
 scegliete tra di voi uno, chi credete il migliore;
 assieme andremo a cavallo, entrambi, quello ed io,
 e assieme duelleremo, entrambi, quello ed io,
 e se riuscirò a sconfiggerlo vi avrò come miei schiavi;
 ma se lui mi vincerà, senza alcuna obiezione
 avrete vostra sorella senza subire danno,
 e qualunque prigioniero che da me voi troverete

rispondono senza esitazione, affidandosi al più giovane, Costantino, che naturalmente costringe alla resa l'avversario (1, 191). L'emiro aveva catturato la sua preda approfittando della solitudine della casa (1, 64-65: "A quel tempo lo stratego si trovava in esilio, e i fratelli della giovane eran lungo i confini"); Costantino invece affronta il rischio di un duello, incurante delle beffe che i nemici gli lanciano. L'*andreia* bizantina umilia la viltà saracena, che si compiace della simulazione: l'emiro infatti riconosce la sconfitta, ma non rinuncia all'inganno; non consegna subito la fanciulla e tenta di sviare le ricerche, ma alla fine si arrende dinanzi alla fermezza delle richieste (1, 259-261: "Rendi, emiro, la sorella, oppure dacci morte; / senza lei nessun di noi farà ritorno a casa: / meglio essere massacrati tutti per la sorella"). Le imprese compiute (1, 292-296), rievocate grandiosamente per esaltare il proprio valore e difendersi dalle accuse dei fratelli (1, 272-276):

Nessun di noi si trovava quando colà piombasti,
 poiché difatti eravamo strateghi alle frontiere.
 Ciò non sarebbe successo se là fossimo stati,

7. Ove non precisato diversamente, riporto il testo della redazione conservata dal manoscritto di Grottaferrata, secondo la traduzione di Paolo Odorico, *Digenis Akritas*. Poema anonimo bizantino, Prefazione di Enrico Valdo Maltese, Firenze, Giunti, 1995. Sulla *vexatissima quaestio* del rapporto tra le due redazioni più importanti (Escorial e Grottaferrata), rinvio alla *mise au point* di Stylianos Alexiou, "Digenes Akrites: Escorial or Grottaferrata? An Overview", in *Digenes Akrites. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, ed. by Roderick Beaton-David Ricks, London, Variorum, 1993, pp. 15-25.

né mai voi sareste giunti fino alla nostra casa;
ma poiché non c'eravamo, te ne puoi ben vantare!

si dissolvono dinanzi alla bellezza della fanciulla e l'amore spinge l'emiro a proclamare senza incertezze: "voglio diventar cristiano, voglio andare in Romània" (1, 306). L'*ethos* dei protagonisti trascende la situazione specifica e trasmette un messaggio che ha valenza universale; Musur riscatta la propria *barbarie* accettando una doppia sottomissione, sulla quale è costruita significativamente la peripezia del poema: la conversione è vissuta come un modello da proporre anche agli altri saraceni, nella consapevolezza che i doni del cristianesimo sono irrinunciabili – sicché, nei primi tre libri, che costituiscono un nucleo omogeneo noto come "Canto dell'emiro", un *topos* narrativo (l'amore sconvolge ogni cosa, anche la fede) diventa argomento di una riflessione che si carica di valenze ideologiche. Tuttavia lo slancio dei sentimenti non rimuove i problemi creati da una scelta tanto radicale; l'integrazione non può essere indolore e condivisa da tutti, ma suscita sgo-mento e dubbi, espressi con passione particolare dalle madri dei protagonisti.

L'emiro è un barbaro e la madre della *kore* non può fare a meno di domandarsi: "Io temo, figlia mia bella, che egli non abbia amore, / sia iroso come i pagani: che mi varrebbe vivere?" (2, 24-25). La donna sa che Musur è pronto a ripudiare la propria fede – i figli l'hanno informata per lettera (2, 7-9) – eppure non cessa di essere sospettosa; l'ira e la crudeltà contrassegnano il comportamento dei barbari e neppure la conversione sembra in grado di assicurare un cambiamento immediato. Certo, se accettiamo le conclusioni di Magdalino,⁸ che colloca intorno al XII secolo la redazione di Grottaferrata, la più dotta tra le sette che tramandano il poema, la reazione della donna non può fare a meno di sorprendere, dal momento che ribalta un *topos* della retorica di corte, come prova la testimonianza di Giovanni Mauropode, il quale in un'orazione del 1047 aveva affermato che solo la conversione al cristianesimo aveva trasformato la natura dei barbari Peceneghi, cancellando "l'image du peuple sauvage et cruel, incapable de se régir politiquement parce qu'il ne connaît pas les valeurs romaines".⁹

Significativamente questa diffidenza rappresenta una sorta di contorno alla storia; non condiziona il comportamento dei protagonisti, che in

8. Paul Magdalino, "Digenes Akrites in Byzantine Literature: the Twelfth-Century Background to the Grottaferrata Version", in *Digenes Akrites*, cit., pp. 1-14.

9. Elisabeth Malamut, "L'image byzantine des Petchénègues", *Byzantinische Zeitschrift* 88 (1995), p. 123.

Romània celebrano felicemente le nozze (2, 40; 3, 329), ma adombra soltanto la loro unione, lasciando intuire come l'anonimo poeta recepisca i dubbi sulla sincerità dell'integrazione barbara, anche quando il vincolo dell'ortodossia, fondamento indiscutibile dell'ideologia bizantina, venga sanzionato attraverso il battesimo e la professione di fede (2, 38-39: "Cristo, diceva, Signore, chiunque in Te confida / giammai resterà privato di ciò che in cuore brama"). In effetti sull'emiro esercita una forte pressione la madre, che dalla Siria invia una dura lettera di rimprovero (2, 54-58, 73-74, 98):

Come hai tradito i parenti e la patria e la fede
divenendo una vergogna, tu, nella Siria intera?
Abominevoli a tutti noi siamo diventati,
apostati della fede, violatori di legge,
gente che non ha osservato i detti del Profeta.
[...] Tu, senza bisogno alcuno, hai disprezzato tutto,
la tua fede e i tuoi parenti, e me che son tua madre!
[...] che tu sia maledetto se non mi dai ascolto.

La donna non può ammettere che il figlio abbia dimenticato le conquiste del padre, il quale mai accettò compromessi;¹⁰ tuttavia, le sue accuse non smuovono Musur, che decide addirittura di ritornare in Siria, per ribadire le proprie scelte e liberarsi dall'anatema materno,¹¹ anche a rischio di apparire un traditore dinanzi ai cognati, i quali inizialmente interpretano il proposito come una fuga – a conferma di una diffidenza che neppure la sacralità del battesimo può rimuovere. Ma l'emiro non mente, per quanto sia consapevole delle insidie che lo attendono, e conferma solennemente la sua volontà invocando Cristo,¹² nella speranza di aiutare la crescita del figlio,

10. Cf. 2, 66-72: "E allorché lo accerchiarono gli eserciti romei / con terribili sermenti gli strateghi giurarono: / patrizio l'imperatore l'avrebbe nominato, / e protostratore fatto, se gettava la spada. / Ma quello, che rispettava gli ordini del Profeta / in sprezzo tenne la gloria, non badò alla ricchezza: / quelli lo fecero a pezzi, presero la sua spada".

11. Assai esplicito nella redazione dell'*Escorial* (288-291): "Se non giungi al più presto, scenderò alla Mecca, / alla tomba del profeta, / e farò ammenda della mia precedente benedizione, / che tu abbia la mia maledizione invece della benedizione dei genitori" (*Dighenís Akritis versione dell'Escorial*, Introduzione, testo, traduzione e note a cura di Francesca Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996).

12. Cf. 2, 251-259: "O Cristo, proclamò forte, Verbo e Figlio di Dio, / che m'hai condotto alla luce della tua conoscenza, / e liberato dal buio e dall'errore vano, / Tu che conosci i segreti e i crucci del cuore, / se tradirò la fiducia della mia amata sposa, / o del tenero germo-

come confessa nel momento del distacco (2, 289-292):

Dio mi renderà mai degno di poterti vedere
davanti a me cavaliere, dolcissimo mio figlio?
Ti insegnerò mai la lancia, figlio di doppia stirpe,
ché tutti i parenti trovino in te ragion d'orgoglio?

Digenis rappresenta dunque l'epicentro di un nucleo familiare nuovo, forgiato sugli ideali della *paideia* bizantina,¹³ e le domande accorate del padre costituiscono uno snodo che incide sull'economia del racconto. Il rapporto tra Saraceni e Bizantini è vissuto dal punto di vista dei genitori: l'emiro come figlio vuole liberarsi dai condizionamenti della madre, rendendola partecipe dei doni dalla fede; ma come padre si prepara a guidare Digenis trasmettendogli i tesori di una esistenza nuova e fermamente desiderata, ancorché vissuta in modo traumatico.

Certo, solo la finzione del racconto attenua o quanto meno dà una coloritura particolare al contrasto di fondo tra Cristianesimo e Islam, come sembra ribadire all'inizio del canto terzo un brano sentenzioso (1-8) sulla schiavitù di eros, a cui neppure l'emiro seppe sfuggire (11-14):

si dimenticò di patria, genitori e parenti
e rinnegò la sua fede: lo fece per amore
d'una giovane assai bella e nobile davvero.
Schiavo d'amore fu visto chi prima era nemico

una riflessione che appare quanto mai funzionale e opportuna perché rappresenta uno scarto di prospettiva in rapporto all'incontro immediatamente successivo tra l'emiro e sua madre, per la quale invece il comportamento del figlio permane inspiegabile, proprio perché ella non riesce a comprendere in quale misura la passione abbia inciso sulla sua decisione. Le parole della donna rivelano una sorprendente miopia (3, 135: "Su, dimmi perché in Romània tu hai tardato, figlio?"; 138-140: "Forse avvengono prodigi in Romània incredibili, / quali si compiono, figlio, sull'arca del Profeta / dove venisti con me quando andai a pregare?"; 157: "Solo per una Romea hai perduto ogni cosa!"); per lei la scelta è improponibile perché il primato

glio, di mio figlio adorato / e se lasciata mia madre non ritornerò in fretta, / diventi io cibo di fiere e di uccelli sul monte, / e che non sia annoverato nel gregge dei cristiani!".

13. Su questo tema, cf. Paul Magdalino, "Honor among Romaioi: the Framework of Social Values in the World of Digenes Akrites and Kekaumenos", *Byzantine Modern Greek Studies* 13 (1989), pp. 183-218 (in particolare pp. 190-200).

dell'Islam non può essere messo in discussione, e la perentorietà di tali affermazioni costringe anche l'emiro ad adeguarsi, portando motivazioni che non si basano soltanto sulla forza dei sentimenti. Nella sua risposta non c'è riferimento all'amore; solo la fede ha dato un nuovo significato alla vita (3, 161-170):

Prima di veder la luce, veneravo davvero
 ciò che solo buio merita e perdizione piena.
 Ma quando mi fece grazia Iddio che sta nei cieli,
 che per me, di scelta sua, sopportò la miseria,
 e che volle rivestirsi della mia debolezza
 sottraendomi alle fauci dell'astuto animale,
 e mi concesse il lavacro di rigenerazione,
 queste cose ho abbandonato che son fole e fandonie
 e ci sanno procurare il fuoco sempiterno.

In questo passo la conversione sembra prodotta da un ravvedimento improvviso e definitivo, mentre nella redazione dell'Escorial è rappresentata come la conclusione di un processo maturato attraverso l'esperienza di lunghi viaggi, che hanno permesso di conoscere la verità (545-553):¹⁴

ho girato la Siria, e sono giunto in Romania,
 sono passato in mezzo al paese degli Etiopi,
 e ho ascoltato discorsi menzogneri e del tutto ridicoli
 e mai potrò chiamarli dei perché sono falsi dei.
 ma in Romania
 i miei occhi videro la molto celebrata Theotokos;
 o quanto la amo con tutta la mia anima!
 Vidi, madre mia, morti emanare profumo di olio santo;
 il Paradiso stesso si trova in Romania!
 La fede, quella vera, la posseggono i Cristiani.

In particolare, merita di essere segnalato il riferimento alla Vergine Maria, onorata con un titolo (Theotokos) riconosciuto sia da papa Celestino I (422-432) sia dal concilio di Efeso (431); in sostanza, l'emiro non solo ribadisce la propria fede, ma richiama un culto che proprio per la sua valenza ecumenica può contrapporsi senza discussione alla parola di Maometto. D'altro canto appare pure quanto mai significativo che nel codice di Grotta-

14. Per questo, non appare del tutto condivisibile l'opinione di David Ricks, "Digenes Akrites as Literature", in *Digenes Akrites*, cit., p. 165: "the poem tells how love prevails over individuals, not how Christianity overcomes Islam"; cf. *infra*, n. 15.

ferrata, dove comunque “la superiorità religiosa dei Cristiani è maggiormente sottolineata”,¹⁵ la professione dell’emiro avvenga attraverso una sorta di parafrasi in versi (3, 171-190) del *Credo* niceno, sicché in entrambe le redazioni la conversione risulta ufficialmente legittimata da specifici richiami conciliari; l’emiro rappresenta a pieno titolo l’ortodossia e diventa seme che fruttifica e modello da imitare, come prova subito dopo la conversione della madre e dei parenti; e in tale prospettiva il fatto che tutti decidano di partire immediatamente per la Romània ha una chiara valenza simbolica – solo il trasferimento in un’altra terra permette a tutta la comunità di vivere con pienezza la nuova fede. Il cristianesimo cancella la *barbarie* e dona un’altra cittadinanza, che non è solo terrena: “con voi” proclamano i congiunti dell’emiro “assieme in Romània veniamo tutti noi / e battezzati otterremo la vita sempiterna” (3, 239-240).

Proprio la puntualità dei richiami permette di dare all’episodio un’interpretazione che prescinde dalla specifica vicenda d’amore. In effetti, come è stato messo in risalto da un recente studio, esso rappresenta “comme un fait isolé par rapport à l’ensemble du récit qui est consacré à la célébration de la personnalité et des exploits du héros principal”.¹⁶ La professione della madre nella redazione dell’Escorial sembra essere influenzata da un testo specifico, il *Rituale d’abiura della fede musulmana*, redatto “à une époque qui doit coïncider avec les victoires des Byzantins sur les Arabes et la reconquête des ces régions dans la première moitié du X^e siècle”¹⁷ con uno scopo ben preciso, “démontrer la supériorité du christianisme sur l’islam et reconforter les chrétiens dans leur foi”.¹⁸ Il contrasto si dissolve e la pacificazione nel segno dell’ortodossia rappresenta la premessa dell’ordine che Digenis, divenuto adulto, assicura nei territori di frontiera – su questo tema è costruita la seconda parte dell’opera (IV-VIII), che si conclude con la morte dell’eroe e di sua moglie.

Come è stato osservato “il est, avant tout, seigneur d’une région, à titre

15. Francesca Rizzo Nervo, *op. cit.*, p. 33, la quale osserva: “L’autore di E, invece, si permette di definire nobili gli Arabi (v. 276, 333), di far sospettare all’emiro arabo che i cristiani siano spergiuri (v. 354) o capaci di essere ipocriti (v. 334), particolari che mancano in G”.

16. Astérios Argyriou, “L’épopée de Digénis Akritas et la littérature de polémique et d’apologétique islamo-chrétienne”, *Byzantina* 16 (1991), pp. 7-34 (citazione da p. 30). Il testo dell’abiura è conservato nel *Thesaurus orthodoxae fidei* di Niceta Coniata (PGCXI 124-136).

17. Astérios Argyriou, “L’épopée”, cit., p. 33; per quanto l’esegesi meriti attenta considerazione, sorprende che si parli sempre della redazione di Grottaferrata; al contrario solo il testo di E 561-565 permette un confronto col *Rituale dell’abiura*.

18. Astérios Argyriou, “L’épopée”, cit., p. 34.

personnel”¹⁹ ed è protagonista di imprese che contrassegnano nel poema, così come nell’epica arabo-turca (*Dêlhemma, Sayyid Battâl, Gesta di Melik Dâni-mend*),

una società del tutto particolare, mezzo-araba e mezzo-bizantina, mezzo-turca e mezzo bizantino-franca, mezzo cristiana e mezzo-maomettana, con frequenti e disinvolute identificazioni dell’una con l’altra razza, con frequenti e non meno disinvolti passaggi dall’una all’altra religione, a tal punto che in certi casi non si riesce più a capire se il tal eroe o la tale eroina sono arabi o bizantini, cristiani o maomettani. L’epica rispecchia qui molto probabilmente una situazione storica.²⁰

Certamente alla *Mischung* che caratterizza il “canto di Digenis”, contribuisce anche la forma letteraria, “qualcosa a mezzo tra il romanzo tardo-ellenistico e il romanzo di tipo cavalleresco” – ²¹ o meglio ancora un “proto-romanzo”, come lo definisce felicemente Beaton;²² di conseguenza anche l’andamento delle vicende richiama alcune tematiche della narrativa erotica e rappresenta uno scenario dominato da un protagonista il quale non si occupa dei compiti strategici che gli sono stati affidati – nel poema non sono descritte operazioni di difesa dei confini²³, ma cerca la gloria nei trofei di caccia, nello sterminio di animali feroci, in occasionali duelli contro i briganti, e trova appagamento non solo nell’amore che gli dona la moglie. Sicuramente, Digenis non ha nulla in comune con gli eroi dei romanzi erotici; non è timido o inesperto d’amore e soprattutto, anche dopo il matrimonio, non frena l’istinto e (5, 14-17)

19. Nikos Oikonimides, “L’épopée de Digénis et la frontière orientale de Byzance aux Xe. et XI^e siècles”, *Travaux et Mémoires* 7 (1979), pp. 275-497 (citazione da p. 387).

20. Agostino Pertusi, “Tra storia e leggenda: akritai e ghâzi sulla frontiera orientale di Bisanzio”, in *Actes du XIV^e Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest, 1974, pp. 237-283 (citazione da p. 271).

21. Agostino Pertusi, “La poesia epica bizantina e la sua formazione: problemi sul fondo storico e la struttura letteraria del ‘Digenis Akritis’” in *Atti del Convegno Intemazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione*, Roma, 1970, pp. 481-544 (citazione da p. 525). Recentemente David Ricks, “Digenes Akrites”, cit., p. 167 ha osservato come nel poema la bellezza della fanciulla non sia mai celebrata da una *ekphrasis* specifica, secondo la topica dei romanzi.

22. Roderik Beaton, *Il romanzo greco medievale*, trad. it. a cura di Francesca Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997, p. 66.

23. Come ha opportunamente osservato Peter Mackridge, “‘None but the Brave deserve the Fair’: Abduction, Elopement, Seduction and Marriage in the Escorial Digenes Akrites and Modern Greek Heroic Songs”. in *Digenes Akrites*, cit., p. 151.

nel peccato d'adulterio cadde per negligenza;
 quando poi di questo fatto egli provò rimorso,
 a chi parlava con lui riferiva il peccato,
 di certo non per vantarsi, ma per fare penitenza.

La passione per la figlia dell'emiro Aplorrabdis esplode all'improvviso e tutta la vicenda è dominata dal comportamento contraddittorio del protagonista, il quale dapprima mostra i tratti nobili e generosi della propria indole, ottenendo la fiducia della fanciulla, abbandonata dall'amante che l'aveva rapita, ma poi non sa resistere al desiderio e la possiede, nonostante la sua resistenza (5, 231-256). Satana gli fa dimenticare Dio e la sfrenatezza dell'istinto, tipica del barbaro, travolge i principi della fede che pure Digenis richiama nel momento della contrizione.²⁴ Sorprendentemente la moglie è al corrente (5, 288), ma tace; non difende come le eroine dei romanzi l'integrità assoluta del rapporto, ma si adegua senza reazioni al volere dello sposo, esprimendo il proprio amore in una dedizione assoluta. Senza dubbio, nonostante il coraggio delle gesta esaltate dal linguaggio dell'epica, Digenis non trasmette quegli ideali di nobiltà d'animo e di temperanza che contrassegnano di norma i protagonisti della narrativa erotica; come ha osservato Magdalino,

his sense of honor sometimes seems to be pure inflated egoism – the egoism of the 'macho' male who overreacts to any slight, however unintentional, and insists on justifying his actions even when he knows himself to be in the wrong.²⁵

Digenis vive le contraddizioni e le pulsioni di un ambiente per forza dominato dai compromessi imposti da una società di frontiera che non ignora i principi della morale ispirata dall'ortodossia, ma patisce pure la difficile integrazione tra differenti etnie. Forse non è azzardato vedere in tale comportamento i vincoli tuttora forti, ancorché inespressi, di una società poligamica, alla quale pure il padre non poté fare a meno di essere sensibile anche dopo la conversione, come prova in particolare un passo della reda-

24. 5, 251-256: "E tuttavia l'Avversario, il preposto alle tenebre, / colui che al genere umano è nemico e rivale, / fece in modo che scordassi lo stesso mio Signore / e la remunerazione nel giorno del giudizio, / in cui tutti appariranno i peccati nascosti / alla presenza degli angeli e degli uomini tutti".

25. Paul Magdalino, "Honor among Romaioi", cit., p. 191.

zione E 299-303.²⁶ Di conseguenza la fede, per quanto più volte professata, appare non di rado solo una sorta di correttivo, che ristabilisce un equilibrio rotto dai sussulti di un'indole incapace di controllare l'innata *barbarie*, che diventa spietatezza nella storia di Maximò, l'amazzone invitta, che solo Digenis sconfigge in duello. Maximò è pronta a concedersi (6, 768-770)

ancora vergine sono, mai violata da alcuno,
tu che solo mi hai sconfitto, tu mi possiederai
e mi avrai come tuo aiuto contro ai tuoi avversari

ma Digenis inizialmente non si lascia sedurre (6, 773-774 "ho già infatti una consorte, donna nobile e bella, / e l'amore di lei mai non oserei tradire"); solo quando la vergine presso il fiume getta via la tunica, l'eroe rimane colpito dalla sua bellezza: lotta con se stesso, ma alla fine è sopraffatto²⁷ e poi addirittura la congeda sbrigativamente (6, 2650 "Vattene in pace, ragazza, e non dimenticarmi"). Questa volta la moglie lascia intendere i propri sospetti (6, 2661-2662 "mi rode quel tuo audace tardar con Maximò, / perché io non so davvero cosa hai fatto con lei"), ma non chiede chiarimenti,²⁸ dando l'impressione di credere alle sue parole – un atteggiamento remissivo che scatena il senso di colpa, rimosso dall'eroe con inaspettata ferocia (6, 795-798):

e bruciando oltre misura per il grande furore,
come per andare a caccia, svelto monto a cavallo,
e l'Amazzone raggiunsi, senza pietà l'uccisi,
compiendo, da miserabile, assassinio e adulterio.

Anche in questa vicenda Digenis rivela i limiti di un eroe che vince, sfrutta e

26. "Non appena ascoltò la lettera, il suo animo si addolorò, / si infiammarono le sue viscere, si sciolsi il suo cuore: / senti di sua madre, si ricordò dei suoi figli / e delle sue belle amatissime fanciulle, / riconobbe la lettera e quindi la baciò"; sull'episodio, cf. David Ricks, "Digenes Akrites", cit., p. 164.

27. 6, 2640-2646 " 'Ma perché, malvagio, tu ami tutto ciò che ti è estraneo, / laddove hai una fonte limpida e tutta profumata?'. / Ragionavo queste cose tra me e me [...] / ma Maximò m'accendeva ancor più la passione, / dardeggiandomi gli orecchi con discorsi dolcissimi. / Poiché era giovane e bella, era ben fatta e vergine, / la mia ragione fu vinta da un desiderio impuro".

28. 6, 2663-2670 "Esiste il Signore che conosce i segreti, / che ti perdonerà, bello, anche questo peccato; / ma stai bene attento, giovane, a non farlo di nuovo, / che non ti castighi Iddio, che sa render giustizia. / Quanto a me, le mie speranze a Dio io ho affidato, / Lui che ti proteggerà e ti salverà l'anima / e mi darà di godere la tua dolce bellezza / per anni infiniti e buoni, mio bellissimo amore".

rifiuta gli uomini, compiaciuto di una forza a cui solo il Cristianesimo pone dei freni, ancorché non ne annulli completamente le feroci manifestazioni. Forse il suo nome non cela solo il mistero della nascita, ma anche le contraddizioni di una vita che oscilla di continuo tra virtù e licenza, coraggio e soperchieria, fede e debolezza, *barbarie* e *humanitas*: come ha osservato Maltese,

la figura di Digenis si presenta come il prodotto ibrido di due modelli contrastanti, per taluni aspetti alternativi, tra i quali non c'è stata sutura completa. [...] La duplicità genetica del protagonista si riflette, certo non a caso, nella sua fisionomia letteraria.²⁹

Senza dubbio, l'isolamento che egli cerca alla fine della vita,³⁰ trascorsa con la sposa in uno splendido palazzo sulla riva dell'Eufrate, non è soltanto il premio che l'eroe assegna a se stesso per le fatiche di guerra (peraltro mai raccontate), ma anche la prova di una insofferenza per il mondo, che egli rifiuta nel momento in cui non gli può dare nulla di più, forse addirittura la testimonianza di una integrazione mancata – un messaggio di valenza politica, coerente con le difficoltà che caratterizzarono le relazioni etniche durante il millennio bizantino.

29. Cf. Enrico Valdo Maltese, *Prefazione*, in Odorico, *op. cit.*, p. XVII.

30. Anche Paolo Odorico (*op. cit.*, p. LIII) fa notare "l'anarchico individualismo di Digenis, la sua riluttanza a un ruolo pubblico, il suo fondamentale rifiuto della società e dei suoi poteri".

LA TECHNIQUE DE COMPOSITION DANS LES HYMNES DE SYMÉON LE NOUVEAU THÉOLOGIEN

L'hymne antique et son public,
Turnhout 2007, 371-378.

Nous savons qu'il est bien difficile de comprendre la poésie de Syméon: c'est Nicéas Stéthatos qui l'affirme au début de la Préface au *corpus* des *Hymnes* (je rapporte ici et par la suite la traduction des *Sources Chrétiennes*): «Le caractère extrêmement élevé et transcendant des textes que voici, ce qui même, en eux, dépasse toute sensation, leur sublimité théologique et leur évidente profondeur scientifique, ne sont pas je pense à la mesure et à la portée de tous»¹; même à la fin de ce texte liminaire Nicéas n'hésite pas à revenir sur cette idée, en affirmant de manière significative que «connaissant la hauteur, la profondeur et l'amplitude de sa sagesse [...] nous mettons ces mystères à l'abri des (esprits) par trop grossiers, des non-initiés, nous voulons qu'ils leur soient interdits (τῶν πάντη χοντρῶν καὶ ἀμύστων διαστέλλομεν καὶ ἀνέκφορα τούτοις εἶναι βουλόμεθα) [...] Ceux donc qui par une pratique (vraiment) philosophique (ἐκ φιλοσόφου πράξεως) se sont élevés à la contemplation et sont parvenus à la profondeur des pensées théologiques, qu'en plus de cela, avec foi, ils scrutent leur âme, et ils y trouveront, j'en suis sûr, le plus grand profit ; mais quant aux autres, ceux dont l'esprit est divisé et éparpillé dans la multiplicité, obscurci par les ténèbres de l'ignorance, qui ne savent même pas ce que peuvent être la pratique (πρᾶξις), la contemplation (θεωρία), la révélation des divins mystères (θειῶν ἀποκάλυψις μυστηρίων), qu'ils se gardent bien de lire les textes qui suivent: avec leur intelligence incapable d'accueillir la sublimité des paroles et des révélations, ils ne savent que piétiner et profaner les choses divines, incapables d'élever les yeux vers rien qui nous dépasse»².

1. *Syméon le Nouveau Théologien, Hymnes*, 1-15, introduction, texte critique et notes par J. Koder, traduction par J. Paramelle, tome I, Paris 1969, p. 107; voir aussi l'édition critique de A. Kambylis, *Syméon Neos Theologos, Hymnen*, Berlin-New York 1976.

2. *Syméon le Nouveau Théologien...*, I, p. 127-129.

Ces considérations de Nicéas, qui attestent l'importance accordée par le disciple/éditeur de Syméon à la sélection du public en vue d'assurer la fortune de son œuvre, mettent surtout en relief le réseau conceptuel des hymnes, qu'on peut pénétrer en profondeur seulement après une longue expérience de *théorie* et *praxis*³ ; le caractère inexprimable des contenus impose au lecteur un très grand effort de compréhension, dont Syméon est bien conscient (1, 1-4):

Τί τὸ φρικτὸν μυστήριον, ὃ ἐν ἐμοὶ τελεῖται;
 Λόγος ἐκφράζειν οὐδαμῶς ἰσχύει οὐδὲ γράφειν
 ἢ χεῖρ μου ἢ ταλαίπωρος εἰς ἔπαινον καὶ δόξαν
 τοῦ ὄντος ὑπὲρ ἔπαινον, τοῦ ὄντος ὑπὲρ λόγον⁴.

Par conséquent, le silence semblerait inévitable (1, 43-45):

ἀλλὰ τὸ θαῦμα τὸ φρικτὸν κινεῖ μου τὴν καρδίαν
 καὶ ἐξανοίγει στόμα μου τὸ κατεσπλωμένον,
 καὶ μὴ βουλόμενον ποιεῖ λαλεῖν μέ τε καὶ γράφειν⁵

et l'inspiration ne peut venir que d'en haut (1, 56-59):

ὁ πλήσας πάντων ἀγαθῶν τὴν ἐν ἐμοὶ πτωχείαν,
 αὐτὸς καὶ λόγον δώρησαι καὶ ῥήματα παράσχου
 τοῦ πᾶσι διηγῆσασθαι τὰς σὰς τερατουργίας⁶.

Il n'y a que Dieu qui puisse aider Syméon à transmettre sa propre tension, exprimée en une séquence de pensées et d'images, qui semblent envahir à l'improviste l'âme du Théologien, en changeant le timbre de la diction poétique, où la stupeur de l'expérience mystique personnelle, tant recherchée bien qu'inexprimable, alterne avec une profession de faiblesse coupable, qui tout en étant tourmentée ne réduit pas les dimensions de l'élan; en re-

3. Sur ce problème voir W. Völker, *Praxis und Theoria bei Syméon dem Neuen Theologen*, Wiesbaden 1974 et F. M. Fernández Jiménez, *El humanismo bizantino en San Simeon el Nuevo Teólogo*. La renovación de la mística bizantina, Madrid, 1999 (surtout les parties III et IV).

4. «Quel est ce redoutable mystère qui s'accomplit en moi? La parole ne peut l'exprimer, ni ma main l'écrire, la misérable, pour louer et glorifier Celui qui dépasse toute louange, qui dépasse toute parole».

5. «Mais la merveille redoutable fait bondir mon cœur et ouvre ma bouche, ma bouche souillée, et, malgré moi, me fait parler et écrire».

6. «Toi qui as comblé de tous les biens la misère qui m'habitait, toi-même, donne-moi une voix, fournis-moi des paroles pour raconter à tous tes œuvres stupéfiantes».

vanche elle incite à dépasser les limites de la nature humaine et raffermir en même temps la volonté d'accompagner les autres hommes sur le même chemin.

L'effroi de l'illumination divine suscite inévitablement des questions, qui marquent surtout le début des hymnes avec une répétitivité intentionnelle (2, 1-6):

Τίς ἢ ἄμετρος εὐσπλαγχνία σου, σῶτερ;
 πῶς ἠξίωσας μέλος σόν με γενέσθαι,
 τὸν ἀκάθαρτον, τὸν ἄσωτον, τὸν πόρνον;
 Πῶς ἐνέδυσας στολήν με λαμπροτάτην,
 ἀπαστράπτουσαν αἴγλην ἀθανασίας 5
 καὶ φῶς ποιοῦσαν ἅπαντά μου τὰ μέλη;⁷

mais la stupeur ne paralyse pas dans ce cas le poète, qui prend conscience de sa propre condition (2, 14-22):

ἠνώθην, οἶδα, καὶ τῆ θεότητί σου
 καὶ γέγονα σὸν καθαρώτατον σῶμα, 15
 μέλος ἐκλάμπον, μέλος ἅγιον ὄντως,
 μέλος τηλαυγές καὶ διαυγές καὶ λάμπον.
 Ὅρῳ τὸ κάλλος, βλέπω τὴν λαμπηδόνα,
 ἐνοπτρίζομαι τὸ φῶς τῆς χάριτός σου
 καὶ τὸ ἄρρητον ἐκπλήττομαι τῆς αἴγλης 20
 καὶ ἐξίσταμαι κατανοῶν ἑαυτόν·
 ἐκ ποίου οἴος ἐγενόμην, ὦ θαῦμα!⁸

et réfléchit sur le véritable sens de la vie (2, 77-85) et sur la toute- puissance de Dieu (2, 86-122). Les phrases interrogatives posent une question suivie par une réponse, qui engendre le dialogue avec Dieu, comme dans le passage 7, 1-4:

7. «Quelle est ta miséricorde sans mesure, Sauveur? Comment as-tu daigné me faire membre de ton corps, moi l'impur, le prodigue, le prostitué? Comment m'as-tu revêtu de la robe éclatante, fulgurante d'une splendeur d'immortalité, qui change en lumière tous mes membres?».

8. «Je me suis uni, je le sais, également à ta divinité et suis devenu ton corps très pur, membre brillant, membre réellement saint, membre resplendissant, transparent, lumineux. Je vois la beauté, je considère l'éclat, je reflète la lumière de ta grâce; et je contemple avec stupeur cette splendeur indicible, je suis hors de moi en pensant à moi-même: ce que j'étais, ce que je suis devenu – ô merveille!».

Πῶς σε ἐντός μου προσκυνῶ, πῶς δὲ μακρὰν σε βλέπω;
 πῶς ἐν ἔμοι κατανοῶ, ἐν οὐρανῷ δ' ὄρω σε,
 Σὺ μόνος οἶδας ὁ ποιῶν ταῦτα καὶ λάμπων ὡσπερ
 ἥλιος ἐν καρδίᾳ μου τῇ ὑλικῇ ἀύλως⁹

ou dans 9, 2-9:

Τίς χορτασθῆ σου τοῦ ἀοράτου κάλλους,
 τίς ἐμπλησθῆ σου τῆς ἀκαταληψίας;
 Τίς ἀξίως πορευθῆ τῶν ἐντολῶν σου
 καὶ τὸ φῶς θεάσεται τοῦ σοῦ προσώπου 5
 μέγα, θαυμαστόν, μὴ χωρούμενον ὅλως
 ἐν τούτῳ τῷ βάρει καὶ σκοτεινώδει κόσμῳ,
 τὸ τὸν ὀρῶντα ἀφαιρούμενον κόσμου
 μετὰ σώματος, ὦ μυστηρίου ξένου!¹⁰

ou encore dans 19, 1-7:

Πῶς σου ἐξείπω, δέσποτα, τὰ θαυμαστά καὶ ξένα,
 πῶς λόγῳ διηγῆσομαι σῶν κριμάτων τὰ βάθη,
 ἃ καθ' ἐκάστην ἐκτελεῖς ἐν ἡμῖν τοῖς σοῖς δούλοις;
 Πῶς παραβλέπεις ἄπειρα τῶν σφαλμάτων μου πλήθη
 καὶ οὐ λογίζῃ, δέσποτα, τὰς τῶν κακῶν μου πράξεις, 5
 ἀλλ' ἐλεεῖς καὶ σκέπεις με καὶ φωτίζεις καὶ τρέφεις
 ὡς ἐκπληροῦντα πάσας σου τὰς ἐντολάς, σωτήρ μου;¹¹

Cette technique est assez articulée dans l'hymne 30. L'affirmation initiale (30, 1-3):

9. «Comment est-ce que je t'adore au-dedans de moi, et je t'aperçois au loin, comment est-ce que je te saisis en moi, et je te vois dans le ciel? Toi seul le sais, toi l'auteur de ces choses, qui brilles tel le soleil en mon cœur, mon cœur matériel, immatériellement».

10. «Qui se rassasiera de ta beauté invisible, qui sera comblé de ton incompréhensibilité? Qui marchera d'une façon digne de tes commandements et verra la lumière de ton visage, grande, admirable lumière, que jamais ne saurait contenir ce monde lourd et ténébreux, lumière qui arrache au monde celui qui la voit avec son corps, oh, l'étrange mystère!».

11. «Comment exprimer, maître, tes merveilles étranges, comment raconter par des mots la profondeur de tes jugements que tu accomplis chaque jour en nous, tes serviteurs? Comment ne jettes-tu pas les yeux sur le nombre infini de mes fautes et ne tiens-tu pas compte, maître, des actions de ma malice? Mais tu as pitié, tu me protèges, tu m'illuminés et me nourris comme si j'accomplissais tous tes commandements, ô mon Sauveur». (*Syméon le Nouveau Théologien*, Hymnes, 16-40, texte critique par J. Koder, traduction et notes par L. Neyrand II, Paris 1971, p. 95)

Ἔστι πῦρ τὸ θεῖον ὄντως,
ὅπερ εἶπεν ὁ δεσπότης,
ὅτι ἦλθεν, ἵνα βάλῃ¹²

introduit l'argument de la réflexion adressée à un destinataire précis (30, 9 «écoute et connais, mon enfant», un disciple, comme l'indique l'*inscriptio*), et mise en place par la séquence de deux phrases interrogatives (11-12; 13-14), dont la réponse immédiate se trouve dans les vers 15-32. Les autres sections ont une structure semblable: aux phrases interrogatives de 33-34, 53-54, 56-59, 111-114, suivent respectivement les réponses dans les vers 35-52, 55, 60-107, 115-119 ; dans ce dernier passage, la réponse comporte selon une *variatio* très raffinée deux parties, une exclamation et une autre phrase interrogative rhétorique:

ὦ ἀγνοίας, ὦ μανίας!
πῶς ἐνδέχεται τὸν λύχνον
δίχα τοῦ πυρὸς ἐξάπτειν,
ἢ τὸ πῦρ τῆς ὕλης ἄνευ
παραμένειν ἐν τῷ λύχνῳ;¹³

qui est également une sorte d'introduction aux affirmations des vers 120-142. Sans nul doute, une étude détaillée consacrée à cet hymne très long (608 vers, l'un des hymnes les plus longs du *corpus*) confirmerait de manière évidente cette technique de composition; de fait, à partir du vers 152, après la phrase exclamative encore adressée au destinataire (150-151 «ces réalités plus mystérieuses, écoute-les, si tu veux, mon enfant!»), commence la διδασχὴ théologique, intercalée des quatre phrases interrogatives qui se succèdent aux v. 197-205 ; 236-239 ; 270-274. C'est avec la même structure qu'est construite la parénèse qui caractérise la dernière section de l'hymne à partir du vers 503, comme le prouvent les questions des vers 525-531, 556 et 583-595, auxquelles le poète donne une réponse respectivement en 532-533, 557-582 et, encore une fois sous la forme exclamative, en 596-599.

À cette tendance à renforcer rhétoriquement un concept, en soulignant le *pathos* avec lequel le poète vit sa propre expérience, correspond une variante dans l'hymne 6, articulé en six strophes tétrastiques d'octosyllabes, marquées par l'anaphore de πῶς (20 fois); dans ce cas, les phrases interro-

12. «Il existe vraiment ce feu divin dont le Maître a dit qu'il était venu pour le jeter».

13. «Ô ignorance! ô folie! Comment est-il possible que la lampe sans le feu puisse brûler ou que le feu sans matière puisse demeurer dans la lampe?».

gatives, renforcées aussi par le jeu des homéotéleutes qui créent un véritable effet de rime (Koder remarque justement que «par la disposition en quatrains et le souci de la forme, cet Hymne se présente comme un des plus travaillés»¹⁴), semblent à plusieurs reprises proclamer avec emphase les limites de l'homme face au mystère divin : de manière significative, les questions restent sans réponse et l'hymne se termine par une invocation (6, 23-24 «Donne la patience à tes serviteurs, que l'affliction ne les submerge»), scellée par la clause de deux mots (δούλοις ... θλιψις), le signe indélébile de la véritable condition humaine.

En effet, le recours à la prière finale est un trait distinctif des hymnes: Syméon exprime de cette façon tout son abandon à la divinité, dans la certitude que la précarité de l'homme peut en tous cas trouver du réconfort en Dieu. C'est dans l'hymne 26 (pour nous limiter à quelques exemples) qu'on en trouve la preuve manifeste. Cet hymne s'ouvre sur une confession dramatique sous-tendue par la structure en chiasme (26, 1-3 «Maintenant, ô Maître, je suis comme un mort parmi les vivants et parmi les morts je suis comme un vivant (ζῶσιβ ... νεκρὸς ... νεκροῖς ... ζῶν), plus malheureux que tous les hommes qui sont sur terre et que tu as créés, mon Dieu»); Syméon reconnaît sa propre incapacité de comprendre la lumière divine qu'il n'arrive pas à exprimer dans le chant (26, 1-19), mais ce sont ces limites qui le poussent à invoquer Dieu: «Et pourtant (ὁμως) je te supplie, pourtant (ὁμως) je t'implore en me prosternant, t'appelant à mon secours, et recherchant ta miséricorde» (26, 72-73) – dans ce cas l'anaphore de ὁμως et la structure par asyndète du vers confirment la fermeté de l'intention et font surgir la prière qui caractérise la section finale de l'hymne.

Quelquefois la prière caractérise le début du chant, comme si elle était une sorte de préambule à la section théologique ou parénétiqne ; lorsqu'elle se trouve au début, cette prière est marquée par la séquence des impératifs ou par l'alternance de l'impératif/optatif (24, 1-6 ; 28, 1-9 ; 32,1-10). Elle figure en guise de témoignage d'une supplication entière dans l'hymne 37 (celui-ci est significativement défini par l'*inscriptio* δέησις καὶ προσευχή), où les vers 1-6 («Maître, ô Christ, Maître qui sauves les âmes, Maître, ô Dieu, de toutes les Puissances visibles et invisibles, parce que créateur de tout ce qui est dans le ciel, et de ce qui existe au-dessus du ciel et de tous les deux, de ce qui est sous la terre, mais aussi de ce qui est sur la terre!») représentent une séquence d'invocations mises en relief par l'ellipse verbale et par le jeu des anaphores (δέσποτα ... δέσποτα ... δέσποτα ... οὐρανῶ ... οὐρανοῦ ... οὐρανῶν), qui trouvent une fine correspondance dans la suppli-

14. *Syméon le Nouveau Théologien...*, I, p. 207, n. 1.

cation conclusive (66-74 «Répands sur moi, ô mon Roi et mon Dieu, ta grande miséricorde, je t'en supplie, pour qu'elle comble, ô mon Sauveur, mes déficiences et mes lacunes, et qu'elle fasse de moi tout entier un homme sauvé qui ne manque d'aucune des ressources nécessaires, et qu'elle me dresse, moi ton serviteur, en ta présence, ô Verbe, arraché à la condamnation et aux reproches et que je te chante pour les siècles des siècles. Amen») – c'est un procédé qui caractérise également l'hymne 36, où le remerciement qui termine le chant s'ouvre avec une *iunctura* (63 εὐχαριστῶ σοι, δέσποτα) qui rappelle les vers du début (1-3), marqués par la triple anaphore εὐχαριστῶ σοι.

Le dialogue est un autre moyen pour consolider le rapport avec Dieu, comme le démontre l'hymne 22. Le discours du Seigneur (14- 25), qui établit les principes de la vraie foi, est suivi par la supplication de Syméon, constituée d'une séquence de six questions (28-40). Ces questions sont articulées sur deux vers (à l'exception de 30-32), marquées par l'anaphore de πῶς, et encadrées au début et à la fin par les phrases exclamatives 26-27 et 41, suscitant la réplique immédiate de Dieu, qui s'ouvre elle aussi par une autre exclamative (42 « Audace ! Folie ! Paroles insensées ! »), suivie d'une double interrogative (43, 44-47): Dieu répond au désarroi de Syméon en utilisant un moyen d'expression identique (la question), dans l'intention de souligner les limites de son interlocuteur (44-47):

Πῶς δὲ καὶ οὐκ αἰσθάνῃ ἐρωτῶν ἃ γινώσκεις,
ἀλλὰ τολμᾶς μετὰ Θεοῦ λαλεῖν ὡς ἐκπειράζων,
καὶ ἃ οἶδας, ὡς μὴ εἰδῶς προσποιῆ ἐρωτᾶν με
καὶ γράφειν θέλεις ἅπασιν ἐνδεικτικῶς σὴν γνῶσιν;¹⁵

Mais c'est en humiliant Syméon que Dieu proclame sa bienveillance, en renouvelant son enseignement (48-49 «Mais cependant je te supporte, car je suis l'ami des hommes (φιλόανθρωπος) et de nouveau je te l'enseigne, en te parlant ainsi»), qui occupe le reste de l'hymne, jusqu'à la fin (213). L'hymne 23 est construit avec une technique de composition semblable ; dans ce cas, le discours direct de Dieu commence au v. 20 ; il est introduit par la séquence de deux exclamatives contenant le même nombre de vers (1-6, 7-12) et de trois interrogatives (13-14, 15-16, 17-19), dont la troi-

15 . «Comment aussi ne te rends-tu pas compte que tu demandes ce que tu connais et oses-tu parler avec Dieu comme si tu le mettais à l'épreuve et ce que tu sais, tu fais semblant de me le demander comme si tu ne le savais pas et tu veux écrire pour faire voir à tous ta science?».

sième est caractérisée de manière évidente par l'artifice du chiasme ἔξω ... ἔσω:

Πῶς καὶ ἔξω τῶν κτισμάτων,
 πῶς καὶ ἔσω τούτων πάλιν,
 καὶ οὐδ' ἔσω ἢς οὐδ' ἔξω;¹⁶

Néanmoins ici, le rythme qui est calqué sur le dialogue comme il l'a été jusqu'à présent, est marqué par les interventions de Syméon aux vv. 80-82 («En quoi (Πῶς) Dieu lui est-il saisissable, en quoi insaisissable ? Comment (Πῶς) se mélange-t-il sans se mélanger ? Comment (Πῶς), dis-moi, explique-le!»), 276-281 («Comment 'le tout', que veux-tu dire? tu t'amuses comme avec des insensés; cesse de te jouer de moi, ne dis pas: Non! mais je possède le tout si je n'ai absolument rien! Comment, que veux-tu dire? Je m'étonne») et 485, considérant uniquement le premier hémistiche de l'octosyllabe («Comment, dis-moi?»). Mais notons que l'enseignement divin est animé par la séquence de questions (136-137, 138-141, 142-143, 146-153, 154-159, 174-179) posées par Dieu à l'homme: celles-ci ne mettent pas seulement en évidence les limites de sa connaissance, mais suggèrent aussi la manière de se rapprocher des mystères insondables, sans la prétention d'en saisir l'essence. Et pour se placer presque au même niveau de l'homme, Dieu répond à travers des phrases interrogatives rhétoriques (197-198, 216-219, 241, 242-243, 251, 254-255), qui rompent la monotonie d'une exposition théologique continue et aident l'interlocuteur à focaliser chaque problème.

De façon inévitable, ces observations donnent une idée trop générale de la complexité de la composition des hymnes; à la tension de l'illumination mystique correspond un effort expressif qui est l'empreinte de tout le recueil; il faudrait mener une enquête complète sur la technique de composition du Théologien pour dégager la variété des solutions adoptées – mais je me propose d'étudier cet aspect dans les introductions qui accompagneront la traduction du *corpus* que je suis en train de préparer pour la collection des «Autori della tarda antichità e dell'età bizantina» (UTET, Turin) dirigée par Antonio Garzya.

16. «Comment es-tu hors des créatures et comment en elles aussi, sans être ni en (elles) ni hors (d'elles)».

L'EPIGRAMMA

ANACREONTE NEL VII LIBRO DELL'ANTOLOGIA PALATINA

«Atti dell'Accademia Pontaniana» 46 (1997), 105-118

Al *Fortleben* di Anacreonte contribuisce in misura significativa, per tematiche e suggestioni stilistiche, anche il VII libro dell'*Antologia Palatina*, che tramanda sul poeta di Teo gli epigrammi di [Simonide] (24, 25), Dioscoride (31), Antipatro di Sidone (23, 26, 27, 29, 30), Giuliano Egizio (32, 33), nonché gli anonimi distici di 23 bis¹ e 28².

A prima vista può sorprendere che la tradizione bizantina sia rappresentata solo da Giuliano; di fatto «il trionfo dell'anacreontismo nella tarda greicità, se giovò alla fortuna del nome di Anacreonte, nocque irrimediabilmente alla tradizione della sua opera poetica»³: in sostanza, solo le *Anacreontee* divennero un modello sicuro per i poeti bizantini, come documenta l'*apparatus fontium* di M. L. West⁴, nel quale la filigrana delle citazioni offre una prova oggettiva⁵ dell'abile intreccio creato dalla mimesi o anche semplicemente da una trama di allusioni e di riprese topiche⁶. Non meraviglia pertanto che Macedonio console (*APX* 70, 8-9) pur facendo specifico

1. Per questo epigramma in verità, nell'apparato *ad l.* di P. Waltz, *Anthologie Grecque. Anthologie Palatine*, IV 1, Paris 1960, p. 67 si legge: «Hoc distichon, a correctore *c* ab epigr. 23 recte seiunctum, praecedentis carminis clausulam esse – secundum P¹ et Plan. – putauerunt C. Lascaris ... Huet et Jacobs; pro eiusdem exordio id habuit Scaliger; mutilum esse epigramma uidit Boissonade; quod Sidonio tribuendum non existimo»; e tale giudizio è stato condiviso anche da F. M. Pontani, *Antologia Palatina*, II, Torino 1979, p. 502; sulla questione non prende posizione H. Beckby, *Anthologia Graeca*, II (VII-VIII), München 1966², p. 571 *ad l.* (edizione di riferimento).

2. Naturalmente, a completamento della fortuna di Anacreonte vanno anche ricordati gli epigrammi di Teocrito (IX 599) e di Leonida di Taranto (*APl*= *APXVI* 306, 307).

3. B. Gentili, *Anacreonte*, Roma 1958, p. IX, da cui sono tratte le citazioni.

4. *Carmina Anacreontea*, edidit M. L. West, Leipzig 1984.

5. Ancorché non esaustiva, come riconosce lo stesso editore: «locos similes connessi ut potui; alii plura inuenient, praesertim qui in litteris Graecis aetatis Romanae versantur sive versabuntur» (p. XXI).

6. West, *l. cit.* riconosce che «saepe non de imitatione agitur sed de locis communibus».

riferimento ad Anacreonte (τὴν γὰρ Ἀνακρείοντος ἐνὶ πραπίδεσσι φυλάσσω / παρφασίην, ὅτι δεῖ φροντίδα μὴ κατέχειν) in realtà sembri riecheggiare *Anacreontee* 38, 16 (τὰς δὲ φροντίδας μεθῶμεν) e 40, 5 (+μέθετέ με φροντίδες+), attingendo ad un passo in cui l'auspicio a non lasciarsi travolgere dalle sollecitudini si accompagna all'invito a trovare solo nel vino l'oblio a tutte le cure e le incertezze della vita⁷, sicché il ricorso alla topica simposiale attenua di molto la specificità del riferimento letterario: un'operazione del tutto opposta a quella che contrassegna i citati componimenti del VII libro, nei quali andranno analizzate non solo le allusioni alle tematiche della poesia di Anacreonte, ma anche la tecnica stilistica e le suggestioni lessicali con cui gli epigrammisti rinnovarono la fortuna del poeta di Teo.

Secondo la tipologia del genere, all'attualità del ricordo trasmesso dalla tomba si accompagna il rigoglio della natura, che fa rivivere anche sul tumulo i frutti che richiamano le gioie predilette dal defunto, come provano significativamente gli epigrammi 23 (Antipatro di Sidone):

- Θάλλοι τετρακόρυμβος, Ἀνάκρεον, ἀμφὶ σε χισσός
 ἄβρά τε λειμώνων πορφυρέων πέταλα,
 πηγαί δ' ἀργινόντος ἀναθλίβοντο γάλακτος,
 εὐῶδες δ' ἀπὸ γῆς ἠδὺ χέοιτο μέθυ,
 5 ὄφρα κέ τοι σποδιή τε καὶ ὀστέα τέρψιν ἄρηται,
 εἰ δὴ τις φθιμένοις χρίμπτεται εὐφροσύνα

Fiorisca, intorno a te, Anacreonte, l'edera a quattro corimbi
 e i petali delicati di purpurei prati,
 e dalle fonti zampilli candido latte
 e la terra riversi dolce vino profumato,
 perché la tua cenere e le ossa traggano piacere,
 se veramente qualche gioia tocca ai morti

e 24 [Simonide]:

- Ἥμερὶ πανθέλκτειρα, μεθυτρόφε μητρὸς ὀπώρας,
 οὖλης ἢ σκολιὸν πλέγμα φύεις ἔλικος,
 Τηίου ἠβήσειας Ἀνακρείοντος ἐπ' ἄκρη
 στήλη καὶ λεπτῶ χῶματι τοῦδε τάφου,
 5 ὥς ὁ φιλάκρητός τε καὶ οἰνοβαρῆς φιλόκωμος

7. *Anacreontee* 38, 15 (τὸ μὲν οὖν πῶμα λάβωμεν), 20-22 (ὁ βίος βροτοῖς ἄδηλος. / μεθύων θέλω χορεύειν / μεμυρισμένος τε παίζειν); 40, 7-9 (πρὶν ἐμὲ φθάσει τὸ τέλος. / παίξω, γελᾶσω, χορεύσω μετὰ τοῦ καλοῦ Λυαίου).

- παννύχιος κρούων τὴν φιλόπαιδα χέλυν
 κὴν χθονὶ πεπτηῶς κεφαλῆς ἐφύπερθε φέροίτο
 ἀγλαὸν ὠραίων βότρυν ἀπ' ἀκρεμόνων
 καὶ μιν ἀεὶ τέγγει νοτερὴ δρόσος, ἧς ὁ γεραιὸς
 10 λαρότερον μαλακῶν ἔπνεεν ἐκ στομάτων.

Vite che affascini tutti, madre di frutti, nutrice di ebbrezza,
 possa tu, che generi il tortuoso intreccio del ritorto tralcio,
 fiorire in cima alla stele di Anacreonte di Teo,
 e sulla terra lieve di questa tomba,
 perché l'amante del vino, l'ubriaco festaiolo
 che vibra tutta la notte la cetra, amica dei fanciulli,
 pure accucciato a terra porti sul capo
 un grappolo splendente, che penda dai bei rami,
 e lo bagni sempre umore rugiadoso: più dolce
 era quello che il vecchio spirava dalla bocca delicata.

In entrambi i vv. 1-4 si aprono con una immagine di lussureggiante vegetazione, in cui la tradizionale simbologia del simposio – l'edera e la vite, in evidenza rispettivamente alla fine e all'inizio di v. 1 –, è ribadita dal ricercato impiego di *hapax* (23, 1 τετρακόρυμβος; 24, 1 πανθέλκτειρα, μεθυτρόφε), e si arricchisce nei particolari di 23, 2-3, che solo in apparenza creano uno scarto rispetto all'iconografia consueta.

L'aggettivo ἀβρός, specifico di Eros in Anacreonte (fr. 37, 1 <τὸν> Ἔρωτα γὰρ τὸν ἀβρόν), ricorre anche nei fr. 71, 1-2 καὶ κ[όμη]ς ἧ τοι κατ' ἀβρόν / ἐσκία[ζε]ν ἀχένα, dove si allude verosimilmente al «morbido collo» di Smerdies⁸, e 93, 2-3 νῦν δ' ἀβρῶς ἐρόεσσαν / ψάλλω πηκτίδα τῆ φίλῃ κωμάζων +παιδί ἀβρῆ: in questo caso l'accostamento ἀβρῶς ἐρόεσσαν sottolinea la gravidanza semantica del vocabolo, ribadita (pur nell'incertezza del testo) anche dal successivo +παιδί ἀβρῆ, che rinvia senz'altro all'atmosfera erotica e festosa del simposio.

In tale prospettiva il linguaggio dell'epigramma 23 appare quanto mai sottile: Antipatro non si limita a recuperare un lessema tipico dello stile di Anacreonte, in cui « ἀβρός ο ἀβρῶς ... designano un particolare atteggiamento amoroso»⁹, ma lo utilizza in un contesto che associa le gioie del vino alle delicatezze dell'amore, richiamato allusivamente dalla *iunctura* λειμώνων πορφυρέων πέταλα (v. 2).

8. «De pulchra agitur promissaque coma pueri eximia venustate, Smerdiae ut vid., misere recisa» (Gentili, *op. cit.*, p. 52).

9. Gentili, *op. cit.*, p. 210.

Credo infatti che non sia illegittimo cogliere in λειμών una valenza erotica, già attestata in Eur. *Cycl.* 171 ψαῦσαι χεροῖν λειμώνος e del tutto affine a quella di κῆπος, per il quale è d'obbligo rinviare al famoso epodo di Archiloco (fr. 196a, 23-24 West σχήσω γὰρ ἔς ποη[φόρους / κ]ήπους), ancorché non vada dimenticata, come suggeriva Degani, proprio una glossa anacreontea (fr. 164 μανιόκηπος), che «rappresenta la prima attestazione del termine con questo significato»¹⁰, archetipo di una metafora che ebbe un *Fortleben* assai felice specialmente nella tradizione erotica tardo antica e bizantina¹¹. D'altra parte tutta l'immagine di 23, 2 sembra riecheggiare le distese su cui sfoga il suo slancio la πῶλος Θρηκίη del fr. 78, 5 (νῦν δὲ λειμώνάς τε βόσκειαι κοῦφά τε σκιρτῶσα παίζεις): in questo modo si crea un intreccio tra amore e vino, che rappresenta senza dubbio il tema più appariscente e scontato di tutti gli epigrammi presi in esame, ancorché la trama si arricchisca nel dettaglio di variegate allusioni.

Nel secondo distico il poeta auspica che «dalle fonti zampilli candido latte e la terra riversi dolce vino profumato», introducendo un fine contrappunto coloristico (ἀργινόντος ... γάλακτος) rispetto al precedente λειμώνων πορφυρέων, in una alternanza di elementi che solo in apparenza sono difficilmente conciliabili. Come è noto da Euripide, latte e vino sono strettamente associati alle baccanti (*Ba.* 706-710):

ἄλλη δὲ νάρθηκ' ἔς πέδον καθῆκε γῆς,
καὶ τῆδε κρήνην ἐξανῆκ' οἴνου θεός·
ῶσαις δε λευκοῦ πώματος πόθος παρῆν,
ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθόνα
γάλακτος ἔσμούςς εἶχον

Un'altra piantò il bastone sul suolo
e là il dio fece zampillare una fonte di vino:
quelle che desideravano la bianca bevanda
grattavano la terra con la punta delle dita
e avevano fiotti di latte

e analogamente in Platone, *Io.* 534A leggiamo che αἱ βάρκχαι ἀρούονται ἔκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφορονες δὲ οὔσαι οὔ: in so-

10. E. Degani, «Il nuovo Archiloco», in *Atene e Roma* N.S. 19 (1974), p.127.

11. Per l'impiego di λειμών come simbologia erotica mi limito a ricordare *exempli gratia* Achill. Tat. I 19, 2; Nonn. *Dion.* XXXIV 108-109; Musae. 60; Nic. Eugen. *Dros e Char.* IV 124, a proposito del quale rinvio a A. R. Littlewood, «Romantic Paradises: The Rôle of the Garden in the Byzantine Romance», in *Byz. Mod. Gr. Stud.* 5 (1979), pp. 95-114.

stanza, attraverso l'immagine del latte zampillante Antipatro sembra evocare il miracoloso potere che Dioniso, già palesemente richiamato dall'iniziale κισσός¹², trasmette «to those possessed by him when they wield his magic rod»¹³ – ancorché non si possa escludere il ricorso ad una metafora basata sull'identificazione vino=latte di Afrodite, testimoniata da Aristofane, fr. 613 K-A ἡδύς τε πίνειν οἶνος, Αφροδίτης γάλα, modello in età bizantina di Costantino Manasse, *Aristandro e Callitea*, fr. 24, 2 Mazal (έντεϋθεν οἶνος λέγεται γάλα τῆς Αφροδίτης).

Ma un indiretto richiamo a Dioniso può essere colto forse anche nell'impiego dell'aggettivo ἀργινόεις, che compare per la prima volta in *Il. II* 647 riferito a Λύκαστος, città cretese: e, come è noto dalle *Baccanti*, l'antro sacro dell'isola diede i natali a Zeus (121-122 ζάθεοί τε Κρήτας / Διογενέτορες ἔναυλοι), che Dodds riconosce «vegetation-god with orgiastic cult, more akin to Dionysos than to the Hellenic Zeus»¹⁴. Proprio la forza vivificante di Dioniso-Bacco stimola l'augurio che suggella l'ultimo distico, nel quale la perizia di Antipatro si appunta ancora sulla festosità del *comos*, a cui si allude con la duplice *iunctura* τέρψιν ἄρηται e χρίμπεται εὐφρόσυνα, ribadita finemente dal chiasmo, che contrassegna la clausola dell'esametro e del pentametro. Con τέρψις infatti Antipatro evoca le delizie del banchetto e del canto, con una valenza del tutto consentanea al vocabolo nella tradizione poetica – come testimoniano ad esempio i confronti con Hes. *Th.* 917 τέρψις αἰοιδῆς; Aristoph. *Ra.* 674-675 Μοῦσα ... ἔλθ' ἐπὶ τέρψιν / αἰοιδᾶς ἐμάς; Soph. *Ai.* 1199-1201 στεφάνων ... κυλίκων ... τέρψιν – , sottolineata dal successivo εὐφροσύνα, che in chiusura di verso è attestato significativamente anche in un'elegia anacreontea (fr. 56):

Οὐ φίλος δὲ κρητῆρι παρὰ πλέω οἴνοποτάζων
 νείκεα καὶ πόλεμον δακρυόεντα λέγει,
 ἀλλ' ὅστις Μουσέων τε καὶ ἀγλαὰ δῶρ' Αφροδίτης
 συμμίσγων ἐρατῆς μνήσκειται εὐφροσύνης

Non mi è caro chi, bevendo vino presso il cratere ricolmo,
 narra lotte e guerre lacrimose,
 ma chi, associando gli splendidi doni delle Muse
 e di Afrodite, rievoca l'amabile gioia

12. Per la topica associazione edera-Dioniso, cfr. anche *AP VI* 134, 3-4 (Διονύσω δὲ φέρουσι / κισσόν), attribuito proprio ad Anacreonte (204 Gentili).

13. E. R. Dodds, *Euripides. Bacchae*, Oxford 1960², p. 163 (comm. ai vv. 704-711).

14. Dodds, *Euripides* cit., p. 84 (comm. ai vv. 120-134).

che esalta proprio l'amore e la poesia come fonte primaria di gioia nel simposio e permette un interessante confronto con un passo di *Od.* IX 6, dove εὐφροσύνη indica precisamente la «gioia» degli invitati che ascoltano il cantore durante il banchetto.

Una gioia che significa prima di tutto partecipazione e appare quanto mai pertinente al contesto specifico dell'epigramma sotto un duplice aspetto: rinnova nel ricordo la festosità del simposio e sottolinea con grande finezza l'auspicio che al defunto non manchi quel fremito che può dare solo il calore di chi onora e custodisce quei segni che la natura rigenera e la morte non può mai distruggere. In questo senso è felice l'impiego del verbo χρίμπτεται, glossato da Suida s. ν., IV, p. 826 Adler con προσκνᾶται, πελάζει, ἐγγίζει, che sottolinea con grande realismo la fisicità, si direbbe, del contatto tra il defunto e chi sopravvive¹⁵.

Rispetto al carme di Antipatro, l'epigramma 24 attribuito a Simonide mostra un riferimento più esplicito alle tematiche della poesia anacreontea. Lo provano, dopo la movenza iniziale, in cui la sequenza οὔλης ... σκολιόν dà l'idea di un intreccio fitto e compatto che avvolge tutta la tomba (quasi perenne manifestazione dell'amore che la natura conserva intatto anche dopo la morte), soprattutto i vv. 5-6 significativamente scanditi dalla trama etimologica φιλάκρητος ... φιλόκωμος ... φιλόπαιδα. In particolare il v. 5 sottolinea la gioia del simposio attraverso una successione di aggettivi in cui anche οἶνοβαρής perde ogni valenza negativa¹⁶ e contribuisce a ribadire la festosità della situazione, allusa pure da παννύχιος (v. 6), che chiude con fine *enjambement* la sequenza e suggerisce un interessante confronto con Crizia, fr. 1, 8 Batteggazzore-Untersteiner παννυχίδας θ' ἱερὰς θήλεις χοροὶ ἀμφιέπωσιν – forse un riferimento ai canti corali composti da Anacreonte per donne¹⁷. E significativamente la *climax* della scansione si chiude con il nesso φιλόπαιδα χέλυον¹⁸, che connota con un tocco sfumato la poesia di Anacreonte, dominata dall'amore paidico¹⁹, che in ogni caso non rappresenta come è noto l'unica ispirazione del suo canto²⁰.

15. Opportunamente A. S. F. Gow-D. L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, II, Cambridge 1965, p. 44 osservano che «the verb is oddly and perhaps *clings to* (i. e. survives in) is more probable».

16. Quale ad esempio è possibile cogliere nelle parole di Achille in Agamennone, II. I 225 οἶνοβαρές, κυνὸς ὄμματ' ἔχων.

17. Come propone il commento di A. Batteggazzore-M. Untersteiner, *Sofisti*. Testimonianze e frammenti, IV, Firenze 1962, p. 251.

18. Per un accostamento non dissimile, cfr. Meleagro, *AP* V 175, 7-8 ἢ φιλόκωμος πηκτίς.

19. Lo provano in particolare i fr. 22 ἐμὲ γὰρ λόγων < U - > εἵνεκα παῖδες ἄν

Senza dubbio, attraverso l'intreccio delle allusioni (il vino, le feste, gli amori) il poeta sembra vivere quanto accade intorno a lui con palese sbigottimento, come pare suggerire πεπτηώς (v. 7), in cui al significato primario di "acquattarsi, rintanarsi" si associa la valenza dello stupore, o più ancora della paura²¹, che Anacreonte non aveva esitato a confessare nel fr. 36, 7-12:

... ἀνασταλύζω
θαμὰ Τάρταρον δεδοικώς·
10 Αἶδεω γάρ ἐστι δεινὸς
μυχός, ἀργαλέη δ' ἐς αὐτὸν
κάτοδος· καὶ γὰρ ἐτοῖμον
καταβάντι μὴ ἀναβῆναι.

... singhiozzo
spesso, temendo il Tartaro:
terribile è l'abisso
dell'Ade e penosa
la discesa: è certo, chi vi scende, non può salire.

In questo modo è facile cogliere nei versi dell'epigramma una oscillazione tra la vita e la morte, contrassegnate dall'immagine polare del grappolo maturo (v. 8 ἀγλαὸν ὠραίων βότρυν) e dell'umida rugiada (v. 9 νοτερῆ δρόσος), che non solo allude al freddo della sepoltura, ma introduce un evidente scarto: nella solitudine della tomba Anacreonte deve comun-

φιλέοιεν / χαρίεντα μὲν γ' αἶδω, χαρίεντα δ' οἶδα λέξαι; 23 ἔραμαι <δέ> τοι συνηβᾶν
χαρίεν γάρ ἦθος ἴσχεις; 83, 2 οὐ γὰρ ἐμοὶ <παῖς ἐ> θέλει συνηβᾶν.

20. Gentili, *op. cit.*, pp. XV-XVI.

21. Come si ricava dagli esempi riportati in ThLG, s. v. In verità πεπτηώς poteva essere sentito anche come participio perfetto di πίπτω, cfr. *Od.* XIII 98 e il commento *ad l.* di Hoekstra in *Omero. Odissea*, IV, a cura di A. Hoekstra e G. A. Privitera, Milano 1993⁴, p. 172. In questo caso tutto il nesso potrebbe alludere al poeta che cade a terra (così traduce senz'altro Pontani «anche caduto sotterra») in preda all'ebbrezza, come suggerisce anche οἰνοβαρῆς che precede, con un'immagine che ritroviamo pure in Leonida, *AP* XVI 306, 9-10 (οὐ γὰρ ἔοικεν / ἐκ Βάκχου πίπτειν Βακχικόν θέραπα) e 307, 7 (φύλασσε, Βάκχε, τὸν γέροντα, μὴ πέση). Tuttavia, tale rappresentazione sembra una forzatura che contrasta con le scelte del poeta espresse in fr. 33, 7-11, sul quale vd. *infra*. Con tratti non diversi dall'Anacreonte di Leonida è descritto Antipatro di Sidone in Meleagro, *AP* VII 428, 17-18 πεσόντα / οἰνοβρεχῆ προπετής. Va segnalato inoltre che un'interpretazione erotica del v. 12 è proposta da G. Giangrande, «Symptotic Literature and Epigram», in *L'Épigramme Grecque. Entretiens sur l'Antiquité Classique*, tome XIV, Vandoeuvres - Genève 1968, pp. 109-111.

que rinunciare irrimediabilmente a quanto la natura pure continua ad of-
frirgli. La rugiada bagna le sue spoglie ma non restituisce la gioia che esala-
va (v. 10 ἔπνεεν) dalla sua bocca: il canto che il vino ispirava soave ora è
muto – significativamente in λαρότερον è possibile cogliere non solo la dol-
cezza della parola che si ascolta²², ma anche la gradevolezza del profumo,
che bene si addice al vino puro²³.

Tutto incentrato sul tema di Anacreonte poeta dell'amore è l'altro epi-
gramma (25) attribuito a Simonide:

- Οὔτος Ἀνακρείοντα, τον ἄφθιτον εἵνεκα Μουσέων
ὕμνοπόνον, πάτρης τύμβος ἔδεκτο Τέω,
ὃς Χαρίτων πνείοντα μέλη, πνείοντα δ' Ἐρώτων
τὸν γλυκὺν ἐς παίδων ἕμερον ἠρμόσατο.
5 Μοῦνον δ' εἰν Ἀχέροντι βαρύνεται, οὐχ ὅτι λείπων
ἠέλιον Λήθης ἐνθάδ' ἔκυρσε δόμων,
ἀλλ' ὅτι τὸν χαρίεντα μετ' ἠιθέοισι Μεγιστέα
καὶ τὸν Σμερδίεω Θρηῆκα λέλοιπε πόθον.
Μολπῆς δ' οὐ λήγει μελιτερπέος, ἀλλ' ἔτ' ἐκείνον
10 βάρβιτον οὐδὲ θανῶν εὔνασεν εἰν Αἴδη.

Questa tomba di Teo, la sua patria,
accolse Anacreonte: le Muse lo resero immortale.
I canti spiranti di grazie e di amori
adattò al dolce desiderio dei fanciulli;
presso l'Acheronte ha una sola afflizione: non di avere raggiunto
qui le dimore di Lete, lasciando il sole,
ma di avere abbandonato Megisteo, quel bel ragazzo,
e il tracio desiderio di Smerdie.
Ma non cessa il suo canto, dolce come il miele: è morto,
ma neppure nell'Ade ha fatto riposare la cetra.

Naturalmente anche in questo caso a dare risalto alla trama dei pensie-
ri concorre la perizia stilistica dell'epigrammista. Già ai vv. 1-2 l'iperbato
οὔτος ... τύμβος scandito dall'*ictus* crea, con l'accostamento οὔτος
Ἀνακρείοντα, una sorta di identificazione (questa tomba è Anacreonte)²⁴,

22. Con ἔπος l'aggettivo è attestato in Apoll. Rhod. III 933; *APIX* 571, 4 (Adespoto); *AP* VII 602, 2 (Agazia).

23. Con questo valore ricorre anche in *Od.* II 349-350 οἶνον ἐν ἀμφοφορεῦσιν ἄφυσσον / ἠδύν, ὅτις μετὰ τὸν λαρώτατος ὄν συ φυλάσσεις.

24. Andata del tutto perduta in Antipatro Sidonio, *AP* VII 30, 1 τύμβος Ἀνακρείοντος, dove il nesso ha piuttosto il tratto della puntualizzazione propria dell'epigrafe, con una mo-

che dà risalto ancora maggiore al successivo ἄφθιτον, sottolineato dalla dieresì bucolica, che colloca in debita evidenza la clausola εἵνεκα Μουσέων. Anche al v. 3 la disposizione chiastica dei termini ribadita dall'anadiplosi e dall'omeoteleuto (Χαρίτων πνεύοντα ... πνεύοντα δ' Ἐρώτων) contribuisce a contrassegnare la tematica dei carmi anacreontei, suggellata dall'ambigua valenza di ἡρμόσατο (v. 4), che non solo richiama l'idea dell'accordo musicale, consentanea al vocabolo (*LSJ*, s.v. I. 5), ma sembra conferire al verso anche una sfumatura erotica, derivata dal significato del verbo, che al medio vale «iungere connubio, nuptui dare» (*ThGL*, s. v., II 2002), e resa esplicita ai vv. 7-8. D'altra parte, la dolcezza del canto (v. 9 μολπῆς ... μελιτερπέος) nasce proprio dal fatto che esso ridesta quegli amori che la morte ha rapito, come è ribadito anche dal v. 10, dove l'impiego di εὔνασεν, di cui è attestata un'interessante ripresa in Cristodoro di Copto (*AP* II 44-46 οὐδὲ σὺ μολπῆς / εὔνασας ἀβρὸν ἔρωτα, Σιμωνίδη, ἀλλ' ἔτι χορδῆς / ἰμείρεις), bene si adatta al contesto specifico, evocando non solo il sonno della morte²⁵, ma anche l'amore – con tale valore il verbo è attestato al passivo mediale sin dalla tradizione omerica (*Il.* XIV 314; *Od.* X 296).

Onorare il morto con gli atti che contrassegnarono i momenti più gioiosi dell'esistenza è pure il tema dell'epigramma 26 di Antipatro Sidonio:

Ξεῖνε, τάφον παρά λιτὸν Ἀνακρείοντος ἀμείβων,
 εἴ τί τοι ἐκ βίβλων ἦλθεν ἐμῶν ὄφελος,
 σπεῖσον ἐμῇ σποδιῇ, σπεῖσον γάνος, ὄφρα κεν οἶνω
 ὀστέα γηθήσῃ τάμὰ νοτιζόμενα,
 5 ὡς ὁ Διωνύσου μεμελημένος εὐάσι κώμοις,
 ὡς ὁ φιλακρήτου σύντροφος ἀρμονίης
 μηδὲ καταφθίμενος Βάκχου δίχρα τούτον ὑπόισω
 τὸν γενεῆ μερόπων χῶρον ὀφειλόμενον.

Straniero, passando accanto alla modesta tomba di Anacreonte,
 se hai tratto qualche vantaggio dai miei libri,
 liba alla mia cenere, versa luccicanti libagioni, perché
 gioiscano le mie ossa, bagnate dal vino,

venza che ritroviamo anche altrove nel VII libro (Dioscoride, 37, 1 τύμβος ὄδ' ἔστ', ὦνθρωπε, Σοφοχλέος; Antipatro Sidonio, 65, 1 Διογένεως τόδε σῆμα; Getulico, 71, 1 σῆμα τόδ' Αρχυλόχου).

25. Per tale valore, cfr. Dionisio di Cizico, *AP* VII 78, 2 εὐνήθης δ' ὕπνον ὀφειλόμενον; Ericio, VII 397, 1-2 ὑπὸ ταύτῃ ... εὐνηται πυρκαϊῆ Σάτυρος. Certo il confronto con Cristodoro consente di individuare una sorprendente affinità tra i due passi, ribadita anche dal riferimento a Simonide: una spia della conoscenza diretta dell'epigramma da parte del poeta egiziano?

ed io, dedito ai festosi evoé di Dioniso,
 cresciuto all'armonia amica del vino,
 neppure da morto sopporti lontano da Bacco
 questa terra dovuta alla stirpe degli uomini.

Sin dalla movenza iniziale (ripresa nell'anonimo distico di ep. 28 ὦ ξένε, τόνδε τάφον τὸν Ἀνακρείοντος ἀμείβων, / σπεῖσον μοι παριῶν εἰμι γὰρ οἰνοπότης) l'allusione alla semplicità della tomba non sembra rispondere soltanto alle esigenze della topica. Poiché l'aggettivo λιτός non di rado connota la frugalità della tavola e dei modi di vita²⁶, l'accostamento ad Ἀνακρείοντος crea una fine antitesi tra la condizione attuale e la vita del poeta, allietata dalla festosità dei banchetti, giustificando l'invito dei vv. 3-4, nel quale ancora una volta la puntuale scelta dei vocaboli suscita nel lettore suggestioni che oscillano con raffinatezza tra le opposte immagini di vita e di morte. Proprio al v. 3 la collocazione speculare dei termini contrappone σποδιή e γάνος, ossia la miseria della morte, rappresentata dalla desolazione delle ceneri, e la gioia vitale del vino, resa da un vocabolo (γάνος), che esprime nel contempo la lucentezza e il piacere²⁷, ribadito dal successivo γηθήση, che rispetto al precedente ὅστεα crea a sua volta uno scarto di sicuro effetto stilistico e concettuale: la gioia che invade l'animo, di norma espressa dal verbo²⁸, in questo caso rivitalizza i resti del defunto – è il poeta stesso a chiederlo! –, rinnovando una consuetudine che neppure la morte può interrompere. Pure nella tomba Anacreonte si proclama φιλακρήτου σύντροφος ἁρμονίης (v. 6): un'espressione²⁹ di grande valenza allusiva, che richiama con finezza non solo il topico intreccio di simposio e melodia, ma anche gli amori del poeta – e questo vale soprattutto se accogliamo la scrittura Ἀρμονίης³⁰ di Gow e Page, quanto mai ricca di suggestioni. Come è noto, infatti, Armonia è figlia di Ares e Afrodite e nell'inno omerico *Ad Apollo* (3, 194-196) danza con Ebe, Afrodite, le Cariti e le Ore, mentre Apollo suona la cetra (v. 201) e le Muse rispondono «con bella voce» (v. 189). In sostanza, il semplice riferimento mitico ricrea con immediatezza la festosa atmosfera simposiaca e trascende la realtà oggettiva dell'onoranza al defunto.

In tale prospettiva l'augurio che apre l'epigramma 27, 1-2:

26. Come è documentato in *ThGL*, s. v. VI 335.

27. Cfr. *ThGL*, 5. V. III 517.

28. Come provano i ricorrenti nessi con φρήν e θυμός in *Il.* VII 189; VIII 559; XIII 416.

29. Che Antipatro Sidonio riutilizza, variandola, anche in VII 423, 2 μέθας σύντροφον.

30. In luogo di ἁρμονίης preferito anche da altri editori (Gabathuler, Waltz, Pontani).

Εἴης ἐν μακάρεσσιν, Ἀνάκρεον, εὖχος Ἴώνων,
μήτ' ἐρατῶν κώμων ἄνδιχα μήτε λύρης

Possa tu essere tra i beati, Anacreonte, vanto degli Ioni,
non senza le amabili feste e la lira

ribadisce una tematica che in maniera ancora più esplicita ritorna pure
in 30, 5-6:

Οὐδ' Αἴδης σοι ἔρωτας ἀπέσβεσεν, ἐν δ' Ἀχέρωντος
ὦν ὄλος ὠδίνεις Κύπριδι θερμότερη

Nemmeno l'Ade ti ha spento il desiderio, ma pure sull'Acheronte
completo e più intenso è il tuo tormento per Cipride

dove l'ultimo distico si contrappone con evidenza ai versi iniziali (1-2):

ὁ Τήιος ἐνθάδε κύκνος
εὔδει χή παίδων ζωροτάτη μανίη.

Qui il cigno di Teo
dorme e la purissima follia d'amore per i ragazzi.

In particolare, appare assai forte l'antitesi tra εὔδει ὠδίνεις, ossia tra il sonno della morte e la sofferenza che accompagna la nascita e contrassegna la vita nell'amore: significativamente i due verbi sono collocati nel pentametro del primo e dell'ultimo distico, e sono accompagnati da una *iunctura* bimembre (ζωροτάτη μανίη / Κύπριδι θερμότερη), sottolineata anche dalla sapiente disposizione chiasmica dei termini, che evidenzia l'allibramento ζωροτάτη / θερμότερη, in cui il comparativo ha una precisa valenza espressiva che addirittura indebolisce, si direbbe, il precedente superlativo: la morte non ha spento l'amore, che arde ancor più forte di prima, quando pure era «follia purissima». D'altro canto, l'impiego di ζωρός è quanto mai fine, dal momento che l'aggettivo connota specificamente il vino³¹ e allude con sottigliezza all'eros simposiaco, su cui Antipatro si sofferma in particolare anche nel citato ep. 27, 3-8:

ὕγρα δὲ δερκομένοισιν ἐν ὄμμασιν οὖλον αἰείδοις
αἰθύσσων λιπαρῆς ἄνθος ὑπερθε κόμης,
5 ἥ ἐπρὸς Εὐρυπύλην τετραμμένος ἠὲ Μεγιστῆ

31. Per la documentazione rinvio senz'altro a *ThGL*, s. v. V 68.

ἢ Κίκονα Θρηκός Σμερδίω πλόκαμον,
ἦδὺ μέθυ βλύζων, ἀμφίβροχος εἵματα Βάκχω
ἄκρητον θλίβων νέκταρ ἀπό στολίδων.

e guardando con occhi languidi, intona un canto di morte
agitando un fiore sopra la splendida chioma,
rivolto a Euripile o a Megiste
o al cicone ricciolo del tracio Smerdie,
facendo zampillare dolce vino, le vesti madide di Bacco,
strizzando puro nettare dalle pieghe.

La valenza erotica dell'immagine iniziale, dove ὑγρός riferito allo sguardo è forse derivato da Leonida (*A. Pl.* 306, 3 ὁ γέρων λίχνοισιν ἐπ' ὄμμασιν ὑγρὰ δεδορκώς)³² proprio con riferimento ad Anacreonte³³, si precisa nell'accenno agli amori del poeta, tra i quali compare anche una donna, Euripile, di cui conserviamo testimonianza solo nel fr. 8 (ξανθῆ δ' Εὐρυπύλη μέλει / ὁ περιφόρητος Ἀρτέμων). D'altro canto, a differenza di altri, in questo epigramma, è facile cogliere ai vv. 7-8 uno scarto nella rappresentazione di Anacreonte, amante del vino sino all'ebbrezza incontrollata, così lontana dall'invito di fr. 48:

μηδ' ὥστε κῦμα πόντιον
λάλαζε τῆ πολυκρότη
σὺν Γαστροδώρη καταχύδη
πίνουσα τὴν ἐπίστιον

non gridare, come l'onda marina,
con la rumorosa Gastrodora,
bevendo in abbondanza
il calice di vino

o più ancora dall'atmosfera di fr. 33, 7-11:

ἄγε δηῦτε μηκέτ' οὔτω
κατάγω τε κάλαλητῶ
Σκυθικὴν πόσιν παρ' οἴνω
μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς

32. Come propongono Gow-Page, *op. cit.*, p. 341.

33. Con analogo valore di «melting, languishing» (*LSJ*, s. v. II 5) l'aggettivo ha un ampio riscontro a partire dall'inno omerico *A Pan*, 19, 33, πόθος ὑγρός; cfr. anche *Anacreontea* 15, 21; Luc. *Imag.* 6. Affine anche l'impiego di δίνυρος in Meleagro, XII 68, 7, dove si vd. il commento di Gow-Page, *op. cit.* p. 666.

ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις

orsù, non più così
tra urla e strepiti
beviamo il vino alla maniera
degli Sciti, ma sorseggiandolo tra bei canti

dove, come osserva Gentili, si coglie «il senso del convito anacreontico [...]. Non gozzoviglia, non ebbrezza sfrenata di violenti beoni, ma radunanza lieta di amici capaci di godere in pienezza di vita senza oltrepassare i limiti di una civile urbanità di modi e di forme: una eticità conviviale aperta a una più viva socialità»³⁴.

A sottolineare il realismo mimetico dei versi di Antipatro contribuisce anche la struttura asindetica del distico, dove la scansione metrica sottolinea attraverso l'*ictus* l'omeoteleuto βλύζων ... θλίβων ... στολίδων, che fissa l'atmosfera del simposio in un'immagine dalla duplice cifra stilistica. Alla vivacità implicita in βλύζειν, nel quale la dinamica dello zampillo evoca l'idea di una fonte perenne, si contrappone l'icastica scena del vino strizzato dalle vesti, nella quale è possibile cogliere una sorta di fine autoironia: il poeta nonostante gli sforzi non riesce ad 'eliminare' Bacco, che impregna gli abiti che indossa e lo rende ubriaco; tale infatti è la duplice valenza di ἀμφίβροχος, un *hapax* coniato su βρέχω, che al passivo indica specificamente chi è in preda all'ebbrezza³⁵. A completare l'immagine contribuisce pure l'ultimo distico (vv. 9-10):

τρισοῖς γάρ, Μούσαισι Διωνύσῳ καὶ Ἔρωτι,
πρέσβυ, κατεσπείθη πᾶς ὁ τεὸς βίोटος

a questi tre, Muse, Dioniso ed Eros,
fu dedicata, o vecchio, tutta la tua vita

nel quale Antipatro ricorre ad un verbo (κατεσπείθη) che, al di là del suo valore specifico nel contesto, conserva anche il significato di 'libare, versare', affatto consentaneo alla rappresentazione del «bibulous poet»³⁶.

34. Cfr. B. Gentili, «Le vie di Eros nella poesia dei tiasi femminili e dei simposi», in *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1995, pp. 138-139.

35. Cfr. Eur. *El.* 326; Eubul. fr. 123 K-A; Menand. *Dysc.* 950. La pregnanza del vocabolo sembra confermata anche dalla glossa di Suida, s. v. I, p. 152 Adler πανταχόθεν βεβρεγμένος.

36. Gow-Page, *op.cit.*, l. cit.; sull'epigramma e in generale sull'Anacreonte di Antipatro cfr. Maria Luisa Chirico, «Antipatro Sidonio interprete di Anacreonte», in *Ann. Fac. Lett. Fil. Univ. di Napoli* N.S. 11 (1980-1981), pp. 43-57.

Una punta di ambigua finezza suggella anche la chiusa di Dioscoride, VII 31, 9-10:

ὄφρα καὶ ἐν Διοῦς οἴνωμένος ἀβρά χορεύσης
βεβληκῶς χρυσέην χεῖρας ἐπ' Εὐρυπύλην.

perché anche nella dimora di Deò, ubriaco,
tu possa danzare teneramente, avvinto all'aurea Euripile.

Come ha proposto in modo convincente Lia Raffaella Cresci³⁷, il poeta sembra giocare «sulla bivalenza semantica della parola Euripile: nome proprio di donna e appellativo di Persefone e, in genere, dell'Ade»³⁸; lo conferma il confronto con *Il.* XXIII 74 ἀν' εὐρυπυλῆς Ἄιδος δῶ, che spiega l'abile arguzia finale preparata da ἐν Διοῦς. Secondo la Cresci «Anacreonte nell'Ade ottiene l'amore della stessa Persefone»; ma forse si potrebbe dare a tutto il distico un'interpretazione ancora più articolata.

Nell'immagine della danza, di cui Dioscoride sottolinea finemente la seduzione attraverso l'impiego di ἀβρά, è possibile cogliere una punta di sconsolata tristezza: l'abbraccio del poeta rimane comunque un'illusione, che si scontra con la realtà della morte, evocata con una sottile trama dalla *iunctura* χρυσέην ... ἐπ' Εὐρυπύλην, dove proprio l'aggettivo non rappresenta solo una *variatio* rispetto a ξανθή del frammento anacreonteo (8,1), ma richiama implicitamente anche Afrodite³⁹, suggellando con un'abile antifrasi tutto l'epigramma, che significativamente si apre e si chiude nel nome degli amori del poeta, ancorché in una prospettiva del tutto differente. All'immagine della consunzione, consentanea anche al disfacimento della morte – con cui è associato il ricordo di Smerdie (v. 1 Σμερδίη ὧ ἐπί Θρηκί τακεῖς καὶ ἐπ' ἔσχατον ὅστεῦν), si contrappone il movimento delle mani che afferrano Euripile, in un palpito di vita, così lontano dal sonno della morte – che Antipatro nell'ep. 29 aveva reso attraverso una triplice martellante anafora (1-3 εὐδεις ἐν φθιμένοισιν, Ἀνάκρεον ... / εὐδει δ' ἡ γλυκερὴ νυκτιλάλος κιθάρη / εὐδει καὶ Σμέρδης) –, ma inesorabilmente vanificato dalla legge dell'Ade, che pure concede un effimero inganno.

A confronto di tanta raffinata trama di immagini e allusioni, risultano ancora più sorprendenti gli epigrammi 32

37. Lia Raffaella Cresci, «Studi su alcuni epigrammi sepolcrali di Dioscoride», in *Maia* 31 (1979), pp. 247-257.

38. Cresci, *art. cit.*, p. 251.

39. Come provano i confronti con *Il.* III 64; *Od.* VIII 337 (Cresci, *art. cit.*, p. 251, nota 16); cfr. anche *ThGL*, s. v., IX 1721.

Πολλάκι μὲν τόδ' ἄεισα, καὶ ἐκ τύμβου δὲ βοήσω·
'πίνετε, πρὶν ταύτην ἀμψιβάλῃσθε κόνιν'

Spesso l'ho cantato e lo griderò dalla tomba:
bevete, prima che questa terra vi avvolga

e 33

Πολλὰ πίων τέθνηκας, Ἀνάκρεον, - Ἄλλὰ τρυφήσας·
καὶ σὺ δὲ μὴ πίνων ἴξαι εἰς Αἶδην

«Hai bevuto molto, Anacreonte, e sei morto»; «Ma ho goduto:
anche tu, che non bevi, giungerai nell'Ade»

di Giuliano Egizio, che in un unico distico – peraltro vivacizzato nel 33 dall'andamento dialogico, scandito al v. 1 dal vocativo Ἀνάκρεον in evidenza dopo la cesura femminile – , rappresentano in Anacreonte solo il beone, il quale affida ai posteri il suo gaudente messaggio di vita, «che non rinnega neppure di fronte alla morte»⁴⁰. Al di là dell'affinità tematica, da cui traspare in ogni caso, sia pure nei limiti concessi dai brevissimi componimenti, la tendenza di Giuliano a variare se stesso⁴¹, è possibile comunque fare qualche riflessione, suggerita dalle scelte lessicali del poeta.

Forse, in ἀμψιβάλῃσθε (32, 2) non è illegittimo cogliere accanto alla primaria valenza «accingor, induor, vel accingo me, induo me»⁴², anche il significato di «comprehendo, amplector, complector»⁴³, che richiama la seducente atmosfera conviviale, che Dioscoride, VII 31, 9-10 (ὄφρα καὶ ἐν Διοῦς οἰνωμένος ἀβρὰ χορεύσης / βεβληκῶς χρυσέην χεῖρας ἐπ' Εὐρυπύλην) auspica possa rinnovarsi pure dopo la morte. La pregnanza delle suggestioni sembra confermata anche dall'impiego del verbo (sia pure all'attivo) in Euripide, *Baccanti*, 382-385 (ὀπόταν ... / ... κισ-/ σοφόροις δ' ἐν θαλίαις ἀν-/δράσι κρατῆρ ὕπνον ἀμ-/φιβάλλῃ): il vino che «avvince gli uomini nel sonno»⁴⁴, infiamma nella tradizione epigrammatica gli amori conviviali, con una intensità che resiste anche alla polvere del sepolcro, do-

40. Franca Fusco, «Un epigrammista dell'Antologia Palatina; Giuliano d'Egitto», in *Ann. Fac. Lett. e Fil. dell'Univ. Macerata* 5-6 (1972-1973), pp. 139-163 (citazione da p. 151).

41. Come osserva Antonella Mennuti, «Giuliano d'Egitto e la sua tecnica poetica», in *Atene e Roma* N.S. 37 (1992), pp. 49-74 (in particolare, p. 61, nota 37).

42. Come si legge in *ThGL*, s. v. II 205, dove pure è riportato il verso di Giuliano.

43. *ThGL*, s. v. II 204, peraltro specifico della diatesi attiva.

44. Così sono tradotti i vv. 384-385 da R. Cantarella, *Tragici greci. Eschilo, Sofocle, Euripide*, Milano 1977.

ve neppure l' 'abbraccio' della terra sopisce le passioni che il poeta non esita a proclamare a viva voce – significativamente βοήσω alla fine del verso crea una raffinata *climax* rispetto al precedente ἄεισα, quasi che Anacreonte voglia dire «se non è sufficiente quello che ho cantato, lo griderò dalla tomba». In sostanza, se questa interpretazione è legittima, πίνετε e ἀμφιβάλησθε contestualizzano un'identica situazione, richiamata da una gradualità semantica che contrassegna pure l'epigramma 33, 1, dove τρυφίσας rappresenta una fine puntualizzazione dello stesso Anacreonte rispetto al generico (e riduttivo) πίων dell'interlocutore, ripreso in forma palesemente ironica al v. 2. L'esistenza del poeta non è stata solo una colossale bevuta; egli è vissuto tra mollezze e lussurie, di cui il vino è solo un festoso contorno: quale beffa rinunciare anche a questa gioia e non potere comunque sfuggire alla morte!

Senza dubbio, anche l'apparente semplicità di questi componimenti conferma con quanta finezza i poeti dell'*Antologia* sappiano rinnovare il *Fortleben* di Anacreonte, con un'operazione in cui le tematiche dei suoi carmi, ancorché appena accennate, creano di continuo uno stimolo al canone dell'*imitatio cum variatione*, di cui la presente ricerca offre una sia pur parziale testimonianza. Si direbbe che non di rado l'epigrammista voglia entrare in competizione col poeta di Teo, allargando la prospettiva del canto che intende celebrare, attraverso sottolineature, allusioni e riecheggiamenti che scandiscono con sapienza la trama dei distici e propongono una ricchezza di spunti che vanno al di là della banale ripresa di motivi variamente filtrati dalla tradizione, consentendo al lettore di superare la monotonia della topica.

GLI EPIGRAMMI DI GREGORIO NAZIANZENO

«Koinonia» 24 (2000), 47-66

1. F. M. Pontani, nell'introduzione all'VIII libro dell'*Antologia Palatina* dedicato soltanto agli epigrammi di Gregorio Nazianzeno osserva che «la ripresa d'un identico tema, personale o no, con variazioni inesauste, dà la misura d'un'impressionante facilità e abilità di versificazione, ma d'altro lato respinge con la stucchevole insistenza ripetitiva»; un limite che condiziona secondo Pontani il valore poetico di questa produzione, nella quale non esita ad individuare «frigide secche» e «oziosi verbalismi»¹ – non meraviglia pertanto, come è stato più volte sottolineato, che già M. Pellegrino², «alla ricerca di quelli che, crocianamente, potevano definirsi i momenti di vera poesia»³ non avesse neppure preso in considerazione gli epigrammi. Certo, la prospettiva esegetica del cardinale Pellegrino non può essere un metro oggettivo di giudizio neppure per la poesia epigrammatica in generale, contrassegnata di norma da una sottile trama letteraria, creata dalla sapiente alternanza di *imitatio* e *variatio*, attraverso un gioco allusivo che è il solo segnale sicuro della caratura di un poeta, in continua emulazione con i propri modelli. Sotto tale punto di vista appare quanto mai fondata la valutazione complessiva di Criscuolo, per il quale «insistere sulla contraddizione fra il cristiano e il retore, o nella ricerca di una poesia cristiana» non costituisce «il metodo migliore per una proficua storicizzazione di codeste composizioni: Gregorio molto probabilmente non ebbe mai a porsi l'esigenza di creare un epigramma cristiano: piuttosto egli "mette al servizio di una fede

1. *Antologia Palatina*, a cura di F. M. Pontani, II, Torino 1983 (rist.), pp. 376-377 – che ho tenuto presente per il testo insieme all'edizione di P. Waltz (Paris 1960).

2. M. Pellegrino, *La poesia di S. Gregorio Nazianzeno*, Milano 1932.

3. L'opportuna notazione è di Franca Ela Consolino, «Σοφίας ἀμφοτέρης πρύτανιν: gli epigrammi funerari di Gregorio Nazianzeno (APVIII) in *Athenaeum* 65 (1987), pp. 407-425 (citazione da p. 410, n. 26), condivisa anche da U. Criscuolo, «*Imitatio* e tecnica espressiva in Gregorio di Nazianzo», in *Gregorio Nazianzeno teologo e scrittore*, a cura di C. Moreschini e G. Menestrina, Bologna 1992, p. 146, n. 75.

profonda”, pure in questo caso, le sue indubbie qualità di scrittore, che si rilevano non soltanto nello stile e nella struttura del periodo, ma anche nello sviluppo del pensiero, per il mezzo di una incontestabile purezza classica, che egli aveva acquistata nello studio della letteratura antica»⁴. Criscuolo offre un’esemplificazione significativa di tale approccio nell’esame di VIII 30, che costituisce uno dei «momenti più felici» della poesia di Gregorio, «in cui l’intuizione si completa in un attimo, si concretizza, pur restando vagamente indeterminata, in un’immagine fugace; ma è proprio il momento poetico a manifestare più pesante l’apporto della tradizione, il *labor limae*, il contributo delle *imitationes*»⁵.

L’utilità di tali sondaggi, confermata anche dall’analisi di VIII 32⁶, suggerisce di indagare specificamente una sezione importante del *corpus*, costituita dagli epigrammi che il Nazianzeno dedica alla madre Nonna (VIII 24-74) con esplicita scelta poetica, come leggiamo in 30, 4-6 («Il sangue della madre ferveva per entrambi i figli, ma in particolare per l’allunno del tuo seno: per questo, madre, ti ho onorato con tanti epigrammi»); in essi «Gregorio risulta aver accentuato, spingendola all’estremo limite, la tendenza all’inesausta variazione»⁷, testimoniata in particolare dai componenti del VII libro dell’*Antologia Palatina*, dal quale Gregorio riprende come è naturale le movenze tipiche dell’epigramma funerario, adattandole sapientemente alla nuova concezione cristiana, in un ordito stilistico contrassegnato da un intreccio di riecheggiamenti e di allusioni, tematiche e lessicali, che non possono essere esaurite in una mera compilazione di *loci similes*, ma vanno indagate nel dettaglio, allo scopo di individuare in quale misura il poeta riproponga semplicemente i modelli, ovvero li carichi di nuove valenze, creando scarti significativi rispetto alla tradizione, della quale Gregorio sente forte il retaggio, come afferma con chiarezza in *Car.* II 1, 39, 47-51: «So di avere acquisito esperienza (esperienza forse di poco conto, ma pur sempre esperienza): neppure nella letteratura concedo che i pagani abbiano la meglio su di noi (nella letteratura, dico, retoricamente ornata), anche se è vero che per noi la bellezza sta nella contemplazione»⁸ –

4. Criscuolo, *art. cit.* p. 147.

5. Criscuolo, *art. cit.* p. 148.

6. Criscuolo, *art. cit.* p. 150 osserva in particolare che Gregorio «ha saputo mostrare, anche attraverso la retoricità della composizione, in modo toccante, la sua più profonda carica poetica, che è nella confessione della sua condizione di uomo dal molto patire e che si ferma smarrito pur davanti alla morte cristiana».

7. Consolino, *art. cit.* p. 413.

8. La traduzione è tratta da *Gregorio Nazianzeno, Poesie/2*, introduzione di C. Crimi,

giustamente in tale prospettiva la produzione del Nazianzeno può essere apprezzata come «nobile Humanistenpoesie», secondo la nota definizione di Bernhard Wyss, il quale pure ammette che in Gregorio manca «die elementare dichterische Kraft»⁹ – e anch'egli non dedica agli epigrammi un'indagine approfondita, limitandosi ad osservare in modo quanto mai generico che «in seinen ansprechendsten Stücken vermag Gregor uns in einwandfreiem, üblichem Ausdruck von der Ehrlichkeit seiner Empfindung zu überzeugen»¹⁰. Certo, un'indagine di questo tipo sarebbe auspicabile su tutta la produzione poetica di Gregorio, in modo da cogliere il variare della *Stimmung* in rapporto ai differenti generi letterari coltivati dal poeta: la difficoltà del proposito non nasce solo dal vastissimo *corpus* – oltre 17000 versi –, ma anche dal fatto che per molti componimenti dobbiamo ancora affidarci al testo della *Patrologia Graeca*: solo di recente è apparsa l'edizione critica di carmi specifici, preceduta da importanti studi sulla tradizione manoscritta, in Italia promossi in particolare da Roberto Palla¹¹, il quale peraltro non manca di esprimere delle riserve anche sulle moderne edizioni dell'VIII libro dell'*Antologia Palatina*, che «rappresentano un passo avanti, ma non certo decisivo», in quanto «vincolate alla necessità di man-

traduzione e note di Carmelo Crimi e di Ivano Costa, Roma 1999, p. 155; cfr. anche *Gregorio Nazianzeno, Poesie/1*, introduzione di C. Moreschini, traduzione e note di Claudio Moreschini, Ivano Costa, Carmelo Crimi, Giovanni Laudizi, Roma 1994.

9. B. Wyss, «Gregor II (Gregor von Nazianz)», in *RAC*, vol. XII (1983), col. 813; Id., «Gregor von Nazianz. Ein griechisch-christlicher Dichter des 4 Jahrhunderts» in *Museum Helveticum* 6 (1949), p. 203 ancor più perentoriamente ha osservato: «I suoi carmi non appartengono a quella poesia che può conquistare sempre nuovi cuori oltre i tempi e i popoli».

10. Wyss, «Gregor von Nazianz», cit., p. 198, dove sono menzionati solo gli epigrammi VIII 127 e 133; e non molto diverso appare il giudizio espresso dallo studioso in «Gregor II», cit., col. 857; «G. übt es gewiß nicht in unselbständiger Nachahmung, doch darf man bei ihm auch nicht von geistvoller Umgestaltung noch gar nicht von raffinierter "arte allusiva" sprechen». Una rivalutazione della poesia del Nazianzeno è proposta anche da A. Salvatore, *Tradizione e originalità negli epigrammi di Gregorio Nazianzeno*, Napoli 1960, sulla base di un campione ristretto di epigrammi, gli epitafi per Livia (120), per Eufemio (121-130) e per Basso (147), ma si vedano le perplessità di Consolino, *art. cit.*, p. 409.

11. Cfr. R. Palla, «Ordinamento e polimetria delle poesie bibliche di Gregorio Nazianzeno», in *Wiener Studien* 102 (1989), pp. 169-185; Id., *Studi sulla tradizione manoscritta dei carmi di Gregorio Nazianzeno (Parte I)*, Galatina 1990. Tra le edizioni, ricordo in particolare, oltre al lavoro di Ch. Jungck, *De vita sua*, Heidelberg 1974, H.M. Werhahn, *Gregorii Nazianzeni, Σύγκρισις βίου*, Wiesbaden 1953; A. Knecht, *Gregor von Nazianz, Gegen die Putzsucht der Frauen*, Heidelberg 1972; B. Maier, *Gregor von Nazianz, Über die Bischöfe (Carmen, 2, 1, 12)*, Paderborn 1989; C. Crimi, *Gregorio Nazianzeno Sulla virtù carme giambico*, commento di M. Kertsch, Pisa 1995; Lucia Bacci, *Gregorio Nazianzeno. Ad Olimpiade*, Pisa 1996; C. Moreschini - D. A. Sykes, *St. Gregory of Nazianzus, Poemata Arcana*, Oxford 1997.

tenere, purché difendibile, il testo del codice che ci ha tramandato l'antologia», non tenendo conto di altri importanti testimoni¹² – un limite che in ogni caso non condiziona la presente indagine, anche per la revisione critica di Pontani, non segnalata da Palla.

2. Nonna vive nella chiesa, in preghiera, per i suoi e per il prossimo, di cui condivide la quotidiana esistenza precaria, e Dio la colma di grazia, innalzandola dall'altare al cielo: il motivo ricorre dominante, sia pure con varia ampiezza e articolazione, specie negli epigrammi 24-59, nei quali è espresso con movenze di icastica vivezza e con incastri tematici che contribuiscono ad attenuare l'impressione di monotonia creata dalla ripetitività. Dal 60, sino alla fine del 'ciclo' (74), il tema è invece scandito in una sequenza di distici (eccetto l'ultimo), che danno «l'impressione di abbozzi monastici riuniti alla meglio»¹³, ovvero tentano solo di ribadire al lettore con specioso e ostinato virtuosismo l'intensità di un amore filiale che Gregorio vuole affidare coscientemente ai posteri, se ammettiamo che tutti gli epitafi pervenuti fossero destinati alla pubblicazione¹⁴ – una variante esplicita, ancorché modesta, è offerta solo dagli epigrammi 63 e 70, dove sono introdotte a parlare, secondo la topica della tradizione epitombica, rispettivamente la tomba, al pari dell'epigramma 38, come vedremo in seguito («Sono la tomba della casta Nonna, che si è avvicinata alle porte celesti prima di staccarsi dalla vita»), e la defunta stessa («Nonna, levandosi dalla grande chiesa così disse: "Ho una ricompensa superiore ai molti mali sofferti"»).

L'eccezionalità della figura materna è sottolineata dai riferimenti biblici, come testimonia l'epigramma 27:

Σάρρα σοφή τίουσα φίλον πόσιν· ἀλλὰ σύ, μητερ,
 πρῶτα Χριστιανόν, εἶθ' ἱερῆα μέγαν
 σὸν πόσιν ἐσθλὸν ἔθηκας ἀπόπροθι φωτὸς ἔόντα.
 Ἄννα, σὺ δ' υἷα φίλον καὶ τέκες εὐξαμένη
 καὶ νηῶ μιν ἔδωκας ἀγνὸν θεράπωντα Σαμουήλ· 5
 ἢ δ' ἐτέρη κόλποις Χριστὸν ἔδεκτο μέγαν·
 Νόννα δ' ἀμφοτέρων ἔλαχε κλέος, ὑστάτιον δὲ
 νηῶ λισσομένη πάρθετο σῶμα φίλον

12. R. Palla, «Gli *Anecdota Graeca* di Ludovico Antonio Muratori e il testo degli epigrammi di Gregorio Nazianzeno», in *Gregorio Nazianzeno* cit., pp. 171-197 (citazione da p. 187, n. 59).

13. Pontani, II, p. 537, nota all'epigramma 72.

14. Consolino, *art. cit.*, p. 411.

In 1-3 Nonna è paragonata a Sara, così come il padre spesso è identificato con Abramo e Gregorio con Isacco. Oltre che nell'epigramma 52, 1-2 («Diletta Sara, come hai potuto lasciare il tuo Isacco, tu che desideravi raggiungere al più presto il seno di Abramo»), anche in *Car.* II 1, 1, 440-447 il poeta sottolinea il confronto ricordando le parole pronunciate dalla madre quando consacrò il figlio a Dio: «Ci fu un tempo un uomo eccellente che condusse all'ara, perché venisse prestamente sacrificato qual nobile vittima, il proprio figlio, dono di Dio, prole della vecchia Sara, radice della stirpe che la speranza e la promessa di Dio avevano plasmato. Abramo era il sacerdote, Isacco l'agnello glorioso. Ma io dono te, vivente offerta, a Dio, come promisi. E tu portami a compimento la speranza: io ti generai con la preghiera e faccio voti che tu sia eccellente» (trad. Crimi). Senonché Nonna, rispetto a Sara, ha il merito di avere avvicinato il marito alla «luce», rimuovendo le tenebre dell'eresia ipsistariana: a sottolineare il ravvedimento di Gregorio il Vecchio contribuisce anche la collocazione metrica di ἀπόπροθι (3), evidenziato dalla dieresi bucolica, secondo un procedimento stilistico ricorrente negli epigrammi – in questo caso appare assai raffinato in quanto l'avverbio-preposizione è impiegato in identica sede anche nella tradizione epica, da cui Gregorio chiaramente attinge (*Il.* XXIII 832; *Od.* IV 757, 811; V 80). Il richiamo alle Scritture è ribadito pure dal riferimento, ad Anna (4-5), madre di Samuele, consacrato a Dio prima ancora di nascere, un *topos* più volte attestato nella produzione poetica del Nazianzeno (*Car.* II 1, 12, 805; II 1, 92, 5; II 1, 93, 2; II 1, 98, 1; *Or.* 18, 11; 43, 73); con «la seconda Anna» invece Gregorio allude verosimilmente alla profetessa figlia di Fannele, che dopo la morte del marito «non lasciava mai il tempio e riveriva Dio giorno e notte, con digiuni e preghiere» (Lc 2, 37): Luca ne parla dopo avere ricordato il vecchio Simeone, che «prese tra le braccia il bambino (ἐδέξατο αὐτὸ εἰς τὰς ἀγκάλας) e benedisse Dio» (2, 28), e proprio la gestualità espressa nell'epigramma al v. 6 con l'impiego dello stesso verbo (ἔδεκτο) fa ritenere che Gregorio ribalti la sequenza dell'episodio evangelico, riferendo ad Anna l'atto di adorazione compiuto da Simeone – è difficile infatti pensare che il Nazianzeno sia stato influenzato dalla tradizione apocrifista testimoniata dal *Vangelo dello Pseudo Matteo*, dove si legge che Anna «adorò il bambino affermando che in lui c'è la redenzione» (15, 3)¹⁵, mentre da Luca sappiamo solo che la profetessa «sopraggiunta in quel momento si mise anche lei a lodare Dio e parlava del bambino a quanti aspettavano la redenzione di Gerusalemme» (2, 38).

15. Cfr. L. Moraldi, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, vol. I, Torino 1971, p. 218.

Il confronto biblico acquisisce una funzione esemplare anche nell'epigramma 28:

Ἐμπεδόκλεις, σὲ μὲν αὐτίκ' ἐτώσια φυσιώωντα
καὶ βροτὸν Αἰτναίοιο πυρὸς κρητῆρες ἔδειξαν·
Νόννα δ' οὐ κρητῆρας ἐσήλατο, πρὸς δὲ τραπέζῃ
τῆδέ ποτ' εὐχομένη καθαρὸν θύος ἔνθεν ἀέρθη,
καὶ νῦν θηλυτέρησι μεταπρέπει εὐσεβέεσσι, 5
Σουσάννῃ Μαριάμ τε καὶ Ἄνναις, ἔρμα γυναικῶν.

Le due Anne sono richiamate insieme a Susanna e a Maria, quali figure paradigmatiche di pietà e di purezza (5-6), in un contesto in cui la veracità dei modelli vetero e neotestamentari è contrapposta alla fallacia delle leggende antiche, ancorché riferite a personaggi illustri come Empedocle, connotato con un verbo (φυσιώωντα), nel quale alla primaria valenza metaforica («gonfiarsi di orgoglio») è associato anche l'altro significato più generico di «soffiare, attizzare» il fuoco, che in questo caso appare finemente correlato al primo: l'orgoglio di Empedocle, sembra intendere Gregorio, arrivò ad attizzare il fuoco dell'Etna, che lo punì inghiottendolo e rivelando la sua natura mortale. Significativamente a sottolineare l'antitesi tra Empedocle e Nonna contribuisce la posizione in clausola di ἐτώσια φυσιώωντα (1) rispetto a ἔρμα γυναικῶν (6), all'inizio e alla fine dell'epigramma: la sapienza, che sfida i limiti concessi all'uomo, appare del tutto vana anche rispetto al comportamento femminile, quando è ispirato dall'εὐσεβεία cristiana, che innalza Nonna, pur nella precarietà della sua condizione, a presidio inattaccabile di tutte le donne, secondo una concezione «sintomatica di un'età e di un ambiente che teorizzano la superiorità della *mulier virilis*, la quale – vinte le debolezze del proprio sesso – colloca se stessa al di sopra della fragilità umana»¹⁶.

Agli inganni della saggezza antica rappresentata da Empedocle, si associa la vanità delle favole mitiche, che nell'epigramma 29 hanno in Eracle, Trofonio, Empedotimo e (forse) Aristeia di Proconneso¹⁷ i loro personaggi paradigmatici:

16. Cfr. Consolino, *art. cit.*, p. 417.

17. Nel quale Q. Cautadella, «Per una edizione critica degli epigrammi greci cristiani», in *Sileno 4* (1978), pp. 231-232 propone di identificare l'Aristeo di v. 2: sulla morte e sulla resurrezione prodigiosa di questo personaggio siamo informati da Erodoto IV 14; l'ipotesi è condivisa anche da Consolino, *art. cit.*, p. 417 n. 65.

Ἡρακλες, Ἐμπεδότιμε, Τροφώνιε, εἴξατε μύθων,
 καὶ σὺ γ', Ἀρισταίου κενεαυχέος ὄφρ' ἄπιστε·
 ὑμεῖς μὲν θνητοὶ καὶ οὐ μάκαρες παθέεσσι·
 θυμῷ δ' ἄρρени Νόννα βίου τμήξασα κέλευθον,
 χριστοφόρος, σταυροῦ λάτρις, κόσμοιο περίφρων, 5
 ἦλατ' ἐπουρανίην εἰς ἄντυγα, ὡς ποθέεσκεν,
 τρὶς μάκαρ ἐν νηῶ σῶμ' ἀποδυσασμένη.

La collocazione metrica dei nomi propri – Ἐμπεδόκλεις (28, 1), distinto dalla cesura tritemimere, Ἡρακλες, Ἐμπεδότιμε, Τροφώνιε (29, 1) in una successione ribadita dalla cesura femminile e dalla dieresi bucolica –, nonché la specifica *Stimmung* negativa implicita nella clausola di 28, 1 (ἐτώσια φυσιόωντα) e 29, 1 (εἴξατε μύθων) conferiscono ai due epigrammi un andamento parallelo, che dà l'impressione di un dittico: il fatto poi che i vv. 1-2 di entrambi ricorrono rispettivamente in *Car.* II 2, 7, 281-282 e 286-288 (con la sola variante di λήξατε in luogo di εἴξατε) è un indizio che contrassegna la tecnica compositiva del Nazianzeno, il quale, attraverso la ripresa di identici versi (o emistichi), ribadisce con scelte affatto pragmatiche il proprio pensiero, al di là del genere letterario e della specifica destinazione dei carmi. Una trama lessicale che collega i due epigrammi è creata anche dall'impiego di ἐσήλατο (28, 3) ed ἦλατο (29, 6), riferiti entrambi a Nonna; il primo in particolare, evidenziato dalla dieresi bucolica, sottolinea l'antitesi tra Empedocle e Nonna, contrapponendo il movimento verso il basso del filosofo, che si lancia nel cratere, all'ascesa della donna, espressa dal nesso in clausola ἔνθεν ἀέρθη (28, 4), in cui l'avverbio puntualizza la localizzazione anticipata da πρὸς δὲ τραπέζῃ, pure collocato alla fine dell'esametro, in una sequenza scandita dall'*enjambement*. In 29, 6, invece, la specifica sottolineatura metrica che la cesura pentemimere e la dieresi bucolica conferiscono alla *iunctura* ἐπουρανίην εἰς ἄντυγα accentua la contrapposizione οὐ μάκαρες (3) / τρὶς μάκαρ (7), ribadita anche dallo scarto ritmico creato dall'impiego del pentametro, che esalta in forma di σφραγὶς il destino beato di Nonna, testimoniato dalla realtà del luogo (7 ἐν νηῶ), che cancella la vanità delle favole mitiche (1 εἴξατε μύθων).

Il modello biblico è riproposto nell'epigramma 49:

Πίστις Ἐνώχ μετέθηκε καὶ Ἡλίαν, ἐν δὲ γυναιξὶ
 μητέρ' ἐμὴν πρώτην· οἶδε τράπεζα τόδε,
 ἔνθεν ἀναϊμάκτοισιν ὁμοῦ θυέεσσιν ἀέρθη
 εἰσέτι λισσομένη σώματι Νόννα φίλη.

dove l'ascesa al cielo di Enoch e Elia rappresenta un premio alla loro fede, condiviso anche da Nonna (1-2). Secondo la Consolino «si tratta di un paralogismo evidente, poiché i due profeti furono trasportati in cielo anima

e corpo, mentre Nonna si è limitata a morire in chiesa. Ma questo paragone, improprio e ai limiti dell'assurdo, era – per chi sapesse leggerlo – latore di un preciso messaggio: paragonare Nonna a due uomini eletti da Dio equivale non solo ad affermare la sua condizione privilegiata, ma a far rilevare che si tratta dell'unica donna cui sia toccato questo privilegio»¹⁸.

Se la seconda parte di tale giudizio appare senz'altro condivisibile, classificare come paralogismo il paradigma biblico può essere riduttivo, in quanto l'elemento comune che giustifica il confronto non è solamente l'ascesa al cielo, ma soprattutto la πίστις, evidenziata di proposito dal poeta all'inizio dell'epigramma. La «fede» scandisce la vita di Nonna, in preghiera presso l'altare; attraverso la «fede» conquista la gloria del cielo e il suo corpo lascia una testimonianza imperitura, al contrario dei profeti biblici, che scompaiono completamente dalla vista degli uomini: «Enoch camminò con Dio e non ci fu più, perché Dio lo rapì» (Gn 5, 24); «Elia salì in cielo in un turbine», mentre camminava e parlava con Eliseo (2 Re 2, 11), al quale rimane solo il mantello del padre. Nonna invece vive il trapasso nella sacralità della chiesa, mentre si accosta alla comunione: la consustanzialità dell'ostia eucaristica diventa il paradigma di una trasformazione in cui l'umano e il divino, la realtà corporea e il mistero soprannaturale si realizzano e convivono proprio nell'istante della morte, nella quotidianità degli atti di culto, sotto gli occhi di quelli che contemplanò nelle sue spoglie il miracolo della «fede», di cui diventano eredi attraverso il suo esempio.

L'altare «sa», per avere contemplato l'evento (49, οἶδε τράπεζα τόδε); un'espressione affine ritorna anche in 24, 4 (εὐφροσύνης, ἀχέων ἱστορα νηὸν ἔχεις «della tua gioia, dei tuoi dolori ne è al corrente la chiesa»): la chiesa non è soltanto testimone, ma partecipa nella sua interezza alla vita, come realtà viva che le lacrime di Nonna hanno contrassegnato in modo del tutto individuale (24, 5 χῶρος ἅπας δάκρυσι τεοῖς σφρηγίζετο); il pianto non è solo il sigillo della devozione, la prova della partecipazione al dolore di tutti (24, 2-3 πένθει πένθος ἅπαν ... τίουσα), ma il segno di un possesso che crea un'effettiva convivenza, che Nonna non tradisce mai, come è ribadito con particolare sottolineatura stilistica in 25, 1-3 («Mai la mensa che accoglie il sacrificio vide le tue spalle, né dalla tua bocca uscì parola profana, né il riso si posava sulle tue gote delicate, iniziata»), dove la triplice negazione che scandisce l'inizio dei versi (οὐποτε ... οὐδέ ... οὐδὲ) esprime con forza l'intransigenza delle scelte, che non ammettono cedimenti o deroghe, se non quelli ricordati in 24, 3 (μόναις ὑπόεικες ἑορταῖς): ancora una volta

18. Consolino, *art. cit.*, p. 416.

ne è testimone l'altare che osserva (1 ἔδρακε) la coerenza di vita, in cui la μύστις non è mai contaminata da alcunché di profano (2 οὐδὲ διὰ στομάχων ἦλθε βέβηλον ἔπος). Perciò la morte interrompe un contatto fisico, che si realizza attraverso la gestualità, che Gregorio sa evocare con grande attenzione e finezza.

In 26, 3-6 (ἄλλοι δ' αὖ βοόωσι παρ' ἡρίον· ἡ δὲ τράπεζα / οὐκέτ' ἔχει καρπούς τῆς μεγάλης παλάμης / χῶρος δ' ἐστὶν ἔρημος ἀγνοῦ ποδός, οἱ δ' ἱερῆς/οὐκέτ' ἐπὶ τρομερὴν κρατὶ βαλοῦσι χέρα) il movimento delle mani di Nonna (3-4) e dei sacerdoti (5-6), ribadito dall'anafora della negazione, all'inizio del pentametro (4. 6 οὐκέτι ... οὐκέτι), è intercalato dall'incedere dei suoi passi (5); l'antitesi τῆς μεγάλης παλάμης (4) / τρομερὴν ... χέρα (6) contrappone l'impegno liturgico della donna all'esitazione, che nasce dal rispetto, dei preti – alla movenza, se il testo è sano, contribuisce pure l'impiego della tmesi, che isola il preverbio ἐπί, distinto dall'*ictus*. Parallelamente, la solitudine dell'altare contrasta con l'accorrere dei fedeli intorno al sepolcro (3), indicato con un vocabolo (ἡρίον) che in *Il. XXIII* 126 designa il sepolcro progettato da Achille per Patroclo: un confronto forse non casuale, come sembra confermare anche la forma distratta βοόωσι, in quanto contribuisce a ribadire, attraverso una precisa allusione letteraria un legame affettivo che va oltre l'ammirazione riservata alla santità del comportamento.

Gregorio ama soffermarsi con ricercata insistenza sulla gestualità di Nonna al momento della morte. In 46, 1-2 (Τίς θάνεν, ὡς θάνε Νόννα, παρ' εὐαγγέσσι τραπέζαις/ τῶν ἱερῶν σανίδων χερσὶν ἐφαπτομένη) è senza dubbio fine la scansione degli ultimi istanti attraverso il gioco dei preverbi (1 παρ' εὐαγγέσσι τραπέζαις; 2 τῶν ἱερῶν σανίδων χερσὶν ἐφαπτομένη); in particolare il verbo composto rende icasticamente l'immagine della donna che prega posando le mani «sopra» (ἐπί) la mensa – e Gregorio con fine consapevolezza poetica non esita a definire la rappresentazione εὐχομένης Νόννης τύπον (3). Ed anche nell'epigramma 47 è possibile cogliere un andamento non differente:

Ἔνθα ποτ' εὐχομένη Νόννη θεὸς εἶπεν ἄνωθεν·
 “Ἐρχεο.” ἡ δ' ἐλύθη σώματος ἀσπασίως,
 χειρῶν ἀμφοτέρων τῇ μὲν κατέχουσα τράπεζαν,
 τῇ δ' ἔτι λισσομένη· “Ἰλαθι, Χριστὲ ἄναξ.”

In 3-4 (χειρῶν ἀμφοτέρων τῇ μὲν κατέχουσα τράπεζαν, / τῇ δ' ἔτι λισσομένη) il movimento delle mani è scandito dalla correlazione τῇ μὲν ... τῇ δέ, in cui il primo elemento è distinto dalla cesura eptemimere, che conferisce al verso una valenza espressiva particolare dopo la precedente cesura pentemimere, che dà evidenza al genitivo partitivo. Alla sacralità

dell'istante contribuisce anche l'impiego del discorso diretto, sia pure limitato allo scambio di imperativi (2 ἔρχεο; 4 ἴλαθι), che puntualizzano la chiamata di Dio e la risposta di Nonna, allibrati all'inizio del primo e del secondo emistichio del pentametro; alla ricercata armonia della struttura non è forse estranea inoltre l'assonanza, creata dalla pronuncia itacistica, ἡ δ' ἔλύθη (2) e ἴλαθι (4), quasi che il poeta voglia sottolineare con più forza come alla gioia del distacco (2 ἀσπασίως) si accompagni contestualmente l'abbandono alla benevolenza di Cristo.

In effetti la sapiente disposizione dei termini è il tratto stilistico che più di ogni altro determina significativi scarti espressivi nell'esile trama concettuale degli epigrammi. In 33, 1-2 («L'anima alata di Nonna andò in cielo, il corpo invece deponemmo fuori della chiesa, presso i Martiri») il forte iperbato ψυχὴ ... Νόννης – che per la valenza espressiva può essere confrontato con τῆσδε πατὴρ μὲν ἐμὸς λάτρης μέγας ἦε τραπέζης – crea la sequenza in *incipit* ψυχὴ ... σῶμα, in palese antitesi. Ma ancora più articolato appare l'andamento dell'epigramma 38:

Νόνναν, ἐπουρανίοισιν ἀγαλλομένην φαέεσσι
καὶ ρίζης ἱερῆς πτόρθον ἀειθαλέα,
Γρηγορίου ἱερῆος ὁμόζυγα καὶ πραπίδεσσι
εὐαγέων τεκέων μητέρα, τύμβος ἔχω.

Attraverso uno studiato *ordo verborum* i nomi della madre e del padre sono collocati in rilievo all'inizio dei due emistichi e la forte distanziatura Νόνναν ... τύμβος ἔχω evidenzia con fine *pointe* il *topos* della tomba parlante, che contrassegna molti epigrammi funerari, come provano gli esempi di VII 184, 217, 262, 265, 282. Significativa è pure la sede metrica di ὁμόζυγα e μητέρα, rispettivamente in dieresi bucolica e dopo la pausa del pentametro – all'allibramento concorre anche l'*enjambement* –, nonché l'assonanza prodotta dal richiamo etimologico ἱερῆς ... ἱερῆος. Non appare inoltre irrilevante e casuale sul piano stilistico il contrasto tra le tenebre, alluse dal sepolcro, e il chiarore con cui è rappresentata Nonna attraverso i nessi ἀγαλλομένην φαέεσσι ... πτόρθον ἀειθαλέα – in particolare proprio l'aggettivo ἀειθαλής conferma con finezza la vitalità della presenza materna anche dopo la morte. Con minime varianti l'andamento di 38, 1-3 è riproposto pure nell'epigramma 43:

Τῆσδε πατὴρ μὲν ἐμὸς λάτρης μέγας ἦε τραπέζης,
μήτηρ δ' εὐχομένη πὰρ ποσὶ λῆξε βίου,
Γρηγόριος Νόννα τε μεγακλέες. εὐχομ' ἄνακτι
τοῖαν ἐμοὶ ζωὴν καὶ τέλος ἀντιάσαι.

dove con la ricercata collocazione dei termini il Nazianzeno dà rilievo a πατήρ e a μήτηρ all'inizio del distico e poi riunisce i due nomi propri al v. 3, distinti dalla cesura pentemimere, a cui segue μεγακλέες, che riprende volutamente μέγας (1) ed è sottolineato dalla dieresi bucolica – anche l'anafora εύχομένη (2) / εύχομαι (3), rispettivamente prima della pausa del pentametro e dopo la dieresi bucolica, ha una valenza tematica precisa, in quanto ribadisce con tratto quanto mai sfumato l'eredità principale, la preghiera, lasciata da Nonna e recepita senz'altro dal figlio.

Sull'alternanza coordinazione/asindeto sono articolati invece gli epigrammi 48

Ῥίζης εύσεβέος γενόμην καὶ σὰρξ ιερῆος
καὶ μήτηρ· Χριστῶ σῶμα, βίον, δάκρυα,
πάντ' ἐκένωσα φέρουσα· τὸ δ' ἔσχατον, ἔνθεν ἀέρθην
νηῶ γηραλέον Νόννα λιποῦσα δέμας.

e 50

Οὐ νόσος οὐδέ σε γῆρας ὁμοίον, οὐ σέ γ' ἀνίη,
καίπερ γηραλέην, μήτηρ ἐμή, δάμασεν·
ἀλλ' ἄτρωτος, ἄκαμπος ἀγνοῖς ὑπὸ ποσσι τραπέζης
εύχομένη Χριστῶ, Νόνν', ἀπέδωκας ὅπα.

In 48, 1-2 la coordinazione è ribadita dall'*enjambement*, dopo la cesura efteimere, così come l'asindeto è scandito dopo la pausa del pentametro, sino alla cesura femminile¹⁹, che significativamente termina col participio (3 φέρουσα), da cui dipende il dativo Χριστῶ, il quale a sua volta crea una fine *iunctura* con μήτηρ²⁰, nel primo emistichio del pentametro, che contribuisce a sottolineare anche sul piano stilistico l'identificazione di Nonna con la divinità. L'epigramma 50 invece è articolato su due distici antitetici, dove il primo elemento negativo è rafforzato dalla coordinazione οὐ ... οὐδέ ... οὐ, che scandisce l'andamento ternario dell'esametro, dilatato dall'*enjambement* al v. 3, dove invece prevale la sequenza asindetica, rafforzata dalla trama allitterativa, nonché, sino alla cesura trocaica, dall'accostamento di composti con α- privativo. All'armonia della struttura

19. Rispetto alla quale la dieresi bucolica che cade dopo ἔσχατον crea una sorta di pausa, che introduce nel tema topico dell'assunzione in cielo, pure espresso con un *enjambement*.

20. Ancorché in sede metrica differente, produce un effetto analogo anche la *iunctura* Χριστῶ Νόννα in 50,4.

contribuisce anche la collocazione speculare di *μητηρ* (2) e *Νόννα* (4), una scelta stilistica che contrassegna anche l'epigramma 53:

Ἡ Τριάς, ἦν ποθέεσκες, ὁμὸν σέλας ἔν τε σέβασμα
 ἐκ νηοῦ μεγάλου σε πρὸς οὐρανὸν ἤρπασε, Νόννα,
 εὐχομένην· ζωῆς δὲ τέλος καθαρώτερον εὔρες.
 οὔποτε χεῖλεα μίξας ἀνάγνοις χεῖλεσιν ἀγνὰ
 οὐδ' ἀθέω παλάμη καθαρὰν χέρα μέχρις ἐδωδῆς, 5
 μητηρ ἐμή· μισθὸς δὲ λιπεῖν βίον ἐν θυέεσσιν.

In questo caso la disposizione dei termini, speculare nelle *iuncturae* dei singoli versi 4 e 5 (χεῖλεα ... ἀνάγνοις χεῖλεσιν ἀγνὰ / ... ἀθέω παλάμη καθαρὰν χέρα), ma chiasmica nell'andamento complessivo dei due esametri²¹, è ribadita dalla sottolineatura etimologica ἀνάγνοις ... ἀγνὰ, nonché dalla correlazione negativa οὔποτε ... οὐδέ, che rafforza la litote creata dall'anticipazione dell'aggettivo con valenza negativa (4 οὔποτε ... ἀνάγνοις; 5 οὐδ' ἀθέω) e conferma l'avversione di Nonna a qualunque contatto con i pagani – un tema che Gregorio affronta anche in *Or.* 18, 10.

Con identica prospettiva esegetica possono essere esaminati anche alcuni degli epigrammi articolati su un solo distico. Ad esempio, nel 62 («Con la preghiera finì la vita di Nonna: lo testimonia la mensa da cui fu assunta, spirando all'improvviso») l'ellissi di εἰμί nelle due frasi principali conferisce al ritmo dei versi una particolare cadenza sacrale, a cui contribuisce pure la collocazione studiata dei termini – εὐχῆς e τράπεζα all'inizio e alla fine dell'esametro²², e soprattutto la *iunctura* ἄπνοος εξαπίνης al termine del distico, che crea una immediata correlazione proprio con εὐχῆς, sottolineando ancora una volta sul piano stilistico l'allibramento tra la preghiera e la morte. Su effetti analoghi è costruito anche l'epigramma 39:

Εὐχαί τε στοναχαί τε φίλαι καὶ νύκτες ἄπνοι
 καὶ νηοῦ πέδον δάκρυσι δευόμενον
 σοί, Νόννα, ζαθέην τοίην βιότοιο τελευτήν
 ὤπασαν, ἐν νηῷ ψῆφον ἐλεῖν θανάτου.

Nell'ultimo distico infatti la studiata disposizione dei vocaboli crea un sottile ordito sintattico tra εὐχαί ... σοί ... ὤπασαν (tutti in *incipit*), nonché

21. Infatti la sequenza sostantivo-aggettivo di v. 4 è invertita al v. 5.

22. Ossia, la mensa è sinonimo di preghiera; allo stesso modo in 67, 1 στήλη σοι θανάτου μεληδέος ἦδε τράπεζα la disposizione dei vocaboli porta all'immediata identificazione στήλη=τράπεζα.

un'abile sottolineatura in clausola (3-4 τελευτήν ... θανάτου). Con particolare finezza inoltre il contesto ribalta la valenza del nesso ψῆφον... θανάτου, che pertiene al linguaggio giuridico: come è noto, infatti, ψῆφος è la pietra con cui si esprimeva il voto; per Nonna però il «verdetto di morte» non è una condanna, ma il premio tanto auspicato nelle preghiere.

L'attenzione all'*ordo verborum* contrassegna anche gli epigrammi 64 (Δακρύετε θνητούς, θνητῶν γένος· εἰ δέ τις οὕτως / ὡς Νόνν' εὐχομένη κάτθανεν, οὐ δακρύω.), 66 (Ἐνθα ποτ' εὐχομένη πρηνῆς θάνε Νόννα φαεινή / νῦν δ' ἄρ' ἐν εὐσεβέων λίσσεται ἰσταμένη) e 73 (Ἐκ νηοῦ μέγαλοιο θύος μέγα Νόνν' ἀπανέστη· / νηῶ Νόνν' ἐλύθη· χαίρετε, εὐσεβέες).

Nel primo, alla dizione sapiente, ancorché semplicissima specie nella comparazione οὕτως / ὡς in *enjambement*, contribuisce la collocazione di δακρύετε ... οὐ δακρύω, all'inizio e alla fine del distico, nonché il poliptoto θνητούς θνητῶν, sottolineato dalle cesure pentemimere ed eptemimere; la prima in particolare isola un nesso δακρύετε θνητούς che trova una precisa antifrasi nel secondo emistichio del pentametro. Nel 66 l'icasticità del distico è costruita sull'antitesi πρηνῆς ... ἰσταμένη, evidenziata dalla metrica – senza trascurare che la responsione degli *ictus* produce una sottile trama concettuale (εὐχομένη ... φαεινή ... ἰσταμένη, la preghiera, il fulgore, lo stare eretta) sottolineata dagli omeoteleuti che determinano palesi effetti di rima, nella concatenazione tematica delle immagini: Nonna può pregare «nella dimora dei pii» stando eretta proprio per lo splendore di santità che ha acquisito in terra. Nell'epigramma 73 infine vale la pena notare non soltanto la fattura del v. 1 (ἐκ νηοῦ μέγαλοιο θύος μέγα Νόνν' ἀπανέστη), che riprende, variandola di poco, 70, 1 (Νόνν' ἀπανισταμένη νηοῦ μεγάλου τόδ' ἔειπε), ma soprattutto l'andamento del tema: la dipartita è sottolineata due volte in una sorta di *hysteron proteron*, in quanto la salita al cielo (1 ἀπανέστη) precede il distacco dell'anima dal corpo (2 ἐλύθη).

3. Un'indagine a parte, e allargata sia pure in modo non esaustivo anche agli altri epigrammi dell'VIII libro, merita il linguaggio, in cui appaiono predominanti gli influssi di Omero (fondamentali anche sul piano morfologico) e dei tragici, documentati da una trama allusiva che spesso non si limita alla ripresa di un vocabolo o di una *iunctura*, ma ripropone il modello in una cadenza stilistica nuova, affatto consentanea agli specifici intenti espressivi del poeta. In 26, 1 la metafora della morte espressa dall'immagine ἐλύθη ... καλὰ γούνατα ricorre anche in II. V 176; XIII 412; XXI 114, ma in questo caso è contrassegnata da una particolare coloritura patetica per la cadenza interrogativa del distico, articolato su tre *cola*, in

enjambement, scanditi dall'anafora di πῶς («Come si sciolsero le belle ginocchia di Nonna? Come si sono chiuse le labbra? Come gli occhi non versano lacrime?»). Rispetto al modello Gregorio inserisce come fine variante l'aggettivo καλά, nel quale è possibile cogliere non tanto il valore di «nobili» proposta da Waltz, ma quella più ricorrente e immediata di «belle», preferita da Pontani e Beckby («holdselige Knie»); e tale valenza non solo trova conferma pure in 35, 1-3 [«Mentre pregava, implorando presso la mensa santissima, Nonna fu sciolta, ma la voce e le belle labbra (χείλεα καλά) di vecchia rimasero in ceppi»], dove l'aggettivo è messo in evidenza dalla collocazione in fine di verso (2) e in *enjambement* rispetto a γεραλέης, nonché dal gioco fonico creato da χείλεα, ma nel caso specifico appare quanto mai fine in quanto anticipa significativamente ἀγαλλομένη (9), nel quale è possibile cogliere con sottigliezza il compiacimento tutto umano della donna per il proprio corpo.

Su un duplice riecheggiamento è costruito 36, 1; infatti, mentre la *iunctura* πόντον ἐκοίμισε rinvia a Soph. *Ai.* 674, l'aggettivo θεουδής, mai attestato nell'*Iliade*, è attinto dall'*Odissea*, e specie in XIX 109 e 364 ricorre col valore di «pio, timorato di dio», ripreso da Gregorio – all'evidenza del composto inoltre contribuisce anche l'omeoteleuto creato, per effetto della pronuncia itacistica, dall'*enjambement* θεουδής / οἷς²³. Su una variante del nesso documentato ad esempio in *Il.* XXII 362 ψυχὴ δ' ἐκ ῥεθέων πταμένη è articolata l'immagine di 45, 1-2 νόος ἔπτατο Νόννης / ... καὶ ψυχὴ ἔσπετ' ἀειρομένῳ, dove la coordinazione νόος ... καὶ ψυχὴ ribadisce come il distacco dell'anima (ψυχὴ) avvenne proprio quando la «mente», lo «spirito» erano impegnati nella preghiera, come sottolinea anche l'anafora di εὐχομένης (1 e 3)²⁴.

Anche in 37, 1 Gregorio allude agli sconvolgimenti delle controversie religiose ricorrendo ad un vocabolo (ὄρυμαγδῶν) che in *Il.* XVI 633; XVII 424, 741 designa il fragore che accompagna gli scontri guerreschi, quanto mai appropriato in questo caso per indicare i subbugli religiosi che in varie circostanze contrassegnarono la vita del poeta, e dei quali il «decalogo» di 79, 9-10 costituisce una significativa testimonianza («nono, condussi, o Signore, la Trinità nella Nuova Roma; decimo, sono stato colpito da pietre e da amici») – infatti, come sappiamo dall'*Epist.* 77, 3 durante l'ufficio divino

23. L'aggettivo ricorre anche in *Car.* I 2, 1, 82, nonché in Nonn., *Paraphr. Jo.* VIII 39; IX 28; XXI 17.

24. Il verbo εὔχομαι alternato a λίσσομαι è spesso evidenziato in prima sede (36, 5; 41, 3; 50, 4; 53, 3) o anche in ultima (65, 2; 67bis, 2).

Gregorio venne lapidato, e la notizia è attestata anche da *Car.* II 1, 11, 665; II 1, 40, 21. Pertanto, in tale prospettiva appare assai coerente l'impiego dell'aggettivo ἀργαλέων, che trova una attestazione significativa in Aristoph. *Th.* 788 ξριδες νεικη στασις ἀργαλέα λύπη πόλεμος²⁵, una sequenza asindetica di sostantivi che sembrano confluire tutti nella valenza semantica di ὄρυμαγδός. In modo non diverso vengono definiti i conflitti teologici in 152:

Τὸν νεαρόν, Χριστῶ δὲ μέγαν πολιόν τε νόημα
 χῶρος ὄδ' ἀθλοφόρων Ἑλλάδιον κατέχω·
 οὐ νέμεσις· κείνοις γὰρ ὁμοίον ἄλγος ἀνέτλη
 σβεννὺς ἀντιπάλου τοῦ φθονεροῦ μόθου.

Al v. 4 l'asprezza delle controversie è espressa con un vocabolo (μόθου) che nella tradizione omerica indica propriamente l'ardore del combattimento (*Il.* VII 117, 240; XVIII 537) – ma a contrassegnare lo scarto linguistico contribuisce l'impiego di ἀντίπαλος (4), che nella tradizione patristica designa di norma il demonio (Lampe, *s.v.*) e in questo caso allude verosimilmente ad Ario.

Al modello omerico rinvia in modo molto articolato anche l'epigramma 16, dedicato al padre, Gregorio il Vecchio:

Τέκνον ἐμόν, τὰ μὲν ἄλλα πατὴρ καὶ φέρτερος εἶης,
 τὴν δ' ἀγανοφροσύνην ἄξιος· οὐ τι πλέον
 εὔξασθαι θέμις ἐστί· καὶ ἐς βαθὺ γῆρας ἴκοιο,
 τοίου κηδεμόνος, ὧ μάκαρ, ἀντιάσας.

Il v. 1, che riprende il tema topico di *Il.* VI 479, attestato anche da Soph. *Ai.* 550, ricorre pure in *Car.* II 2, 5, 11 e introduce il lettore in una trama di riecheggiamenti che trovano conferma nell'impiego di ἀγανοφροσύνη, di cui abbiamo riscontro solo in *Il.* XXIV 772; *Od.* XI 203, in identica sede metrica. Ma particolarmente sottile appare la scelta lessicale di κηδεμόνος (4): infatti mentre in *Il.* XXIII 163, 674 il vocabolo indica "chi si prende cura di un morto", in questo caso Gregorio, con palese ribaltamento, si riferisce all'aiuto che il padre può offrirgli anche da morto.

Assai sfumato, ma altrettanto funzionale alla tematica per la sua ricchezza semantica sembra essere il richiamo al linguaggio omerico in 189, che appartiene agli epigrammi composti contro i profanatori delle tombe:

25. Sulla conoscenza della commedia antica da parte di Gregorio, cfr. Wyss, «Gregor II», cit., col. 849.

Στῆθι πέλας καὶ κλαῦσον ἰδὼν τόδε σῆμα θανόντος,
 εἴ ποτ' ἔην, νῦν αὖτε τάφον δηλήμονος ἀνδρός.
 Σῆμα πέλω, μὴ τύμβον ἐγείρειε βροτὸς ἄλλος.
 τί πλέον, εἰ παλάμαισι φιλοχρύσοισιν ὀλεῖται;

Infatti, a prescindere dall'artificiosa anafora di σῆμα (1, 3), utilizzato con differente valenza semantica, appare quanto mai sottile l'impiego di δηλήμων (2), dal momento che il verbo δηλέομαι, da cui deriva, ricorre nell'*Iliade* proprio per indicare la sacrilega violazione dei patti di Zeus (III 107; IV 67, 72, 236, 271), sicché il richiamo omerico sottolinea la sacralità della sepoltura, che sancisce un legame intangibile tra il defunto e la divinità che lo accoglie. Un intreccio composito di riecheggiamenti sembra possibile cogliere invece in 3, 5-6, uno degli epigrammi dedicati a Basilio: «Il mondo levò un grande grido: "È morto l'araldo, è morto il legame di una fulgida pace"». Benché il nesso μέγ' ἴαχεν (5) sia attestato già in *Il.* XVII 317; *Od.* IX 391, significativamente il solo verbo ἰάχω, qui distinto dalla dieresi bucolica, è impiegato proprio per indicare il grido dell'araldo in Eur. *El.* 707, quasi che il poeta voglia ribadire che la funzione di araldo è stata trasmessa dal κῆρυξ Basilio al mondo intero, perché ne metta in pratica il messaggio, che Gregorio contrassegna con un aggettivo (6 ἀριπρεπέος) che in *Il.* VIII 556 è riferito agli astri – e il richiamo alla sfera celeste è consensuale all'immagine di Basilio rapito in cielo²⁶.

Ma la cura nelle scelte lessicali è testimoniata non solo dalle allusioni ai modelli letterari, ma soprattutto dalla pregnanza semantica con cui sono utilizzati i vocaboli nei contesti specifici, con l'intento preciso di ribadire un concetto o un'immagine. In tale prospettiva merita di essere esaminato l'epigramma 41:

Οὐδὲ θάνεν νηοῖο θυώδεος ἔκτοθι Νόννα,
 φωνὴν δέ προτέρην ἤρπασε Χριστὸς ἀναξ
 λισσομένης· πόθειεν γὰρ ἐν εὐχολῆσι τελέσσαί
 τόνδε βίον πάσης ἀγνότερον θυσίης.

Al v. 2 ἤρπασε non sembra sottolineare soltanto il momento improvviso del trapasso, secondo una scelta lessicale ben documentata nella tradizione dell'epigramma funerario, con specifico riferimento agli interventi

26. Certamente in κῆρυξ è possibile cogliere non solo la valenza classica, ma anche quella cristiana di «evangelii praeco» (F. Zorell, *Lexicon Graecum Novi Testamenti*, Romae 1978 rist., s.v., col. 706), attestata nell'epistolario paolino, 1 T 2, 7; 2 T 1, 11 e in 2 P 2, 5.

divini²⁷, ma si carica di un significato preciso «sublimem per aera transfere-ro» (Zorell, *s. v.* 2 b., col. 173), attestato nella tradizione neotestamentaria, come provano i confronti con At 8,39; 2 Cor 12, 2. 4; 1 Th 4, 17; Ap 12, 5 – lo confermano anche gli epigrammi 3, 1; 53, 2 e 54, 1, 3, dove il verbo è utilizzato in contesti analoghi. Rispetto a questo uso specifico, crea uno scarto l'impiego dell'aggettivo *θυώδεις* (1), che invece già nella tradizione arcaica è di norma riferito all'altare²⁸.

Su una fine trama verbale è costruito l'epigramma 4:

Κόσμος ὄλος μύθοισιν ὑπ' ἀντιπάλοισιν ἀεικῶς
 σείεται, ὁ Τριάδος κλῆρος ὁμοσθενέος·
 αἰαῖ, Βασιλίου δὲ μεμυκῶτα χεῖλεα σιγᾶ.
 Ἔγρεο· καὶ στήτω σοῖσι λόγοισι σάλος
 σαῖς τε θυηπολίησι· σὺ γὰρ μόνος ἴσον ἔφηνας 5
 καὶ βίοντον μύθῳ καὶ βιότητι λόγον.

Il primo distico allude alle dispute che opposero gli ariani ai seguaci dell'ortodossia nicena, a cui Gregorio allude con *ὁμοσθενέος*, un *hapax* nella poesia del Nazianzeno, che fa chiaro riferimento alla dottrina dell'ὁμοουσία. In tale contesto, con fine scelta semantica, le controversie teologiche sono indicate con un termine (1 *μῦθος*), che richiama l'inconsistenza delle "favole" auliche, condannate anche in 29, 1. Al v. 6 il vocabolo è associato, con allibrata struttura chiastica, a *λόγος*, che non ha solo il valore di "parola", ma allude pure al Verbo, che ha contrassegnato tutta la vita di Basilio – a confermare questa interpretazione sembra concorrere anche il significato specifico di *βιότης*, che può valere "vita spirituale", come prova un passo di Clem. Alex. *Strom.* I 29 (Lampe, *s. v.* 3). Sul rapporto *λόγος/βίος* è costruito anche l'epigramma 9:

Καισαρέων μέγ' ἄεισμα, φαάντατε ᾧ Βασιλείε,
 βροντὴ σεῖο λόγος, ἀστεροπὴ δὲ βίος·
 ἀλλὰ καὶ ὡς ἔδρην ἱερὴν λίπες· ἤθελεν οὕτω
 Χριστός, ὅπως μίξη ὡς τάχος οὐρανόις.

Nel primo distico, in cui la struttura nominale dei cola contribuisce a sottolineare l'encomio, la cadenza dell'*ictus* evidenzia l'allibramento *λόγος*

27. Cfr. la documentazione raccolta da Donatella Magini, «La nera Didima» (Asclepiade *A.P.* V, 210 = Gow-Page 5), in *ACME* 52 (1999), p. 240.

28. Cfr. *Hom. Hymn.* 3, 87 (Apoll.); 5, 59 (Aphr.); Theocr. 17, 123.

... βίος, sottolineando la fine ambiguità del primo termine: la tua vita, sembra dire Gregorio, è contrassegnata dall'eloquenza della tua parola e dalla voce del Logos²⁹, che si fa sentire come tuono. Appare per questo assai significativa l'immagine creata dalla successione βροντή ... άστεροπή: la parola sconvolge come il tuono proprio perché ispirata dal Logos; a sua volta, la vita è un bagliore perché diffonde il Verbo e illumina con l'esempio. Alla luminosità che contrassegna il distico concorre anche φαάντατε, che in analoga posizione, distinto dalla dieresi bucolica, ricorre pure in *Od.* XIII 93, significativamente riferito ad άστήρ - effetti simili crea in 54,1 il nesso αίγλήεις ... φαάντατος, con il superlativo in identica sede metrica.²⁹

4. Il gusto per un linguaggio raffinato trova conferma anche nella tendenza ai neologismi, che pure un'indagine non esaustiva della produzione epigrammatica, tradita nell'*Antologia Palatina*, permette di individuare facilmente. Oltre a όμοσθενής, meritano di essere ricordati πρόθρονος (116, 2), άσαρκής (142,5), έρευγμα (166, 5), φιλογαστορίδης (169, 2), τρισθανής (170, 1), γάστρων (172, 1), έρευγόβιος (*ib.*), πλατύνωτος (*ib.*), νεκροκόμος (174, 4), τυμβολέτις (184, 2), νεκροφόνος (184, 4), χρυσόφιλος (185, 4), νεοκληρονόμος (188, 2), τυμβοχόος (200, 1), πυματηγόρος (206, 3), τυμβοφόνος (216, 2), διφήτωρ (230, 5), χρυσολογέω (230, 6), τυμβωρυχία (253, 2). Tra i vocaboli attestati una sola volta negli epigrammi, ma ricorrenti altrove nei *Carmi*, segnalo άπηλεγής (86, 4)³⁰, ιθύδικος (135, 2)³¹, άριστοτόκος (135, 4)³², συνοδίχης (155, 3³³), νεόχνοος (165, 3)³⁴, έκλυσις (167, 6)³⁵, άτασθαλέω (176, 6)³⁶, τυμβωρύχος (183, 2)³⁷, ύψιθέων (183, 3)³⁸.

29. In questo modo risulta confermata l'interpretazione proposta di 4, 6.

30. Ricorre altre 3x, I 2, 2, 408; I 2, 15, 134; II 1, 46, 18. Per questi dati ho fatto riferimento a J. Mossai-B. Coulie (adiuv. C. Detienne) et Cetedoc, *Thesaurus Sancti Gregorii Nazianzeni. Carmina, Christus Patiens, Vita*, Turnhout 1991 - ringrazio per la preziosa collaborazione la mia allieva Annalisa Ghisalberti.

31. Cfr. II 2, 7, 2.

32. Cfr. II 2, 1, 278.

33. Cfr. II 1, 13, 204.

34. Cfr. II 1, 51, 6.

35. Cfr. I 2, 8, 128.

36. 5x nei *Carmi*, I 2, 1, 449. 519; II 1, 45, 189; II 2, 5, 81.

37. Cfr. II 2b, 33, 1.

38. Cfr. I 1, 4, 40; II 1, 16, 25; II 2b, 17, 1.

Questa documentazione, pur nei suoi limiti, conferma l'artificiosità della poesia epigrammatica di Gregorio³⁹, raffinata nella collocazione dei vocaboli e nella cadenza della metrica, attenta alla *climax* dei temi, sapiente nel richiamo allusivo, fine nella riproposta dei modelli, spesso felice nella resa icastica delle immagini, non insensibile agli slanci di una passione coltivata attraverso gli strumenti della retorica. Certo, i tratti culti e studiati della «Humanistenpoesie» appaiono dominanti, ma la gradualità con cui sono proposti, sviluppati (e anche ripetuti) nella silloge della *Palatina* garantiscono a Gregorio una collocazione privilegiata in un genere letterario in cui ogni autore non era solo continuamente in competizione con i suoi modelli, ma anche con se stesso, trasformando spesso la poesia in una sperimentazione dotta, che l'equilibrato impiego degli strumenti retorici rendeva apprezzabile al pubblico: sicché era facile per Wilamowitz lodare il «glänzendere Rednertalent des Nazianzeners», contrassegno di un poeta nel quale si coglie «il lirico nato che lascia il libero corso ai suoi accenti interiori»⁴⁰. Un equilibrio che non di rado Gregorio dimostra di possedere con la consapevolezza della dottrina e della fede; almeno in questo appare del tutto condivisibile il giudizio di Wyss: «Egli è stato così sensibile verso la greicità come poteva esserlo un cristiano del suo tempo: per questo merita la nostra particolare simpatia»⁴¹.

39. Anche nel *De vita sua* ricorrono 24 *hapax*, secondo la documentazione raccolta da Jungck, *op. cit.*, p. 25.

40. Traggo le citazioni da L. Lehnus, «*Gregorium diligo*. Wilamowitz e i tre Gregori», in *ACME* 52 (1999), pp. 260-261.

41. Wyss, «Gregor von Nazianz», *cit.*, p. 203, per quanto gli rimproveri che «non ha potuto fondere in una unità viva elementi antichi e cristiani».

ALLA RICERCA DI UN POETA

Il papiro di Posidippo un anno dopo,
Firenze 2003, 21-31.

In XVI 19, all'inizio dell'ultima sezione tematica del P.Mil.Vogl. VIII 309, la decima, priva del titolo, caduto in lacuna, e documentata da miseri resti di soli tre epigrammi, «la menzione della primavera e di qualcosa collegato a Zefiro» (εἶαρος ἢ Ζεφ[υρ]) potrebbe far pensare non solo ad un tema «relativo al ciclo stagionale» – Austin suggerisce Ὅρραι «Le stagioni» –, ma anche «ad un argomento quale l'amore, oppure ad altri aspetti gioiosi o piacevoli della vita: la sezione perciò potrebbe avere per titolo Ἐρωτικά o anche Συμποτικά. La suggestione è forte; sarebbe strano, in effetti, che nel rotolo di Milano non fossero compresi epigrammi dedicati a tali argomenti, che sicuramente Posidippo aveva composto, come ci risulta da Ateneo e dall'*Antologia Palatina*»¹. In particolare, il gusto per la tematica erotica è confermato dai quindici epigrammi conservati complessivamente nei libri V e XII della *Palatina*², quattro dei quali peraltro di incerta attribuzione³. A consolidare questa suggestione contribuiscono pure alcuni spunti, che si colgono anche in altre sezioni di argomento apparentemente del tutto diverso; anzi, una indagine mirata a rintracciare, nei limiti concessi dalla conservazione del testo, la carica allusiva degli epigrammi può essere di grande utilità per individuare la tecnica poetica di Posidippo, in un genere letterario che nei suoi prodotti più originali, come è noto, è contrassegnato proprio dalla commistione lessicale e contenutistica, capace di creare uno scarto rispetto alla uniformità tematica che contraddistingue le specifiche serie di epigrammi di argomento affine. In tale prospettiva, indizi precari ma non insignificanti sono forniti sin dalla prima sezione della raccolta, che reca, per verosimile congettura, il titolo di λιθι]κά.

In I 10-13 il poeta descrive una pietra preziosa, che «attira lo sguardo

1. Così si legge in Bastianini - Gallazzi, *Posidippo di Pella*, p. 234.

2. Si tratta, nel dettaglio, di V 134, 183,186,194, 202, 209, 211, 213; XII 17, 45, 77, 98, 120, 131, 168.

3. Ossia, V 194, 202, 209, e XII 77, come conferma anche l'edizione di Fernández-Galiano, *Posidippo*, *XXIII, *XXIV, *XXV, *XXVIII.

dei presenti durante un banchetto» ed «è posta in relazione ad una donna, a cui il poeta, in conclusione dell'epigramma, si rivolgerebbe direttamente (σὺ δὲ ...| ... πότνια, ll. 12-13)»⁴. Se accettiamo, come propongono gli editori, che sulla gemma sia incisa una coppa (l. 10), l'*ekphrasis* si potrebbe adattare finemente alla scena simposiale che i pochi versi dell'epigramma permettono di ipotizzare e alla quale sembra alludere anche il nesso βλέμματος ὑγρὰ φ[άη (l. 11). La sfumatura erotica dell'aggettivo, attestata sin dall'inno omerico a Pan (19, 33: πόθος ὑγρός), è confermata dai confronti, citati nel commento (p. 111), con APXVI 306, 3 (Leonida) λίχνοισιν ἐπ' ὄμμασιν ὑγρὰ δεδορκώς e VII 27, 3 (Antipatro Sidonio) ὑγρὰ δὲ δερκομένοισιν ἐν ὄμμασιν. Tenendo conto – non è irrilevante precisarlo – che entrambi i passi si riferiscono ad Anacreonte, significativamente ritratto proprio mentre si abbandona ai piaceri del convito e dell'amore, è facile cogliere la valenza allusiva del vocabolo, che trova un'ulteriore sottolineatura nell'accento alla donna (l. 13), verosimilmente la destinataria dell'offerta. In tale contesto, l'impiego di πότνια, di norma pertinente alla sfera divina⁵, ancorché raro, come testimoniano le ricorrenze tarde in Paolo Silenziario – ad APV 270, 2, citato nel commento (p. 112), vanno aggiunti anche 254, 8 e 286,10, dove compare la variante πότνα –, si spiega facilmente con un intento celebrativo (la donna amata è identificata con una dea), che permette di richiamare τὰν ἐρώτων πότνιαν (= Afrodite) di Eur. *Phaet.* fr. 781, 16 N².

L'*ekphrasis* di un oggetto prezioso donato alla persona amata è il tema anche di 1.14-19, come risulta dall'ultimo distico (ll. 18-19 Πέρσην δὲ χρυσῶι σφι<γ>κτὸν λίθον ἐξ ἀγ[απ]ητ[οῦ] | δῶρον Μανδῆνη πήχεος ἐκρέμασεν) in cui la forte *traiectio* ἐξ ἀγ[απ]ητ[οῦ] ... πήχεος, ribadita anche dalla collocazione dei vocaboli, sottolinea la *pointe* dell'epigramma, soprattutto se accettiamo la proposta degli editori, che preferiscono identificare Μανδῆνη con una donna contemporanea del poeta e non già con «un personaggio storico della famiglia reale persiana» (p. 113).

Ancora più esplicitamente in I 20-23 l'*ekphrasis* iniziale, concentrata sugli effetti coloristici (ll. 20 ἀστερόεντα; 21 χρυσίτην), è correlata con un gesto d'amore, il «tenero bacio», che contrassegna il secondo distico (ll. 22-23):

Δημύλῳι ἀνθ' ἀπαλοῦ δὲ φιλήματος ἡ κυανόθριξ
δῶρον Ν[ι]καίῃ Κῳία ἐδ[εκτ] ἔρατόν

4. Bastianini - Gallazzi, *Posidippo di Pella*, p. 110.

5. Anche in VI 15 e 33, il vocabolo si riferisce alla dea Arsinoe, significativamente identificata nel secondo passo con Afrodite (Bastianini-Gallazzi, *Posidippo di Pella*, p. 155).

nel quale è ripreso, con andamento del tutto speculare, l'*enjambement* dell'epigramma precedente: lo prova non solo la posizione in clausola degli aggettivi (ll. 18 ἀγ[απ]ητ[οῦ] - 22 κυανόθριξ), ma anche, come osservano pure gli editori (p. 114), l'identico nesso (ll. 19 δῶρον Μανδῆνη; 23 δῶρον Ν[ι]καίη), dove il nome è sottolineato dal duplice *ictus* in una sequenza spondaica. In significativa evidenza appare il contrappunto creato dal raro composto κυανόθριξ, che introduce un forte scarto di colore e distoglie l'attenzione dalla pietra, concentrandola sulla fanciulla, a cui l'aggettivo Κώια, in evidenza dopo la pausa del pentametro, sembra conferire particolare distinzione, che bene si adatta alla preziosità del dono ed esalta nel contempo il corteggio di Demilo.

Analogamente, uno «scintillante berillo» (I 26 τὸ μαρμαῖρον β[η]ρύλλιον) adorna il petto di Niconoe, sicché il fulgore della pietra sembra quasi implicitamente fare a gara con la bellezza della fanciulla, a cui è offerto in dono (I 28-29):

καὶ δωρητὸς ὑπῆλθ[ε, χάρις καιν]ή, κατὰ μαστόν
κλίνεσθαι στηθέων π[α]ρθένου ἠ]δύ σέλας.

Senza dubbio la collocazione di κατὰ μαστόν e σέλας, in evidenza alla fine di verso, trasferisce l'attenzione del lettore dalla pietra alla fanciulla, sottolineando gli effetti dell'accostamento, ribadito anche dal movimento di luce (l. 29 κλίνεσθαι), che si posa sul petto. Per rappresentare la preziosità della gemma Posidippo non ha bisogno di dettagli, gli bastano pochi tocchi, come ἔλκει, che ad inizio di verso (l. 25) esprime con sottile metafora la bellezza abbagliante del λίθος, il quale «attira» l'incisione, non la subisce (ll. 25-26 ἔλκει δὲ γραπτὴν Ἴριν [ὑπὸ Κρονίου | τοῦτο τὸ μαρμαῖρον β[η]ρύλλιον); a sottolineare l'immagine contribuisce significativamente la valenza semantica del verbo, del tutto consentanea al soggetto rappresentato, Iris, la dea alata, che sembra indirizzare il volo verso questa meta insolita. Si stabilisce in questo modo un triplice vincolo – pietra, Iris, Niconoe –, che contrassegna, nel movimento espresso dai verbi (ll. 25 ἔλκει, 28 ὑπῆλθ[ε, 29 κλίνεσθαι), la struttura esile ma chiara dell'epigramma, che probabilmente forma un dittico col successivo (I 30-35), sicché «potremmo avere qui l'unico caso di epigrammi consecutivi sullo stesso soggetto, secondo una prassi che sarà poi tipica delle Antologie»⁶. Ma nei due componimenti non solo sono verosimilmente gli stessi l'incisore, la pietra descritta e la fanciulla, ma soprattutto appare analogo l'andamento tematico: anche in questo caso soltanto la bellezza di Niconoe – in entrambi il nome è ad inizio di ver-

6. Cfr. Bastianini - Gallazzi, *Posidippo di Pella*, p. 114.

so (ll. 27, 34), in *enjambement* – riesce a valorizzare l'oggetto, in una insistita giustapposizione coloristica (ll. 32 τὸν μέλιτι χροίην λίθ[ον; 35 λευκῶι χρωτὶ μελιχρὰ φάη), che significativamente apre (l. 30 τὰ ξανθά) e chiude il componimento, e sicuramente non è casuale che a σέλας corrisponda φάη (l. 35). Nel dettaglio, merita di essere rilevata l'identica posizione pure in fine di esametro dei nessi κατὰ μαστόν (l. 28) e ἐπὶ μαστῶι (l. 34), nonché di κλίνεσθαι (l. 29) e συ<λ>λάμπει (l. 35), che contrassegnano, all'inizio del pentametro, con diversa movenza (movimento e fissità), in che modo la gemma si adatta al corpo della fanciulla.

La combinazione di differenti spunti tematici costituisce una scelta di cui forse il poeta non era inconsapevole, come lascia ipotizzare l'inizio dell'epigramma successivo (I 36-41), scandito da una doppia negazione (36- 37 οὔτε ἀ<χ>ὴν ἐφόρησε τὸ σάρδιον οὔτε γυναικῶν | δάκτυλος), che sembra segnalare proprio uno scarto nella tecnica compositiva: questa volta l'*ekphrasis* occupa l'intero componimento di quattro distici, e insiste sul soggetto inciso e soprattutto sulle dimensioni considerevoli della pietra (I 39 ἐπὶ σπιθαμὴν μήκειος; II 1 τρισ]πίθ[αμον περίμετρον), di cui il poeta ribadisce la portentosa purezza nella *pointe* finale attraverso un'immagine metaforica (II 1-2 ὃ καὶ τέρας, εἰ πλατὺν ὄγκον | ἔνδοθε]ν ὑδρηλ[ή] μὴ διαθεῖ νεφέλη), che celebra la luminosità della gemma, sottolineata nel distico precedente (I 40-41) dal confronto esemplare con gli ἄνθρακες Ἴνδοί, nonché dalla sequenza φ]έγγος ... ἀύγαῖς ... φωτὸ[ς] – i primi due vocaboli ad inizio di verso, in palese antitesi rispetto a νεφέλη che conclude l'epigramma. In effetti, il poeta è molto preciso nel descrivere il movimento della luce (I 40 φ]έγγος ἐνερθεν ἄγων), «che sembra appunto scaturire “da sotto”, cioè dall'interno del σάρδιον»⁷. L'opportuna notazione del commento aiuta a comprendere meglio l'impiego di ἄγων, un verbo solo in apparenza generico, che bene si adatta al soggetto dell'incisione: Dario è rappresentato sul carro, che di fatto «guida» la luce irradiata dalla gemma, sicché i bagliori sembrano quasi creare (e accompagnare) lo slancio dell' ἄρμα.

Una simile interpretazione non pare incoerente anche rispetto alle scelte stilistiche di altri epigrammi, nei quali la descrizione non si riduce ad un esercizio retorico di maniera, ma riesce a trasmettere una ἐνάργεια capace di materializzare l'immagine, attraverso la sottolineatura data ai particolari. Un esempio significativo è offerto da II 33-38, che «descrive una gemma di colore azzurro, su cui è incisa la figura di Pegaso nell'atto di volare in cielo, bardato con le briglie e il morso»⁸:

7. Cfr. Bastianini - Gallazzi, *Posidippo di Pella*, p. 117.

8. Come sintetizzano gli editori introducendo l'epigramma (p. 123).

εὖ τὸν Πήγασον ἵππον ἐπ' ἠέροεσσαν ἴασπιν
 χεῖρά τε καὶ κατὰ νοῦν ἔγλυφ' ὁ χειροτέχνης·
 Βελλε[ρ]οφόντης μὲ <ν> γὰρ Ἀλή[ξ]ιον εἰς Κιλίκων γῆν
 ἦριφ', ὁ δ' εἰς κυανὴν ἠέρα πῶλος ἔβη,
 [ο]ὔνεκ' ἀηνιόχητον ἔτι τρομέοντα χαλινοῖς
 [ἴ]ππ[ον ἐν] αἰθερίωι τῶιδ' ἐτύπωσ(ε) λίθωι.

Già nel distico iniziale il poeta sembra sottolineare sul piano stilistico l'eccezionalità della pietra attraverso la forte *traiectio* εὖ ... χειροτέχνης dove la collocazione del sostantivo è allibrata, certo in modo non casuale, rispetto a ἴασπιν e λίθωι, in clausola all'inizio e alla fine dell'epigramma (ll. 33, 38), costruito sulla contrapposizione, scandita da μὲν ... δέ, tra Bellerofonte che cade sulla terra Aléa dei Cilici, e il πῶλος che si volge «verso l'azzurro aere»⁹: significativamente i verbi (ἦριφε ~ ἔβη) che contrassegnano le due azioni, scandite dall'identica preposizione (εἰς) evidenziata dall'*ictus*, si trovano all'inizio e alla fine di v. 36, percorso dalla trama allitterativa creata dall'insistenza del suono η/ε. Ma la *climax* dell'*ekphrasis* si completa felicemente nell'ultimo distico dove, con fine antitesi, la fissità dell'incisione, ribadita in forma di *pointe* nel secondo emistichio del pentametro, è rotta dal tremore del cavallo, non più governato dalle briglie (l. 37 ἀηνιόχητον ἔτι τρομέοντα χαλινοῖς): lo scarto dinamico è sottolineato dall'*hapax* ἀηνιόχητον e dall'impiego di τρομέω, raro in riferimento ad animale, ma quanto mai adatto in questo caso ad esprimere la reazione di Pegaso, dopo avere disarcionato Bellerofonte, del quale non ha condiviso la *hybris*, come Pindaro allude in *Ol.* XIII 92 e chiarisce esplicitamente in *Isth.* VII 44-47. Merita forse di essere ricordato che il verbo ricorre in *Il.* X 493, dove esprime proprio la reazione che i cavalli potrebbero avere se calpestassero dei cadaveri, non essendone abituati – è Odisseo ad evitare che questo accada; il confronto tra i due passi potrebbe far pensare che Pegaso non riconosca più Bellerofonte come guida, e ne tema addirittura il contatto, quasi si trattasse di un morto.

Senza dubbio, alla rappresentazione dei cavalli Posidippo ha dedicato alcuni degli epigrammi più riusciti della raccolta, contenuti nella sesta sezione (XI 20 - XIV 1 ἵππικά). In XI 25-28, dedicato ad un πῶλος vittorioso nei giochi Némei, è lo stesso poeta «che invita i visitatori ad ammirare il realismo nella figura dell'animale»¹⁰:

9. A proposito di Il 35-38 Hutchinson, *New Posidippus*, p. 3, richiama i confronti con Hor. *Carm.* IV 11,26-28 e Manil. V 97-100.

10. Cfr. Bastianini - Gallazzi, *Posidippo di Pella*, p. 198.

τοῦ πῶλου θηεῖσθε τὸ λιπαρές, ὡς πνόον ἔλκει 25
 παντὶ τύπῳ καὶ πᾶς ἐ<κ> λαγόνων τέταται
 ὡς νεμεοδρομέων· Μολύκῳ δ' ἦνεγκε σέλινα
 νικήσας ἄκρῳ νεύματι καὶ κεφαλήι.

La tensione del corpo, che raccoglie le forze nel respiro, è sottolineata con efficacia da ἔλκει (l. 25) e τέταται (l. 26), che si succedono in fine di verso, nonché dal poliptoto παντὶ ... πᾶς, significativamente concentrato nel primo emistichio del pentametro (l. 26) e ribadito dall'*ictus*; l'immagine si completa nella *pointe*, che rappresenta il guizzo del puledro sul traguardo ἄκρῳ νεύματι καὶ κεφαλήι (l. 28), un'endiadi rafforzata dalla collocazione dei termini nel pentametro, che esprime attraverso l'istantaneità del movimento, colto visivamente nei tratti estremi del corpo che spuntano sul traguardo, la qualità per eccellenza del cavallo, la tenacia (l. 25 τὸ λιπαρές), segnalata dal poeta all'inizio del componimento e distinta dalla dieresi bucolica. Identica movenza, se accettiamo la lettura proposta, contrassegna l'*incipit* di XII 12-15 (ἐκτέτα[τ]αὶ π[ρ]ο[τ]ρ[ρ]έχων ἀκρώνυχος), dove lo slancio vittorioso è espresso dai preverbi (ἐκ-/προ-), che sanciscono lo scarto rispetto ai concorrenti, e dall'aggettivo composto che accentua l'idea di leggerezza («toccando appena con gli zoccoli il terreno» è la felice traduzione degli editori), conferendo un'ulteriore sfumatura al movimento, sicché in pratica il cavallo appare inafferrabile – lo conferma anche l'*ordo verborum* che colloca ἐκτέτα[τ]αὶ ed ἀεθλοφορεῖ all'inizio e alla fine del distico.

Il *pathos* della gara è reso con tratti di sicuro effetto mimetico anche in XI 33 - XII 7, uno dei tre epigrammi più lunghi (14 versi) di tutta la raccolta:

ἐν Δελφοῖς ἡ πῶλος ὄτ' ἀντιθέουσα τεθρίπποις
 ἄξον<ι> Θεσσαλικῶι κοῦφα συνεξέπεσε
 νεύματι νικήσασα, πολὺς τότε θροῦς ἐλατήρων 35
 ἦν ἀμφικτύοσιν, Φοῖβ' {ε}, ἐν ἀγνωσθέταις·
 ῥάβδους δὲ βραχέες χαμάδις βάλλον, ὡς διὰ κλήρου
 νίκης ἠνιόχων οἰσομένων στέφανον·
 ἦδε δὲ δεξιόσειρα χαμαὶ νεύσα[σ' ἄ] κεραίων 39

ἐ[κ σ] τηθέων αὐτὴ ῥάβδον ἐφειλκύσα [το,
 ἡ δεῖνὴ θήλεια μετ' ἄρσεσιν· αἱ δ' ἐβόησαν
 φθέγμα[τ]ι πανδήμῳ σύμμιγα μυριάδ[ε]ς
 κει[ν]ῆι κηρύξαι στέφανον μέγαν· ἐν θορ[ύ]βῳ δέ
 Καλ[λ]ικ[ρ]άτης δάφνη<ν> ἦρατ' ἀνὴρ Σάμιος, 5
 Θεοῖσι δ' Ἀδ[ε] λφοῖς εἰκῶ ἐναργέα τῶν τότε [ἀγώνω] ν
 ἄρ[μ]α καὶ ἠνί] οχον χάλκεον ὦδ' ἔθετο.

Nel primo distico, che si completa all'inizio di l. 35, in *enjambement*, col

nesso allitterativo νεύματι νικήσασα significativamente evidenziato dalla cesura femminile, lo slancio inarrestabile è espresso nel secondo emistichio del pentametro (l. 34) dalla *iunctura* κοῦφα συνεξέπεσε, in cui la leggerezza e la velocità suggerite dall'aggettivo neutro avverbiale sono completate dal verbo, nel quale all'immagine dei carri che piombano insieme sul traguardo (συν-) si associa l'idea dello scarto, ribadita dal secondo preverbio (εξ-), anticipando l'impressione di incertezza che introduce nella scena successiva. Infatti, a partire da XI 35², l'epigramma acquista un andamento narrativo concentrato sulla contestata proclamazione del vincitore, in una scena contrassegnata da sequenze speculari, che hanno per protagonisti i giudici e la puledra δεξιόσειρα (l. 39) della quadriga. Nel dettaglio, gli ἀγωνοθέται gettano a terra le verghe (l. 37 ῥάβδους ... χαμάδις βάλον), sperando che il vincitore sia deciso dal sorteggio; la cavalla invece (l. 39 ἦδε δέ) rivolge a terra lo sguardo, trascinando a sé la verga (χαμαὶ νῆσα[σ' ... αὐτὴ] ῥάβδον ἐφειλκυσσ[α]το) e suggerendo in questo modo il verdetto. Di conseguenza, in una sorta di *Ringkomposition*, allo strepito degli aurighi (l. 35 πολὺς τότε θροῦς ἐλατήρων), che bloccano il verdetto dei giudici, si contrappone il clamore della folla (XII 2-3 αἱ δ' ἐβόησ[αν] ... σύμμυγα μυριάδ[ες]), che sanziona la vittoria di Callicrate – significativamente, il momento cruciale dell'azione è scandito sul piano stilistico dalla successione ἐφειλκυσσ[α]το ... ἐβόη]σαν in clausola. Ma la *pointe* dell'epigramma è sottolineata, credo, dall'antitesi tra l'aggettivo βραχέες (l. 37), riferito ai giudici, e il nesso ἀκεραίων ἐ[κ σ] τηθέων (XI 39 - XII 1), non attestato altrove, che connota la reazione della cavalla. L'aggettivo, che il commento suggerisce opportunamente di «intendere come complemento predicativo di un soggetto sottinteso ἀγωνοθέται, desumibile dal verso precedente»¹¹, nella traduzione viene reso con «subito», che di fatto segue la correzione βραχέ<ω>ς (= ἐν βραχεῖ) proposta da Austin. In realtà, credo che in questo passo l'attributo voglia sottolineare il comportamento dei giudici, «piccini» dinanzi alle proteste degli aurighi e perciò «mediocri»¹² nell'esercitare la loro funzione, umiliati dalla reazione della puledra, che proprio «col suo carattere schietto» non esita a confermare il verdetto della gara, ottenendo il consenso della folla: ἀκέραιος ribadisce in sostanza, con paradossale e sorprendente ribaltamento, la qualità affatto umana di rimanere integri, incontaminati, sfuggendo, nella fattispecie, alle pressioni di chi non vuole riconoscere il verdetto, dote ancor più encomiabile perché a manifestarla è una θήλεια μετ' ἄρσεσιν· (XII 2), definita, se accettiamo l'incerta lettura,

11. Cfr. Bastianini - Gallazzi, *Posidippo di Pella*, p. 201.

12. Un valore documentato dalla tradizione, cfr. *ThGL* III 403.

δεινή, che riunisce in sé i valori di «straordinaria, valente» e «abile, intelligente», e in questo caso sembra preferibile intendere l'iniziale η non già come articolo, ma come asseverativo, ἦ, «davvero», secondo il suggerimento di Austin. Naturalmente, questa "umanizzazione", confermata in modo ancor più esplicito in XI 29, XII 8-11 e XIII 31-34 dove parlano i cavalli vittoriosi, ha il modello nella nota scena di *Il. XIX* 408-417, dove Xanto rivolgendosi ad Achille con voce umana gli conferma il suo prossimo destino; ma rispetto all'*Iliade*, dove il prodigio avviene solo per l'intervento di Era, in Posidippo la reazione della puledra è del tutto spontanea e immediata, e, senza perdere l'identità della propria specie, sopperisce all'incapacità degli uomini di decidere con equità.

La capacità di fermare la descrizione su alcuni particolari che danno con immediatezza il senso di una realtà precaria o sofferta è documentata anche nell'epigramma XIV 30-37, compreso in un'altra sezione della raccolta (ίματικά):

οἶος ὁ χάλκερος οὔτος ἐπ' ὅστέα λεπτὸν ἀνέλκων	30
πνεῦμα μόγι[ς] ζῶην ὄμματι συλλέγεται,	
ἐκ νούσωγ ἐσάου το<ί>ους ὁ τὰ δεινὰ Λιβύσης	
δήγματα φαρμά<σ>σειν ἀσπίδος εὐρόμενος	
Μήδειος Λάμπωνος Ὀλύνθιος, ὦι πανάκειαι	
τὴν Ἀσκληπιαδῶν πᾶσαν ἔδωκε πατήρ·	35
σοὶ δ', ὦ Πύθι' Ἀπολλων, εἴης γνωρίσματα τέχνης	
λείψανον ἀνθρώπου τόνδ' ἔθετο σκελετόν.	

Il componimento è costruito abilmente sulla sospensione creata dal primo distico, in cui ὁ χάλκερος οὔτος (l. 30) trova esplicita identificazione solo in σκελετόν, che lo chiude (l. 37); l'esile soffio di vita si concentra nello sguardo, sicché l'essere rappresentato appare soltanto λείψανον ἀνθρώπου; all'impressione di movimento, che contrassegna l'*enjambement* delle ll. 30-31, si contrappone la fissità del pentametro finale, ribadita dall'evidenza della clausola deittica (l. 37 τόνδ' ἔθετο σκελετόν). Rimane solo lo stento, espresso da un avverbio (l. 31 μόγι[ς] collocato, certo non casualmente, tra πνεῦμα e ζῶην e ribadito da un aggettivo (l. 30 λεπτόν)¹³ che, anche etimologicamente, si adatta con fine allusione al contesto specifico: infatti, il verbo λέπω da cui deriva, ha il significato primario di «levare la pelle», sicché il nesso λεπτόν ... πνεῦμα, per quanto topico nel linguaggio medico, come è

13. Gli editori (p. 223) traducono «a stento traendo nelle ossa il respiro leggero concentra la vita nello sguardo», riferendo quindi l'avverbio solo a πνεῦμα, ma per zeugma potrebbe riferirsi pure a ζῶην: sembra provarlo anche il fatto che il nesso sia concentrato nel primo emistichio del pentametro.

documentato nel commento¹⁴, anticipa con efficacia anche l'immagine di disfacimento e di consunzione che si concentra in σκελετόν.

Sul movimento rappresentato in una fine *climax* è articolato anche XIV 38-39 - XV 1-2, che inizia una sequenza di quattro epigrammi che hanno per tema le guarigioni miracolose compiute da Asclepio:

πρὸς σὲ μὲν Ἀντιχάρης, Ἀσκληπιέ, σὺν δυοῖ βάκτροις	1
ἦλθε δι' ἀτραπιτῶν ἴχνος ἐφελκόμενος	2
σὸι δ[ὲ θυη]πολέων εἰς ἀμφοτέρω[υ]ς πόδας ἔσθη	1
καὶ τὸ π[ο]λυχρόνιον δέμνιον ἐξέφυγε.	2

All'immagine del primo distico, suggellata dalla collocazione in clausola di ἐφελκόμενος, in cui la duratività espressa dal participio presente sembra ribadire nel dettaglio la fatica di chi si trascina sulle stampelle, segue lo scarto creato dagli aoristi ἔσθη e ἐξέφυγε, pure in fine di verso; in particolare, il secondo, per quanto impiegato in un nesso metonimico, sottolinea la repentinità della trasformazione, che il precedente π[ο]λυχρόνιον rende ancor più sorprendente – non è certo casuale che entrambi scandiscano i due emistichi del pentametro, distinti da un duplice *ictus*. Anche in questo caso la scelta dell'*ordo verborum* non grava artificiosamente sulla dizione, ma contribuisce all'evidenza delle immagini e alla scansione tematica. In tale prospettiva appare nel complesso quanto mai funzionale l'impiego ricorrente della *traiectio*, specie quando è articolata su due versi, e i vocaboli occupano una posizione di rilievo nel distico, all'inizio e/o alla fine, come provano, ad esempio IV 14-15 ὄρνις ... φαινέσθω; IV 16-17 ἡμῖν ... ἠγεμονεοί; V 6-7 ἦν ... ἀντήση<ι> (in questo caso lo stacco è creato dall'inserzione di un genitivo assoluto, che ribadisce anche sul piano stilistico la casualità dell'incontro); V 34-35 ὦιετ' ... εὔδειν; VI 16-17 ἡ ... παρθένος; XII 32-33 τὸν ... στέφανον; XIII 11-12 τὴν ... παῖδα ... ἐθαύμασ' ὕδωρ; XIV 19-20 τὸ <ν> χρηστὸν Πύθερμον ... ἴσχεις.

Ad analoghi effetti mira anche l'insistenza con la quale il poeta colloca i verbi prevalentemente in fine di verso. Oltre ai casi già presi in esame, meritano almeno di essere ricordati II 30 περιθεῖ; III 3-4 ἐγλύφετο ... ὄρᾳται, quest'ultimo ribadito al termine dell'epigramma dal nesso οὐκ ἐμόγησε κόρας; IV 8 φανήτω ... 10 πετέσθω; IV 13 νηῖ καθελκομένη<ι>), che riprende in clausola l'identico nesso dell'inizio; XI 6 θεῖλαι, a cui corrisponde, all'inizio di l. 9, θήσειν, che a sua volta dipende da ὠρίσατο, pure in fine di

14. Cfr. Bastianini - Gallazzi, *Posidippo di Pella*, p. 222; Hutchinson, *New Posidippus*, p. 6, confronta XIV 30-31 con Prop. IV 5, 64 e Ov. *Met.* VIII 803-804.

verso; XIII 34 ἀφειλόμεθα, che chiude l'epigramma con felice allibramento rispetto al soggetto ἴπ[ποι], in *incipit*; XIV 24 ἀπόδος; XV 11 ἀκούειν ... 14 ἀκουσόμενος, chiaramente correlati alla fine del primo e dell'ultimo verso.

La sostenutezza stilistica è pure creata, senza esasperazioni peraltro, attraverso l'assonanza (IV 12-13 ἴρηξ | ἴρηι, in *enjambement*, con il sostantivo che richiama alla fine dell'esametro ἴρηξ di 1. 9, all'inizio del pentametro; V 1 φήνη ... 3 φαίνεται ... 4 φήνη), il poliptoto (V 2 τελείη{ι} ... 3 τελειότατον, entrambi in clausola), l'accostamento di verbi con differente preverbio (XIV 15 ἀπολλυμένης συναπόλετο), ovvero di vocaboli etimologicamente affini (XIV 15 νηὸς ... 16 ναύτης, entrambi in *incipit*).

Molto contenuto il ricorso alle metafore, a conferma di una scelta lessicale mirata all'evidenza delle immagini attraverso un linguaggio che non propone scarti semantici considerevoli. Tra queste si segnala in III 14 l'impiego di ἀναρριζῶ, finora documentato solo in testi tardi, che esprime, secondo l'interpretazione degli editori, lo smottamento del monte Olimpo di Misia, «che fa venire alla luce la pietra ben infossata nel fianco della montagna»¹⁵. In καταμήσεις (III 41) confluiscono i significati di «mietere» ed «ammassare», che rendono icasticamente le conseguenze della minaccia sterminatrice di Posidone, trasferendo all'ambiente marino una valenza che fa riferimento ai lavori della terra. La *iunctura* δοράτων ... νιφετός (V 17) propone un'immagine che di solito nella tradizione è espressa attraverso il sinonimo νιφάς, come provano i passi di *ThGL* VI 1528; il fatto che il sostantivo abbia nel contempo il valore di «nevicata» e di «pioggia» suggerisce con efficacia l'immagine di qualcosa che scorre umida, del tutto consentanea alla rappresentazione iniziale della statua che gronda sudore (V 16). Ricco di significati appare anche il nesso πῦρ ἐκύει (V 25), dove la valenza metaforica del verbo, bene attestata nella letteratura, come ribadisce anche il commento¹⁶, rafforza l'idea di qualcosa rimasto a lungo nascosto e impiegato all'improvviso. Ma tutta l'espressione appare particolarmente adatta ad Alessandro anche per un altro motivo: secondo una tradizione riferita da *Plut. Alex.* II 3, Olimpiade, la sera precedente le nozze, vide in sogno che un fulmine la colpiva al ventre «e dalla ferita si accese un grande fuoco (ἐκ δὲ τῆς πληγῆς πολὺ πῦρ ἀναφθέν), che si divise in fiamme dirette da tutte le parti e poi si spense» – prodigiosa anticipazione della nascita di Alessandro. Nell'epigramma dunque il πῦρ non appare solo come uno strumento di guerra, ma il simbolo per eccellenza del macedone, che «concepisce» il fuoco così come la madre lo aveva concepito.

15. Cfr. Bastianini - Gallazzi, *Posidippo di Pella*, p. 127.

16. Cfr. Bastianini - Gallazzi, *Posidippo di Pella*, p. 146.

Adelmo Barigazzi, nell'attribuire a Posidippo un epigramma anonimo, di contenuto efrastico e di difficile esegesi (978 *SH*)¹⁷ formulava questo giudizio sul poeta: «la sua poesia in genere è meditata più che spontanea: egli lascia parlare le cose più che i sentimenti. [...] C'è poi un'altra caratteristica del suo stile: egli non ama far coincidere la fine dell'esametro con la fine del pensiero, per cui un nuovo pensiero comincia spesso dentro il verso in concomitanza con la frequentissima dieresi bucolica o con la cesura del terzo piede»¹⁸. Un giudizio del tutto condivisibile, che solo la fattura di alcuni ἐπιτύμβια potrebbe indurre ad una sia pure parziale revisione, come ho cercato di dimostrare in altra sede¹⁹. In effetti, la dizione appare sempre molto controllata e attenta, prodotto di una tecnica che raggiunge significative espressioni nel momento in cui cerca di rompere i vincoli del genere attraverso suggestioni tematiche e stilistiche derivate da più modelli – la commistione di spunti erotici ed efrastici lo prova. Ma soprattutto appare quanto mai equilibrata la scelta stilistica, che non inganna il lettore con l'occorrenza improvvisi, ma lo stimola attraverso un discorso piano e articolato, scandito da un ritmo in cui tutti gli elementi trovano la loro collocazione nel verso, in un ordito che armonizza con esiti sicuri ispirazione e *paideia*.

17. Barigazzi, *Due epigrammi*, pp. 69-85; l'epigramma è classificato tra gli *adespota* in *SH* (al quale rinvio per la bibliografia), ma si veda ora Lehnus, *Posidippean*, p. 13.

18. Barigazzi, *Due epigrammi*, p. 83.

19. F. Conca, *In margine agli epigrammi funerari*, in «Un poeta ritrovato. Posidippo di Pella. Giornata di studio. Milano 23 novembre 2001», Milano 2002, pp. 67-71.

SU ALCUNI EPIGRAMMI SCOPTICI

«Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle arti -
Società di Scienze, Lettere ed Arti di Napoli»
n.s 73 (2004-2005), 323-334

1 XI 3 (Adespoto)

Ἦθελον ἂν πλουτεῖν, ὡς πλούσιος ἦν ποτε Κροῖσος,
καὶ βασιλεὺς εἶναι τῆς μεγάλης Ἀσίας·
ἀλλ' ὅταν ἐμβλέψω Νικάνορα τὸν σοροπηγόν
καὶ γνῶ, πρὸς τί ποιεῖ ταῦτα τὰ γλωσσόκομα,
ἀκτὴν που πάσσας καὶ ταῖς κοτύλαις ὑποβρέξας
τὴν Ἀσίην πωλῶ πρὸς μύρα καὶ στεφάνους¹.

Avrei voluto essere ricco, come un tempo era ricco Creso e regnare sulla grande Asia. Ma quando guardo Nicanore, il fabbricante di bare, e penso per quale scopo fa queste casse, allora, impastando la farina e irrorandola di coppe, vendo l'Asia per profumi e corone.

Il significato dell'epigramma, che Weigand attribuiva a Pallada², è chiarito facilmente dall'ultimo distico, nel quale il poeta proclama di anteporre alla ricchezza asiatica una vita dedicata alle gioie dei banchetti. A ribadire la scelta contribuisce proprio il richiamo all'Asia che contrassegna il primo distico, con la fine collocazione di Κροῖσος e Ἀσίας in fine di verso e con la sequenza πλουτεῖν ... πλούσιος, distinta dalle pause (cesura pentemimere e dieresi bucolica) – e non sembra casuale che a πλούσιος corrisponda in

1. Testo di riferimento *Anthologie Grecque. Anthologie Palatine*, t. X (Livre XI), texte établi et traduit par R. Aubreton, Paris 1972; cfr. anche *Anthologia Graeca* (Buch IX-XI), Griechisch-Deutsch ed. H. Beckby, III, München 1966². Le osservazioni presenti, che intendono soltanto approfondire l'esegesi di alcuni passi, sono suggerite dalle note che sto preparando per il secondo volume dell'*Antologia Palatina* («Classici Greci» UTET).

2. Ma l'ipotesi non è accolta dagli editori, Aubreton, p. 73, nota 2 e Beckby, III, p. 830.

analoga posizione metrica Νικάνορα, iperbolicamente assimilato a Creso, paradigma di ogni fortuna. L'attività di Nicanore è indicata da due sostantivi (v. 3 σοροπηγόν; v. 4 γλωσσόκομα) in clausola, dei quali il secondo è impiegato in una accezione rara (documentata da Esichio, γ 691 Latte σορός, θήκη ξυλίνη τῶν λειψάνων), finemente correlata nel contesto all'altra, di uso più raro (Eu. *Io.* 12, 6; 13, 29; Plut., *Galb.* 16, 2), che designa «loculos in primis adhibitos ... ad recondendam pecuniam»³. Dal momento che le bare procurano un ingente guadagno, esse rappresentano un vero «salvadanaio», che assicura una vita agiata; i due significati in sostanza sembrano sovrapporsi finemente, con una palese sottolineatura stilistica a cui contribuisce anche la collocazione in clausola ai vv. 1-4 di vocaboli che richiamano la ricchezza nella storia (v. 1 Κροῖσος; v. 2 Ἀσίης) o nella realtà quotidiana (v. 3 σοροπηγόν; v. 4 γλωσσόκομα), a cui si contrappone significativamente nel secondo *hemiepes* di v. 6 la *iunctura* μύρα καί στεφάνους⁴, che invece allude alle gioie simposiali, segno di una scelta di vita del tutto diversa – e significativamente la valenza del nesso è anticipata dal participio ὑποβρέξας, topico in riferimento allo scorrere del vino⁵.

2. XI 17 (Nicarco)

Ἦν Στέφανος πτωχὸς κηπεύς θ' ἅμα· νῦν δὲ προκόψας
 πλουτεῖ καὶ γεγένητ' εὐθὺ Φιλοστέφανος,
 τέσσαρα τῶ πρώτῳ Στεφάνῳ καλὰ γράμματα προσθείς·
 ἔσται δ' εἰς ὥρας Ἰπποκρατιππιάδης
 ἦ διὰ τὴν σπατάλην Διονυσιοπηγανόδωρος·
 ἐν δ' ἀγορανομίῳ παντὶ μένει Στέφανος.

Stefano era povero e fruttivendolo⁶ insieme; ora ha fatto carriera, è ricco ed è diventato subito Filostefano, avendo aggiunto quattro belle lettere al precedente Stefano. L'anno prossimo sarà Ippocratippiade

3. *ThGL*, III, col. 665.

4. La posizione di σοροπηγόν trova riscontro anche in 122, 3 (Nicarco) e 123, 3 (Edilo); in quest'ultimo, al vocabolo corrisponde in fine di verso στεφάνοις (v. 4), consentaneo al contesto, in quanto si riferisce alle corone che adornano le cerimonie funebri.

5. *ThGL*, IX 300.

6. κηπεύς è congettura di Jacobs, accolta dagli editori, in luogo di καὶ παῖς dei manoscritti; il vocabolo è reso in modo analogo in Pontani («giardiniere») e Paton («a gardener»), mentre Beckby e Schulte traducono «Gemüsehändler».

o per la lussuria Dionisiopeganodoro: ma in ogni ufficio del mercato rimane Stefano.

La consuetudine di sottolineare l'ascesa sociale mutando il proprio nome è bene attestata nell'antichità, come prova la documentazione raccolta da Schulte⁷. Rispetto a Stefano, Filostefano rappresenta certamente la trasformazione più banale, allusiva dell'amore per i banchetti, ai quali il nuovo *status* gli permetterà finalmente di accedere⁸, partecipando al festoso scambio delle corone, secondo le regole del simposio: ben diversa ridondanza avranno i nomi che il «povero fruttivendolo» si darà quando la ricchezza gli concederà di possedere cavalli (Ippocratippiade)⁹ o di abbandonarsi ai piaceri (Dionisiopeganodoro) – significativamente i due *hapax* formano il secondo *hemiepes* dei vv. 4-5. In particolare, il nome di v. 5 è costruito su πήγανον “ruta”, che non solo allude nuovamente al lavoro del protagonista, ma crea pure una comica e sorprendente antifrasi rispetto al precedente vocabolo (σπατάλη), dal momento che la pianta «possiede virtù anafrodisiache ben stabilite: [...] si dice che coaguli lo sperma, smorzi i desideri e favorisca la continenza»¹⁰. L'*hapax* in sostanza sembrerebbe suggerire beffardamente che Stefano nonostante il denaro non riesce comunque a dare sfogo alle proprie pulsioni, sicché risulta inevitabile che per l'ἀγορανόμος egli continui a mantenere la sua identità, come conferma stilisticamente la posizione di Στέφανος in clausola, al pari dei *nomina ficta* dei vv. 2, 4, 5¹¹, quasi a suggellare che il κηπεύς non potrà in ogni caso mai sottrarsi al proprio destino. Naturalmente si può anche pensare con fine ambiguità che il nome contenga un richiamo fonico a πυγή, con palese riferimento alla depravazione del personaggio, ovvero che il composto suggerisca «l'ivresse et les débauches des mystères dionysiaques»¹².

7. H. Schulte, *Die Epigramme des Nikarchos*. Text, Übersetzung, Kommentar, Trier 1999, p. 32.

8. Aubreton, p. 78, n. 1; Schulte, p. 33; sulla valenza negativa del prefisso filo-, cfr. Aristoph., *Ve*. 77.

9. «Le nom suggère le propriétaire d'une riche écurie et même, come fils d'Hippias, une parenté avec les Pisistratides» (Aubreton, *ibid.*).

10. M. Detienne, *I giardini di Adone*, trad. it., Torino 1975, p. 119. Giampiera Arrigoni (che ringrazio per la proficua discussione) mi conferma che la ruta è spesso impiegata col vino con funzioni terapeutiche (cfr. Dioscor., III 45-46 Wellmann; Plin., *Nat. hist.* XX 51); in questo caso dunque il composto potrebbe alludere comicamente a qualche cura contro gli eccessi della σπατάλη.

11. Nel primo distico anche προκόψας (v. 1) si trova in ultima sede, speculare al successivo Φιλοστέφανος.

12. Entrambe le ipotesi sono proposte da Aubreton, p. 232, n. 2.

3. XI 124 (Nicarco)

Ξεῖνε, τί μὲν πεύθῃ; - Τίνες ἐν χθονὶ τοῖσδ' ὑπὸ τύμβοις;
 - Οὓς γλυκεροῦ φέγγους Ζώπυρος ἐστέρισεν,
 Δᾶμις, Ἀριστοτέλης, Δημήτριος, Ἄρκεσίλαος,
 Σώστρατος οἱ τ' ὀπίσω μέχρι Παρατονίου.
 Κηρύκιον γὰρ ἔχων ξύλινον καὶ πλαστὰ πέδιλα
 ὡς Ἑρμῆς κατάγει τοὺς θεραπευομένους.

«Straniero, che cosa vuoi sapere?» - «Chi sta dentro queste tombe, sotto terra?» - «Quelli che Zopiro privò della dolce luce, Dami, Aristotele, Demetrio, Arcesilao, Sostrato e gli altri sino a Paretonio. Con il caduceo di legno e i calzari adattati ai suoi piedi porta giù i pazienti come Ermes».

Come ha osservato Schulte¹³, la forma dialogica, sottolineata dall'άντιλαβή di v. 1 e dall'anafora del pronome interrogativo (il secondo distinto dalla collocazione metrica dopo la cesura pentemimere), rappresenta una palese parodia degli epigrammi funerari, rispetto ai quali naturalmente la tensione patetica si dissolve nella topica¹⁴ beffa verso il medico, che ha provocato tante morti. All'ironia contribuisce con finezza la scelta del nome, che difficilmente allude ad un personaggio storico¹⁵; Zopiro richiama etimologicamente il verbo ζωπυρέω «attizzare il fuoco», creando una comica antifrasi, ribadita dalla collocazione metrica dei vocaboli, prima e dopo la pausa dell'*hemiepes*: invece di riaccendere nei pazienti la vita, li priva della «dolce luce» (v. 2 φέγγους, in fine di *hemiepes*), conducendoli nell'Ade come Ermes, al contrario del quale peraltro possiede attributi più modesti – il caduceo è di legno, non d'oro¹⁶ e i calzari non sono belli ed alati¹⁷, ma semplicemente si adattano ai suoi piedi (forse per correggerne i difetti¹⁸). Ma Nicarco fa ricorso alla valenza semantica dei *nomina ficta*, di

13. Schulte, pp. 53-54.

14. «Ma quanto riso non suscitavano gli "asclepiadi", in Grecia, a Roma, a Bisanzio?», si domanda a ragione A. Garzya, *Studi sulla lirica greca. Da Alcmane al primo impero*, Messina-Firenze 1963, p. 148

15. Schulte, p. 54: «Vielleicht ist aber auch keine bestimmte Person gemeint, und Nikarchos wollte nur einen berufstypischen Namen verwenden».

16. Cfr. *Od.* XXIV 2-3; *HMerc.* 529-530.

17. *Il.* XXIV 340; [Hes.], *Sc.* 220; *Luc. Dial. deor.* 11, 4; *APXVI* 215, 6 (Filippo).

18. La valenza dell'aggettivo non autorizza a concludere senz'altro che Zopiro sia invalido, come sostiene Schulte, p. 54 («Spezialsandalen») e ribadiscono le traduzioni di Aubretton «chaussures orthopédiques» e di Pontani «con scarpe ortopediche»; diversamente intende Paton «counterfeit sandals», sorprende invece Beckby «Flügelsandalen des

cui soprattutto Lucillio era riconosciuto maestro¹⁹, per designare non solo il funesto medico, ma anche gli sventurati pazienti, elencati in comica sequenza asindetica. Nei loro nomi importa cogliere non tanto precise identità storiche o richiami ad altri componimenti²⁰, ma una fine allusione alle tipologie sociali colpite dal medico assassino, che non fa distinzione tra gente del popolo e classi elevate: a questo fa pensare la sequenza Δᾶμις - Ἀριστοτέλης, due nomi significativamente sottolineati nel primo emistichio, prima della cesura pentemimere che richiamano nell'etimologia il δῆμος e gli ἄριστοι. Addirittura Zopiro non sembra risparmiare neppure coloro che proprio nel nome evocano la salvezza e la lotta contro la morte. La scelta di Demetrio infatti crea un facile richiamo alla dea che lottò per strappare dagli Inferi la figlia Proserpina; non diversamente, gli elementi che compongono Arcesilao (ἄρκεσις-λαός) enfatizzano nella vittima la disponibilità a «soccorrere la gente», malauguratamente stroncata dall'inefficienza del medico – e non è un caso forse che l'esametro si apra e si chiuda con vocaboli (Δᾶμις /-λαός) che pertengono ad una identica sfera semantica. Altrettanto fine appare l'impiego di Sostrato (v. 4), che non ricorre altrove nella *Palatina*; sicuramente Nicarco «spielt mit σῶζω (“retten”), ähnlich wie in ... XI 120, 2»²¹, ma da Polluce, VI 186 sappiamo che σῶστρα può significare anche “physician’s fee” (*LSJ*, s. v. 3) e tale valore ribadisce con beffardo cinismo come l'onorario vada comunque riscosso, senza distinzione tra risanati e morti.

4. In effetti, concentrare la *pointe* scommatica principalmente sul gioco paretimologico dei *nomina ficta* è una tecnica ricorrente derivata dalla poesia giambica²², di cui Nicarco offre un esempio in XI 121, 1 (Χειρουργῶν

Hermes».

19. Come afferma E. Livrea, «Lucillio e l'oculista», in *Maia* XLII (1990), p. 43.

20. Come suggerisce Schulte, p. 54 sulla base di VII 104 e 197 (Diogene Laerzio), il quale osserva che «Arkesilaos und Aristoteles an die beiden berühmten Philosophen erinnert, die für ihre Todesverachtung bekannt waren»; inoltre i confronti con VII 230 (Ericio), 433 (Timne) e 498 (Antipatro Sidonio) sembrano dimostrare come Dami e Demetrio fossero «typische Namen für das Grabelipramm» (*ibid.*)

21. Schulte, p. 54.

22. Cfr. E. Degani, «Giambici (poeti)», in *Dizionario degli scrittori greci e latini*, II, Milano 1987, pp. 1012-1020; su Archiloco e la commedia in particolare, cfr. Maria Grazia Bonanno, «Nomi e soprannomi archilochei», in *Museum Helveticum* XXXVII (1980), pp. 65-88; Ead., «Metafore redivive e nomi parlanti», in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, I, Urbino 1987, pp. 213-228.

ἔσφαξεν Ἀκεστορίδην Ἀγέλαος), dove è facile cogliere in Ἀκεστορίδης (<ἀκέομαι) l'antifrasì creata dall'etimo e sottolineata dalla collocazione metrica, dopo la cesura pentemimere. Agelao sembra mettere in pratica quanto il suo nome allude, "radunaropolo" – ma nella fattispecie λαός si identifica con i cadaveri dei pazienti!

Proprio su λαός Macedonio console crea un esplicito gioco etimologico in XI 374, 1-2 Τῷ ψιμύθῳ μὲν αἰεὶ λιποσαρκέα τείνε παρεῖν, / Λαοδίκη, λαοῖς ἔνδικα τινυμένη²³, dove il nome proprio, del quale il pentametro sembra offrire una puntuale esegesi (ribadita dalla sequenza Λαοδίκη λαοῖς nel primo *hemiepes*), allude chiaramente alla moltitudine degli amanti, che infliggono «a just punishment for (presumably) her former haughtiness or costly prices»²⁴: il denaro che un tempo esigeva ora è costretta lei stessa a spenderlo, per "comperare" la bellezza che la natura prima le regalava, come sottolinea stilisticamente la posizione speculare di ψιμύθῳ / Λαοδίκη e di παρεῖν / τινυμένη, all'inizio e alla fine del distico – alla seconda coppia in particolare dà rilievo l'assonanza prodotta dall'omeoteleuto in clausola, enfatizzata anche dalla pronuncia itacistica.

La scelta onomastica può anche creare sorprendenti effetti antifrastici rispetto al contenuto dell'epigramma, come in XI 172 (Lucillio):

Γεννηθὲν τέκνον κατεπόντισεν Αὐλὸς ὁ κνιπός,
ψηφίζων αὐτοῦ σφζομένου δαπάνας.

Aulo lo spilorcio affogò il figlio nato, calcolando le spese, se rimaneva in vita.

Ancorché evochi nel nome l'αὐλός, il protagonista non dà 'fiato', ma lo toglie all'infelice figlio; alla macabra *climax* dell'esametro contribuisce non solo la posizione metrica di κατεπόντισεν (unico verbo di modo finito nel distico, distinto dalla dieresi bucolica), ma anche l'impiego in clausola di κνιπός, un *hapax* che richiama con significativa e non casuale assonanza πνίγω, creando un allusivo gioco paretimologico. Con l'identico nome Lucillio designa in XI 176 un ladro notturno (v. 4 νυκτικλέπτας, un *hapax*), paragonato ad Ermes (v. 2 βοηλάταν), che proprio al tramonto rubò le vacche ad Apollo (*HHom.* 4, 18). Per quanto topico, il riferimento al mitico

23. F.M. Pontani, *Antologia Palatina*, III, Torino 1980, p. 637 cerca di conservare l'artificio del poeta anche nella traduzione: «Spianala pure via via col cerone la guancia scarnita / pagando il giusto al popolo, Giustina».

24. J.A. Madden, *Macedonius Consul. The Epigrams*, Hildesheim-Zürich-New York 1995, p. 260.

furto forse è una spia che spiega la scelta del poeta, nella quale si può cogliere un richiamo ad αὐλή che significa propriamente «“dimora per la notte” e quindi “fattoria (per armenti) nei campi»²⁵, una valenza che ribadisce con finezza il confronto con Hermes.

Specie quando è esplicito, il *lusus* onomastico rappresenta una sorta di premessa alla *pointe* epigrammatica, come accade in XI 170 (Nicarco):

Δακρῦει Φεΐδων ὁ φιλάργυρος, οὐχ ὅτι θνήσκει,
 ἀλλ' ὅτι πέντε μνῶν τὴν σορὸν ἐπρίατο.
 τοῦτ' αὐτῷ χαρίσασθε καί, ὡς τόπος ἐστὶν ἐν αὐτῇ,
 τῶν πολλῶν τεκνίων ἔν τι προσεμβάλετε.

Piange Fidone l'avaro, non perché muore, ma perché ha comprato a cinque mine la bara; fategli questo favore: poiché dentro c'è posto, aggiungete uno dei suoi molti figli.

Proprio la *iunctura* iniziale Φεΐδων ὁ φιλάργυρος – ove l'aggettivo distinto dalla dieresi bucolica spiega puntualmente la valenza del nome, derivato da φείδομαι – anticipa al lettore il comportamento del protagonista, il quale manifesta la propria φιλαργυρία attraverso il pianto paradossalmente provocato dal fatto che la bara è troppo grande e costosa per accogliere un solo morto. La necessità di giustificare la spesa ingente rimuove qualunque dolorosa considerazione anche sulla eventuale perdita di un figlio; anzi, la *iunctura* τῶν πολλῶν ... ἐν τι (v. 4), che scandisce i due *hemiepe*, sembra sottintendere cinicamente che proprio il numero dei superstiti renderebbe più sopportabile pure la scomparsa di uno solo. Anche la scelta stilistica di collocare δακρῦει e προσεμβάλετε all'inizio e alla fine del componimento sottolinea l'ἀπροσδόκητον della *pointe* e ribalta parodicamente i moduli degli epigrammi funerari²⁶.

Affine la tecnica di Lucillio in XI 393:

Οὐκ ἔστιν θυγατρὸς μεῖζον βάρος· εἰ δὲ δοκεῖ σοι,
 Εὐκτῆμων, εἶναι κοῦφον, ἄκουσον ἐμοῦ.
 Ἔστιν σοὶ κήλη κάμοι θυγάτηρ· λάβε ταύτην
 καὶ δός μοι κήλας ἀντὶ μιᾶς ἑκατόν.

25. Cfr. *Omero. Odissea*, traduzione di G. A. Privitera, introduzione, testo e commento di A. Hoekstra, IV, Milano 1993⁴, p. 198 (commento a XIV 5-6).

26. Sulla posizione di δακρῦει negli epitimbi, cfr. Schulte, p. 59.

Non esiste peso più grave di una figlia; se ti sembra essere lieve, Euctemone, ascoltami: tu hai un'ernia, io una figlia; prendila e in cambio della mia unica figlia dammi cento ernie.

La sentenza iniziale è spiegata attraverso un *exemplum* iperbolico, a cui conferisce una sottile ironia proprio la valenza del nome: Euctemone può considerarsi veramente «ricco» (tale il suo significato) perché possiede un'ernia, non una figlia – e non sembra casuale che οὐκ ἔστιν θυγατρὸς μείζον ed Εὐκτήμων siano in posizione speculare all'inizio dei vv. 1-2. Ad anticipare finemente il confronto, contribuisce anche il fatto che βάρος «était employé pour signifier la pesanteur due à l'hernie ou encore à l'hydrocèle (Hippocrate, 396, 45)»²⁷, sicché l'auspicato scambio che suggella la *pointe* risulta volutamente enfatizzato dall'*ordo verborum*, che dà rilievo alla *traiectio* κήλας...ἐκατόν (v. 4), ribadita dalla collocazione dei vocaboli in fine di *hemiepe*, nonché dall'anafora κήλη...κήλας (vv. 3-4), a cui dà risalto la sede metrica, prima della pausa, e la sottolineatura prodotta dall'*ictus*.

Su un nome carico di doppio senso osceno è costruito forse l'anonimo componimento di XI 108:

Κόνων δίπηχυς, ἡ γυνὴ δὲ τεσσάρων·
 ἐν τῇ κλίνῃ δὲ τῶν ποδῶν ἰσουμένων,
 σκόπει Κόνωνος ποῦ τὸ χεῖλος ἔρχεται.

Conone due cubiti, la moglie quattro; nel letto, quando i piedi si toccano, pensa dove arrivano le labbra.

La posizione della coppia, icasticamente rappresentata ai vv. 2-3, suggerisce l'ipotesi che attraverso Κόνων un poeta non ignaro di latino abbia voluto creare un'assonanza con *cunnus*; in questo modo la scena acquisisce una *Stimmung* comica, ribadita anche dal metro – il trimetro giambico è documentato nell'XI libro solo nel 176 di Lucillio e in quattro epigrammi di Pallada (286, 287, 289, 291) – e perfettamente coerente con il genere scoptico, che non esclude contenuti altrettanto scabrosi, sia pure occultati dalla sapienza stilistica, come ha puntualmente dimostrato Degani a proposito di XI 329 (Nicarco)²⁸. Proprio la specificità del tema giustifica l'assenza dell'epigramma nella *Planudea* e l'infondata attribuzione a

27. Aubreton, X, p. 212, n. 4.

28. E. Degani, «Anth.Pal XI 329», in *Philologus* 107 (1963), pp. 151-153.

Giuliano, come tramanda il lemma della *Sylloge Euphemiana* (ἄδηλον ἄστεϊον²⁹ τοῦ σατὰν Ἰουλιανοῦ τοῦ παραβάτου).

Un duplice gioco onomastico contrassegna invece l'epigramma XI 340 (Pallada):

Ἔμοσα μυριάκις ἐπιγράμματα μηκέτι ποιεῖν·
πολλῶν γὰρ μωρῶν ἔχθραν ἐπεσπασάμην.
Ἄλλ' ὁπόταν κατίδω τοῦ Παφλαγόνος τὸ πρόσωπον
Πανταγᾶθου, στέξει τὴν νόσον οὐ δύναμαι.

Mille volte ho giurato di non comporre più epigrammi, perché mi sono attirato l'odio di molti sciocchi. Ma quando vedo il volto del Paflagone Pantagato non posso nascondere la malattia.

Come è ben noto, Aristofane nei *Cavalieri* «rappresenta molto aspramente (πικρότατα) un tal Cleone, detto Paflagone»³⁰ – così recita l'*Argumentum II* in trimetri giambici; di conseguenza Pantagato deve essere un avversario politico e non è improbabile che il nome parlante («Ognibene») sia stato scelto per creare volutamente una comica antifrasi, suggerita proprio dal precedente Paflagone (Ognibene è un furfante!) – a questo contribuisce anche la posizione dei vocaboli, enfatizzati metricamente da un duplice *ictus* che rafforza la coordinazione attraverso l'*enjambement*. Ma il modello aristofaneo, che sembra ribadito anche dalla duplice valenza di πρόσωπον, “volto” e “maschera”, non è superficiale; riguarda non solo i protagonisti, ma anche gli autori. Le malefatte di Pantagato costringono Pallada a rompere il silenzio che si è imposto; allo stesso modo Aristofane, che tanto aveva esitato a presentarsi in pubblico col proprio nome, ora ha la certezza di esserne «degnò», come proclama il Coro: «odia la stessa gente che odiamo noi, ed ha il coraggio di dire il giusto; e valorosamente marcia contro Tifone³¹ ed Uragano» (vv. 309-511) – e con questi versi il poeta «pone quasi il programma della sua opera di

29. Quale che sia il valore di ἄστεϊον (aggettivo rispetto a un sottinteso ἐπίγραμμα, o sostantivo col significato di “brillante motto di spirito”, come è attestato in Aristot., *Rhet.* III 141 lb), il lemmatista sembra esprimere il proprio apprezzamento.

30. Qui e in seguito riporto la traduzione di G. Mastromarco, *Commedie di Aristofane*, Torino 1983. Come osserva Bonanno, «Metafore», cit., p. 217 «Cleone riceve il soprannome Παφλαγών (*Eq.* 54, 65, etc.), che ammicca al suo collerico ‘ribollire’ (παφλάζειν, v. 919, cf. *Pax* 314) nonché alle sue rodomontate (παφλάσματα, cf. *Av.* 1243)».

31. E proprio a Tifone è paragonato Cleone nelle *Vespe*, 1031-1034.

poeta e di cittadino»³², con un impegno al quale neppure Pallada, nonostante le molte difficoltà della vita privata, ha il coraggio di sottrarsi, rinnovando attraverso l'epigramma l'ὄνομαστί κωμωδεῖν dell'*archaia*.

Richiamo mitico e finzione onomastica contrassegnano un epigramma di Automedone (XI 319), nel quale sono colpiti coloro che acquisiscono a pagamento la cittadinanza ateniese; in particolare ai vv. 3-4 si legge: Δεῖ δὲ καὶ Ἡρακλείδῃ ὑφηγητῆρι δοθῆναι / ἢ καυλοὺς κράμβης ἢ φακὸν ἢ κοχλίαν³³. Pure in questo caso la scelta del nome crea una trama allusiva quanto mai sottile: Eraclide sembra ricambiare agli altri il dono che il suo "antenato" ebbe da Teseo, il quale nell'*Eracle* euripideo accompagna l'eroe ad Atene, dove verrà assolto dall'uccisione di Megara e dei figli – e il richiamo, ribadito da ciò che precede (v. 2 Τριπτόλεμος) e segue (v. 5 Ἐρεχθέα, Κέκροπα, Κόδρον³⁴), sottolinea lo σκῶμμα, conferendo alla dizione una *Stimmung* iperbolicamente comica.

Significativamente in questo caso il gioco onomastico è correlato all'allusione mitica, che di rado è puramente esornativa; in essa è importante cogliere i dettagli o individuare addirittura, ove possibile, la specifica versione del mito che ha in mente il poeta, per verificare se sia perfettamente consentanea al tema trattato ovvero crei significativi effetti: anche κατ'ἀντίφρασιν, enfatizzandone la paradossalità. In tale prospettiva merita di essere analizzato l'epigramma XI 96 (Nicarco):

Ἀρκάδας οὐχ οὕτω Στυμφαλίδες, ὡς ἐμὲ κίχλαι
αἱ νέκυες ξηροῖς ἤκαχον ὄσταρίοις,
Ἄρπυιαί, δραχμῆς ξηρῆ δεκάς. ὧ ἐλεεῖναι
λειμώνων ἐτύμως, ἔρρετε, νυκτερίδες.

Gli uccelli di Stinfalo non provocarono tante affezioni agli Arcadi come a me i tordi morti con i secchi ossicini, Arpie, dieci scarniti per una dracma. O disgraziati, veri pipistrelli dei prati, andate in malora!

I tordi che rovinano lo stomaco del poeta sono iperbolicamente paragonati agli stormi che infestavano le rive del lago Stinfalo in Arcadia;

32. R. Cantarella, *Aristofane. Le Commedie*, II, Milano 1953, p. 239; per un'esegesi puntuale della parabasi, si veda ora Olimpia Imperio, *Parabasi di Aristofane (Acamesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli)*, Bari 2004, pp. 167-258 (in particolare, per il passo in questione, pp. 177-179).

33. «Ma bisogna dare anche ad Eraclide, il tuo patrono, gambi di cavolo o lenticchie o lumache».

34. La sequenza asindetica dei mitici sovrani ateniesi scandisce con finezza il secondo emistichio, dopo la cesura femminile.

furono eliminati da Eracle, per ordine di Euristeo (la sesta fatica), con uno stratagemma ricordato da Apollonio Rodio, II, 1055-1058: «tenendo in mano e agitando / sopra un'altura uno strumento di bronzo, / produsse tanto rumore che quelli, impauriti, / fuggirono via con altissime strida» (trad. Paduano)³⁵. Ma forse il richiamo mitico è più fine e complesso. Da [Apollodoro], III 12, 6 sappiamo che Pelope «essendo in guerra con Stinfalo, re degli Arcadi, e non riuscendo a debellare l'Arcadia, simulò di volere concludere la pace ma poi uccise il suo nemico, lo tagliò a pezzi e ne disseminò le membra» (trad. Guidorizzi); in sostanza, gli ὄστάρια, un vocabolo raro che non ha altre ricorrenze nella *Palatina*, sembrano evocare i miseri resti di Stinfalo: a confermarlo contribuisce anche νέκυες (v. 2), a cui dà rilievo l'*enjambement*, creando una fine rispondenza in *incipit* con Ἀρκάδας³⁶. D'altro canto tutto il breve componimento è articolato su un attento *ordo verborum*, come prova la collocazione di κίχλαι ... Ἄρπυιαι ... νυκτερίδες³⁷, che ribadisce nella *pointe* l'assimilazione dei tordi ai pipistrelli, ancorché l'aggettivo ἐλειναί, pure in clausola (v. 3), introduca ambiguamente una punta di commiserazione che forse proprio il richiamo al destino di Stinfalo aiuta a spiegare.

Il mito offre invece lo spunto di una paradossale identificazione nell'epigramma XI 88 di Lucillio:

Τὴν μικρὴν παίζουσαν Ἐρώτιον ἤρπασεν κώνωψ·
ἢ δέ· «Τί» φησὶν «δρῶ, Ζεῦ πάτερ, εἴ μ' ἐθέλεις;»

Una zanzara rapì Erotion, mentre giocava; e lei disse: “Che fare, Zeus padre, se mi vuoi?”

In questo caso, il ratto di Ganimede è evocato attraverso una minuscola fanciulla che non si rende conto del proprio stato e si compiace con civetteria di “arrendersi” a Zeus. Alla parodia, creata dal comico contrasto tra i protagonisti, quelli reali e quelli evocati allusivamente (Erotion/Ganimede; zanzara/aquila), contribuisce anche la valenza allusiva del nome, distinto dalla dieresi bucolica e accostato a παίζουσαν – fine

35. Analoga tradizione è riportata in [Apollod.], II 5, 6.

36. Rimane comunque valida anche l'osservazione di Schulte, p. 44 che coglie nel nesso una punta di derisione verso gli epigrammi che hanno per tema il compianto per gli animali morti.

37. Nonché l'anafora ξηροῦς...ξηρῆ a cui dà risalto la posizione metrica, prima e dopo la pausa; inoltre la molestia del pasto è ribadita al v. 2 dalla trama allitterativa creata da σ.

anticipazione, implicita nell'ambiguità semantica del verbo, dei "giochi"³⁸ auspicati da Erotion.

Naturalmente l'identico paradigma mitico può avere funzioni diverse rispetto all'argomento, come prova ad esempio il richiamo a Deucalione, che in XI 71, 2 (Nicarco) rappresenta innanzi tutto un riferimento temporale lontano per ribadire l'età avanzata di Niconoe (vv. 1-2 ἤκμασε δ' αὐτῇ / ἠνίκα Δευκαλίων ἄπλετον εἶδεν ὕδωρ), verosimilmente un'etera³⁹, la quale comunque si ostina a cercare un uomo, invece di una tomba (v. 3 οὐκ ἄνδρα ζητεῖν νῦν ἔδει, ἀλλὰ τάφον). Ma all'ironia scottica contribuisce pure il fatto che il nome di Deucalione evoca uno sconvolgimento naturale forse non dissimile, per la gravità delle conseguenze, a quello provocato dall'impatto con la donna – ossia, il poeta sembrerebbe suggerire che Niconoe, ridotta com'è, non attrae, ma uccide i suoi clienti. Non diversamente fecero il poeta Potamone e il medico Ermogene, paragonati nell'epigramma XI 131, 5-6 (Lucillio) proprio a Deucalione e a Fetonte per le stragi compiute con il loro lavoro, ὥστ' ἐξ αἰῶνος κακὰ τέσσαρα ταῦτ' ἐγενήθη, / Δευκαλίων Φαέθων Ἐρμογένης Ποταμών⁴⁰. In particolare il poetastro elimina i suoi lettori con i "flutti" della sua opera⁴¹, al pari di Deucalione rappresentato allo stesso modo in XI 19, 5-6 (Stratone): Νῦν ἐν ἔμοι πῆτω μέθω τὸ πλεόν ὅστέα τάμά· / νεκρὰ δὲ Δευκαλίων αὐτὰ κατακλυσάτω⁴². Diversamente in XI 104 (Lucillio) Fetonte è paradigma della vittima e il richiamo conferisce un risalto iperbolico e paradossale al destino del minuscolo Menestrato, gettato a terra e colpito mortalmente a calci dalla formica che cavalcava⁴³: una sorte del tutto contraria al "vigore

38. Per il significato erotico del verbo, cfr. V 245, 5 (Macedonio) e *LSJ s. v. I 5* e J. Henderson, *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven-London 1975, p.157.

39. Un'etera omonima è testimoniata anche in VI 292 (Edilo); un'amplificazione grottesca dell'epigramma di Nicarco è testimoniata in Martial., III 93, cfr. W. Burnikel, *Untersuchungen zur Struktur des Witzepigramms bei Lukillios und Martial*, Wiesbaden 1980, pp. 113-116.

40. «Sicché, dall'origine del mondo si verificarono queste quattro sciagure, Deucalione, Fetonte, Ermogene, Potamone».

41. Come osserva L. Robert, «Les épigrammes satiriques de Lucillius sur les athlètes. Parodie et réalité», in *L'Épigramme grecque*, Vandoeuvres-Genève 1967, pp. 275: «Le nom Potamôn a du être choisi pour indiquer l'abondance de ce poète. C'est une comparaison courante que "le flot" d'éloquence des rhéteurs».

42. «Ora in me le mie ossa bevano in abbondanza vino puro, e dopo la morte Deucalione le sommerga».

43. Ἰππεύων μύρμηκι Μενέστρατος ὡς ἐλέφαντι / δύσμορος ἔξαπίνης ὑπτιος ἐξετάθη, / λακτισθεῖς δ' ὡς εἶχε τὸ καίριον· « Ἴ φθόνε» φησί / «οὔτως ἰππεύων ὤλετο καὶ

guerriero” suggerito dalla valenza semantica del nome. E la comica imprecazione a φθόρος tenta di dare una spiegazione “filosofica” alla sciagura, proponendo nel contempo un’interpretazione del tutto nuova e sorprendente del mito: Fetonte infatti non morì per l’invidia divina, ma per decisione di Zeus, che volle evitare in questo modo la combustione della terra, provocata dall’imperizia dell’auriga.

Anche questa volta il poeta gioca sul nome del protagonista, comicamente antifrastico rispetto alla taglia e agli slanci battaglieri facilmente frustrati, a conferma di una precisa scelta stilistica. Infatti, per quanto del tutto esemplificativa, la documentazione presa in esame dimostra come la ricchezza semantica di un nome non incida soltanto sullo stile, ma soprattutto sul contenuto degli epigrammi, nei quali è praticamente impossibile individuare bersagli specifici; quel che conta non è distinguere tra τυχόντα e κύρια ὀνόματα, ma coglierne il “significato” (al di là del “significante”) nella essenziale struttura del componimento, con la consapevolezza che anche «il nomen sfacciatamente fictum è paradossale garanzia di riferimento verace»⁴⁴. In sostanza, il nome si confonde con il soprannome, in una sorta di κατ’ ἐπωνυμίαν κωμῳδεῖν che, «lungi dall’attutire il clamore dell’ὀνομαστί, ne accresce gli effetti, sottolineando sarcasticamente i vizi del personaggio preso di mira, secondo la prassi, già reperibile nella grecoità arcaica, dell’identificazione del nome con le qualità della persona, della ricerca dell’omen nel nomen»⁴⁵.

Proprio per questa specificità gli epigrammi dell’XI libro non solo si collocano in una veneranda tradizione che ha, come è noto, gli archetipi nella poesia giambica e nelle opere dell’*archaia* più contrassegnate dall’impegno politico⁴⁶, ma offrono nel contempo la testimonianza di una tecnica che può essere rintracciata nelle letterature di tutti i tempi, come prova esemplarmente un passo de *I Miserabili*. Victor Hugo, dopo avere elencato solo alcuni di coloro che componevano la banda «Patron-Minette», commenta: «Questi nomi hanno una fisionomia. Essi non esprimono solo individui, ma classi. Ciascuno di questi nomi corrisponde ad una varietà di quei mostruosi funghi che crescono nel sottosuolo della civiltà»⁴⁷.

Φαέθων» («Menestrato, cavalcando una formica come un elefante, all’improvviso, sventurato, fu steso supino; preso a calci, disse: “O invidia, cavalcando così morì anche Fetonte”»).

44. Bonanno, «Nomi e soprannomi», cit., p. 87.

45. Bonanno, «Nomi e soprannomi», cit., p. 76.

46. Per questa precisazione, cfr. Bonanno, «Nomi e soprannomi», cit., p. 75, n. 35.

47. Cito da V. Hugo, *I Miserabili*, trad. di V. Piccoli, Milano 1998, II, p. 868.

LEVIA GRAVIA

RICERCHE SULLE *GNOMAI* DI FILEMONE*

«Acme» 26 (1973), 129-166

PREMESSA

Un brano ha tono gnomico quando contiene «une constatation d'un auteur déterminé, qui exprime sous une forme lapidaire une vérité générale».¹

Tale carattere contraddistingue numerosi frammenti di Filemone: i fr. 5, 10, 22, 23, 24, 27, 28, 31, 37, 46, 53, 56, 57, 65, 69, 72, 73, 75, 88-91, 93, 94, 96, 97, 99, 100, 103-108, 117, 120, 121, 131-138, 143, 148-151, 157-162, 181, 184-185, 191-200, 202-204, 213.²

Anzi il γνωμολογεῖν doveva apparire, già a giudizio degli antichi, un elemento preminente dell'arte filemonea, come prova un preciso accenno in Apuleio, *Flor.* 16: *repperias apud ipsum... sententias vitae congruentes.*

La presente ricerca, che intende offrire un commento analitico dei frammenti gnomici di Filemone, si prefigge tre scopi:

* Presentato dal Prof. Dario del Corno.

1. C. Georgescu, *L'analyse du locus sententiosus dans la comédie de caractère (avec référence spéciale à la comédie Adelphoe)*, Studii Clasice, 10, 1968, pp. 93-113 (p. 113). Il concetto di gnome è così definito da Aristotele, *Rhet.* II 21: ἔστι δὴ γνώμη ἀπόφανσις, οὐ μέντοι οὔτε περὶ τῶν καθ' ἕκαστον, οἷον ποῖός τις Ἴφικράτης, ἀλλὰ καθόλου, οὔτε περὶ πάντων, οἷον ὅτι τὸ εὐθὺ τῷ καμπύλῳ ἐναντίον, ἀλλὰ περὶ ὅσων αἱ πράξεις εἰσὶ καὶ αἰρετὰ ἢ φευκτὰ ἐστὶ πρὸς τὸ πράττειν. Per altre definizioni, che risalgono sostanzialmente a quella aristotelica, cfr. Hermog. *Prog.* 4 (C. Walz, *Rhetores Graeci*, I, p. 24): γνώμη ἐστὶ λόγος κεφαλαιώδης ἐν ἀποφάσει καθολικῇ, ἀποτρέποντι, ἢ προτρέπων ἐπὶ τι, ἢ ὁποῖόν ἐστιν ἕκαστον δηλῶν ed *Auct. ad Herennium*, IV 17,24: *sententia est oratio sumpta de vita, quae aut quid sit aut quid oporteat esse in vita, breviter ostendit* (K. Horna, *R.E. Suppl.* VI, 1935, s.v. *Gnome*, coll. 74 ss.). Per altri lavori recenti sulle gnomai, cfr. R. Fink, *Die Funktion der Gnomik in den Tragödien des Aischylos*, Diss. (dattiloscritta) Heidelberg 1958; W. Görler, *MENANDROU ΓΝΩΜΑΙ*, Diss. Berlin 1963.

2. I frammenti di Filemone – ed in generale dei comici (ad eccezione di Menandro) – sono citati secondo l'edizione di T. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, voll. I-III, Lipsia 1880-1888. La sezione dedicata a Filemone si trova nel vol. II, pp. 478-539.

1) Lo studio della tecnica con cui sono articolate le sentenze. Si potrà così determinare se esse si riducano a semplici motti, oppure siano comprese in una più ampia riflessione; in tal caso verrà studiata la loro funzione espressiva.

2) L'esame dello stile, allo scopo di rilevare: a) se ed in quale misura le affermazioni gnomiche siano ribadite sul piano formale da artifici retorici; b) come certi concetti siano vivacizzati icasticamente attraverso un'espressione metaforica o una immagine, ovvero vengano sottolineati, talvolta con intento burlesco o paradossale, mediante l'evidenza volutamente data ad alcuni termini significativi della riflessione.

3) L'analisi concettuale delle sentenze: si potrà con ciò stabilire se Filemone riprenda soltanto temi tradizionali, oppure svolga considerazioni più originali, rispetto agli altri comici della *nea* in particolare, ed alla tradizione letteraria in generale.

Verranno commentati soltanto i frammenti attribuibili con sicurezza a Filemone; non saranno, invece, presi in esame i frammenti indicati dal Kock come ἀμφισβητήσιμα e ψευδεπίγραφα (fr. 225-247) e quelli appartenenti all'anonima *Comparatio Menandri et Philistionis*, che Meineke³ e Kock compresero nelle loro sillogi, sulla base dell'arbitraria identificazione Filistione = Filemone.⁴

Rimarranno pertanto esclusi⁵ dall'indagine i seguenti frammenti: 92, 102, 109-116, 118 a-b, 127-130, 140-141, 147, 164-180, 186-187, 205- 207.⁶

3. A. Meineke, *Fragmenta Comicoorum Graecorum*, vol. IV, Berolini 1841, pp. 3-67.

4. Cfr. W. Meyer, *Die athenische Spruchrede des Menander und Philistion*, Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 19, 1892, pp. 225-95; A. Koerte, R.E., XIX, 2, 1938, s.v. *Philemon*, col. 2144; J. Irscher, *Philistion= Philemon. Eine Namensverwechslung und ihre Folgen*, in « Omagiu lui P. Constantinescu -Iasi », Bucarest 1965, pp. 19-25.

5. Come già nell'edizione di J. M. Edmonds, *Fragments of Attic Comedy*, III A, Leiden 1961, pp. 6-96.

6. Per il testo seguono principalmente l'edizione del Kock; sono indicati i casi in cui me ne allontano per accogliere le lezioni di Meineke e di Edmonds. I frammenti di Menandro sono citati secondo l'edizione di A. Koerte-A. Thierfelder, *Menander. Reliquiae*, t. II, Lipsiae 1959; per le Sentenze e la σύγκρισις seguono invece l'edizione di S. Jaekel, *Menandri Sententiae. Comparatio Menandri et Philistionis*, Lipsiae 1964. Per i frammenti dei tragici cito dall'edizione di A. Nauck-B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Hildesheim 1964.

COMMENTO

Fr. 5

La sentenza, che definisce chi sia il vero κόσμιος, è espressa attraverso una doppia antitesi: al v. 1 si contrappone il v. 3, al v. 2 il v. 4.

I primi membri della contrapposizione sono espressi in forma negativa, secondo una tecnica che trova altri esempi in Filemone, cfr. fr. 10, 2; 73, 4-6; 132, 2; 136, 1, ed in particolare i fr. 94, 1-7 e 97, 1-4, che contengono la definizione dei concetti di δίκαιος e μακρός. La coordinazione negativa dei vv. 1-2 è sottolineata da una identica disposizione dei termini (ἄν λαλῆ τις... ἄν πορεύηται τις). Il δέ di v. 3 si contrappone a quanto precede; μὲν... δέ dei vv. 3-4 sono invece in correlazione tra loro. Da notare anche che κόσμιος si trova, con forte rilievo, alla fine dei versi iniziale e finale della sentenza.

Con φύσις il poeta vuole indicare, forse, la forza individuale ed interiore che trascina (φέρει) l'uomo a qualcosa: tutta l'espressione assume, quindi, un valore affine a quello di Aesch. *Ch.* 1023-24: φέρουσι... φρένες δύσαρκτοι; cfr. anche Plat. *Resp.* 394 d: ὅπη ἄν λόγος ὥσπερ πνεῦμα φέρη.

In grande evidenza l'immagine di chi cammina a testa in giù: l'atteggiamento è tipico, propriamente, di coloro che ostentano vergogna (cfr. ad es. Aristoph. *Eq.* 1354, *Th.* 930) ο δυσωπία, cfr. Plut. *Mor.* 532 f.

L'aggettivo ἀσχίμων compare solo in Posidipp. fr. 1,5; tra i tragici solo un esempio, in Euripide, fr. 259.

Fr. 10

Il frammento si articola in tre parti:

1) Premessa negativa (vv. 1-2₁): Filemone nega polemicamente che la *tyche* sia una 'waltende Macht' (M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, II, München 1961, p. 199), singola (μία) e preesistente (πρότερον) all'uomo. Così mi sembra si debba interpretare, accogliendo la congettura di Edmonds, che bene si adatta a quanto è detto subito dopo. Non mi è chiaro il senso di πρῶην, emendazione del Bentley.

2) Enunciato (vv. 2₂-4): la *tyche* appare qualcosa di connaturato con l'individuo; rappresenta 'die Summe der Lebensschicksale, die dem Menschen gleichsam anhaften' (Nilsson, *cit.*). Il concetto è sottolineato sul piano formale dalle ripetizioni (ἡμῶν, ἡμῖν; σωμάτων, σώματι in evidenza alla fine dei vv. 2 e 4), dagli accostamenti γινώμεθα... προσγίνετο... συγγενής e dalla disposizione chiastica dei termini μετὰ τῶν /σωμάτων... γινώμεθα/προσγίνετο ... τῷ σώματι.

Esso si ritrova negli oratori attici del IV sec., cfr. Aeschin. III 157, Demosth. XVIII 266 (Nilsson, *cit.*), ma come ha mostrato G. Busch, *Untersuchungen zum Wesen der Τύχη in den Tragödien des Euripides*, Diss. Heidelberg

1937, pp. 12-13, non è estraneo neppure alla tragedia, dove la *tyche* intesa come 'persönliches Schicksal' può essere espressa: a) con un pronome possessivo, cfr. Aesch. *Pr.* 182; Soph. *Ai.* 980; Eur. *Herc.* 1141 ed in generale la documentazione addotta a p. 67, *Verzeichnis* IV; b) con la determinazione del personaggio che 'ein Schicksal erfährt', come ad es. Eur. *Alc.* 240, *Med.* 58; c) col nome proprio del personaggio in questione 'wobei dann ein einmaliges, berühmtes Schicksal nach ihm heisst', cfr. Aesch. fr. 296, Eur. *Or.* 360.

Il concetto relativo all'individualità della *tyche* trova rispondenza nel fr. 191: ἄλλος κατ'ἄλλην δαίμονίζεται τύχην, dove attraverso l'uso di δαίμονιζεσθαι, verbo che non ricorre altrove nella *nea*, si precisa la funzione del δαίμων, che 'den Menschen durchs Leben begleitet und den Gang seines Schicksals bestimmt' (Nilsson, *op. cit.*, pp. 200-201); cfr. anche Demosth. XVIII 208: ἦν [scil. τύχην] ὁ δαίμων ἔνειμεν ἐκάστοις; Men. fr. 714, 1-5 e per Euripide, Busch, *op. cit.*, pp. 33-34.

3) Conclusione (v. 5): non è forse azzardato supporre che il comico, nel ribadire l'individualità assoluta della *tyche*, intenda contrapporsi al concetto tragico di destino individuale, ma condizionato dalle colpe della stirpe, secondo una concezione che doveva essere ormai diffusa nella coscienza del tempo.

Fr. 22

Il frammento inizia e si conclude con due nessi simili, nel primo e nell'ultimo emistichio. L'accostamento ἄνθρωπος... ἄνθρωπος ἦ sottolinea come l'uomo sia tale solo quando i suoi atti siano ispirati a vera umanità. Un'espressione analoga, per quanto non circoscritta ad una precisa categoria sociale, ricompare anche in Men. fr. 484: ὡς χαρίεν ἔστ' ἄνθρωπος, ἂν ἄνθρωπος ἦ. Per una rivalutazione umana dello schiavo, cfr. Soph. fr. 854: εἰ σῶμα δοῦλον, ἀλλ' ὁ νοῦς ἐλεύθερος; ma il tema è sviluppato soprattutto da Euripide, presso il quale si trovano numerosi accenni allo schiavo che possiede una nobile anima in un corpo non libero, cfr. *Io.* 854 ss., *Hel.* 730-31, fr. 511, 831. In queste idee, che ritornano anche in Men. fr. 722, 7-8, Euripide, come ha precisato V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971, pp. 216-17, riecheggia solo in parte le teorie sofistiche: infatti, al contrario di Ippia (D.-K.¹⁰ 86 C 1 = Plat. *Prot.* 337 c ss.) e di Antifonte (D.-K.¹⁰ 87 B 44, fr. B col. 2, 1-20), il poeta non arrivò «alla eliminazione, su un piano teorico, delle differenze tra uomo libero e schiavo e tra greco e barbaro... Per lui... lo schiavo può essere moralmente o intellettualmente non inferiore agli uomini liberi, purché conservi ed esalti il rapporto di sudditanza nei confronti del padrone». Il problema è ripreso dalla filosofia peripatetica (cfr. A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Torino

1965, pp. 56-57) e stoica. Per quest'ultima una chiara testimonianza è offerta da Sen. *Ep.* V 47,10: *vis tu cogitare istum quem servum tuum vocas ex isdem seminibus ortum eodem frui caelo, aequae spirare, aequae vivere, aequae mori! Tam tu illum videre ingenuum potes quam ille te servum.* Lo schiavo quindi «a differenza dell'animale è un essere razionale nei riguardi del quale noi, in base alla universale legge di natura, abbiamo delle obbligazioni... e egli merita, in quanto uomo, il nostro rispetto, e può pretendere di ricavarne un trattamento umano». (M. Pohlenz, *L'uomo greco*, trad. it., Firenze 1962, pp. 759-60; cfr. anche Id., *Stoa*, trad. it., Firenze 1967, I, p. 274; II, p. 82).

Ciò che la filosofia del suo tempo analizzava sul piano teorico, Menandro rappresentava artisticamente in teatro nella figura di due schiavi: il Daos innamorato del frammentario *Heros*, titubante e pudico nell'ammettere i suoi sentimenti; e soprattutto il Daos dell'*Arpia*, accorato e umanissimo nel suo dolore per la scomparsa del padroncino Cleostratos (vv. 1-17); fermo nel rifiuto di aiutare l'avarò Smicrines nella realizzazione del suo proposito (sposare la sorella di Cleostratos, per mettere le mani sulla dote, vv. 164-215); leale nello slancio con cui prende le parti di Chairestratos e Chaireas, a difesa di una causa che ritiene onesta e giusta (vv. 290-390).

Nulla di certo si può dire sul frammento filemoneo: rappresenta semplicemente la ripresa di un tema ormai tradizionale, ovvero si trovava inserito in una più ampia situazione, di cui era protagonista uno schiavo di nobili sentimenti, come i due personaggi menandrei?

Fr. 23

La sentenza, di cui è evidente l'intento umoristico, si articola simmetricamente in due parti: la formulazione (vv. 1-2) e la spiegazione (vv. 3-4) introdotta, come di consueto, da γάρ, per cui cfr. fr. 56; 88, 3; 105; 157; e Men., ad es., *Asp.* 28, *Epitr.* 723, *Perik.* 49, fr. 336 etc. La gravità burlesca del frammento è determinata dall'evidenza di ἥδιον e μουσικώτερον, che inquadrano il primo verso, e soprattutto dal gioco di parole dei vv. 3-4, in cui forme di λοιδορεῖν sono ripetute ben quattro volte. Simili espedienti formali sono estranei a Menandro, mentre identico tono si rileva in Filemone anche nel fr. 46. Per alcuni esempi in Plauto, cfr. *Capt.* 461-63: *Miser homo est qui ipse sibi quod edit quaerit et id aegre inuenit, / sed ille est miserior qui et aegre quaerit et nihil inuenit; / ille miserrumst, qui quom esse cupit, <tum> quod edit non habet;* e (soprattutto) *Epid.* 166-166a-167: *plerique homines, quos quom nil refert pudet, / ubi pudendum est ibi eos deserit pudor, / quom usust ut pudeat.*

Per il contenuto del frammento, cfr. l'*apophthegma* di Demostene *ap. Stob.* III 19,4: Δημοσθένης λιοδορουμένου τινὸς αὐτῷ «οὐ συγκαταβαίνω» εἶπεν «εις ἀγῶνα, ἐν ᾧ ὁ ἠττώμενος τοῦ νικῶντός ἐστι κρείττων».

Fr. 24

M.A. Desrousseaux, *Sur quelques fragments des comiques*, in «Mélanges offerts à M. Octave Navarre», Toulouse 1935, p. 149, propone: πρόχειρον ἔχει τὴν γλῶτταν ἐν λόγῳ τρέχειν = «il a la langue bien pendue»; dove tuttavia l'espressione ἐν λόγῳ τρέχειν parrebbe anomala.

Se si conserva, con Edmonds,⁷ la lezione dei codici, si possono proporre varie interpretazioni alternative, cercando di spiegare il valore di εὐλογος che: a) può essere connesso con εὐλέγειν = lt. *bene dicere* (cfr. *Soph. El.* 1028, ironico), ed in tal caso indicherebbe l'«assentator», il «laudator»; b) può essere inteso, sofisticamente, come ὃς μείζονα λόγον λέγει: forse questo era il valore dato anche da Stobeo, che inserisce il frammento nel capitolo περὶ παρρησίας; c) potrebbe anche avere il valore etimologico «che ha buon senso » (cfr. la traduzione di Edmonds): in questo caso il frammento si potrebbe confrontare con Eur. *Bacch.* 268: σὺ δ' εὐτροχον μὲν γλῶσσαν ὡς φρονῶν ἔχεις. Con tale significato l'aggettivo è di uso raro riferito a persone (L.S.J. s.v.); ma ciò non costituirebbe una grave difficoltà, se si pensa a μακρός nel fr. 92, 2.

Fr. 28

La sentenza è espressa nei vv. 1-4. I vv. 1-2₁ sono ripresi e spiegati dai vv. 5-8; a questi si contrappone il v. 9₁, che a sua volta riprende, attraverso un riferimento personale, precisato nei vv. 92-11, i vv. 2₂-4 e porta, pertanto, su un piano concreto il tono generalizzante della riflessione. La sentenza iniziale si basa sul duplice valore di χειμῶν e χειμάζω, che in senso metaforico compaiono già nella tragedia (per χειμῶν, cfr. ad es., Aesch. *Pr.* 643, *Ch.* 202; *Soph. Ant.* 670; per χειμάζω, cfr. ad es., Aesch. *Pr.* 563; *Soph. Ph.* 1460; Eur. *Hipp.* 315, *Io.* 966) e ritornano con frequenza nella *nea*: per χειμῶν, cfr. Men. *Sam.* 206-10:

] δρόμου καλο [ῶ
χει]μῶν ἀπ[ροσδ]όκητος ἐξαίφνης [πολὺς
ἐλθῶν. ἐκεῖνος τοὺς ἐν εὐδίᾳ ποτὲ

7. Il quale, peraltro, evita di tradurre τρέχειν ('the tongue's handy shelter if you've sense'), che sottolinea invece la fluenza del linguaggio, cfr. Lucian. *Dial. Deor.* 7, 3: οὐ γὰρ ἦκουσας αὐτοῦ καὶ λαλοῦντος ἤδη στωμύλα καὶ ἐπίτροχα.

θέοντας ἐξήραξε κἀνεχαίτισεν·
 τοιοῦτο γὰρ καὶ τοῦμόν ἐστι νῦν·

allorché Demeas paragona lo sconvolgimento di una improvvisa tempesta al turbamento provato al vedere Chrysis che allatta il bambino di Moschion; fr. 162: μὴ θεομάχει μηδὲ προσάγου τῷ πράγματι /χειμῶνας ἑτέρους, τοὺς δ'ἀναγκαίους φέρε, con riferimento alle pene d'amore, come mostra l'imitazione, peraltro sbiadita, di Terenzio, *Eun.* 76 ss.: *...si sapīs/ neque praeter quas ipse amor molestias / habet addas, et illas quas habet recte feras*; per χειμάζω, cfr. Men. fr. 335: χειμαζόμενος (v. 7) è il povero che si sposa ed ha figli; P. Oxy. 2654 (*Karch.*), dove il personaggio il quale κεχείμασται σφόδρα (v. 6) poteva essere la fanciulla, di cui è stata rivelata l'origine ateniese, e sulla quale lo pseudo Cartaginese aveva delle mire; oppure «il padre di lei che ne aveva finora ignorato l'esistenza» (D. Del Corno, *Gnomon*, 42, 1970, p. 253). La metafora, che non compare mai in Terenzio, ricorre tre volte in Plauto, *Most.* 137 e 162, *Trin.* 397-99. Ai vv. 1-2 l'iperbato τοῖς πλέουσι... μόνοισι trova confronto in Men. *Dysc.* 30 ss., a proposito del quale così commenta E. W. Handley, *The Dyskolos of Menander*, London 1965, p. 171: «in naturalistic writing like Menander's, there is a strong presumption that such departures from 'logical' word-order are intended to reflect what happened in the language of everyday use; sometimes, as here and at 234-8, the speaker is patently angry or upset, and the disturbance of his thoughts appears to be reflected in the disturbed sequence of their expression». Cfr. anche *Georg.* 131, fr. 569 ed *Antiph.* fr. 24, 2-3. Per la posizione di μόνος in generale, cfr. Kühner-Gerth, II, 1, p. 621, § 464, 6.

Al v. 3 τοῖς... ἐν τῇ Στοᾷ può avere una duplice interpretazione:

1) rappresenta un frizzo contro una scuola filosofica (C. Dietze, *De Philemone comico*, Diss. Göttingen 1901, p. 10, n. 1), probabilmente gli Stoici (Edmonds, n. c), già presi di mira nel fr. 85 (O. Musso, *Filemone, Plauto e una parodia filosofica*, P.P., 120, 1968, p. 197); 2) ha valore generico, ed insieme a τοῖς... οἰκίαις forma, rispetto a τοῖς πλέουσι τὴν θάλατταν, il secondo membro di un'espressione polare. Da notare anche l'allibramento dei vv. 3-4.

Al v. 9 γὰρ si trova in quinta sede, come pure nei frr. 56, 2; 79, 17; 106, 2; cfr. anche Men. *Georg.* fr. 1, 4; *Theoph.* 25; *Asp.* 161; *Sam.* 45.

Fr. 31

La sentenza, che occupa i vv. 5₂₋₇ e dà una motivazione a quanto è affermato nei vv. 1-5₁, è espressa attraverso uno stile artificioso, in cui probabilmente Filemone ha voluto sottolineare il tono grave dello schiavo nella

disquisizione. Ciò spiega la presenza, nei versi precedenti, di alcuni tratti retorici come l'accostamento τύραννος τῶν τυραννούντων, i poliptoti βασιλέων / βασιλεύς, θεῶν/θεός ed il passaggio dalla coordinazione μέν... δέ(vv. 1-2) all'asindeto (vv. 3-5). Al v. 4 l'emistichio δοῦλοι βασιλέων εἰσὶν non ha legami con quanto precede; pertanto va accettata la supposizione di Herwerden, *ap.* Kock, secondo il quale dopo il v. 3 è caduto un intero trimetro, per il contenuto del quale cfr. la congettura *exempli gratia* del Kock.

Involuta l'espressione di v. 6: ὧν δέ non sta in luogo di τῶν δέ (Kock, Edmonds), ma è nesso relativo, che si riferisce ad ἐτέρων; tutto il verso pertanto può essere così tradotto: « (tutte le cose) sono per natura inferiori ad altre, rispetto alle quali però ce ne sono di maggiori ». Al v. 7, con struttura a chiasmo accentuata dal poliptoto, τούτοις si riferisce a μείζονα e ταῦτα ad ὧν. Sulla potenza di Ἀνάγκη, cfr. Eur. *Alc.* 965-66.

Fr. 37

Sentenza tradizionale, espressa in tono prosastico soprattutto nella frase relativa. Per un pensiero assai simile, anche sul piano formale, cfr. Alex. fr. 30, 1-2: ἅπαντα τὰ ζητούμεν' / ἐξευρίσκειται / ἂν μὴ προαποστῆς μηδὲ τὸν πόνον φύγῃς; cfr. anche Men. fr. 164, 935 e Ter. *Heautont.* 675: *nil tam difficilest quin quaerendo investigari possiet.*

Per il contenuto della gnome, cfr. anche Soph. *O.T.* 110. Molto simili sono i versi di Men. *Dysc.* 863-64: ἀλωτὰ γίνετ' ἐπιμελεία καὶ πόνω / ἅπαντα, dove la disposizione delle parole dà volutamente risalto ad ἀλωτὰ ed ἅπαντα. All'ἐπιμέλεια accenna anche Antifane, fr. 144, 5: πρὸς ἐστὶ πᾶσιν ἐπιμέλεια καὶ πόνος e fr. 290: τῆς ἐμελείας δοῦλα πάντα γίνεταί.

Fr. 46

L'artificiosa disposizione delle parole e la ripetizione di nessi e vocaboli simili (v. 1: τοῦ κακῶς ἔχειν, v. 3: τὸν κακῶς ἔχοντα, πῶς ἔχει) accentuano volutamente il tono di paradossale realismo con cui è espressa la sentenza. Simili espedienti formali sono impiegati, con scopo diverso, nel fr. 23. Per la funzione dell'iperbato τὸ... δεῖν, cfr. il fr. 28, 1-2. Il verbo ἐπισκοπεῖσθαι ha il valore di 'far visita ad un ammalato'; con tale significato è impiegato prevalentemente in prosa (cfr. *L.S.J.* s.v., 2), e non ha altri confronti tra i comici della *nea*.

Fr. 53

Il primo emistichio si riallaccia, evidentemente, a quanto precedeva. Sembra inoltre opportuno mantenere al v. 4, con Edmonds, ποιεῖ dei codici, in luogo di πονεῖ, congettura del Wachsmuth accolta dal Kock. L'anafora alla fine (o

all'inizio) di due versi successivi è un tratto stilistico frequente in Filemone, cfr. fr. 7, 3-4; 23, 3-4; 71, 3-4; 90, 5-6; 117, 2-3; 137, 1-2.

Di rilievo ai vv. 1-2 l'iperbato τὰς ἐλπίδας... ἔχειν; non trova altri esempi l'uso di ἐλπίς con ἐπί+ dat.: probabilmente, dando risalto all'idea di stato, si intende sottolineare come l'uomo non debba considerare la *tyche* un punto di riferimento su cui adagiarsi, rinunciando ad iniziative personali.

Il motivo della collaborazione tra uomo e *tyche* (o divinità) – che qui è ribadito formalmente anche dalle espressioni συλλαμβάνεσθαι ...μεθ' ἑτέρου... μὴ μόνη– ricorre con frequenza nella tragedia, come mostra la documentazione addotta da Busch, *op. cit.*, p. 29; cfr. anche G. Herzog-Hauser, *R.E.* XXXI, 2, 1948, s.v. *Tyche*, coll. 1956-57.

Concettualmente vicini ai vv. 3-4 sono, in particolare, Soph. fr. 374: οὐκ ἔστι τοῖς μὴ δρῶσι σύμμαχος τύχη; fr. 841: οὐ τοῖς ἀθύμοις ἡ τύχη συλλαμβάνει; Eur. fr. 598, 3: ὡς τοῖσιν εὐφρονοῦσι συμμαχεῖ τύχη. In ogni caso qui la *tyche* non appare più, come nel fr. 10, «die Summe der Lebensschicksale» inerente ad ogni singolo individuo, ma ritorna ad essere quella potenza che trascende l'uomo e ne indirizza le azioni, secondo la concezione diffusa nell'ellenismo.

Fr. 56

Alla gnome contenuta nel primo verso segue la spiegazione introdotta da γάρ, per cui cfr. fr. 23, 3.

Di rilievo l'anafora κακόν... κακῶς (all'inizio ed alla fine del verso) ... κακῶν; artificiosa è la disposizione delle parole del v. 2. Di contenuto analogo è Eur. fr. 85: μέτεστι τοῖς δούλοισι δεσποτῶν νόσου; cfr. anche *Med.* 54 ss. Per Eur. *Hel.* 726-27 κακὸς δοῦλος è invece ὅστις μὴ ... συνωδίνει κακοῖς. Della sentenza non risultano confronti nella *nea*.

Fr. 57

La sentenza probabilmente suggellava quanto detto prima; lo fa supporre l'uso di γάρ, per cui cfr. fr. 23, 3.

L'enfasi con cui è espressa la gnome è sottolineata da alcuni tratti stilistici: l'iperbato τοῦ... δικαίου... μόνου (per cui cfr. fr. 28,2), che pone in risalto due termini significativi all'inizio ed alla fine della sentenza, la collocazione di ἀθάνατος all'inizio del verso e l'espressione polare κὰν... θεοῖς.

Fr. 65

τὸ τῆς Ἀμαλθείας δοκεῖς εἶναι κέρας
οἷον γράφουσιν οἱ γραφεῖς κέρας βοός;
ἀργύριόν ἐστι· τοῦτ' ἂν ἔχῃς, λέγε
πρὸς τοῦθ' ἄ βούλει, πάντα σοι γενήσεται,

φίλοι, βοηθοί, μάρτυρες † συνοικίαι.

5

v. 4 τοῦθ' ὁ Β: τοῦθ' ἄ βούλει corr. et dist. Del Corno; v. 5 συνοικίαι codd.: συνήγοροι Meineke, συναίτιοι Edmonds, fort. καὶ σύνδικοι.

Il sostantivo κέρας è posto in particolare evidenza dall'iperbato del v. 1 e dall'anafora del v. 2; per κέρας βοός cfr. Pherek. in F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, I, Leiden 1957, 3 F 42, p. 74: Αμάλθεια ... κόρας εἶχε τάρου.

Tale tradizione, sorprendentemente, non compare presso altri autori, che parlano, invece, di 'corno di capra' (cfr. anche K. Wernike, *R.E.I.*, 2, 1894, s.v. *Amaltheia*, col. 1721). Tra i comici solo Antifane allude al 'corno di Amaltea' (fr. 109).

Di rilievo la figura etimologica γράφουσιν οἱ γραφεῖς; per altri casi in Filemone, cfr. fr. 85, 1; 90, 2; 120, 1; 137, 3; 149, 2; 211; 219; in Menandro cfr., ad es., *Epitr.* 256, 434, *Perik.* 156 etc. Per l'anafora di τοῦτο, cfr. Philem. fr. 4, 2-4; 31, 7 e Men. fr. 416, 5-8; 620, 3-5.

Inaccettabile al v. 5 la lezione dei codici συνοικίαι; il senso sembrerebbe richiedere qualcosa di simile a συνήγοροι del Meineke. Si potrebbe forse pensare a καὶ σύνδικοι: tutto il nesso μάρτυρες καὶ σύνδικοι (per cui cfr. Plat. *Leg.* 929 e: γιγνέσθωσαν τῷ γραφομένῳ μάρτυρες ἅμα καὶ σύνδικοι) designerebbe una terza e più precisa categoria di persone dopo i generici φίλοι e βοηθοί.

Il frammento di Filemone può essere utilmente confrontato con Menandro fr. 614.

Entrambi presentano una struttura analoga, dove il richiamo iniziale, mitologico in Filemone, filosofico-letterario in Menandro, è confutato ed interpretato alla luce di quanto mostra la realtà, che cioè tutto può essere dominato dal denaro. A proposito di εὐξ' εἴ τι βούλει (Men., v. 6, a cui in Filemone corrisponde λέγε πρὸς τοῦθ' ἄ βούλει), M. Pohlenz, *Kleine Schriften*, I, Hildesheim 1965, p. 450, ricorda il già citato passo di Ferecide: τοῦτο δέ (scil. il corno di Amaltea), ὡς Φερεκύδης λέγει, δύναμιν ἔχει τοιαύτην ὥστε βροτὸν ἢ ποτόν, ὄπερ<ἄν>εὔξαιτό τις, παρέχειν ἄφθονον.

In base a questo confronto ed alla sorprendente analogia verbale tra il v. 4 di Filemone ed il v. 6 di Menandro, Pohlenz suppone che «beide Komiker eine ältere Dichterstelle über das Horn der Amaltheia auf das Geld umdeuten».

Comune ai due frammenti è anche l'accenno ai μάρτυρες ed ai φίλοι; sulle ricchezze che procurano amici, cfr. Soph. fr. 85, 1: τὰ χρήματ' ἀνθρώποισιν εὐρίσκει φίλους (= Men. *Mon.* 733); Plaut. *Stich.* 522: *res amicos inuenit*. Tra gli altri poeti della *nea*, un generico accenno alla potenza del denaro si trova in Diph. fr. 103.

Fr. 69

Per il periodo ipotetico dell'oggettività con futuro nell'apodosi e nella protasi, cfr. Kühner-Gerth, II, 2, p. 466, § 573 a. Di rilievo la ripetizione della formula-base all'inizio ed alla fine dei due versi.

Senza dubbio strano è il contenuto del frammento che non trova confronti altrove; ma per la constatazione che il corso della vita non corrisponde ai desideri dell'uomo, cfr. Men. *Mon.* 273: ζῶμεν γὰρ οὐχ ὡς θέλομεν, ἀλλ'ὡς δυνάμεθα.

Fr. 72

Una interpretazione complessiva del frammento è affatto ipotetica e può essere data solo ammettendo, dopo il v. 4, la caduta di un intero verso, simile per contenuto a quello proposto *exempli gratia* dal Porson: οὐτ' ὄφελος οὐδὲν εὔ γεγραμμένης γραφῆς. In tal caso i vv. 4-6 rappresenterebbero uno sviluppo dei vv. 1-3, ed il frammento, contenutisticamente, si articolerebbe su questi punti: a) critica del concetto di mimesi applicato alle arti figurative; b) affermazione che nella scultura e nella pittura il bello ha un'utilità relativa, in quanto è condizionato dalle capacità dei singoli di comprendere l'opera d'arte. Ciò perché scultura e pittura non rappresentano una bellezza completa ed universalmente intelligibile, quale appare nella realtà.

Il tono polemico dei vv. 1-2 è formalmente ribadito dalla successione οὐκ ἔστιν οὔτε... οὔτε. Al v. 5 l'espressione ἡ τέχνη λάβη esprime con evidenza l'immagine dell'arte che 'trova, scopre' chi ad essa si accosta per contemplarla.

Fr. 73

Il frammento è articolato su tre considerazioni inserite in un dialogo:

1) l'ipotesi irreali dei vv. 1-3 assai vicina contenutisticamente ai vv. 1-3 di Soph. fr. 513:

ἀλλ' εἰ μὲν ἦν κλαίουσιν ἰᾶσθαι κακὰ
καὶ τὸν θανόντα δακρύοις ἀνιστάναι,
ὁ χρυσὸς ἦσσον κτῆμα τοῦ κλαίειν ἂν ἦν.
νῦν δ', ὦ γεραῖέ, ταῦτ' ἀνηνύτως ἔχει,
[τὸν ἐν τάφῳ κρυφθέντα πρὸς τὸ φῶς ἄγειν]. 5
κάμοι γὰρ ἂν πατήρ γε δακρύων χάριν
ἀνῆκτ' ἂν εἰς φῶς.

Considerando che una reminiscenza tragica sarebbe appropriata al tono grave con cui lo schiavo esorta il proprio padrone, si può forse ipotizzare un rapporto diretto tra i due passi, ovvero la comune ripresa di un detto popolare. Al v. 3 la perifrasi δόντες χρυσίον in luogo delle normali costruzioni di ἀλλάσσω (genitivo/dativo, ovvero ἀντί+ gen.), sembra insistere sulla paradossalità del dare oro in cambio di lacrime.

2) La constatazione dei vv. 4-6 che, introdotta come in Sofocle da νῦν δέ (v. 4), conferma l'irrealità dell'*exemplum fictum*. In grande evidenza è posto al v. 4 il sostantivo τὰ πράγματα: 'gli eventi' si direbbero personificati, come prova l'espressione τὴν αὐτὴν ὁδόν... πορεύεται, e soprattutto l'uso di προσέχει ed ἀποβλέπει riferiti ad un concetto astratto.

3) La gnome conclusiva, che attraverso un linguaggio metaforico, suggerito dal confronto tra δένδρον e λύπη ribadisce l'inevitabilità di certe reazioni emotive, come un dato oggettivo, contro il quale ogni parenesi risulta inutile.

Al v. 8 accoglierei il plurale τὰ δάκρυα (cfr. vv. 1 e 3) trådito da Plutarco, *Mor.* 105 f ed accettato da Edmonds. È un tratto stilistico non raro nei frammenti sentenziosi di Filemone la ripetizione di un termine significativo, cfr. ad es. fr. 10, 3-5; 56; 106.

Senz'altro voluta è la collocazione di λύπη e δάκρυα all'inizio ed alla fine della gnome, quasi a sottolineare l'inscindibilità dei due concetti.

Fr. 75

Il frammento si articola in tre parti: gnome iniziale (vv. 1-2), esemplificazione (vv. 3-6) e gnome finale (v. 7), che suggella il *paradeigma*. L'esempio è introdotto da τεκμήριον δέ: l'espressione ricorre, anche se leggermente variata, nel fr. 97, 5 (τεκμήριον δέ τοῦδε τὸν Ὅμηρον λαβέ) ed in Antiph. fr. 164, 2. Non si hanno invece testimonianze in Menandro. La disposizione chiasmica dei termini ai vv. 1-2⁸ (ῥάδιον παραινέσαι... ποιῆσαι ... οὐχὶ ῥάδιον) si osserva anche nel fr. 27, di eguale contenuto sentenzioso: χαλεπὸν τὸ ποιεῖν, τὸ δὲ κελεῦσαι ῥάδιον; in entrambi i casi il chiasmo sottolinea l'antitesi concettuale.

Nell'esemplificazione il forte iperbato τοὺς ἰατροὺς... πάντας λαλοῦντας pone in particolare risalto i termini più significativi della proposizione: a πάντας λαλοῦντας si contrappone nella stessa sede al verso successivo αὐτοὺς ποιοῦντας, e all'opposizione dei verbi dà risalto anche

8. Al v. 1 il Kock accoglie l'emendazione del Bentley ἄλλω πονοῦντι: i codici hanno invece ἄνθρωπον ὄντα.

l'omoioteleuto. Per il valore avversativo di εἶτα, cfr. Kühner-Gerth, II, 2, p. 281, § 533, 6.

Sorprende l'uso di ἐγκράτεια che è vocabolo filosofico e non si trova mai usato né presso i tragici né presso i comici. Forse qui è impiegato per ironizzare sulle 'disquisizioni' dei medici intorno alla necessità di seguire le prescrizioni da essi imposte; l'ironia sembra confermata dall'uso di θεωρεῖν; con valore assoluto compare solo in Aristotele, cfr. *Pol.* 1280 b 28, *Metaph.* 1001 b 14, 1004 b 1 etc. Chiude la sentenza ἴσως che «is used to... qualify a positive assertion» (*L.S.J.*); con analogo valore l'avverbio ricompare, in contesti sentenziosi, anche in Men. *Georg.* 79; *Dysc.* 239-40; *Sam.* 22. Strutturalmente il frammento presenta analogie con Philipp. fr. 15:

οὐ χαλεπὸν ἔστι τῷ κακῶς διακειμένῳ
εἰπεῖν τιν' ἐσθίοντα «μὴ κακῶς ἔχε»,
πύκτη τ' ἐπιτιμᾶν οὐδὲν ἔργον μαχομένῳ,
αὐτὸν μάχεσθαι δ' οὐκέτ' ἔστι ῥᾶδιον.
ἕτερόν τι τὸ λέγειν ἔστι τοῦ πεπονθέναι. 5

In entrambi i casi una identica sentenza finale suggella una esemplificazione, che Filippide arricchisce con due figure: l'ammalato ed il pugilatore.

In generale, per il concetto espresso in questo frammento, cfr. Aesch. *Pr.* 263-65; Eur. *Alc.* 1078 (=Men. *Mon.* 693); Ter. *Andr.* 309.

Fr. 88

La gnome generale è all'inizio (vv. 1-2); ma tutto il frammento è espresso in forma di riflessione sentenziosa.

Per εἴ τις ἐξετάζοι κατὰ τρόπον, cfr. Men. fr. 248, 2, ed in generale per le espressioni ἄν σκοπῆς, ἄν εὖ σκοπῆς in contesti sentenziosi, cfr. ad es. fr. 31, 5; 90, 8 e Men. fr. 538, 4; 681, 2.

La spiegazione si articola sul confronto tra la condizione degli uomini e degli animali (vv. 3-11). A τοῖς μὲν (v. 5) doveva seguire il secondo elemento dell'antitesi, caduto nella lacuna dei vv. 7-8, che peraltro non impedisce una interpretazione complessiva dei versi, come mostra l'esegesi del Meineke (p. 33), accolta dal Kock: *nobis autem, etiamsi multum seminis acceperit, aegerrime id ipsum tamquam commissam sortem rependit, foenore plane negato*. La difficoltà con cui la terra ripaga il lavoro dell'uomo è espressa dunque attraverso lo stesso traslato che si trova in Xenoph. *Cyr.* VIII 3, 38: σκάπτων καὶ σπεύρων καὶ μάλα μικρὸν γ' ἥδιον, οὐ μέντοι πονηρόν γε, ἀλλὰ πάντων δικαιοτάτον· ὃ τι γὰρ λάβοι σπέρμα, καλῶς καὶ δικαίως ἀπεδίδου αὐτό τε καὶ τόκον οὐδὲν τι πολύν; cfr. anche Cic. *Cato maior*, 51: *terra numquam recusat imperium, nec umquam sine usura reddit quod accepit*,

sed alias minore, plerumque maiore cum foenore, in una considerazione, peraltro, più ottimistica. In generale, per il tema del campo che non dà più di quanto prende, cfr. Men. *Georg.* 35-39:

ἀγρὸν εὐσεβέστερον γεωργεῖν οὐδένα
οἶμαι· φέρει γὰρ μυρρίνην, κιττὸν καλόν,
ἄνθη τοσαῦτα· τᾶλλα δ' ἂν τις καταβάλλῃ,
ἀπέδωκεν ὀρθῶς καὶ δικαίως, οὐ [πλέον
ἀλλ' αὐτὸ τὸ μέτρον.

dove traspare la sottile ironia di Daos che, come servo cittadino, ha parole di disprezzo per la vita e gli uomini dei campi; ed anche *Fr. Com. Adesp.* 108. 109, 1-5:

ἐγὼ γεωργῶ τὸν ἀγρὸν οὐχ ὅπως τρέφῃ
αὐτό με, παρ' ἑμοῦ δ' ἴνα τροφήν προσλαμβάνῃ·
σκάπτω γὰρ αὐτός ἐπιμελῶς σπείρω τ' αἰεί.
καὶ πάντα ποιῶ πρὸς τὸ δοῦναι καὶ λαβεῖν.
ὃ δὲ λαμβάνει μὲν, ἀποδίδωσι δ' οὐδὲ ἔν. 5

Per l'espressione ἀνευρίσκουσα... πάχνην, cfr. [Plat.] *Ax.* 368 c: ἀλλ' ἢ γεωργία γλυκύ; δῆλον ἀλλ' οὐχ ὅλον, ὡς φασιν, ἔλκος, αἰεὶ λύπης πρόφασιν εὐρισκόμενον; κλαῖον νυνὶ μὲν ἀύχμον, νυνὶ δὲ ἐπομβρίας, νυνὶ δὲ ἐπίκαισιν, νυνὶ δὲ ἐρυσίβην, νυνὶ δὲ θάλπος ἄκαιρον ἢ κρύος; Il frammento filemoneo è stato confrontato da E. Rapisarda, *Filemone Comico*, Messina 1939, p. 32, con *Lucr. V* 206-17. Ma come nota C. Bailey, T. *Lucretii Cari, De rerum natura*, Text, Translation and Commentary, Oxford 1947, vol. III, p. 1351, il richiamo ai disagi provocati dai mutamenti atmosferici «is a commonplace of the pessimistic view and ... runs counter to the traditional view of a Gold Age, when nature spontaneously provided for all men's needs».

A tale tradizione si riallaccia pure il passo filemoneo.

In significativa evidenza ai vv. 12-14 sono μόνους all'inizio, πράγματα, τάνω κάτω e τιμωρίαν in fine di verso.

Per l'uso sintattico di ἑαυτῆ, affine al latino, cfr. Kühner-Gerth, II, 1, p. 562, § 455, A. 2.

Fr. 89

Il frammento, caratterizzato dal confronto tra uomini ed animali (cfr. fr. 88 e 93), si articola in tre parti: a) constatazione che la natura degli animali è una sola, per specie (κατὰ γένος) (vv. 2-3); b) esemplificazione (vv. 4-9); c) gnome conclusiva (vv. 10-11), in cui si afferma come gli uomini, a differenza degli animali, abbiano caratteri distinti.

A τοῖς μὲν θηρίοις (v. 2) corrisponde, con struttura sintattica leggermente variata, ἡμῶν δέ (v. 10); gli esempi, interrompendo la contrapposizione, fanno sì che la sentenza primaria sia collocata icasticamente al termine della riflessione.

La disposizione chiastica dei termini ai vv. 4-5 dà evidenza ai due aggettivi ἄλκιμοι e δειλοί. Di uso prevalentemente prosastico è l'aggettivo εἴρων (cfr. solo Aristoph. *Nub.* 449); ἀυθέκαστος ha il valore di 'semplice, sincero', come in Posidipp. fr. 40; in Menandro, invece, l'aggettivo ricorre due volte (*Sam.* 550, fr. 736), come sinonimo di πικρός (cfr. Phryn. *Praep. soph.* p. 28, 6 de Borries).

Allibrata (ὄσα... τοσοῦτους) la struttura della gnome finale; per l'accostamento ἐστί/ ἔστί con due differenti valori, cfr. Men. fr. 258; 451, 6-9; l'uso di τὸν ἀριθμὸν dopo ὄσα sottolinea con efficacia espressiva l'idea della molteplicità.

Fr. 90

Il frammento comprende tre parti: la gnome iniziale (vv. 1-2), l'esemplificazione (vv. 3-9) e la gnome finale (vv. 10-11). L'esemplificazione a sua volta si articola, dopo la premessa (vv. 3-4), in due parti contrapposte (vv. 5-6; 7-9) vivacizzate dall'inserzione del discorso diretto, che è espresso in forma asindetica nei vv. 7-8. Ma se i vv. 7-9 ribadiscono contenutisticamente la sentenza iniziale, la reazione esposta nei vv. 5-6 (per cui cfr. fr. 107, 2) anticipa il tema dell'ammonizione finale.

Espedienti formali che sottolineano con tono enfatico la riflessione sono le figure etimologiche πέφυκε τῇ φύσει (v. 2, cfr. Soph. *Ph.* 79; Eur. *Bacch.* 896; Alex. fr. 156, 7; Bat. fr. 2, 8), ἀβίωτος ὁ βίος (v. 7, cfr. fr. 93, 7 ed Eur. *Alc.* 242-43; Aristoph. *Pl.* 969), ed il poliptoto κακά /πρὸς τοῖς κακοῖς (vv. 8-9): in quest'ultimo caso l'enjambement e l'iperbato rispetto ad ἔτερα danno significativo rilievo a κακά in fine di verso; per il senso dell'espressione, cfr. Soph. *El.* 233-35: αὐδῶ... μὴ τίκτειν σ' ἄταν ἄταις, ed in generale per analoghe forme di poliptoto, cfr. Kühner-Gerth, II, 1, p. 444, § 426, A. 4.

ἐὰν δέ (v. 7) è ripreso da ἐὰν del v. 8, come pure tutta l'espressione ἐν ἑαυτῷ τοῦτο... σκοπῆ da ὁ ... πάντα παρ' ἑαυτῷ σκοπῶν, dove l'iperbato dà ancor più evidenza al verbo finale.

L'accenno al 'bene' (τάγαθόν) che riesce a 'godere' solo chi 'ragiona' rappresenta una generica alternativa rispetto al precedente τὸ κακόν.

Fr. 91

Il frammento faceva parte di un prologo (Dietze, *op. cit.*, p. 56), pronunciato dal dio Ἄηρ; per altri prologhi pronunciati da divinità o da concetti astratti divinizzati, cfr. Men. *Asp.* 97-148 (Tyche), *Dysc.* 1-49 (Pan), *Perik.* 1-15

(Agnoia), fr. 717 (Elenchos), ed in generale, cfr. D. Del Corno, *Prologhi menandrei*, Acme, 23, 1970, pp. 98-108; per i frequenti casi nelle commedie latine, cfr. E. Paratore, *Storia del Teatro Latino*, Milano 1957, p. 98.

La sentenza, che occupa i vv. 9₂-10 e conferma quanto è detto nei vv. 5-9₁, è espressa con gravità burlesca ed è ribadita formalmente dal gioco di parole παρών ἀπανταχοῦ/ πάντα... πανταχοῦ παρών. Ma in generale nel frammento ricorrono con frequenza espedienti formali che conferiscono enfasi a tutto il passo: cfr. ai vv. 1-3 il succedersi delle negazioni (οὐδὲ εἰς... οὐδὲ ἐν ... οὐδὲ ... οὐδὲ ... οὔτε ... οὔτε) e delle espressioni polari (ποιῶν... ποιήσων ... πεποιηκώς; θεός ... ἄνθρωπος); e l'anafora di ἐν, ben sei volte (vv. 6-8).

Fr. 93

La riflessione, che si articola come nei frr. 88 e 89 sul confronto tra gli uomini e gli animali, intende dare la seguente motivazione all'infelicità degli uni rispetto agli altri; mentre gli animali seguono il proprio istinto,⁹ l'uomo crea, attraverso le leggi, dei limiti che lo condizionano e gli rendono insopportabile l'esistenza.

Dal confronto appare quindi chiaro il contrasto νόμος-φύσις, ed il frammento, come ha notato F. Heinemann, *Nomos und Physis. Herkunft und Bedeutung einer Antithese im griechischen Denken des 5. Jahrhunderts*², Basel 1965, p. 147, A. 74, e Lämmli, *op. cit.*, pp. 34-35, riecheggia le dottrine di Antifonte: cfr. P. Oxy. 1364, col. II21-30 (= M.Untersteiner, *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, vol. IV, Firenze 1962, p. 80): οὐ γὰρ διὰ δόξαν | βλάπτεται, ἀλλὰ δι' ἀλήθειαν ἔστι | δὲ πᾶν[τως] τῶνδε ἔνε- | κατούτων ἢ σκέ- | ψις, ὅτι τὰ πολλὰ | τῶν κατὰ νό- | μον δικαίων | πολεμίως τη | φύσει κεῖται e col. IV 1-8 (= Untersteiner, pp. 82-84): τὰ δὲ ξυμφέροντα τὰ μὲν ὑπὸ τῶν νόμων κεί- | μενα δεσμὰ τῆς φύσεώς ἐστι, τὰ δ' ὑπὸ τῆς φύ- | σεως ἐλεύθερα.

Di particolare interesse è soprattutto l'esegesi di Mewaldt, *ap. Untersteiner*, p. 79: «per Antifonte ogni νόμος è derivato solo dalla δόξα (ciò è sentito con spirito genuinamente greco, poiché il νόμος può essere solo τὸ δόξαν); al contrario φύσις conduce sempre all'ἀλήθεια»; tale interpretazione infatti permette di chiarire pienamente, al v. 8, il rapporto concettuale tra δουλεύομεν δόξαισιν ed εὐρόντες νόμους.

9. In luogo di ἦν δ' ἄν εἰσενέγκηται φύσιν (v. 5), accolgo, con F. Lämmli, *Homo faber: Triumph, Schuld, Verhängnis*, Basel 1968, p. 34, la correzione di Edmonds, ἦ δ' ἄρ' εἰσενήνεκται φύσις. L'espressione εἰσενήνεκται è coniata forse per analogia con φύσις φέρει (fr. 5, 3).

Non altrettanto chiaro, invece, risulta al v. 9 il riferimento a προγόνοισιν, ἐγγόνοισιν. Kock, come Lämmli, *op. cit.*, p. 105, A. 180, accoglie l'interpretazione del Bentley: «servimus opinionibus, maioribus, posteris: ut rem, potentiam, gloriam ab illis acceptam his tradamus». Ma forse tenendo conto del rapporto δόξαι-νόμοι si può dare una differente spiegazione: come noi siamo schiavi dei progenitori, perché rispettiamo le loro leggi, così lo siamo indirettamente anche dei discendenti, in quanto risultiamo condizionati, inevitabilmente, da ciò che vogliamo lasciare loro. Ai vv. 9-10 la litote accentua, con efficacia, la gravità dell'affermazione: per l'espressione πρόφασιν... ἐξευρίσκομεν, cfr. fr. 88, 10-11; per la figura etimologica ἀβίωτον... βίον, cfr. fr. 90, 5-7.

Il confronto tra uomo ed animale compare anche in Menandro, fr. 620:

ἅπαντα τὰ ζῶ' ἐστὶ μακαριώτερα
καὶ νοῦν ἔχοντα μᾶλλον ἀνθρώπων πολὺ.
τὸν ὄνον ὄρᾶν ἔξεστι πρῶτα τουτονί.
οὗτος κακοδαίμων ἐστὶν ὁμολογουμένως.
τούτῳ κακὸν δι' αὐτὸν οὐδὲν γίνεται, 5
ἃ δ' ἡ φύσις δέδωκεν, ταῦτ' ἔχει μόνα.
ἡμεῖς δὲ χωρὶς τῶν ἀναγκαίων κακῶν
αὐτοὶ παρ' αὐτῶν ἕτερα προσπορίζομεν.
λυπούμεθ' ἂν πτάρη τις· ἂν εἶπη κακῶς,
ὀργιζόμεθ'· ἂν ἴδῃ τις ἐνύπνιον, σφόδρα 10
φοβούμεθ'· ἂν γλαῦξ ἀνακράγῃ, δεδοίκαμεν.
ἀγωνίαί δόξαι φιλοτιμίαί νόμοι,
ἅπαντα ταῦτα ἐπίθετα τῇ φύσει κακά.

Alla gnome iniziale segue la motivazione data dai vv. 3-8: in particolare, i vv. 5-8 sono contenutisticamente assai vicini ai vv. 4-7 di Filemone. Dopo il riferimento specifico ai guai provocati dalla δεισιδαιμονία (vv. 9-11) si accenna a δόξαι e νόμοι come ἐπίθετα... κακά, insieme ad ἀγωνίαί e φιλοτιμίαί. Pertanto, nei due frammenti analogo è il ricorso ad uno stesso termine di raffronto, ma più varia è in Menandro, rispetto a Filemone, l'esemplificazione addotta.

Fr. 94

Il frammento, che contiene la definizione di ἀνὴρ δίκαιος, si articola su tre serie di versi contrapposti: vv. 1-2; 3-5; 6-8. Ogni antitesi inizia sempre con la negazione del primo membro; per questa tecnica in Filemone, cfr. fr. 5. I vv. 3-5, 6-8 sono introdotti in maniera analogica: οὐδ' ὄς... ἀλλ' ὄς, οὐδ' ὄς... ἀλλ' ὄςτις. Nei vv. 1-5 inoltre le contrapposizioni sono accentuate anche dall'impiego di termini analoghi nei membri antitetici: vv. 1-2: δίκαιος... ἄδικον... ἀδικεῖν; vv. 3-5: τὰ μικρὰ λαμβάνειν... τὰ μεγάλα μὴ λαμβάνων. Per i

vv. 1-2 = Men. *Mon.* 37-38, cfr. Democr. 68 B 62 D.-K.¹⁰: ἀγαθὸν οὐ τὸ μὴ ἀδικεῖν, ἀλλὰ τὸ μηδὲ ἐθέλειν. Al v. 5 κρατεῖν riprende, precisandolo, il precedente ἔχειν, col quale forma omoioleuto sottolineato dall'arsi del I e IV piede. Di rilievo anche il rapporto formale καρτερεῖ ... κρατεῖν.

Per l'espressione finale διατηρεῖ μόνον, cfr. *Fr. Com. Adesp.* 108. 109, 10. L'aggettivo ἄδολον (v. 7) non compare altrove nei comici, come l'avverbio ἀζημίως. Per il v. 8 Kock richiama opportunamente Aesch. *Sept.* 592: οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος, ἀλλ'εἶναι θέλει, verso divenuto, forse, proverbiale e come tale ripreso da Filemone.

Fr. 96

La riflessione sentenziosa si articola sulla contrapposizione di due membri (vv. 1-4; 5-7) ed è suggellata dalla gnome finale. Per l'espressione φέρειν εὐθυμίαν, cfr. *Fr. Com. Adesp.* 106. 107, 11-12. Al v. 6 in luogo del corrotto βίον forse l'unica congettura accettabile rimane βίοτον (Hense), per cui cfr., tra i comici, Aristoph. *Av.* 718, *Eccl.* 669, *Pl.* 526; sembra inutile mutare con Edmonds tutto l'ordine dei vv. 5-6 scrivendo: νυνὶ δὲ τοῖς καθ'ἡμέραν ὄρῳ μόνον | δαπανήμασιν δὴ διαφέροντα τὸν βίον. δαπάνημα (v. 6) è testimoniato, tra i comici, solo qui, in luogo del più comune δαπάνη; μόνον e δαπανήμασιν, inoltre, occupano una posizione di forte risalto all'inizio ad alla fine del trimetro.

Di rilievo al v. 7 l'accostamento μείζονας τοὺς μείζονας dove l'aggettivo presenta due differenti significati; da notare ancora l'omoioleuto (ripetuto ben quattro volte nel verso) - ας.

Una riflessione analoga si legge in Men. *Cith.* fr. 1:

ῥῆμην ἐγὼ τοὺς πλουσίους, ὦ Φανία,
οἷς μὴ τὸ δανεῖζεσθαι πρόσεστιν, οὐ στένειν
τὰς νύκτας οὐδὲ στρεφομένους ἄνω κάτω
οἴμοι λέγειν, ἠδὺν δὲ καὶ πρᾶόν τινα
ὑπνον καθεύδειν· ἀλλὰ τῶν πτωχῶν τινα.
νυνὶ δὲ καὶ τοὺς μακαρίους καλουμένους
ὕμᾶς ὄρῳ πονοῦντας ἡμῖν ἐμπερηῆ.
ἄρ' ἐστὶ συγγενές τι λύπη καὶ βίος;
τρυφερῶ βίῳ σύνεστιν, ἐνδόξῳ βίῳ
πάρεστιν, ἀπόρῳ συγκαταγερᾶσκει βίῳ.

5

Anche qui il frammento si articola su due membri contrapposti (vv. 1-5; 6-7): simile è al v. 1, oltre all'uso di ῥῆμην, la posizione del vocativo a chiusura del trimetro, che introduce nella gnome un elemento personale.

Ma rispetto al frammento filemoneo la riflessione contenuta nei vv. 1-7 è espressa poeticamente attraverso l'immagine dei ricchi, che la notte

piangono rigirandosi nel letto, incapaci di prendere sonno.¹⁰ Segue, preceduta dall'interrogativa retorica del v. 8, la conclusione gnomica dei vv. 9-10, articolata in un'armonica struttura trimembre; la disposizione dei termini (aggettivo, sostantivo, verbo) è variata solo nell'ultimo membro, e pertanto i tre versi finali si chiudono con i medesimi vocaboli significativi.

Fr. 97

I vv. 1-4 contengono una esortazione sentenziosa introdotta da un imperativo, secondo una tecnica non rara: cfr. ad es. Men. fr. 162; 340, 1; 467, 1; *Mon.* 370, 514, 526 etc. Segue il *paradeigma*, che spiega la gnome (vv. 5-7). L'esortazione si articola sulla contrapposizione dei membri, ciascuno di due versi. L'antitesi è sottolineata dalla ripetizione di parole identiche: τὸν... λέγοντα (vv. 1 e 3); νόμιζε (vv. 2 e 3); μακράν (vv. 2 e 3); κᾶν... εἴπη... μηδ'ἄν... εἴπη (vv. 2 e 4). L'uso di μακρός nel senso di 'prolisso', riferito ad una persona non trova confronti altrove; inoltre la collocazione chiasmatica dei termini ai vv. 2-3, μακρὸν νόμιζε... νόμιζε... μακρὸν intende dare forte rilievo all'aggettivo, posto in prima ed ultima sede. Per il nesso σφόδρα... πολλά, cfr. Antiph. fr. 34, 5; Arched. fr. 3, 9 (con poliptoto, come nel nostro caso): ἅμα μὲν πρίασθαι πολλά καὶ πολλοῦ σφόδρα; Bat. fr. 7, 1. All'espressione del v. 5 si avvicina Men. fr. 754, 1: παράδειγμα τοὺς Σύρους λαβέ.

Μακρός risulta essere, dunque, solo chi non dice cose utili: il criterio discriminante di Filemone appare fondato sulla 'qualità' e non sulla 'quantità' dei discorsi. La sentenza non trova confronti altrove.

Fr. 99

A Filemone appartengono solo i vv. 1-3; i vv. 4-7, invece, attinenti ad un tema diverso, sono tratti dall'*Antiope* di Euripide (cfr. Stob. III 16,4 ed il comm. di Hense in apparato).

La sentenza è espressa in forma di periodo ipotetico eventuale, con membri contrapposti, sia nell'apodosi che nella protasi. Più ricercata è la simmetria nell'apodosi: nella protasi, invece, l'iniziale ripresa del relativo con il

10. Qualcosa di simile è detto da Apollod. fr. 3: τοῖς γὰρ μεριμνῶσιν τε καὶ ὑπομένοις | ἅπανα νῦξ ἔοικε φαίνεσθαι μακρά. Il frammento, peraltro, non si riferisce al tema poveri-ricchi, ma accenna solo, attraverso un'immagine, all'insonnia degli infelici; cfr. anche *A.P.* X 28 (Luciano). Il motivo comunque risale ad Aristoph. *Nub.* 2-3.

dimostrativo non trova riscontro al v. 2. Di rilievo l'anafora di ἔχομεν, che in entrambi i casi forma il tribraco del II piede.

Non meraviglia l'uso del pronome relativo (ὧν μὲν... ὧν δέ), con valore dimostrativo, per cui cfr. gli esempi in Kühner-Gerth, II, 2, p. 228, § 516, 4. Il futuro anteriore nell'apodosi sta in luogo di un futuro semplice: con ciò «der Erfolg der zukünftigen Handlung wird als gewiss eintretend bezeichnet» (Kühner-Gerth, II, 1, p. 180, § 388, 2). Al v. 3 δι'ἑαυτούς= δι'ἡμᾶς αὐτούς: per l'uso del pronome riflessivo, in luogo del pronome di I e II persona, cfr. Kühner-Gerth, II, 1, p. 372, § 455.

Fr. 100

La gnome generale è espressa nell'ultimo verso, ed, unita per asindeto a quanto precede, suggella la critica rivolta contro i δεισιδαίμονες.

Il verbo παρατηρεῖν, che è sostanzialmente sinonimo di σκοπεῖν, ricorre prevalentemente in prosa; tra i comici compare solo in Men. fr. 543, 6. I due participi suggellano i vv. 1-3, strutturati a chiasmo.

Meineke, Kock ed Edmonds così traducono πωλῶ τοῦτον εὐθύς ἐν ἀγορᾷ: «lo considero subito pari a uno schiavo». Per l'espressione, che è un audace traslato derivato probabilmente dalla lingua parlata, cfr. Plaut. *Bacch.* 814-15: *o stulte, stulte, nescis nunc uenire te; / atque in eopse astas lapide, ut praeco praedicat; ibid.* 976-77: *comptionalem senem / uendam ego, uenalem quem habeo.*

L'evidenza data ad αὐτῶ e ad ἕκαστος ἡμῶν, e l'antitesi asindetica οὐχὶ τοῖς ἐν τῇ πόλει sottolineano il tono polemico dei vv. 4-5, ribadito anche dalla ripresa di λαλέω e πτάρνυμαι in successione inversa rispetto ai vv. 1-2; anche βαδίζει riprende, variandolo, προῖών.

Fr. 103

Il tono generalizzante della sentenza è attenuato ai vv. 1-2 dai riferimenti alla situazione particolare: v. 1: ἤκουσα, v. 2: ὧ βέλτιστε. Al v. 4 il verbo ἀκούειν sottolinea un momento importante nello sviluppo delle capacità intellettive dell'uomo; Filemone sembra riferirsi ad un 'ascolto attivo', si direbbe, in cui l'individuo non può limitarsi soltanto a recepire, ma è obbligato ad intervenire personalmente (λέγειν). Ad ἀκούειν come elemento indispensabile di una formazione culturale accennano Soph. fr. 632: νέος πέφυκας· πολλὰ καὶ μαθεῖν σε δεῖ | καὶ πόλλ'ἀκούσαι καὶ διδάσκεσθαι μακρά, ed [Isocr.] *Ad Demon.* 18-19: κατανάλισκε τὴν ἐν τῷ βίῳ σχολὴν εἰς τὴν τῶν λόγων φιληκοίαν· οὕτω γὰρ τὰ τοῖς ἄλλοις χαλεπῶς εὐρημένα συμβήσεται σοι ῥαδίως μανθάνειν. ἡγοῦ τῶν ἀκουσμάτων πολλὰ πολλῶν εἶναι χρημάτων κρεῖττω.

In generale, per l'importanza che l'ascoltatore partecipi intellettualmente a quanto si dice, cfr. Plut. *De recta ratione audiendi*, 45 d-e; cfr. anche la constatazione di Filemone fr. 143:

χαλεπὸν γ' ἀκροατῆς ἀσύνητος καθήμενος·
ὕπὸ γὰρ ἀνοίας οὐχ ἑαυτὸν μέμφεται

dove per l'uso dell'aggettivo neutro riferito ad ἀκροατῆς, cfr. fr. 2.3, 1; Men. *Dysc.* 209, 449 e Kühner-Gerth, II, 1, p. 59, § 360.

Con θεωρῆσαι invece Filemone probabilmente si riferisce alle «osservazioni» legate ai viaggi a scopo di cultura, così frequenti in Grecia, a cominciare da Solone che, dopo avere esaurito il suo compito di legislatore, si recò in Egitto κατὰ... θεωρίαν (Arist. *A.P.* 11, 1; cfr. anche Herodot. I 30). W. Jaeger, *Paideia*, trad. it., III, Firenze 1963, p. 460, n. 369, ricorda tra gli esempi famosi di viaggi θεωρίας εἵνεκεν quelli di Ecateo, Erodoto, Eudosso e Platone; lo stesso Platone, inoltre (*Leg.* 951 a-c) parla esplicitamente di θεωροί, cioè di «veri e propri osservatori della città e delle leggi degli altri uomini, mandati a studiare a loro agio le situazioni dei paesi stranieri» (Jaeger, *op. cit.*, III, p. 459). Sulla necessità di simili viaggi per i giovani, cfr. anche [Isocr.] *Ad Demon.* 19: μὴ κατοκνεῖ μακρὰν ὁδὸν πορεύεσθαι πρὸς τοὺς διδάσκειν τι χρήσιμον ἐπαγγελλομένους· αἰσχρὸν γὰρ ... τοὺς δὲ νεωτέρους μηδὲ τὰς κατὰ γῆν πορείας ὑπομένειν ἐπὶ τῷ βελτίῳ καταστῆσαι τὴν αὐτῶν διάνοιαν. Al v. 5 φύονται φρένες [cfr. Soph. *O.C.* 804-805: οὐδὲ τῷ χρόνῳ φύσας φανῆ|φρένας ποτ(ε)], riprende, con lieve variazione, l'espressione φύεται ... νοῦς dei vv. 1-2. Per il nesso κατὰ μικρὸν αἰεί, cfr. Aristoph. *Vesp.* 702.

Fr. 104

τί ζῆν ὄφελος ᾧ μὴ 'στι τὸ ζῆν εἰδέναι;
B. ἀλλ' οἶνος ἦν· οὐδεὶς δὲ μεθύων, ἂν σκοπῆς,
ὃς οὐχὶ δοῦλός ἐστι τοῦ πεπωκέναι·
ὄσα μ' οὔτος ἠνάγκαζεν, ἐποίουν ταῦτ' ἐγώ.
ὁ πονηρὸς οἶνος οὗτός ἐστι, Νικοφῶν.

5

v. 4 οὔτος codd.: οἶνος scripsi - v. 5 οἶνος οὔτος codd.: ο νοσ
αυτός Del Corno.

La sentenza si limita ai vv. 2-3: segue l'ammissione del proprio caso particolare, e come conseguenza di quanto detto nei versi precedenti, l'accusa del v. 5. Per l'espressione ἂν σκοπῆς, cfr. fr. 88, 2; per il nesso οὐδεὶς... ὃς οὐχί, cfr. Men. fr. 198, 3-5 ed anche Soph. *O.T.* 373, *Ai.* 725; Eur. *Hel.* 926, *Hyps.* 90 ed. Bond, p. 43 (= fr. 757, 2). Di rilievo al v. 4 la

disposizione chiasmica dei termini. In luogo di οὔτος troppo lontano dal termine a cui si riferisce, proporrei οἶνος.

Non disturba la presenza di οἶνος al v. 5: l'anafora, infatti, bene si addice all'insistenza ed al calore dell'autodifesa. Al v. 5 πονηρός è usato nel suo valore etico originario: con identico significato riferito al vino si trova soltanto in Filemone, fr. 193: ἅπας πονηρὸς οἶνος ὁ πολὺς ἐστ' αἰεὶ, che concettualmente è molto vicino al tono del v. 5. In Apollod. Caryst. fr. 25, 2 sta ad indicare il vino ormai deteriorato ed aspro (ὀξύ).

Il tema del vino che spinge l'uomo a sbagliare è tradizionale; cfr. Filemone, fr. 194: ἐμέθουον· ἱκανὴ πρόφασις εἰς θάμαρτάνειν, che strutturalmente ricorda Men. fr. 624: ἄνθρωπος· ἱκανὴ πρόφασις εἰς τὸ δυστυχεῖν; Alex. fr. 82: πολὺς γὰρ οἶνος πόλλ' ἄμαρτάνειν ποιεῖ ed anche *Fr. Com. Adesp.* 1274: οἶνος μ' ἔπεισε δαμόνων ὑπέρτατος, dove l'ardita identificazione di οἶνος con δαίμων e l'uso di ὑπέρτατος, aggettivo appartenente al linguaggio tragico (cfr. ad es., Aesch. *Supp.* 672; Soph. *Ant.* 338, *Ph.* 402 etc.) accentuano la gravità burlesca dell'espressione.

Meineke, IV p. 694, confronta quest'ultimo frammento con Eur. fr. 265: νῦν δ' οἶνος ἐξέστησέ μ' ὀμολογῶ δέ σε | ἀδικεῖν, τὸ δ' ἀδίκημ' ἐγένετ' οὐχ ἐκούσιον ed osserva che questi frammenti possono essere ricondotti ad un'unica situazione congetturale: «sunt adulescentuli verba delictum aliquod suum ebrietate excusantis». Il motivo compare anche in Men. *Sam.* 340-41: πολλὰ δ' ἐξεργάζεται | ἀνόητ' ἄκρατος καὶ νεότης, per cui cfr. gli esempi citati da C. Austin, *Menandri. Aspis et Samia. II. Subsidia interpretationis*, Berlin 1970, p. 71, a cui si può aggiungere Men. fr. 512 (= *Mon.* 571) ed, in generale, la situazione degli *Epitrepontes*.

Fr. 105

Alla sentenza, espressa al v. 1, segue la spiegazione (vv. 2-3). I vv. 4-5 rappresentano probabilmente la ripresa di un detto proverbiale con cui si intendeva condannare ogni forma di lusso: i due trimetri, infatti, sono citati da Diogene Laerzio II 25 come *apophthegma* di Socrate e sono tramandati anche da Cratete di Tebe, fr. 20 D., con una sola variante rispetto ai codici di Filemone, χρήσιμα in luogo di εὐθετα, che forse è una glossa, in quanto l'aggettivo εὐθετος con il valore di 'adatto, conveniente' ricorre solo in prosa, presso autori posteriori a Filemone (*L.S.J.*, s.v.,2).

In questo caso l'aggettivo δίκαιος non è usato con l'ironia di Senofonte, *Cyr.* VIII 3, 28, e di Men. *Georg.* 38, ma piuttosto con il tono di Virgilio, *Georg.* II 460: *fundit humo facilem victum iustissima tellus*; e la sentenza, per il

contenuto, contrasta con quanto è detto nel fr. 88, 9-10 ed anche con l'amara ed ironica considerazione del fr. 98:

ἐγὼ τὸν ἀγρὸν ἰατρὸν ἐλελήθειν ἔχων·
 τρέφει γὰρ οὗτος ὥσπερ ἀρρωστοῦντά με,
 σιτάρια μικρὰ προσφέρων οἴνου θ' ὅσον
 ὁσμήν, λαχάνου τ' αἰεί τι καὶ νῆ τὸν Δία
 τὰ πετραῖα ταῦτ' ὀψάρια, κάππαριν, θύμον, 5
 ἀσπάραγον, αὐτὰ ταῦτα· καὶ δέδοικα μὴ
 λίαν ἀπισχναίνων με ποιήση νεκρόν.

Fr. 106

La gnome principale dei vv. 1-2₁ è sottolineata dalla disposizione di πολλῶν e κακῶν all'inizio ed alla fine del trimetro, con efficacia espressiva simile a quella di fr. 161, 1, e dalla collocazione di λύπη, unito per enjambement a quanto precede, e pur esso in evidenza all'inizio del verso, seguito da interpunzione. Quasi simile al v. 1 è Men. fr. 626, 1: πολλῶν φύσει τοῖς πᾶσιν ἀνθρώποις κακῶν [ὄντων.

Segue nei vv. 2-5 l'esemplificazione concreta dei mali che possono colpire l'uomo: il v. 5, in particolare, dà una motivazione logica al v. 4. La posizione di λύπη al v. 2 determina il poliptoto apparente λύπη διὰ λύπην: per altri casi simili, cfr. fr. 54; 90, 2; 119, 2; 191. Senza dubbio voluta è la ripetizione di λύπη/λυπεῖν (quattro volte in quattro versi). Qui λύπη provoca μανία; invece in Alex. fr. 296: λύπη μανίας κοινωνίαν ἔχει τινα ed Antiph. fr. 295: λύπη μανίας ὁμότοιχος εἶναι μοι δοκεῖ, si arriva ad una sostanziale identità dei due stati.

Una condanna di chi muore suicida sopraffatto dalle sofferenze si trova in Eur. fr. 1070, 1-3:

ὅστις δὲ λύπας φησὶ πημαίνειν βροτούς,
 δεῖν δ' ἀγχονῶν τε καὶ πετρῶν ρίπτειν ἄπο
 οὐκ ἐν σοφοῖσιν ἐστίν.

Per ciò che è detto nel v. 3, cfr. Men. *Asp.* 336-338 e gli esempi citati da Austin, *Subsidia*, cit., p. 33. Il termine νόσημα, che non compare mai in Menandro, ricorre tra i comici solo in Alc. fr. 12, Antiph. fr. 276, Apollod. Caryst. fr. 20. Di uso raro in poesia è l'aggettivo ἰάσιμος, cfr. Aesch. *Pr.* 276; Eur. *Or.* 399 e tra i comici il solo Alex. fr. 124, 4 (ἰάσιμον... τὸ πάθος). Forse non casuale l'assonanza determinata dall'accostamento dei gruppi -σημα-/σημα-. Per λυπεῖν con valore causativo, cfr. Alex. fr. 156, 3; Antiph. fr. 107; Men. fr. 276, 3; 340, 1.

Fr. 107

Il primo verso è praticamente identico a Diph. fr. 113: ἄν γνῶς τί ἐστ' ἄνθρωπος, ἡδίων ἔσει e rappresenta, si direbbe, uno sviluppo del nesso ἄνθρωπος εἶ (per il quale cfr. fr. 117) associato al famoso γνῶθι σαυτόν, per il quale cfr. Philem. fr. 152, Men. *Kon.* fr. 1, *Asp.* 191, fr. 215, 5, *Mon.* 762.

Al v. 2 dopo τέθνηκέ τις l'elenco dei casi che possono colpire l'uomo è interrotto dall'ammonizione: riprende con la contrapposizione κεκύηκε...οὐ κεκύηκε (v. 3) a cui seguono tre verbi coordinati per asindeto. Al v. 3 il triplice omoioleuto - κε e l'insistenza sul suono κ conferiscono una particolare durezza al trimetro. Per l'anafora di τις, cfr. Men. *Asp.* 210-13, 387-88; *Sam.* 232-37; *Epitr.* 170-75.

Contenutisticamente la contrapposizione κεκύηκε... οὐ κεκύηκε può forse alludere alla disgrazia di una famiglia senza figli, cfr. l'astiosa infelicità della sterile Ermione in Eur. *Andr.* 158; oppure alla possibile peripezia di una fanciulla violata furtivamente, cfr. Men. *Asp.* 216-19:

ἄν καὶ λάβω ποτ' ἔργον, ἢ τέθνηκέ τις,
εἴτ' ἀποτρέχειν δεῖ μισθὸν οὐκ ἔχοντά με,
ἢ τέτοκε τῶν ἔνδον κυοῦσά τις λάθρα,
εἴτ' οὐκέτι θύουσ' ἔξαπίνης.

Sorprende al v. 4 l'espressione βήττει τις: il verbo non ricorre mai nella *nea* (ma cfr. Aristoph. *Eccl.* 56, fr. 682; P. Mich. inv. 3690, 8, per il quale cfr. B. Gentili, *Dimetri Liberi nel Pap. Michigan inv. 3690*, Quaderni Urbinati di Cultura Classica, 13, 1972, p. 141). Qui indica forse semplicemente qualsiasi sorta di male fisico a cui può andare soggetto l'uomo.

All'enumerazione segue, unita asindeticamente, la conclusione sentenziosa, consentanea alla tradizione, cfr. Hom. Ω 525-26; Hes. *Op.* 101-103; Aesch. *Suppl.* 328; Soph. fr. 533; Eur. *Io.* 381-83; Men. *Epitr.* fr. 10, fr. 341 etc.

Per l'ammonizione finale, cfr. Men. fr. 340,1: ἀεὶ τὸ λυποῦν ἀποδίωκε τοῦ βίου, Posidipp. fr. 20: ἔργον γε λύτην ἐκφυγεῖν.

Fr. 108

La riflessione sentenziosa, introdotta da un riferimento personale a una situazione drammatica specifica, è espressa attraverso un paragone suggerito dall'immagine dei vv. 2-3 e simmetricamente articolato nei due membri.

L'accostamento medico-amico (con una più esplicita divisione delle pertinenze) compare anche in Men. fr. 642:

τῷ μὲν τὸ σῶμα <γὰρ >διατεθειμένῳ κακῶς
χρεία 'στ' ἱατροῦ, τῷ δὲ τὴν ψυχὴν φίλου.

λύπην γὰρ εὔνους οἶδε θεραπεύειν λόγος.

e nell'*apophthegma* di Socrate *ap.* Stob. IV 48, 31: τοῖς μὲν νοσοῦσιν ἰατρούς, τοῖς δ' ἄτυχοῦσι φίλους δεῖ παραινεῖν; ricorrente è pure il solo tema delle parole consolatrici degli amici, cfr. Soph. *Ai.* 330: φίλων γὰρ οἱ τοιοῖδε νικῶνται λόγοις; Eur. fr. 1079, 1-2: οὐκ ἔστι λύπης ἄλλο φάρμακον βροτοῖς | ὡς ἀνδρὸς ἐσθλοῦ καὶ φίλου παραινέσεις; Men. fr. 640: ἡδύ γε φίλου λόγος ἐστὶ τοῖς λυπούμενοις. Ma rispetto ai frammenti citati Filemone introduce una fine variazione, sottolineando il senso di conforto e di appoggio spirituale che medici ed amici con la loro sola presenza ispirano ai sofferenti, indipendentemente dagli aiuti effettivi che gli uni e gli altri sono in grado di prestare.

Particolarmente duro, al v. 2, l'omoioteleuto determinato dalla successione dei due participi. Da notare, sul piano formale, la ripetizione ἀλγοῦντες/ἀλγοῦσι e la variazione λυπούμενος / ὀδυνᾶται.

Fr. 117

Al v. 1 si può conservare con Hense, *ap.* Stob. IV 44, 42, la tradizione dei codici (οὐκ); superflua sembra l'emendazione di Bentley (ῶν), accolta anche da Kock ed Edmonds. Il nesso ἄνθρωπος εἶ costituisce la premessa della gnome, e con tale funzione compare non solo in Filemone, fr. 75, 11¹¹; 133, 2; 195, ma anche in Men. fr. 740, 10 e, tra gli altri comici della *nea*, in Diph. fr. 106: ἄνθρωπός εἰμι, τοῦτο δ' αὐτὸ τῷ βίῳ | πρόφασιν μεγίστην εἰς τὸ λυπεῖσθαι φέρει; Bat. fr. 1: ἄνθρωπος ὦν ἑπταϊκας· ἐν δὲ τῷ βίῳ | τέρας ἐστὶν εἴ τις ἠτύχηκε διὰ βίου ed in Posidipp. fr. 30: οὐδεὶς ἀλύπως τὸν βίον διήγαγεν | ἄνθρωπος ὦν, οὐδὲ μέχρι τοῦ τέλους πάλιν | ἔμεινεν εὐτυχῶν.

I frammenti di Difilo e Batone anche concettualmente si avvicinano al tono dei vv. 1-2 di Filemone; in Posidippo invece viene introdotto il tema del ritmo dei casi umani, nella consapevolezza che la vita è un'alternanza di gioie e dolori. Ellissi del verbo presenta Men. fr. 624: ἄνθρωπος· ἰκανὴ πρόφασις εἰς τὸ δυστυχεῖν; ma Koerte (*ad. loc.*, p. 200) opportunamente annota: «antecessisse εἶ δὲ σύ vel εἰμ' ἐγὼ suspicatur Hense, cf. Diphil. fr. 106».

Di rilievo ai vv. 2-3 l'anafora γέγονεν... γενήσεται (che formano espressione polare) ... γεγεννημένον. Per la posizione di οὗτος rispetto a ὀ ποιῶν, cfr. fr. 5, 3.

Filemone intende sottolineare la serenità psicologica (εὐτυχεῖ) di chi conserva equilibrio dinanzi ai casi della vita, e non si lascia vincere dalla λύπη, per le cui conseguenze cfr. fr. 106. Tale distacco è segno caratteristico di saggezza e prudenza (φρονεῖ), come è testimoniato ampiamente nella tradizione tragica e comica, cfr. ad es. Eur. fr. 37, 505; Alex. fr. 252; Men. fr. 633, 634 etc.

La necessità di raggiungere un saggio equilibrio nelle sventure è affermata da Filemone anche nel fr. 135:

ἐγὼ δὲ λυποῦμαι μὲν εἰς ὑπερβολὴν
ἐπὶ τοῖς παροῦσιν, ἐν δὲ τῇ λύπῃ φρονῶ.
τοῦτό με τὸ τηροῦν ἔστι κἄνθρωπον ποιοῦν.

La contrapposizione tra λυπεῖν e φρονεῖν è sottolineata formalmente anche dalla collocazione dei vocaboli; φρονεῖν in questo caso non è semplicemente, come nel fr. 117, la conseguenza di un atteggiamento forte e distaccato, ma piuttosto una condizione spirituale che permette all'uomo di formarsi la propria personalità.

Fr. 120

La possibilità di lettura del frammento è duplice:

1) si può con il Kock mantenere la forma interrogativa ai vv. 3-4: in tal caso però occorre accogliere, con Edmonds, l'emendazione del Grotius φεισόμεθα. Pertanto alla constatazione dei vv. 1-2 si contrapporrebbe – caso unico in Filemone – una gnome espressa in forma di interrogativa retorica. Ma 2) i vv. 3-4 possono anche non essere interrogativi: si potrebbe allora conservare la lezione dei codici, ed il frammento sarebbe articolato su due considerazioni simmetricamente antitetice, di cui la prima esemplificativa della gnome principale, ed introdotte in maniera analoga (ἄν μὲν... ἄν... δέ). Forse questa è l'ipotesi più probabile. Per quanto è detto nei vv. 3-4, cfr. l'esortazione di Men. *Mon.* 227: ἐφόδιον εἰς τὸ γῆρας αἰεὶ κατατίθου; per l'uso di ἐφόδιον, cfr. anche Plut. *Mor.* 8 c: τὴν σωφροσύνην ἐφόδιον εἰς τὸ γῆρας ἀποτίθεται.

Fr. 121

Condivido solo in parte l'opinione di Kock ed Edmonds: i quattro versi appartengono assai probabilmente ad un unico frammento (e non a due differenti, come pensava Meineke), ma, a mio parere, sono pronunciati da un solo personaggio che analizza le repentine μεταβολαί della vita umana. Contenutisticamente i vv. 3-4 sono vicini ai vv. 6-8 del fr. 213:

«ἀλλὰ χρήματ' ἔστιν ἡμῖν». ἅ γε τάχιστ' ἀπόλλυται.

«κτῆματ', οἰκίαι.» τύχης δὲ μεταβολὰς οὐκ ἄγνοεῖς,
ὅτι τὸν εὐπόρον τίθησι πτωχὸν εἰς τὴν αὔριον.

In entrambi i casi l'idea della ricchezza è associata immediatamente, per contrasto, a quella della povertà.

L'accostamento νῦν/αὔριον è ripreso al v. 3 da τήμερον... αὔριον. Significativo il rilievo dato ad ἅπαντα ed ἀπώλεσεν (v. 4); nell'espressione τὰκ τῆς οἰκίας ἀπώλεσεν, inoltre, è sottolineata con evidenza l'idea della dispersione delle ricchezze accumulate.

Sull'instabilità delle ricchezze, cfr. Eur. *Elect.* 941; Alex. fr. 281; Men. *Dysc.* 797 ss. etc. Nel passo menandro, in particolare, si mette in risalto come la ricchezza sia data soltanto in custodia all'uomo, che non la possiede interamente; l'idea, come ha mostrato Handley, *op. cit.*, p. 271, si trovava già in Eur. *Phoen.* 555 ss.; cfr. anche Bione di Boristene, *ap. Stob.* IV 41, 56: τὰ χρήματα τοῖς πλουσίοις ἡ τύχη οὐ δεδώρηται, ἀλλὰ δεδάνευκεν.

Fr. 131

Il frammento si articola in due parti, legate asindeticamente: la premessa e l'affermazione sentenziosa. Lo φθόνος sembra possedere realtà corporea; si direbbe personificato: lo provano le espressioni metaforiche τῶν αὐτοῦ τρόπων e συνών, attraverso le quali è rappresentato come un cattivo compagno, che corrompe chiunque gli si accosti.

Per il contenuto del frammento, cfr. Isocr. *Evag.* 6: τούτων δ' αἴτιος ὁ φθόνος, ὃ τοῦτο μόνον ἀγαθὸν, πρόσσεσι ὅτι μέγιστον κακὸν τοῖς ἔχουσιν ἔστιν; Carcin., fr. 8, 2-3: ἐν δρᾷ μόνον δίκαιον ὧν ποιεῖ φθόνος· | λυπεῖ γὰρ αὐτὸ τὸ κτῆμα τοὺς κεκτημένους; *A.P.* X 111 (Adesp.): ὁ φθόνος αὐτὸς ἑαυτὸν ἐοῖς βελέεσει δαμάζει; *A.P.* XI 193 (Adesp.): ὁ φθόνος ὡς κακὸν ἔστιν ἔχει δέ τι καλὸν ἐν αὐτῷ· | τήκει γὰρ φθονερῶν ὄμματα καὶ κραδίην.

Quest'ultimo epigramma, che anche sul piano formale presenta analogie col frammento filemoneo, parrebbe sostenere l'emendazione del Bentley, ἔχει in luogo di ποιεῖ, al v. 1.

Tra i comici della *nea* accenna all'invidia solo Menandro nel fr. 537, dove si dice che l'invidioso è πολέμιος con se stesso e αὐθαιρέτοις... συνέχεται λύπαις αἰεῖ; e soprattutto nel fr. 538:

μειράκιον, οὐ μοι κατανοεῖν δοκεῖς ὅτι
ὑπὸ τῆς ἰδίας ἕκαστα κακίας σήπεται,
καὶ πᾶν τὸ λυμαινόμενόν ἐστιν ἔνδοθεν.
οἶον ὁ μὲν ἰὸς τὸν σίδηρον, ἂν σκοπῆς,
τὸ δ' ἰμάτιον οἱ σῆτες, ὁ δὲ θριψ τὸ ξύλον.
σὲ δὲ τὸ κάκιστον τῶν κακῶν πάντων φθόνος
φθισικὸν πεπόηκε καὶ ποιήσει καὶ ποεῖ,

ψυχῆς πονηρᾶς δυσσεβῆς παράστασις.

Qui il tono generalizzante della gnome si dissolve nel riferimento ad un personaggio particolare (vv. 1 e 6), al quale si rivolge anche il paragone dei vv. 4-5, che rende mimeticamente, si direbbe, l'idea della distruzione provocata dall'invidia. Di rilievo al v. 3 τὸ λυμαινόμενον che richiama λυμάνεται di Filemone, e soprattutto il confronto tra l'invidia e la ruggine, che si trova anche in Antistene cinico, *ap. Diog. Laert. VI 5 = fr. 82* Decleva Caizzi: ὡσπερ ὑπὸ τοῦ ἰοῦ τὸν σίδηρον, οὕτως ἔλεγε (scil. Antistene) τοὺς φθονεροὺς ὑπὸ τοῦ ἰδίου ἥθους κατεσθίεσθαι.

La sorprendente analogia verbale fa pensare ad un influsso diretto del linguaggio cinico su Menandro; anzi ad una comune fonte cinica si può forse far risalire l'idea dell'autodistruzione dell'individuo, che compare in tutte le testimonianze citate.

Fr. 132

Le gnomai su cui si articola il frammento sono contenutisticamente complementari.

Al v. 2 compare l'aggettivo ὑπήκοος che tra i comici è testimoniato solo in Aristoph. *Pl.* 146. La subordinazione al marito, come prerogativa della moglie σώφρων, è affermata anche da Eur. fr. 545; particolarmente vicino al contenuto del frammento filemoneo è Men. fr. 418:

τὰ δεύτερ' αἶε τὴν γυναῖκα δεῖ λέγειν,
τὴν δ' ἡγεμονίαν τῶν ὄλων τὸν ἄνδρ' ἔχειν.
<συν>οικία δ' ἐν ἧ<τὰ>πρῶτ' ἔχει γυνή,
οὐκ ἔστιν ὅστις πώποτ' οὐκ ἀπώλετο.

Filemone, in questo frammento, puntualizza un aspetto negativo del matrimonio; altrove, invece, esprime una generica critica (fr. 198: γαμεῖν ὁ μέλλων εἰς μετάνοιαν ἔρχεται = Men. *Mon.* 147), o un'amara accettazione, fr. 196: ἀθάνατόν ἐστι κακὸν ἀναγκαῖον γυνή. Quest'ultimo frammento, in cui l'affermazione sentenziosa è volutamente sottolineata dall'artificiosa disposizione dei termini, è stato opportunamente confrontato da Edmonds, p. 87, n. a, con Plaut. *Trin.* 55: *eho tu, tua uxor quid agit: immortalis est, uiuit uicturaque est*; cfr. anche *Cas.* 227: *sed uxor me excruciat, quia uiuit*. Ma in Plauto il tono generalizzante della sentenza filemonea si dissolve nel riferimento particolare, e la battuta, espressa sotto forma di imprecazione, acquista un indubbio effetto comico. La valutazione negativa della donna e del matrimonio è un motivo tradizionale: da Esiodo (*Th.* 591, *Op.* 57) giunge attraverso Semonide (fr. 7 D. = 7 West) ed Euripide (ad es. *Andr.* 943 ss.; *Hipp.* 616 ss.; *Med.* 573 ss.) sino all'età bizantina (Giovanni Geometra, *P.G.*

106, col. 955, n. CXXI). Tra i comici della *nea* il motivo è presente soprattutto in Menandro, cfr. ad es., contro il matrimonio, fr. 59, 142, 573, 574; contro le donne, in generale, *Epitr.* 388, fr. 585, 589, 591 etc. Tra i poeti della μέση sono contro il matrimonio Alex. fr. 262; Anaxan. fr. 52; Antiph. fr. 292.

Alle conseguenze della solitudine Filemone accenna nel fr. 197: τὸν δὲ μόνον ὄντα καὶ κακὴ τύχη τρέφει, che contiene quindi, implicitamente, un giudizio favorevole sul matrimonio. Erra perciò Stobeo ad inserire il frammento sotto il lemma ὅτι οὐ κάγαθὴν τὸ γαμεῖν (IV 22 b, 42).

Fr. 133

La gnome del v. 3 suggella l'ammonizione dei vv. 1-2, a cui è unita asindeticamente. Il vocativo δέσποτα e l'espressione ἄλλως οὖν βοᾷς introducono nella situazione particolare, come spesso accade nei frammenti sentenziosi di Filemone, cfr. ad es., fr. 28, 3; 132, 1; 149, 1 etc. L'iperbato μὴ γενέσθαι... ἄνθρωπος determina l'accostamento ἄνθρωπος ὦν ἄνθρωπος per cui, cfr. Eubul. fr. 115; Men. fr. 484 = *Mon.* 852; altri esempi con poliptoto in Filemone fr. 119; Alex. fr. 150. Al v. 3 l'artificiosa disposizione delle parole pone τὸν ζῶντα e κακά all'inizio ed alla fine del verso, in posizione di forte rilievo, quasi a sottolineare che i mali e le sofferenze condizionano inevitabilmente la vita. Tale tratto stilistico manca invece nella traduzione data da Nevio (cfr. fr. XXXVI, 1 ed. Marmorale, p. 225) al v. 3: *pati necesse est multa mortales mala*, per cui cfr. A. Traina, *De Naevio et Philemone*, Atti e Memorie dell'Acc. di Padova, 72, 1959-60, pp. 148-50.

Per il nesso ἄνθρωπος εἶ ed in generale per il contenuto della sentenza, cfr. fr. 117.

Fr. 134

Attraverso l'accostamento medico-soldato, non riscontrabile altrove, sono espresse due sentenze collegate, di cui la prima, principale (vv. 1-2), è formalmente più insistita dell'altra, come prova la doppia negazione (οὔτε... οὐδεῖς; per altri esempi in Filemone, cfr. fr. 5, 1-2; 72, 1-2; 93, 2-4; 137, 1-2) e la disposizione delle parole al v. 2 che determina il forte iperbato τοὺς... φίλους e l'accostamento αὐτὸς αὐτοῦ, per cui, cfr. Cratet. fr. 14, 2; Timocl. fr. 6, 19; Men. *Epitr.* 153. Per l'espressione ἄν εὔ σκοπιῆς, cfr. quanto è stato detto al fr. 88, 2.

Al v. 3 Filemone intende affermare che i soldati si augurano 'mali' per le città, come i medici per gli amici; pertanto l'accostamento, nella sua paradossalità, è contenutisticamente allibrato: è superflua dunque la correzione di κακοῦ in καπνοῦ, proposta da Edmonds.

Fr. 136

La gnome è costituita propriamente dalla definizione di ἀνανδρία; per altri esempi in cui Filemone attraverso una sentenza definisce un concetto, cfr. fr. 5 (κόσμιος), fr. 94 (δίκαιος), fr. 97 (μακρός).

Sulla base dei confronti con Eur. *Her.* 1347-51 e Plat. *Leg.* 873 c, R. Kassel, *Gnomon*, 34, 1962, p. 556 propone di inserire il frammento nel seguente contesto congetturale: uno schiavo cerca di distogliere il proprio padroncino dal suicidio, spiegandogli che un simile gesto non è segno di coraggio (εὐψυχία), ma di viltà (ἀνανδρία). Non c'è quindi ragione di sospettare, con Kock ed Edmonds, εὐψυχία tradito dai codici.

Per la posizione di γάρ, cfr. fr. 28, 7.

L'aggettivo ἄνανδρος è esclusivamente di uso prosastico (cfr. ad es. Herodot. IV 142; Plat. *Gorg.* 522 c); ἀνανδρία, invece, è vocabolo tragico (cfr. ad es. Aesch. *Pers.* 755; Eur. *Or.* 1031, *Suppl.* 314). Entrambi i termini però, non compaiono né in Menandro né in altri comici della *nea*. Per una differente definizione di ἀνανδρία, cfr. Eur. *Phoen.* 509-10: ἀνανδρία γάρ, τὸ πλεόν ὅστις ἀπολέσας | τοῦλασσον ἔλαβε·

Fr. 137

L'anafora οὐκ ἔστιν all'inizio dei vv. 1-2 sottolinea la posizione polemica di Filemone che, negando l'identificazione tyche = divinità, si oppone ad una concezione diffusa nell'età ellenistica (U. von Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen*, II, Berlin 1932, p. 299 ss.), alla quale appartiene anche l'anonimo frammento lirico tradito da Stobeo I VI, 13 (= *Fr. Lyr. Adesp.* 1019 Page), dove la *tyche* è definita προφερεστάτα θεῶν (v. 8); tra i comici della *nea*, cfr. Men. *Asp.* 98: θεὸν οὔσαν οὐκ ἦν εἰκὸς ἀκολουθεῖν ἐμέ.

La *tyche* è identificata da Filemone con τὸ αὐτόματον, vocabolo impiegato, come spiega Nilsson, *op. cit.*, p. 192: « um die Überzeugung auszudrücken, dass die Geschicke von aussen her, von selbst und ohne ersichtlichen Grund über den Menschen herfallen ». Tale concetto è ribadito anche formalmente nell'ultimo verso, dove τύχη= αὐτόματον è definita con gioco etimologico ὃ γίγνεται ὡς ἔτυχ' ἐκάστῳ. Simili accostamenti si ritrovano anche in latino, cfr. ad es. Ter. *Phorm.* 138: *quod fors feret feremus aequo animo*, ed in generale gli esempi raccolti da G. Herzog- Hauser, *Tyche und fortuna*, W.S., 62, 1948, p. 158.

Sul piano concettuale quanto è affermato da Filemone contrasta anche con Men. *Sam.* 163-64: ταῦτόματόν ἐστι ὡς ἔοικέ που θεός | σῶζει τε πολλὰ τῶν ἀοράτων πραγμάτων.

Non è improbabile che Filemone riecheggi l'insegnamento di Epicuro, che nell'*Epistola a Meneceo*, 134 (ed. Arrighetti) nega polemicamente la divinità di *tyche*: τὴν δὲ τύχην οὔτε θεόν, ὡς οἱ πολλοὶ νομίζουσι, ὑπολαμβάνων κ.τ.λ.

Fr. 138

Nella sentenza sono espressi i diversi momenti che portano al sorgere dell'amore. Infatti se ὀρῶσι ed ἐθαύμασαν accennano alla meraviglia che accompagna l'incontro, εἰς... ἐνέπεσον si riferisce al momento psicologicamente più delicato del ripensamento, durante il quale nasce, con la speranza, il sentimento dell'amore. Il trapasso tra questi due momenti è indicato, si direbbe, da ἐπεθεώρησαν= 'examine over again' (L.S.J. *s.v.*), verbo che non compare altrove tra i comici ed è usato esclusivamente in prosa (cfr. *L.S.J.* cit.).

Teodoreto, *Aff. Gr.* XII 56, cita insieme al frammento questo passo di Platone, tratto da un'opera non tramandata: ἡμεῖς... λέξοιμεν ἂν ἴσως οὐκ ἀτόπως, ὅτι ἄρχει μὲν ἔρωτος ὄρασις, αὖξει δὲ τὸ πάθος ἐλπίς, τρέφει δὲ μνήμη, τηρεῖ δὲ ξυνήθεια.

Senza dubbio contenutisticamente i due passi sono vicini, ed in particolare ἐπεθεώρησαν riecheggia il concetto espresso da τρέφει δὲ μνήμη. Ma forse è azzardato ipotizzare un rapporto diretto. Infatti il tema dello sguardo che accende l'amore, già presente in Omero Π 182, fu particolarmente caro alla tradizione erotica ellenistica [cfr. *A.P.* XII 91 (Polistrato); XII 92 (Meleagro); tra i romanzieri, cfr. ad es. Xenoph. *Ephes.* I 3, 1-2; III 11, 3; Heliod. VII 2, 2 ed in generale E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*,³ Leipzig 1914, pp. 158-159] e persistette sino all'età bizantina, cfr. Paolo Silenziario *A.P.* V 226.

Dopo il presente ὀρῶσι, gli aoristi rendono con efficacia espressiva l'insorgere puntuale e costante delle reazioni. Di rilievo ai vv. 2-3 la trama allitterativa determinata dalla ripetizione di - ε (ben otto volte); in evidenza il termine ἔρωσι che chiude la sentenza.

Fr. 148

Il frammento si presta ad una duplice interpretazione. Si può intendere che col trascorrere del tempo 'si accrescano' (e si complichino) 'le vicende, le situazioni' - il senso neutro - a cui l'uomo deve far fronte; ovvero (meglio) si può interpretare senz'altro τὰ πράγματα= 'molestiae, curae' (Meineke, Kock ed anche Edmonds, che traduce 'vexations'). Per l'espressione ὁ χρόνος... βαδίζων, cfr. Chaerem. fr. 20.

Di rilievo l'omoioteleuto - ματα alla fine dei due versi: per altri esempi in Filemone, cfr. fr. 4, 1-5; 5, 2-3; 79, 5-6, 18-19; 88, 1-2, 9-10 etc.

Fr. 149

Efficaci al v. 2 l'antitesi strutturata asindeticamente ed il gioco etimologico, ἐδίδαξεν... διδάσκαλος. Per il riferimento alla situazione particolare offerto dal vocativo alla fine di verso, cfr. ad es. fr. 22, 1; 90, 1; 132, 1; 133, 1 etc.

Contenutisticamente il frammento non trova altri confronti tra i comici della *neā*; su un piano generale una certa somiglianza sembra offrire Aesch. *Prom.* 981: ἀλλ' ἐκδιδάσκει πάνθ' ὁ γηράσκων χρόνος.

Fr. 150

La struttura sintattica del frammento può essere spiegata in duplice modo: si può pensare ad una costruzione anacolutica, oppure, meglio, ad una prolessi (con attrazione) di ὄσα rispetto ad οὐδενί: così interpreta anche il Kock.

Il frammento afferma la completa autonomia dell'uomo, unico responsabile (nel bene e nel male) delle proprie azioni: la negazione di qualsiasi intervento della *tyche* contrasta con quanto detto nel fr. 53.

Di contenuto affine mi sembra Plaut. *Trin.* 363: *nam sapiens quidem pol ipsus fingit fortunam sibi*. Come ha mostrato P. Grimal, *Analisi del Trinummus e gli albori della filosofia in Roma*, Dioniso, 43, 1969, p. 369, il verso plautino riecheggia un pensiero stoico, *S.V.F.* III, n. 516 (già presente nel Θησαυρός filemoneo?).

Per altri esempi di contenuto affine nella letteratura latina, cfr. A. Otto, *Die Sprichwörter der Römer*, Hildesheim 1965, p. 143, 8.

Fr. 151

Per il contenuto del frammento cfr. Epich. fr. 249 Kaibel: νοῦς ὀρῆ καὶ νοῦς ἀκούει· τᾶλλα κωφὰ καὶ τυφλά. A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*², Oxford 1962, pp. 243-44, è propenso ad ammettere la genuinità del frammento epicarneo (al contrario di R. Kannicht, *Euripides. Helena*, II, Heidelberg 1969, pp. 50-51), precisando che il verso «may have been some speaker's reply» al fr. 24 D.-K.¹⁰ di Senofane: οὔλος ὀρᾶ, οὔλος δὲ νοεῖ, οὔλος δὲ τ' ἀκούει.

Forse è azzardato pensare ad una derivazione diretta da Epicarmo; è più probabile che Filemone riecheggi, ampliandolo, un detto ormai famoso, come mostra l'ampia documentazione raccolta da G. A. Gerhard, *Cercidea*, W. S., 37, 1915, pp. 6-14, divenuto poi proverbiale, cfr. *Sch.* Aesch. *Pr.* 463: τὸ παροιμιῶδες ἐξηγεῖται· νοῦς ὀρῆ καὶ νοῦς ἀκούει.

Fr. 157

πᾶς τις πένης ὦν ζῆν παρ' ὃ ζῆ βούλεται·

ἡ γὰρ σπάνις πρόχειρος εἰς τὸ δρᾶν κακά.

v. 1 ὅστις codd.: πᾶς τις Bentley - ζῆν παρὸ ζῆν codd.: ζῆν παρ'ὸ ζῆν Salmasio.

Probabile è la lettura del v. 1 secondo le emendazioni del Salmasio e del Bentley: per πᾶς τις in un contesto sentenzioso, cfr. Theogn. 621, Men. *Kol.* 96. L'uso assoluto di σπάνις nel senso di 'povertà' non trova confronti altrove: l'espressione normale sarebbe σπάνις βίου, per cui cfr. ad. es. Soph. *O.T.* 1461; Eur. *Hec.* 12, Men. *Mon.* 117. Per l'aggettivo πρόχειρος, cfr. fr. 24. Il verbo δρᾶν, frequente tra i comici dell'*archaia* e della *mese* (cfr. H. Iacobi, *Comicae dictionis index*, pars prior, Berolini 1857, s.v., pp. 323-24), nella *nea* compare solo qui ed in Men. *Sam.* 568: τί δράσω; (reminiscenza tragica, in contesto serio): assai incerta è, infatti, la lettura δράσω in *Syk.* 420 Kassel. Per il pensiero espresso in questo frammento, cfr. Theogn. 650-51; Timocl. fr. 28; Fr. Com. Adesp. 434; Eur. *El.* 376.

Fr. 158

La premessa e l'enunciazione della sentenza sono unite per asindeto; per l'espressione del v. 1, cfr. Alex. fr. 34, 1: τοιοῦτο τὸ ζῆν ἐστίν, Antiph. fr. 226. 227, 6: τοιοῦτος ὁ βίος, Ter. *Adelph.* 739: *ita vitast hominum*. Al v. 2 la collocazione e l'assonanza dei verbi intendono forse sottolineare un tema alquanto generico: la prevalenza dei dolori sulle gioie.

Fr. 159

οὔτως iniziale fa pensare che il frammento costituisca il secondo membro di una similitudine. Per la posizione di τις prima del nome, cfr. Kühner-Gerth, II, 1, p. 665, § 470, A. 6.

Di particolare gravità il primo verso, che ricalca l'espressione omerica δέος ἔμπεισε θυμῷ, per cui cfr. P 625.

L'interpretazione del v. 2 può essere duplice: a) il φόβος non si allontana neppure dal 'sonno' (rendendolo agitato); b) la paura non si dissolve neppure 'in seguito al sonno'; in ogni caso Filemone sembrerebbe polemizzare col detto ἀνάπαυσις ὕπνος ἐστὶ πάντων τῶν κακῶν (Men. *Mon.* 76). Sembra comunque superfluo correggere col Bentley: κάκ τοῦ in κᾶν τῷ.

Fr. 160

Il valore di γάρ è simile, probabilmente, a quello del fr. 57; per ἀγαθή che regge l'infinito, cfr. tra i comici Antiph. fr. 80, 9 e Sosicr. fr. 3, 1 (cfr. anche Herodot. I 79, 3; Plat. *Prot.* 356 b, ed in generale Kühner-Gerth, II, 2, p. 10, § 473).

L'impiego di ἀναπλάσαι suggerisce il confronto con Sen. *De Ira*, I 18, 6: *o quam sollers est iracundia ad fingendas causas furoris!* La λύπη e l'ὀργή, dunque, allo stesso modo sono in grado di creare artificiosamente (ἀναπλάσαι ~ *fingendas*) dei mali (κακά ~ *causas furoris*); nel frammento filemoneo, inoltre, l'immagine dello sdoppiamento (διπλάσια) può anche far pensare alle conseguenze dell'ebbrezza, per cui cfr. Nic. *Alex.* 28-29: τὰ δὲ διπλόα δέρκεται ὄσσοις | οἷα χαλικραΐη νύχιος δεδαμασμένος οἴνη.

Espedienti retorici propri del frammento sono: a) la trama allitterativa determinata dalla ricorrenza di -α; b) la vicinanza di due termini foneticamente assai simili, ἀναπλάσαι e διπλάσια; c) la posizione, all'inizio ed alla fine dei due versi, di termini significativi e semanticamente opposti (ἀγαθή - κακά).

Per il concetto espresso, cfr. fr. 90, 1-2.

Fr. 161

Il frammento si articola su due sentenze, di cui la seconda risulta, a sua volta, dalla fusione di due temi: la necessità di sopportare nobilmente i mali, osservazione assai frequente, per cui cfr. ad es. Soph. *O.C.* 1694, *Phil.* 1316; Eur. *Med.* 1018, *Heraclid.* 618; Men. fr. 650 etc.; e la constatazione che dal male può scaturire il bene, cfr. Men. *Kon.* 19-20, fr. 337, 4; [Eur.] fr. 174. Quanto è detto al v. 1 è ribadito stilisticamente dal poliptoto e dall'iperbato, che dà rilievo a πολλά e κακά. Per il contenuto tradizionale, cfr. Hes. *Op.* 101; Eur. *Io.* 381 e Men. fr. 623,1-2: ἄνευ κακῶν γὰρ οἰκίαν οἰκουμένην | οὐκ ἔστιν εὐρεῖν, che anche formalmente è vicino al verso di Filemone.

Fr. 162

Per la posizione di γάρ cfr. fr. 23, 3; per l'espressione del v. 1, cfr. Antiph. 104, 1; ἀνδρὸς διαφέρει τοῦτ' ἀνήρ, che pure costituisce la premessa ad una gnome. Dura è la sequenza τῷ τότε (v. 2).

Leggermente diverso è il pensiero di Men. fr. 633: ἄνδρα τὸν ἀληθῶς εὐγενῆ καὶ τάγαθὰ | καὶ τὰ κακὰ δεῖ πταίοντα γενναίως φέρειν; in Filemone, infatti, l'equilibrio dinanzi ai casi della vita è soltanto ciò che distingue l'indole di ognuno; in Menandro, invece, è più precisamente l'elemento caratterizzante dell'ἀνήρ ... εὐγενής.

Affine al frammento menandro è Soph. fr. 296: πρὸς ἀνδρὸς ἐσθλοῦ πάντα γενναίως φέρειν (Koerte, p. 202, comm. *ad loc.*); ma cfr. anche, ad es., Men. *Mon.* 15; Eur. fr. 505 etc.

Fr. 181

La fonte del frammento è Teofilo, *Autol.* III 5: la sentenza, in effetti, bene si addice alla propaganda cristiana, e fondata risulta l'osservazione di

Edmonds, p. 83: «it remains doubtful whether the Greek should be translated 'God' or 'a God'».

Il tema della divinità che, invocata ed onorata, soccorre nelle situazioni più difficili, è frequente nella tradizione, cfr. ad es. Aesch. *Eum.* 725-26, 897 ed anche Soph. *Ant.* 1348-49, *Phil* 1441-44; Eur. *Io.* 1620 ss., *Bacch.* 1150-52; Men. *Mon.* 321.

Non sembra avere altri esempi l'uso di ἐλπῖς con εἰς e l'accusativo: normale, infatti, è l'uso di ἐλπῖς con il genitivo, come mostrano i passi citati da Austin, *Subsidia*, cit., comm. ad *Asp.* 447, pp. 41-42.

Fr. 184. 185

Come già vide lo Stephanus (*ap.* Kock, II, p. 529) si tratta di due *gnomai* distinte. L'impiego di γάρ fa supporre che anche il fr. 185, come il fr. 56, suggelasse e giustificasse quanto era detto nei versi precedenti.

Fr. 184: l'equazione ὀργή=μανία è sottolineata dall'omoioteleuto e dalla collocazione dei verbi, all'inizio ed alla fine del trimetro. Anche Menandro afferma che l'ira è incompatibile con un agire assennato: infatti ὀργῆ πάρα λογισμὸς ποτ' οὐδεὶς φύεται e solo quando essa svanisce l'uomo torna a rivolgersi all'utile (fr. 515, 2-3). La sentenza menandrea è forse eco del pensiero peripatetico, cfr. Aristot. fr. 661 Rose: ἢ οὐχ ὀρᾶς ὅτι τῶν ἐν ὀργῆ διαπραττομένων ἀπάντων ὁ λογισμὸς ἀποδημεῖ φεύγων τὸν θυμὸν ὡς πικρὸν τύραννον;

Fr. 185: molto vicino a questo frammento, anche nell'espressione, è Men. fr. 517: ὅσος τὸ κατέχειν ἐστὶ τὴν ὀργὴν πόνος; per il contenuto della gnome, cfr. anche Democr. 68 B 236 D.-K.¹⁰: θυμῷ μάχεσθαι μὲν χαλεπὸν· ἀνδρὸς δὲ τὸ κρατέειν εὐλογίστου.

Fr. 192

Sulla base del confronto con Men. *Mon.* 839, è probabile l'emendazione πάντα πρὸς τὸ φῶς (Meineke). Il detto è proverbiale, cfr. ad es. Soph. fr. 280; Men. *Mon.* 13, 639.

Fr. 199

Per l'esortazione sentenziosa introdotta da un imperativo, cfr. fr. 97; tradizionale il contenuto, cfr. ad es. Pind. *Pyth.* VI 25-27; Eur. fr. 853; Men. fr. 600 (= *Mon.* 525).

Fr. 200

Il testo del frammento (contenutisticamente molto generico) è incerto: probabile è l'emendazione proposta dal Kock (ed accolta anche da Edmonds), ἄν... ἔχη. Per la protasi eventuale in un contesto sentenzioso, cfr.

fr. 99; in generale per la struttura del periodo ipotetico, cfr. Kühner-Gerth, II, 2, p. 475, § 575, 2 a. στοργή, che non compare altrove tra i comici, è vocabolo di uso prosastico, cfr. *L.S.J. s.v.*

Frr. 202. 203

Entrambi i frammenti esprimono la gnome attraverso una comparazione, per cui cfr. ad es. Men. frr. 564, 617, 619 etc. Metricamente identica è la posizione di πολὺ κρεῖττον ἔστιν ἢ e κράτιστόν ἔστιν ἦ.

Fr. 202 (= Men. *Mon.* 530): si ricollega, per il contenuto, al tema relativo alle gravi conseguenze della λύπη, per cui cfr. fr. 106; agli esempi ivi citati si può aggiungere Men. fr. 625.

Fr. 203: la sentenza è tradizionale, cfr. Herodot. VII 46, 4; Soph. fr. 448; Eur. *Hec.* 377-78; Men. fr. 14, 2-3.

Fr. 204

Nel secondo emistichio il frammento è caratterizzato da un triplice omoioteleuto; per il contenuto, cfr. *Fr. Eleg. Adesp.* 4, 1 D. = 22, 1 West: οὐκ ἔστι μείζων βάσανος χρόνου οὐδενὸς ἔργου; *Fr. Tr. Adesp.* 512, 2: μόνος [scil. χρόνος] γάρ ἔστιν ἀνθρώπων κριτής.

Fr. 213

Non si tratta di un vero dialogo, come crede Edmonds, ma piuttosto di una 'self-apostrophe', simile a quelle viste da T.B.L. Webster, *Self-apostrophe in Menander*, C.R., 15, 1965, pp. 17-18, in *Epitr.* 649 ss., *Dysc.* 214-17, e da E. Fraenkel, *Zur römischen Komödie*, M.H., 25, 1968, pp. 231-34, a proposito di Plaut. *Mil.* 214-32.

Sembrerebbe provarlo anche l'uso della II persona paradigmatica, cfr. P. Parsons-J. Rea-E.G. Turner, *The Oxyrhynchus Papyri*, t. XXXIII, London 1968, n. 2655 (Men. *Kol.*), v. 99.

A partire dal v. 3 sono concatenate tre serie di considerazioni sentenziose:

a) alla povertà si sopperisce con l'apprendimento di una *techne*, che sola può aiutare l'uomo; infatti a nulla valgono b) le ricchezze, che sono soggette ai mutamenti della sorte, e c) gli amici.

L'importanza della *techne* è sottolineata attraverso l'immagine suggerita dal paragone tra il povero ed il ναυαγός: la *techne* rappresenta per il povero ciò che la terra rappresenta per il naufrago. La similitudine si articola simmetricamente in tre versi: i due elementi occupano un verso ed un emistichio. Ad essa seguono due coppie di versi contrapposti (vv. 9-12), introdotte in maniera analoga (κᾶν μὲν... ἂν δέ), nelle quali la precedente similitudine è ribadita attraverso l'uso metaforico di termini tecnici propri del linguaggio marinaresco.

Ardita è l'enallage ἀπαιδεύτου... πνεύματος: per un uso metaforico dell'aggettivo, cfr. Alex. fr. 284; Apollod. Caryst. fr. 5, 12.

Al v. 10 ἀσφάλεια richiama ἀσφαλῶς (v. 5); al v. 12 il forte iperbato τῆς ἀπορίας... σωτηρίαν pone in evidenza il genitivo, per la collocazione del quale cfr. Men. *Asp.* 20.

Al v. 5 del frammento si avvicina, sia sul piano contenutistico che formale, Men. fr. 62, 3: βίου δ'ένεστιν {μι'} ἀσφάλει' έν ταῖς τέχναις; cfr. anche l'esaltazione della *technē* in Ipparco fr. 2:

πολύ γ' έστι πάντων κτήμα τιμώτατον
 άπασιν άνθρωποισιν εις τὸ ζῆν τέχνη.
 τὰ μὲν γὰρ άλλα και πόλεμος και μεταβολαι
 τύχης άνήλωσ', ἡ τέχνη δὲ σφύζεται.

Le obiezioni a quanto è detto nei vv. 3-12, sono introdotte in maniera simile (v. 6 ἀλλὰ χρήματα; v. 13 ἀλλ'έταῖροι): la formulazione e la successiva confutazione occupano, nell'arco dei tre versi, una estensione analoga.

Tre vocaboli designano rispettivamente, con studiata simmetria formale, la ricchezza e gli amici; ma se χρήματα, κτήματα, οίκίαι costituiscono tre diversi aspetti della ricchezza, sostanzialmente sinonimi sono έταῖροι, φίλοι e συνήθεις.

Sull'instabilità della ricchezza, soggetta alle *metabolai* della tyche, cfr. fr. 121.

Le considerazioni sull'amicizia contenute nei vv. 14-15 non hanno altri confronti in Filemone. Per l'espressione del v. 15, cfr. Soph. *Ai.* 125-26: ὀρω γὰρ ἡμᾶς οὐδέν ὄντας άλλο πλὴν | εἶδωλ' ὅσοι περζῶμεν ἠ κούφην σκιάν; fr. 12: άνθρωπός έστι πνεῦμα και σκια μόνον. È forse azzardato pensare ad un riferimento diretto a Sofocle; si tratta più probabilmente dell'impiego di una metafora divenuta ormai proverbiale (cfr. anche *L.S.J. s.v.*, I, 3).

CONCLUSIONE

I. Relativamente alla tecnica con cui sono strutturate le sentenze di Filemone, si può operare la seguente distinzione:

1) Molti frammenti conservano solo la gnome, espressa con un semplice enunciato di uno o due versi (fr. 22, 24, 27, 37, 69, 148, 151, 159, 184, 185, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204), articolato talvolta su un'antitesi (fr. 99, 137, 149), ovvero sviluppato in una più ampia riflessione (fr. 10, 107, 138).

2) La gnome suggella e spiega una osservazione precedentemente espressa, alla quale può essere unita asindeticamente (fr. 100, 6; 131, 2-3; 133, 3; 158), ovvero mediante γάρ (fr. 23, 157), secondo una tecnica molto consueta anche in Menandro (cfr. ad es. *Asp.* 28, *Epitr.* 723, fr. 6), e documentata pure nei comici latini, cfr. Plaut. *Mil.* 1292-94: *mulier profecto natat ex ipsa Mora; / nam quaeuis alia, quae morast aequae, mora / minor ea uidetur quam quae propter mulieremst*,¹² Ter. *Adelph.* 52-56: *postremo alii clanculum/ patres quae faciunt quae fert adulescentia, / ea ne me celet consuefecit filium. / nam qui mentiri aut fallere institerit patrem aut / audebit, tanto magis audebit ceteros.* A questo tipo appartengono anche i frammenti che conservano, come mostra la presenza di γάρ, la sola spiegazione sentenziosa (fr. 57, 134, 160, 162, 181, 185), mentre l'osservazione è caduta nella tradizione.

3) La gnome è enunciata all'inizio del frammento; ad essa segue la spiegazione, pure introdotta da γάρ (fr. 56, 105, 106, 143).

4) Talvolta questo schema viene arricchito attraverso la successione: gnome iniziale, esemplificazione, gnome conclusiva; è il caso del fr. 75, dove la sentenza finale suggella il precedente *paradeigma*, e del fr. 90 che presenta una struttura più complessa, in quanto l'esempio si articola su membri contrapposti, di cui il secondo ribadisce la sentenza iniziale ed il primo anticipa l'ammonizione conclusiva.

5) All'affermazione sentenziosa s'accompagna, come esempio, l'ammissione della propria situazione particolare (fr. 104); ovvero il tono generalizzante della gnome è attenuato dal preciso riferimento al proprio caso particolare (fr. 28, 108). Simili sono i casi in cui ricorre un vocativo (fr. 22, 1; 96, 1; 103, 2; 104, 5; 132, 1; 133, 1; 148, 1; 149, 1; 158, 1).

12. Per il tono scherzoso della sentenza cfr. E. Fraenkel, *Elementi Plautini in Plauto*, trad. it., Firenze 1960, p. 279.

6) La sentenza dà la definizione di un concetto: fr. 5 (κόσμιος), fr. 94 (δίκαιος), fr. 97 (μακρός), fr. 136 (άνανδρία); ed è ribadita, nei primi tre casi, da una struttura a membri contrapposti; in particolare il fr. 5, 3 è vivacizzato dal ricorso all'immagine di coloro che camminano a testa in giù, senza mai distogliere lo sguardo dal terreno.

7) Tecnica affine compare anche nei fr. 73, 108, 213 dove l'immagine è suggerita da un paragone (rispettivamente λύπη ~ δένδρον, φίλος ~ ίατρός, πένης ~ ναυαγός) su cui è articolata la sentenza. In tal caso il tono distaccato della gnome si dissolve in un tocco di poetica icasticità, soprattutto nel fr. 213, che rappresenta un esempio di riflessione sentenziosa espressa attraverso una *self-apostrophe*.

8) Strutturati su due *gnomai* contenutisticamente complementari sono i fr. 72, 132 e 161: in quest'ultimo la sentenza espressa al v. 2 rappresenta, a sua volta, la fusione di due temi tradizionali: la necessità di sopportare nobilmente i mali e la consapevolezza che dal male può scaturire il bene.

9) Un iniziale riferimento mitico compare solo in due casi: nel fr. 65, dove Filemone accenna al corno di Amaltea, confutandone il tradizionale significato mitologico; e nel fr. 89, dove al v. 1 è citato Prometeo, creatore di tutti gli esseri umani: a tale riferimento segue, dopo la constatazione che tutti gli animali sono identici κατὰ γένος, l'esemplificazione e la gnome conclusiva, secondo il solito schema.

II. Raramente Filemone esprime sentenze attraverso costruzioni asindetichiche (fr. 31, 3-5; 53, 5; 93, 8-9; 105, 5; 107, 2-7; 137, 2; 149); prevalgono versi impostati sulla contrapposizione dei membri (fr. 5; 10; 28, 5-6, 9-10; 75, 1-2; 89, 2, 10; 90, 5-6, 7-8; 94, 1-2, 3-5, 6-8; 96, 1-4, 5-6; 99, 1-2; 100, 4-5; 149, 2; 213, 9, 10), e soprattutto sull'alternanza di costruzioni paratattiche ed ipotattiche (cfr. ad es. fr. 75, 89, 90, 91 etc.). Ciò conferma quanto osservava già [Demetr.] *De eloc.* 193: έναγώνιος μὲν οὖν ἴσως μᾶλλον ἢ διαλελυμένη λέξις, ἢ δ' αὐτὴ καὶ ὑποκριτικὴ καλεῖται, κινεῖ γὰρ ὑπόκρισιν ἢ λύσις. γραφικὴ δὲ λέξις ἢ εὐανάγνωστος. αὕτη δ' ἐστὶν ἢ συνηρημένη καὶ οἷον ἡσφαλισμένη τοῖς συνδέσμοις. διὰ τοῦτο δὲ καὶ Μένανδρον ὑποκρίνονται λελυμένον ἐν τοῖς πλείστοις, Φιλήμονα δὲ ἀναγινώσκουσιν. Un altro tratto caratteristico dello stile filemoneo è l'artificiosa collocazione delle parole: con tale espediente formale sono posti in particolare evidenza, all'inizio od alla fine dei versi, alcuni termini significativi della riflessione, con lo scopo di accentuarne la gravità o il tono burlesco (fr. 22, 1-2; 57; 73, 7-8; 88, 12, 13, 14; 91, 3, 4-5; 106, 1-2; 121, 4; 133,3; 138, 3; 158, 2; 160; 161, 1). Per analoga ragione ricorrono con frequenza vari fatti retorici: allitterazioni (fr. 103, 5; 107, 3; 138, 1-3; 151; 160, 1-2); anafore (fr. 10, 2-

4; 22, 2; 23, 2-3; 46, 1-3; 53, 2-4; 56; 91, 1-4; 99, 1-2; 106, 2-5; 107, 2-4; 117, 2-3; 119, 2; 137, 1-2); chiasmi (fr. 10, 2-4; 23, 1; 27; 75, 1-2; 89, 4-5; 97, 2-3; 100, 1-3); figure etimologiche (fr. 10, 3-4; 31, 3; 65, 2; 90, 2, 7; 137, 3; 149, 2); iperbati (fr. 5, 3; 28, 1-2; 46, 2-3; 53, 1-2; 57, 1-2; 75, 3-5; 103, 1-2; 133, 1-2; 134, 2; 161, 1; 213, 12); litoti (fr. 91, 9-10; 93, 9-10); omoioteleuti (fr. 75, 5-6; 158, 2; 204), talvolta anche in fine di versi successivi in modo da formare delle vere rime [fr. 5, 2-3 (dove, peraltro, con la ripetizione di κόσμος si ha un chiaro esempio di rima incrociata); 31, 2-3; 88, 1-2, 10-11; 96, 5-6; 97, 3-4; 148, 1-2]; poliptoti (fr. 10, 5; 31, 4-5; 90, 2, 8-9; 97, 4; 106, 2; 119, 2; 134, 2; 161, 1); espressioni polari (fr. 57; 91, 1-3, 4) e accostamenti di parole analoghe con differenti sfumature semantiche, fr. 89, 10-11 (ἔστι/ἔστι), fr. 96, 7 (μείζονας τοὺς μείζονας).

Tali artifici formali avevano forse anche un'altra funzione: permettere che la sentenza, proprio grazie al rilievo dato ad alcuni termini, potesse avere attraverso la recitazione un effetto più immediato sugli spettatori, aiutandoli in tal modo a ricordarne contenuto e formulazione.

III. I temi delle sentenze sono per lo più tradizionali: l'infelicità dell'uomo e la necessità di non lasciarsi abbattere dalla λύπη (assai frequente, cfr. fr. 28, 88, 93, 106, 107, 117 etc.), l'*humanitas* degli schiavi (fr. 22), le conseguenze dell'ubriachezza (fr. 104), la ricchezza e la povertà (fr. 65, 96, 157, 213, 6-8), l'invidia (fr. 131), il rispetto verso i genitori e gli dei (fr. 188, 199), l'ira (fr. 184, 185), il matrimonio (fr. 132), l'invito ad accontentarsi di quanto si possiede (fr. 99), la constatazione che è facile consigliare, difficile agire (fr. 27, 75).

Ma non di rado Filemone approfondisce altri temi, formulando, grazie anche ai ricorrenti artifici formali, osservazioni che non trovano confronti nella tradizione comica contemporanea. È il caso dei frammenti relativi ai concetti di κόσμος (fr. 5), con l'immagine già ricordata (v. 3); di δίκαιος, dove la definizione è sottolineata dalla contrapposizione dei membri; di μακρός, dove l'esemplificazione con l'accenno ad Omero rappresenta un *unicum* nella tradizione comica; è il caso del fr. 213, dove l'importanza della τέχνη è sottolineata poeticamente attraverso l'immagine suggerita dal confronto tra il povero ed il ναυαγός; è il caso soprattutto dei frammenti relativi al concetto di *tyche*.

La *tyche*, infatti, è identificata col destino individuale (fr. 10), che al momento della nascita il δαίμων dà all'uomo (fr. 191); non è la divinità dell'ellenismo e dell'*Aspis* di Menandro (fr. 137), e non ha alcuna parte nelle azioni umane (fr. 151). Filemone quindi si oppone alla concezione

contemporanea, e si riallaccia piuttosto alla tradizione degli oratori e dei tragici, riecheggiando anche, col fr. 137, la polemica epicurea.¹³

Ma questi frammenti non possono essere considerati documenti parziali di una concezione organica; a tali osservazioni, infatti, si oppone il fr. 53, dove la *tyche* sembra essere ancora una 'waltende Macht', per usare un'espressione di Nilsson (cfr. fr. 10). Piuttosto rappresentano un indizio del tono polemico con cui Filemone affrontava certi problemi, e confermano l'esattezza del giudizio di E. Fraenkel, *op. cit.*, p. 148, n. 3: «Dai frammenti di Filemone non si ritrae affatto l'impressione che egli ... amasse esporre in tono compiaciuto di galantuomo solo idee trite e banali».

13. Per altri echi filosofici assai probabili, cfr. fr. 93 (tradizione sofistica), fr. 131 (tradizione cinica).

OSSERVAZIONI SULLA LINGUA E LO STILE DEI *DIALOGHI DELFICI*

Plutarco e la religione, Napoli 1996, 189-200

All'inizio dell'opuscolo *De E apud Delphos* (384D-E), la perizia di Plutarco si evidenzia subito nell'impiego di un lessico e di una trama stilistica che connotano, in un abile gioco di antitesi, il pensiero dello scrittore. Nella frase *χαρίζεται ... οὐδὲν ὁ διδοῦς ἀπ' ὀλίγων μικρὰ τοῖς πολλὰ κεκτημένοις*, il nesso *χαρίζεται ... οὐδὲν ὁ διδοῦς*, che sembra richiamare *Od. XXIV 283* (*δῶρα δ' ἑτώσια ταῦτα χαρίζο, μυρὶ ὀπάζων*)¹, sottolinea la vanità del dono, ribadita proprio dall'accostamento *οὐδὲν ὁ διδοῦς*, nonché dalla sequenza *ἀπ' ὀλίγων μικρὰ ... πολλὰ*; inoltre, subito dopo, *ἀνελευθερίας* *προσλαμβάνει δόξαν* conferma le infelici conseguenze del gesto, esattamente opposte alle intenzioni del donatore, di cui non si coglie la generosità dello slancio, ma l'inopportunità del comportamento. Sotto questo aspetto appare sottile anche l'impiego di *προσλαμβάνει*, dove il preverbio evidenzia, con un tocco di amara ironia, anche il peso che opprime il povero, il quale, in aggiunta (*προσ-*) alla sua condizione, si trova colpito da una fama che non merita.

In effetti, come dimostra questo esempio, nel periodare plutarcoo l'*ordo verborum* è scandito da un sapiente intreccio di vocaboli identici o affini, ripresi nella sequenza dei *cola*, con precisi intenti espressivi e concettuali. Ad *ἀνελευθερίας* si contrappone *ἐλευθεριότης* (384E) e, nel contempo, il momento della donazione e della destinazione è sottolineato dalla sequenza *διδόναι ... διδόντας* e *πρὸς σὲ ... διὰ σοῦ* (384E), nonché soprattutto dalla *iunctura* *ἀπαρχὰς ἀποστέλλων*, dove l'immagine suggerita dalla similitudine deriva proprio dall'argomento e dall'ambientazione dei dialoghi: in questo caso però, con un fine capovolgimento, che sottolinea il rispetto dell'autore verso Sarapione, la 'primizia' non è offerta al dio – come invece

1. *χαρίζομαι* sembra avere in questo caso il valore di 'dono', 'largior', attestato in poesia, ma ripreso con frequenza anche nella prosa – plutarcoo in particolare (*TGrL, s.v.*, IX 1327-1328). Per le citazioni faccio riferimento a *Plutarchi Moralia*, III, recensuerunt et emendaverunt W. R. Paton - M. Pohlenz - W. Sieveking, Leipzig 1972.

è detto in 387E (ἀπάρξασθαι τῷ θεῷ τῆς φίλης μαθηματικῆς), con l'impiego di analoga metafora –, ma all'amico, proprio in grazia della divinità presso la quale si svolse il dialogo. Allo stesso modo, nella successione σχολῆς ... βιβλίους ... διατριβαῖς il termine medio pertiene parallelamente ai due estremi, che a loro volta si riferiscono al dotto intrattenimento (*LSJ* s.vv.) che fa così ricca Atene: sotto questo punto di vista, il verbo (εὐπορούντων) che chiude la frase suggella, in una sorta di *Ringkomposition*, tutto il pensiero plutarcheo, ribadendo il primato dei beni dello spirito, nell'auspicio di un contraccambio che trascende la semplice restituzione di un favore fatto.

Il successivo riferimento ad Apollo permette di cogliere una sfumatura particolare anche nell'impiego di ἐνιέναι (384F), che in senso metaforico ricorre non di rado in contesti poetici che hanno per soggetto un dio, come provano, ad esempio, *Il.* XVII 570 (Atena); XX 80 (Apollo); Eur., *Ba.* 851 (Dioniso); Apoll. Rh. II 274 (Zeus); nel nostro caso, il verbo sottolinea il possesso pieno dell'uomo da parte della divinità che, nel momento stesso in cui insinua un dubbio, crea le condizioni per risolverlo, stimolando l'ascesa alla verità, espressa con un nesso (ἀγωγὸν ἐπὶ τὴν ἀλήθειαν), che sembra riprendere Plat. *Resp.* 525b (ταῦτα ... φαίνεται ἀγωγὰ πρὸς ἀλήθειαν)².

In effetti, le scelte lessicali di Plutarco sono sempre molto attente e creano nel contesto un'abile trama di sottolineature a cui concorre anche un sapiente gioco allusivo. Ad esempio, nella frase τὸν λόγον ἐν τῇ σχολῇ προβαλλόμενον ἐκκλίνας ἀτρέμα (385A) una spia sembra essere offerta proprio dall'impiego dell'avverbio ἀτρέμα che, assai frequente in Plutarco³, tra i dialoghi platonici è attestato solo in *Gorg.* 503d, nel nesso ἀτρέμα σκοπούμενοι, inserito in un contesto nel quale Socrate mostra una disponibilità alla ricerca⁴ – anche di fronte ad un problema di ardua soluzione – che sembra affatto opposta a quella fino ad allora palesata dall'autore, il quale, proprio attraverso il ribaltamento del modello platonico, ribadisce con abile finzione letteraria i propri limiti, dando piena giustificazione alla cornice dell'opera, tutta articolata su un dialogo che di fatto lo vide semplice ascoltatore.

Una *variatio* del linguaggio platonico può essere colta anche all'inizio del discorso di Ammonio (385C), dove si legge: τοῦ φιλοσοφεῖν, ἔφη, τὸ

2. Cf. anche *Resp.* 525a τῶν ἀγωγῶν ἂν εἴη καὶ μεταστρεπτικῶν ἐπὶ τὴν τοῦ ὄντος θέαν ἢ περὶ τὸ ἐν μάθῃσις.

3. Come si ricava dall'*Index* di Wyttenbach, s.v., I, p. 277.

4. ἀλλ' ἐὰν ζητῆς καλῶς, εὐρήσεις. ἴδωμεν δὴ οὕτως ἀτρέμα σκοπούμενοι.

ζητεῖν <ἀρχή, τοῦ δὲ ζητεῖν> τὸ θαυμάζειν καὶ ἀπορεῖν. Come è noto, il passo richiama *Theaet.* 155d (μάλα γὰρ φιλοσόφου τοῦτο τὸ πάθος, τὸ θαυμάζειν)⁵, rispetto al quale appare significativa l'aggiunta καὶ ἀπορεῖν, che conferisce all'allusione di Ammonio i tratti stilistici di una vera esegesi: in effetti, egli invita i suoi uditori a cogliere in θαυμάζειν non soltanto un esteriore 'sbalordimento', ma anche il 'dubbio, l'incertezza, l'incomprensione', che sono valenze implicite nel verbo. Il nesso perciò non mira semplicemente alla ridondanza retorica, ma precisa con gradualità un concetto, secondo una scelta stilistica consentanea a Plutarco, che ama ribadire un pensiero attraverso una sequenza per lo più binaria di vocaboli⁶.

Se è lecita una schematizzazione, i termini che costituiscono la *iunctura* possono essere semplicemente sinonimi e mirare solo ad una sottolineatura ridondante; ovvero, segnalano due o più momenti di un'unica azione – una variante si può verificare quando uno dei due termini abbia valenza metaforica; infine, possono scandire in modo marcatamente differenziato l'azione, creando sequenze di aggettivi o di nomi, col proposito di prospettare tutte le eventualità offerte dal contesto. In generale, se prescindiamo dalle sequenze dei sinonimi – sono senza dubbio i casi meno significativi, in quanto hanno scarsa incidenza sul piano stilistico –, si può affermare che lo stile plutarco, di cui i *Dialoghi delfici* offrono un campione probante per l'arduo equilibrio tra tensione espressiva e difficoltà tematiche, è dominato

5. Forse, proprio il confronto con il *Teeteto* rende sospetta ἀρχή, integrazione di Cobet; τοῦ δὲ ζητεῖν, al contrario, congettura di Paton, sembra adattarsi allo stile plutarco, come si vedrà in seguito.

6. Dopo G. Kowalski, *De Plutarchi scriptorum iuvenilium colore rhetorico*, Cracoviae 1918, in tempi recenti hanno studiato questa specifica movenza dello stile plutarco soprattutto J. A. Fernández Delgado - Francisca Pordomingo Pardo, "Aportación al estudio estilístico de Plutarco en las "Moralia", in Carmen Codoñer - M. Pilar Fernández Alvarez - J. Antonio Delgado (edd.), *Stephanion. Homenaje a Maria C. Giner*, Salamanca 1988, pp. 83-95, e R. Ambrosini, "Funzione espressiva della sintassi nella lingua di Plutarco", in *Strutture formali dei Moralia di Plutarco*. Atti del III Convegno plutarco, a cura di G. D'Ippolito e I. Gallo, Napoli 1991, pp. 19-34. Tra i commenti più recenti, vi dedica significative osservazioni B. H. Hillyard, *Plutarch: De audiendo. A Text and Commentary*, New York 1981, il quale non esita ad affermare che «Recurrence of the pairs in P. suggests that they became a matter of habit; he often thought of pairs where others in single words» (p. XXIII). A Hillyard va riconosciuto anche il merito di avere posto nel giusto rilievo il lavoro di H. Zilliacus, *Zur Abundanz der spätgriechischen Gebrauchssprache*, Helsinki 1967, il quale nota (pp. 37-52) come un simile *usus*, di chiara tradizione letteraria e tipico della prosa e delle iscrizioni ellenistiche, abbia contrassegnato anche la lingua dei papiri documentari di età tardo antica, divenendo un *topos* stilistico, non privo di valenze espressive nel caso specifico legate alla funzione e alla tipologia dei documenti. Ma sull'importanza di questa prospettiva critica, v. *infra*.

da una specifica tendenza a dilatare la dizione in modo del tutto funzionale al contesto, attraverso precisi richiami, che contribuiscono a ribadire icasticamente un concetto.

Ad esempio, in *De Pyth. orac.* 396B-C Teone, per dimostrare che nulla impedisce che ταῦτόν εἶναι καὶ λεπτόν καὶ πυκνόν, cita un verso dell'*Odisea* (VII 107 και<ροσέ>ων δ' ὄθωνων ἀπολείβεται ὑγρὸν ἔλαιον) commentando: ἐνδεικνύμενος τὴν ἀκρίβειαν καὶ λεπτότητα τοῦ ὕφους τῶ μὴ προσμένειν τὸ ἔλαιον ἀλλ' ἀπορρεῖν καὶ ἀπολισθάνειν. Mentre il nesso ἀκρίβειαν ... λεπτότητα contrassegna la finezza dell'ordito, con una sottolineatura che non pare una semplice ridondanza, ma rivela i pregi specifici della lavorazione⁷, l'accostamento ἀπορρεῖν ... ἀπολισθάνειν non solo rappresenta in qualche modo una chiosa dell'omerico ἀπολείβεται, ma evidenzia l'andamento differente di una medesima azione, ribadendo, attraverso l'immagine, lo spandersi tipico dell'olio, che « scorre e scivola » al tempo stesso. Diversamente invece, al c. 25, 407A, il binomio ἐκπλήττεσθαι καὶ σέβεσθαι scandisce due reazioni differenti e subordinate – la venerazione che nasce dallo stupore –, ancorché complementari nel contesto, secondo una tecnica che l'autore non disdegna di variare con sapienti riprese, basate non solo sulla sequenza di vocaboli affini.

Un esempio pure interessante è offerto poco più avanti (407C), allorché i frequentatori di templi, che confezionano rozzi versi capaci di attrarre solo «schiavi e donnicciole», sono indicati con una frase articolata su un duplice accoppiamento di termini: τὸ ἀγυρτικὸν καὶ ἀγοραῖον καὶ περὶ τὰ μητρῶα καὶ Σεραπεῖα βωμολοχοῦν καὶ πλανώμενον γένος. A ben vedere, le due coppie (ἀγυρτικόν ... ἀγοραῖον / βωμολοχοῦν ... πλανώμενον), per la loro specifica valenza, sembrano creare un sottile allibramento interno. Se πλανώμενον riprende il precedente ἀγοραῖον, generalizzandolo, si direbbe, βωμολοχοῦν precisa ἀγυρτικόν, lasciando nel contempo intravedere uno squarcio di vita cittadina mediato forse dalla tradizione letteraria: i βωμολόχοι infatti erano «buffoni che si aggiravano nei dintorni dei templi, sperando di sbarcare il lunario con qualche facezia»⁸, rappresentati con

7. A proposito di ἀκρίβεια, J. A. Fernandez Delgado, "Caràcter y función de los neologismos de Plutarco en 'Moralia'", in A. Perez Jimenez - G. Del Cerro Calderon (edd.), *Estudios sobre Plutarco: obra y tradición*, Malaga 1990, p. 144, puntualizza che la «nuova acepción frente a sus frecuentes apariciones anteriores. El cambio operado parece ser de lo abstracto a lo concreto», sottolineando anche l'omeoteleuto, l'isosillabismo, nonché l'identica posizione dell'accento rispetto a λεπτότητα.

8. Cf. F. Conti Bizzarro, "Note a Ferecrate", *Museum Criticum* XXIII-XXIV (1988-1989), p. 291.

frequenza nella commedia ⁹; ma, come informa Polluce (III 111), il verbo βωμολοχέω è accostato a πτωχός, πτωχεύειν, ἀγείρειν, a conferma dello stretto rapporto semantico che lega i vocaboli nel passo plutarcheo¹⁰.

Di *allure* più complessa è *De E ap. Delph.* 385A, dove l'autore, per giustificare le ragioni che l'hanno indotto ad affrontare finalmente il problema più volte proposto e sempre accantonato, afferma: ἔναγχος ὑπὸ τῶν υἱῶν ἐλήφθην ξένοις τισὶ συμφιλοτιμουμένων, οὓς εὐθύς ἐκ Δελφῶν ἀπαίρειν μέλλοντας οὐκ ἦν εὐπρεπὲς παράγειν οὐδὲ παραιτεῖσθαι πάντως ἀκοῦσαί τι προθυμουμένους. Proprio la partenza degli ospiti (ἀπαίρειν) suggerisce all'autore di non deludere la loro curiosità respingendoli (παράγειν ... παραιτεῖσθαι), nel contesto di una frase tutta giocata sull'immagine del distanziamento, espresso dalla responsione dei proverbi: se in ἀπό l'allontanamento da un punto specifico è precisato da ἐκ Δελφῶν che precede, παρά sottolinea (specialmente in παράγειν) l'immagine di chi crea le condizioni di un divagare ingannevole, che distoglie pretestuosamente dallo scopo. In questa trama, οὐκ ἦν εὐπρεπὲς svolge in qualche modo una funzione di collegamento, neutralizzando e annullando i concomitanti effetti delle due azioni.

Come è noto, le sequenze verbali composte dall'identico proverbio sono tipiche di Plutarco; tuttavia, vale la pena segnalare almeno quei casi in cui l'anafora della preposizione scandisce il movimento della scena, sottolineando la gestualità dei personaggi. Ad esempio, all'inizio del *De defectu oraculorum* (413A), i protagonisti si sono appena seduti, quando il cinico Didimo, soprannominato Planetiade, εὐθύς ἀναπηδήσας ... καὶ τῇ βακτηρίᾳ δις ἢ τρίς πατάξας ἀνεβόησεν. La ripresa di ἀνα- (ribadita anche da ἀνεμίχθημεν, con cui si apre il c. 7) non crea una semplice ridondanza, come pure può verificarsi¹¹, ma suggerisce, attraverso l'impiego dell'aoristo, l'idea di un movimento improvviso che determina uno scarto sensibile rispetto all'immagine iniziale di quiete (διακαθεζόμενοι), nel contesto di una scena alquanto mossa, in cui all'azione si associa il fragore scomposto sottolineato dal linguaggio. Altrettanto espressiva risulta la ripresa della preposizione in *De E apud Delphos*, 388D, dove il nesso ἀναφέρουσι καὶ ἀνασώζουσιν connota il continuo rispuntare dei numeri di partenza (5 e 6),

9. Conti Bizzarro (*l.c.*) cita Aristoph. *Eq.* 902, 1194, 1358; *Nub.* 910, 969; *Pax* 748 ss.; *Ra.* 1083 ss., 1520 ss.; *Thesm.* 816 ss., a commento di Ferecrate, fr. 141 K= 150 K-A, dove significativamente si legge (vv. 1-2) ἵνα μὴ πρὸς τοῖσι βωμοῖς πανταχοῦ/ἀεὶ λοχῶντες βωμολόχοι καλώμεθα.

10. A commento del quale si può anche citare Artemidoro Daldiano, p. 2, 14-15 Pack τῶν ἐν ἀγορᾷ μάντεων, οὓς δὴ προῖκτας καὶ γόητας καὶ βωμολόχους ἀποκαλοῦσι.

nel processo generativo avviato dalla loro moltiplicazione.

Ma la cifra stilistica cresce in modo considerevole quando Plutarco fa ricorso anche al linguaggio metaforico, che assai di rado appare un puro ornamento retorico. In *De E apud Delphos*, 387D, il richiamo di Teone ad Eracle e alla sua avversione – quanto meno in una fase della vita – verso la dialettica è sottolineato da un lessico che sottolinea la forza distruttiva (ἀναιρών τὴν διαλεκτικὴν) dell'eroe, che si manifesta sempre allo stesso modo, qualunque siano i bersagli. E complementare è pure l'altra immagine, con cui Eustrofo, rivolgendosi ai presenti domanda: ὀρᾶς, ὡς ἀμύνει τῇ διαλεκτικῇ Θεῶν¹¹ προθύμως, μόνον οὐ τὴν λεοντῆν ἐπενδυσάμενος; Teone, in sostanza, viene identificato con Eracle, di cui assume l'attributo più appariscente (la λεοντῆ), nel segno peraltro di un comportamento che all'inizio è affatto diverso: infatti il nesso ἀμύνει τῇ διαλεκτικῇ si contrappone con chiarezza ad ἀναιρών τὴν διαλεκτικὴν e l'immagine antitetica è sottolineata proprio dal richiamo all'abbigliamento del figlio di Zeus; entrambi però operano per un identico scopo, che Teone persegue con una fedeltà assoluta alle proprie scelte, mentre Eracle raggiunge forse (ἔοικε) solo con il trascorrere degli anni (προϊών ... τῷ χρόνῳ), diventando διαλεκτικώτατος – e proprio l'accenno a questa metamorfosi sembra ribadire la posizione di Teone, per il quale è inconcepibile pensare all'annientamento della dialettica. Nel caso specifico si può ancora osservare che ἀναιρεῖν con analogo valenza metaforica ricorre anche in *De def. orac.* 413E, con riferimento all'ipotesi che sia la stessa divinità ad ἀναιρεῖν καὶ ἀφανίζειν ἔργον θεοῦ τὴν μαντικὴν οὔσαν – espressione ripresa successivamente in 414C: in entrambi i casi, comunque, il verbo sembra sottolineare la traumaticità dell'intervento, che non può essere opera soltanto di un uomo, e significativamente nel *De defectu oraculorum* all'annientamento deve seguire l'eliminazione di ogni traccia (ἀφανίζειν), in un'immagine dove la tipica *iunctura* binaria acquista nella *climax* una chiara pregnanza espressiva.

Altrove la trama metaforica appare ancora più insistita e in perfetta sintonia col contesto. Nel c. 8 del *De E apud Delphos*, ad ispirare Plutarco è la teoria secondo la quale il numero cinque γάμος ἀπωνόμασται τῇ τοῦ ἀρτίου πρὸς τὸ θῆλυ περιττοῦ δ' αὖ πρὸς τὸ ἄρρεν ὁμοιότητι¹². Nel caso

11. Ad esempio in *De E ap. Delph.* 388D ἀναφέρουσι καὶ ἀνασώζουσι; 392A προσαγόρευσις καὶ προσφώνησις; *De def. orac.* 412E συντείνει καὶ συνίστησι τὸ πρόσωπον; 415A συνάγον ... καὶ συνάπτων; 434B συνεκλείπειν ... συμμεθίστασθαι ... συνεξανθεῖν.

12. Analoga identificazione in *Quaest. Rom.* 264A; diversamente, in *De an. procr. in Tim.* 1018C, γάμος è associato al numero sei, secondo la dottrina pitagorica testimoniata

specifico all'immagine del connubio concorre anche l'*ordo verborum*, che evidenzia il forte iperbato τῆ ... ὁμοιότητι, il quale a sua volta inquadra una responsione speculare dei vocaboli (τοῦ ἀρτίου / περιττοῦ: πρὸς τὸ θῆλυ / πρὸς τὸ ἄρρεν) –con un effetto meno marcato, subito dopo (388 C), nel nesso ἄρρενός τε τοῦ πρώτου καὶ θήλεος ὁμίλια, l'immagine è sottolineata dalla posizione mediana di πρώτου. Ma l'identificazione πέντε/γάμος è ribadita dall'impiego di termini specifici in calibrata sequenza (388A γεννᾶται ... μίγνυμένων; 388 B κατ' οὐδεμίαν μῆξιν ... ἄρτιος ... ἀρτίῳ συνελθῶν), a cui si accompagna il ricorso a vocaboli di ambigua valenza, suggeriti dal contesto: tale appare essere μόριον (388A), se accogliamo la finissima proposta di Emperius, in luogo di γόνιμον, tradito dai codici. Anche altrove Plutarco non ignora la valenza sessuale del vocabolo (*An seni resp. ger. sit* 797F; *De fort. Rom.* 323B), che in questo caso anticipa l'idea di fecondità tipica del numero dispari (388B γονιμώτερός ἐστι τοῦ ἑτέρου), non diversamente da φύσις, che pure connota insieme a γάμος il numero cinque e si riferisce non solo esplicitamente alla natura, λαβοῦσα πυρὸν ἐν σπέρματι, ma può richiamare allusivamente anche l'αἰδοῖον femminile. Al complesso gioco metaforico non sembra estraneo pure l'impiego di κρατέω, che nell'anafora di 388B (κρατεῖ κρατεῖται) sottolineata dalla duplice diatesi richiama l'immagine bellica affatto consentanea per tradizione al linguaggio erotico. Sia pure in misura meno insistita, il ricorso ad un'analoga trama metaforica si riscontra anche in *De Pythiae oraculis*, 395D, dove le modificazioni che subisce il bronzo ad opera dell'aria sono spiegate attraverso l'impiego dei nessi πλησιάζη ... ὁμίλῃ e συνόντα ... προσκείμενον, quest'ultimo anticipato e sottolineato da ὑπὸ τούτου πεπονθώς (anche in πάσχω è possibile cogliere una valenza facilmente riconducibile all'esperienza amorosa).

Un gioco metaforico altrettanto abile, sia pure in un ambito affatto diverso, si osserva anche all'inizio dello stesso opuscolo (394E), dove l'immagine espressa da σπείροντες λόγους καὶ θερίζοντες è completata subito dopo dal ricorso al nesso βλαστώνοντας¹³ ... καὶ ὑποφουμένους, che ribadisce il traslato e si adatta bene alla similitudine con gli Σπαρτοί, alla natura dei quali si adatta bene pure l'uso dell'espressione successiva (μετὰ μάχης ὑπούλους καὶ πολεμικούς), che sottolinea l'animosità della discus-

anche da Clem. Alex., *Str.* V 93, 4. In nessuno di questi passi però il pensiero è espresso con altrettante sottolineature metaforiche.

13. Per altri impieghi metaforici del verbo, cf. A. I. Dronkers, *De comparationibus et metaphoris apud Plutarchum*, Traiecti ad Rhenum 1892, p. 118; sull'immagine, cf. anche *De E ap. Delph.* 385D λόγων πλήθος ἀπὸ σπέρματος ἀναπέφυκεν.

sione in termini di contesa guerresca. Il passo in effetti permette di cogliere anche in quale misura Plutarco si confronti con i propri modelli: σπείροντες λόγους, come è segnalato nel commento di Valgiglio ¹⁴, richiama senz'altro Aristofane, *Ra.* 1206 – a sua volta derivato da Eur., fr. 846 N-Sn –, che non rappresenta comunque la sola fonte dell'autore, dal momento che il nesso σπείρειν-θερίζειν si ritrova anche in Plat. *Phdr.* 260c (ποῖόν τιν' ἄ < ν > οἶε μετὰ ταῦτα τὴν Ῥητορικὴν καρπὸν ὧν ἔσπειρε θερίζειν;) e in Gorgia, fr. 16 Untersteiner (αἰσχρῶς μὲν ἔσπειρας, κακῶς δὲ ἐθέρισας), a conferma che la *pointe* plutarchea è data proprio dall'immagine del continuo germogliare, con la quale termina l'intervento di Filino, che sottolinea anche nella ripresa dei vocaboli all'inizio e alla fine (ὠδεύομεν ... κατὰ τὴν ὁδόν) il perfetto equilibrio della frase.

Non diversamente, con tecnica fine, in *De def. orac.* 411E la decadenza degli oracoli in Beozia è espressa con una metafora (πολὺς ἐπέσχηκε μαντικῆς ἀχύμὸς τὴν χώραν) che, suggerita forse anche dalle condizioni ambientali di una parte almeno del territorio – la *iunctura* ἀχύμὸς τὴν χώραν sembra confermarlo – è anticipata da ἐπιλέλοιπε κομιδῆ καθάπερ νάματα e ribadita subito dopo (411F) dalla frase οὐδαμοῦ ... παρέχει τοῖς χρήζουσιν ἀρύσασθαι μαντικῆς, dove vale la pena sottolineare l'impiego traslato di ἀρύω tipicamente plutarcheo ¹⁵, a conferma di una trama metaforica – la mantica che scorre come acqua –, che ritorna anche più avanti, sia pure in forma di similitudine (414C τὴν μαντικὴν ... δίκην ὕδατος ἀπορρέουσιν).

Ma il gusto per la metafora si realizza anche nell'impiego mirato di un solo termine, che per la sua precisa valenza si adatta con particolare espressività al contesto. Tale è ad esempio il nesso τοῦ χαλκοῦ τὸ ἀνθρόν (*De Pyth. orac.* 395B), dove l'aggettivo sostantivato suggerisce un'im-

14. Plutarco, *Gli oracoli della Pizia*, a cura di E. Valgiglio [Corpus Plutarchi Moraliūm 10], Napoli 1992, p. 141; invece, in 398F (διασπείρει λόγους), l'espressione non è inserita in analogo trama metaforica. In generale, le metafore plutarchee sono state studiate da F. Fuhrmann, *Les images de Plutarque*, Paris 1964, che si propone soprattutto di offrire una classificazione contenutistica del vastissimo materiale; su quest'opera, cf. R. Klaerr, "Quelques remarques sur le style métaphorique de Plutarque", in Association Guillaume Budé. *Actes du VIII^e Congrès*, Paris 1969, pp. 536-541, dove si legge: «métaphores prolongées, métaphores implicites, métaphores diffuses, jeu sur le double sens des mots, jeu sur le rapprochement de termes de même radical, la langue de Plutarque, au moins dans les *Moralia*, nous apparaît singulièrement plus travaillée, colorée, métaphorique, que ne le laissent supposer en général, ou même malheureusement que ne peuvent le rendre, les traductions.» (p. 540).

15. Cf. *v. Caes.* 29; *Mor.* 743F; 963C.

magine cara a Plutarco, che spesso utilizza ἄνθος, εὐάνθης, ἀνθεῖν (e composti) in senso traslato¹⁶: nel caso specifico, la scelta del vocabolo anticipa anche il tocco coloristico espresso subito dopo da βαφῆ ... κυάνου στίλβοντος, sul quale Plutarco ritorna anche alla fine di c. 4¹⁷. Con procedimento non diverso subito dopo è impiegato opportunamente il termine ἐκεχειρία riferito agli ἔργα πολεμικά, in un contesto che tratta in modo specifico della ξιφῶν στόμωσις.

In questo ambito può essere preso in esame anche un altro passo della stessa opera (407B): ἀλλ' ἤδη καὶ τὰς μεταφορὰς καὶ τὰ αἰνίγματα καὶ τὰς ἀμφιβολίας ὥσπερ μυχοὺς καὶ καταφυγὰς ἐνδύεσθαι καὶ ἀναχωρεῖν τῷ πταίοντι πεποιημένα¹⁸ τῆς μαντικῆς ὑφεωρῶντο. Al di là delle sequenze ternarie e binarie che contrassegnano in modo tipico anche questo breve periodo, quello che importa sottolineare è la pregnanza di ἐνδύεσθαι¹⁹, nel quale è possibile cogliere accanto al valore (primario) di 'indossare', del tutto pertinente a quanto precede e segue²⁰, anche quello di 'entrare, penetrare', che bene si adatta alla similitudine (ὥσπερ μυχοὺς καὶ καταφυγὰς) e anticipa il successivo ἀναχωρεῖν. In tale contesto merita di essere segnalato anche il nesso τῷ πταίοντι... τῆς μαντικῆς, dove l'impiego metaforico di πταίω sembra alludere non solo «agli errori nella mantica», ma anche all'approssimazione verbale di chi dava responsi, indicati significativamente con un verbo che in Aristot. *Pr.* 875^b 19 contrassegna il balbettio di chi è ubriaco²¹.

Ad elevare la cifra stilistica contribuisce naturalmente anche la struttura della frase²², dove i pensieri sono scanditi attraverso un sapiente *ordo verborum*, che guida il lettore nell'ardua trama delle immagini e del sovrapporsi dei richiami semantici: ad esempio, l'iperbato conferisce sottoli-

16. Cf. Dronkers, *op. cit.*, p. 119.

17. *De Pyth. orac.* 396C καὶ τὴν χρῶαν αὐτὴν ποιεῖν (*sc.* l'aria) ἔουκεν ἠδίονα καὶ γλαυκοτέραν ἀναμινύουσα τῷ κυάνῳ φῶς καὶ αὐγὴν.

18. Adotto, al pari di Babbitt e recentemente di S. Schröder (*Plutarchs Schrift De Pythiae oraculis*. Text, Einleitung und Kommentar, B. G. Teubner, Stuttgart 1990), la lezione dei codici in luogo di πεποιημένας, congettura di Méziriac, accolta dagli editori teubneriani.

19. Il soggetto sono i responsi dati in forma poetica.

20. Cf. 407A τὴν περικειμένην τοῖς χρησμοῖς ποίησιν; 407B ἔπη καὶ μέτρα καὶ ῥυθμοὺς οἷον ἀγγεῖα τοῖς χρησμοῖς ἐκ τοῦ προτυχόντος περιπλέκοντες; 408C περιβάλλειν μέτρα.

21. O forse si può ipotizzare in πταίω un valore affine a σκάζω, con riferimento all'incerta fattura metrica dei responsi, confezionati dai vagabondi che vivevano intorno ai templi?

22. Naturalmente le osservazioni che seguono non possono prescindere da Fernández Delgado - Francisca Pordomingo Pardo, *art. cit.*, pp. 88-94.

neature espressive che trascendono la pura esibizione retorica. In *De E ap. Delph.* 3 86A i sette astri celesti sono indicati con una frase (τοὺς κίνησιν αὐτοτελεῖ καὶ ἀσύνδετον ἐν οὐρανῷ κινουμένους ἀστέρας) in cui allo stacco τοὺς ... ἀστέρας si associa la disposizione dei termini che si richiamano, si direbbe, in una sequenza speculare; un'articolazione non diversa presenta 386C (οὐδὲν οἰομένοις ἐκ τοῦ ἑὶ μορίου καὶ τοῦ μετ' αὐτοῦ ταχθέντος ἀξιώματος πρᾶγμα γίνεσθαι), dove in qualche modo si crea una doppia ripresa, per il legame sintattico che unisce οὐδὲν οἰομένοις a πρᾶγμα γίνεσθαι. Molto forte risulta pure l'iperbato di *De Pyth. orac.* 407E (εὐηθέστατός ἐστιν ὁ τῶν πραγμάτων ἐτέρων γεγονότων, εἰ μηκέτι τὸν αὐτὸν ἡμῖν τρόπον ἀλλ' ἕτερον οἶεται δεῖν βοηθεῖν ὁ θεός, ἐγκαλῶν καὶ συκοφαντῶν), dove lo stacco ὁ ... ἐγκαλῶν καὶ συκοφαντῶν è ribadito dall'inserzione di due subordinate, nella seconda delle quali ὁ θεός è collocato alla fine dell'ipotetica e anticipa i due participi rispetto ai quali esso funge pure da oggetto logico sottinteso.

Ad effetti identici l'autore arriva anche quando crea una successione di *cola* in cui alla disposizione di termini opposti all'inizio e alla fine si accompagna la specularità sintattica degli elementi intermedi, come dimostra *De E ap. Delph.* 389C μείζων ὁ τῆς ἐτέρας ἦν ἑκόρον' καλοῦσιν, ὁ δὲ τῆς ἑχρημοσύνης' ἐλάττων, dove il richiamo ad Eraclito (22 B 65) è scomposto nella contrapposizione dei due *kommata*. Altrettanto significativi sono i passi in cui l'abbinamento dei vocaboli crea una trama, si direbbe, di chiasmo concettuale, come prova *De def. orac.* 411C ψυχρότητας ... καὶ ὑγρότητας ... ἢ τούναντίον ξηρότητας καὶ θερμότητας; ovvero quelli in cui l'autore articola il suo pensiero attraverso la ripresa di termini identici alla fine e all'inizio dei *cola* (*De E ap. Delph.* 387A φιλοσοφία μὲν περὶ ἀλήθειάν ἐστιν ἀληθείας δὲ φῶς ἀπόδειξις ἀποδείξεως δ' ἀρχὴ τὸ συνημμένον; 392C-D φθείρεται μὲν ὁ ἀκμάζων γινομένου γέροντος, ἐφθάρη δ' ὁ νέος εἰς τὸν ἀκμάζοντα, καὶ ὁ παῖς εἰς τὸν νέον, εἰς δὲ τὸν παῖδα τὸ νήπιον· ὃ τ' ἐχθὲς εἰς τὸν σήμερον τέθηκεν, ὁ δὲ σήμερον εἰς τὸν αὔριον ἀποθνήσκει): in particolare, nel secondo dei due esempi citati, i primi quattro membri sono scanditi all'inizio dalla ripresa, a coppia, degli stessi vocaboli (φθείρεται/ἐφθάρη; ὁ παῖς /τὸν παῖδα), variata, negli ultimi due, dalla posizione mediana di σήμερον rispetto ad ἐχθὲς ... αὔριον, che limitano antitetivamente la sequenza.

A contrassegnare le scelte stilistiche di Plutarco concorre anche la predilezione per un periodare fittamente ipotattico, articolato in prevalenza sulla successione di *cola* partecipiali, che conferiscono all'espressione una

sostenutezza che è stata indagata recentemente da Shigetake Yaginuma²³, il quale tra l'altro osserva: «there are two kinds of participles, the one explaining aspects of the situation itself, the other explaining the agent's own thoughts, motives, reasons, and so on; and usually the former is placed before the main clause, and the latter after it». Tipica è l'alternanza di genitivi assoluti e di participi congiunti, come prova ad esempio *De Pyth. orac.* 406D-E, dove la sequenza delle subordinate introdotte da ἐπεὶ δέ si apre con l'inserzione di due strutture participiali, in cui i verbi, benché di valenza sintatticamente diversa, sono collocati in significativa successione (τοῦ βίου μεταβολὴν ... λαμβάνοντος ἔξωθοῦσα τὸ περιττὸν ἢ χρεῖα) e allibrati, dopo quattro brevi *cola* scanditi da verbi finiti (ἀφήρει ... ἀπημφίαζε ... ἀπέκειρε ... ὑπέλυσε), al genitivo assoluto articolato a sua volta su una coordinazione verbale, sottolineata, come spesso, dall'anafora del preverbio (τοῦ λόγου συμμεταβάλλοντος ἅμα καὶ συναπολυομένου). Ma un esempio ancora più chiaro di participi impiegati con differente funzione sintattica è dato da *De def. orac.* 430D in questo caso, al genitivo assoluto che apre la frase (οὕτως ... τῆς ὕλης ἐχούσης) segue la principale in cui il verbo finito separa due participi congiunti legati asindeticamente (ἰδίας ἔχουσαι ῥοπὰς ἐφέροντο χωρὶς, οὐ παντάπασιν οὐδ' εἰλικρινῶς ἀποκρινόμεναι); chiude il periodo διὰ τὸ πάντων ἀναμειγμένων αἰεὶ τὰ κρατούμενα τοῖς ἐπικρατοῦσι παρὰ φύσιν ἔπεσθαι, dove l'iperbato τὸ ... ἔπεσθαι delimita, si direbbe, una sequenza di tre participi, con abile sottolineatura creata dal poliptoto variato solo dall'impiego del preverbio.

Ma gli esempi si potrebbero facilmente moltiplicare proprio perché è tipico di Plutarco «costruire periodi di talmente largo respiro che spesso occorre l'acume di un interprete accurato per far luce su questo labirinto di frasi»²⁴, come d'altra parte è stato ribadito in modo definitivo anche di recente con copiosa documentazione da Giangrande, proprio con specifico riferimento alla lingua dei *Moralia*²⁵; in particolare, Giangrande ha sottoli-

23. Shigetake Yaginuma, 'Plutarch's Language and Style' in *ANRW*, Bd. XXXIII 6, Berlin-New York 1992, pp. 4726-4742 (citazione da p. 4739). In generale, sullo stile plutarco cf. anche K. Ziegler, *Plutarch*, a cura di B. Zucchelli, Brescia 1965, pp. 352-360; D. A. Russell, *Plutarch*, London 1973, pp. 18-41; D. Del Corno, 'Qualche nota sopra lo stile di Plutarco nei *Moralia*', *Estudios Clásicos XXVI* (1984), pp. 405-409.

24. B. Weissenberger, *Die Sprache Plutarchs von Chaeronea und die pseudoplutarchischen Schriften*, Straubing 1895 - *La lingua di Plutarco di Cheronea e gli scritti pseudoplutarcoi*, a cura di G. Indelli, Premessa di I. Gallo, Napoli 1994, p. 26.

25. Cf. soprattutto, G. Giangrande, "Problemi di critica testuale nei «*Moralia*» I-II", in *Sulla tradizione manoscritta dei «Moralia» di Plutarco*, a cura di I. Gallo, Salerno 1988, pp.

neato l'uso asindetico dei participi nonché l'impiego del *participium pro verbo finito*, che può essere considerato «un *flosculus* di origine poetica, o ... un uso sintattico colloquiale, comunque frequentemente documentato nella *κοινή* letteraria»²⁶. In verità, anche questa tendenza è un segno della *Umgangssprache*, che connota di norma proprio i dialoghi plutarchei²⁷ e appare nel contempo un'importante spia per collocare storicamente la lingua dell'autore. Il ricorso a strutture participiali infatti è un tratto tipico della *Spätantike*, e contrassegna testi di genere, cifra stilistica e destinazione differenti²⁸; e in questa prospettiva può essere spiegata anche la tendenza all'impiego di coordinazioni binarie e/o ternarie di sostantivi, aggettivi e verbi.

Le citate indagini di Zilliacus testimoniano che questa scelta conciliava l'esigenza di un esteriore abbellimento – di norma finalizzato a cercare una precisa gratificazione nel destinatario del documento – con la necessità pragmatica di sottolineare le clausole specifiche del testo: in sostanza, la tradizione retorica trova un impiego affatto strumentale, che ne giustifica pienamente l'utilizzo in rapporto alle necessità 'quotidiane'. In questo senso, i segnali che si rintracciano in Plutarco sembrano inquadrabili in una prospettiva storica di grande interesse, che conferma «l'influsso della Grecità tarda, che allora gradualmente si presentava ed era in certo qual modo disgregante»²⁹: il gusto per gli allibramenti e le coordinazioni non risponde a finalità di semplice emulazione e/o adeguamento unilaterale ai canoni retorici³⁰, ma a precisi fini espressivi, del tutto funzionali al contesto, e quindi utilizzabili in modo quanto mai vario, se non addirittura desultorio, allo scopo di creare sottolineature che non si limitano a suscitare mere reazioni impressionistiche, ma tessono una trama di precisi richiami semantici e concettuali. In questo caso anche gli *σχήματα* più appariscenti riescono a dissolversi nella sequenza dei pensieri e delle immagini e conferiscono alla dizione uno spessore suscettibile di continue varianti, in rapporto alla so-

55-101; Id., "Linguaggio e struttura nelle «Amatoriae Narrationes»", in *Strutture formali*, cit. pp. 274-294;

26. Giangrande, *Linguaggio e struttura*, cit., p. 281.

27. Giangrande, *Linguaggio e struttura*, cit., p. 277; cf. anche Weissenberger, *op. cit.*, p. 22: «egli ... ha sensibilmente avvicinato la lingua dell'attività letteraria artistica in prosa alla poesia e in parte alla lingua popolare e così ha spostato i confini della prosa d'arte e della lingua popolare a svantaggio dello stile prosastico e della sua simmetria».

28. Ampia documentazione è raccolta da Giuseppina Martino, *Lingua e pubblico nel Tardo Antico*, Napoli 1986.

29. Weissenberger, *op. cit.*, p. 16.

30. Weissenberger, *op. cit.*, p. 14.

stenutezza dei ragionamenti, all'occasione e all' ἤθος dei singoli interlocutori.

Sono consapevole che la mole e la complessità genetica della produzione plutarchea rende assai difficile organizzare osservazioni tanto parziali in un discorso esaustivo sullo stile, che rimane ancora un *desideratum*. Tuttavia, la necessità di cogliere la *Stimmung* vera dei dialoghi deve imporre ai commentatori l'esigenza di un sondaggio sempre più attento e continuo sullo stile, allo scopo di orientamenti sicuri per ricerche lessicali e intertestuali, che vadano al di là della pur sempre utilissima raccolta di *loci similes*.

LINGUA E STILE DELL' EPISTOLA AI GALATI

Ricordando Raffaele Cantarella,
Milano 1999, 109-120

In *Gal. 2*, 11-14 si legge¹:

11. Ὅτε δὲ ἦλθεν Κηφᾶς εἰς Ἀντιόχειαν, κατὰ πρόσωπον αὐτῷ ἀντέστην, ὅτι κατεγνωσμένος ἦν. 12. πρὸ τοῦ γὰρ ἐλθεῖν τινὰς ἀπὸ Ἰακώβου μετὰ τῶν ἐθνῶν συνήσθιεν· ὅτε δὲ ἦλθον, ὑπέστελλον καὶ ἀφώριζεν ἑαυτόν, φοβούμενος τοὺς ἐκ περιτομῆς. 13. καὶ συνυπεκρίθησαν αὐτῷ [καὶ] οἱ λοιποὶ Ἰουδαῖοι, ὥστε καὶ Βαρναβᾶς συναπήχθη αὐτῶν τῇ ὑποκρίσει. 14. ἀλλ' ὅτε εἶδον ὅτι οὐκ ὀρθοποδοῦσιν πρὸς τὴν ἀλήθειαν τοῦ εὐαγγελίου, εἶπον τῷ Κηφᾶ ἔμπροσθεν πάντων· εἰ σὺ Ἰουδαῖος ὑπάρχων ἐθνικῶς καὶ οὐχὶ Ἰουδαϊκῶς ζῆς, πῶς τὰ ἔθνη ἀναγκάζεις Ἰουδαῖζειν;

L'episodio di Antiochia, che ha esercitato la riflessione degli interpreti sin da Gerolamo e da Agostino, non è di facile esegesi, sia per ciò che riguarda il contenuto storico della vicenda, sia in riferimento alla sua funzione nella struttura dell'epistola.² In ogni caso, tra le molteplici suggestioni suscitate dal passo, merita di essere messo in particolare evidenza il timbro stilistico con cui viene narrato il contrasto tra Paolo e Pietro, in quanto non sembra contrassegnare soltanto questa sezione, ma costituisce anche una spia significativa della scrittura che caratterizza tutta l'epistola.

Pitta sottolinea opportunamente che "dal punto di vista narrativo il v. 11 si presenta come prolettico: anticipa già la reazione di Paolo durante l'incidente prima che egli stesso ne parli [...]. Questo conferma la prospetti-

1. Cito da Nestle-Aland, *Nuovo Testamento greco-italiano*, a cura di B. Corsani, C. Buzzezzetti, Roma 1996.

2. Per le questioni rinvio alla *mise à point* di B. Corsani, *Lettera ai Galati*, Genova 1990, pp. 147-149 e di A. Pitta, *Lettera ai Galati*, Bologna 1996, pp. 128-129, nonché di F. Mussner, *La lettera ai Galati*, tr. it. Brescia 1987, pp. 241-272.

va di parte dalla quale Paolo racconta il contrasto con Pietro: non gli interessa presentare gli eventi in forma distaccata e oggettiva ma descriverli per convincere i galati della sua esemplarità rispetto al vangelo”.³ In effetti, all’andamento del racconto contribuisce la trama di preposizioni e preverbi, che sottolineano con particolare insistenza l’orientamento di Paolo: lo prova sin dall’inizio la sequenza *κατὰ πρόσωπον ... ἀντέστην ... κατεγνωσμένος*, dove l’alternanza *κατά/ἀντί* ribadisce la fermezza e la trasparenza³ con cui Paolo affronta Pietro; in questo senso la *iunctura* *κατὰ πρόσωπον ... ἀντέστην* non appare solo la ripresa di un’espressione ebraica,⁴ ma rappresenta una significativa anticipazione di *κατεγνωσμένος*, in cui la diatesi passiva arricchisce la valenza semantica del verbo.⁵ Paolo può fare la sua parte perché Pietro si “era già meritato la condanna”: il valore resultativo del piucchepperfetto permette di cogliere una situazione oggettiva maturata nel tempo, contraria al vangelo che vuole trasmettere, che Paolo si limita a verificare; in tal caso il preverbio non ribadisce soltanto l’ostilità espressa da *κατὰ πρόσωπον ... ἀντέστην*, ma allude anche ad una condivisione di giudizio, formalizzato in una sorta di sentenza, che sottrae lo scontro ai pericoli e ai limiti di una contesa personale. Certo, non sembra casuale che in 2, 4 composti con identico preverbio (*κατασκοπήσαι ... καταδουλώσουσιν*), di uso esclusivamente paolino,⁶ connotino l’azione dei “falsi fratelli” infiltrati nella comunità: la trama creata dai richiami sottolinea la colpa di Cefa e fa apparire come l’apostolato di Paolo debba contrastare le insidie di subdoli avversari. Da questo punto di vista i due verbi sembrano appartenere, più che al lessico politico,⁷ al linguaggio militare,⁸ con riferimento alle spedizioni delle spie nemiche, che seminano pericoli minacciando la rotta degli eserciti e quindi addirittura la schiavitù: in questo senso, il fatto che anche in 2 *Cor* 11, 20 *καταδουλώω* faccia riferimento alla schiavitù della legge contrapposta alla “libertà” della parola di Cristo, il

3. “Paolo vuol dire che si oppone a Pietro senza mezzi termini, in tutta chiarezza, e che lo fece frontalmente, mettendosi davanti a lui, non dietro le spalle” (Corsani, *op. cit.*, p. 150); a ribadire questo atteggiamento concorre subito dopo *ἐμπροσθεν πάντων* (14).

4. Corsani, *op. cit.*, p. 150; Pitta, *op. cit.*, p. 132.

5. Nel NT ricorre solo all’attivo in 1 *Gv* 3, 20-21.

6. *κατασκοπέω* è *hapax*, mentre *καταδουλώω* è attestato solo in 2 *Cor* 11, 20.

7. Come ritiene Pitta, *op. cit.*, p. 115.

8. Evidenziato anche da E. Fuchs, in G. Kittel, G. Friedrich, *Grande Lessico del Nuovo Testamento* (=GLNT), ed. it. a cura di F. Montagnini, G. Scarpato, O. Soffritti, vol. XII, Brescia 1979, col. 576, ancorché più avanti (col. 577) precisi, in forma meno condivisibile, che il verbo riflette “in certo modo il concetto di *sospettare*, una tendenza tipicamente burocratica, estranea all’evangelo escatologico”.

baluardo che le spie vogliono scardinare, conferma la finezza della trama metaforica, che identifica senz'altro la proclamazione della verità evangelica in una lotta che non tollera sopraffazioni (2, 5 οὐδὲ πρὸς ὥραν εἴξαμεν τῇ ὑποταγῇ).⁹

Nel caso dell'incidente di Antiochia appare quindi per contrasto ancora più significativa la trama stilistica dei versetti 12-14, dominati dalla simulazione e dal sotterfugio, che contrassegnano il comportamento di Pietro. La sua partecipazione alle mense pagane è ribadita da μετὰ τῶν ἐθνῶν συνήσθιεν (2, 12): al coinvolgimento si contrappone subito dopo il distacco (ὑπέστελλεν καὶ ἀφώριζεν ἑαυτόν), condiviso anche da altri ed espresso ancora da una sequenza di preverbi (2, 13 συνυπεκρίθησαν ... συναπήχθη αὐτῶν τῇ ὑποκρίσει). Si direbbe che l'alternanza μετά/σύν/ὑπό rappresenti la spia del comportamento di Pietro e degli altri Giudei; in particolare, ὑπό sottolinea l'aspetto subdolo della scelta ed anticipa immediatamente il giudizio negativo di Paolo, reso poi esplicito dal nesso etimologico συνυπεκρίθησαν ... ὑποκρίσει, che significativamente apre e chiude il periodo di v. 13.

Il sostantivo riprende e suggella la valenza del verbo, che non ricorre in altri passi del NT e non sembra avere solo un significato pertinente al linguaggio politico:¹⁰ in esso infatti è possibile cogliere facilmente anche una sfumatura teatrale, ancorché di segno specificamente negativo, secondo l'uso linguistico giudaico,¹¹ che connota il più consueto ὑποκρίνομαι, attestato peraltro nel NT dal solo Lc 20, 20. In sostanza, il comportamento di Pietro è equiparato ad una effettiva messinscena, che ne sottolinea la finzione – nonostante l'apparente trasparenza –, a cui si adegua anche Barnaba, a proposito del quale Paolo utilizza il raro¹² composto συναπήχθη, che

9. Significativamente, come osserva F. Zorell, *Lexicon Graecum Novi Testamenti*, Romae 1978 (rist.), col. 1380, il vocabolo è usato sempre con valenza passiva (= τὸ ὑποτετάχθαι) dal solo Paolo, cfr. 1 T2, 11; 3, 4; 2 Cor 9, 13.

10. Pitta, *op. cit.*, p. 135.

11. Cfr. U. Wilckens, in *GLNT*, XIV, Brescia 1984, coll. 695-697; assai pertinente sul piano stilistico l'osservazione di Betz, *op. cit.*, 110: "The other element in the term is that of 'role-playing'. [...] When we apply this language to the situation in Antioch, Cephas' act of withdrawal was a case of ὑπόκρισις ('play-acting'). Moreover, taking the phrase συνυπεκρίθησαν αὐτῷ ('they committed the same hypocrisy with him') in this sense, it was an act of manipulation". Per un impiego affine del verbo ὑποκρίνεσθαι, cfr. Epict. *Diatr.* 2, 9, 19-20 – devo la segnalazione a Riccardo Maisano, che ringrazio vivamente anche per la proficua discussione sui problemi affrontati in questo lavoro.

12. Oltre che in Rm 12, 16, nel NT il verbo si ritrova solo in 2 Pt 3, 17, con identica valenza negativa (τῇ τῶν ἀθέσμων πλάνῃ συναπαχθέντες).

ribadisce l'immagine dell'azione fuorviante, tanto più colpevole in quanto prodotta dall'ὑπόκρισις.

Inoltre, la condanna di Paolo appare ancor più pesante se ammettiamo che il verbo ὑποστέλλειν richiami "il linguaggio militare e politico di chi si batte in ritirata",¹³ confermando la trama metaforica già intravista nel v. 4: d'altro canto, a sottolineare il comportamento di Pietro, contribuisce anche la posizione forte di ἐαυτόν, dopo i due imperfetti e prima di φοβούμενος, in un'alternanza di forme riflessive e mediali che ribadiscono la responsabilità soggettiva di Cefa e anticipano il timbro stilistico fortemente critico del passo che segue.

In questa trama assume una particolare sottolineatura anche l'impiego di ὀρθοδοῦσιν, che appare finemente correlato con molteplici sfumature a tutto il contesto. Nel verbo, che non ha altre attestazioni nel NT, si può cogliere non solo l'idea del "camminare correttamente",¹⁴ ma anche l'immagine dello stare diritto, proprio di chi è sicuro della propria fede e vuole essere d'esempio agli altri, mirando ad una meta (πρὸς τὴν ἀλήθειαν):¹⁵ alla dirittura di Paolo verso il vangelo si associa la fermezza con cui l'apostolo si contrappone a Pietro (11 ἀντέστην), a viso aperto, dinanzi a tutti (14 ἔμπροσθεν πάντων), proprio mentre gli altri privilegiano la finzione e la dissimulazione; in questo senso il verbo crea un'antitesi concettuale anche rispetto ai precedenti ὑπέστειλεν e συσυπεκρίθησαν, significativamente scanditi dalla ripresa del preverbio ὑπο-, che appare solo in questo passo della lettera con tale valenza specifica.

D'altro canto, come ha osservato anche Corsani,¹⁶ l'impiego di ὑπό con l'accusativo connota la sezione centrale dell'epistola. Sulla *iunctura* ὑπὸ νόμον, che ricorre in 4, 4; 4, 5; 4, 21; 5, 18 ed è tipicamente paolina, come prova la ripresa in *Rm* 6, 14; 1 *Cor* 9, 20, sono stati conati, si direbbe, nessi affini, in cui il valore semantico della preposizione è sottolineato anche dall'impiego di verbi pertinenti alla sfera della prigionia e della schiavitù.

13. Pitta, *op. cit.*, p. 134.

14. Pitta, *op. cit.*, p. 136; altrettanto raro l'uso dell'aggettivo ὀρθός, che nel NT è attestato solo in *At* 14, 10 (la ricorrenza di *Eb* 12, 13 deriva da *Prov* 4, 26), riferito alla guarigione dello storpio ad opera di Paolo.

15. Cfr. C. Spicq, *Note di lessicografia neotestamentaria*, ed. it. a cura di F.L. Viero, Brescia 1994, pp. 266-268. Per il valore di πρὸς, Mussner, *op. cit.*, p. 239, osserva: "La via è determinata dalla mèta: essa passa attraverso la fede, e non per le opere della legge, che Pietro e Barnaba contro la loro migliore conoscenza vogliono riprendere".

16. Corsani, *op. cit.*, pp. 227-230.

Così in 3, 22 (ἀλλὰ συνέκλεισεν ἡ γραφή τὰ πάντα ὑπὸ ἁμαρτίαν) συγκλείειν, che in senso metaforico è attestato anche in *Rm* 11, 32, ma non altrove nel NT, risulta perfettamente allibrato con l'espressione che segue (23 ὑπὸ νόμον ἐφρουρούμεθα συγκλειόμενοι εἰς τὴν μέλλουσαν πίστιν ἀποκαλυφθῆναι), in cui peraltro all'idea della detenzione sembra contrapporsi l'immagine di evasione suggerita dalla preposizione εἰς e focalizzata subito dopo (24) nel nesso εἰς Χριστόν. Con analogo valenza ὑπό ricorre anche in 3, 10 (ὑπὸ κατάραν); 4, 2 (ὑπὸ ἐπιτρόπους ... καὶ οἰκονόμους); 4, 3 (ὑπὸ τὰ στοιχεῖα).

Rispetto a queste espressioni, la ripetizione di ἐξαποστέλλειν in 4, 4 e 4, 6 appare assai significativa in quanto nel NT il composto, con un valore affine, compare solo in *At* 12, 11, con riferimento all'angelo mandato dal Signore, che libera Pietro dalle catene: palesemente in entrambi i contesti la valenza del verbo, sottolineata dal duplice preverbio che non ha altri esempi nel NT, crea una forte antifrasi rispetto all'immagine del carcere, reale o metaforico. In tale prospettiva appare quanto mai fine pure l'uso traslato di ἐξαγοράζω (4, 5 ἵνα τοὺς ὑπὸ νόμον ἐξαγοράσῃ, ἵνα τὴν υἰοθεσίαν ἀπολάβωμεν), attestato solo in un altro passo dell'epistola (3, 13 Χριστὸς ἡμᾶς ἐξηγόρασεν ἐκ τῆς πίστεως) e del tutto consentaneo alla liberazione dei prigionieri. Di conseguenza, anche ἀπολάβωμεν si carica di una particolare valenza: al significato di "ricevere" è associato il valore non secondario di "recuperare", tipico del linguaggio bellico (*ThGL*, s.v., II 1312) e perfettamente allibrato all'immagine del riscatto di un bene che di fatto già appartiene all'uomo, il quale riacquista attraverso Cristo un rapporto diretto col Padre, oltre la schiavitù della legge. Rispetto a questa trama concettuale, assume un significato particolare anche la *iunctura* di v. 4 πλήρωμα τοῦ χρόνου. Secondo Corsani¹⁷ "è il padre che determina il momento in cui l'erede potrà godere dei suoi diritti e dei suoi beni, non è la sua maturazione fisica o intellettuale a determinarlo. Così qui il tempo non raggiunge autonomamente la pienezza, ma è oggetto di un'iniziativa che incide sul suo trascorrere e marca una svolta. È la decisione di Dio che stabilisce quando sia il momento opportuno per la venuta del Cristo, e in questo consiste il πλήρωμα τοῦ χρόνου". A completamento di questa interpretazione si deve comunque osservare che πλήρωμα (*LSJ*, s.v. 1), al pari del verbo πληρώω (*LSJ*, s.v. III, 2), può anche significare la pienezza di colei che è gravida: nel caso specifico, il riferimento al parto, ribadito subito dopo da due *cola* partecipiali in sequenza asindetica (ἐξαπέστειλεν ὁ θεὸς τὸν υἱὸν αὐτοῦ,

17. Corsani, *op. cit.*, p. 261.

γενόμενον ἐκ γυναικός, γενόμενον ὑπὸ νόμον), accelera il trapasso dalla sfera divina a quella umana, sottolineato anche dalla trama anaforica υἱὸν αὐτοῦ (4)... υιοθεσίαν (5) ... υιοί ... υιοῦ (6) ... υιός ... υιός (7).

In verità, tutta l'epistola è contrassegnata da un ordito sottile di richiami, che si ripetono insistentemente, con contrappunti stilistici e concettuali, come è dimostrato sin dalla *superscriptio* (Παῦλος ἀπόστολος οὐκ ἀπ' ἀνθρώπων οὐδὲ δι' ἀνθρώπου ἀλλὰ διὰ Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ θεοῦ πατρὸς), in cui "eccezionalmente l'origine (e quindi la natura) dell'apostolato di Paolo è indicata anzitutto con una precisazione negativa di sapore polemico",¹⁸ scandita da una sequenza binaria di ἀπό e διὰ, ribadita non solo dall'anafora ἀνθρώπων ... ἀνθρώπου, ma anche dalla forte antitesi δι' ἀνθρώπου ἀλλὰ διὰ Ἰησοῦ Χριστοῦ, nella quale secondo Corsani "colpisce il fatto che Dio sia menzionato dopo Gesù Cristo e non prima".¹⁹ In realtà Ἰησοῦ Χριστοῦ si trova collocato significativamente tra δι' ἀνθρώπου e θεοῦ πατρὸς, perché tale di fatto è la sua natura, umana e divina nel contempo: la menzione di Dio padre risulta quindi la punta di una *climax* confermata proprio dall'apposizione participiale che segue (τοῦ ἐγείραντος αὐτὸν ἐκ νεκρῶν), dove Paolo ribadisce la natura del Figlio, quale è apparso agli uomini: Dio lo ha fatto risorgere perché era un uomo, ma non un uomo qualunque, bensì il figlio suo.

Inoltre, alla perizia stilistica della complessa frase iniziale concorre anche il fatto che l'identico nesso ritorni con sequenza inversa al v. 3 (χάρις ὑμῖν καὶ εἰρήνη ἀπὸ θεοῦ πατρὸς ἡμῶν καὶ κυρίου Ἰησοῦ Χριστοῦ), creando una evidente struttura chiasmica rispetto al precedente v. 1, in un fine allibramento ribadito dall'analogia collocazione delle frasi participiali (1 τοῦ ἐγείραντος αὐτὸν ἐκ νεκρῶν; 3 τοῦ δόντος ἑαυτὸν ὑπὲρ τῶν ἁμαρτιῶν ἡμῶν), che qualificano in modo complementare l'azione salvifica di entrambi. È invece differente la preposizione da cui il nesso dipende nelle due pericoli: a διὰ, che rende bene l'immagine composita del messaggio che è trasmesso da Dio "tramite" il Figlio suo e, penetrando in Paolo, ne guida l'apostolato, corrisponde ἀπό, che invece esprime in una sorta di movimento lineare il flusso di grazia, che procede dalla volontà di Dio e che Gesù Cri-

18. Corsani, *op. cit.*, p. 54. A proposito di questo passo finemente Mussner, *op. cit.*, p. 102, osserva che il termine ἀπόστολος si può precisare grammaticalmente "come aggettivo verbale passivo con valore participiale ('inviato')", quale appare dalla "costruzione preposizionale dipendente da ἀπόστολος (ἀπό ... διὰ ...)".

19. Corsani, *op. cit.*, p. 55, il quale spiega: "Ma ciò si deve, credo, al fatto che 'Dio padre' regge una frase participiale che gli fa da apposizione: τοῦ ἐγείραντος αὐτὸν ἐκ νεκρῶν"; per una interpretazione analoga, cfr. Mussner, *op. cit.*, p. 105, n. 22.

sto realizza.²⁰ Con analoga valenza διά è impiegata anche in altri passi dell'epistola.

In 1, 12 οὐδὲ γὰρ ἐγὼ παρὰ ἀνθρώπου παρέλαβον αὐτὸ (*scil.* τὸ εὐαγγέλιον) οὔτε ἐδιδάχθην, ἀλλὰ δι' ἀποκαλύψεως Ἰησοῦ Χριστοῦ) la preposizione si contrappone palesemente a παρά, che suggerisce piuttosto l'immagine di un'aggregazione esterna, che non crea un'intima partecipazione e non può suscitare di conseguenza il rinnovamento che si accompagna al vangelo²¹ – e in questa prospettiva esegetica acquista particolare significato in 2, 4 anche il nesso παρεισάκτους ψευδαδέλφους, in cui alla sottolineatura negativa del sostantivo contribuisce proprio l'aggettivo composto, che non ricorre altrove nel NT ed è ribadito subito dopo da παρεισῆλθον, attestato solo in *Rm* 5, 20 (νόμος δὲ παρεισῆλθεν), in una *iunctura* di identica cifra stilistica. Una fine variante rispetto all'espressione di 1, 12 si trova più avanti ai vv. 13-16 καὶ καλέσας (*scil.* ὁ θεός) διὰ τῆς χάριτος αὐτοῦ ἀποκαλύψαι τὸν υἱὸν αὐτοῦ ἐν ἐμοί, dove διά contiene una duplice valenza: di mezzo, nella prospettiva di Dio, che chiama, rivelandosi attraverso la grazia, e di luogo figurato, dal punto di vista di Paolo, che dalla χάρις è "attraversato" e alla sua voce obbedisce. In questo caso ἐν ἐμοί non sembra equivalere ad un semplice dativo, come pure è stato interpretato,²² ma sanziona la conclusione di un processo, suggerendo l'idea di una collocazione definitiva, di cui Paolo prende coscienza: una stasi sicura, che dà certezza, dopo uno sconvolgimento a cui l'apostolo non può resistere.

Con analogo valore διά è associata ad εἰς in 2, 16 εἰδότες {δέ} ὅτι οὐ δικαιοῦται ἄνθρωπος ἐξ ἔργων νόμου ἐὰν μὴ διὰ πίστεως Ἰησοῦ Χριστοῦ, καὶ ἡμεῖς εἰς Χριστὸν Ἰησοῦν ἐπιστεύσαμεν: in questo caso la duplice immagine di moto è ribadita anche dal richiamo etimologico (πίστεως ... ἐπιστεύσαμεν), che contrassegna una fine *variatio*, in una sequenza che in Paolo non ha altri esempi²³ e che trova un felice completamento nella finale che segue (ἵνα δικαιοθῶμεν ἐκ πίστεως Χριστοῦ), dove la valenza di ἐκ acquista una particolare sottolineatura proprio in rapporto al precedente εἰς:

20. Cfr. Mussner, *op. cit.*, p. 102, n. 10.

21. A confermare l'interpretazione contribuisce anche la valenza specifica di παρέλαβον, che pure in altri passi paolini "è usato per la trasmissione da uomo a uomo" (Corsani, *op. cit.*, p. 83).

22. Sulla controversa interpretazione del passo, cfr. Pitta, *op. cit.*, p. 95, nn. 5-1 e 55, che peraltro non prende posizione, al contrario di Corsani, *op. cit.*, p. 97, per il quale invece "un significato 'mistico' sembra ... da escludere"; dello stesso parere Mussner, *op. cit.*, p. 159.

23. Il semplice costrutto πιστεύειν εἰς τινα con riferimento a Cristo ricorre solo in FI 1, 29.

noi riversiamo (εἰς) la nostra fede in Cristo perché è entrato in noi (διὰ), e da lui (ἐκ) attingiamo “per essere giustificati”.

La certezza della sua presenza è proclamata al v. 20 (ζῶ δὲ οὐκέτι ἐγώ, ζῆ δὲ ἐν ἐμοὶ Χριστός), in cui l’anafora ζῶ/ζῆ è ripresa subito dopo (ὁ δὲ νῦν ζῶ ἐν σάρκι, ἐν πίστει ζῶ τῆ τοῦ υἱοῦ τοῦ θεοῦ), felicemente scandita dall’asindeto e dalla disposizione chiastica dei termini, che dà risalto alla ripetizione di ἐν. Senza dubbio questa trama ribadisce stilisticamente un processo interiore che l’uomo vive nella fede contestualmente alla rivelazione, e crea nel contempo una palese antitesi rispetto a ἐξ ἔργων νόμου (significativamente ripreso due volte anche in seguito), che suggerisce invece l’idea di una realtà estranea all’uomo, che è costretto a subirla. In tale prospettiva i nessi δικαιούται ... ἐξ ἔργων νόμου /δικαιωθῶμεν ἐκ πίστεως hanno un’affinità sintattica solo apparente: nel secondo infatti la passività è riscattata dalla consapevolezza che la fede in Cristo colma l’anima dell’uomo, perché così egli ha voluto, nel momento stesso in cui ha colto la possibilità di appropriarsene – come evidenza anche la puntualità espressa dall’aoristo ἐπιστεύσαμεν.²⁴ In tale contesto non stupisce che il capitolo si chiuda con una affermazione espressa in forma di litote (21 οὐκ ἄθετῶ τὴν χάριν τοῦ θεοῦ), che ribadisce una scelta che l’apostolo non vuole tradire proprio perché non rappresenta l’esito di una costrizione.

L’effetto stilistico creato dalla trama dei preverbi contrassegna il periodare dell’epistola, articolato sulla ripresa anaforica o sulla *variatio*, che non di rado dilata un concetto, introducendo scarti significativi nella dizione. Un esempio interessante è offerto da 3, 5 ὁ οὖν ἐπιχορηγῶν ὑμῖν τὸ πνεῦμα καὶ ἐνεργῶν δυνάμεις ἐν ὑμῖν ἐξ ἔργων νόμου ἢ ἐξ ἀκοῆς πίστεως; L’interrogativa ha un andamento desultorio: ai due *cola* iniziali costruiti sui participi sostantivati, da cui dipendono vocaboli disposti chiasticamente, segue una disgiuntiva fortemente evidenziata dall’ellissi del verbo principale. La sequenza delle preposizioni ἐπί/ἐν/ἐξ suggerisce l’idea di un movimento scandito in tre fasi, in cui l’impulso esterno (ἐξ), che propriamente avvia l’azione, è indicato per ultimo – e il valore causale della preposizione non annulla l’originaria valenza di moto. Nel dettaglio, appare assai significativo sul piano semantico l’impiego di ἐπιχορηγῶν, che ritorna anche in 2 *Cor* 9, 10 per introdurre una citazione da *Is* 55, 10 (ὁ δὲ ἐπιχορηγῶν σπόρον τῷ σπείροντι καὶ ἄρτον εἰς βρῶσιν), ribadita subito dopo da Paolo con la *iunctura* χορηγήσει καὶ πληθυνεῖ τὸν σπόρον ὑμῶν. In entrambi i casi all’immagine di una mano che dispensa doni dall’alto segue la precisa-

24. Cfr. Corsani, *op. cit.*, p. 169.

zione del profitto che ne trae l'uomo, con la sottolineatura di una fertilità interiore, che ribadisce il movimento implicito alla vita ed è consentanea all'idea della semina.²⁵

Assai insistita è la trama lessicale anche in 3, 15 ὅμως ἀνθρώπου κεκυρωμένην διαθήκην οὐδεις ἀθετεῖ ἢ ἐπιδιατάσσεται. Al gioco etimologico creato da διαθήκην ... ἀθετεῖ, si aggiunge la ripresa del preverbio δια-, finemente ribadita dallo scarto semantico introdotto da ἐπι-, in un composto che non ha altre attestazioni nel NT. Alla sottolineatura concettuale contribuisce anche la scansione allitterativa determinata dalla sonorità delle dentali, nonché poco dopo la ripresa di nessi simili (17 διαθήκην προκεκυρωμένην ὑπὸ τοῦ θεοῦ [...] νόμος οὐκ ἀκυροῖ), articolati su vocaboli specifici del linguaggio giuridico che hanno un uso molto raro nel NT: προκυρώ è *hapax*, κυρώ ritorna unicamente in 2 *Cor* 2, 8, ἀκυρώ è attestato altrove solo in *Mt* 16, 6 e in *Mc* 7,13.

Effetti analoghi sono pure determinati occasionalmente dalla sequenza di composti in cui la ripetizione degli stessi preverbi mette in evidenza, ancorché con diverse sfumature, l'identica prospettiva dinamica anche in rapporto ad azioni differenti. Lo prova 4, 14 οὐκ ἐξουθενήσατε οὐδὲ ἐξεπτύσατε, dove l'idea di allontanamento e di distacco, sottolineata dal preverbio, ma negata dalle congiunzioni οὐκ ... οὐδέ, ribadisce il pericolo corso dall'apostolo in una *climax* semantica che unisce il disprezzo al ribrezzo. Di conseguenza, l'accostamento rende ancora più viva la lode verso i Galati, creando una palese antitesi rispetto al successivo v. 17 (ζηλοῦσιν ὑμᾶς οὐ καλῶς, ἀλλὰ ἐκκλεῖσαι ὑμᾶς θέλουσιν, ἵνα αὐτοὺς ζηλοῦτε), in cui la collocazione perfettamente mediana di ἐκκλεῖσαι è accentuata dal richiamo anaforico ζηλοῦσιν ... ζηλοῦτε, che insiste sulla pressione esercitata dall'esterno sui Galati, la quale ne accelera l'isolamento, proprio nel momento in cui più forte sembra l'attenzione nei loro riguardi. In sostanza, l'immagine suggerita dai preverbi, pur presupponendo un identico punto di vista, risulta finalizzata ad obiettivi differenti, che creano un evidente scarto concettuale, in cui l'esito dell'azione appare sorprendentemente opposto alle premesse - la malattia non genera ripulsa, ma premuroso soccorso, mentre alla premura non si accompagna partecipazione, bensì isolamento.

Una scansione non dissimile è possibile cogliere anche in 5, 4 κατηργήθητε ἀπὸ Χριστοῦ οἴτινες ἐν νόμῳ δικαιοῦσθε, τῆς χάριτος ἐξεπέσατε. 5 ἡμεῖς γὰρ πνεύματι ἐκ πίστεως ἐλπίδα δικαιοσύνης

25. Per questo mi pare limitativa l'osservazione di Corsani, *op. cit.*, p. 194, secondo il quale "ἐπι- non ha valore locale ma rafforzativo".

ἀπεκδεχόμεθα, pure contraddistinto da una significativa ripresa di ἐκ, che contrassegna le *iuncturae* antitetiche τῆς χάριτος ἐξεπέσατε/ ἐκ πίστεως ἐλπίδα δικαιοσύνης ἀπεκδεχόμεθα, nelle quali il verbo è posto in evidenza alla fine dei versetti; nel v. 4 addirittura i verbi principali aprono e chiudono i due *cola* separati dalla relativa; questo privilegia la posizione di ἐκ πίστεως rispetto a ἀπεκδεχόμεθα, creando in tal modo un immediato scarto semantico tra la stessa preposizione e il preverbio di ἐξεπέσατε, che ha valenza negativa, analoga ad ἀπό che precede – all’antitesi certo contribuisce finemente proprio il fatto che entrambi si riuniscano in ἀπεκδεχόμεθα.

L’andamento delle preposizioni al v. 5 documenta peraltro una tendenza tipica di Paolo: riprendere nel nesso preposizionale il preverbio, con l’intento palese di ribadire l’effetto dell’azione, come provano 1, 4 ἐξέλθεται ... ἐκ τοῦ αἰῶνος; 3, 13 ἐξηγόρασεν ἐκ τῆς κατάρας; 4, 9 ἐπιστρέφετε ἐπὶ τὰ ἀσθενῆ; 5, 6 ἐν γὰρ Χριστῷ Ἰησοῦ ... ἐνεργουμένη – significativamente all’inizio e alla fine del periodo; una *variatio* si trova in 4, 4 ἐξαπέστειλεν ὁ θεὸς τὸν υἱὸν αὐτοῦ, γενόμενον ἐκ γυναικός, dove di fatto ἐκ γυναικός dipende sintatticamente dal participio che precede, ancorché sia finemente anticipato dal verbo composto. Di cadenza differente è invece la trama che contrassegna 1, 17-21, in cui lo stesso verbo è associato a preverbi differenti o addirittura appare in forma semplice (17 ἀνῆλθον ... ἀπῆλθον ... 18 ἀνῆλθον ... 21 ἦλθον), in una sequenza che in 2, 1-2 si semplifica nella ripetizione di ἀνέβην, rispetto al quale anche ἀνεθέμην di 2, 2 è comunque una spia che conferma la sottolineatura anaforica di ἀνά.

Una considerazione a parte meritano un paio di casi in cui l’identica preposizione scandisce frasi o *cola* con sfumature differenti. Se in 2, 5 (πρὸς ὧραν ... πρὸς ὑμᾶς) la differente valenza, di tempo e di luogo, facilmente evidenziata dal contesto e ribadita dalla posizione, non crea comunque particolari scarti stilistici, il caso di 4, 18-20 (18 καλὸν δὲ ζηλοῦσθαι ἐν καλῷ πάντοτε καὶ μὴ μόνον ἐν τῷ παρεῖναι με πρὸς ὑμᾶς. Τέκνα μου, οὐς πάλιν ὠδίνω μέχρις οὗ μορφωθῆ Χριστὸς ἐν ὑμῖν· 20 ἦθελον δὲ παρεῖναι πρὸς ὑμᾶς ἄρτι, καὶ ἀλλάξαι τὴν φωνὴν μου, ὅτι ἀποροῦμαι ἐν ὑμῖν) risulta quanto mai articolato. Senza dubbio, alla tensione patetica con cui Paolo si rivolge ai suoi destinatari contribuisce la successione dei nessi preposizionali πρὸς ὑμᾶς ... ἐν ὑμῖν ... πρὸς ὑμᾶς ... ἐν ὑμῖν, che in tre casi chiudono il periodo, creando nei vv. 19-20 un forte contrappunto proprio per la diversa valenza sintattica di ἐν, che in 19 ha un chiaro valore di luogo, mentre in 20 prevale la sfumatura metaforica, anticipata da ἀποροῦμαι, che conferi-

sce al nesso un significato affine a 2 Cor 7, 16 (θαρρῶ ἐν ὑμῖν);²⁶ in ogni caso, lo scarto semantico suggella in forma di *pointe* la pericope, accentuando la correlazione con la chiusa del versetto precedente, dal momento che l'esplicita incertezza di Paolo nasce dall'attesa che "Cristo prenda forma" tra i Galati, un'attesa dolorosa che richiama le sofferenze del parto.

Senza dubbio una ricerca così circoscritta costituisce solo un sondaggio, che non può chiarire in quale misura Paolo sia consapevole di queste scelte – appare comunque arduo stabilire fino a che punto la dizione possa essere contrassegnata dalla volontà specifica di ordire una trama stilistica scandita dalle preposizioni e/o dai preverbi, che creano significative sottolineature espressive. Certo, riconoscere in Paolo una sapiente padronanza dei mezzi stilistici e retorici è un dato di fatto acquisito sin dalle indagini di Norden, il quale in ogni caso osservava che per Paolo essi erano "un puro e semplice accessorio e servivano solo a dare espressione alla δεινότης e σεμνότης dei suoi pensieri",²⁷ precisando che "solo raramente si sente nelle sue lettere questo tono";²⁸ e anche di recente Betz ha ribadito che in *Galati* la retorica paolina "is not that of a mere word-magician, but a rhetoric designed to argue by rational arguments so that the truth may appear".²⁹ D'altro canto, proprio l'esame specifico del lessico ha permesso a Classen di affermare che Paolo "auch die Regeln und Vorschriften der Rhetorik (und der Epistolographie) aus der Theorie oder aus der Praxis kannte".³⁰

26. Pitta, *op. cit.*, p. 274. Va segnalato che solo in questo passo dei *Galati* ἀποπέω è costruito con ἐν.

27. E. Norden, *La prosa d'arte antica. Dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza*, ed. it. a cura di B. Heinemann Campana, I, Roma 1986, p. 517.

28. Norden, *op. cit.*, p. 518.

29. H.D. Betz, *The Problem of Rhetoric and Theology according to the Apostle Paul*, in A. Vanhoye, *L'Apôtre Paul. Personnalité, style et conception du ministère*, Leuven 1986, pp. 16-48 (citazione da p. 24) – di rilievo il paragrafo I. "On the History of Research" (pp. 16-21), dove lo studioso dimostra con una ricchissima documentazione come questo problema sia stato dibattuto sin dai Padri della Chiesa. Per un utile inquadramento del problema, con ampia informazione bibliografica, mi limito a segnalare, al di là delle osservazioni parziali che si trovano nei commenti citati, J.D. Hester, *The Use and Influence of Rhetoric in Galatian 2:1-14*, in "Theolog. Zeitschr.", 42 (1986), pp. 386-408 (in particolare, pp. 386-392), nonché le riflessioni dedicate all'epistola da G.A. Kennedy, *New Testament Interpretation through Rhetorical Criticism*, Chapel Hill-London 1984, pp. 144-152, il quale significativamente osserva che "it is not surprising that it has been the first of the books of the New Testament to be singled out for detailed rhetorical analysis" (p. 144).

30. C.J. Classen, *Philologische Bemerkungen zur Sprache des Apostels Paulus*, in "Wiener Studien", 107 (1994), pp. 321-335 (citazione da p. 335).

In questa prospettiva può essere rilevante quanto meno notare che a simili effetti contribuiscono pure gli altri mezzi stilistici indagati in questa sede, anche in considerazione del fatto che il pensiero paolino veniva divulgato primariamente attraverso la lettura a voce alta,³¹ la quale inevitabilmente dava rilievo alla trama dei concetti scandendone la sequenza, basata non solo sull'abile articolazione delle frasi e dei *cola*, ma anche sulla fine cadenza di tutte le parti del discorso, la cui sapiente disposizione creava un intreccio in cui anche le incidenze della voce aiutavano la mente a trovare le certezze nella fede.³²

31. Cfr. N. Turner, *Style*, in J.H. Moulton, *A Grammar of New Testament Greek*, IV, Edinburg 1976, p. 83 "Paul's letters seem to be intended to be read aloud, like formal lectures and literary epistles"; anche A.M. Buscemi, *Struttura della Lettera ai Galati*, in "Euntes Docete", 34 (1981), p. 417, fa riferimento ai "lettori/uditori", precisando (n. 27) che "le lettere neotestamentarie, come si sa, erano riservate per lo più alla lettura liturgica e quindi più che lette, venivano proclamate".

32. Opportunamente Hester, *art. cit.*, p. 389 osserva che "Paul's letters are rife with oral expression or style".

ARTEMIDE E LA *PARTHENIA* ROVINOSA

*La cruelle douceur d'Artémis.
Il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi,
Milano 2002, 19-34*

Nel *corpus* degli *Inni omerici* Artemide è sorprendentemente celebrata solo in due brevi componimenti (9 e 27), del tutto privi di andamento narrativo, ancorché nel secondo sia rappresentata in alcuni momenti specifici della sua epifania:

Canto Artemide, dalle frecce d'oro, la dea cacciatrice,
vergine casta, abile saettatrice di cervi,
sorella di Apollo dalla spada d'oro,
che sui monti ombrosi e sulle cime battute dal vento,
tende il suo arco d'oro e scaglia frecce dolorose, 5
nella febbre della caccia. Le vette degli alti
monti tremano, la fitta foresta risuona
cupamente dei rantoli delle fiere, la terra e il mare
pescoso fremono: la dea, piena di coraggio,
si spinge ovunque, sterminando le specie selvatiche. 10
Ma quando l'abile saettatrice di fiere si è divertita
e ha appagato il suo cuore, allenta l'arco flessibile
e raggiunge la grande casa del caro fratello,
Febo Apollo, nel ricco borgo di Delfi,
per guidare la bella danza delle Muse e delle Cariti. 15
Qui appende l'arco ricurvo e le frecce,
indossa splendidi ornamenti, e conduce e apre
le danze: le dee con voce divina celebrano
Leto dalle belle caviglie, ricordano come partorì figli
che eccellono fra gli immortali per senno e per imprese. 20
Salve figli di Zeus e di Leto dai bei capelli:
e io canterò voi e anche un'altra canzone.

Il momento della caccia è descritto con tratti che esprimono incisivamente il terrore suscitato dalla dea: i monti “tremano”, la foresta “risuona cupamente dei rantoli delle fiere”, “la terra e il mare [...] fremono”, “le specie selvatiche” sono sterminate. Il cantore è molto attento nella scelta lessicale e nell'*ordo verborum* che sottolinea con icasticità la reazione della natura al-

la presenza di Artemide: lo prova ad esempio al v. 8 la collocazione di $\varphi\rho\acute{\iota}\sigma\sigma\epsilon\iota$ in evidenza dopo la cesura efteimimere, che riferisce alla terra e al mare una reazione tipica degli animali, che “rizzano i peli” – tale infatti è il valore primario del verbo quando sono in preda alla paura. In sostanza, lo sconvolgimento si estende a tutta la natura, che assiste alle terrificanti prodezze della dea, la quale, invece, proprio con la strage si diverte e appaga “il suo cuore”. Certo, il quadro che segue, “la bella danza” con le Muse e le Cariti, appare in palese contrasto rispetto alla spietatezza appena descritta, ma non crea un’intollerabile contraddizione, poiché su tutto domina l’immagine di una dea capace di perseguire con gioia piaceri affatto diversi, a cui peraltro sa adattarsi con immediata partecipazione e con identica volontà di imporre la propria presenza.

Inflexibile, neppure Afrodite “amica del sorriso” riesce a domarla (*Inno ad Afrodite*, 17), perché la *parthenia* è il primo dei doni che Artemide chiese a Zeus, sin da bambina, stando seduta sulle sue ginocchia. La scena, descritta con fine realismo da Callimaco (*Inno ad Artemide*, 6-25), è sottolineata dall’anafora dell’imperativo “dammi” (5x), sempre collocato ad inizio di verso, con l’intento di riprodurre stilisticamente l’insaziabilità infantile (6 “Dammi di conservare, babbo, verginità eterna”; 8 “e dammi le frecce e l’arco”; 13 “E dammi sessanta danzatrici Oceanine”; 15 “E dammi ad ancelle venti Ninfe”; 18 “E dammi tutti i monti”). Naturalmente il padre non può rifiutare e accompagna il proprio assenso con una carezza e addirittura con la promessa di doni più grandi (31-32 “Prendi, figlia, quanto tu stessa chiedi, e altro il padre, ancora più grande, darà”), segno di una predilezione che conferma la potenza della dea, significativamente ribadita dal poeta anche al termine dell’inno, con una sequenza di iussive che non lasciano spazio ad alcuna giustificazione (260-264: “Nessuno manchi di rispetto ad Artemide [...] o gareggi con lei nella caccia al cervo o nel tiro all’arco [...] o la vergine brami”). Ed in effetti la tradizione letteraria e mitografica dimostra con ricchezza di esempi come la trasgressione provochi sempre tragiche conseguenze, che non risparmiarono neppure i discendenti degli dei.

Per difendere la propria *parthenia*, la dea uccide Oto, figlio di Poseidone, che cercava di sposarla (Apollodoro, I 7,4); non diversamente Orione, che pure era figlio del dio marino, “fu abbattuto da Artemide con l’arco a causa della violenza fatta ad Opide, una delle fanciulle che la dea aveva portato con sé dagli Iperborei” (Apollodoro, I 4, 3-5). Esempio è anche la sorte di Atteone, “colpevole di avere visto Artemide al bagno”; offesa, “la dea lo tramutò istantaneamente in cervo e ispirò un’improvvisa follia ai cinquanta cani che lo seguivano, i quali lo divorarono senza riconoscerlo” (Apollodoro, III 4, 4): una versione del mito attestata per la prima volta in Callimaco (*Per i lavacri di Pallade*, 110-115), che la evoca narrando l’analoga sorte di Tiresia, punito con la cecità perché ha contemplato

Pallade nuda, pur “senza volerlo” (78), come Atteone (113). Altrettanto spietata è la dea con le compagne di caccia: Callisto “si abbigliava come lei e giurò alla dea di rimanere vergine. Ma Zeus se ne invaghì e la prese con la forza, dopo avere assunto le sembianze di Artemide, come dicono alcuni [...]. Perché la cosa rimanesse nascosta a Era, Zeus la trasformò in orsa, ma Era indusse Artemide ad abbattearla con una freccia come se fosse una fiera selvatica. C'è chi dice, però, che Artemide l'abbia trafitta perché non aveva conservato la verginità” (Apollodoro, III 8, 2).

Certo, in queste vicende Artemide, fiera di una identità, che lei stessa ha preteso da Zeus, reagisce sempre alla *hybris* che la minaccia con una spietatezza che manifesta in modo altrettanto drammatico con chi trascura di onorarla o addirittura pretende di superarla nella caccia – e a tale proposito basterà ricordare le sciagure che colpirono Agamennone al quale impose il sacrificio della figlia più bella solo perché “nell'abbattere una cerva aveva pronunciato queste parole ‘Neppure Artemide ci sarebbe riuscita’ ” (Apollodoro, *Epitome*, 21); ovvero le sciagure che sconvolsero la casa di Eneo, padre di Meleagro, colpevole di non avere sacrificato le primizie del raccolto solo alla dea (Apollodoro, I 8, 1-3). In questi casi, come in genere, la peripezia nasce dalla trasgressione, di cui l'uomo coglie le conseguenze solo quando il dramma si è compiuto in modo irrimediabile; allora non esita a riparare le proprie colpe accettando persino di sacrificare gli affetti più cari.

Nell'*Ifigenia in Aulide*, 358-362 Menelao lo ricorda ad Agamennone: “Quando Calcante celebrando un rito ti annunciò che se immolavi tua figlia a Artemide i Greci sarebbero potuti salpare, com'eri felice! Come ti sei affrettato a promettere di immolare tua figlia! E non sotto coercizione, ma per tua scelta mandasti a tua moglie l'ordine di inviare qui tua figlia, con il pretesto delle nozze con Achille”. E la disponibilità di un tempo non può essere rimediata dal pentimento che ormai rode Agamennone, come egli stesso confessa nel prologo, quando ricorda che a spingerlo “a un'azione tremenda” (98) è stato proprio il fratello, che ora non ammette ripensamenti in nome della ragion di stato. In verità, anche l'angoscia di Agamennone si rivela presto debole ed ambigua: le parole di Calcante non possono rimanere inascoltate, se non a rischio di recare un duplice oltraggio alla divinità. Ifigenia va comunque sacrificata: la fanciulla stessa ne è consapevole (1395-1399): “Se Artemide esige me, io, una povera mortale, mi opporrò a una dea? Impossibile: offro me stessa alla Grecia. Immolatemi e distruggete Troia. Questo è il mio duraturo monumento, questo rappresenta per me figli, matrimonio, gloria”.

Ifigenia si consacra *παρθένο*s ad Artemide attraverso la morte nel momento stesso in cui ha capito che il matrimonio con Achille è una tragica messinscena; il suo sacrificio non deve perciò essere commiserato, ma ce-

lebrato con un peana alla dea (1480-1484): “Festeggiate con danze intorno al tempio e all’altare Artemide, Artemide sovrana e santa”. Significativamente ad affidarla alla dea sull’altare è proprio Achille: il suo richiamo al “sangue incontaminato di una bellissima vergine” (1574) è il tributo estremo all’onnipotenza di Artemide, che ha costretto il Pelide a rinunciare alle nozze desiderate (1404-1405 “un dio mi avrebbe reso felice, se arrivavo a sposarti”). La dea παρθένος è placata solo attraverso il sacrificio di un’altra παρθένος, e manifesta la sua volontà di possesso in duplice modo, allontanandola dallo sposo promesso e serbandola per sé, tra gli dei, come Ifigenia stessa aveva invocato (1506-1509 “O giorno radioso, o splendore di Zeus, vivrò un’altra vita, un altro destino. Amata luce, addio”). La cerva “grande, molto bella d’aspetto” (1588), immolata al posto della vergine, solo in apparenza è il segno della generosità divina: di fatto, attraverso questo prodigio Artemide porta a compimento la sua vendetta prendendosi beffe di Agamennone con spietata crudeltà, quasi voglia dimostrare a quale prezzo si è potuto vantare della propria abilità venatoria. Quella cerva, che nella tradizione mitica neppure la dea era riuscita a cacciare, ora quasi viene donata ad Agamennone proprio da lei, anticipazione di una futura gloria militare comunque penosa e premessa di un altro dramma familiare che sconvolgerà nel tempo la casa dell’Atride. Il Messaggero riconosce che “le azioni degli dèi restano incomprensibili per gli uomini” (1610) e la sentenza si carica di un significato tragico che Agamennone non può cogliere: il saluto a Clitemestra e la speranza sia pure lontana del ritorno in patria (1621-1622 “Moglie mia, possiamo ritenerci felici per nostra figlia: ora vive realmente in compagnia degli dèi”; 1625-1626 “Ti dico addio: passerà molto tempo prima che da Troia ritorni a conversare con te”) sono il segno di una insensatezza che l’Atride sconterà con la morte, causata proprio dal sacrificio di Ifigenia imposto da Artemide, come allude anche Eschilo nell’*Agamennone* (150-151).

Ma altrettanto rovinosa può essere anche la fedeltà assoluta ed esclusiva ad Artemide, specie quando suscita l’indignazione di altre divinità. È il dramma dell’*Ippolito* euripideo, il cui destino è irrimediabilmente segnato da Afrodite, irritata per gli onori che il giovane riserva ad Artemide, ritenuta “la più grande delle dee” (16). Afrodite non accetta di definire il proprio risentimento semplicemente come invidia, gelosia – “e perché dovrei?” (20) si domanda col distacco della dea che non vuole essere contaminata da passioni solo umane; “Ippolito mi ha offesa, e io, per questo, lo punirò, oggi stesso” (22-23). E significativamente proprio alla fine del prologo (51-57), annunciando l’entrata in scena del giovane, Afrodite stabilisce un sinistro collegamento tra Artemide e l’Ade: “Ma eccolo là, il figlio di Teseo: sta arrivando, rientra dalle fatiche della caccia. Io mi allontanerò di qui. Insieme con lui c’è un vasto stuolo di servi che inneggiano, celebrano Artemide.

Perché Ippolito ignora che le porte dell'Ade già si spalancano per lui, che oggi vede la luce per l'ultima volta!".

Gli onori resi ad Artemide conducono all'Ade ed Ippolito senza avvedersene precipita nella peripezia nel momento in cui professa la propria fede sconfinata con cieca esaltazione. Per tre volte in pochi versi Artemide è definita "bellissima" (66, 70, 71) e il superlativo ha un palese effetto anti-frastico rispetto ad Afrodite, alla quale tradizionalmente appartiene; Ippolito aspira ad identificarsi con la dea, onorata con una corona che "viene da un prato intatto" (73-74), dal quale può cogliere fiori "solo chi ha avuto in sorte, dentro di sé, la saggezza" (79-81).

Le metafore agresti che caratterizzano il linguaggio di Ippolito al suo apparire in scena non solo sono perfettamente consentanee all'ambiente prediletto da Artemide, ma sottolineano anche nel figlio di Teseo una tensione quasi maniacale verso tutto ciò che è puro e incontaminato, nella consapevolezza che soltanto in questo modo egli può consolidare il suo rapporto con la dea (84-87): "Io solo al mondo, lo sai, godo di questo privilegio: di vivere con te, di discorrere con te, io odo la tua voce, anche se non vedo il tuo volto. Concedimi, ti prego, di chiudere la corsa della vita così come l'ho cominciata". E la peripezia porterà tragicamente a compimento questo desiderio. Quando Ippolito, colpito dalla maledizione del padre, ricompare in scena ormai prossimo alla morte, non esita a ribadire con orgoglio la propria virtù, che pure lo trascina alla morte, rinfacciando a Zeus il paradosso della sua esistenza (1363-1369): "O Zeus, Zeus le vedi queste cose? Io, fedele agli dei, devoto, superiore a tutti per castità, mi avvio verso l'Ade che si spalanca davanti a me: la mia vita volge ormai al termine estremo. E i miei sforzi per tener fede tra gli uomini alla legge divina sono stati inutili".

Dopo Artemide nel prologo, spetta ad Ippolito, a conclusione della tragedia, associare la castità alla morte, sottolineando uno sconvolgimento della "legge divina" proprio per volontà di un'altra dea, Afrodite: "Da sola" lamenta Ippolito "è riuscita a rovinarci in tre"; "Sì" ribatte Artemide "te, tuo padre e sua moglie" (1403-1404), una precisazione ribadita con scansione implacabile dalle particelle connettive, che giustifica la vendetta minacciata dalla dea subito dopo, con l'allusione verosimile alla prossima morte di Adone (1416-1422 "Neppure sotto le tenebre della terra le ire concepite dalla dea Cipride per la tua pietà e il tuo animo nobile si abatteranno su di te impunemente. Io, di mia mano, con queste frecce infallibili punirò un suo fedele; il fedele da lei prediletto"), alla quale fa da contrappunto la gloria di Ippolito, che avrà invece "un culto straordinario nella città di Trezene" (1424), l'onore dovuto all'uomo "più caro al mondo" (1333). Sicché la rovina si trasforma in celebrazione, che riscatta contemporaneamente Ippolito da una iniqua calunnia e Artemide da un oltraggio che la legge divina le im-

pone di subire (1328-1330): “Fra gli dèi vige una legge: nessuno si permette di intervenire contro il volere di un altro, nessuno interferisce”.

Ma la fedeltà ad Artemide, per quanto sofferta e densa di insidie, può trovare gratificazione anche in vita, come prova ad esempio il ruolo della dea nella narrativa erotica tardo antica, comunemente nota come “romanzo greco”, costituita dalle opere di cinque autori (Caritone di Afrodizia, Achille Tazio, Senofonte Efesio, Longo Sofista ed Eliodoro di Emesa), collocabili approssimativamente tra il I secolo (Caritone) e la seconda metà del IV (Eliodoro).

La *fabula* è contrassegnata, molto semplicemente, dalle avventure di una coppia che solo dopo incredibili vicende trova la pace in un amore che si realizza nel matrimonio; alla felicità i protagonisti arrivano dopo essere rimasti fedeli all’innamorato o al marito – in Caritone e Senofonte la peripezia inizia con la separazione della coppia subito dopo il matrimonio – come esigono le regole del genere letterario, ancorché la fanciulla sia costretta a passare attraverso infiniti pericoli, che mettono non di rado a rischio la sua *παρθενία*, della quale proprio Artemide rappresenta il modello indiscutibile. E ad eccezione di Longo Sofista, dove non è mai nominata, e di Caritone, nel quale il riferimento ad Artemide è quanto mai limitato, negli altri romanzieri la dea non solo è sempre ricordata, ma ha pure un ruolo variamente definito nell’economia dell’opera.

Senza dubbio il caso di Caritone può essere spiegato dal particolare andamento dell’intreccio. I protagonisti, Cherea e Calliroe, sono due sposi, la cui vita è turbata dai complotti dei pretendenti delusi dalla scelta della fanciulla: Cherea, accecato dalla gelosia, colpisce a morte Calliroe, ma i giudici ritengono involontaria la colpa e assolvono lo sposo – giustamente, perché la fanciulla non è morta, anche se è stata sepolta con fasto e la sua tomba sarà presto violata dai pirati, che rapiranno anche lei per trarne guadagno. Sin dall’inizio quindi il romanzo è dominato da Afrodite. Significativamente l’incontro tra i due giovani e l’immediato *coup de foudre* avviene proprio durante la festa di Afrodite, quando per caso si urtano all’angolo di una via: “Cherea, colpito, a stento se ne tornava a casa, proprio come un eroe gravemente ferito in battaglia, che non vuole crollare ma non può nemmeno restare in piedi; la ragazza da parte sua si prostrò ai piedi di Afrodite e baciandoli supplicò: ‘Mia signora, concedimi per sposo colui che mi hai mostrato’” (I 1,7). La scelta decisa di Calliroe, le nozze, non lascia spazio a conflitti tra le divinità; Artemide non può far valere alcun diritto sulla fanciulla, le cui grazie affascinanti vengono assimilate proprio a quelle della dea (I 1, 16). In sostanza, Artemide, la *παρθένος* per eccellenza, è indicata come paradigma di bellezza verginale – anche se proprio all’inizio del romanzo (I 1, 2) Caritone aveva paragonato Calliroe ad Afrodite *παρθένος*, un epitetico eccezionale per la dea dell’amore. Ed entrambe le di-

vinità sono ricordate come termine di confronto anche in IV 7, 5 dove Caritone ricorre, per la similitudine, ad una citazione dall'*Odissea*, XVII 37 “simile ad Artemide e alla dorata Afrodite”. Il passo omerico fa riferimento a Penelope, e il richiamo appare quanto mai appropriato perché anche Calliroe, al pari della sposa di Odisseo nei confronti dei Proci, vive contemporaneamente l’esperienza di Artemide e di Afrodite: come la vergine cacciatrice, si mantiene casta e fedele; come la dea dell’amore, da un lato è oggetto di desiderio da parte di chi la incontra, dall’altro è lei stessa tormentata al pensiero di Cherea. Il modello omerico è riproposto anche in VI 4, 6, dove la citazione odissiacca (VI 102-104 “Come Artemide scagliatrice di dardi va sul monte / o nel Taigeto molto alto o sull’Erimanto / gioendo di capre e di veloci cervi”) acquista una specifica e sottile valenza nel contesto: i versi affiorano nella mente del Gran Re Artaserse, il quale è rimasto abbagliato dalla bellezza della protagonista e neppure la caccia riesce a distrarlo, perché “con lui era uscito a caccia anche Eros” e il dio “gli incendiò il cuore, insinuandosi nel suo petto e suggerendo: ‘Magari fosse possibile vedere qui Calliroe, veste succinta fino ai ginocchi e braccia nude, il volto pieno di rosore e il seno palpitante’ Questa volta Artemide, richiamata subito dopo, diventa paradigma di desiderio, con palese capovolgimento rispetto alla tradizione; ma come la dea, anche la fanciulla appare irraggiungibile, sicché pure in questo caso la fedeltà della protagonista risulta rovinosa per l’innamorato, che non può in alcun modo far valere il proprio potere. Il fatto poi che nel passo omerico citato alla dea sia confrontata Nausicaa, ribadisce la pertinenza del richiamo e nel contempo la finezza nel variare il modello: anche Calliroe, come la figlia di Alcino, rimane comunque una bellezza intoccabile, ma nel rapporto di coppia la volontà femminile si esprime in modo del tutto opposto – in Omero infatti è Odisseo a deludere le speranze della fanciulla.

In ogni caso, ancorché del tutto funzionali, i richiami ad Artemide in Caritone non incidono in modo specifico e determinante sull’azione, al contrario di quanto documentano gli altri romanzieri, dove la dea accompagna la peripezia della coppia, arrivando addirittura a scandire la soluzione degli eventi, tramutando in felicità la precedente rovina, causata proprio dal rispetto al modello di castità e fedeltà espresso da Artemide.

In *Abrocome ed Anzia* di Senofonte Efesio l’incontro tra i due innamorati avviene in occasione della festa di Artemide, durante la quale era costume “trovare marito alle fanciulle e moglie ai giovani” (I 2, 2). Anzia, la protagonista, ha quattordici anni, è bellissima ed il suo abbigliamento richiama quello della dea cacciatrice: “il vestito era un chitone purpureo fino al ginocchio, cinto alla vita e ripiegato sulle braccia, ricoperto di pelle di cerbiatto; faretra a tracolla, frecce, giavellotti branditi, cani che la seguono. Più di una volta vedendola nei pressi del tempio gli Efesii la venerarono

come Artemide” (I 2, 6-7). La solennità della celebrazione e la santità del luogo (Efeso è per eccellenza città consacrata al culto di Artemide) rendono ancora più solida la protezione della dea, invocata dai genitori prima della partenza degli sposi; e durante la navigazione Anzia giura in nome della “grande Artemide di Efeso” (I 11, 5) che non potrà vivere neppure per breve tempo lontano da Abrocome. Un impegno che la fanciulla mantiene fino alla fine, nella certezza che solo la dea può serbarla indenne dalla sequenza di pericoli che la travolgono: per questo a lei si rivolge tra le lacrime quando teme che la salvezza venga meno (II 11, 8; III 5, 5). Sicché, alla fine delle avventure, allorquando i due sposi, di nuovo insieme, ritornano in patria, “non appena sbarcarono, subito si dirigevano, come si conviene, al tempio di Artemide: elevarono molte preghiere di ringraziamento, e fecero sacrifici, posero altre offerte votive e dedicarono alla dea una iscrizione a ricordo di quello che avevano patito e compiuto” (V 15, 2). Un atto solenne e rituale, che suggella quanto Anzia ha confessato tra le braccia di Abrocome, nell’intimità del talamo: “Marito mio e mio signore, ti ho ritrovato dopo aver vagato per vaste terre e per mare, sfuggita alle minacce di pirati e dopo avere sopportato insidie e ire di lenoni, catene, fosse, legni, veleno e tombe: ma ecco ritorno a te, Abrocome, signore del mio cuore, tale quale un dì ti lasciai da Tiro in Siria; nessuno mi ha convinta a tradirti ma ti sono restata fedele escogitando ogni espediente per preservare la mia castità” (V 14, 1-2). E anche l’impianto ad anello del racconto ribadisce questo vincolo, conquistato col sacrificio di tante prove: la storia inizia con la festa di Artemide e si conclude nel tempio della dea, che ripaga gli sposi facendo scorrere “il resto della loro vita insieme come in un festino” (V 15, 3).

Ancor più esplicitamente nelle *Etiopiche* di Eliodoro, Cariclea appare consacrata ad Artemide (I 22, 2), addirittura ancella della dea (II 35, 3); proprio per questo, “passa la maggior parte del tempo a caccia e si allena al tiro con l’arco [...] venera la verginità [...] e invece Eros, Afrodite ed ogni corteo nuziale li manda alla malora” (II 33, 4-5). In questo caso la predilezione della protagonista non suscita il risentimento di Afrodite; ma d’altro canto la venerazione di Artemide non assicura alla fanciulla immediata felicità e neppure le risparmia i pericoli che contrassegnano le avventure dei protagonisti, quasi che la dea voglia mettere duramente alla prova anche chi si proclama a lei fedele.

È comunque importante osservare che Teagene e Cariclea vivono sotto la protezione dei figli di Latona, Apollo e Artemide: sono loro ad apparire in sogno al vecchio Calasiris, il padre putativo della coppia, esortandolo a ritornare in patria: “Parti, e porta via con te costoro, come compagni di viaggio, considerandoli alla stregua di figli, e accompagnali lontano dall’Egitto, dove e come sarà gradito agli dei” (III 11, 5). Calasiris sa che la visione non è “un sogno, ma realtà” (III 12, 1), tuttavia è turbato dall’oscurità del mes-

saggio, che prefigura le imminenti peripezie, nel corso delle quali i protagonisti mettono in gioco il proprio destino in assoluta autonomia. Gli dei vigilano distaccati: spetta all'uomo comprenderne la parola e soprattutto meritarsi col proprio comportamento l'aiuto che viene dall'alto. Teagene e Cariclea non tradiscono i disegni divini, anche quando le esperienze a cui sono sottoposti appaiono insuperabili; essi rappresentano un modello di virtù, come sottolineavano già gli interpreti medievali, proponendo una lettura dei romanzi coerente con la morale cristiana. Infatti, in uno scritto attribuito verosimilmente a Filagato da Cerami, monaco nel monastero della Nuova Odighitria di Rossano, predicatore ufficiale alla corte normanna – fiori sotto i regni di Ruggero II (1130-1154) e di Guglielmo I (1154-1166) – si legge che la coppia protagonista è modello di *sophrosyne* e il nome stesso della fanciulla è sinonimo dell'unione tra l'anima e il corpo, nonché di perfezione e rispetto: lo conferma anche, con un'interpretazione che risente in modo palese delle teorie pitagoriche, il valore numerico delle singole lettere componenti, che sommate danno la cifra di 777. Inoltre, le avventure affrontate dalla protagonista, che si sottrae a qualunque tentazione, rappresentano l'ascesa del cristiano a Dio, e pure il nome di Calasiris indica "colui che trascina al bene" ed eleva col suo insegnamento l'anima ai riti della teologia.

È significativo poi che la discussione sull'opera di Eliodoro avvenga, come avverte lo stesso Filagato all'inizio del trattatello, davanti alla chiesa della Vergine: l'esegesi cristiana che mette in luce gli aspetti più edificanti del romanzo trova una fine sottolineatura anche in questo particolare, nel quale non sembra azzardato cogliere un'allusione proprio al ruolo svolto da Artemide, la Vergine dea che scandisce le vicende della protagonista, consacrata a lei e tenuta lontano da Afrodite *Pandemos*, come aveva osservato anche Michele Psello. Si direbbe che Filagato voglia ribadire che le *Etiopiche* possono essere comprese pienamente solo se indagate nella prospettiva dell'influsso divino, che domina l'azione sempre, conferendo gradevolezza al racconto: lo confermano pure due dodecasillabi di Giovanni Eugenio (1386-1453), autore di un'altra acuta interpretazione allegorica bizantina delle *Etiopiche*: "la purezza, anche se è gravida di dolore, partorisce comunque una grazia dolce come il miele".

Ad una lettura non dissimile fu sottoposto a Bisanzio anche il romanzo di Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, come testimonia un epigramma attribuito a Fozio o a Leone filosofo (*Antologia Palatina*, IX 203):

Amore amaro, vita casta – l'opera
 su Clitofonte proprio questo illumina.
 La casta vita di Leucippe in estasi
 ci manda, se si pensa come sopportò
 tonsure, botte, oltraggi e – prova massima –

l'estremo rischio di una morte triplice.
 Amico mio, se tu persegui la virtù,
 del quadro ignora i tratti trascurabili,
 apprendi prima, della storia, il nocciolo:
 le brame caste al matrimonio approdano.
 [trad. Pontani]

A guidare Leucippe in ogni momento è ancora Artemide. Proprio la dea appare in sogno e conforta la fanciulla quando, catturata dai pirati, rischia di morire come vittima sacrificale: "Non piangere! Non morirai. Accanto a te ci sarò io ad aiutarti. Rimarrai vergine finché non sarò io a guidare il tuo corteo nuziale! E a portarti a casa sua sarà nient'altri che Clitofonte" (IV 1, 4). Ma ancora una volta l'aiuto non significa rimozione dei pericoli: Leucippe non è diversa dalle altre eroine e questo appare in modo ben più esplicito che altrove, in quanto Achille Tazio insiste più di tutti i romanzieri nel ribadire la protezione della dea. Artemide veglia sulla sorte di Leucippe, ma conforta pure Sostrato, suo padre, rivelandogli in sogno che ad Efeso avrebbe trovato la figlia (VII 12, 4) – e la scelta della città, come ha dimostrato il romanzo di Senofonte, non è casuale.

Specie nella parte finale della storia, quando l'intreccio si complica, Artemide risulta essere il solo punto di riferimento sicuro di tutti i protagonisti, ancorché il corso degli eventi non di rado sembri indebolire la speranza del lieto fine. Sostrato è il primo a dubitare del suo aiuto, quando ritrova Clitofonte, ma non Leucippe: "È per questo, signora, che mi hai condotto qui? Di questa specie sono i tuoi presagi notturni? Ed io che avevo fede nei tuoi sogni e mi aspettavo di trovare presso di te mia figlia! Bel regalo mi hai fatto! Presso di te ho trovato il suo assassino!" (VII 14, 6). Ma il suo lamento si rivela subito ingiusto; "Artemide non mente", esclama Clinia, amico di Clitofonte, e la conferma giunge immediata. Dal tempio della dea arriva di corsa un inserviente, dando notizia che una straniera si è rifugiata presso Artemide, bella come lei: non può che essere Leucippe. Il giubilo della folla lascia pensare che l'*happy end* sia imminente, ma così non avviene; la coppia si è ricomposta, eppure non può ancora vivere la felicità del ritrovamento. Le peripezie dei protagonisti sono note a tutti, ma la castità di Leucippe non è provata; significativamente il comportamento della fanciulla viene messo in dubbio proprio nel tempio della dea. Clitofonte non esita a gridare con sdegno la propria certezza (VIII 1, 2 "Costei [...] è libera e vergine e degna della dea!"), ma viene colpito a sangue da Tersandro, che a sua volta cerca di impadronirsi di Leucippe. La protezione divina appare precaria: "Dove troveremo rifugio? Presso quale degli dèi dopo Artemide?" esclama Clitofonte, "Perfino nei templi veniamo picchiati! [...] L'inviolabilità dei templi offre rifugio anche ai colpevoli; io invece, senza aver commesso colpe, supplice di Artemide, vengo colpito accanto allo stesso altare, sotto

gli occhi, ahimé, della dea. Sono rivolti ad Artemide questi colpi!" (VIII 2, 1-2). In verità, la peripezia troverà soluzione proprio in un luogo sacro alla dea, la grotta della siringa, che Pan ha donato ad Artemide (VIII 6, 11-14),

dopo aver concluso con lei il patto che nessuna donna vi possa entrare. Così, quando una donna è accusata di non essere più vergine, il popolo l'accompagna in corteo fino alla porta della grotta, e la siringa giudica il caso. La ragazza entra dentro adorna dell'abbigliamento prescritto, e le si chiude dietro la porta della grotta. E se è vergine, si sente una melodia armoniosa e divina, o che il luogo contenga un soffio musicale, riservato per far suonare la siringa, o forse anche perché a suonarla è lo stesso Pan. Dopo poco la porta della grotta si apre da sola e appare la vergine con una ghirlanda di rami di pino intorno alla testa. Se invece ha mentito affermando di essere vergine, la siringa tace, e invece della musica dalla grotta si sente venire un lamento, e subito il popolo si allontana e lascia la donna nella grotta. Tre giorni dopo la vergine sacerdotessa del luogo entra nella grotta e trova la siringa per terra, e della donna non c'è più traccia.

Naturalmente la prova viene superata; Artemide stessa garantisce la castità di Leucippe, in una sequenza di situazioni nelle quali di fatto solo la fanciulla dimostra piena padronanza di sé, che nasce dalla consapevolezza della propria onestà. Gli altri, nonostante i messaggi della dea, si tormentano nel dubbio, primi fra tutti il sacerdote del tempio, che lascia in sospeso il proprio discorso (VIII 6,15 "Se è vergine, come mi auguro, andateci con gioia: troverete la siringa ben disposta; non darebbe mai un verdetto falso. Altrimenti – sapete da voi quello che lei, trovandosi in così grandi intrighi, anche contro la sua volontà, è possibile che ..."), e il padre stesso della fanciulla, rassicurato peraltro proprio dalla figlia, in nome di Artemide.

La pienezza del convincimento è raggiunta dopo un'attesa che mette a dura prova la fede degli uomini, i quali nella continua tensione tra sventura e speranza si sforzano comunque di mantenere intatto il vincolo con la divinità, che a sua volta proprio attraverso lo stillicidio delle peripezie propone un modello di *paideia* esistenziale, di cui la castità rappresenta peraltro solo una delle virtù, ancorché la più appariscente e funzionale all'economia della storia.

Artemide protegge la *parthenia* con esasperazione, quasi voglia far capire attraverso i patimenti l'eccellenza della scelta, soprattutto a coloro che non hanno esitato a trasformare la devozione in regola di vita. Allora la durezza della peripezia trova una ricompensa nella felicità quotidiana della famiglia, nella quale Artemide diventa il segno di una presenza capace in qualunque momento di offrire sicurezza e soccorso.

Questa sorta di umanizzazione non deve sorprendere. Artemide è caratterizzata pure come *Lochia*, "colei che presiede il parto", e con tale fun-

zione si presenta lei stessa anche nell'inno callimacheo, spiegandone l'origine (20-25):

Sui monti avrò dimora, e visiterò le città degli uomini
solo quando, da acute doglie tormentate,
mi invocheranno in aiuto le donne; a loro soccorso,
quando nacqui, mi assegnarono le Moire,
poiché nel parto mia madre – e ancora portandomi in grembo –
non patì doglie, ma senza sforzo mi depose dalle sue membra.

Con epiteto affine è invocata nell'*Ippolito*, 166, la tragedia che pure esalta più di ogni altra la castità del protagonista, nell'*Ifigenia in Tauride*, 1097 e prima ancora in Eschilo, *Supplici*, 676, nonché nei tardi *Inni orfici*, 36, 3-4 dove la dea, con precisa puntualizzazione, è cantata contemporaneamente come “protettrice del parto, soccorritrice nelle doglie e non iniziata alle doglie”. Ma ancora più interessante appare nella stessa raccolta l'inno 72 dove Artemide è identificata senz'altro con la Tyche, la Fortuna, che scandisce con ritmo alterno il destino degli uomini (1-6 “Qui, Fortuna: ti invoco con preghiere, buona regolatrice, [...] Artemide che guidi [...]. In te infatti la vita dei mortali è sempre varia”).

E proprio la Tyche è la potenza divina che soprattutto a partire dall'età ellenistica regola dall'alto la vita della gente, identificandosi addirittura nella vicenda personale di ciascuno: le peripezie del romanzo greco – ma non si possono dimenticare neppure gli intrecci della commedia nuova – lo dimostrano in modo paradigmatico (“la Fortuna dava inizio al suo dramma” si legge in Achille Tazio, 13,3), e i protagonisti vivono questa forza incombente passando dallo sgomento al sorriso, dalla paura alla speranza, dalla fede alla disillusione e alla solitudine.

La testimonianza orfica recepisce questo messaggio religioso e culturale ed è il segno di un sincretismo nel quale Artemide non ha più i tratti terrificanti della dea vendicatrice, ma assume un ruolo che si adatta variamente alle necessità dell'uomo, col quale sembra stabilire un contatto discreto: è presente, lo soccorre ma non condiziona in modo limitativo la sua autonomia, nella certezza che comunque la coppia saprà sempre scorgere la mano divina e rinnovare la propria fede nel ringraziamento e nel culto.

Avvertenza

Il taglio che ho cercato di dare al lavoro mi sconsiglia di appesantirlo con un ricco apparato di note. Mi limito soltanto a segnalare che nel testo riporto le traduzioni di Giuseppe Zanetto, *Inni omerici*, Milano, Rizzoli, 1996; Giovan Battista D'Alessio, *Callimaco. Inni Epigrammi Ecate*, vol. I, Milano, Rizzoli,

1996; Umberto Albin, *Euripide. Medea, Ippolito*, Milano, Garzanti, 1990; Id., *Euripide. Oreste, Ifigenia in Aulide*, Milano, Garzanti, 1995; Giulio Guidorizzi, *Apollodoro. Biblioteca*, Milano, Adelphi, 1995; per i romanzi greci faccio riferimento a *Storie d'amore antiche. Leucippe e Clitofonte, Dafni e Cloe, Anzia e Abrocome*, introduzione di Luciano Canfora, Bari, edizioni Dedalo, 1987 e *Storie d'avventura antiche. Cherea e Calliroe, Storie etiopiche, Metamorfosi*, Bari, edizioni Dedalo, 1987. Onofrio Vox ha curato *Leucippe e Clitofonte* e le *Storie etiopiche*, Giacomo Annibaldi *Anzia e Abrocome* e *Cherea e Calliroe*, gli *Inni orfici* sono citati secondo la recente edizione di Gabriella Ricciardelli, Milano, Fondazione Valla, 2000.

LA GESTUALITÀ NELLE *TRACHINIE*

«Vichiana» 7 (2005), 174-183

All'inizio del quarto episodio la nutrice esce dalla reggia e annuncia il suicidio di Deianira (881 αὐτὴν διήϊστωσεν¹), suscitando l'orrore del coro, al quale la τροφός ribadisce per due volte l'agghiacciante verità (886-887 στονόεντος / ἐν τομᾶ σιδάρου²; 891 αὐτὴ πρὸς αὐτῆς χειροποιεῖται τάδε³) prima di iniziare il racconto, anticipato da δεινῶς⁴ γε (899), a cui dà significativo rilievo la posizione incipitaria, che è finemente speculare rispetto al precedente ἄγαν γε (896) e crea una sorta di cornice all'incredulità del coro (898 καὶ ταῦτ' ἔτλη τις γυνακεία κτίσαι;⁵), che solo il resoconto dei fatti potrà rimuovere.

Deianira entra in casa, sola (900 παρῆλθε δωμάτων εἴσω μόνη), si getta sugli altari con lamenti che suonano disumani (904-905 βρυχᾶτο μὲν βωμοῖσι προσπίπτουσ' ὅτι / γένοιτ' ἐρήμη⁶), vaga da una stanza all'altra (907 ἄλλη δὲ κᾶλλη δωμάτων στρωφωμένη), piange αὐτὴ τὸν αὐτῆς δαίμον' ἀνακαλουμένη (910) ossia, come interpreta puntualmente Longo, «evoca il suo δαίμων perché l'annienti»⁷. La desolazione interiore che l'opprime inesorabilmente si manifesta attraverso gesti improvvisi, in un intreccio di movimenti e di suoni⁸ a cui dà risalto la collocazione dei verbi in posizione metrica di rilievo, all'inizio di verso (903 βρυχᾶτο; 909 ἐκλαιεν) o in sedi clausolari, ribaditi dal duplice *ictus*, nonché dalla trama di assonanze create dall'omeoteleuto (904 προσπίπτουσ(α); 907 στρωφωμένη; 909 εἴσορωμένη; 910 ἀνακαλουμένη); inoltre, la scelta del

1. Senza dubbio l'*hapax* contribuisce «to make the Nurse's words more striking» (Easterling, p. 185).

2. «con un colpo di spada»: qui e in seguito riporto la traduzione inedita di Dario Del Corno, che ringrazio per la generosa disponibilità.

3. «Si è uccisa da sé, con la sua mano».

4. «assoluto non si riscontra altrove» (Longo, p. 315).

5. «E una mano di donna ha avuto la forza di compierlo?».

6. «Stretta agli altari lamentava di essere / ormai sola».

7. Longo, p. 318, al v. 910.

8. Easterling, p. 188: «The scene is full of sound and movement».

participio presente con la sua valenza durativa⁹ contribuisce a sottolineare l'azione della protagonista, che anche la nutrice è attenta a scandire, come prova il passaggio dall'aoristo (912 ἔληξεν), distinto dalla pausa dopo il settimo elemento, alla struttura participiale ὀρῶ ... εἰσορωμένη (912-913), enfatizzata dall' *enjambement* che rafforza la posizione speculare dei verbi.

Deianira non s'accorge della presenza della nutrice, che spia nell'ombra (914-915 κάγω λαθραῖον ὄμμ' ἐπεσκιασμένη / φρούρουν¹⁰), senza creare alcun tipo di condizionamento: l'insistenza verbale (912 ὀρῶ; 914 ὄμμα; 915 φρούρουν ὀρῶ) non solo consolida la veracità del racconto, ma contribuisce pure a ribadire per contrasto la cecità della protagonista, ormai estranea a ciò che la circonda; e anche l'immagine di 908-910 (εἶ που φίλων βλέψειεν οἰκετῶν δέμας, / ἔκλαιεν ἡ δύστηνος εἰσορωμένη¹¹) conferma come la realtà domestica, per quanto percepita sensibilmente, rappresenti ormai uno scarto insopportabile, che solo la morte può risolvere, a compimento di un destino inarrestabile - e proprio gli sguardi nell'ombra della nutrice confermano l'impotenza umana.

Deianira mette in atto il suo proposito (915-926):

ὀρῶ δὲ τὴν γυναῖκα δεμνίοις	915
τοῖς Ἡρακλείοις στρωτὰ βάλλουσαν φάρη.	
Ὅπως δ' ἐτέλεσε τοῦτ', ἐπενθοροῦσ' ἄνω	
καθέζετ' ἐν μέσοισιν εὐνατηρίοις,	
καὶ δακρύων ῥήξασα θερμά νάματα	
ἔλεξεν· Ὡ λέχη τε καὶ νυμφεῖ' ἐμά,	920
τὸ λοιπὸν ἤδη χαίρεθ' ὡς ἔμ' οὔποτε	
δέξεσθ' ἐτ' ἐν κοίταισι ταῖσδ' εὐνήτριαν.	
Τοσαῦτα φωνήσασα συντόνω χερὶ	
λύει τον αὐτῆς πέπλον ᾧ χρυσήλατος	
προὔκειτο μαστῶν περονίς, ἐκ δ' ἑλώπισεν	925
πλευρὰν ἅπασαν ὠλένην τ' εὐώνυμον ¹² .	

La scena è rapida, come anticipa ἐξαίφνης (912) e ribadisce συντόνω χερὶ (923), descritta con tocchi essenziali, anche se la sequenza dei gesti non

9. Come fa osservare Longo, p. 318, che in 908-909 distingue «l'intenzionalità e la durata del "guardare", contro la casualità e puntualità del "vedere" (βλέψειεν)».

10. «Io la seguivo / dovunque, nascosta nell'ombra, sorvegliando / i suoi atti».

11. «se scorgeva qualcuno dei servi che le vollero bene, / lacrimava più forte».

12. «e vedo che stendeva sul letto / molte coperte. Poi salì tra le coltri, / proprio nel mezzo; e versando fiumi / di lacrime brucianti diceva: / "letto mio, luogo del mio amore, / addio per sempre! Mai più mi accoglierai / nell'abbraccio del mio sposo". E intanto / con mano ferma sciolse dalle fibbie d'oro / il suo peplo sul petto, scoprendo tutto il fianco / e il braccio sinistro».

trascura alcun dettaglio; «il testo detta di per sé le figurazioni che ne sono la proiezione spettacolare. L'occhio interiore di chi legge si raffigura la scena, nel suo insieme e nei particolari»¹³. L'azione non è scandita da movimenti uniformi, come sottolinea la valenza aspettuale dei tempi verbali: la regolarità dei gesti che contrassegna la preparazione del talamo, espressa dal participio presente βάλλουσιν (916), è rotta dal balzo sottolineato dall'aoristo (917 ἐπενθοροῦσ' ἄνω), a cui segue in significativo *enjambement* καθέζετο (918); l'imperfetto conferisce all'azione un ritmo che mira a cogliere in Deianira, seduta in quel talamo dove «sa di non poter godere di un amplesso riconciliatore»¹⁴, una sorta di estremo compiacimento, sottolineato dalla duratività temporale, creando uno scarto nella scena scandita da una sequenza di forme aoristali (ἔτέλεσε ... ἐπενθοροῦσα ... ῥήξασα ... ἔλεξεν), che danno rilievo solo all'accelerazione degli eventi, enfatizzandone la puntualità della resa, rotta in ogni caso subito dopo dal presente λύει (924), in fine *enjambement* rispetto a συντόνω χερί (923), un nesso che «implies vehement action, with muscles tensed»¹⁵. Forse non è casuale che λύει si trovi nell'identica posizione di καθέζετο ad inizio di verso, dopo un'inarcatura: le scelte verbali di Sofocle sottolineano la duratività dell'azione nel momento in cui Deianira occupa il letto e scioglie il peplo, in una sequenza che non prepara l'amplesso, ma la morte¹⁶; e significativamente il gesto concentra l'attenzione sul corpo (il seno, il fianco, il braccio sinistro), quasi che il poeta con fine sensibilità voglia suscitare nel pubblico quell'ammirazione che Eracle ormai ha rivolto ad un'altra donna.

In tale prospettiva il passo richiama antifrasticamente l'amara riflessione di 547-549 (ὄρω γὰρ ἦβην τὴν μὲν ἔρπουσαν πρόσω, / τὴν δὲ φθίνουσαν· ὧν ἀφαρπάξιν φιλεῖ / ὄφθαλμὸς ἄνθος, τῶν δ' ὑπεκτρέπει πόδα¹⁷) e contrassegna coerentemente il carattere di Deianira, consapevole della propria bellezza già nella *rhesis* 'prologante', quando ricorda la lotta tra Eracle ed Acheloo e confessa come fosse atterrita μή μοι τὸ κάλλος ἄλλος ἐξεύροι ποτέ (25) - effettivamente la paura «dall'inizio della tragedia

13. L'osservazione di Faggi, p. 29 a proposito del saluto di Clitemestra ad Agamennone si adatta perfettamente anche a questo brano.

14. Criscuolo, p. 200, n. 32; la Wender, p. 13 osserva opportunamente che «Deianeira makes the bed so that her suicide will be symbolic, just as Oedipus puts out his eyes, not with any old handy knife, but with the dead Jocasta's brooch».

15. Easterling, p. 190.

16. Come osserva Miralles, p. 214 «ciò che assicura il suo ruolo di sposa è il letto. Per questo è nel mezzo del letto che si uccide».

17. «In lei vedo la giovinezza che s'avvanza - e la mia / sfiorisce: e l'occhio dell'uomo coglie quel fiore, / e dall'altro si allontana».

appare come un dato strutturale del personaggio»¹⁸e in questo passo rappresenta un tragico presagio (lo lascia intuire con finezza l'avverbio ποτέ in clausola¹⁹), che l'accomunerà alla rivale Iole, come la stessa Deianira ribadisce in 465 τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν²⁰.

Sofocle sembra insistere sulla nudità e lo stile enfatizza il gesto: come osserva Winnington-Ingram, Sofocle «accumulates words [...] expressive of the sexual relationship»²¹. In particolare, l'*hapax* ἐκλωπίζω, in fine di verso, sottolineato dalla tmesi, apre l'*enjambement* che si completa in πλευρὰν ἄπασαν in cui all'impiego dell'aggettivo danno rilievo la collocazione metrica e l'omeoteleuto, nonché la trama allitterativa creata da π, che contrassegna peraltro anche il verso precedente. Significativamente πλευρὰν è ripreso ancora in posizione incipitaria in 931 (πλευρὰν ... πεπληγμένην), dove la *traiectio* con identica scansione allitterativa, finemente anticipata dal nesso ἀμφιπληγί φασγάνῳ (930)²², aiuta a cogliere istantaneamente in una sorta di cornice il punto sul quale Deianira indirizza il colpo (931 ὕφ' ἧπαρ καὶ φρένας); in particolare il participio «ci dà insieme la percezione oggettiva, visuale, “la vediamo trafitta”, e il prendere atto mentalmente di quanto accaduto, “vediamo che si era uccisa”»²³. Per questo appare difficile condividere l'opinione della Easterling²⁴, la quale ritiene che «poetic descriptions of anatomy tend to be vague» e rinvia semplicemente a *Od.* IX 301 πρὸς στήθος ὅθι φρένες ἧπαρ ἔχουσιν, dando alla *iunctura* una interpretazione del tutto generica («means nothing more precise than 'to her vitals'»)»²⁵.

In realtà il racconto della nutrice in questo caso insiste con attenzione sui gesti della protagonista, evocandone la fisicità²⁶ proprio attraverso il dettaglio anatomico: come è noto, per gli antichi i due organi (ἧπαρ e

18. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1983, p. 147.

19. «Una volta o l'altra», «prima o poi», come interpreta puntualmente Longo, p. 32.

20. Cf. Easterling, p. 76.

21. Winnington-Ingram, p. 81. In particolare, secondo Rodighiero 2004, p. 216 «Nell'espressione “scioglie il peplo” oltre al senso proprio e contestualizzato è possibile ravvisare anche un implicito significato di natura erotica, latente e raffinatamente capovolto: Deianira si spoglia sul letto nuziale per togliersi la vita, ma a “sciogliere la cintura” nel talamo (espressione consueta, per indicare la sposa privata della sua verginità) è generalmente lo sposo durante la prima notte di nozze».

22. Il nesso, in clausola, crea una sorta di assonanza chiasmica rispetto a φρένας πεπληγμένη, in identica sede al verso successivo.

23. Longo, p. 324.

24. Easterling, p. 191.

25. Easterling, *ibid.*; cf. anche Jebb, p. 137.

26. Un tratto che contrassegna anche il delirio di Eracle descritto da Illo a Deianira (749-812).

φρήν) «erano sede della vita e del sentimento, quasi che il poeta ritragga ancora una volta la vita di Deianira con le due dimensioni fisica e psicologica separate»²⁷. Naturalmente il gesto è sottolineato dalle scelte lessicali e dalla sostenutezza della dizione (sulla scena e più ancora nella lettura); sicché «se è vero che vi è un'unità tra il gesto e il linguaggio, essa non consiste nella globalità del comportamento che li include, ma nel fatto che essi rappresentano due aspetti specifici di una stessa legge a cui l'uomo è soggetto, la legge del simbolico»²⁸. In tale prospettiva πλευρά rappresenta una spia significativa e insistita, che dà rilievo corporeo al dramma finale di Deianira e crea una trama di richiami che illuminano la psicologia del personaggio.

Segno di una femminilità negletta, bersaglio del colpo omicida²⁹, il fianco di Deianira attira tardivamente il pentito compianto di Illo, che non solo si getta sulle sue labbra (938)³⁰, ἀλλὰ πλευρόθεν / πλευράν παρῆς ἔκειτο πόλλ' ἀναστένων (938-939)³¹, dove πλευράν è ribadito dalla posizione incipitaria, rafforzata dal poliptoto creato dall'avverbio πλευρόθεν (un *hapax*)³² e scandita di nuovo dalla trama allitterativa in *enjambement*; ancora una volta Sofocle visualizza il movimento («muovendo dalla πλευρά di Deianira, la prima cosa che si incontra è la πλευρά di Illo»³³) espresso dalla sequenza aoristo-imperfetto (παρῆς ἔκειτο): il gesto di Illo non è soltanto l'immediata reazione emotiva di fronte alla tragica scoperta (come suggerisce la puntualità del participio), ma anche il segno di un amore che riavvicina il figlio alla madre con un'intensità che è possibile cogliere dalla valenza aspettativa degli imperfetti (936-937 οὐτ' ὄδυμάτων / ἐλείπετ' οὐδέν; 939 ἔκειτο) e dei presenti (937 γώμενος; 938 ἀμφιπίπτων; 939 ἀναστένων; 941 κλαίων), che preparano si direbbe l'ammissione di Illo di avere colpito la madre con un'accusa terribile e ingiusta (940 ὡς νιν ματαίως αἰτία βάλει κακῆ), anticipata con tono di rimprovero³⁴ dalla stessa nutrice (932- 935 ἔγνω γὰρ τάλας / τοῦργον κατ' ὀργήν ὡς ἐφάψειεν τόδε, / ὄψ' ἐκδιδαχθεὶς τῶν κατ' οἶκον οὐνεκα / ἄκουσα πρὸς τοῦ θηρὸς ἔρξειεν τάδε («e riconosceva di avere provocato il male / con la sua collera — perché troppo tardi aveva saputo / dalla gente di casa che lei si era risolta / a quell'atto inconsapevolmente, e che a istigarla / fu il Centauro»). In sostan-

27. Guardasole, p. 183, n. 380.

28. Rivière, p. 786.

29. Inferno con la spada, affatto inusuale per una donna, cf. Davies, p. 217.

30. In ἀμφιπίπτων στόμασιν è possibile cogliere «sia il "gettarsi per terra" che "l'abbraccia re" e il "baciare"» (Longo, p. 326); per il nesso, cf. Eur. *Alc.* 403.

31. «ora è stretto / al suo corpo, e singhiozza disperato».

32. Per analoghi nessi cf. Davies, pp. 218-219; Rodighiero. 2004, p. 217.

33. Longo, p. 326.

34. Che Di Benedetto, p. 10 coglie in particolare nell'impiego di ὄψε.

za, nell'intreccio dei gesti Sofocle sembra ricomporre visivamente lo strappo che Deianira ha sofferto come moglie e madre già nel momento in cui Illo aveva scagliato la sua maledizione (808-812 σε ποίνιμος Δίκη / τείσαιτ'Ερινύς τ' εἰ θέμις δ', ἐπέυχομαι / θέμις δ', ἐπεὶ μοι τὴν θέμιν σὺ προὔβαλες / πάντων ἄριστον ἄνδρα τῶν ἐπὶ χθονὶ / κτείνας', ὁποῖον ἄλλον οὐκ ὄψει ποτέ³⁵), arrogandosi un diritto che non ammette discussioni, come prova con forza l'anafora θέμις ... θέμις ... θέμιν, che segue con enfasi l'invocazione a Dike e alle Erinni. Significativamente l'accusa è sottolineata ad inizio di verso da πάντων ἄριστον (811) in posizione speculare rispetto a κτείναςα del verso successivo (distinto ancora dall'*enjambement*): un nesso che ritroviamo, con tragica antifrasi, in identica posizione metrica, al termine del monologo col quale Deianira confessa al Coro la propria paura che sconvolge il sonno (175-177 ὡσθ' ἠδέως εὐδουσιν ἐκπηδᾶν ἐμὲ / φόβω, φίλαι, ταρβοῦσαν, εἴ με χρὴ μένειν / πάντων ἀρίστου φωτὸς ἔστερημένην³⁶). E proprio l'abbraccio tra i corpi rende più acuta la lacerazione³⁷; lo confessa tra le lacrime anche Illo, insistendo sulla desolazione della propria vita orfana ormai del padre e della madre (941-942 κλαίων ὀθούνεκ' ἐκ δυοῖν ἔσοιθ' ἅμα / πατρὸς τ' ἐκείνης τ' ὠρφανισμένους βίου), ove per il *pathos* della scena, che conclude di fatto la *rhexis* della nutrice, sembra preferibile conservare βίου, lezione tradata dai codici, in luogo di βίον, congettura di Wakefield accolta in prevalenza dagli editori³⁸: «Illo - osserva con finezza Longo - si sente "orfano della sua stessa vita". Morendo il padre e la madre insieme è come se la sua stessa vita fosse perduta»³⁹.

35. «Siano Dike dea della giustizia e le Erinni vendicatrici / a punirti: se è giusto quest'augurio, prego che così sia - / ed è giusto, perché tu stessa mi hai dato questo diritto, / uccidendo l'uomo più grande che sia mai vissuto / sulla terra - e uno come lui non si vedrà mai più».

36. «Ecco perché, quando mi coglie il dolce sonno, / subito balzo dal letto nell'angoscia che resterò priva / di Eracle, il più forte di tutti gli uomini».

37. Il risalto dato al gesto crea un *pathos* altrettanto intenso nell'*Antigone*, quando il nunzio riferisce il suicidio di Emone presso il cadavere di Antigone (1220-1225 «e vedemmo in fondo alla tomba lei appesa per il collo, stretta nel laccio ritorto del velo; e presso di lei, abbracciandola alla vita, Emone piangeva la perdita della sposa discesa sotterra e l'azione del padre e l'infelice talamo», e sullo slancio di Emone il nunzio insiste anche subito dopo, con tratti fortemente *realistici*: «protesa la spada, l'infisse per metà *nel fianco*, ed ancora cosciente s'avvinghiava alla vergine in un languido abbraccio (1236-1237 ἐς δ' ὑγρὸν / ἀγκῶν' ἔτ' ἔμφορον παρθένω προσπτύσσεται): poi con un soffio emette sulla candida guancia violento fiotto di sanguigne gocce. E giace, cadavere presso un cadavere; ed ha celebrato i riti nuziali, misero, nella dimora di Ade» (1234-1241) - traduzione Cantarella, p. 331.

38. Sull'incertezza del testo cf. Davies, p. 219.

39. Longo, p. 327.

Naturalmente lo slancio ribadisce con palese sottolineatura drammatica l'impotenza del gesto; il fianco senza vita di Deianira richiama le πλευραὶ di Eracle⁴⁰, avvolte dalla tunica (767-768 προσπτύσσεται / πλευραῖσιν ἀρτίκολλος) e trafitte dallo spasmo mortale (1082-1083 ἄτης σπασμός ... / διῆξε πλευρῶν)⁴¹. La scelta lessicale visualizza e rafforza l'immagine, caricandola di suggestioni terribili per Deianira, che ascolta il racconto di Illo: in προσπτύσσεται è facile cogliere anche il significato di «abbracciare»⁴², puntualmente reso da Bignone⁴³ («la tunica alle carni s'avvinghiò»), a cui dà rilievo la collocazione clausolare⁴⁴ e l'*enjambement*, che isola in *incipit* πλευραῖσιν - una sottolineatura ribadita anche da Eracle in 1053 πλευραῖσιν ... προσμαχθέν, ove la valenza negativa implicita nel verbo (l'aderenza della tunica è rappresentata come un impasto da cui non ci si può ripulire) sembra alludere ambiguamente non solo alla funesta «rete / tessuta dalle Furie» (1051-1052 Ἐρινύων / ὑφαντὸν ἀμφίβληστρον), ma anche all'amplesso che Deianira spera di riconquistare. Il peplo è segno di un contatto che Deianira vuole esclusivo (604-605 «E quando gliela consegnerai, digli che prima di lui / nessun mortale dovrà indossarla sul proprio corpo»): in ἀμφιδύσεται (605), un *hapax*, il preverbio dà rilievo con finezza ad un movimento avvolgente; in tal modo Deianira vive nel gesto l'illusione di un abbraccio che ben difficilmente Eracle ricambierà - per questo non vuole che Lica riveli i suoi sentimenti (631-632 «Ho paura / che tu gli parli troppo presto del desiderio che ho di lui - / prima che io sappia se anche da lui sono desiderata»).

In effetti è un tratto specifico di Deianira esprimere i propri sentimenti con immagini essenziali di intenso realismo, che evocano una situazione o addirittura fermano l'attenzione su un gesto. Nel secondo episodio la rivalità di Iole si concretizza nell'immagine di 539-540 καὶ νῦν δὴ οὔσαι μίμνομεν μιᾶς ὑπὸ / χλαίνης ὑπαγκάλισμα⁴⁵), dove il *topos*⁴⁶, che forse ha l'archetipo nell'epodo archilocheo (196° West, 44-45 μαθακῆ δ[ὲ] μιν /

40. Cf. Easterling, p. 192.

41. Il fianco evoca l'intimità con Iole, che Eracle vuole condivisa solo da Illo (1224-1226), cf. Easterling, p. 226: «the physical detail [...] recalls the theme of ἔρωσ which links Iole, Herakles and D(eianira)».

42. Cf. Longo, p. 275, il quale precisa che il verbo «con valore proprio, di una veste che aderisce in tutte le sue pieghe, è detto solo qui».

43. Bignone, p. 133; sulla difficoltà nella resa del verso cf. Rodighiero, p. 203.

44. Come nel citato passo di *Antigone*, 1237.

45. «Adesso siamo in due sotto una stessa coperta, / ad aspettare il suo abbraccio».

46. Per gli esempi rinvio a Longo, p. 198, Davies, pp. 151-152, Rodighiero. 2004, pp. 187-188, il quale precisa che ὑπαγκάλισμα ha sfumatura passiva: attendere di «essere oggetto di un abbraccio di un uomo».

χλαί[νηι καλύψας), è finemente variato attraverso l'antitesi δύο / μιᾶς, che visualizza nell'intimità quotidiana il contrasto rispetto al passato felice, quando Deianira scatenò la lotta tra Eracle e Acheloo, narrata nel primo stasimo (508-530). Il canto del Coro si ferma significativamente su un particolare (523-528): «E lei con occhi lucenti, delicata / sopra un colle d'ampia vista / sedeva, ansiosa chi fosse il suo sposo (τὸν ὄν προσμένουσ' ἀκοίταν). / Io parlo come uno che stesse guardando⁴⁷: / ma l'occhio conteso della fanciulla / aspetta, e muove a pietà (τὸ δ' ἀμφινείκητον ὄμμα νύμφας / ἐλείνδον ἀμμένει)». L'*hapax* ἀμφινείκητον⁴⁸ sembra sottolineare quanto sia prezioso il premio della contesa e fissa l'attenzione dello spettatore sull'immobilismo della fanciulla; προσμένουσα è allibrato rispetto al successivo ἀμμένει ed entrambi creano una trama lessicale con μίμνομεν (539): l'ansia dell'attesa procura opposte reazioni nell'animo di Deianira⁴⁹, che la parola visualizza nell'apparente uniformità del gesto.

Domina in queste scene la passività della protagonista, che non attenua in ogni caso la passionalità, come ha osservato con finezza Perrotta: Deianira «è la donna amante: che ama non meno di Medea e di Fedra, e soltanto ama in modo diverso. Il suo amore è docile e devoto, ha persino qualche cosa di languido, ma il languore non infiacchisce la passione»⁵⁰. Significativamente il Coro apre il racconto esaltando la potenza di Cipride⁵¹ (497 μέγα τι σθένος ἃ Κύπρις ἐκφέρεται νικᾶς ἀεί) e anche nella parodo insiste sulla passione di Deianira (103-111 «Io so che nel suo cuore appassionato (ποθουμένα ... φρενὶ) Deianira, la donna contesa in un tempo lontano, / come un uccello sbattuto dalla pena / non placa mai nel sonno l'amore / degli occhi pieni di pianto: sempre essa nutre, / memore dello sposo, l'angoscia del suo andare - e langue nel letto senza uomo (οὔποτ' εὐνάζειν ...

47. Il passo è incerto (cf. Rodighiero 2003) e la traduzione di Del Corno segue il testo di Dain-Mazon-Irigoien (Paris 1989).

48. Anche nella parodo (104) Deianira è rappresentata ἀμφινεικῆ; cf. anche Wender, p. 7.

49. Come lei stessa ricorda nella *rhexis* iniziale (15-21 «Questo era il mio pretendente (sc. il fiume Acheloo) - era un incubo: / e sempre invocavo di morire, / prima di dovermi stendere nel suo letto. / Un giorno infine, per la mia gioia, / giunse Eracle, il figlio di Zeus e di Alcmena. / Sfidò quel mostro - fu una lotta tremenda, / e io fui liberata dalle sue fui liberata dalle sue brame»).

50. Perrotta, p. 476.

51. Winnington-Ingram, p. 78: «Kypris is in the centre of the theme for the play»; p. 86: «The tragedies of Deianira and Heracles are both tragedies of sex, since both are destroyed by a Kypris to whom alone belongs the power and the victory, but the same power works in different ways».

πόθον) / nell'ansia di una sorte di dolore»⁵², che pure Illo ribadisce al padre, quando ricorda come Nesso ἐξέπεισέ νιν τοιῶδε φίτρῳ τὸν σὸν ἐκμῆναι πόθον (1141-1142). Una passione che si contrappone al πόθος di Eracle, rivelato nel primo episodio dall' ἄγγελος (360 κρύφιον ὡς ἔχει λέχος; 368 ἐντεθέρμανται πόθῳ) e confermata da Lica (476-477 ταύτης / *scil.* di Iole] ὁ δεινὸς ἕμερός ποθ' Ἑρακλῆ / διῆλθε); una passione stimolata da una sensualità acuta, che neppure la repulsione può celare.

Lo prova il ricordo dell'insolenza di Nesso (564-565): φέρων ἐπ' ὤμοις, ἦνίκ' ἦν μέσῳ πόρῳ, / ψαύει ματαίαις χερσίν. Il racconto vive nel contatto dei corpi, di cui si coglie non la fissità, ma le *avances* brutali, scandite nella durata da φέρουν e ψαύει, significativamente ad inizio di verso: il presente sembra accompagnare lo spettatore (e il lettore) alla contemplazione del gesto, che visualizza un'attrazione che Deianira respinge, ma non riesce a dimenticare. Senza dubbio non è casuale che il ricordo segua l'amara riflessione sulla declinante giovinezza, che l'allontana da Eracle (547-549); evocando la vicenda Deianira rivive per un istante una circostanza della sua esistenza in cui era lei ad essere oggetto di desiderio, non immobile e passiva, come è stata raffigurata dal coro (523-528). La pausa eptemimere dà rilievo a χερσίν (565), a cui corrisponde χερσίν (566), in *en-jambement*; alle mani che toccano Deianira si oppongono⁵³ le mani di Eracle che scaglia la freccia mortale, creando una sequenza gestuale scandita finemente dalla collocazione dei verbi (565 ψαύει; 567 ἤκεν) in *incipit* - e le mani danno l'avvio al momento drammatico della peripezia. Inoltre, Deianira sulle spalle di Nesso scatena la lussuria del centauro e ne provoca la morte; analogamente sulle spalle di Eracle pesa l'ὕφαντὸν ἀμφίβληστρον che lo distrugge (1052).

La parola collega con tragici richiami gli episodi, mettendo a fuoco i particolari dell'azione: le mani e le spalle diventano la trama di un percorso in cui i protagonisti sono nel contempo vittime e colpevoli, e l'evidenza data alla fisicità contribuisce a muovere la scena, nel momento in cui il lessico suggerisce o anche solo accompagna il gesto, illuminando il personaggio che vive il proprio dramma, in un contrappunto di slanci, passioni e ripulse che danno compattezza all'azione, rompendo l'apparente monotonia⁵⁴ e creando continui sussulti che contrassegnano la drammaturgia.

52. «L'impulso che nasce dal *pothos* implica uno slancio appassionato verso l'oggetto desiderato, ma genera frustrazione per la constatazione di un vuoto e di una distanza incolmabili» (Rodighiero. 2004, p. 156).

53. Come osserva anche la Easterling, p. 144.

54. Così riteneva Perrotta, p. 475: «È un dramma lento, perfino un po' monotono: l'azione continuamente stagna»; poco dopo ribadiva il «grigiore dell'azione», per quanto ri-

Abbreviazioni Bibliografiche

Bignone = E. Bignone, *Sofocle. Le Tragedie*, Firenze 1953.

Cantarella = R. Cantarella, *Tragici greci. Eschilo Sofocle Euripide*, Milano 1977.

Criscuolo = U. Criscuolo, *Per una lettura delle Trachinie*, in L. Torraca (ed.), *Scritti in onore di Italo Gallo*, Salerno 2002, pp. 191-206.

Davies = M. Davies, *Sophocles. Trachiniae*, Oxford 1991.

Di Benedetto = V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1983.

Easterling = Patricia E. Easterling, *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982.

Faggi = V. Faggi, *Leggere i testi drammatici. Teorie, problemi, metodi*, «Dioniso», 63/2, 1993, pp. 25-42.

Guardasole = Alessia Guardasole, *Tragedia e medicina nell' Atene del V sec.*, Napoli 2000.

Jebb = R. C. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments. V, Trachiniae*, Cambridge 1892.

Longo = O. Longo, *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*, Padova 1968.

Miralles = C. Miralles, *Ambienti, luoghi e spazi nelle Trachinie*, in G. Avezù (a c. di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart-Weimar 2003, pp. 209-221.

Perrotta = G. Perrotta, *Sofocle*, Messina 1935.

Rivière = J.-L. Rivière, *Gesto*, in *Enciclopedia Einaudi*, VI, Torino 1979, pp. 775-797.

Rodighiero 2003 = A. Rodighiero, *La madre di Deianira (Trach. 526)? Dubbi di un traduttore*, in G. Avezù (a c. di), cit., pp. 279-290.

Rodighiero 2004 = A. Rodighiero (ed.), *Sofocle. La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia 2004.

Wender = Dorothea Wender, *The Will of the Beast: sexual Imagery in the Trachiniae*, «Ramus», 3, 1974, pp. 1-17.

Winnington-Ingram = R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge 1980.

conoscesse che «naturalmente una tecnica simile va tutta a vantaggio dell'approfondimento psicologico».

IN MARGINE ALLA *FLAGELLAZIONE* DI PIERO DELLA FRANCESCA

«La Parola del Passato» 61 (2006), 41-44

Come è noto, simboli, allegorie, enigmi sono tratti specifici della civiltà bizantina. Rappresentare la realtà attraverso i misteri dell'iconografia o l'ambiguità allusiva della parola non era un lambiccato esercizio dell'intelligenza, ma un obiettivo mirato ad attenuare i dissensi che rischiavano di mettere in pericolo ideologia, politica e cultura, conservando così quell'equilibrio sul quale Bisanzio per un millennio resse un potere precario, fra Oriente ed Occidente, Stato e Chiesa, Cristianesimo ed Islam.

Il mistero rende la *Flagellazione* opera 'bizantina' per eccellenza e lo studio di Silvia Ronchey ha il merito di ribadire questa 'linea interpretativa',¹ con un'indagine ricca di documenti e suggestioni, nella consapevolezza che 'Su ogni proposta degli esperti le obiezioni di altri studiosi hanno continuato ad accavallarsi, in un crescendo bellicoso'.² Una tentazione a cui è difficile sottrarsi.

Limitiamoci alla scena dipinta sullo sfondo. Secondo la Ronchey, essa raffigura 'il basileus bizantino Giovanni VIII, seduto sul trono con i calzari purpurei simbolo del potere imperiale; il sultano turco, colto di spalle, in procinto di entrare in scena e di prendere il suo posto: ha infatti i piedi scalzi, in attesa dei calzari del basileus; il Cristo legato alla colonna, simbolo di Costantinopoli-città martire della cristianità orientale, che sta affrontando l'inizio della sua passione ma non ancora la sua morte, ed è flagellato da due irsuti personaggi i cui costumi e i cui tratti somatici non sono stati finora specificamente studiati'³. In verità, proprio gli stimoli forniti da questa esegesi inducono a concentrarsi su un particolare.

Se il personaggio in trono è l'imperatore Giovanni VIII, la flagellazione

1. S. Ronchey, *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro* (Milano, Rizzoli, 2006); cf. già Ead., *Malatesta/Paleologi. Un'alleanza per rifondare Bisanzio nel quindicesimo secolo*, "ByzZ", 93, 2000, pp. 521-567.

2. Ronchey, *L'enigma*, cit., p. 137.

3. Ivi, p. 243.

di Cristo forse non è 'una rappresentazione idealizzata di Costantinopoli nella sua definizione di «seconda Gerusalemme»',⁴ ma potrebbe semplicemente alludere ai contrasti che contrassegnarono il Concilio di Ferrara-Firenze (1438-39) relativamente al problema della processione dello Spirito santo dal Padre e dal Figlio (*Filioque*). In sostanza, nel Cristo straziato possiamo cogliere un duplice richiamo: al dibattito teologico, che lacera la consustanzialità del dogma trinitario, e alla valenza ideologico-politica del *Logos*, nel quale si identifica l'imperatore in quanto vicario del *basileus* celeste. Contemplando la flagellazione, Giovanni VIII assiste di fatto alla propria tragedia. Il fallimento della politica unionista significava in effetti mancare l'obiettivo di coinvolgere l'occidente nella lotta contro i Turchi, e anche Silvia Ronchey, riprendendo l'opinione di Salvatore Settis, insiste sull'*amechania* del sovrano, 'intesa non come colpevole inerzia ma come dolorosa impotenza', che corrisponde 'alla stasi e all'*impasse* effettiva della congiuntura storica'⁵. A venti anni dall'evento (verosimilmente la tavola fu dipinta nel 1459), Piero coglie con finezza l'ideologia bizantina: le scelte politiche non possono scontrarsi con le basi dell'ortodossia, sicché la disputa dogmatica condiziona prioritariamente qualunque strategia. Il sovrano ne è drammaticamente consapevole e i suoi tratti rendono con efficacia le conseguenze dell'insuccesso conciliare. Come è noto, il popolo di Bisanzio si oppose al decreto d'unione *Laetentur caeli* (6 luglio 1439), condividendo l'operato di Marco Eugenio, metropolita di Efeso, che non aveva sottoscritto il documento; e le lotte civili che seguirono indebolirono ulteriormente lo Stato, proprio nel momento in cui cresceva la minaccia turca, rappresentata dal personaggio che assiste di spalle allo strazio del Cristo. Di conseguenza, Giovanni VIII sembra doppiamente impotente, rispetto alle dispute teologiche e al nemico che incombe⁶. In ogni caso, se privilegiamo le ragioni dogmatiche per spiegare l'*amechania* di Giovanni VIII, anche la presenza di Bessarione sembra avere un importante significato. Collocato a sinistra, come prima figura del proscenio, crea un'immediata corrispondenza rispetto a Giovanni VIII, non solo

4. Ivi, p. 274.

5. Ivi, p. 324.

6. Cf. G. Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino* (1963), tr. it. (Torino, Einaudi, 1968: BCS, 97), p. 503: 'La campagna salvatrice che Bisanzio si attendeva non ebbe luogo, così come a Costantinopoli l'unione non venne messa in pratica. Continuavano a contrapporsi una Chiesa romano-cattolica e una Chiesa greco-ortodossa'. Ma la pressione su Bisanzio era esercitata non solo dalle milizie turche, ma anche dalla pirateria d'Oriente e d'Occidente, cf. Ronchey, *Malatesta/Paleologi*, cit., pp. 549-550.

prospettica, ma anche (e soprattutto) teologica e politica. Fu Bessarione a sostenere le ragioni degli unionisti con l'*Oratio dogmatica*, pronunciata il 13-14 aprile 1439,⁷ facendo capire con chiarezza quali drammatiche conseguenze sarebbero derivate da una rottura;⁸ fu ancora Bessarione, come documenta esaurientemente Silvia Ronchey, a perseguire dopo la conquista di Mehmed II il miraggio di una crociata, che non poteva prescindere dall'unità delle Chiese. L'assise fiorentina è pertanto rappresentata in una duplice prospettiva: rispetto al contrasto teologico che la caratterizzò e rispetto alle vicende *post eventum*.

Forse è eccessivo ritenere che 'Chiunque sia stato a commissionare il quadro, doveva volere che Bessarione lo portasse con sé'⁹; sembra sufficiente considerare il dipinto 'una «esortazione figurata» all'impegno contro i Turchi'¹⁰. Certamente, pochi anni dopo la caduta di Bisanzio (1453), l'Occidente, evocando la tragedia, cominciava a capire la colpevole inerzia di un tempo.

7. Vd. Bessarione di Nicea, *Orazione dogmatica sull'Unione dei Greci e dei Latini*, Introd., tr. e note di G. Lusini. Con un saggio di A. Rigo, Prefaz. di G. Pugliese Carratelli (Napoli, Vivarium, 2001: BE, 28), p. 108 s. in partic., sul cambiamento d'opinione di Bessarione, inizialmente allineato sulle posizioni dei Greci.

8. *Or. dogm. 75*: 'Chi ignora, infatti, che nel pericolo la sola via di scampo che ci resta è costituita dai Latini, ovvero dall'unione con loro, poiché a questo punto essi sono fiduciosi di poter risollevarsi se stessi e debellare i nemici? E chi ignora che questo soltanto ha fin qui intimorito il nemico, trattenendolo alquanto dall'infuriare contro di noi e costringendolo a restarsene tranquillo, sebbene non lo volesse? E se ora fossimo privati di ciò, dove mai cercheremmo scampo? Chi potrebbe liberarci dai mali? E chi potrebbe allontanare da noi le sciagure?' (Bessarione di Nicea, *Orazione dogmatica*, cit., p. 192).

9. Ronchey, *L'enigma*, cit., p. 373.

10. Ead., *Malatesta/Paleologi*, cit., p. 550.

ELENA, *FEMME O FANTÔME?*

Hélène de Troie dans les lettres françaises,
Milano 2008, 13-27

Un “fatto inaudito” (*Iliade*, III 130) sta per accadere; Paride/Alessandro e Menelao sono pronti a battersi, e il vincitore avrà in premio come sposa legittima Elena – la fine della guerra troiana sembra dunque imminente. Iris, messaggera degli dei, lo annuncia alla figlia di Zeus e di Leda, ordinandole di assistere al combattimento. Allora Elena “si slanciò” (142) alle porte Scee, dove sedevano (149-152) “gli anziani del popolo, / per vecchiaia esenti da guerra”, e la sua apparizione suscita immediata meraviglia nei presenti (156-160): “Non è certo motivo di biasimo, se per tale donna a lungo / Troiani ed Achei dalle solide gambiere sopportano dolori: / maledettamente somiglia d’aspetto alle dee immortali; / ma tuttavia, pur così bella, sulle navi ritorni, / che a noi e ai nostri figli non resti sventura nel futuro!”¹

La scena pare mettere a disagio Elena; il pensiero degli anziani è solo sussurrato, ma ha la spietatezza di una condanna, che solo il riconoscimento di una bellezza ineguagliabile riesce ad attenuare. Priamo se ne accorge e reagisce significativamente “a voce alta”, chiamando vicino a sé Elena (162-165): “Vieni qui, figlia mia, siediti accanto a me, per dare uno sguardo / al tuo sposo di prima e ai parenti e agli amici / – per me, nessuna colpa tu hai, la colpa ce l’hanno gli dei, / che m’hanno attizzato la guerra sciagurata degli Achei”; parole che confortano Elena – la quale anche nel canto XXIV riconosce che il “suocero fu sempre [...] affettuoso come un padre” (770) – ma non dissolvono i rancori suscitati dalla sua presenza, insopportabile per coloro che vivono quotidianamente i drammi della guerra, ai quali neppure lei può rimanere insensibile – è lei stessa a rivelarlo sul cadavere di Ettore, ricordando come l’eroe la difendesse se qualcuno la “biasimava dentro la casa, / fra le cognate, i cognati, le loro mogli, o anche la suocera” (XXIV 768-769).

Oppressa dal peso di una colpa che soprattutto nell’*Iliade* ne segna pro-

1. Le citazioni sono tratte da *Omero. Iliade*, introduzione di Giuseppe Zanetto, traduzione di Giovanni Cerri, commento di Antonietta Gostoli, Milano, Bur, 2006.

fondamente il carattere, Elena vive attraverso le peripezie della propria esistenza tutte le contraddizioni dell'“uomo” greco, diviso tra gli impulsi personali e i condizionamenti di un destino imposto dagli dei, ai quali è impossibile sottrarsi anche quando la volontà si ribella. La letteratura greca (dall'età arcaica sino ai nostri giorni) ha saputo cogliere questi tormenti – come cercherò di mostrare attraverso alcune esemplificazioni –, proponendo l'immagine di una donna nella quale le multiformi sfaccettature si ricompongono in un quadro che offre un modello complesso di fanciulla e sposa, madre e amante, travolta dalle vicende personali, ma mai insensibile agli obiettivi del suo popolo in guerra.

Nell'*Iliade* Elena soffre, consapevole di avere provocato uno strappo che l'ha allontanata dalla famiglia e nel contempo isolata tra la gente troiana, che la respinge: “così mi fosse piaciuto morire in malo modo” confessa a Priamo “quando fin qui / con tuo figlio sono venuta, lasciando marito e parenti / e una figlia in tenera età e le mie coetanee! / Ma questo non è avvenuto: perciò mi consumo nel pianto” (III 172-176). Per il popolo è causa di sventura, ma Ettore, parlando in mezzo all'esercito non esita a indicare in Paride “colui per il quale è sorto il conflitto” (87), e persino Menelao riconosce che Argivi e Troiani hanno patito “molti mali [...] a causa della mia lite e della colpa di Paride” (99-100). Ancora più esplicitamente prima di iniziare il duello prega Zeus di punire “chi senza motivo mi offese [...] / in modo che anche fra i posteri abbia chiunque timore / di fare del male al suo ospite, che gli abbia offerto amicizia” (351-354). Il tradimento dell'ospitalità è ritenuto persino da Menelao ben più grave dell'infedeltà della sposa; e l'invocazione a Zeus, protettore per eccellenza della *xenia*, sanziona una condanna che non ammette giustificazioni e riconduce l'episodio iliadico al racconto mitico, nel quale le scelte umane sono più che mai imposte dalla volontà divina.

Come è noto, perché Paride la premiasse sul monte Ida come la più bella tra le dee, Afrodite gli aveva promesso in dono Elena, che rappresenta dunque lo strumento attraverso il quale la dea realizza il proprio piano, incurante di qualunque legame coniugale. Così, giunto a Sparta, Paride “per nove giorni fu *ospite* di Menelao; ma quando questi, al decimo, partì per Creta [...] persuase Elena a fuggire con lui. Elena abbandonò Ermione, che allora aveva nove anni e, dopo avere caricato a bordo la maggior parte delle ricchezze, salpò nella notte insieme a lui”.² Il disegno della dea prevarica la

2. [Apollodoro], *Biblioteca, Epitome*, 3, 3 (trad. di Giulio Guidorizzi, Milano, Adelphi, 1995).

volontà di Elena, che non può resistere, come è ribadito anche nell'*Iliade*, quando Afrodite, che ha sottratto Paride ai colpi mortali di Menelao, la esorta a tornarsene a casa, dove l'attende l'amante "sopra il letto tornito con arte, / splendente di bellezza ed eleganza" (391-392). Ma in questo caso sorprendentemente Elena si ribella e assale la dea con durezza inaudita (399): "Sciagurata, perché cerchi così di tentarmi?"; addirittura, con livore vendicativo augura a Afrodite quanto lei stessa ha subito, diventare schiava di Paride (406-412 "Va' a startene con lui, abbandona la via degli dei, / e con i piedi tuoi non calcare più l'Olimpo, / dedica invece tutto il tuo tempo ad affannarti per lui, a custodirlo, / finché non ti faccia sua moglie, o magari sua schiava. / Io non andrò laggiù – sarebbe vergognoso davvero – a preparare il suo letto: tutte le Troiane dopo / sparleranno di me; e mi sento dentro una pena indicibile"). Ma nel contempo le sue parole rivelano l'ansia di ritornare alla vita passata. Il "desiderio struggente" del marito, della città, dei genitori, che all'inizio del canto era stato ispirato in lei da Iris (139-140), ora è confessato con una *parrhesia* che rasenta la *hybris* (403-405 "poiché Menelao, sconfitto il divino Alessandro, / vuole, per quanto odiosa, riportarmi a casa, / proprio per questo adesso vieni qui a tessere inganni?") e suscita la reazione della dea, che la minaccia "di mala morte" (417), costringendola a fare ritorno nel palazzo. Ormai il cuore di Elena trabocca di astio e il fatto che Paride sia sopravvissuto a "quel valoroso che fu il mio primo marito" (429) sembra esasperarla con un disprezzo che umilia l'amante, ma non ne attenua la passione: "mai" confessa Paride "con tanta violenza il desiderio m'ha ottenebrata la mente, / nemmeno quando il primo giorno da Lacedemone amabile, / dopo averti rapita, mi sono imbarcato sulle navi che solcano il mare" (442-444). Sicché la scena d'amore che conclude il canto, esemplarmente racchiusa nell'essenzialità del v. 447 ("s'avviò a letto per primo: lo seguì la sua donna"), suggella l'*ethos* della donna, incapace comunque, nonostante gli aneliti di ribellione, di rompere i vincoli imposti da Afrodite.

Elena ne è del tutto consapevole, tanto da rivolgere pesanti insulti contro se stessa, definendosi dinanzi a Ettore "una cagna schifosa infedele" (VI 344) e ribadendo il rifiuto dell'amante: "d'un uomo migliore, almeno, bisognava che fossi la sposa, / attento al biasimo della gente e alle sue continue censure. / Ma lui non ha mente sana, per ora, e nemmeno in futuro / l'avrà" (VI 350-353). Se Paride dunque è assai lontano dall'ideale eroico – lo dimostrano i rimproveri di Ettore e l'esito vergognoso del duello con Menelao – anche Elena nell'*Iliade* non ha i tratti della *femme fatale*, ma piuttosto sem-

bra prigioniera di un dramma che “ha contribuito a creare, ma che non può risolvere in alcun modo”.³ Solo il corso della guerra imprimerà una svolta alla sua esistenza, restituendola alla città e alla famiglia di un tempo – e l'*epos* offrirà un'altra significativa testimonianza.

Nel IV canto dell'*Odissea* Telemaco arriva a Sparta in un momento gioioso, le nozze tra Ermione, l'unica figlia nata da Elena, e Neottolemo, figlio di Achille.⁴ Elena e Menelao vivono nello stesso palazzo, condividono gli identici affetti, evocano gli eventi di un tempo; la coppia si è ricomposta, ma i sentimenti risultano indecifrabili, anche per il lungo trascorrere degli anni, quasi trenta dal ratto di Paride.⁵ L'età matura non sembra concedere nulla agli affetti.

Elena compare dopo Menelao; viene “dal talamo, odoroso d'incenso, / dall'alto soffitto, somigliante ad Artemide dall'aurea conocchia” (121- 122). Anche se altre donne nell'*Odissea* sono paragonate ad Artemide,⁶ in questo caso la similitudine crea una forte sorpresa. Artemide è la dea che difende ferocemente la verginità propria e delle fanciulle a lei consacrate; è per eccellenza l'antitesi di Afrodite, alla quale invece Elena è sottomessa. Inoltre è la protettrice dei parti; ma Elena generò solo Ermione, e Menelao, parlando con Pisistrato, il figlio di Nestore che accompagna Telemaco, rimpiange di non avere avuto un figlio legittimo al pari di lui.⁷

Artemide rappresenta senza dubbio un modello estraneo ad Elena, ma in questo caso il paragone non appare contraddittorio, se cogliamo nella dea il segno di una scelta di vita che rompe i vincoli col passato, nel quale non c'è più spazio per Paride.

La presenza di Telemaco richiama alla memoria Odisseo. Elena ricorda quando penetrò a Troia; “lo ignorarono / tutti! Io sola lo riconobbi, pur conciato a quel modo, / e gli feci domande: egli le schivò con astuzia. / Ma quando lo lavai e lo unsi con olio, / lo avolsi di vesti e pronunziai un giuramento potente, / che tra i Troiani non avrei rivelato Odisseo / prima che

3. Maurizio Bettini, Carlo Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002, p. 89.

4. Contemporaneamente (11-12), si festeggia anche il matrimonio di Megapente, che a Menelao “era nato, amatissimo, / da una sua schiava” (cito qui e in seguito da *Omero. Odissea*, I, a cura di Alfred Heubeck e Stephanie West, traduzione di G. Aurelio Privitera, Milano, Fondazione Valla, 1993⁵).

5. A rendere possibile il calcolo è la stessa Elena in *Iliade*, XXIV 765-766 “È già questo per me il ventesimo anno da quando / sono venuta di là, abbandonando la mia patria”; s'aggiunga poi che gli Achei impiegarono circa dieci anni per rientrare in patria.

6. Nausicaa (VI 102-109, 151-152) e Penelope (XVII 37; XIX 54).

7. Cf. Omero, *Odissea*, cit., p. 338.

arrivasse alle navi veloci e alle tende, / allora mi espose il piano degli Achei per intero. / Dopoché uccise molti Troiani col bronzo affilato, / tornò tra gli Argivi: riportava molte notizie. / Gemevano stridulamente le altre Troiane, ma il mio cuore / gioiva, perché ormai mi s'era volto a tornare / a casa; e lamentavo la follia che Afrodite / mi inflisse, quando dalla patria mi condusse laggiù, / dopo aver lasciato mia figlia, la casa nuziale e uno sposo / a nessuno inferiore, per il senno e l'aspetto" (249-264).

Il racconto è una testimonianza di lealtà verso la patria, nonché il segno del legame accanto a un marito, degnato di grandi elogi. Menelao si mostra in apparenza compiaciuto (266 "Sì, donna, tutto questo l'hai detto in modo giusto"), ma significativamente ricorda subito dopo un episodio in cui il comportamento di Elena appare del tutto opposto. Il cavallo nel quale si nascondono gli Argivi minaccia ormai la città. "Tu allora" narra Menelao (274-279) "venisti là: deve avverti incitata / un dio, che voleva dare gloria ai Troiani; / e venendo ti seguiva Deifobo⁸ simile a un dio. / Tre volte girasti, tastandolo, intorno al cavo agguato / e chiamavi per nome i migliori dei Danai / con la voce imitando le mogli di tutti gli Argivi: / ed io e il Tidide e il chiaro Odisseo / seduti tra essi sentimmo come gridavi. / Noi dunque balzammo smaniosi entrambi / di uscire o rispondere senza indugio da dentro: / ma Odisseo l'impedì e ci trattenne, per quanto bramosi". In questo caso i fatti condannano senza scampo Elena; tuttavia Menelao le concede una giustificazione, l'intervento di un dio, che si scontra però col destino funesto al quale Troia comunque non può sottrarsi.

Ma al di là dei dettagli specifici – nell'episodio ha un ruolo decisivo Odisseo, continuamente evocato nel canto – è facile cogliere nella coppia una freddezza che la vita in comune non riesce comunque a dissolvere, anche quando giacciono nel talamo (305): Elena non sembra diversa dalla donna che non respinge l'amplesso di Paride nell'*Iliade*, ma Menelao non mostra l'identico desiderio e la scena offre l'immagine di una *routine* coniugale difficile da ravvivare – in verità, anche in seguito nella tradizione letteraria Menelao non è rappresentato come un amante appassionato, come testimonia in particolare l'*Epitalmio di Elena* di Teocrito (18), nel quale le fanciulle che intonano il canto nuziale si rivolgono allo sposo con paro-

8. Il richiamo a Deifobo sembra alludere a un'altra versione del mito – che peraltro non approfondirò in questa sede. Dopo la morte di Paride ad opera di Filottete, Elena sposò Deifobo, che al momento della caduta di Troia fu ucciso da Menelao ([Apollodoro], *Biblioteca, Epitome*, 5, 9. 22). Su questa tradizione si fonda Virgilio, *Eneide*, VI 494-534: Elena incontra nell'Ade Deifobo, che racconta lo strazio subito da Menelao, proprio per il tradimento di Elena.

le beffarde, tipiche peraltro del genere: “Così presto ti sei addormentato, caro sposo? Forse sei uno con le ginocchia troppo pesanti? Forse ami il sonno? Forse avevi bevuto molto, quando ti sei steso sul letto? Ma, se volevi dormire tanto presto, dovevi farlo da solo, e lasciare la ragazza con le altre ragazze accanto alla madre affettuosa a giocare fino ai primi albori” (9-14).⁹

Certamente, ricondurre Elena nel palazzo di Sparta non costituisce solo lo snodo conclusivo del mito, ma rappresenta l’esito di peripezie che incidono fortemente sulla caratterizzazione del personaggio. In tale prospettiva, il teatro di Euripide offre due testimonianze significative, ancorché opposte, le *Troiane* e *l’Elena*, messe in scena a pochi anni di distanza (rispettivamente 415 e 412) e ambientate in luoghi differenti: Troia, ormai conquistata e vicina alla completa distruzione, e l’isola egizia di Faro, dove Elena vive nella reggia di Teoclimeno, figlio di Proteo, il “vecchio del mare”, che proprio in *Odissea*, IV 491-569, rivela a Menelao il funesto ritorno in patria degli Achei, con la morte di Aiace¹⁰ e l’assassinio di Agamennone. Ma quale donna rappresentano le tragedie?

Nelle *Troiane* Elena compare sulla scena subito dopo Menelao ed Ecuba, trascinata fuori della tenda. Menelao proclama di avere deciso il suo destino: non morirà a Troia, ma sarà “ricondotta sulla nave ondivaga in terra ellenica, perché ivi le diano morte a vendetta quanti persero i loro cari ad Ilio” (877-879).¹¹ In verità, l’Atride sembra condannarla solo a parole; poco prima infatti aveva dato una valutazione diversa degli eventi (864- 866 “Venni a Troia non, come dicono, per via di una donna, ma contro l’uomo traditore dell’ospitalità, che mi rapì dalle case la moglie”) – e significativamente il sostantivo ξενιπότης (866) è distinto specificamente da doppio *ictus*. Di fatto dunque il colpevole principale è ancora Paride. Non così per Ecuba: “Ella lusinga gli occhi degli uomini, abbatte le città, incendia le case, tanto è il suo fascino” (892-893), perciò Menelao non deve guardarla, ammonisce la regina, per evitare di essere conquistato dal “desiderio di lei” (891). Ecuba si compiace dell’eventualità che venga uccisa, ma il comportamento di Menelao non la rassicura. Anzi, le sue parole sembrano trovare conferma attraverso un episodio della *Piccola Iliade*, poema ciclico di Le-

9. Cito da Onofrio Vox, *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici minori*, Torino, Utet, 1997, p. 275.

10. Il figlio di Oileo; Aiace Telamonio morì suicida perché gli furono negate le armi di Achille, assegnate a Odiseo.

11. Traduzione di Raffaele Cantarella, *Tragici greci. Eschilo, Sofocle, Euripide*, Milano, Mondadori, 1977.

sche di Mitilene (VIII secolo a. C.): dinanzi a Menelao che vuole colpirla, Elena scopre il seno, fermandolo e riconciliandosi con lui – una scena assai famosa rappresentata su un vaso di Micono e ripresa dalla tradizione letteraria.¹²

Certo, anche senza ricorrere a tanta spettacolarità, Elena reagisce con una padronanza sorprendente e accetta la sfida. Per dimostrare che la morte sarebbe un'ingiustizia (905), contrasta con abile dialettica prima Menelao e poi Ecuba, senza lasciarsi travolgere dall'ostilità che la minaccia. Menelao, che l'ha lasciata sola con l'ospite, non è meno colpevole di lei, costretta a lottare contro la volontà di Afrodite. Elena non è contrita, ma esibisce senza vergogna la propria identità oltraggiata e pretende che venga riconosciuto il tormento patito (946-947 "Con quale animo abbandoni la dimora insieme a uno straniero, tradendo patria e casa?") La forma interrogativa è un atto di accusa stilisticamente efficace, che rende più intenso il *pathos*; Elena sente di essere incompresa e invoca immediatamente il perdono (950), adducendo con lucidità legittime giustificazioni, espresse ancora attraverso un'interrogativa: "Come potrei dunque, o mio sposo, morire giustamente per mano tua, se Paride mi ha sposata con la forza e gli eventi della patria mi hanno condotta ad amara servitù, invece che a trofei di vittoria?" (961-965) – un'argomentazione che trova un significativo confronto con l'*Encomio di Elena*, dove Gorgia sostiene che "Gli dèi sono un'entità più forte dell'uomo, per violenza, per sapienza, e per ogni altra dote. Dunque se si deve far risalire la colpa all'Evento (*Tyche*) e alla dea si deve liberare Elena dalla mala fama".¹³

Il Coro riconosce che Elena "parla bene" (966-967), ma ragioni tanto sottili non fermano la replica di Ecuba, che riversa su di lei il livore di madre e di sposa, travolta da insopportabili sventure. Elena è menzognera, perché non fu rapita a forza (999-1000 "E chi mai se ne accorse fra gli Spartani? Qual grido di allarme lanciasti?"); è avida di ricchezze (996- 997 "la casa di Menelao non ti bastava per trasmodare nel tuo lusso"); è ipocrita

12. Cf. Bettini, *Brillante*, *op. cit.*, p. 104, dove sono richiamate anche altre testimonianze (Ibico, fr. 296 Page; Euripide, *Andromaca*, 627-631; Aristofane, *Lisistrata*, 155- 156).

13. Cito da Mario Untersteiner, *Sofisti. Testimonianze e frammenti*. Fasc. II, Firenze, La Nuova Italia, 1961, p. 97; purtroppo è praticamente impossibile stabilire un rapporto cronologico rispetto all'opera euripidea, cf. Mario Untersteiner, *I sofisti*, Milano, Lampugnani Nigri 1949, pp. 119-120. Come è noto, la difesa di Gorgia indusse Isocrate (*Encomio di Elena*, 14) a definire l'opuscolo non un "encomio", ma una "apologia". Sul problema, cfr. anche Giuseppina Basta Donzelli, *La colpa di Elena: Gorgia ed Euripide a confronto*, in Luciano Montoneri, Francesco Romano (a cura di), *Gorgia e la sofistica*, Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1986, pp. 389-409.

verso l'amante e il marito (1004-1007 "se qualcuno ti narrava le gesta di Menelao, lodavi costui, cosicché mio figlio si crucciava di avere un grande rivale in amore. Se invece i Troiani prevalevano, egli per te non era più nulla"); è arrogante (1020-1021 "nelle case di Alessandro tu insuperbivi e volevi essere riverita dai barbari: ciò per te contava molto"). Per questo non può sopravvivere: "muoia chi tradisce il marito!" (1032) è il grido della regina. Menelao sembra condividere la condanna di Ecuba, ma appena Elena implora pietà abbracciandogli le ginocchia (1042-1043), rinvia l'esecuzione: morirà ad Argo "e insegnerà a tutte le donne ad essere oneste" (1056-1057). Come è stato osservato "se c'è una persona votata alla morte secondo i desideri intimi dello spettatore, è Elena: e Elena si allontanerà, indenne, in tutta la sua bellezza".¹⁴ A salvarla è l'irrisolta ambiguità di Menelao, lacerato tra vendetta, ragion di stato e attrazione, sempre inconsistente come marito e guerriero; ma tale scelta, accolta con tono sconsolato da Ecuba (1051: "Non v'è amante che non ami sempre") non ridimensiona la colpevolezza di Elena, che nelle *Troiane* appare indifendibile, per quanto il richiamo insistente all'intervento divino rappresenti in ogni caso un'attenuante, della quale neppure la 'requisitoria' di Ecuba riesce a dimostrare del tutto l'inconsistenza.

Senza dubbio, i tratti lugubri sono accentuati dalla morte di Polissena e Astianatte, dalla prigionia di Cassandra e Andromaca, sancite con spietatezza dagli Achei, ai quali Elena continua ad appartenere. Troia sta per essere devastata dalle fiamme, ma Elena, che pure ha vissuto per lunghi anni nella città, non soccombe alla rovina, lontana tanto dai vincitori quanto dai vinti, nei quali non si riconosce più. Proprio la salvezza, significativamente, non permette ad Elena di riacquistare un'identità positiva; piuttosto, il pubblico coglie in lei la metafora della follia umana, che affida alla guerra la soluzione dei contrasti tra i popoli.

Disporre in una coerente sequenza tematica e cronologica i quadri disegnati dal racconto mitico è impresa assai ardua, e forse anche illegittima, dal momento che il mito rappresenta una polifonia di storie, che mutano in rapporto ai tempi e ai luoghi in cui si diffondono, nonché alla valenza dei messaggi e all'impatto sul pubblico, diversamente suggestionato dall'adattamento letterario, vincolato a sua volta dalle regole dei generi. Nel caso specifico, il finale delle *Troiane* rappresenta sul piano cronologico l'antecedente della scena dell'*Odissea* - Menelao riconduce la moglie da

14. Umberto Albini, *Interpretazioni teatrali. Da Eschilo ad Aristofane*, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 87.

Troia a Sparta; ma in quali tempi e modi avvenga il reinserimento in famiglia rimane inevitabilmente (e giustamente) oscuro; “Oggi come nella Grecia antica, un mito si conosce nell’elaborazione che ne danno un testo letterario o un’opera figurata: poiché il mito è un soggetto narrativo a cui ogni autore si richiama nell’atto di evocarlo e interpretarlo in modo autonomo [...] ed è questa la ragione per cui ogni rappresentazione mitologica è al tempo stesso antichissima e nuova, sia quando genera un capolavoro sublime, sia quando si realizza in un prodotto artigianale a scopo informativo o decorativo”.¹⁵ Di conseguenza, Elena è nel contempo la donna attesa da una mortale punizione (*Troiane*), la sposa ritrovata (*Odissea*), dopo il tormentato rapporto con Paride (*Iliade*), la fanciulla onorata con un culto a Sparta, in un boschetto di platani (*Platanistas*), come testimonia il canto del coro nell’*Epitalamio* teocriteo: “Bella, graziosa fanciulla, sei donna di casa ormai; e noi [...] per prime una ghirlanda di loto che cresce a terra per te intrecceremo e la deporremo su un ombroso platano [...] e sulla cortecchia sarà scritto, perché un passante sillabi, alla dorica: ‘Venerami; sono la pianta di Elena’” (38-48) – così pure secondo il racconto di Pausania, III 19, 9-10, Rodi aveva dedicato un santuario a Elena *Dendritis* (“arborea”), per celebrarla dopo la morte inflittale per vendetta dalle ancelle di una donna del luogo, Polixó, che la impiccarono ad un albero.¹⁶ E proprio la sacralità del personaggio è all’origine di una variante del mito, che risolve le ambiguità della donna attraverso una soluzione sorprendente e originale.

Come è noto, nella seconda metà del VII secolo a.C. a Metauro, colonia locrese, nacque Stesicoro. Poeta lirico corale, tra le molte opere (conservate solo in frammenti) che la tradizione gli assegna è attestato un canto (*Elena*), nel quale la sposa di Menelao era rappresentata come adultera. Secondo la leggenda, Stesicoro fu colpito dalla vendetta divina e perse la vista, che riacquistò solo dopo avere scritto due ritrattazioni (*Palinodie*): “non è vero” tramanda il fr. 192 Page appartenente forse alla seconda palinodia “quel racconto / né tu fuggisti sulle navi dai bei banchi, / né giungesti alla rocca di Troia”.¹⁷ Dunque, a Troia non arrivò Elena, rimasta in Egitto presso il re Proteo, ma il suo *eidolon*, vocabolo che ha la duplice valenza di simulacro e fantasma (*fantôme*). In realtà, sull’elaborazione della storia influirono senz’altro le pressioni del pubblico di Locri, che aveva stretti contatti con

15. Dario Del Corno, *Mito e miti dalla parola all’immagine*, in Gemma Sena Chiesa (a cura di), *Il mito oltre il mito*, Milano, Vienneperre, 2006, pp. 16-17.

16. Sull’origine e la funzione di tali culti, cf. Bettini, Brillante, *op. cit.*, pp. 43-65.

17. Cito da Antonio Aloni, *Lirici greci. Alcmane, Stesicoro, Simonide*, Milano, Mondadori, 1994.

Sparta, dove Elena era venerata – una significativa conferma del condizionamento esercitato dal pubblico sulle scelte del poeta corale, un professionista che componeva su commissione, adeguando il canto alle aspettative dell'uditorio.

Stesicoro rifiuta la versione omerica, ma l'accostamento di Elena ad un personaggio (Proteo) che nell'*Odissea* ha un ruolo importante sul destino di Menelao attenua in qualche modo lo scarto rispetto alla vulgata dell'*epos*, dal momento che l'Egitto diventa uno spazio di segno positivo: in Egitto Elena è sottratta alla catastrofe di Troia – secondo modalità narrate in modo diverso dalla tradizione letteraria;¹⁸ a sua volta, Menelao, trattenuto in Egitto per venti giorni dall'assenza di vento, apprenderà da Proteo quali sacrifici compiere per placare gli dei e riprendere la via del ritorno (475-480, 570-586). E proprio l'Egitto è la terra in cui Elena e Menelao concluderanno le loro peripezie nell'*Elena* di Euripide, che sorprende il pubblico ateniese riproponendo sulla scena la versione stesicorea.

Lo rivela nel prologo proprio Elena, indicando la colpevole in Era, la quale “non sopportò la sconfitta, e fece svanire nel nulla ad Alessandro il possesso del mio corpo: al figlio del re Priamo non diede infatti la mia persona, ma un fantasma (*eidolon*) dotato di respiro, fatto con un pezzo di cielo e simile in tutto a me; lui credeva di avermi, ma non mi aveva, aveva solo un vuoto miraggio”¹⁹ (31-36) – sicché i Greci combatterono dieci anni per conquistare un fantasma! Tutta la tragedia è articolata sullo sdoppiamento della protagonista, che vive su di sé i drammi provocati dall’“altra”, addossandosi una colpevolezza a cui di fatto è estranea: “Illo è distrutta dal fuoco funesto a causa mia che a tanti ho portato la morte, a causa del mio nome che a tanti ha recato dolore” (196-199). Elena maledice la propria bellezza (305 “Per le altre donne ... è una fortuna, per me è stata la rovina”), piange la morte della madre, annunciata dal coro (219), dispera di rivedere Menelao, evocato con parole di tenerezza che alludono alla complicità tipica degli amanti (290-292 “Se mio marito fosse vivo, ci potremmo riconoscere subito al primo incontro grazie a dei segreti che noi soli conosciamo”), grida la propria solitudine in un paese barbaro (273-275 “gli dèi mi hanno trapian-tata in un paese barbaro, lontana dalla mia terra: senza i miei cari ora sono come una schiava, io che sono nata libera”). Il contrappunto con l'*eidolon* è finemente sottolineato: la “vera” Elena non partecipa ai lussi della reggia e respinge le profferte del sovrano Teoclimeno, che vorrebbe sposarla, non

18. Per l'esame delle versioni, cf. Bettini, *Brillante*, *op. cit.*, pp. 137-142.

19. Traduzione di Massimo Fusillo, *Euripide, Elena*, Milano, Bur, 1997.

accetta di subire oltraggi e cerca ricovero come supplice presso la tomba di Proteo, il padre di Teoclimeno (65-67 “lo prego di salvare il mio matrimonio. Se in Grecia porto un nome disonorato, vorrei almeno che qui il mio corpo non soffra vergogna”). Il ribaltamento dei temi mitici tradizionali incide naturalmente sulla psicologia del personaggio, creando le premesse di una peripezia sorprendente, al limite dei canoni tragici – infatti, la drammatizzazione sulla scena non attenua l’atmosfera avventurosa che contrassegna l’argomento, conferendo all’intreccio i tratti tipici del romanzo, culminanti nell’*happy ending*. E come nel romanzo d’amore e di avventura l’azione è scandita in prevalenza dalle protagoniste femminili, così in Euripide la personalità di Elena si manifesta interamente quando viene svelato lo scambio funesto voluto dagli dèi: all’amante complice si sostituisce la sposa liberata da una fama ingiusta, che ritrova prodigiosamente il marito.

Lo snodo di questa trasformazione è l’incontro con Menelao nel terzo episodio. Elena, che aveva rivelato i suoi sentimenti prima ancora di scorgere lo sposo (540 “Quando verrai Menelao? Quanto ti desidero!”), afferma la propria identità con una forza che mette in imbarazzo il confuso Menelao (570 “non sono un fantasma”, 574 “Non esiste un’altra tua moglie: sono io la sola”, 582 “Io non sono venuta a Troia: era solo un’immagine”, 588 “Il nome può stare ovunque, il corpo no”); e quando comprende che non riesce a persuaderlo è presa dallo sconforto: “Chi è più infelice di me? La persona che amo di più mi abbandona: non tornerò più in Grecia, non rivedrò più la mia patria” (594-596). In effetti, a convincere Menelao è solo il servo, allorché rivela che la donna condotta da Troia, la presunta sposa, nascosta in una grotta “se n’è andata fra le pieghe dell’aria: si è levata in alto ed è sparita, nascosta nel cielo” (605-606). Allora Elena può gridare la propria gioia di moglie affettuosa (625 “Mio amatissimo Menelao!”, 649-651 “non piango più per il dolore passato, non mi angoscio più; ho mio marito, ho mio marito: aspettavo da tanto tempo, da tanto tempo il suo ritorno da Troia”), dimostrando uno slancio che Menelao non rivela con altrettanta spontaneità. Si direbbe che il riconoscimento contribuisca a renderla più consapevole del proprio ruolo. Comprende che è impossibile sfuggire ai barbari affidandosi solo alle armi e non dà peso alle smargiassate di Menelao²⁰ (844-846

20. Anna Maria Belardinelli, *Menelao nell’Elena di Euripide: una rilettura*, in “Lexis” 20 (2003), p. 173 ritiene che non sia “errato individuare nel Menelao dell’*Elena* il prototipo di una maschera comica”, precisando però che in lui “non andranno riconosciuti i tratti del *miles gloriosus*, bensì quelli che saranno caratteristici del *miles amatorius*, attivo — come attestano i dati di cui a tutt’oggi disponiamo — nel *Misoumenos*, nella *Perikeiromene* e nei *Sicioni* di Menandro” (p. 176).

“Si faccia pure avanti chi vuole: non getterò nel fango l'onore che mi sono acquistato a Troia, non tornerò in Grecia per essere oggetto di scherno”); solo uno stratagemma può procurare la salvezza. Elena escogita l'inganno ai danni di Teoclimeno, ma agisce con la sensibilità della moglie attenta a non prevaricare il marito; non vuole umiliare la sua presunta *arete* (1073 “A te spetta il comando su tutto”), mettendo in pericolo l'equilibrio finalmente raggiunto. La fuga in mare della coppia rappresenta il ribaltamento definitivo della versione tradizionale; accanto a Elena non c'è l'amante, ma lo sposo, e la destinazione non è una terra straniera, ma la patria. Nonostante le minacce, Teoclimeno non infrange l'ospitalità che il padre Proteo aveva concesso ad Elena: “Il paese esotico e favoloso non potrà più imporre le proprie regole. Il mondo reale riprende il sopravvento, si ristabilisce l'antico sistema di valori”.²¹ Di conseguenza anche il barbaro Teoclimeno non soltanto si piega alla volontà dei Dioscuri, che sanciscono dall'alto la salvezza della sorella, ma addirittura la esalta, nonostante l'inganno subito: “Sappiate che la donna di cui avete lo stesso sangue è una donna eccezionale, ricca di ogni virtù. Vi saluto in nome di Elena, persona di animo nobilissimo, dote rara fra le donne” (1684-1687). Significativamente questi versi, gli ultimi pronunciati da un protagonista,²² sono contrassegnati da ben tre superlativi (ἀρίστης σωφρονεστάτης ... εὐγενεστάτης), gli ultimi due in posizione di rilievo nella scansione metrica, che suggellano la nuova caratterizzazione di Elena; in particolare σωφρονεστάτης suggerisce al pubblico una molteplicità di valenze (castità, prudenza, scaltrezza), che infrangono gli stereotipi della tradizione, proponendo l'immagine di una donna che riconquista attraverso la propria intelligenza il ruolo che le compete, ancorché consapevole del fascino che esercita. Anche la bellezza in questo caso ha una funzione opposta rispetto alla versione tradizionale; il fascino non distacca Elena dal marito, ma seduce l'amante, creando le condizioni per respingerlo definitivamente, circuito da lusinghe ambigue, delle quali soltanto il pubblico coglie pienamente l'amara beffa, in parte assecondata anche da Menelao.

La peripezia tragica, sfumando nel romanzo, diventa archetipo narrativo (la prigionia di un protagonista, il ritrovamento della coppia, la fuga), ripreso non solo nell'*Ifigenia fra i Tauri*, ma anche in opere del tutto diver-

21. Bettini, *Brillante*, *op. cit.*, p. 157.

22. I vv. 1688-1692 pronunciati dal Coro mentre esce di scena, ricorrono identici anche in *Alceste*, *Andromaca* e *Baccanti* – solo la *Medea* tramanda una variante nel primo verso.

se, come il *Miles gloriosus* di Plauto ovvero, in età moderna, il *Ratto dal seraglio* di Mozart e l'*Italiana in Algeri* di Rossini.²³ Nel dettaglio, la variante dell'*eidolon* avrà una felice sopravvivenza anche in rielaborazioni successive. Se prescindiamo dall'*Elena egizia* (*Die Ägyptische Helena*), l'opera di Hugo von Hofmannstahl musicata da Richard Strauss e rappresentata a Dresda nel 1928, nella quale convivono in un complesso intreccio di favola "le due linee interpretative che l'antichità ci ha tramandato",²⁴ merita almeno di essere ricordata l'*Elena* di Ghiorgos Seferis, un carme composto nel 1955. Richiamando la tragedia euripidea, Elena è rappresentata "sul lido di Proteo [...]. Con profonda cintura, il sole nei capelli, e questo portamento / che ha ombre e sorrisi ovunque / sugli omeri i fianchi le ginocchia; / vivida pelle, e gli occhi / dalle lunghe ciglia, / era là, sulla sponda di un Delta. E a Troia? / Nulla a Troia – un fantasma. / Così vollero gli dèi. / E Paride giaceva con un'ombra come fosse creatura vera; / e noi ci siamo fatti ammazzare per Elena, dieci anni".²⁵ Non c'è traccia della bellezza di un tempo; attraverso il canto dell'usignolo, "uccello lacrimoso" metafora del poeta, sono evocate solo immagini di morte: "E i fiumi fangosi si rigonfiavano di sangue / per un ondeggiare di lino per una nuvola / un sussulto di farfalla una piuma di cigno / per una tunica vuota, per Elena".

Sulla consapevolezza di un inganno del quale Elena stessa è stata vittima è costruito anche l'*Elena*, il poemetto di Ghiannis Ritsos (1970), un monologo rivolto ad un personaggio muto. Come informa puntualmente la didascalia iniziale, la scena è dominata da una dimora cadente ("Lo sfacelo era già visibile da lontano – muri scalcinati, diroccati; persiane scolorite; le inferriate del balcone arrugginite. Fuori dalla finestra del piano superiore si agitava una tenda ingiallita, sbrindellata sul fondo");²⁶ all'interno una "camera da letto. Armadio. Specchio di metallo. Due poltrone con intagli sfondate. Tavolino di zinco con tazzine di caffè e cicche. E lei? No, no – non è possibile. Vecchia – vecchia – cento, duecento anni. [...] Il lenzuolo bucato. Lei là, immobile; seduta sul letto; ingobbata. Soltanto gli occhi – ancora più grandi, imperiosi, penetranti, vuoti". All'improvviso, in tanto squallore si leva una voce: "Sì, sì, – sono io. Siediti un po'. Non viene più nessuno. Sto quasi per scordarmi le parole. E del resto non servono". Alla rovina

23. Cf. Fusillo, *op. cit.*, p. 17.

24. Cf. Francesco Donadi (a cura di), *Euripide, Hofmannstahl, Ritsos, Elena. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 21.

25. Traduzione di Mario Vitti, *Poesia greca*, Parma, Guanda, 1966², p. 287.

26. La traduzione tratta da *Euripide, Hofmannstahl, Ritsos*, cit., è di Nicola Crocetti, p. 179.

dell'ambiente corrisponde il disfacimento fisico, che Elena percepisce su di sé, accettandolo con distaccato ribrezzo: "Grosse verruche mi sono spuntate sul viso. Grossi peli intorno alla bocca – li tocco; non mi guardo allo specchio – peli ispidi, lunghi, – come se qualcun altro si fosse installato dentro di me, un uomo sfrontato, malevolo, la cui barba spunta dalla mia pelle" (p. 189). Sullo sfondo il passato: "Com'era tutto senza senso, senza scopo, durata né sostanza – ricchezze, guerre, glorie e invidie, gioielli e la mia stessa bellezza" (p. 188). Richiamandosi all'*Odisea*, Ritsos dà voce ai sentimenti di Elena ritornata in patria ("Dopo Troia, – la nostra vita a Sparta / era così noiosa – l'autentica provincia: tappati tutto il giorno in casa, tra i bottini ammassati di tante guerre; e i ricordi, sbiaditi e importuni" [p. 200]), rappresentando una vita domestica dominata da una insofferenza che è impossibile celare: "Mio marito aveva smesso di viaggiare. Non apriva più un libro. Gli ultimi anni era diventato molto nervoso. Fumava ininterrottamente. Di notte passeggiava nel grande salone, con quelle pantofole marroni sfondate e la camicia da notte lunga. Ogni mezzogiorno, a tavola, se ne veniva fuori con l'infedeltà di Clitennestra o con la giusta punizione di Oreste come se proferisse una minaccia. Ma chi ci faceva caso? Non lo ascoltavo più. Eppure mi mancò molto quando morì, – mi mancarono soprattutto quelle sue stupide minacce, come se proprio quelle mi destinassero un posto inamovibile nel tempo, come se quelle mi impedissero di invecchiare" (pp. 202-203). Ma i ricordi affaticano, la notte trascorre, al sonno subentra la morte, che non provoca il raccapriccio suscitato dal teschio che Ermete addita a Menippo in Luciano (*Dialoghi dei morti*, 18, 1- 2). Nella didascalia finale si legge: "L'ufficiale appose i sigilli alla casa [...] 'All'obitorio', disse all'autista. La vettura coperta s'allontanò. Di colpo scomparve ogni cosa. Silenzio assoluto" (p. 203) – ma la voce perenne del mito non cessa di rompere il silenzio della scena.

TEODORA, TRA *SKENE* E PALCOSCENICO

«Koinonia» 33 (2009), 47-60

Il pubblico di Costantinopoli non conobbe, come è noto, l'intensità delle *performances* teatrali. Dopo la grande fioritura del V secolo a. C., in età bizantina «il teatro, strettamente legato alla mitologia ed alla religione pagane, incontrava una critica severa da parte degli ideologi del cristianesimo»; in particolare era condannata «l'amoralità delle rappresentazioni teatrali, nelle quali agli spettatori si mostrava l'adulterio e il tradimento»¹. Significativamente, anche il vocabolo *θέατρον* acquisì una valenza nuova, designando genericamente gli spettacoli nell'Ippodromo o addirittura un circolo letterario in cui si leggevano ad alta voce opere retoriche². Di conseguenza, solo l'acribia di filologi e grammatici rese possibile la sopravvivenza dei testi tragici e comici oggi disponibili; l'attesa della messinscena, vissuta nel rito popolare delle feste religiose, fu sostituita dallo studio solitario e silenzioso, che scavando nel multiforme ordito delle opere consolidava la *paideia*, offrendo un patrimonio archetipico inestimabile – fonte preziosa anche per generi letterari affatto diversi (storiografia, oratoria, narrativa, innografia omiletica). Il gusto popolare allora si indirizzò verso altre forme di spettacolo, «dove le attrici si presentavano adorne di ogni orpello, con il viso truccato ed i capelli tinti, dove le danzatrici apparivano nude e si ascoltavano discorsi indecenti»³, suscitando «risate irrefrenabili e sgangherate», nelle quali l'autorità ecclesiastica coglieva «l'ombra lunga del Maligno, pronta a insinuarsi ovunque la rilassatezza dell'uomo apra un varco al disordine»⁴.

1. A. P. Kazhdan, *La produzione intellettuale a Bisanzio. Libri e lettori in una società colta*. Edizione italiana e introduzione a c. di R. Maisano, Napoli 1983, p. 130. Sul problema complesso mi limito a rinviare al fondamentale studio di G. Cavallo, «Conservazione e perdita dei testi greci: fattori materiali, sociali e culturali», in *Tradizione dei classici. Trasformazioni della cultura*, a c. di A. Giardina, Roma-Bari 1986, pp. 107-120.

2. Cfr. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford 1991,3, p. 2031, s. v. «Theater».

3. Kazhdan, *l. cit.*

4. E. V. Maltese, «Ridere a Bisanzio. Primi appunti», in E. V. M., *Dimensioni bizantine. Tra autori testi e lettori*, Alessandria 2007, p. 228.

Ben nota espressione di tale divertimento erano i mimi, che portano alla ribalta protagoniste acclamate, come testimoniano, proprio in età giustiniana, le scomposte reazioni del pubblico descritte da Aristeneto (1, 26 «Speusippo a Panarete»): «Gli spettatori balzano in piedi, presi dall'entusiasmo: accompagnano lo spettacolo con grida cadenzate, muovono le mani e agitano i vestiti. [...] si divertono tanto che ciascuno vuol provare una mossa del pantomimo»⁵; non diversamente, nell'*Antologia Planudea* Leonzio Scolastico celebra l'incomparabile bravura di Elladia che «per prima trovò le movenze ritmate» e «dell'arte raggiunse [...] le supreme vette» (286, 3-4), ovvero «l'occhio, i piedi di vento, le mani dall'abili dita» di Rodoclea (283, 3), «vanto della città, gioia d'umani» (v. 2)⁶, ma soprattutto appare catturato dal fascino di Libania (288 «Nome dal Libano, corpo di Grazia tu hai, di Lusinga / l'indole, ai fianchi il cinto di Ciprigna. / Scherzi così, come pazzo Cupido, in movenze di danza, / tutti ammali con l'arte e la beltà»): significativamente il participio ἐφελκομένη (v. 4) in posizione clausolare alla fine dell'epigramma rende con malizioso realismo l'immagine degli spettatori «attirati» sul palcoscenico, si direbbe, per ammirare da vicino le grazie di Libania.

Proprio in questo ambiente trascorre l'adolescenza di Teodora, come testimoniano gli *Anekdotia* di Procopio⁷, un'opera composta sicuramente dopo la morte della sovrana (548), che non avrebbe tollerato rivelazioni tanto infamanti, come ammette l'autore stesso (1, 2). Figlia di Acacio, «guardiano delle belve nel Circo» (9, 2), seconda di tre sorelle, rimase orfana in tenera età – Comitò, «la primogenita non aveva neppure sette anni» (9, 3) – e visse un'infanzia condizionata dalle scelte della madre. Bella, come le altre sorelle, Teodora fu mandata al seguito di Comitò, che «già brillava tra le cortigiane della sua età» (9, 9); ma poiché era ancora immatura «per andare a letto con uomini», «si dava [...] a sconci accoppiamenti da maschio, con certi disgraziati, schiavi per di più, che seguendo i padroni a teatro, in quell'abominio trovavano sollievo al loro incomodo – e anche nel lupanare dedicava parecchio tempo a quest'impiego contro natura del suo corpo» (9, 10). Raggiunta l'adolescenza «entrò nel novero delle attrici e di-

5. Traduzione di Giuseppe Zanetto in *Alcifrone, Filostrato, Aristeneto. Lettere d'amore*, a c. di F. Conca e G. Z., Milano 2005. Sulla discussa cronologia di Aristeneto, collocabile verosimilmente in età giustiniana, cfr. ora la *mise au point* di Anna Tiziana Drago, *Aristeneto. Lettere d'amore*, Lecce 2007, pp. 35-36, a cui rinvio anche per un commento puntuale dell'epistola (pp. 384-394).

6. Riporto qui e in seguito la traduzione di F. M. Pontani, *Antologia Palatina*, IV, Torino 1981. Leonzio dedica ad Elladia anche gli epigrammi 284 e 287.

7. Per il testo di Procopio adotto la traduzione di Paolo Cesaretti (*Procopio, Storie segrete*, a c. di F. Conca e P. C., Milano 1996).

venne subito cortigiana, del tipo che gli antichi chiamavano 'la truppa'» (9, 11). Procopio enfatizza volutamente le notizie acquisite (10, 12 «a chi volesse raccontare un po' diffusamente le sue esperienze teatrali, non basterebbe un secolo intero»)⁸ e giudica severamente le sue qualità artistiche (9, 12 «Non sapeva suonare flauto né arpa, né mai s'era provata nella danza»), ma ammette che «era quanto mai spiritosa e salace», tanto che «ben presto seppe mettersi in evidenza» (9, 13). Certo, il palcoscenico è solo un pretesto per esibirsi senza pudore: «mai nessuno la vide tirarsi indietro, anzi, non esitava ad acconsentire alle pratiche più svergognate» (9, 14). In questo modo, Procopio sottolinea con palese compiacimento la depravazione di Teodora, disegnando con dettagli scabrosi uno scenario di corruzione, che non solo contrassegna la giovinezza della protagonista, ma anticipa (e spiega) le torbide manovre messe in atto anche dopo l'ascesa al trono. La licenziosa spregiudicatezza esibita sulla scena diventa scelta quotidiana di vita: «Mai vi fu persona più succuba a qualsivoglia forma di piacere; spesso giungeva a presentarsi a pranzo con dieci giovanotti, o anche di più, tutti nel pieno delle forze e dediti al mestiere del sesso; trascorreva l'intera notte a letto con tutti i commensali, e quando erano giunti tutti allo stremo, quella passava ai loro servitori, che potevano essere una trentina; s'accoppiava con ciascuno di loro, ma neppure così riusciva a soddisfare la sua lussuria» (9, 16).

Lo ψόγος di Procopio appare consolidato da una cifra stilistica che dà rilievo ai dettagli più imbarazzanti, attraverso una trama lessicale che richiama la tradizione comica, ripresa con voluta esasperazione; le sfrenatezze dell'attrice, imposte da un repertorio capace di suscitare incanti e seduzioni che neppure Giovanni Crisostomo, il fustigatore più aspro di tali spettacoli, poteva negare⁹, sono associate alle perversioni della donna, con il proposito di emettere una condanna che orienti senza appello il giudizio dei lettori – significativamente Procopio ricorda che la gente perbene, quando la incontrava in piazza «era lesta a svicolare via da lei, per non parer contaminati anche dal solo contatto delle sue vesti» (9, 25). In verità, gli *Anekdotia* non rappresentano una prostituta da evitare, ma piuttosto una *despoina*, che cattura gli amanti (9, 15 «non pensava certo d'essere abbor-

8. Diffuse secondo l'ipotesi di H. G. Beck, *Lo storico e la sua vittima. Teodora e Procopio*, trad. it., Roma-Bari 1988, p. 89 negli ambienti militari, dove «il massimo del piccante [...] veniva raggiunto quando interveniva qualcuno che si poteva vantare di conoscere l'imperatrice da lunga data», ovvero attinte dai «senatori, che serbavano un buon ricordo della compiacente attrice Teodora». Per un riesame della figura di Teodora, cfr. C. Foss, «The Empress Theodora», in *Byzantion* 72, 2002, pp. 141-176.

9. Come osserva opportunamente Beck, *Lo storico e la sua vittima*, cit., p. 70.

data da chichessia, al contrario, ci pensava lei a provocare chiunque capitate, con i suoi sorrisetti, con i suoi buffi ancheggiamenti: e soprattutto tentava i ragazzini»); Procopio non si concentra solo sui pettegolezzi, ma sembra suggerire con fine anticipazione il futuro destino di Teodora, capace di scegliere sempre con spregiudicatezza i propri obiettivi. Il protagonista non fa differenza tra palcoscenico e trono, mutano solo i meccanismi e le funzioni della *performance*, come lo storico ribadisce commentando il matrimonio con Giustiniano: «certo, chi non conosce vergogna per i suoi trascorsi, chi non si cura d'apparir spregevole ai suoi simili, questi può percorrere qualsiasi cattivo sentiero, e anzi, con l'impudenza ben scolpita in viso, s'avanza con agio, senza problemi, verso i più immondi delitti» (10, 5).

Diventata imperatrice (527), Teodora esercita un potere senza limiti. Procopio lo ribadisce in molti passi: la sua ira era «incapace di arrestarsi» (15, 5) e «mai nulla fece perché a ciò convinta o costretta da qualcuno, e quel che decideva, lo portava spavalda a compimento, costasse quel che costasse» (15, 2); addirittura, «non c'era licenza di profferir sillaba né di postular suppliche se non era lei ad ordinarlo. Lo Stato era diventato regime per schiavi, e lei la maestra di servitù» (15, 16); infatti, non le «importava il prestigio di una carica, dello Stato, di alcunché: solo le premeva realizzare i suoi voleri» (17, 15) e di conseguenza, quando «s'infuriava, più non restava santuario inviolabile, né divieto di legge o supplica cittadina che le strappasse di mano il malcapitato di turno – più nient'altro poteva fermarla» (16, 22). Invece, rimosse il sospetto di amori illeciti sottoponendo Areobindo, un servitore «piacente e giovane [...] a severissime torture, senza motivo alcuno» (16, 11); Procopio registra il fatto, ma sembra sollevare dubbi sull'irreprensibilità della sovrana: «se ella voleva tener nascosto qualche suo gesto, più nessuno poteva parlarne, e neppure farne menzione» (16, 12). Un dubbio che diventa certezza quando Teodora ritorna in scena come protagonista di drammi e film, tra la fine dell'800 e l'inizio del '900.

Il 26 dicembre 1884, al Théâtre de la Porte-Saint-Martin, viene rappresentata *Théodora*, dramma in cinque atti e sette quadri di Victorien Sardou (musiche di scena di Jules Massenet). La sovrana era interpretata da Sarah Bernhardt, ammirata da Freud, che assistette allo spettacolo dell'8 novembre 1885, decantando alla fidanzata le qualità dell'attrice: «È incredibile come si adatti a tutte le situazioni, come aderisca al suo personaggio, come reciti con ogni parte del corpo»¹⁰. Appare significativa, in particolare, l'ultima notazione freudiana («come reciti con ogni parte del corpo»), che sottolinea come la Bernhardt abbia volutamente esaltato quelle doti mimi-

10. Cito da S. Ronchey, «Teodora *Femme Fatale*», in AA.VV., *La decadenza. Un seminario*, Palermo 2003, p. 20.

che che invece Procopio non riconosceva a Teodora; calandosi in lei trasformava magistralmente la spregiudicata attrice di Costantinopoli in *femme fatale*, signora della scena, allestita con l'ineguagliabile sontuosità che imponevano le didascalie di Sardou, e protagonista di torbidi intrighi di palazzo – questo spiega perché «la gran massa degli spettatori era stata letteralmente stregata» e soprattutto perché «i pazienti che entravano nello studio di Freud a Vienna» per molto tempo ammirarono una fotografia di Sarah Bernhardt¹¹.

Sardou colloca il dramma nel 532, quando i Verdi e gli Azzurri, le fazioni di Costantinopoli, si ribellarono mettendo a fuoco la città e distruggendo anche la Santa Sofia¹². Alle incertezze di Giustiniano – affrontare gli eventi o cercare la salvezza con la fuga – si contrappose Teodora, che lo indusse a fronteggiare i rischi della situazione, con parole fermissime, elevate dal *pathos* retorico di Procopio (*Guerra persiana*, 1, 24, 36-37); «Se tu, imperatore, hai in mente di metterti in salvo, nulla te lo può impedire [...] Bada, però, se una volta al sicuro sarai veramente più felice o non preferirai essere morto piuttosto che salvo. Quanto a me, approvo il vecchio detto che la porpora è uno splendido sudario»¹³. In Sardou la rivolta è sullo sfondo; in primo piano, gli intrighi della sovrana, con il suo passato che non è possibile rimuovere, ma non si deve ricordare, come ammonisce Euphratas al franco Caribert: «Moi qui te parle, jeune homme, je l'ai vue, j'ai vu la divine Théodora, debout sur un cheval, jongler avec des oranges! [...] Mais ce sont choses d'autrefois qu'il vaut mieux ne pas rappeler» (atto I, I quadro, scena I)¹⁴. La sua presenza scandisce l'azione: subito maliziosa con Caribert, complice di Antonine, ma dispotica verso Bélisaire¹⁵, insofferente al cerimoniale¹⁶, desiderosa di isolarsi lontano dal palazzo, senza scorta, solo accompagnata dall'ancella Macédonia. Per procurarsi un filtro d'amore, sfrutta l'antica amicizia di Tamyris, la maga egiziana, che l'ha conosciuta ad Alessandria, come Zoé, «la perle du cirque!»¹⁷ (atto I, quadro II, scena III), celando l'identità propria e dello sposo, in un dialogo pervaso di ambiguo

11. Ronchey, *ibid.*

12. La sollevazione è nota come rivolta del *Nika*, così chiamata dalla parola d'ordine *νίκα*, «vinci», scelta dai ribelli per tenere lontano gli infiltrati.

13. *Procopio di Cesarea, Le guerre. Persiana Vandalica Gotica*, a c. di M. Craveri, introduzione di F. M. Pontani, Torino 1977.

14. Cito da V. Sardou, *Théâtre complet*, II, Paris 1934, p. 414.

15. Secondo il modello degli *Anekdoti*, che Sardou combina con *La vie byzantine au VI^e siècle* di Augustin Marrast (Ronchey, «Teodora *Femme Fatale*», cit., pp. 25-28).

16. «Ouf! C'est fini de l'étiquette! J'en ai assez des généraux, des ambassadeurs et du reste» (atto I, I quadro, scena VII), Sardou, p. 437.

17. Sardou, p. 451.

sorriso: «TA. Un bon mariage, au moins? TH. Assez bon, oui. TA. Riche, ton mari? TH. A son aise. TA. Et qu'est-ce qu'il fait, cet homme-là? TH. Un peu de tout. TA. Je vois ce que c'est. Quelque tripoteur d'affaires. Ah! ma petite Zoé, tu valais pourtant mieux que ça» (*ibid.*)¹⁸. Il filtro, che naturalmente non serve per rimediare alla freddezza del marito, come vuole far credere, ma ha una funzione precisa nel dramma, come scopriremo alla fine, è il segno dello sdoppiamento di Théodora, divisa tra il ruolo di sovrana, minacciata dalla rivolta, e l'amore per Andréas, un ribelle che la conosce come Myrta. Il dialogo tra i due (atto II, quadro III, scena VI) dilata l'equivoco; Théodora chiede all'amante certezze («Dis que tu m'aimerais aussi comme cela, même coupable, parjure, adultère. Dis que tu m'amerais encore, toujours, autant, encore plus») ¹⁹, che solo la verità potrebbe consolidare – ma la verità, è impossibile svelarla. Andréas ama Myrta, ma odia l'imperatrice, «Une créature abjecte [...] qui va jusque sur le port ramasser ses amants d'une nuit!»²⁰. Théodora è ferita dall'insulto, cerca di reagire («Ah! c'est faux! cela, c'est faux! Ne crois pas cela, mon Andréas; ils mentent ... C'est ignoble, c'est immonde, c'est infâme!»²¹), tenta una difesa («Mais toi, tu n'as rien à lui reprocher. Elle ne t'a fait aucun mal. Et que tu l'insultes, c'est cruel, injuste...»²²), suscitando la sorpresa dell'amante, ma poi si arrende, per non essere scoperta. Continua ad interpretare la parte, accompagnando le parole con la gestualità dell'attrice consumata: non vuole che Andréas faccia domande, lo interrompe, gli chiude la bocca, per non turbare l'intensità del momento: «Eh! que nous importe à nous, Théodora? Nous nous soucions bien de l'imperatrice! Ne pense qu'à moi, à ta Myrta, qui est là, elle! Qui t'adore, et à qui tu viens parler d'une autre, ingrat, dans ses bras!»²³. E con la mente evade, lontano da Bisanzio, ad Atene, nella casa di Andréas, che la rassicura: «Nous saurons être heureux, nous, et goûter la joie d'être l'un à l'autre, et savourer notre amour bien à loisir, bien longuement. Tu fermes les yeux et ne m'écoutes plus?»²⁴. Ma il tumulto della strada interrompe il sogno, e il canto dei Verdi la riportano al passato: «Sur les places publiques / Quand tu rôdais le soir, / A l'ombre des portiques / Chacun a pu t'avoir!»²⁵. Lo scherno, scandito dal *refrain*: «Ah! ah! / Théodora!» smuove l'orgoglio; la sovrana allontana Myrta: la situazione impone il ri-

18. *Ibid.*, pp. 459-460.

19. *Ibid.*, p. 491.

20. *Ibid.*, p. 494.

21. *Ibid.*, pp. 494-495.

22. *Ibid.*, p. 495.

23. *Ibid.*, p. 495.

24. *Ibid.*, p. 496.

25. *Ibid.*, p. 498.

torno a palazzo, Andréas non può trattenerla, ancorché il saluto di lei lasci spazio alla speranza: «Jamais adieu! ... Au revoir!»²⁶.

Naturalmente Sardou stravolge le fonti storiche. Nell'imperatrice rappresenta la moglie borghese, insoddisfatta, bersaglio del marito che non risparmi pesanti allusioni quando la vede rientrare: «Battre le pavé des rues au clair de lune, comme une brodeuse de soie en quête d'aventures ... une impératrice!» (atto III, quadro IV, scena II). La porpora è per lei un peso faticoso, che non può condizionare l'esistenza quotidiana: «Si j'ai plaisir, moi, à déposer une heure ma sublimité qui me lasse, et ma divinité qui m'assomme, et à vagabonder comme au bon temps de ma misère, où est le mal, et pourquoi m'en priverais-je?»²⁷. Théodora non rinnega il passato; la «comédienne» lo ha aiutato a conquistare il potere («Nie-le-donc, si tu l'oses!»²⁸), che ora Justinien amministra con l'arte dell'attore (sorprendente ironia!), capace di interpretare parti diverse: «Un jour, tu partages l'hostie dans cet oratoire, avec Vitalien, ton associée à l'empire, le soir même, tu le fais égorger là, entre ces deux portes. [...] La comédie le matin, la tragédie le soir! Quel artiste! Toujours en scène, du reste!»²⁹. La finzione accomuna entrambi, ma solo Théodora lo riconosce: «Je n'ai pas changé de métier, j'ai changé de rôle, voilà tout; jadis les figurantes, aujourd'hui les impératrices, comme toi les Césars, après les comparses»³⁰; e solo Théodora sa distinguere lucidamente il proprio ruolo, ricordando quanto sta accadendo: «Imbécile, va! Ces stupides querelles de toi à moi, de lion à lionne, quand nous n'avons pas trop de toutes nos griffes contre la révolte qui se prépare!»³¹. Justinien scopre una realtà inattesa (o quanto meno sottovalutata), soprattutto rimane sorpreso quando apprende che Théodora ha già predisposto un piano per controbattere i ribelli, e all'improvviso ritrova le proprie certezze: «Voilà l'Augusta! ... Ah! tu es toujours le bon conseil et le salut, ma sagesse et ma force, ma Théodora, ma présent du ciel!»³² – ma ormai la frattura è insanabile.

La scena rappresenta lo snodo della vicenda; Teodora lotta con se stessa, ma la spietatezza della sovrana appare intaccata dalla passione, che non l'abbandona. Induce Andréas a rivelare i nomi dei complici, ma nel contempo, cerca di sottrarlo al pericolo, mantenendo ancora celata la propria iden-

26. *Ibid.*, p. 500.

27. *Ibid.*, p. 508.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 510.

30. *Ibid.*, p. 511.

31. *Ibid.*, p. 513.

32. *Ibid.*, p. 514.

tità. Ma l'intrico si risolve. Andréas apprende di essere stato «le jouet d'une aventurière»³³ (atto IV, quadro V, scena V), e poiché Myrta non esiste, l'amore del ribelle si trasforma in disprezzo, quando viene catturato all'Ippodromo, al cospetto della sovrana, ripetutamente insultata «Infame espionne!», «Messaline!», «Prostituée»³⁴ (atto IV, quadro II, scena III), La rivolta è soffocata, Théodora ha vinto, ma non ha preso il posto di Myrta. Andréas lo grida, con fierezza nell'ultimo dialogo tra i due («Je ne t'ai jamais aimée, infame! ... Ce n'est pas toi que j'aimais ... c'est un être chimérique, un fantôme, Myrta!»³⁵ [atto V, quadro VII, scena VIII]) che si conclude con un colpo di scena inatteso. Andréas beve il filtro che Tamyris ha procurato alla sovrana, ma in luogo della guarigione (e dell'amore) ottiene la morte – così la maga compie la sua vendetta per la morte del figlio durante l'insurrezione. Mentre Théodora ricade piangendo sul cadavere, la circondano Justinien e il carnefice; l'ultima battuta è rivolta con fierezza al sovrano «Voilà bien ta vaillance! ... lâche qui ne sais vaincre que les rebelles terrassés ou les femmes sans défense! ... Va, maintenant! ... je suis prête!»³⁶ – e la didascalia in conclusione commenta: «Au moment où le bourreau va jeter le lacet sur son cou, le rideau tombe lentement».

Il dramma non piacque a Freud («Una cosa vacua e fastosa, splendidi palazzi e costumi bizantini, l'incendio di una città, sfilate di guerrieri e tutto quello che vuoi, sono assolutamente freddi»³⁷) e anche di recente Silvia Ronchey l'ha definito una «pièce storica improbabile e sublime»³⁸ e ancora un «vero e proprio *feuilleton*», con personaggi «ampiamente semplificati e caricaturali»³⁹ – altrettanto critico era stato il giudizio di Browning⁴⁰. Tuttavia va dato merito a Sardou non solo di avere ricreato proprio attraverso la finzione dell'intreccio (scandito da equivoci, amori furtivi, travestimenti, morti cruente) molte suggestioni fornite dagli *Anekdoti* e dai suoi interpreti (Marrast e Schlumberger), ma anche di avere dato alla storia una struttura articolata, nella quale la maga Tamyris rappresenta una sorta di cerniera, che collega Zoé e Théodora, ossia le due fasi della sua vita – e significativamente, proprio la magia nella quale credeva⁴¹ segna in modo

33. *Ibid.*, p. 571.

34. *Ibid.*, p. 597.

35. *Ibid.*, p. 624.

36. *Ibid.*, p. 631.

37. Ronchey, «Teodora *Femme Fatale*», cit., p. 20.

38. Ronchey, *ibid.*

39. Ronchey, «Teodora *Femme Fatale*», cit., p. 30.

40. R. Browning, *Giustiniano e Teodora*, trad. it., Milano 1974, p. 260.

41. Procopio, *Anekdoti*, 22, 21 «A maghi e santoni [...] era avvezza sin dall'infanzia (le sue stesse occupazioni a ciò la spingevano), e per tutta la vita credette in queste pratiche: le

funesto il suo destino, di donna e di *basilissa*. Ma soprattutto appare una felice intuizione avere restituito Teodora al palcoscenico; alla rappresentazione del potere, che sconfinava nella licenza, davano sicuramente risalto i ritmi e le sottolineature impresse alla recitazione dall'attrice protagonista, che attraverso l'eccellenza della sua *performance* sembra riscattare le volgari esibizioni giovanili di Teodora sulla popolare *skene* di Bisanzio. A questi effetti naturalmente contribuì pure la sontuosa messinscena criticata da Freud, un contrassegno specifico dei drammi di Sardou, che lo resero «le plus efficace divulgateur d'images byzantines pour le public parisien, et par delà francophone, autour de 1900»⁴², giustificando il grande successo della prima «salutata da una delle più fragorose ovazioni della storia del teatro»⁴³.

Non sorprende perciò che sull'opera di Sardou sia stato realizzato *Teodora*, film muto diretto a Torino da Leopoldo Carlucci nel 1922. Per la scenografia Carlucci si avvale dell'architetto e urbanista Armando Brasini, «che si ispirò, oltretutto ai precedenti teatrali, ai monumenti storici, a San Vitale a Ravenna, San Marco a Venezia, San Giovanni in Laterano, ma anche a Piranesi e Borromini, in una personale accezione barocca dello "stile bizantino" che in anni di poco precedenti aveva furoreggiato a Parigi e a Berlino»⁴⁴. Inoltre, anche in questo caso, come per l'opera teatrale, al successo⁴⁵ del film contribuì l'interpretazione dell'attrice protagonista, Rita Jolivet, «una bellissima Teodora, forse molto più bella che imperiale [...] veramente femmina [...] donna audace e violenta dell'amore mortale»⁴⁶.

davano fiducia».

42. G. Ducrey, «Gismonda de Victorien Sardou (1894). Décadence de l'empire byzantin et féerie fin-de-siècle», in L. Nissim-S. Riva (a c. di), *Sauver Byzance de la barbarie du monde*, Milano 2004, p. 316.

43. Ronchey, «Teodora *Femme Fatale*», cit., p. 22.

44. Ronchey, «Teodora *Femme Fatale*», cit., p. 32.

45. Ben documentato dalla critica del tempo, cfr. A. Spada, in *Film*, n. 9, febbraio 1922: «*Théodora* bisogna vederla due volte. E bisognerebbe amare l'architettura come si ama la musica, la danza, la pittura, la parola parlata in ritmo ed in rima, per sentire tutta la bellezza e la potenza di questa costruzione cinematografica, che è riuscita nobilissima opera d'arte italiana. [...] *Théodora* tiene il più alto vertice della nostra capacità artistica»; E. Rebizzi, in *L'Ambrosiano*, Milano, 6 febbraio 1923: «La drammatica visione di Sardou sembra diventata, in questo caso, una semplice impalcatura, una materia grezza, dalla quale una schiera di artisti ha ricavato la sostanza nuova, plastica da ogni impronta più delicata e vigorosa dell'impegno rappresentatore. Il lavoro si potrebbe definire tutta una serie di affreschi dove, sopra uno sfondo di folla ribelle e tumultuante, di scene maestose e terribili, spicca la figura dell'imperatrice *Théodora*» – devo queste segnalazioni alla cortesia di Paolo Mereghetti, che ringrazio.

46. È il giudizio di Aurelio Spada all'apparizione del film, come risulta da *Il Morandini 2008*, Dizionario dei film di Laura, Luisa e Morando Morandini, Bologna 2008.

Il film uscì anche in Germania (1927) con l'esplicito titolo *Die gekrönte Kurtisane*; significativamente, alcune delle didascalie che lo accompagnavano erano molto variate rispetto all'originale⁴⁷. Ad esempio, l'arresto, la tortura e l'uccisione di Boutzes, nella versione italiana, è accompagnata dalla seguente didascalia: «Gravi accuse di cospirazione pesavano su Boutzes, generale di Belisario: e il castigo dell'Imperatore cadde primo su di lui, inesorabile»; nell'edizione tedesca invece leggiamo: «E per intimorire Belisario, Teodora accusa uno dei suoi ufficiali di aver cospirato contro di lei e l'Imperatore. L'infelice viene mandato al supplizio»⁴⁸ – e la variante non solo è suggerita dalla «volontà di dipingere a tinte ancora più fosche, fino alla spregevolezza, il personaggio della protagonista»⁴⁹, ma appare quanto mai pertinente, perché corrisponde con precisione al racconto degli *Anekdoti*, 4, 6-8⁵⁰, a cui si riferisce anche una battuta della *Théodora*⁵¹.

Assai lontano dal modello di Sardou è invece il film *Teodora imperatrice di Bisanzio*, diretto da Riccardo Freda (1954). La storia è costruita su un *flashback*, siamo nel 547 e Giustiniano (Georges Marchal), partecipando alla consacrazione di San Vitale, ripensa alla propria vita, segnata dall'incontro con Teodora (interpretata da Gianna Maria Canale), conosciuta al mercato e inseguita nell'osteria, dove la fanciulla affascina gli avventori con la danza. Le nozze appagano la passione che inutilmente il sovrano aveva cercato di reprimere (ritenendola colpevole); ma la felicità della coppia è minacciata dalle trame dei dignitari, capeggiati da Giovanni di Cappadocia. Significativamente l'azione si concentra sul 532, l'anno della rivolta popolare. A favorire i piani di Giovanni contribuisce il ritorno a Bisanzio di Arcal, dopo cinque anni di prigionia in Anatolia. Arcal ama Teodora e quando si presenta alla sovrana per rivelarle l'imminente congiura è sorpreso da Giustiniano, che non accetta giustificazioni – anche perché l'infedeltà della moglie è confermata proditoriamente da Saidia (Irene Papas), l'invidiosa sorella di Teodora, corrotta dal denaro di Giovanni. Teodora è catturata mentre scoppia la rivolta, nella quale soccombe Arcal. Anche la vita della sovrana ormai è in grave pericolo, ma l'arrivo di Belisario,

47. Cfr. M. Musumeci, «Fra decadenza e restauro. Un film degli anni Venti», in *La decadenza*, cit., p. 143.

48. Cito da Musumeci, «Fra decadenza e restauro», cit., p. 148.

49. Musumeci, *ibid.*

50. «Poi convocò repentinamente Buze nel gineceo, quasi volesse metterlo a parte di questioni gravissime. C'era a Palazzo un sotterraneo protetto, tortuoso, quasi un Tartaro, dove era solita tenere chiuso chi l'avesse offesa. E così Buze venne gettato in questo baratro».

51. «Boutzès mis à la torture vient confesser que le propos est de lui» (atto I, quadro I, scena V), Sardou, p. 432.

richiamato proprio da Teodora con segnali di fumo, svela l'intrigo e salva l'imperatrice, che lo stesso Giustiniano strappa dalle mani del carnefice. Così termina il *flashback* e nella scena finale le immagini dei sovrani «ritti fianco a fianco, svaniscono in dissolvenza sullo sfondo dei mosaici di San Vitale»⁵².

Il film, il primo a colori di Freda, giudicato molto severamente da un bizantinista come Browning («una produzione [...] di basso costo e nessun impegno») e dalla critica cinematografica dell'epoca⁵³, è stato di recente rivalutato, come una delle «opere più classiche» del regista; «con uno stile che non concede niente ai facili effetti, Freda gioca con i contrasti di luci e ombre [...] per esaltare la fusione tra la sensualità di Teodora e la tenerezza di Giustiniano, la fermezza patrizia dell'imperatore e il popolaresco liberalismo della ballerina»⁵⁴ – a conferma che la finzione della trama, che evoca alcuni dettagli storici non irrilevanti (la derivazione divina del potere imperiale, la rivalità tra Verdi e Azzurri, i contrasti tra Giovanni di Cappadocia e la sovrana, la lealtà di Belisario) non deve comunque condizionare il giudizio sulla resa cinematografica nel suo complesso, alla quale contribuì la felice fotografia di Rodolfo Lombardi⁵⁵, nonché il *pathos* di alcune scene di massa – come la corsa delle bighe, nella quale Teodora trionfa proprio su Giustiniano.

Certo, la fortuna di un personaggio storico non è valutabile soltanto in base alle riprese e agli adattamenti⁵⁶ nella letteratura e nell'arte, ma trova

52. Browning, *Giustiniano e Teodora*, cit., p. 260; un particolare giustificato dalla preparazione di Freda, testimoniata da *I mosaici di Ravenna*, «documentario d'arte curioso e competente realizzato contemporaneamente al film utilizzando la stessa troupe» (S. Della Casa, *Riccardo Freda*, Roma 1999, p. 44).

53. Per *Cinema Nuovo*, 1954, p. 236 il film è un «falso storico», con «invenzioni di pura e melensa fantasia», a cui si aggiungono le «mediocrissime prestazioni» degli attori; ancora più severo il giudizio di *Cinema*, 1954, p. 661: «Nessuna valida giustificazione per sostenere questa irritante pochezza, che al cattivo gusto piacentiniano della scenografia e degli arredi unisce l'assoluta inadeguatezza di un *cast* inesistente e la sciattezza di un dialogo idiota e stucchevole». Per una dettagliata esposizione della complessa trama, cfr. R. Martini, *Novellefilm*, 1954, pp. 28-31.

54. *Il Mereghetti, Dizionario dei film 2008, Milano 2007*.

55. Sul piano tecnico Della Casa, *Freda*, cit., p. 43 si sofferma in particolare sulla corsa delle bighe, con l'inquadratura rivolta «all'altezza del suolo, per meglio vedere lo sforzo dei muscoli dei cavalli in prossimità delle curve segnate sulla pista».

56. Tra i quali mi limito a segnalare anche la *Teodora* di Andrea Camilleri, riduzione in quattordici quadri degli *Anekdoti*, rappresentata con successo nel 1975 al Teatro Tordinona di Roma. Purtroppo, di questa messinscena (segnalata da P. Cesaretti, *Teodora. Ascesa di una imperatrice*, Milano 2001, p. 322) risulta introvabile il copione; rimangono soltanto le note di regia, che riporto puntualmente, secondo il testo inviato dall'autore, grazie alla cortesia di Valentina Alferj, ai quali va il mio più vivo ringraziamento: «Nel cielo di Mercurio,

altrettanto sicura testimonianza allorché sia possibile estrapolare dagli eventi che hanno contrassegnato la sua esistenza spunti di significativa valenza tipologica; in questo modo il personaggio perde la propria identità e si trasforma in modello, diventa “tipo”, capace di rivivere in altri personaggi e di trasmettere suggestioni che richiamano, anche in contesti affatto diversi, la ricchezza e l'intensità dell'originale.

Con riferimento a Teodora, un'operazione del genere è forse possibile cogliere nella *Nave* di Gabriele d'Annunzio, tragedia rappresentata per la prima volta al Teatro Argentina di Roma, l'11 gennaio 1908, per la “Compagnia Stabile”, regia di Ferruccio Garavaglia, scenografia di Duilio Cambellotti, musiche di Ildebrando Pizzetti; di essa possediamo anche la trasposizione cinematografica curata da Gabriellino d'Annunzio e Mario Roncoroni – anche in questo caso la prima ebbe luogo a Roma, il 25 novembre 1921.

Il dramma è ambientato in un'isola dell'estuario veneto, nel 552 – significativamente durante il regno di Giustiniano. A Orso Faledro, capo della fazione filobizantina, sono subentrati al potere Marco e Sergio Gratico, rispettivamente come tribuno e vescovo; ma Basiliola, la figlia di Orso, non

come il personaggio più degno per la celebrazione dell'impero, Dante esalta Giustiniano, illustratosi per aver dato una solida base al diritto, per le imprese militari e la guerra gotica, per le grandi opere di pace. Dell'imperatore Giustiniano – e di sua moglie Teodora – Procopio fu lo storico insostituibile: vissuto alla corte di Bisanzio, registrò con ammirazione, e con un sospetto di adulazione, le magnifiche attività dell'Imperatore e dell'Imperatrice d'Oriente. Ma senza nessuna ammirazione, e semmai con un sospetto di esagerazione, registrò in un suo quaderno segreto la verità circa la coppia imperiale, la faccia nascosta della luna, e cioè il vizio e l'abiezione, il fanatismo e la ferocia, accanitamente contrappuntando l'elogio enfatico contenuto nelle opere “ufficiali” con lo sdegnoso disprezzo dell'opera segreta. Sicché nelle cento pagine del suo diario Procopio finisce col restituirci l'immagine più veritiera e sconcertante non già di una coppia imperiale, soltanto, esattamente circoscritta nel tempo e nello spazio, ma di un certo modo eterno di concepire il potere e l'esercizio del potere. Ed è questa la falsariga che si è voluta seguire nella riduzione teatrale, che intende perciò non proporre una Bisanzio da dramma storico di cartapesta, ma cogliere il segno di un preciso clima mentale che finisce coll'essere contemporaneo a qualsiasi epoca. Così la riduzione la si è potuta articolare in appena quattordici quadri presentati senza soluzione di continuità e che si possono suddividere in quattro momenti fondamentali: la vita di Teodora cortigiana parallela a quella di Giustiniano già imperatore; l'incontro fra i due e il loro matrimonio; l'emergente influenza di Teodora sul marito (le deliranti leggi sul matrimonio, sull'adulterio, sull'aborto, sull'evirazione, sulla pederastia, sono state da lei direttamente dettate); l'esercizio del potere come demenziale giro a vuoto, una sorta di isterico balletto sul dolore e sul lutto dei sudditi. La forma data allo spettacolo è quella di una cerimonia, una cerimonia di volta in volta oggettivizzata e soggettivizzata, che si innesta sulla rappresentazione di precisi rituali magici (la Processione, la Fattura, la Morte e la Rinascita, l'Uccisione del Re, la Teofagia): rituali che Teodora e Giustiniano conoscevano bene, se Procopio di Cesarea osò appellare l'Imperatore d'Oriente col titolo “Principe dei Demoni”». La fortuna teatrale dell'imperatrice è testimoniata anche dall'atto unico *Teodora* di Irene Papas.

accetta l'umiliazione della famiglia (il padre e i quattro fratelli sono stati accecati) e trama una terribile vendetta contro i nuovi signori. Dinanzi a Marco Gràtico, che «sta per essere insediato», come recita la didascalia, Basiliola «irrompe con la veemenza del vento»⁵⁷, con parole di sfida: «Mio padre mi chiamò Basiliola. / Per te mi chiamerò Distruzione. / E danzerò la danza di vittoria, / o Gràtico, per te, davanti a questi / mastri d'ascia e cordai; la danza sacra / ti danzerò, davanti a questi tuoi / pastori di cavalli e cacciatori / di lupi»⁵⁸. Proprio la danza eguaglia Basiliola a Teodora, come grida in risposta il popolo, evocando la sovrana: «Danza! Danza! – La Grecastra / appreso ha l'arte dell'Imperatrice! / – Danza, danza, o Faledra! – Nei quadrivii / di Bisanzio, nel circo! – È bella! È bella! / – Basiliola!». E attraverso la danza Basiliola offre la propria sensualità, consapevole della seduzione che sa suscitare: «E me, me che son bella (vedi, vedi / con che occhi terribili mi guatano / i calafati: l'odore de' miei / capelli è assai più forte che l'odore / dello spalmo, e una vena del mio collo, / se palpita, è più forte che la rema / della marèa), me offro al vincitore. / Io sia per te la rosa del bottino»⁵⁹. Ma spietata si leva contro di lei l'invettiva del monaco Traba, che tenta invano di salvare Marco e Sergio Gràtico dalla sua rovinosa attrazione⁶⁰: «Ella conobbe tutti / gli incesti e i giugnimenti belluini, / le lussurie che muggiano e che bélano, / le frodi che traviano la semenza, / gli spasmi contro cui gridano l'ossa. / Ovunque pubblicò le giaciture. / Mise il giaciglio su la piazza e in capo / di strada, lungo il molo e sotto il portico, / nella taverna e nell'accampamento. / Seppero gli omicidi il suo guanciaie. / Seppero i rubatori la sua coltre. / Seppero i mercenarii le sue schiume. [...] Tu questo udire devi. / Un uomo e il fratel suo germano entrambi / vanno a una stessa meretrice?»⁶¹.

Non sembra illegittimo cogliere in questi versi un richiamo proprio ai passi degli *Anekdoti* citati all'inizio, che d'Annunzio al pari di Sardou poteva conoscere, se non direttamente, almeno attraverso la mediazione della contemporanea cultura francese, esaltando in Basiliola quella «bellezza fatale e perversa di *belle dame sans merci*»⁶², che Sarah Bernhardt aveva portato sulla scena con *Théodora*. La lucida ferocia di Basiliola richiama la spietatezza che guida le scelte più crudeli di Teodora, nella certezza che

57. Cito da G. d'Annunzio, *Tragedie Sogni e Misteri*, Milano 1949, II, p. 60.

58. *Ibid.*, p. 61.

59. *Ibid.*, p. 63.

60. Ambedue infatti diventeranno suoi amanti, e questo indurrà Marco ad uccidere Sergio.

61. d'Annunzio, *op. cit.*, pp. 98-100.

62. G. Bàrberi Squarotti, *Invito alla lettura di Gabriele d'Annunzio*, Milano 1990, p.118.

«lei, donna, vinta, debole [...] non ha altre arti che il suo fascino ambiguo, il suo corpo, i suoi occhi, i suoi capelli, la sua capacità di danzare, ma le sa usare in modo efficace e sicuro, fino ad attuare il suo fine di vendicarsi dei torturatori della sua famiglia»⁶³. Naturalmente d'Annunzio si compiace di questa esasperazione, come ribadisce la didascalìa che accompagna la danza selvaggia della Faledra nel secondo episodio: «Nei moti delle reni e delle anche scricchiolano le scaglie del cinto; per la fenditura laterale apparisce e sparisce tra la mobilità delle pieghe la coscia nervosa; e gli anelli dei malleoli tintinnano; e quando il torso si piega in dietro, le mammelle s'ergono sforzando i pettorali di gemme che le comprimono in forma di coppe riverse. Allora gli uomini prorompono in grida, s'inarcano come per balzare e ghermire»⁶⁴. Una scena di irrefrenabile delirio sensuale, contrassegnata dalle grida dei Convivi dell'agape: «Sii discinta! / Sii discinta! [...] Sii nuda come la tua spada ardente! [...] Dona tutta quanta / la tua bellezza a chi t'invoca! – Slaccia / i tuoi calzari! – Scàrcera il tuo seno! – / Schianta il tuo cinto! – Inàrcati! – Rivèrsati!»⁶⁵. Significativamente, alla gestualità della danza, scandita dal grido «Inàrcati!», corrispondono le grida di coloro che «s'inarcano come per balzare e ghermire» e tutta la scena richiama in modo sorprendente un passo degli *Anekdoti*, 9, 23: «Spesso si spogliava insieme ai mimi e teneva il centro della scena [...] inarcandosi».

Come la bellezza di Teodora piega Giustiniano e costringe alla sottomissione il popolo⁶⁶, così «Basiliola è la trionfatrice⁶⁷, non Marco: la sconfitta, l'oppressa, la maledetta che è riuscita a porre ai propri piedi i vincitori, in forza della sua bellezza, per il solo fine della vendetta»⁶⁸. Basiliola è nel contempo *femme fatale*, che esercita con istinto distruttivo le sue grazie, e *despoina*, che lotta in nome della fazione e del *ghenos* – due comportamenti del tutto consentanei all'*ethos* bizantino del personaggio, che sembra legittimo cogliere anche in Elena Comnena, la protagonista della *Gloria* (1899), rappresentata da Eleonora Duse ed Ermete Zacconi. In questa sede merita almeno di essere segnalato come anche la Comnena sia «dotata di una

63. G. Bàrberi Squarotti, «Il drammaturgo», in AA. VV. *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte* (Atti dell'XI Convegno Internazionale di Studi dannunziani), I, Pescara 1989, pp. 82-83.

64. d'Annunzio, *op. cit.*, p. 137.

65. *Ibid.*, pp. 138-139.

66. Come si legge in *Anekdoti*, 10, 8: «Quanto poi alla gente che prima se la rimirava, tutt'a un tratto, spudoratamente, eccoli contenti di essere – e dirsi – suoi 'schiavi', a mani levate».

67. Nonostante la morte finale; Basiliola ottiene da Marco Gràtico di morire come desidera, lanciandosi tra le fiamme dell'ara della Vittoria, che arde nell'atrio della Basilica.

68. Bàrberi Squarotti, «Il drammaturgo», *cit.*, p. 83.

straordinaria forza vitale, capace di abbagliare e sottomettere con il suo fluido sia il vecchio Bronte sia il giovane Fiamma [...] espressione perfetta della forza, irrefrenabile e invincibile, priva di qualsiasi vincolo o legge, in sé sufficiente e sicura, soprattutto eterna»⁶⁹.

Ma il modello di Teodora continua a durare nel tempo. Il noto confronto con Evita Duarte, moglie del dittatore argentino Juan Peron, è basato su un analogo percorso di vita, dai più modesti e diffamati teatri alla guida del paese, acclamata dal popolo, che la pianse con straordinaria partecipazione, quando un cancro (come Teodora!) stroncò prematuramente la sua vita (1952)⁷⁰. Evita è la protagonista dell'omonimo film realizzato nel 1996 da Alan Parker (a cui si deve anche la sceneggiatura, con la collaborazione di Oliver Stone) e interpretato da Madonna e Antonio Banderas; ispirato al musical di Tim Rice e Andrew Lloyd Webber (1978) è totalmente privo di dialogo, con sottotitoli nell'edizione italiana, percorso dalla celebre canzone *Dont' Cry for Me Argentina*. Dunque, dai palcoscenici della vita alla spettacolarità dell'opera cinematografica il destino dell'imperatrice di Costantinopoli si rinnova, fornendo un paradigma capace di suscitare suggestioni che sanno attrarre in forme diverse il pubblico di ogni tempo – un segnale che consolida l'esemplarità del millennio bizantino.

69. F. Spera, «La Gioconda e La Gloria», in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, cit., II, p. 509.

70. Cfr. Beck, *Lo storico e la sua vittima*, cit., pp. 90-91.

TRADURRE I TESTI BIZANTINI: LE ATTESE DEL LETTORE

Hermeneuein. Tradurre il greco,
Bologna 2009, 195-210

Al termine della sua esaustiva introduzione alla *Cronaca* di Giorgio Sfranze, Riccardo Maisano osserva¹:

«La traduzione italiana rinuncia in linea di principio a rendere il testo più gradevole e accettabile di quanto non sia nell'originale. Essa si propone solo di rendere più agevole la lettura del testo greco mettendone in luce la struttura, l'accezione dei vocaboli, i nessi non immediatamente visibili. La tentazione di migliorare Sfranze ampliando, parafrasando, sintetizzando è sempre molto forte: come dimostra la storia del testo del nostro autore [...], questa tendenza è nata pochi anni dopo la scomparsa di Sfranze ed è sopravvissuta fino ai giorni nostri; non era quindi necessario offrirne qui un altro esempio. Perciò la traduzione italiana va considerata in funzione del testo greco a fronte, del suo stile sempre faticoso, del suo lessico spesso monotono e altrettanto spesso vivace e allusivo».

Nato il 30 agosto 1401, Sfranze fu dignitario di corte negli anni più drammatici di Costantinopoli, al servizio degli imperatori Manuele II (1391-1425), Giovanni VIII (1425-1448) e Costantino XI (1448-1453). Dopo la conquista turca, si rifugiò a Londari, al servizio del despota Tommaso Paleologo, per conto del quale svolse missioni diplomatiche in Serbia e a Venezia. Alla morte di Tommaso cercò invano aiuti in Italia, presso il cardinale Bessarione, finché nel 1468 insieme alla moglie indossò l'abito monastico, ottenendo successivamente l'ordinazione (1472). Poiché la fonte di queste (e altre più dettagliate) notizie è proprio la *Cronaca*, che si interrompe

1. *Giorgio Sfranze. Cronaca*, a c. di R. Maisano, Roma 1990, 81*s. Mentre il presente lavoro era in corso di stampa è apparsa una riedizione dell'opera, approntata col proposito di renderla accessibile anche a un vasto pubblico, cf. *Giorgio Sfranze, Paleologo. Grandezza e caduta di Bisanzio*, a c. di R. M. con una nota di L. Canfora, Palermo 2008.

nell'estate 1477 (verosimilmente l'anno della morte), non è difficile cogliere nell'opera la fusione di due «tradizioni (la memorialistica e la cronografica) proprio per la sua esperienza umana e professionale, che ha reso lui, uomo di corte ma non di primissimo piano, portavoce sia della coscienza collettiva degli ultimi *archontes* bizantini, sia della sua individuale coscienza di uomo politico e di diplomatico»². Naturalmente questa scelta incide sulla cifra stilistica dell'opera, nella quale il racconto alterna a brevi informazioni di caratura anche molto diseguale sequenze contrassegnate da un ritmo narrativo di più ampio respiro, scandito da una riflessione articolata. Mi limiterò a due esempi:

XXVI 6 Φθάσας οὖν ἐγὼ εἰς τὸν Εὐριπον, τὰ δὲ κάτεργα οὐ φθάσας δι' ἄλλου πλευσίμου εἰς τὴν Λῆμνον ἀπεσώθην κάκεϊσε εὐρῶν κάτεργον βασιλικὸν εἰς τὴν Πόλιν ἀπεσώθην εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ Νοεμβρίου τοῦ νγ-ου ἔτους. (7) Τῷ δὲ αὐτῷ μηνὶ ια-^η ὁ ῥῆξ τῆς Οὐγγαρίας ἐσκοτώθη παρὰ τοῦ ἀμηνῶ εἰς τὴν Βάρναν. (8) Καὶ τῇ ιζ-^η τοῦ Ἰουλίου μηνὸς τοῦ αὐτοῦ ἔτους ἐγεγόνει παγκόσμιος καύσων καὶ ἄξιος μνήμης. (9) Ἐν ᾧ δὴ θέρει καὶ ὁ πνευματικὸς κύρ Γρηγόριος πατριάρχης ἐγεγόνει. (10) Καὶ τῇ ιε-^η τοῦ Αὐγούστου μηνὸς τοῦ αὐτοῦ ἔτους ἐγεννήθη μοι ὁ υἱὸς Ἀνδρόνικος, ὃς ἔζησεν ἡμέρας καὶ μόνον ὀκτώ.

«Giunto io dunque ad Euripo, ma senza aver raggiunto le galee, arrivai a Lemno con un'altra nave, e trovata là una galea imperiale, giunsi in Città [Costantinopoli] agli inizi di novembre dell'anno '53 [1444]. (7) Lo stesso mese, addì 11, il re d'Ungheria fu ucciso dal sultano a Varna. (8) Addì 17 del mese di luglio dello stesso anno [1445] ci fu dappertutto un'ondata di caldo memorabile. (9) In quella estate divenne patriarca il confessore messer Gregorio. (10) Addì 15 del mese d'agosto dello stesso anno nacque mio figlio Andronico, che visse otto giorni soltanto».

XXIII 1 Καὶ τῇ κζ-^η Νοεμβρίου τοῦ αὐτοῦ ἔτους διέβη ὁ βασιλεὺς κύρ Ἰωάννης μετὰ τοῦ πατριάρχου καὶ τοῦ δεσπότη κυροῦ Δημητρίου καὶ πολλῶν ἀρχόντων τῆς συγκλήτου καὶ τῆς ἐκκλησίας καὶ πάντων σχεδὸν τῶν μητροπολιτῶν καὶ ἐπισκόπων διὰ τὴν μελετηθεῖσαν (ὡς μὴ ὄφελε) σύνοδον. (2) Καὶ οὐ λέγω τοῦτο διὰ τὰ τῆς ἐκκλησίας δόγματα (ταῦτα γὰρ παρ' ἄλλοις ἐδόθησαν κρίνεσθαι) ἐμοὶ δ' ἀρκεῖ ἡ πατρικὴ μου διαδοχὴ τῆς πίστεως, καὶ ὅτι οὐδέποτε παρὰ τινος τῶν τοῦ μέρους ἐκείνου ἤκουσα, ὅτι τὸ ἡμῶν κακόν, ἀλλὰ καλὸν καὶ ἀρχαῖον, καὶ τὸ ἐκείνων οὐ κακόν, ἀλλὰ καλόν. (3) καὶ νὰ εἶπω, ὡς ἐν παραδείγματι, ὅτι τὴν Μέσην ὁδὸν τῆς πόλεως, τὴν πλατεῖαν καὶ εὐρύχωρον, διέρχομαι πολλοὺς χρόνους μετὰ τινων, δι' ἧς ἐκαταντῶμεν εἰς τὴν Ἁγίαν Σοφίαν.

2. Cf. Maisano, *o.c.* 34s.

Εἶτα μετὰ τινας καιροὺς εὐρέθη παρά τινων καὶ ἄλλη ὁδὸς κατανωσάσα, ὡς λέγουσι, καὶ αὕτη ἐκεῖ· καὶ νὰ με παροτρύνωσιν, ὅτι “ἐλθὲ καὶ διὰ τῆς ὁδοῦ ταύτης ἧς εὐρομεν· καὶ γάρ, εἰ καὶ ἔστιν αὕτη, ὅπου ἀπέρχη, καλὴ καὶ ἀρχαία καὶ ἡμῖν ἀρχῆθεν σὺν ὑμῖν γνωστὴ καὶ διερχομένη, ἀλλὰ καὶ αὕτη, ἣν εὐρομεν νῦν, καλὴ ἔστιν”. Ἐγὼ δὲ νὰ ἀκούω παρὰ μὲν τῶν, ὅτι καλὴ ἔστι, παρὰ δὲ τῶν, ὅτι οὐ καλὴ, διὰ τὶ νὰ μηδὲν εἶπω· “Μετ’ εἰρήνης καὶ ἀγάπης ἀπέρχεσθε καλῶς εἰς τὴν Ἁγίαν Σοφίαν, ὁπόθεν βούλεσθε· ἐγὼ δὲ πάλιν θέλω διέρχεσθαι διὰ τῆς ὁδοῦ, ἣν καὶ μεθ’ ὑμῶν πολὺν τινα χρόνον διερχόμην καὶ καλὴν αὐτὴν καὶ παρ’ ὑμῶν καὶ τῶν προγόνων μου μαρτυρομένην καὶ διερχομένην”. (4) Οὐ διὰ ταύτην οὖν τὴν αἰτίαν εἶπον τὸ “ὡς μὴ ὠφελεν” (ἤθελα γάρ νὰ εἶχε γενεῖν καλῶς ἐνώσωσι τῶν ἐκκλησιῶν καὶ νὰ με ἔλιπεν ὁ εἶς τῶν ὀφθαλμῶν μου), ἀλλὰ διὰ τὸ ὅτι ἦν καὶ αὕτη ἡ τῆς συνόδου δουλεία αἰτία μία καὶ πρώτη καὶ μεγάλη εἰς τὸ νὰ γένηται ἡ κατὰ τῆς Πόλεως τῶν ἀσεβῶν ἔφοδος καὶ ἀπὸ ταύτην πάλιν ἡ πολιορκία καὶ ἡ αἰχμαλωσία καὶ τοιαύτη καὶ τοσαύτη συμφορὰ ἡμῶν.

«Addì 27 novembre dello stesso anno [1437] l'imperatore messer Giovanni con il patriarca, il despota messer Demetrio, molti baroni del consiglio e quasi tutti i metropolitani e i vescovi della chiesa partì per il progettato concilio: non fosse mai stato! (2) Io non dico questo per i dogmi della Chiesa, perché ad altri è stato dato di giudicarli: a me basta la fede ricevuta da mio padre e il fatto che mai da alcuno di quell'altro partito ho inteso che il partito nostro è cattivo, ma piuttosto che è buono e antico, e che il loro non è cattivo, ma buono. (3) A mo' di esempio dirò che per molti anni in Città abbiamo percorso con alcune persone la strada Maestra, quella via larga e spaziosa per la quale giungevamo a Santa Sofia; poi, dopo qualche tempo, è stata trovata da alcuni un'altra strada che, a quanto dicono, arriva essa pure là. E mi esortano dicendo: "Vieni per questa via che abbiamo trovata: infatti, anche se questa, per la quale vai tu, è buona e antica e per noi nota e battuta insieme a voi fin dal principio, tuttavia pure questa che abbiamo trovata ora è buona". Io però sento bensì da alcuni che è buona, ma da altri sento che non lo è. Perché non dovrei dire: "In pace e amore andate felicemente a Santa Sofia per dove volete: io da parte mia voglio andare per la strada che per molto tempo ho percorso con voi e che è stata testimoniata e praticata come quella buona da voi e dai miei avi"? (4) Dunque non per questo motivo ho detto: "Non fosse mai stato!" (avrei voluto infatti che il concilio si concludesse felicemente con l'unione delle Chiese e che mi mancasse uno dei miei occhi), ma per il fatto che questa faccenda del concilio fu una causa, anzi la prima e la più grave, perché avvenisse l'assalto degli infedeli contro la Città, e da questo poi l'assedio, la conquista e tali e tante nostre sventure».

In entrambi i casi Maisano ha il merito di rendere con finezza la *Stimmung* stilistica della *Cronaca*, offrendo anche al lettore ignaro della lingua greca quelle suggestioni che ritroviamo nelle coeve compilazioni italiane «in forma diaristica e cronachistica, nelle quali gli autori – spesso non dotati di

una specifica preparazione letteraria – registrano eventi pubblici e privati mescolando livelli stilistici diversi e fondendo fra loro differenti usi ortografici e grammaticali»³. Quanto mai probante appare a Maisano anche il confronto con la *Cronica* di Dino Compagni: «nelle scelte lessicali e sintattiche, nell'impostazione del racconto e negli spunti polemici e apologetici, oltre che nella stessa personalità politica e umana del suo autore, essa mostra altrettanti punti di contatto col nostro testo»⁴. Partendo da questa prospettiva si spiegano alcune originali scelte lessicali, come l'impiego cancelleresco di 'addi', che accompagna la determinazione temporale (in greco c'è il semplice dativo), la resa di κῦρ e κυρά con 'messere' e 'madonna', di πρωτοστράτωρ con 'gran marescalco', di ὁ ἐπὶ κανικλείου con 'scrivano imperiale', o ancora di μέγας δούξ con 'grande ammiraglio'. «In alcuni casi», spiega Maisano «in cui la pura trascrizione sarebbe risultata artificiale o ambigua, si è cercato di rendere la vacuità dei titoli onorifici ricordati dall'autore facendo ricorso a titoli italiani che corrispondono a quelli dell'originale per altrettanta vacuità e lontananza dal proprio valore originario»⁵ – in questo modo, pur senza esplicitarlo, Maisano adotta una traduzione 'naturalizzante'⁶, ossia avvicina il testo al lettore, cercando di trasmettere il ritmo della prosa originale. Lo prova in particolare il rispetto dell'*ordo verborum*, nonché l'essenzialità della resa, che evita amplificazioni poco appropriate allo stile di Sfranze. Proprio per questo forse in XXIII 4 ἤθελα γάρ νὰ εἶχε γενεῖν καλῶς ἔνωσις τῶν ἐκκλησιῶν («avrei voluto infatti che il concilio si concludesse felicemente con l'unione delle Chiese») si potrebbe tradurre più semplicemente «avrei voluto infatti che ci potesse essere una felice unione delle Chiese» – il richiamo alla conclusione del concilio appesantisce inutilmente il contesto. Diversamente, subito dopo, in relazione al nesso αὕτη ἡ τῆς συνόδου δουλεία («questa faccenda del concilio») poteva essere utile annotare che δουλεία nella lingua moderna significa anche 'noia, fastidio', una valenza affatto consentanea al nostro passo, che rivela con finezza il tormento⁷ di Sfranze dinanzi alla sinodo, della qua-

3. Maisano, *o. c.* 38* n. 52.

4. Maisano, *ibid.*

5. Maisano, *o. c.* 81*.

6. La distinzione fra traduzione 'naturalizzante' e 'estraniante', risale a F. Schleiermacher, *Sui diversi metodi del tradurre*, in *Etica ed ermeneutica*, a c. di G. Moretto, Napoli 1985, 83-120 ed è stata opportunamente richiamata dagli interventi di G. Mastro-marco, *Aristofane e il problema del tradurre* (104-126) e di A. Garzya, *Considerazioni sulla traduzione di testi di prosa greca tardoantica* (179-185), in AA.VV., *La traduzione dei testi classici. Teoria prassi storia*, a c. di S. Nicosia. Napoli 1991.

7. Anche nel linguaggio quotidiano il sostantivo «schiavitù» è usato con identica valen-

le coglie gli effetti comunque dirompenti – rivelare il proprio atteggiamento attraverso allusioni lessicali è tipico della tradizione bizantina indipendentemente dal genere letterario.

Lo stile disadorno di Sfranze contrasta con la sostenutezza di Niceta Coniata (ca. 1155/1157-1217), contrassegnata da un periodare scandito da una scelta lessicale che alterna neologismi e sinonimi, talvolta in modo anche esasperato, creando un intricato ordito di *cola*, non di rado impregniato da trame metaforiche trasferibili in un'altra lingua solo attraverso un paziente lavoro di adattamento⁸. Un esempio è offerto dall'inizio del libro VIII (1,1 = vol. I pp. 455-457)⁹:

δοτέον τῷ λόγῳ κάκεινα. ὁ βασιλεὺς οὗτος μὴ ἔχων νόμῳ πολέμου κατὰ τῶν ἔθνῶν ἐπελθεῖν, ὅσα κόλπον ἀμφινέμεται τὸν Ἴόνιον, ἢ μᾶλλον, τὴν κατὰ Ῥωμαίων ἔφοδον τούτων πρὸ ὀφθαλμῶν ἔχων αἰεὶ καὶ κρίνων φοβεράν καὶ δυσάντητον, οἷα εἰδῶς τὰς τῶν Ῥωμαίων δυνάμεις ἀπροσφυεῖς ἐξ ἀντιπάλου στήναι ταῖς ἐσπερίας καὶ ἄντικρυς χύτρας πρὸς λέβητας, ὡς ἐξὸν καὶ τὸ θέσθαι διαθήκην κατὰ Ῥωμαίων καὶ συμφρονήσειν ὅλως τοὺς δυσμόθεν καὶ πρὸς μίαν τραπέσθαι σύμπνοιαν ὑπεβλέπετο καὶ παντοίως ἀσφαλιζόμενος πόρρωθεν τοὺς μὲν κατὰ τὴν ἔω βαρβάρους ἐξεῖναι οἱ ἔφασκε χρήμασι πρὸς φιλίαν ὑπάγεσθαι καὶ διὰ μάχης συμπεῖθειν τῶν οἰκείων ὄρων μὴ ἐκκεχύσθαι, τὴν δέ γε μὴν ἐσπερίαν ὑφορᾶσθαι πολλαχῶς ἔθνικὴν πολυσπέρειαν· ὑψαυχεῖν τε γὰρ τοὺς ἄνδρας καὶ τὸ φρονεῖν εἶναι ἀκαταπλήκτους τε καὶ ἀταπεινώτους, τό τε φιλαίματον διὰ μελέτης ἔχειν αἰεὶ, καὶ μὴ μόνον πλοῦτον περιβεβλησθαι πολὺν καὶ σιδηροφορεῖν πάντας εἰς πόλεμον, ἀλλὰ καὶ τὸ δύσνουν τρέφειν κατὰ Ῥωμαίων ἀκοίμητον καὶ φιλεχθρεῖν αἰεὶ κατὰ τούτων καὶ λοξὸν ὄρᾶν καὶ λυτᾶν.

«Debbono essere raccontati anche i fatti seguenti. Questo imperatore, non potendo assalire secondo la legge di guerra i popoli che abitano intorno al golfo ionico o, piuttosto, avendo sempre davanti agli occhi un attacco di questi ai Romani e giudicandolo temibile, difficile da fronteggiare - sapeva che le forze dei Romani, vere pentole di coccio a paragone di vasi di ferro, non erano fatte per opporsi a quelle occidentali - paventava che gli Occidentali potessero convenire unanimemente di stringere un'alleanza con-

za - e Sfranze sa che proprio la δουλεία fu la conseguenza più drammatica e terminale del concilio di Firenze-Ferrara.

8. Per alcuni di questi problemi rinvio al mio lavoro *Note sullo stile di Niceta Coniata*, in AA.VV. *Κανίσκιν*. «Studi in onore di G. Spadaro», Soveria Mannelli (CZ) 2002, 117-127.

9. Cito da *Niceta Coniata. Grandezza e catastrofe di Bisanzio (Narrazione cronologica)*, I. *Libri I VIII*, intr. di A.P. Kazhdan, testo crit. e comm. di R. Maisano, trad. di Anna Pontani, Milano 1994.

tro i Romani. Cercando in ogni modo di difendersi al massimo diceva che con il denaro poteva indurre i barbari orientali all'amicizia e con la guerra persuaderli a non riversarsi fuori dei propri confini, che temeva invece l'ampia disseminazione dei popoli occidentali per molti motivi: quegli uomini erano superbi, non si lasciavano impressionare né avviliti, non facevano che occuparsi di imprese sanguinarie; non solo erano fomite di una grande ricchezza e in guerra tutti andavano armati, ma nutrivano un'implacabile ostilità contro i Romani, avevano per essi un odio perenne, li guardavano storto, smaniavano contro di loro».

Senza dubbio Anna Pontani ha tentato con merito di riprodurre l'andamento ipotattico del brano, conservando la triplice sequenza participiale (μὴ ἔχων ... ἔχων ... κρίνων), ma alleggerendo il nesso causale ὡς εἰδώς con una parentetica, che interrompe la scansione dei participi, introducendo subito il verbo principale. Questa scelta impone di spezzare il lungo periodo, ma subito dopo la soppressione di καί conferisce alla resa un brusco scarto, che non permette di dare il dovuto rilievo agli unici verbi di modo finito (ὑπεβλέπετο ... ἔφρασκε) sui quali è costruito il lungo periodo. Certamente Niceta Coniata è uno degli autori più ardui del millennio bizantino – di lui si potrebbe dire quanto Garzya afferma per Libanio, «incomprensibile (non solo ai posteri, ma ai contemporanei!)¹⁰»; e adattare la traduzione allo stile dell'originale (naturalmente nel rispetto della leggibilità) è una scelta senza dubbio rischiosa, ma affatto stimolante, in quanto ricrea quelle cadenze che avvicinano il lettore all'autore, anche a prescindere dal testo – un'operazione quanto mai proficua perché favorisce l'apprezzamento di una letteratura che certo non è «una delle più noiose del mondo», come riteneva Pasquali¹¹. In effetti, Niceta Coniata è assai abile nel variare i ritmi del racconto, soprattutto quando la descrizione degli eventi prevale sul tentativo di spiegarli attraverso il comportamento dei protagonisti. Allora la parola illumina i drammi della storia e la narrazione è scandita da ritmi che il traduttore ha l'obbligo di riprodurre, nei limiti del possibile. Il *pathos* della conquista latina di Costantinopoli (1204) offre una

10. Garzya, *o. c.* 180.

11. Questo naturalmente non significa che tutti i testi bizantini debbano essere tradotti; rimane ancora valido l'ammonimento di F. Dölger, *Παρασπορά*, Ettal 1961, 26: «Quando si incontrano difficili testi di retorica, una parafrasi riassuntiva deve sostituire la traduzione; solo per i passi più difficili da capire occorre stampare una traduzione letterale e al tempo stesso fornire un commento linguistico e contenutistico» - ripreso da A. Garzya, *Encomio di Adriano Comneno*, Napoli 1965, 6.

testimonianza memorabile, come prova il passo che segue (553, 15-554, 33 van Dieten)¹²:

τὸ δὲ μεταρσιωθὲν ὑπὲρ ἔννοιαν τὴν νύκτα ὅλην ἐκείνην καὶ τὴν ἐπιούσαν ἡμέραν καὶ τὴν ταύτης διάδοχον ἐσπέραν τὸ πᾶν ἐπενέμετο. καὶ ἦν καινὸν τὸ ὀρώμενον καὶ πᾶσαν ὑπερβαῖνον λόγου δύναμιν· πολλῶν γὰρ καὶ ἄλλων τῆ πόλει πρότερον ἐμπρησμῶν, οὐμενοῦν εἴπη τις ὀπόσων καὶ οἶων γεγενημένων, ὁ τότε συμβὰς ἐναύσματα βραχέα τοὺς πάντας ἀπέδειξε. πολλαχοῦ γὰρ διαιρούμενος καὶ διασπώμενος τῆς συνεχείας αὔθις συνήρχετο καὶ ὡς εἰς ὄλκον ἓνα πυρόεντος συνήπτετο ποταμοῦ. ἀνετρέποντο στοαί, ἀγορῶν κάλλη κατερριπτεῖτο, κίωνων μέγεθος διεφορεῖτο καθ' ὕλην εὐπρηστον. οὐκ ἦν τῶν ὄντων οὐδέν, ὃ ἦν ἐκείνου τοῦ πυρὸς σθεναρώτερον. τὸ δὲ δὴ καινότερον, ὡσεὶ ψωμοὶ πυρὸς ἐξ ἐκείνης τῆς βαρυβρόμου καὶ σιδηρᾶς ἐμπρήσεως ἀποσπώμενοι καὶ φερόμενοι διαέριον τὰς πόρρωθεν οἰκοδομίας κατέφλεγον, κατὰ διαστήματα πως ἀκοντιζόμενοι καὶ ὡς οἱ ἐν αἰθέρι διὰ ττοντες ἐκτεινόμενοι· καὶ τὸν ἐν μέσῳ χῶρον ἀθιγῆ τῷ τέως ἔῶντες καὶ ἀκατάπρηστον, μετὰ βραχὺ κάκεινον ἐπανιόντες συνέμαρπτον καὶ ἠφάνιζον. ἐν πολλοῖς δὲ καὶ κατ' εὐθυωρίαν τὸ πῦρ προῖόν, ὑπ' ἀνέμου βορρᾶ ἔλαυνόμενον, μετὰ βραχὺ παρεγκλίναν, ὡς εἰ νότος αὐτὸ διερρίπιζεν, ὠρᾶτο δόχμιον, ἀμαυροῦν ἐπιστροφάδην καὶ τὰ ὅλως ἐμπρησθῆναι ἀνυπονόητα.

«Il fuoco si alzò oltre l'immaginabile e per tutta la notte, il giorno seguente e la sera successiva divorava ogni cosa. Quello che si vedeva era straordinario e impossibile da raccontare; infatti, un tempo gli incendi in città furono molti e diversi – nessuno potrebbe dire quanti e di quale entità – ma quello che scoppiò allora li fece apparire tutti faville insignificanti. Le fiamme, che pure si propagavano dovunque e perdevano compattezza, di nuovo si riunivano e confluivano incanalandosi in una sorta di fiume incandescente. I portici erano distrutti, le bellezze delle piazze abbattute, le grandi colonne fatte a pezzi come legna da ardere. Non c'era nulla che potesse resistere al fuoco. Ma, il fatto più sorprendente, da quell'incendio crepitante e indomabile si staccavano come pezzi di fuoco e levandosi in aria bruciavano le case lontane, scagliati a distanza come dardi e allungandosi come stelle cadenti; nel frattempo, l'area intermedia rimaneva intatta e non era bruciata, ma dopo un po' anch'essa era assalita e distrutta dal ritorno di fiamma. Il fuoco, che pure procedeva in molti luoghi anche in linea retta, sospinto dal vento del nord, dopo un po' de-

12. Ripropongo variata una traduzione di lavoro che avevo approntato in occasione di un seminario (*Niceta Coniate. La conquista di Costantinopoli durante la IV Crociata*, trad. di F. C., Milano 1981).

viava, come se lo attizzasse noto, e appariva di traverso, distruggendo dovunque anche quegli edifici che non si pensava assolutamente potessero venire bruciati».

Rispetto all'esempio precedente, il periodare è senza dubbio più frantumato, ma la necessità di armonizzare le sequenze partecipiali con i pochi verbi di modo finito non attenua le difficoltà del traduttore, che deve adattare le proprie scelte anche alla varietà delle immagini suggerite dall'evento. Per questo, la tensione stilistica di Niceta Coniata non può essere colta pienamente dal lettore se non si correda la traduzione con un apparato di note mirate a scavare nell'ordito lessicale, cercando di recuperare anche quelle specificità che qualunque resa inevitabilmente smarrisce. Nel dettaglio merita di essere segnalata la pregnanza di *καινόν*, nel quale le valenze consuete di 'nuovo' e 'straordinario' anticipano gli esiti «terribili» dell'incendio – Maria Minniti Colonna traduce senz'altro «terrificante»¹³, ma il significato primario dell'aggettivo va comunque mantenuto, dal momento che è ribadito anche subito dopo (*τὸ δὲ δὴ καινότερον*). Altrettanto fine l'impiego di *συνήπτετο*, affatto consentaneo al contesto; infatti, uno dei valori del verbo semplice è proprio «accendor» (*ThGL* II 1837 s.v.) e la scelta sottolinea con intensità l'immagine, anche per la fine collocazione del verbo tra *πυρόντος* e *ποταμοῦ*. Anche in 554,25 la semplice traduzione di *ὥσεί ψωμοὶ πυρὸς ... σιδηρᾶς ἐμπρήσεως* non permette di comprendere la carica allusiva che contrassegna l'intero passo; infatti, se l'impiego metaforico di *ψωμοί* richiama *Ps.* 147,6 *βάλλοντος κρύσταλλον αὐτοῦ [scil. il Signore] ὥσεί ψωμούς*, l'aggettivo *σιδηρᾶς* riferito al fuoco rinvia a *Il.* XXIII 177 *πυρὸς μένος σιδήρεον*, attestando la combinazione di due modelli stilistici (la Bibbia e Omero¹⁴) prediletti dall'autore. Allo stesso modo la traduzione non

13. Cf. *Bisanzio nella sua letteratura*, a c. di U. Albini-E.V. Maltese, Milano 1984, 657.

14. Il problema è stato affrontato da Riccardo Maisano in due lavori distinti, *I poemi omerici nell'opera storica di Niceta Coniata*, in F. Montanari-S. Pittaluga (edd.), *Posthomerica II. Tradizioni omeriche dall'Antichità al Rinascimento*, Genova 2000, 41-53: 53 («Omero è adoperato da Niceta in funzione della lettura che egli si aspetta: lettura ad alta voce, fruizione esoterica da parte di un pubblico a lui omologo e in grado di apprezzare quegli artifici letterari di cui le citazioni sono parte integrante. Nello stesso tempo il poeta è oggetto di emulazione e imitazione da parte dello storico assai più degli storici antichi») e *La funzione letteraria della Bibbia nei testi bizantini*, in AA.VV., «Pré-Actes, I. Séances Plénières. XX^e Congrès International des Études byzantines», Paris 2001, 42-46 (in particolare, Maisano considera i richiami biblici «come portatori di topoi», «come indicatori di chiavi di lettura», «come espediente formale», ovvero coglie «fusione tra riecheggiamenti biblici e classici» e «citazioni [...] con mutamento di senso», sottolineando in conclusione che «il modello scritturale agisce sull'articolazione del discorso e nello stesso tempo ne determina l'elaborazione

basta a rendere subito dopo il movimento del fuoco: all' 'alto', rappresentato dalle immagini dei dardi e delle stelle cadenti, si contrappone in 'basso' la rovina delle case, a cui dà significativo rilievo κατέφλεγον, con la carica espressiva implicita nel preverbio. Mirata a questi dettagli e opportunamente calibrata, siffatta esegesi non costituisce meramente un corredo dotto, ma appare indispensabile per introdurre il lettore nella *Stimmung* del testo originale e risulta del tutto omologa agli *apparatus fontium*, che corredano le edizioni critiche più affidabili.

Naturalmente, è superfluo precisare che lo scavo varia in rapporto alla caratura dell'opera e al genere letterario; in sostanza, tradurre i testi bizantini significa più che mai entrare nel laboratorio dell'autore, mettendo il lettore nella condizione di condividere un patrimonio di suggestioni, di cui la resa italiana rischia di rivelarsi spesso solo strumentale. In tale prospettiva, crea difficoltà la poesia religiosa, che propone tematiche varie (parenesi omiletica, attraverso i modelli del Vecchio e Nuovo Testamento, ἑλλαμψις mistica, esegesi teologica), innovando la tecnica compositiva con canoni e contaci, ovvero riproponendo la tradizione metrica classica. Anche in questa produzione tuttavia noi cogliamo il contrassegno di tutta la poesia bizantina, «la quale tende a sottrarsi ad ogni tentativo di definizione in senso antitetico (religioso↔laico)» e autorizza una lettura che non sia «soltanto religiosa e liturgica ma anche letteraria»¹⁵. Poiché tali considerazioni valgono anche per Simeone il Nuovo Teologo (949-1022), come ho cercato di mostrare in altra sede¹⁶, l'impegno del traduttore dovrà essere rivolto primariamente in questa direzione, aiutando il lettore a cogliere il ritmo, le movenze e l'ordito sui quali si fonda l'ispirazione mistica. In questa sede mi limito a offrire come *specimen* la traduzione dell'inno 2, un componimento in dodecasillabi¹⁷, in vista di una edizione completa degli *Amori degli inni divini*¹⁸ – così recita il titolo della raccolta.

formale»).

15. R. Maisano, *Romano il Melode: il primo contacio per il Natale*, in U. Criscuolo-R. M. (edd.), *La poesia bizantina*. «Atti della terza Giornata di studi bizantini. Macerata, 11-12 maggio 1993», Napoli 1995, 164.

16. Cf. F. Conca, *L'inno 17 di Simeone il Nuovo Teologo*, «AAP» XLIX (2000) 139-150; Id., *La technique de composition dans les Hymnes de Syméon le Nouveau Théologien*, in Y. Lehmann (ed.), *L'hymne antique et son public*, Turnhout 2007, 371-378.

17. Metro che Simeone alterna all'ottosillabo (anacreonteo) e al decapentasillabo (politico).

18. La traduzione segue il testo di A. Kambylis, *Syméon Neos Theologos. Hymnen*, Berlin-New York 1976, 54-58; si veda anche *Syméon le Nouveau Théologien. Hymnes, 1-15*, intr., texte crit. et notes par J. Koder, trad. par J. Paramelle, I, Paris 1969, 177-187.

Τίς ἢ ἄμετρος εὐσπλαγχνία σου, σῶτερ;
 πῶς ἠξίωσας μέλος σόν με γενέσθαι,
 τὸν ἀκάθαρτον. τὸν ἄσωτον, τὸν πόρνον;
 πῶς ἐνέδυσας στολήν με λαμπροτάτην,
 ἀπαστράπτουσαν αἴγλην ἀθανασίας 5
 καὶ φῶς ποιοῦσαν ἅπαντά μου τὰ μέλη;
 σῶμα γὰρ τὸ σόν, τὸ ἄχραντον καὶ θεῖον
 ἀστράπτει ὅλον πυρὶ θεότητός σου
 ἀναφουραθὲν καὶ συμμιγὲν ἀρρήτως·
 τοῦτο οὖν κάμοι ἐδωρήσω, θεέ μου· 10
 τὸ γὰρ ῥυπαρὸν καὶ φθαρτὸν τοῦτο σκῆνος
 τῷ παναχράντῳ ἐνωθὲν σώματί σου
 καὶ μιγὲν τὸ αἷμά μου τῷ αἵματί σου
 ἠνώθην, οἶδα, καὶ τῇ θεότητί σου
καὶ γέγονα σὸν καθαρῶτατον σῶμα, 15
 μέλος ἐκλάμπον, μέλος ἅγιον ὄντως,
 μέλος τηλαυγὲς καὶ διαυγὲς καὶ λάμπον·
 ὄρω τὸ κάλλος, βλέπω τὴν λαμπηδόνα,
 ἐνοπτριζομαι τὸ φῶς τῆς χάριτός σου
 καὶ τὸ ἄρρητον ἐκπλήττομαι τῆς αἴγλης 20
 καὶ ἐξίσταμαι κατανοῶν ἑαυτόν,
 ἐκ ποίου οἶος ἐγενόμην, ὦ θαῦμα,
 καὶ εὐλαβοῦμαι καὶ ἑμαυτὸν αἰδοῦμαι
 καὶ ὡς σὲ αὐτόν καὶ τιμῶ καὶ φοβοῦμαι
 καὶ ἐξαπορῶ ἐντρεπόμενος ὅλως, 25
 τὸ ποῦ καθίσω καὶ τίني προσεγγίσω
 καὶ ποῦ τὰ μέλη τὰ σὰ προσανακλίνω,
 εἰς ποῖα ἔργα, εἰς ποίας ταῦτα πράξεις
 ὅλως χρῆσομαι τὰ φρικτά τε καὶ θεῖα·
 δός μοι καὶ λαλεῖν καὶ πράττειν, ἅπερ λέγω, 30
 ὧ δημιουργὲ καὶ πλάστα καὶ θεέ μου·
 εἰ γάρ, ἂ λαλῶ, οὐκ ἐκπληρῶ ἐξ ἔργου,
 γέγονα χαλκὸς ἠχῶν μάτην μεγάλα
 καὶ ἀναισθητῶν πρὸς τὴν ἠχὴν τῶν κτύπων·
 ἀλλὰ μὴ ἀφῆς μηδὲ ἐγκαταλίπης 35
 μηδὲ πλανᾶσθαι ἐάσης με, σωτήρ μου,
 τὸν ταλαίπωρον, τὸν πτωχόν τε καὶ ξένον,
 τὸν μυρία σοι τάλαντα χρεωστοῦντα,
 ἀλλ' ὡσπερ πάλαι, καὶ νῦν ποιήσον, λόγε·
 τότε γὰρ κλήρου καὶ γῆς πατρώας πάσης, 40
 πατρός, ἀδελφῶν, μητρός, ιδίων, ξένων
 καὶ ἄλλων πάντων συγγενῶν τε καὶ φίλων
 ἀπεχώρισας ἁμαρτωλὸν με ὄντα
 καὶ πάντων τούτων εὐτελέστερον, σῶτερ,
 καὶ προσελάβου σαῖς ἀχράντοις ἀγκάλαις 45

τὸν ἀγνώμονα φανέντα τοῖς καλοῖς σου·
 οὕτω καὶ νῦν με ἐλέησον, οἰκτίρμον·
 οὕτω, μᾶλλον δὲ μειζόνως, ὦ θεέ μου,
 καὶ σπλαχνίσθητι καὶ περιφύλαξόν με
 καὶ τοῦ θυμοῦ μου πράυνον τὰς κινήσεις 50
 καὶ ἰκάνωσον τοῦ μακροθύμω φέρειν
 πάντα πειρασμὸν καὶ λύπην τὴν τοῦ βίου,
 ὅσα ἐμαυτῷ προξενῶ κακοφρόνως
 †ὄσα† δαιμόνων πειράζει φθονερά φύσις
 καὶ οἱ ἀσθενεῖς τούτων τῶν ἀδελφῶν μου 55
 ἔργω μοι, λόγῳ προξενούσι· φεῦ, οἴμοι·
 ὅτι τὰ ἐμὰ μέλη με δαπανῶσι
 καὶ ὀδυνῶμαι δι' αὐτὰ ταῦτα πάλιν·
 ἄγομαι ποσὶ κεφαλή λαχῶν εἶναι
 καὶ γυμνοποδῶ καὶ ἀκάνθαις κεντοῦμαι 60
 καὶ σφόδρα ἀλγῶ τὴν ὀδύνην μὴ φέρων·
 τοῖς ἔμπροσθεν εἷς τῶν ἐμῶν ποδῶν βαίνει
 καὶ εἰς τοῦπίσω στρέφεται πάλιν ἄλλος·
 ἔνθεν κάκειθεν σύρουσιν, ἔλκουσί με
 καὶ περισκελίζομαι καὶ πίπτω κάτω· 65
 ἀκολουθεῖν οὐκ ἰσχύω τοῖς πᾶσι·
 τὸ κεῖσθαι κακὸν καὶ τὸ ὀδεύειν οὕτως
 χειρὸν πέλει τοῦ κεῖσθαι 67a
 ὡς πάσας ἄλλας συμφορὰς ὑπερβαῖνον·
 κύριε, δός μοι κατάνυξιν καὶ πένθος
 καὶ ἀξίωσον ἐν τῷ σκότει τοῦ βίου 70
 ἐν τῷ κόσμῳ τούτῳ τε, τῷ τῆς λύπης χωρίῳ,
 ἐκδουλεῦσαί σοι καὶ καλῶς θεραπεῦσαι
 καὶ τὰς ἀγίας ἐντολάς σου φυλάξαι·
 εὐχαριστῶ σοι, ὅτι ζῆν δέδωκάς μοι
 καὶ γινώσκεις σε καὶ προσκυνεῖν, θεέ μου· 75
 τοῦτο γὰρ ζωή, τὸ σὲ γινώσκειν μόνον
 θεὸν κτίστην τε καὶ ποιητὴν ἀπάντων,
 ἀγέννητον, ἄκτιστον, ἄναρχον μόνον,
 καὶ τὸν σὸν υἱὸν ἀπὸ σοῦ γεννηθέντα
 καὶ ἐκπορευτὸν τὸ πανάγιον πνεῦμα, 80
 τὴν πανύμνητον τριαδικὴν μονάδα,
 ἣν τὸ προσκυνεῖν εὐσεβῶς καὶ λατρεῦειν
 ὑπὲρ δόξαν ἅπασαν ἄλλην ὑπάρχει,
 κἂν ἐπίγειον, κἂν οὐράνιον εἴπῃς·
 τί γὰρ ἀγγέλων, τί δὲ τῶν ἀρχαγγέλων, 85
 κυριοτήτων, Χερουβὶμ, Σεραφίμ τε
 καὶ πασῶν ἄλλων στρατιῶν οὐρανίων
 ὑπάρχει δόξα ἢ φῶς ἀθανασίας
 ἢ χαρὰ ἢ ἔλλαμψις ζωῆς ἀύλου,

εἰ μὴ τὸ ἐν φῶς τῆς ἁγίας τριάδος διαιρούμενον τρισσῶς ἀδιαιρέτως, ὃ ἐν ὑπάρχει ἐν τρισὶ χαρακτῆρσι γινωσκόμενον ἀγνώστως, ὅσον θέλει· οὐδὲ γὰρ ἐνδέχεται κτίσμα τὸν κτίστην οὕτω γινώσκειν ὅλον,	90 94a
ὡς αὐτὸς οἶδεν ἑαυτὸν κατὰ φύσιν, κατὰ χάριν δὲ βλέπουσι καὶ νοοῦσιν ἄγγελοι πάντες καὶ πᾶσα κτιστὴ φύσις, οὐ καταλαμβάνοντες, ἀλλὰ νοοῦντες καθὸ γνωσθῆναι ἢ φανῆναι θελήσει τοῖς τυφλοῖς τὸ φῶς ἢ καὶ βλέπουσι πάντως·	95 100
καὶ γὰρ ὀφθαλμὸς χωρὶς φωτὸς οὐ βλέπει, ἀλλὰ καὶ ὄρᾶν ἐκ τοῦ φωτὸς λαμβάνει, ὅτι παρ' αὐτοῦ καὶ ἐδημιουργήθη· κἂν ἀσώματον, κἂν ἐνσώματον εἴπῃς, εὐρήσεις πάντα θεὸν πεποιηκότα,	105
τὰ ἐν οὐρανοῖς, εἴ τι δ' ἂν καὶ ἀκούσης, τὰ ἐπὶ τῆς γῆς καὶ τὰ ἐν ταῖς ἀβύσσοις· καὶ τούτων πάντων μία ζωὴ καὶ δόξα, μία ἔφεσις καὶ μία βασιλεία, πλοῦτος, χαρὰ, στέφανος, νῆκος, εἰρήνη	110
καὶ πᾶσα εὐπρέπεια ὑπάρχει ἄλλη, ἢ ἐπίγνωσις τῆς ἀρχῆς καὶ αἰτίας, ὅθεν παρήχθη καὶ γεγόνασι πάντα· τοῦτο σύστασις τῶν ἄνω καὶ τῶν κάτω, τοῦτο ἢ τάξις πάντων τῶν νοουμένων,	115
τοῦτο δούλωσις πάντων τῶν ὀρωμένων, τοῦτο ἔσχον ἄγγελοι στάσιν βεβαίαν προσλαβόμενοι γινῶσιν καὶ φόβον πλείω, ὅτε πίπτοντα τὸν σατανᾶν ἐώρων καὶ τοὺς σὺν αὐτῷ ὑπαχθέντας οἰήσει·	120
ὅσοι γὰρ μόνον ἐπελάθοντο τούτου, καὶ κατέπεσον ἐπάρσει δουλωθέντες· ὅσοι δὲ τοῦτο πάλιν εἶχον εἰς γινῶσιν, ἐκουφίζοντο φόβῳ καὶ τῇ ἀγάπῃ <u>προσκολλώμενοι τῷ ἑαυτῶν δεσπότῃ·</u>	125
ὅθεν ἢ ἐπίγνωσις τῆς δεσποτείας καὶ τὴν προσθήκην τῆς ἀγάπης ἐποίει, ὅτι καὶ πλείω τὴν ἀστράπτουσιν αἴγλην καὶ τρανοτέραν ἐώρων τῆς τριάδος· καὶ τοῦτο πάλιν πᾶσαν ἔννοιαν ἄλλην ἀπεκρούετο καὶ ἀτρέπτους ἐποίει τοὺς τρεπτὴν φύσιν τὸ καταρχὰς λαβόντας ἐν τῷ ὕψει μένοντας τῶν οὐρανίων.	130

«Qual è la tua smisurata benevolenza, Salvatore?
 Come hai ritenuto degno che diventassi membro tuo io,
 l'impuro, il dissoluto, il fornicatore?
 Come mi hai rivestito di una veste fulgidissima,
 che irradia un bagliore di immortalità 5
 e trasforma in luce tutte le mie membra?
 Infatti il tuo corpo, incontaminato e divino,
 sfavilla tutto, mescolato e unito
 in modo ineffabile al fuoco della tua divinità:
 dunque, anche a me hai donato questo, Dio mio; 10
 questa tenda sordida e corrotta
 si è unita al tuo corpo tutto immacolato
 e il mio sangue si è mescolato al tuo sangue;
 lo so, mi sono unito alla tua divinità,
 e sono diventato il corpo tuo purissimo, 15
 membro fulgido, membro veramente santo,
 membro che brilla da lontano, e trasparente e splendente
 vedo la bellezza, vedo il bagliore
 rifletto la luce della tua grazia
e sono sbalordito per il fulgore ineffabile 20
e trasalgo, pensando a me stesso,
 quale sono diventato da quel che ero, o meraviglia!,
 e ho riverenza e rispetto verso di me
 e proprio come verso di te onore e timore,
 e sono incerto, vergognandomi completamente, 25
 dove sedere, a chi avvicinarsi,
 dove posare le tue membra,
 per quali opere, per quali azioni
 utilizzarle completamente, esse che fanno rabbrivire
 e sono divine.

Concedimi di parlare e di fare quel che dico, 30
 o creatore e artefice e Dio mio!
 Perché, se non porto a compimento quello che dico,
 divento bronzo che risuona invano fortemente
 ed è insensibile all'eco dei colpi;
 ma non trascurarmi, non abbandonarmi, 35
 non lasciarmi errare, Salvatore mio,
 misero, povero e straniero,
 di migliaia di talenti debitore verso di te,
 ma come un tempo anche ora agisci, Verbo;
 allora l'eredità e tutta la terra patema, 40
 il padre, i fratelli, la madre, i parenti, gli estranei,
 e tutti gli altri congiunti e amici
 allontanasti da me, peccatore
 e più miserabile di tutti loro, o Salvatore,

e accogliesti nelle tue braccia immacolate me, apparso ingrato verso i tuoi beni; così anche ora abbi pietà di me, misericordioso, così, anzi ancora di più, o Dio mio, prova compassione e custodiscimi, e addolcisci i moti della mia ira	45 50
e rendimi capace di sopportare con pazienza ogni prova e dolore della vita, quanto causo a me stesso con perfido animo, quanto tenta l'invidiosa natura dei demoni ¹⁹ e questi deboli miei fratelli	 55
mi procurano con l'azione, con le parole, ahimè! Poiché le mie membra mi consumano e soffro proprio per colpa loro ancora; sono guidato dai piedi, benché mi sia dato di essere capo, e cammino a piedi nudi e sono punto dalle spine	 60
e soffro molto, non sopportando il dolore, avanti procede uno dei miei piedi e indietro si volge l'altro; qua e là mi trascinano, mi tirano, e sono rovinato e cado a terra;	 65
dunque, non posso seguire tutti. Giacere è male e camminare così è peggio che giacere,	 67a
perché supera tutte le altre sventure; Signore, concedimi contrizione e sofferenza e rendimi degno nella tenebra della vita	 70
e in questo mondo, luogo di sofferenza, di servirti e di onorarti bene e di custodire i tuoi santi comandamenti. Ti rendo grazie perché mi hai concesso di vivere e di conoscere e di onorare te, Dio mio:	 75
infatti questa è vita, conoscere te solo, Dio creatore e fattore di tutto, non generato, non creato, tu solo senza principio, e il Figlio tuo, nato da te, e lo Spirito Santissimo che da te procede,	 80

19. Per Kambylis il v. 54 è corrotto perché ipermetro; Koder invece non segnala il problema e conserva il testo trådito. Forse si potrebbe congetturare καί in luogo di ὅσα, allibrato rispetto al successivo, la corruzione può essere stata determinata da una duplice lezione, facilmente suggerita da ὅσα che precede.

la lodatissima monade trinitaria;
 celebrarla con pietà e servirla
 è superiore a ogni altra gloria,
 terrestre e celeste che sia.

Tra gli angeli, gli arcangeli, 85
 le dominazioni, i Cherubini, i Serafini
 e tutti gli altri eserciti celesti,
 che cos'è la gloria o la luce di immortalità
 o la gioia o il bagliore di vita immateriale

se non l'unica luce della santa Trinità, 90
 divisa in tre indivisibilmente,
 che è una sola in tre persone,
 conosciuta in modo che sia inconoscibile, quanto vuole;
 perché neppure alla creatura è possibile
 conoscere interamente il creatore 94a
 così come egli conosce se stesso per natura, 95
 e secondo la grazia vedono e comprendono
 gli angeli tutti e ogni natura creata,
 non afferrandolo, ma percependolo
 come la luce vorrà essere conosciuta o apparire
 ai ciechi o anche a chi vede completamente; 100
 infatti l'occhio senza luce non vede
 ma dalla luce ottiene di vedere.
 Perché proprio da essa è stato creato
 Sia che tu prenda un essere incorporeo o corporeo,
 troverai che Dio ha creato ogni cosa. 105
 Gli esseri in cielo, se anche poco presti attenzione,
 quelli in terra e negli abissi,
 e di tutti questi una sola è la vita e la gloria,
 uno solo lo slancio e uno solo il regno,
 la ricchezza, la gioia, la corona, la vittoria, la pace 110
 e ogni altro decoro,
 la conoscenza del principio e della causa,
 donde sono tratte e nascono tutte le cose.
 Questo dà sostanza alle cose in alto e in basso,
 questo dà ordine a tutti gli esseri spirituali, 115
 questo sottomette tutti gli esseri visibili,
 questo ebbero gli angeli come sicuro fondamento,
 aggiungendo conoscenza e timore più grande
 quando vedevano cadere Satana
 e quelli con lui trascinati giù dalla superbia: 120
 perché quanti si dimenticarono soltanto di questo,
 addirittura caddero, schiavi dell'orgoglio,
 quanti invece ne avevano ancora conoscenza,
 erano sollevati dal timore e dall'amore,

attaccati al loro Signore;	125
sicché, la conoscenza della sovranità	
faceva anche crescere l'amore,	
perché più grande vedevano sfavillare	
il bagliore della Trinità e più chiaro	
e questo invece ogni altro pensiero	130
rimuoveva e rendeva immutabili	
quelli che in origine avevano assunto natura mutevole,	
stando nell'alto dei cieli».	

Ho cercato di mantenere il *pathos* dell'ispirazione mistica rispettando (fin dove possibile) l'*ordo verborum*, a cui conferisce intensità la sequenza delle interrogative iniziali, alle quali Simeone ricorre con frequenza quando vuole avviare un dialogo con Dio²⁰; così pure ho conservato l'alternanza tra coordinazione e asindeto, prediletto invece da Paramelle. Al v. 17 il duplice *καί* ribadisce un nesso enfaticizzato non solo dall'omeoteleuto *τηλαυγές ... διαυγές*, ma anche dalla posizione clausolare di *λάμπων*, che riprende con lieve variazione la precedente *iunctura μέλος έκλάμπων*. Per identiche ragioni non sembra opportuno alterare la coordinazione di vv. 20s., che dà rilievo alla sequenza *έκπλήττομα... έξισταμαι*. Invece, la traduzione spezza di proposito la sequenza dei vv. 11-14, per evitare l'anacoluto reso ancora più forte dall'anafora *ένωθεν ... ήνώθην* – una durezza che si attenua se consideriamo *σκήνος* e *αίμα* accusativi di relazione. Ai vv. 101-103 la sola traduzione non può rendere l'oscillazione sulla duplice valenza di *φώς*, inteso non solo come luce naturale, ma anche quale espressione della potenza creatrice di Dio. Alla cifra stilistica contribuiscono pure i richiami biblici, che Simeone varia o arricchisce non di rado di significati consentanei al contesto; in questi casi non basta segnalare la ricorrenza, ma appare indispensabile approfondire la scelta lessicale. Così, al v. 11 l'impiego metaforico di *σκήνος* ripreso da *2Cor. 5, 1 ή επίγειος οίκία του σκήνους* è ribadito subito dopo dalla sequenza *σώματα... αίματι ... σώμα ... μέλος ... μέλος ... μέλος*, che non solo esplicita l'identificazione della tenda con il corpo, ma rafforza il mistero dell'unione tra natura umana e divina, con l'intento di sottolineare un «*locus communis apud patres orthodoxos Graecos*»²¹. Non diversamente, al v. 33 l'identica espressione paolina *γέγονα χαλκός ήχων* è enfaticizzata dal nesso clausolare *μάτην μεγάλη*, mentre il v. 125 riecheggia

20. Mi limito a rinviare *e.g.* a 7, 1-4; 9, 2-15; 19, 1-7; 22, 28-40.

21. Kambylis, *o.c.* 54 (*in app.*).

1Cor. 6,17 ὁ δὲ κολλώμενος τῷ Κυρίῳ, con la significativa variante creata dal preverbio προσ-, che in *Eph.* 5,31 ritroviamo nel nesso προσκολληθήσεται πρὸς τὴν γυναῖκα αὐτοῦ (ripresa di *Gen.* 2,24): l'unione con Dio è assimilata a quella tra uomo e donna, un tema consentaneo alle scelte stilistiche di Simeone, che sembra non di rado prediligere le immagini proprie del linguaggio erotico per esprimere lo slancio mistico, come prova un'indagine specifica degli inni 6, 13, 20, 22, 28s., 47.

Senza il corredo di annotazioni come queste ritengo che la traduzione degli *Inni* (anche in assenza del testo originale) risulti inevitabilmente incompleta, proprio perché non permette di cogliere la varietà stilistica della dizione; rinunciarvi significherebbe essere insensibili alle suggestioni dell'opera e tradire le attese del lettore.

PUBBLICAZIONI 1969-2018

I papiri di Achille Tazio, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere». Classe di Lettere e Scienze morali e storiche» 103 (1969), 649-677.

Il motivo del vecchio innamorato in Menandro, Plauto e Terenzio, «Acme» 22 (1970), 81-90.

Ricerche sulle gnomai di Filemone, «Acme» 26 (1973), 129-166.

Osservazioni intorno allo stile di Alcifrone, «Rivista di filologia e istruzione classica» 102 (1974), 418-431.

In C. Gallazzi, M. Vandoni, A. Aloni (a c. di), *Papiri della Università degli Studi di Milano, vol. 6 (P. Mil. Vogliano 258-300)*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1977: edizione dei papiri T 260, T 261, T 262, T 300.

F.C. (a c. di), *Zosimo, Storia Nuova*, Milano, Rusconi, 1977.

Per un'edizione critica di Nilo, Narrationes (PG 79 589-694), «Acme» 31 (1978), 37-57.

Lessico dei romanzieri greci, in I. Lana-N. Marinone (a c. di), *Atti del convegno sulla lessicografia politica e giuridica nel campo delle scienze dell'antichità*, Torino, 28-29 aprile 1978, Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino 113, Torino 1980, 125-126.

Aspetti tradizionali nella tecnica storiografica di Anna Comnena, «Acme» 33 (1980), 139-148.

Niceta Coniate, *La conquista di Costantinopoli durante la IV Crociata*, trad. di F. C., Milano, Cisalpino-Goliardica, 1981

F. C.-E. De Carli-G. Zanetto, *Lessico dei romanzieri greci. Saggio di lemmatizzazione*, «Quaderni urbinati di Cultura Classica» n.s. 8 (1981), 117-132.

Osservazioni sullo stile di Nilo Ancirano in J. Raasted-E. Kislinger-C. Cupane-W.Hörandner (hrsg.), *VI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 4.-9. Oktober 1981*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1981-82, II, 217-225.

F. C. (a c. di), *Il romanzo di Beltandro e Crisanza*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982.

F. C. -E. De Carli-G. Zanetto, *Lessico dei romanzieri greci*, I, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1983.

Le Narrationes di Nilo e il romanzo greco, in P. L. Leone (a c. di), *Studi Bizantini e Neogreci*, Galatina, Congedo, 1983, 349-360.

Nili Ancyrani Narratio, ed. F. Conca, Lipsiae, Teubner, 1983.

Lessico dei romanzieri greci e frammenti papiracei, in *Atti del XVII Congresso Internazionale di Papirologia* (Napoli, 16-23 maggio 1983), Centro internazionale per lo studio dei Papiri Ercolanesi, Napoli, Macchiaroli Editore, 1984, 151-154.

In U. Albini-E.V. Maltese (a c. di), *Bisanzio nella sua letteratura*, Milano, Garzanti, 1984: Malalas (11-16), Agazia (131-156), Zonara (406-414), Cinnamo (526-547) e Giovanni Canano (786-799).

Per una nuova edizione critica del romanzo di Niceta Eugenio. Collazione dei codici Vat. Urb. 134 e Laur. Acquisti e Doni 341, in I. Gualandri (a c. di), *Graeco-latina Mediolanensia*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1985, 161-205.

Le peripezie della coppia nel romanzo antico e bizantino, in R. Copioli (a c. di), Narrare, Roma, AGM, 1985, 81-91.

Il romanzo di Niceta Eugenio: modelli narrativi e stilistici, «Siculorum Gymnasium» 39 (1986), 115-126.

H.G. Beck-F. C.-C. Cupane (a c. di), *Il romanzo fra cultura latina e cultura bizantina: testi della III settimana residenziale di studi medievali*, Carini, Villa Belvedere, 17-21 ottobre 1983, Palermo, Enchiridion, 1986.

Il romanzo nell'età dei Paleologi: temi e strutture, in H.G. Beck-F. C.-C. Cupane (a c. di), *Il romanzo fra cultura latina e cultura bizantina: testi della III settimana residenziale di studi medievali*, Carini, Villa Belvedere, 17-21 ottobre 1983, Palermo, Enchiridion, 1986, 35-45.

La narrazione nell'agiografia tardo greca, in C. Giuffrida-M. Mazza (a c. di), *Le trasformazioni della cultura nella tarda antichità*, vol. 2, Roma, Jouvence, 1986, 647-661.

Un nuovo codice otrantino?, «Studi Italiani di Filologia Classica» 5 (1987), 445-448.

Scribi e lettori dei romanzi tardo antichi e bizantini, in A. Garzya (a c. di), *Metodologie della ricerca sulla tarda antichità*, Atti del Convegno dell'Associazione di Studi Tardoantichi, Napoli, D'Auria, 1988, 221-246.

Longo Sofista in *Grande dizionario enciclopedico* [GDE], vol. XII, Torino, Utet, 1988, 442.

Enea Tattico in *GDE*, vol. VII, Torino, Utet, 1989, 392.

Giambulo in *GDE*, vol. IX, Torino, Utet, 1989, 414.

In margine a "Il romanzo" di Maria Luisa Meneghetti, «Quaderni di lingue e letterature» 14 (1989), 276-281.

Note sull'impiego del linguaggio poetico nelle Storie di Agazia, in M. Mazza (a c. di), *Hestiasis. Studi di tarda antichità offerti a S. Calderone*, Messina, Sicania, 1989, II, 127-136.

F. C.-E. De Carli-G. Zanetto, *Lessico dei romanzieri greci*, II, Hildesheim, Olms, 1989.

Giuseppe e la moglie di Putifarre (Romano il Melode, Contacio 44MT), in I. Gallo (a c. di), *Contributi di Filologia greca*, Napoli, Arte tipografica, 1990, 143-158.

Nicetae Eugeniani *De Drosillae et Chariclis amoribus* edidit F. Conca, apparatus fontium operam dedit A. Giusti, Amstelodami, Gieben, 1990.

Gli studi sull'epopea acritica di Agostino Pertusi: metodo e prospettive, «Rivista di Bizantinistica» 1 (1991), 29-43.

F. C.-R. Maisano, *Eine lexicographische Untersuchung über die Byzantinische Historiker in Lexicographica Byzantina*: Beiträge zum Symposion zur byzantinischen Lexikographie (Wien 1-4. 3. 1989), hrsg. Von W. Hörandner-E. Trapp, Byzantina Vindobonensia n. 20, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991, 81-89.

La fine di Bisanzio nelle profezie, tra Oriente e Occidente. In margine ad un'opera postuma di Agostino Pertusi, in A.M. Babbi-A. Pioletti-F. Rizzo Nervo-C. Stevanoni (a. c. di), *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1992, 53-60.

F. C.-R. Cantarella (a c. di), *Poeti Bizantini*, I-II, Milano, BUR, 1992.

Addendum a M.S. Funghi, P.Gen.Inv. 65. *Frammento di argomento erotico. Narrativa?*, «Analecta Papyrologica» 5 (1993), 20.

Il testo degli Anecdota di Procopio di Cesarea, in R. Romano (a c. di), *Problemi di ecdotica e esegesi di testi bizantini e grecomedievali*. Atti della seconda giornata di studi bizantini sotto il patrocinio della Associazione italiana di studi bizantini (Salerno 6-7 maggio 1992), Quaderni del dipartimento di scienze dell'antichità n. 14, Napoli, Arte Tipografica, 1993, 29-45.

La seconda crociata nella testimonianza di Giovanni Cinnamo, in R. Maisano (a c. di), *Storia e tradizione culturale a Bisanzio fra XI e XII secolo*. Atti della prima Giornata di studi bizantini (Napoli, 14-15 febbraio 1992), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993, 97-117.

F. C.-I. Gualandri-G. Lozza (a c. di), *Politica, cultura e religione nell'impero romano (secoli 4.-6.) tra oriente e occidente*. Atti del II Convegno dell'Associazione di Studi Tardoantichi, Napoli, D'Auria, 1993.

Osservazioni al testo del romanzo di Teodoro Prodromo, in F. del Franco (a c. di), *Storia, poesia e pensiero nel mondo antico: studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli, Bibliopolis, 1994, 137-147.

F. C. -U. Criscuolo-R. Maisano, *Bisanzio. Storia e civiltà*, Milano, LED, 1994.

Il romanzo di Eustazio Macrembolita fra tardo antico e bizantino, in A. Carile-R. Anastasi- G. Giarrizzo (a c. di), *Syndesmos. Studi in onore di Rosario Anastasi*, Catania, Università di Catania, Facoltà di Lettere e filosofia, 1994, II, 89-107.

F. C. (a c. di), *Il romanzo bizantino del XII secolo. Teodoro Prodromo, Niceta Eugenio, Eustazio Macrembolita e Costantino Manasse*, Torino, UTET, 1994.

Note al testo di Achille Tazio, «Acme» 48 (1995), 133-138.

Fissità e reazioni emotive nei personaggi del romanzo bizantino, in U. Criscuolo-R. Maisano (a c. di), *La poesia bizantina*, Atti della terza

Giornata di studi bizantini sotto il patrocinio dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Macerata, 11-12 maggio 1993), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, 13-34.

Osservazioni sulla lingua e lo stile dei Dialoghi delfici, in I. Gallo (a c. di), *Plutarco e la religione*. Atti del VI Convegno plutarco (Ravello, 29-31 maggio 1995), Napoli, D'Auria, 1996, 189-200.

F. C. (a c. di), *Byzantina Mediolanensia*. V Congresso Nazionale di Studi Bizantini; Milano, 19-22 ottobre 1994, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1996.

F. C. (a c. di), *Procopio di Cesarea, Storia segreta*, trad. di P. Cesaretti, Milano, BUR, 1996.

Anacreonte nel VII libro dell'Antologia Palatina, «Atti dell'Accademia Pontaniana» 46 (1997), 105-118.

In margine al libro di Syntipas, in U. Criscuolo (a c. di), *Synodia*. Miscellanea in onore di Antonio Garzya, Napoli, D'Auria, 1997, 167-179.

F. C.-R. Maisano (a c. di), *La mimesi bizantina*. Atti della quarta giornata di studi bizantini sotto il patrocinio dell'Associazione italiana di studi bizantini, Milano 16-17 maggio 1998, Napoli, Istituto universitario orientale, 1998.

F. C. (a c. di) *Ricordando Raffaele Cantarella*, Milano, Cisalpino-Monduzzi, 1999.

Lingua e stile dell'Epistola ai Galati, in F. Conca (a c. di) *Ricordando Raffaele Cantarella*, Milano, Cisalpino-Monduzzi, 1999, 109-120.

Gli epigrammi di Gregorio Nazianzeno, «Koinonia» 24 (2000), 47-66.

L'Inno 17 di Simeone il Nuovo Teologo, «Atti dell'Accademia Pontaniana» 49 (2000), 139-150.

La Cronaca di Teofane Continuato. Racconto, lingua e stile, in U. Criscuolo-R. Maisano (a c. di), *Categorie linguistiche e concettuali della storiografia bizantina*. Atti della Quinta Giornata di studi Bizantini, Napoli, 23-24 aprile 1998, Napoli, D'Auria, 2000, 249-272.

Le relazioni diplomatiche di Manuele I Comneno nell'opera di Niceta Coniata, in B. Baldi (a c. di), *Forme delle relazioni internazionali nel Medioevo*. Atti del seminario di studio 27-28 novembre 1998, Milano, 2000, 109-119.

La lingua e lo stile dei carmi satirici di Psello (Contro il Sabbaita; Contro il monaco Iacopo), «Eikasmos» 12 (2001), 187-196.

Il linguaggio classico nella poesia religiosa bizantina, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze morali e storiche» 135 (2001), 15-26.

In margine agli epigrammi funerari, in V. de Angelis (a c. di), *Un poeta ritrovato. Posidippo di Pella*, Milano, LED, 2002, 67-71.

Euripide a Bisanzio, in C. Barone (a c. di), *Euripide, futuro del teatro*. Atti del XV e XVI congresso internazionale di studi sul dramma antico: Siracusa 1995-1997, Siracusa, Istituto nazionale del dramma antico, 2002, 43-61.

Artemide e la parthenia rovinosa, in L. Nissim (a c. di), *La cruelle douceur d'Artemis. Il mito di Artemide-Diana nelle lettere francesi*, Milano, Cisalpino-Monduzzi, 2002, 19-34.

Note sullo stile della Χρονική διήγησις di Niceta Coniata, in A. Di Benedetto Zimbone-F. Rizzo Nervo (a c. di), *Kaniskin. Studi in onore di G. Spadaro*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2002, 117-127.

Alla ricerca di un poeta, in G. Bastianini-A. Casanova (a. c. di), *Il papiro di Posidippo un anno dopo*. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze 13-14 giugno 2002, Firenze, Istituto Papirologico "G. Vitelli", 2002, 21-31.

La cultura greca: sviluppo e prospettive storiche, «Aufidus» 50-51 (2004), 145-150.

Stile e narrazione nella Storia nuova di Zosimo, in U. Criscuolo (a. c. di), *L'antico e la sua eredità*. Atti del colloquio internazionale di studi in onore di Antonio Garzya, Napoli, D'Auria, 2004, 153-166.

Il linguaggio dell'eros nelle Epistole di Filostrato, in U. Criscuolo (a. c. di), *Societas studiorum per Salvatore D'Elia*, Napoli, Dipartimento di filologia classica F. Arnaldi dell'Università degli studi di Napoli Federico II, 2004, 73-82.

F. C. (a. c. di), *Novelle bizantine. Il libro di Syntipas*, Milano, BUR, 2004.

Bisanzio e i barbari nel Digenis Akritas, in L. Nissim-S. Riva (a. c. di), *Sauver Byzance de la barbarie du monde*, Milano, Cisalpino, 2004, 77-90.

Su alcuni epigrammi scoptici, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle arti della Società di Scienze, Lettere ed Arti di Napoli» n.s. 73 (2004-2005), 323-334.

La gestualità nelle Trachinie, in «Vichiana» 7 (2005), 174-183.

I. Gualandri-F. C.-R. Passarella (a. c. di), *Nuovo e antico nella cultura greco-latina di IV-VI Secolo*, Milano, Cisalpino, 2005.

F. C.-G. Zanetto (a. c. di), *Alcifrone, Filostrato, Aristeneto. Lettere d'amore*, Milano, BUR, 2005.

F. C.-G. Zanetto (a c. di), *Antologia Palatina I. Libri I-VII*, trad. di M. Marzi, Torino, UTET, 2005.

In margine alla Flagellazione di Piero della Francesca, «La Parola del Passato» 61 (2006), 41-44.

Giuseppe e la moglie di Potifar, tra imitatio e fabula, «Atti dell'Accademia Pontaniana» 55 (2006), 261-274.

Le langage classique dans la poésie religieuse byzantine, in A. Garzya (a c. di), *Spirito e forme nella letteratura bizantina*, Napoli, Giannini, 2006, 15-20.

A. Capra-F. C.-G. Lozza, A. Pizzone-G. Zanetto (a c. di) *Alla fonte delle Muse*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

I generi della poesia, in A. Capra-F. C.-G. Lozza, A. Pizzone-G. Zanetto (a c. di), 81-110.

La technique de composition dans les Hymnes de Syméon le nouveau théologien, in Y. Lehmann (éd.), *L'hymne antique et son public*, Turnhout, Brepols, 2007, 301-308.

F. Conca-G. Fiaccadori (a c. di), *Bisanzio nell'età dei macedoni. Forme della produzione letteraria e artistica*. VIII Giornata di Studi Bizantini (Milano, 15-16 marzo 2005), Milano, Cisalpino, 2007.

F. C. (a c. di), *Zosimo, Storia nuova*, Milano, BUR, 2007.

L'apheghesis nel IX libro dell'Antologia Palatina, in P. F. Moretti-C. Torre-G. Zanetto (a c. di), *Debita dona: studi in onore di Isabella Gualandri*, Napoli, D'Auria, 2008, 179-193.

Elena, femme o fantôme?, in L. Nissim-A. Preda (éd.), *Hélène de Troie dans les lettres françaises*, Milano, Cisalpino, 2008, 13-27.

Teodora, tra skene e palcoscenico, «Koinonia» 33 (2009), 47-60.

Tradurre i testi bizantini: le attese del lettore, in C. Neri-R. Tosi (a c. di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, Bologna, Patron, 2009, 195-210.

Il piacere della narrazione nella letteratura bizantina, in E. Catena-A.V. Nazzaro-C. Sbordone (a c. di), *I lunedì delle Accademie napoletane*, Napoli, Giannini, 2009, 85-100.

Giorgio Monaco, tra ortodossia e cronaca, «Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici» 47 (2010), 119-140.

L'imitatio tucididea nelle Storie di Critobulo, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere. Classe di Lettere, Scienze Morali e Storiche» 144 (2010), 261-276.

Il Codex Thebanus e i papiri: suggestioni sul testo di Caritone, in G. Bastianini-A. Casanova (a c. di), *I papiri del romanzo greco*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 11-12 giugno 2009), Firenze, Istituto Papirologico «G. Vitelli», 2010, 139-152.

F. C. (a c. di), *Antologia Palatina*. III. Libri XII-XVI, trad. di M. Marzi, Torino, UTET, 2011.

La gestualità negli epigrammi efrastici dell'Antologia Planudea, in U. Criscuolo (a c. di), *La retorica greca tra tardo antico ed età bizantina: idee e forme*. Convegno Internazionale, Napoli, 27-29 ottobre 2011, Napoli, D'Auria, 2012.

Augusto nella storiografia bizantina, «Paideia» 67 (2012), 91-105.

L'isola nel romanzo greco, in N. Brazzelli (a c. di), *Isole: coordinate geografiche e immaginazione letteraria*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, 67-79.

Ricordo di Antonio Garzya, in U. Criscuolo (a c. di), *Filologia e storia delle idee*. Convegno internazionale di studi in ricordo di Antonio Garzya, Napoli, D'Auria 2014, 176-178.

Proverbi e sentenze nell'Antologia Palatina, in A. Gostoli-R. Velardi (a c. di), *Mythologein. Mito e forme del discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2014, 397-402.

In margine al carme In Alypium di Giorgio Pisida, in A. Casanova-G. Messeri-R. Pintaudi (a c. di), *E sì d'amici pieno. Omaggio di studiosi a Guido Bastianini*, 2. Filologia greca e latina, Firenze, Edizioni Gonnelli, 2016, 431-436.

Lo φθόρος a Bisanzio, «KONONIA» 40 (2016), 686-700.

F. C.-C. Castelli (a c. di), *Bisanzio fra tradizione e modernità. Ricordando Gianfranco Fiaccadori*. XII Giornata di Studi dell' AISB, Milano, Ledizioni, 2017.

Belisario tra Goldoni e Bisanzio, in F. C.-C. Castelli (a c. di), *Bisanzio fra tradizione e modernità. Ricordando Gianfranco Fiaccadori*. XII Giornata di Studi dell' AISB, Milano, Ledizioni, 2017, 31-46.

Gli amori di Briseida dall'Occidente a Bisanzio, in *Italiani di Milano*, Studi in onore di Silvia Morgana, a c. di M. Prada e G. Sergio, Milano 2017, 33-45.

Carducci traduttore degli Inni omerici, in F. Conti Bizzarro-G. Massimilla-G. Martino (a c. di), *Philoï Logoi. Giornate di studio su Antico, Tardoantico e Bizantino dedicate ad Ugo Criscuolo*, Napoli, Satura Editrice (Filologia e tradizione classica, 6), 2017, 47-71.

Carducci e Alcmane, «Eikasmos» 28 (2017), 353-358.

L'esegesi di Tzetzes ai Carmina Iliaca, fra tradizione e innovazione,
«KONONIA» 42 (2018), in c. s.

Carducci e l'epigramma greco, in *Studi di storiografia e storia antica.*
Omaggio a Pier Giuseppe Michelotto, a c. di M. Bellomo, Roma 2018, 99-
104.

Carducci e la questione omerica, in *Giosuè Carducci prosatore,* Convegno
internazionale, Gargnano 29 settembre-1 ottobre 2016, in c.s.

Carducci e la Quarta Crociata, Atti dell'VIII Convegno Nazionale di Studi
Bizantini (Ravenna, 22-25 settembre 2015), in c. s.

Lettura delle Odi barbare Per la morte di Napoleone Eugenio e Miramar,
in *Atti dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli,* in c.s

La censura a Bisanzio, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo» in c. s.

Recensioni

M. Gigante, *Rintone e il teatro in Magna Grecia,* Napoli 1971, «Atene e Roma»
NS 17, (1972), 125-127.

R. Lennig, *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophokles, Euripides,*
Diss., Tübingen, 1969, «Dioniso» 47 (1976), 132-133.

M. Gigante, *Poeti bizantini di Terra d'Otranto nel secolo XIII,* Napoli 1979²,
«Vichiana» NS 9 (1980), 219-223.

- A.P. Kazhdan, *La produzione intellettuale a Bisanzio. Libri e scrittori di una società colta*, Napoli 1983; Id., *Bisanzio e la sua civiltà*, Bari 1983, «Storia della Storiografia» 5 (1984), 136-139.
- U. Albini e F. Albini (a c. di), Michele Psello, *Sull'attività dei demoni*, Genova, 1985, «Schede Medievali» 11 (1986), 403-405.
- Theophylactus Simocata, *Epistulae*, ed. I. Zanetto, Leipzig 1985, «Orpheus» 8 (1987), 445-448.
- A. Garzya, *Il mandarino e il quotidiano. Saggi sulla letteratura tardoantica e bizantina*, Napoli 1985, «Schede Medievali» 14-15 (1988), 86-88.
- Atti del Congresso Internazionale su S. Nilo di Rossano*, Rossano-Grottaferrata 1989, «Koinonia» 14 (1990), 191-193.
- Grégoire de Nazianze, *Discours 38-41*. Introduction, texte critique et notes par Claudio Moreschini, traduction par Paul Gallay ("Sources Chrésiennes", N.358), Paris 1990, «Vichiana» serie terza, 3 (1992), 282-284.
- Maximus Planudes. *Disticha Catonis in Graecum translata*, edidit Vincentius Ortoleva, Roma (Edizioni dell'Ateneo) 1992, «Eikasmos» 3 (1992), 403-405.
- Theodori Prodromi. *De Rhodanthes et Dosiclis amoribus libri IX*, edidit M.Marcovich, Stutgardiae-Lipsiae 1992, X, 230 S., «Byzantinische Zeitschrift» 86-87 (1994), 118-9.
- I. Nilsson, *Erotic-Pathos, Rhetorical Pleasure. Narrative Technique and Mimesis in Eumathius Makrembolites' Hysmines & Hysminias*, Diss., Uppsala, 2001 «Byzantinische Zeitschrift» 95 (2002), 708-710.
- R. Maisano, *Cantici di Romano il Melodo*, I-II, Torino, 2002, «Byzantinische Zeitschrift» 96. 2 (2003), 741-745.

Contributi giornalistici

I libri a Bisanzio, «Corriere del Ticino», Cultura (9. 6. 1984).

Bisanzio e l'Italia, in «Corriere del Ticino», Cultura (10. 11.1984).

L'elogio del "beato" Costantino, «Corriere del Ticino», Cultura (23. 2. 1985).

Chiesa e Stato a Bisanzio, «Corriere del Ticino», Cultura (9. 3. 1985).

Imperatori a Bisanzio, «Il Mondo» (11. 3. 1985).

Il cristianesimo di Tertulliano, «Corriere del Ticino», Cultura (28. 9. 1985).

Pane e giochi in offerta speciale, «Corriere del Ticino», Cultura (28. 12. 1985).

Plutarco, traduzione ostica, «La Provincia» di Como (23. 06. 2006).

L'eterno canto di Alceste. Un mito che non muore, «La Provincia» di Como (24. 06. 2006)

Indice degli autori antichi e bizantini

a cura di Gloria Vannucci

[Apollodoro] - II, 5, 6 487, n. 35| III 12, 6 487.

[Esiodo] - *Sch.*, 220 480, n. 17.

[Isocrate] - *Ad Demon.*, 18-19 512| 19 513.

[Longino] - *De subl.*, X 6 4, n. 10.

[Platone] - *Ax.*, 368 C 506.

[Simonide] - *AP VII* 24 429-431; 434| 24, 1 431| 24, 5-6 434| 25 429; 436| 25, 1-2 436| 25, 3 437| 25, 4 437| 25, 7-8 437| 25, 9 437| 25, 10 437.

[VT] - *Libro dei Giubilei* III 32 240.

Achille Tazio - *Leucippe e Clitofonte*, I 2, 1 106| I 2, 3 97, n. 7| 3, 3 572| 4, 1 143| 5, 3 100;143| 6, 3 144| 8, 10 143| 9, 4 154, n.7; 172| 9, 7 108| 10, 4 144| 10, 6 377, n. 12; 154, n.7| 13, 1 144| 15, 4 168, n. 2| 16, 2 143; 144| 19, 2 432, n. 11| II 4, 3-4 101| 7, 5 285, n. 21| 7, 7 285, n. 21| 8, 1 144| 9, 1 145| 9, 2 178, n.52| 9, 2-3 132| 10, 1 148| 10, 4 154, n.7; 31| 13, 3 145| 13, 8 145| 19, 1 108| 19, 1-2 102| 19, 2 31| 23-24 110| 23, 1 144| 23, 5 110| 24 102| 24, 1 144| 24, 2 145| 24, 4 146| 25, 1 145| 25, 6 6, n. 21| 29, 1 144| 36, 2 171, n.21| 37, 9-10 179| III 6, 3 146| 7, 6 148| 16, 2 143| 16, 4 146| 17, 7 146| 19, 2 146| 20-21 127, n. 5| 22, 6 147| 23, 4 147| IV 1, 2 5| 1, 4 570| 2, 1 ss. 50, n. 4| 8, 1 144| 8, 3 148| 11, 3 147| V, 2, 5 145| 3, 2 199| 3, 6 147| 5, 4 145| 5, 6 145| 7 47, n. 29| 7, 4-6 199| 8, 1 200| 8, 1-2 99| 8, 2 200| 9, 3 143| 13, 2 200| 13, 4 172| 15, 4 145| 16, 2 145| 16, 4 145| 16, 8 145| 21, 1 145| 21, 3 145| 25, 5 148| 26, 10 108| 27, 1 30| 27, 2 30; 145| VI 1, 2 148| 2, 2 194, n. 58| 5-6 173| 6, 3 173, n. 26| 6, 4 172| 6-20 200| 7, 8 144| 12, 5 144| 20, 1 148| VII 3, 8 194| 6, 5 193, n. 54| 6, 6 148| 12, 4 570| 14, 6 570| VIII, 1, 2 570| 2, 1-2 571| 6, 7 148| 6, 11-14 571| 6, 13 149| 6, 15 571| 8, 3 148| 8, 5 194, n. 57| 8, 10 146| 8, 11 177, n.44| 8, 13 191, n. 40| 9, 3 177, n.44| 9, 5 148| 10, 2 144| 10, 9 191, n. 40| 11, 3 149| 16, 1 191, n. 40| 16, 2-3 200| 16 43| X 33, 2 145.

Ad Herennium - IV 17, 24 493, n. 1.

Agazia - In *AP*: V 261, 5-6 178, n. 52| 273 56, n. 21| 294 178, n. 52| X 14, 2 8, n. 21.

Hist. Pref. 9 231| 28 11| **Hist. I**, 8, 3 226; 231| 9, 2 226| 12, 8 227; 232| 15, 1 227| 22, 4 230| II, 1, 7 228| 2, 5 228| 7, 2 229| 7, 3 229; 231| 10, 8 228| 15, 2 228| 15, 3 228| 16, 5 229| 23, 1 230| 23, 4 229, n.16| 23, 6 228, n.13| 32, 1 230| III, 1, 2 225| 1, 3 225, n. 2| 16, 8 230; 231| IV, 1, 2 231| 11, 3 231| 17, 1 226, n. 2| V, 13, 2 231| 14, 9 228| 24, 4 225, n. 2.

Alcifrone - I, 1, 1 14| 1, 3 8| 1, 5 13| 2, 1 8; 12| 3, 1 12| 3, 2 4, n. 10; 14| 4, 1 14| 1, 6, 1 15; 15, n. 29| 6, 4 13; 15| 7 6, n. 16| 8, 2 13| 8, 3-4 4; 7| 8, 4 4; 6, n. 16| 9, 2-3 14| 10, 1 7| 10, 4 15| 10, 5 13| 11, 2 5; 7; 21| 12, 1 15| 13, 1 13; 14| 13, 4 10| 14,

1 10; 13| 15, 4 15| 15, 5 13| 16, 1 14| 16, 2 5; 11| 19 12| 20, 1 8; 13| II, 2, 2 15| 3, 1 5; 7| 3, 2 4, n. 10| 4, 1 6; 12| 4, 2 12| 6, 1 13| 7, 1 276, n. 3| 7, 2 15| 8, 1 13| 9, 1-2 15| 10, 3 6, n. 16; 15| 11, 1 14| 12 6, n. 16| 12, 1 10| 13, 3 15| 16, 2 14| 17, 4 11| 18, 2 12| 18, 2-3 12| 19, 2 14| 2, 19, 3 11; 13| 20, 2-3 15| 22, 1 5; 7| 23, 1 15| 24, 2 11| 25, 1 11; 15| 25, 3 9; 13| 26, 1 12| 27, 1-2 5; 7; 8, n.22| 27, 3 6, n. 16; 5| 28, 2 5; 7| 31, 1 13| 32, 3 12; 13| 33, 1 15| 34, 1 13| 34, 3 11| 35, 1 8| 35, 2 11| 35, 3 14| 37, 1 13| 37, 2 15| 38, 2 14; 15| 39, 2 11; 15| III, 1, 1 6; 16| 1, 3 14| 2, 1 15| 2, 3 6; 7; 16| 3, 1 14| 3, 3 12| 4, 4 11| 4, 5 13| 6, 2 11| 7, 1-2 14| 7, 2 11; 14| 7, 3 12| 7, 4 15| 7, 5 13; 14| 8, 1 14; 16| 8, 3 13| 9, 1 14| 9, 2 10; 16| 10, 2 14| 10, 3 15| 11, 1 12| 11, 2 10| 11, 4 15| 12, 2 15| 13, 1 12; 14| 13, 3 13| 16, 1 15| 17, 4 13| 18, 2 10; 15| 19, 1 13| 19, 5 11| 19, 6 13| 19, 8 11| 20, 2 4, n. 10; 15| 21, 2 6| 22, 1 6| 23, 2 13| 23, 3 11| 23, 4 12; 16| 24, 1 11| 25, 3 6; 7; 15, n. 29| 26, 2 175, n. 36| 28, 1 6; 7| 29, 2 15, n. 29| 30, 1 11| 31, 2 11| 32, 1 12| 32, 2 9| 34, 2 11| 34, 4 6; 7| 34, 5 6, n. 16| 35, 3 12| 36, 2 11| 36, 4 15| 38, 1 11| 38, 2 11| 38, 3 12; 13| 39, 2 11| 42, 1 11| 42, 2 4, n. 10; 11| IV, 2, 4 12| 4, 1 13| 4, 3 12| 5, 1 15, n. 29| 6, 3 11; 12| 7, 6 15, n. 29| 8, 2 12; 14| 8, 3 13| 8, 4 13; 15| 9, 1 15, n. 29| 10, 1 15, n. 29| 10, 3 7| 11, 4 14| 10, 5 6; 16| 11, 6 13| 12, 1 11| 13, 4 206| 13, 6 13| 13, 10 11| 13, 13 10; 16| 13, 16 7; 6, n. 16; 16| 13, 19 13| 14, 3 15| 14, 4-6 10| 16, 1 12; 16| 16, 2 13; 16| 16, 3 12; 13| 16, 6 14; 16| 16, 7 12| 16, 8 11| 17, 1 15| 17, 2 11| 18, 1 13| 18, 3 11; 13; 16| 18, 5 13| 18, 8 7| 18, 9 15| 18, 10-11 13| 18, 12 11| 18, 16 13| 18, 17 14| 19, 5 10| 19, 12 13.

Alcmane - Fr. 26, 2 Page 388| 26, 3 Page 8.

Alessi - Fr. 30, 1-2 500| 34, 1 525| 82 514| 107 516| 124, 4 515| 150 521| 156, 3 515| 156, 7 507| 252 518| 262 521| 281 519| 284 529| 296 515.

Alessio V Marzulfo - Storie, 565, 5-7 van Dieten 239| 566, 23-25 5| 566, 42-43 239.

Ammiano Marcellino - XXIV 2, 1-2 296, n. 20| 6, 13 298.

Anacreonte - Fr. 8 440| 8, 1 442| 23 435, n. 19| 33, 7-11 435, n. 21| 36, 7-12 435| 22 434, n. 19| 37, 1 431| 48 440| 56 433| 71, 1-2 431| 78, 5 432| 93, 2-3 431| 164 432.

Anacreontee - 6, 2-5 57 West| 6, 6.7 57| 15, 21 440 n. 33| 38, 15 430, n. 7| 40, 7-9 430, n. 7.

Anassandride - Fr. 33, 4 K. 11| 41, 42 11| 52 521.

Anna Comnena - Storie, Praef., III 2 213| 2-3 213| 3 213| Storie, I, 1-2 213| 1-3 214| 4-6 214| 7-9 214| 9, 6 215| 10, 3 214| 10, 9 220| 12, 1-2 215| 12, 3 215| 12, 8 217| 12, 11 214| 14, 1 215| 14, 4 217| 220| 15, 3 215; 218; 220| 16, 2 217| 16, 2-8 215| 16, 5-7 217| 16, 8 220| 16, 9 215; 220| II, 5, 2-9 216| 5, 4 216| 5, 6 216| 5, 8 216| 6, 5 216| 6, 9 221, n. 13| 7, 7 217| 12, 6 216| III, 1, 2 218| 1, 4 218| 2, 3 218| 2, 4 216| 2, 5 218| 3, 1-4 217| 6, 3 217| 9, 4 217| 12, 4-6 217| 12, 4-8 220|

V, 4-VI 5, 1 220| 4, 1 220| 4, 2-6 220| 6, 4 221| 7, 5 220| 8-9 221| 9, 5-6 221| 9, 7 221| VI, 1, 3 221| 2, 1 221| 4, 1 221| 5, 1 220; 221| VII, 7, 4 221, n. 13| IX, 6, 1 222| 7, 4 221, n. 13; 222| 7, 5-7 222| 7, 7 216| X, 1, 2 221, n. 13| 3, 3 221, n. 13| 7, 6 221, n. 13| XIII, 12 249| 12, 1 249.

Antifane - Fr. 24, 2-3 K. 499| 34, 5 511| 80, 9 526| 104, 1 526| 109 502| 144, 5 500| 164, 2 504| 190, 6 11| 206, 7 5| 226 525| 227, 6 525| 276 515| 292 521.

Antifonte - 87 B 44, Fr. B, col. 2, 1-20 D.K. 496| POxy. 1364 col. II 21-30 508| col. IV 1-8 508.

Antipatro di Sidone - In AP V, 134 465, n. 2| 183 465, n. 2| 186 465, n. 2| 194 465, n. 2| 202 465, n. 2| 209 465, n. 2| 211 465, n. 2| 213 465, n. 2| 254, 8 466| 270, 2 466| 286, 10 466| VII, 23 429-431| 23, 1 431| 23, 2-3 431| 26 429; 437| 27 429; 439| 27, 1-2 438| 27, 3 466| 27, 3-8 439| 29 429; 443| 29, 1-3 443| 30 429| 30, 1 436, n. 24| 30, 1-2 439| 30, 5-6 439| 65, 1 436, n. 24| 423, 2 438, n. 29| X, 2, 2 8, n. 21| XII 17 465, n. 2| 45 465, n. 2| 77 465, n. 2| 98 465, n. 2| 120 465, n. 2| 131 465, n. 2| 168 465, n. 2| XVI 306 3 466.

Antologia Planudea -286, 3-4 606| 283, 3 606| 288 606.

Antologia Palatina - IV, 4, 53 I, 3| V, 35, 3 11| 56, 3-4 173| 67 267| 128, 3-4 285 n. 23| 136, 5-6 170, n. 14| 143 168| 160, 3 267| 171 178, n.52| 220, 5-6 I, 2| 226 523| 245 488, n. 38| 252, 3 175, n. 37| 253, 4 56, n. 22; 132| 259 56, n. 23| 260, 6 267| 261, 5-6 178, n. 52| 273 56, n.21| 279, 3 355, n.31| 281, 5-6 57; 178| 286, 9 I, 3| 289, 1 276, n. 3| 290, 3 355, n.31| 291, 3-4 355, n.31| 294 175, n. 36; 175, n. 37| 302, 14 I, 2, n.9| VI 186, 3 I, 3, n.12| 229, 1 11| 292 488, n. 39| VII, 23 429-431| 23, 1 431| 23, 2-3 431| 24 429-431| 434| 24, 1 431| 24, 5-6 434| 25 429; 436| 25, 1-2 436| 25, 3 437| 25, 4 437| 25, 7-8 437| 25, 9 437| 25, 10 437| 26 429; 437| 27 429; 439| 27, 1-2 438| 27, 3-8 439| 29 429; 443| 29, 1-3 443| 30 429| 30, 1 436, n. 24| 30, 1-2 439| 30, 5-6 439| 32 429; 443| 32, 2 443| 33 429| 33, 1 444| 65, 1 436, n. 24| 71, 1 437, n. 24| 104 481, n. 20| 197 481, n. 20| 184 454| 217 454| 230 481, n. 20| 262 454| 265 454| 282 454| 283, 1-2 4| 294, 4 I, 3,n.12| 410, 4 10| 423, 2 438, n. 29| 428, 17-18 436, n. 21| 433 481, n. 20| 498 481, n. 20| 532, 1 11| 668, 2 8, n. 21| 730, 3-5 Waltz 278| VIII 3, 1 461| 3, 5-6 460| 4 461| 9 461| 16 459| 24-59 361| 24-74 446| 24, 2-3 452| 24, 4-5 452| 25, 1-3 452| 26, 1 457| 26, 3-6 453| 27 448| 28 450s.| 29 450s.| 29, 1 461| 30 446| 30, 4-6 446| 33, 1-2 454| 36, 1 458| 36, 5 458, n. 24| 37, 1 458| 38 454| 38, 1-3 454| 39 456| 41 460| 41, 3 458, n. 24| 43 454| 45, 1-2 458| 46, 1-2 453| 47 453| 48 455| 50 455| 50, 4 455, n. 20; 458, n. 24| 52, 1-2 449| 53 456; 53, 2 461| 53, 3 458, n. 24| 54, 1 462| 54, 1-3 461| 62 456| 63 448| 64 457| 65, 2 458, n. 24| 66 457| 67, 1 456, n. 22| 67 bis, 2 458, n. 24| 70 448| 70, 1 457| 73 457| 74 448| 77, 3 458| 79 361, n. 9| 79, 9-10 458| 86, 4 462| 116, 2 462| 120 446, n. 10| 121-130 446, n. 10| 127 447, n. 10| 133 447, n. 10| 135, 2 462| 135, 4 462| 142, 5 462| 147 446, n. 10| 152 459| 155, 3 462| 165, 3 462| 166, 5 462| 167, 6 462| 169, 2 462| 170, 1 462| 172, 1 462| 174, 4 462| 183, 2 462| 183, 3 462| 184, 2 462| 184, 4 462| 185, 4 462| 188, 2 462| 189 459| 200, 1 462| 206, 3 462| 216, 2 462| 230, 5 462| 230, 6 462| 253, 2 462| IX 153, 4 I, 3| 203 569| 662, 3 I 3| X, 2, 2 8, n. 21| 14, 2 8, n. 21| 14, 3 I, 1, n.6| 10, 14, 4 I, 2| 10, 14, 8 I, 3| 28 511, n. 10| 111 519| XI 3 477| 17 478| 19, 5-6 488| 69, 1 276, n. 3| 71, 2 488| 88 487| 96

486| **104** 488| **108** 484| **121**, **1** 481| **122** 478, n. 4| **123** 478, n.4| **124** 480| **131**, **5-6** 488| **170** 483| **172** 482| **176** 482; 484| **193** 519| **374**, **1-2** 482| **286** 484| **287** 484| **289** 484| **291** 484| **319** 486| **329** 485| **340** 485| **393** 483| **XII** **63**, **6** 356, n. 33| **68**, **7** 440, n. 33| **81** 177| **91**, **1-2** 174, n. 34| **92**, **2-3** 174, n. 34| **94**, **5-6** 7; 106, **1-2** 176| **113**, **2** 174, n. 34| **144**, **5-6** 168, n. 2| **106**, **1-2** 176| **81** 177| **83**, **4** 176, n. 39| **94**, **5-6** 176| **XVI** **6** **306-307** 429, n. 2| **306**, **3** 176; 440; 480, n. 17| **306**, **9-10** 435, n. 21| **307**, **7** 435, n. 21| **306**, **7-8** 440.

Apollodoro - Biblioteca, **I** **1**, **5** 374, n. 6| **1**, **7** 374, n. 6| **2**, **1** 374, n. 6| **4**, **3-5** 562| **7**, **4** 562| **8**, **1-3** 563| **III** **4**, **4** 562| **III** **8**, **2** 563| **Epitome** **3**, **3** 592, n. 2| **5**, **9**, **22** 595, n. 8| **21** 563.

Apollodoro di Caristo - 5, **12** 529| **20** 515| **25**, **2** 515.

Apollonio Rodio - I, **1101** 228| **1167** 277, n. 7| **II**, **274** 536| **1055-1058** 487| **III**, **933** 436, n. 22| **IV**, **924-925** 227| **705-706** 278.

Apuleio - Flor. **16** 493.

Arato - Fenomeni, **I**, **299** 4, n. 10.

Arcadio - Vita di S. Simeone stilita il giovane **1-3** 63| **38-39** 69| **39** 70| **39**, pp. **38-39.28-31** 70| **125** 70| **125**, p. **111.28-29** 70| **130** 67-68| **131** 68| **158** 68| **194** 68| **195** 68| **196** 68| **197**, p. **174.16-17** 69| **197**, p. **175.30-32** 69.

Archedico - Fr. **3**, **9** 511.

Archiloco - Fr. **124 b**, **4-5** West 154, n.4| **196 a**, **23-24** 432| **196**, **44-45** 581| **P. Köln** **2.58**, **14-16** 59.

Aristeneto - 1, **1**, **1** 5, n. 11| **1**, **3** 58| **1**, **6** 231| **1**, **10**, p. **24**, **79** Mazal 355, n.31| **1**, **26** 606| **2**, **5**, p. **74**, **25** 356, n.31| **112**, p. **29**, **17-18** 285, n. 23.

Aristofane - Acarn. **517** 263| **Av.** **160-161** 53| **503** 11| **686** 362| **718** 510| **1243** 485, n. 30| **1309** 10| **Eccl.**, **56**, fr. **682** 516| **131** 168| **466** 6| **669** 510| **Eq. Arg.** **II** 485| **Eq.** **4** 11| **54** 485, n. 30| **65** 485, n. 30| **105** 11| **309-511** 485| **314** 6| **357** 11| **449** 507| **826** 11| **902** 539, n. 9| **919** 485, n. 30| **929** 11| **1194** 539, n. 9| **1354** 495| **1358** 539, n. 9| **Lys.** **155-156** 597, n. 12| **632** 154, n. 36| **1259** 8| **Nu.** **23** 511, n. 10| **53-55** 10, n. 36| **130** 6| **910** 539, n. 9| **924** 272| **969** 539, n.9| **983** 11| **Pax** **314** 485, n. 30| **748ss.** 539, n. 9| **Plut.** **34** 280| **146** 520| **366** 378| **526** 510| **673** 11| **969** 507| **1059** 9| **Ra.** **330** 53| **1043** 390| **1063-1064** 384| **1083ss.** 539, n. 9| **1159** 11| **1206** 542| **1520ss.** 539, n. 9| **Th.** **788** 459| **816ss.** 539, n. 9| **930** 495| **1075** 11| **Ve.** **77** 479, n. 8| **702** 513 **771-772** 174| **1031-1034** 485, n. 31| **1489** 378.

Fr. **613 K.-A.** 433.

Aristotele - Metaph., **1001 B** **14** 505| **1004 B** **1** ss. 505| **Meteor.**, **356 b** **13** 272| **Poet.**, **1453 a** **29-30** 384| **Pr.**, **875b** **19** 543| **Pol.** **791 A** **18-21** 8, n. 20| **1280 B** **28** 505| **Rhet.**, **III** **141**, **1b** 485, n. 29| **Fr.** **661** Rose 527.

Arriano - Anabasi, **III** **9**, **6-7** 338, n. 18.

Artemidoro Daldiano - P. **2**, **14-15** Pack 539, n. 10.

Ateneo - 5, **212** 2.

Bacchilide - 12, **129** 5.

Batone - Fr. **1** 517| **2**, **8** 507| **7**, **1** 511.

Beltandro e Crisanza - Vv. 12 41| 38 Kriaras 28| 215-19 28| 384-88 28; 38| 545-661 137| 680-720 137| 722-24 27| 809-825 27; 137, n. 21| 985 45| 987-90 45| 1123-1142 140| 1127 140| 1138 140.

Callimaco - Fr. 1, 17 Pf. 361| 231 Pf. (=2 Hollis) 291, n. 5| 483 Pf. 377, n. 10| 500, 2 Pf. 366| *Hymn. II*, 2 361| III, 6-25 562| 6 562| 8 562| 13 562| 18 562| 20-25 572| 31-32 562| 248-249 362| 260-264 562| IV, 286 377| V, 78 563| 110-115 562| 113 563.

Callimaco e Crisorroe - Vv. 26-26 28| 38-42 28| 63-67 28| 318 82, n. 13| 332 82, n. 13| 337 82, n. 13| 345 82, n. 13| 348 82, n. 13| 438 82, n. 13| 530-32 82, n. 14| 545-46 82, n. 14| 553 82, n. 13| 648-93 43| 840 82| 841 82, n. 15| 879 4, n. 15| 950 4, n. 15| 989 4, n. 15| 1063 4, n. 15| 1158 4, n. 15| 1198 4, n. 15| 1237 4, n. 15| 1281 82, n. 15| 1302 82, n. 15| 1304-11 32; 46, n. 28| 1335 82, n. 15| 1385 82, n. 15| 1528 82, n. 15| 1528 82, n. 15| 1613 82, n. 13| 1616 82, n. 15| 1635-36 82, n. 14| 1746-1824 141, n. 31| 1761-1762 141, n. 31| 1869 46| 1873 46| 2043 82, n. 14| 2251-76 46| 2277-79 46| 2451 82, n. 13| 2505-74 43| 2578 ss. 47| 2601 32.

Cantacuzeno, Giovanni - *Storie*, 121 (I p. 193, 20 Schopen) 121, n. 31.

Capitone - In *AP V* 67 267.

Carcino - Fr. 8, 2-3 499.

Caritone di Afrodisia - I 1, 2 566| 1, 4 99| 1, 4-7 203| 5, 1 29| 1, 7 192, n. 43; 566| 11 29| 1, 14 192, n. 43| 1, 16 566| 2, 4 192, n. 43| 3, 6 192, n. 43| 4, 5 192, n. 43| 4, 7 192, n. 43| 9, 5 194| 10, 8 192, n. 43| 11, 2 194| 12, 4 192, n. 43| 12, 10 192, n. 43| II 1, 5 192, n. 43| 1, 2 7| 1, 8 192, n. 43| 3, 3 194, n. 58| 3, 6 192, n. 43| 3, 7 195| 3, 10 195| 4, 6 192, n. 43, 195, n. 64| 5, 1 194, n. 58| 5, 9 195| 7, 6 195, n. 64| 8, 1 175, n. 36| 11, 5 192| III, 1, 6 193| 4, 18 194| 5, 9 194| IV 2, 7 193| 3, 2 194| 7, 5 567| V 4, 6 194, n. 58| V 6, 6 193/ 7, 5 193| V, 10, 4-5 186| 10, 5 186| VI 4, 6 567| 4, 10 193/ 5, 6 195| 7, 3 191, n. 40| 7, 5 193| 102-104 567| VII 5, 2 202| 5, 3-5 202| VIII 1, 3 203| 1, 7-8 202| 2, 7 203| 5, 5 195; 195, n. 64; 203| 5, 7 203| 5, 11 191| 5, 12 187| 5, 13 188| 6, 1 188| 6, 8 188, 191| 6, 9 190| 8, 3 194| F (= *Laur. Conv. Soppr.* 627) 181| P. Fay. 1, P.Oxy. VII 1019 181| P.Oxy. XLI 2948 181| P.Michael. 1 181; 192| *Codex Thebanus* 181| II 19-24 187| col. III 9-20 182| IV 3-12 185| 5 187| 8-9 188| V 1-2 188| V 7-10 192| V 9, 4 192| V 21-23 190.

Cheremone - Fr. 20 524.

Christus patiens - 1-3 397| 165-169 397| 166 398| 303-315 399| 322-325 398| 521-524 399| 525-529 399| 820 401| 834 401| 838 400| 915-919 400| 2605-2607 396| 2765 399.

Cicerone - *Cato Maior*, 51 506.

Cinnamo - P. 25, 14-15 Meineke 121| 60, 45-46 246| 61, 64-65 246| 61, 69-70 247| 61, 71-77 247| 61, 81-82 247| 62, 9 247| 67, 6-10 243| 67, 17-18 245| 67, 20-22 245| X 6, 7 244| 68, 22-69, 1-5 247| 69, 15 250| 70, 17-71, 9 252, n. 20| 71, 3-5 250| 71, 10 250| 71, 11 250, n. 17| 72, 3-4 251| 72, 9 251| 72, 15-16

251| 72, 17-18 252| 72, 19-21 252, n. 19| 73, 15-16 252| 74, 2-4 253| 75, 21-82, 4 254| 76, 11-14 254| 76, 15 255| 76, 16-77, 9 254| 77, 5 255| 77, 11-12 255| 78, 3-9 255, n. 27| 78, 3-21 254| 79, 1-2 256| 79, 7- 80, 9 254| 79, 10-11 256| 79, 14 255| 80, 20-21 256| 81, 22- 82, 1 256| 82, 7 257| 82, 11-13 257| 82, 12 257| 83, 11-12 258.

Ciriaco d'Ancona - Ep. 29 settembre, 326, n. 1.

Clemente Alessandrino - Protrept. II, 34, 1 4| Strom., I 29 461| V, 93, 4 541, n. 12.

Clemente Romano - Omelia III 308.

Compianto di Bione - 4 169, n. 7.

Costantino Manasse - Aristandro e Callitea, Fr. 18, 2 Mazal 276, n. 3| 24 53| 24, 2 433| 165, 9 177, n. 48.

Cratete di Tebe - Fr. 14, 2 D. 521| 20 514.

Crinagora - In AP VI 229, 1 11.

Cristodoro di Copto - In AP II 44-46 437.

Critobulo di Imbro - Storie, I, 14-16 325; 329| 14, 2 330| 14, 10 332| 14, 11-12 332| 17 333| 48-51 325; 329; 334| 48, 3 (=60.19-25) 337| 48, 7-49, 2 334| 49, 4-7 335| 50, 1-3 336| 50, 2 338| 50, 3 337, n. 17| III, 14-15 326 n. 1| 18 326, n. 1| Ep. 1-4 326| p. 8, 31-9, 6 Reinsch 339| p. 35, 1 334| p. 35.15 334| p. 62, 24 335| p. 62, 30 336| p. 63, 14 336| p. 63, 7-11 337| p. 63, 11-19 338, n. 19.

Crizia - Fr. 1, 8 Batteggazorre-Untersteiner 434.

Cirillo di Gerusalemme - Catech. 2, 3 283.

Democrito - 68 B 62 D.-K 510| 68 B 236 527.

Demostene - 18, 121 378| 208 496| 266 495| ap. Stob., III 19, 4 498.

Digenis Akritas - 1, 51-52 408| 1, 64-65 408| 1, 108-112 408| 1, 117-124 408| 1, 191 408| 1, 259-261 408| 1, 292-296 408| 1, 272-276 3408| 1, 306 409| 2, 7-9 409| 2, 24-25 409| 2, 38-39 410| 2, 40 410| 2, 54-58 410| 2, 66-72 410, n. 10| 2, 73-74 410| 2, 98 410| 2, 289-292 411| 3, 1-8 411| 3, 11-14 411| 3, 135 411| 3, 138-140 411| 3, 157 411| 3, 161-170 412| 3, 171-190 413| 3, 239-240 413| 3, 329 410| 5, 14-17 414| 5, 231-256 415| 5, 251-256 410, n. 12| 5, 288 415| 6, 768-770 416| 6, 773-774 416| 6, 795-798 416| 6, 2640-2646 416, n. 27| 6, 2663-2670 416, n. 28| 6, 2650 416| 6, 2661-2662 416| v. 251-259 Escorial 410, n. 12| 276 6, n. 15| 299-303 416| 333 413, n. 15| 334 413, n. 15| 354 413, n. 15| 431 412| 422-432 412| 545-553 412.

Difilo - Fr. 103 503| 106 517| 113 516.

Diogene Laerzio - II 25 514.

Dionigi di Alicarnasso - A.R., 9, 35, 2 4.

Dioniso di Cizico - In AP VII 78, 2 437, n. 25.

Dioscoride - In AP V 56, 3-4 173| VII 31 442| 31, 9-10 442s.| 37, 1 436, n. 24| 410, 4 10.

Duride Samio - In F.Gr.Hist. 76 f 1 223.

Eliano - Ep. 14 5, n. 14| NA 16, 19 8, n. 21.

Eliodoro di Emesa - Etiopiche, I, 1, 1 219| 1, 2 5| 1, 3 89| 1, 3-4 201, n. 8| 2, 1 89| 2, 1-3 201, n. 8| 2, 3 89| 5, 2 89| 7, 2 89| 8, 2 89| 8, 5 89| 8, 6-7 89| 9-17 201| 9, 1 89| 9, 17 55| 10, 4 89| 13, 1 89| 13, 5 89| 14, 5 89| 15, 8 89| 154, n.7| 16, 5 89| 17, 2 108| 18, 1 201| 18, 2 ss. 50, n. 3| 18, 3 90| 19, 3 90| 21, 3 90| 22, 2 568| 25, 2 90| 27, 1 90| 29, 1 90| 29, 5 90| 30, 7 90| 33, 2 90| II, 1, 2 90| 2, 2 90| 3, 3 90| 3, 5 53| 3-6 47, n. 29| 4, 1 90| 5, 4 90; 200| 6, 4 90| 8, 4 90| 8, 5 90| 10 200| 10, 1 90| 12, 1-2 90| 12, 4 90| 16, 1 90| 19, 1 90| 19, 1 90| 21, 2 42; 90; 219| 21, 6 42| 24, 5 55; 80; 90| 26, 5 90| 27, 2 90| 28, 1 90| 28, 4 161, n. 27| 29, 3 90| 29, 4 90| 30, 3 90| 31, 1 90| 10| 31, 4 90| 32, 1 90| 33, 4-5 568| 34, 3 91| 35, 1 91| 35, 3 568| 35, 5 91| III, 3, 2 91| 3, 7 91| 4 -6 100| 4, 4 91| 5, 4 91| 5, 5 91| 6, 3 91| 7, 2 91| 10, 2 91| 11, 5 91; 568| 12, 1 568| 18, 2 91| IV, 3, 1 91| 3, 3 91| 6, 6 91| 7, 4 91| 8, 1 91| 10, 2-3 107| 19, 8 9| V, 2, 7 91| 4, 4-5 201| 11, 5 91| 12, 1 91| 13, 2 91| 13, 3 91| 14, 4 91| 16, 1 91| 16, 3 91| 17, 1 91| 17, 3 91| 17, 4 91| 19, 2 91| 19, 3 91| 20, 1 91| 20, 6 91| 20, 7 91| 20, 8 91| 20, 9 92| 21, 1 92| 24, 1 92| 24, 5 92| 25, 2 92| 26, 1 50, n. 3| 26, 3 267| 30-32 33| 31, 3 92| VI 1, 1 92| 1, 4 92| 4, 1 92| 5, 3 92| 5, 4 92| 6, 2 92| 7, 3 92| 8, 4 92| 10, 5 107| 12, 2 92| 12, 3 92| 14, 2-5 127, n. 4| 14, 3 92| 14, 4 92| 14, 5 92| 14, 6 92| 15, 2 92| VII, 1, 1 92| 1, 5 177, n. 44| 2, 2 523| 4, 2 209, n. 23| 5, 5 92| 6, 1 267| 7, 1 92| 7, 2 92| 7, 2 92| 7, 3 92| 7, 4 92| 7, 7 92| 8, 1 92| 10, 1 92| 10, 2 93| 11, 4 93| 11, 6 93| 11, 7 93| 11, 8 93| 11, 10 93| 12, 5 93; 15, 5 93| 16, 3 93| 19, 1 93| 19, 2 93| 19, 3 93| 19, 6 93| 19, 7 93| 19, 8 93| 19, 9 93| 20, 1 93| 20, 2 93; 154, n. 7; 377, n. 12| 20, 4 93| 20, 5 93| 21, 1 154, n.7; 377, n. 12| 21, 4 93| 23, 1 93| 24, 6 93| 25, 1 93| 25, 4 93| 26, 2 93| 26, 6 93| VIII, 1, 1 94| 1, 5 ss. 46| 1, 8 94| 2, 1 46| 3, 3 94| 5, 2 94| 5, 10 161, n. 27| 6, 9 94| 11, 2 94| 11, 3 94| 12, 5 94| 15, 2 47; 209, n. 23| 16, 4 94| 16, 5 94| 16, 6 94| IX 3, 7 94| 6, 6 150| 7, 2 94| 9, 3 94| 15, 2 94| 16, 2 94| 18, 5 94| 22, 4 94| X, 4, 1 81| 7, 2 94| 9, 2 44| 9, 3 94| 9, 1-3 52| 10, 3 94| 11, 1 81| 14, 1 81| 31, 5 94| 34, 2 94.

Epicarmo - Fr. 249 Kaibel 524.

Epicuro - Ad Men., 134 Arrighetti 523.

Epitteto - Diatr. 2, 9, 19-20 551, n. 11.

Eraclito - Fr. 22 B 65 544.

Ericio - In AP VII 397, 1-2 437, n. 25.

Eroda - 7, 123 11.

Ermogene - Prog. 4 (C Walz, RhGr. 1, p. 24) 493, n. 1.

Erodoto - I, 8, 2 231| 30 513| 73-91 217| 75 217| 79, 3 526| 93-94 217| 95 217| 130, 3 218| II, 121 d5 290, n. 2| IV, 142 522| 181, 2 229| VI, 99, 2 5| VII, 33 250| 46, 4 528| IX, 4, 1 336, n.15.

Eschilo - Ag., 150-151 564| Ch., 202 498| 361 11| 1023-24 495| Eum., 303 21| 386 11| 400 11| 725-6 527| 897 527| Pr., 73 364| 182 496| 263-265 505| 276 515| 279 364| 426-427 227, n. 8| 488 11| 563 498| 643 498| 692 6, n. 15| Sept. 592 510| Supp., 314 522| 328 516| 637 281, n. 16| 676 572| 672 514| 820 365.

Fr. 242, 2 N.-S. 5, n. 11| 296 496.

Eschine - III 157 495.

Esiodo - Op., 57 521| 101-103 516| 101 526| 228 251| 225-227 251| 350 4, n. 10| 789 366| **Th.**, 252-254 277| 459 374, n. 6| 467 374, n. 6| 473 374, n. 6| 497 374, n. 6| 591 521| 907ss. 173, n. 31| 917 433| **Sch.**, 250 373.

Esopo - 199 Hausrath 247.

Eubulo - Fr. 115 K.-A. 521| 123 441, n. 35.

Eupoli - Fr. 228 K. 11| 346 11.

Euripide - Alc., 240 496| 242-243 507| 403 579, n. 30| 696-697 395| 699 395| 965-966 500| 1076 393; 402| 1078 505| 1079 403| **Andr.**, 85 394| 158 516| 627-631 597, n. 12| 943ss. 521| **Bac.**, 121-122 433| 268 498| 382-385 444| 384-385 444, n. 44| 386 21| 395-401 389| 402-410 388; 388, n. 17| 706-710 432| 851 536| 871 364| 896 507| 986 10| 1150-2 527| 1237 398| 1239-1243 397| 1241 398| 1250-1254 398| **Cycl.**, 171 432| **El.**, 376 525| 941 519| **Hec.**, 1 228, n.13| 12 525| 218 ss. 384| 294-295 385| 301-303 385| 377-8 528| 389-390 385| 399 385| 689 402| 693 402| 907 402| **Hel.**, 31-36 600| 65-67 601| 196-199 600| 219 600| 273-275 600| 290-292 600| 305 595| 509 225, n. 2| 540 601| 570 601| 574 601| 582 601| 588 601| 594-596 601| 605-606 601| 625 601| 649-651 601| 664 21| 707 460| 719 366| 720 377, n. 12| 726-7 501| 730-1 496| 844-846 601| 926 514| 1073 602| 1478-1481 388| 1648-1687 602| 1688-1692 602, n. 22| **Her.**, 618 526| **Hip.**, 16 564| 20 564| 22-23 564| 39 6, n. 15| 51-57 564| 66 565| 70 565| 71 565| 73-74 565| 79-81 565| 84-87 565| 166 572| 219 364| 315 498| 473-477 367| 439 107| 473-477 391| 476 391| 490-491 391| 509-515 391, n. 26| 538 57;108| 616ss. 521| 1003-1006 399| 1026-1031 400| 1042-1044 399| 1109-1170 399| 1328-1330 566| 1333 565| 1363-1369 565| 1403-1404 565| 1416-1422 565| 1424 565| 1427 21| **HF** 344 377, n. 12| 673-674 225| 676 225| 691-695 388, n. 17| 1141 496| 1347-51 522| **Hyps.**, 90 Bond (=Fr. 757, 2) 514| **IA** 98 563| 210 228| 358-362 563| 437-438 395| 461 395| 1395-1399 563| 1404-1405 564| 1480-1484 564| 1506-1509 564| 1574 564| 1588 564| 1610 564| 1621-1622 564| 1625-1626 564| **Ion**, 47 148| 381-83 516| 381 526| 854ss. 496| 966 498| 1620ss. 527| **IT** 289-290 147| 300 8| 1097 572| 1127 364| **Med.**, . 54ss. 501| 58 496| 107 5| 573ss. 503| 984 168| 1029-1035 392| 1032-1036 400| 1071-1076 392| 1071-1080 367| 1074-1076 367| **Or.**, 136 384| 360 496| 399 515| 463-464 147| 982-985 388| 1018 526| 1031 522| **Phaet.**, Fr. 781, 16 N² 466| **Phoen.**, 509-10 522| 555ss. 519| **Rh.**, 790 21| **Tr.**, 864-866 596| 877-879 596| 891 596| 892-893 596| 905 597| 946-947 597| 950 597| 961-965 597| 966-967 597| 996-997 597| 999-1000 597| 1004-1007 598| 1020-1021 598| 1032 598| 1042-1043 598| 1051 598| 1056-1057 598| **Fr.** 37, 505 N.-S. 518| 85 501| 136, 1 57; 108| 259 495| 265 514| 317, 6 11| 505 527| 511 496| 545 520| 846 542| 853 528| 831 496| 1070, 1-3 515| 1079, 1-2 517| **Schol. in Eur.**, I. p. 5, 6-7 Schwartz 391.

Eusebio di Cesarea - Hist. Eccl., 2, 2, 6 307| 2, 16-17 309, n. 21| 7, 22, 10 281| **Triak.**, 2, 5 319, n. 55.

Eustazio Macrembolita - Ismine e Isminia, I, 2, 1 ss. 53, n. 16| 8-12 132| 9, 1-3 100| 9, 3 31| 9, 4 101| 10, 4 107| 12 105| 12, 3 101| II, 7, 1-3 105| 14, 4 108| III, 1 103| 3, 1 108| 3, 3 107| 4, 7 109| 5, 1 109| 5, 7 109| 6, 4 285, n. 23| 7 109| IV, 3,

2 100| 4-18 105| V, 3, 2-7 110| 4, 1 110| 4, 2-3 110| VI, 18, 4 103| VII, 7 103| 8-18 39| 8, 18 51| VIII-XI 9| VIII, 16, 1 99| IX, 99| XI, 2.3 43| 13-17 43| 14, 1 99.
Eustazio - *Comm. Ad Il.* 12, 29 (=III, 349, 4 Van der Valk) 226.

Falaride - *Epist.* 12 Hercher 281.

Ferecide - *FGrH* 3 F 42 502.

Ferecrate - *Fr.* 141 K= 150 K-A 539, n. 9| 108, 3 K. 11.

***FGrH* - 148, 817, r. 25 229.**

Filagato di Cerami - p. 266, 10-11 Colonna 85, n. 30.

Filemone - 4, 1-5 524| 4, 2-4 502| 5, 1-2 521| 5, 2-3 524| 7, 3-4 501| 10 493| 10, 2 495| 10, 3-5 504| 22 493| 22, 1 524; 530s.| 23 493; 497| 23, 3-4 501| 23, 3 501; 526| 24 493; 498; 530| 27 493; 504; 532| 28 493; 498| 28, 1-2 500| 28, 2 501| 28, 3 521| 28, 7 522| 31 493; 499| 31, 5 505| 31, 7 502| 37 493; 500| 46 493; 497; 499| 53 493; 500; 524; 531; 533| 53, 2-4 532| 53, 1-2 532| 54 515| 56 493; 497; 501; 504; 527; 530; 532| 56, 2 499| 57 493; 526; 530-32| 65 493; 501; 531; 532| 65, 2 532| 69 493; 503; 530| 71, 3-4 501| 72 493; 503; 531| 72, 1-2 521| 73 493; 503; 531| 73, 4-6 495| 75 493; 504; 530| 75, 1-2 531s.| 75, 3-5 532| 75, 5-6 532| 79, 5-6 524| 79, 17 499| 79, 18-19 524| 85 499| 85, 1 502| 88-91 493| 88 505; 506; 508| 88, 1-2 524| 88, 2 513; 521| 88, 3 497| 88, 9-10 515; 524| 89 506; 508; 530| 89, 2 531| 89, 4-5 532| 89, 10-11 532| 90 507; 530; 531| 90, 1 524| 90, 1-2 526| 90, 2 502; 515; 532| 90, 5-6 531| 90, 5-7 509| 90, 7-8 531| 90, 8 505| 90, 8-9 532| 91 493; 507; 531| 92, 2 498| 93 493; 506; 508; 533, n. 13| 93, 2-4 521| 94 493; 509; 521; 531| 94, 1-7 495| 96 493; 510| 97 493; 511; 521; 528; 531; 532| 97, 1-4 495| 97, 5 504| 98 515| 99 493; 511; 528; 530; 531s.| 100 493; 512; 530-2| 103-108 493| 103 512; 530-532| 104 513; 530; 532| 105 497; 514; 530s.| 106 504; 515; 518; 528; 530-32| 106, 2 499| 107 516; 530; 530-32| 108 493; 516; 530s.| 117 493; 516-518; 521| 117, 2-3 501; 532| 119 515; 521| 119, 2 532| 120 493; 518| 120, 1 502| 121 493; 518; 529| 121, 4 531| 131-138 493| 131 519; 532; 533, n. 13| 132 520| 132, 1 521; 524| 132, 2 495| 133 521| 133, 1 524| 133, 1-2 532| 133, 2 517| 133, 3 530| 134 521; 530; 532| 135 518| 136 522; 531| 136, 1 495| 137 522; 530; 533| 137, 1-2 501; 521; 531s.| 137, 3 502; 532| 138 493; 523; 530s.| 141 494| 143 493; 513; 530| 148-151 493| 148 523; 530; 532| 149 524; 530-31| 149, 1 521| 149, 2 502; 531s.| 150 524| 151 524; 530-32| 152 516| 157-162 493| 157 497; 525; 530; 532| 158 525; 530-532| 159 525; 530| 160 526; 530-32| 161 526; 531| 161, 1 515; 532| 162 499; 526; 530| 181 493; 527; 530| 184 493; 527; 530; 532| 185 493; 527; 530; 532| 191 496; 515; 530; 532| 191-200 493| 192 527| 193 514; 530| 194 514; 530| 195 517; 530| 196 520; 530| 197 521; 530| 199 528| 200 528; 530| 202-203 528| 202-204 493| 204 493; 528; 530; 532| 211 502| 213 519; 528; 531s.| 219 502| 225-247 494.

Filippide comico - *Fr.* 15 K. 515| 33 10.

Filostrato Ateniese - VA III 4 5| VS II 21, 2 11| *Ep.* I 168 2-4 168| 2 168| 3 169| 4 172, n. 21| 9 168s.| 10 172| 11 172; 174; 177| 12 172; 175| 17 168, 171, n.21| 19 176| 21 168| 29 176| 32 178| 33 178| 46 168 s.| 50 272| 51 168; 171, n.21| 53-55 168| 54 170| 55 168; 171, n. 21| 60 178| 63 168; 171.

Filostrato Lemnio - Her. 51, 11 231

Fozio - in AP IX 203 569| Bibl. cod. 87 102| 94 84, n. 23; 102| 98 293| 167 84, n. 24; 88, n. 49.

Fr.Com.Adesp. - 106 510| 107, 11-12 510| 108 506; 510| 109, 1-5 506; 510| 434 525| 1274 514.

Fr.Eleg.Adesp. - 4, 1 D.=22, 1 West 528.

Fr.Tr.Adesp. - 336 N.-S. 8, n. 21.

Frinico - in An. Bekker, p. 44, 32 5, n. 12| Praep. Soph., 28, 6 de Borries 507.

Getulico - in AP VII 71, 1 437, n. 24.

Giamblico - Babyl. Fr. 4 Habrich 57, n. 26.

Giorgio di Pisidia - Hex. 1793 178, n. 49.

Giorgio Monaco - Cronaca, p. 1, 1-2 de Boor 303| 1, 11-12 303| 2, 9-10 303| 2, 19 308| 2, 24-3, 27 304| 4, 1-23 304| 4, 2 307| 202 23, n. 14| 293, 20-294, 14 306| 295, 1-12 306, n. 14| 295, 13-14 306| 296, 8-16 306, n. 13| 297, 9-12 306| 297, 21-22 306, n. 13| 298, 1-3 306| 298, 8-12 306, n. 13| 299, 6-21 306, n. 13| 305, 15-17 306| 311, 15-16 307| 311, 16-17 307| 311, 21-312, 5 307| 313, 9-14 307| 315, 1-7 307, n. 15| 315, 11-13 307, n. 15| 320, 5-8 307, n. 16| 322, 12 308| 322, 13 308| 322, 16 308| 322, 17 308| 322, 19 308| 322, 19-25 308| 322, 20 308| 322, 21 308, n. 17| 326, 19-21 308| 326, 22-23 308, n. 20| 327, 2-3 308| 327, 12-361, 16 309| 338, 15-339, 3 309| 347, 3-7 309| 347, 7-14 309| 347, 13 309, n. 23| 347, 15-16 310| 355, 2 310| 355, 9-10 310| 364, 21-374, 24 308| 443, 15 315| 467, 19-20 310| 469, 21 310| 470, 11 310| 470, 21-471, 7 310| 471, 8-24 310| 471, 25-472, 10 310| 472, 11-12 310| 472, 11-23 310| 472, 24-473, 7 310| 473, 7-15 311| 473, 19 310| 474, 1-3 311| 474, 3-4 311| 475, 3-4 311| 592, 20-604, 6 311| 593, 3-6 313| 595, 13 311| 596, 7-13 311| 598, 2-5 312| 598, 18 312| 599, 2-3 312| 600, 20-21 312| 601, 15-18 312, n. 33| 604, 3-6 312| 623, 21 313| 624, 6-7 313| 624, 9 313| 624, 11-12 313| 624, 12-15 313| 624, 25 313| 625, 14-15 313| 628, 13-24 313| 629, 1 313| 629, 2-3 314, n. 35| 630, 6-633, 15 314| 633, 20-640, 27 314| 639, 4-8 614, n. 36| 645, 1-654, 14 315| 645, 2-5 315, n. 38| 645, 5-7 315| 646, 18-649, 8 314| 653, 4-5 314| 697, 9-725, 11 316| 699, 9-10 316| 700, 2-4 316| 703, 6-704, 8 316, n. 46| 707, 17 317| 716, 2 317| 717, 17-18 317| 717, 23-718, 2 318| 718, 9-725, 10 318| 726, 19-21 318, n. 51| 726, 23-727, 15 318| 735, 14-738, 6 321, n. 61| 738, 4 321| 738, 6-9 322| 751, 18-20 319| 751, 20-752, 8 319| 782, 12-784, 3 320| 782, 14-15 321| 782, 17-20 321| 783, 1-3 321, n. 60| 783, 1-4 321| 783, 4-5 321| 783, 9-12 321, n.60| 783, 19 321| 783, 21-23 321, n. 60| 783, 24 321| 784, 1-3 322| 741, 16-17 322| 789, 11-790, 17 322| 789, 26-27 323| 792, 1-5 324.

Giorgio Sfranze - Cronaca XXIII 1-4 623| XXIII 4 624 | XXVI 6-10 622.

Giovanni Crisostomo - De Sacerdotio, VI 4 311, n. 30| Hom. 7 in Act. 4 363, n. 17 | 96, 16-18 385, n. 10.

Giovanni Dukas - In PG 122, 1181 B 96.

Giovanni Geometra - P. 315, 8-13 Cramer 250, n. 16| P.G. 106, col. 955, n. CXXI 521.

Giovanni Lido - *De Magistr.*, I 2 248| III 38, 57-62 315, n. 41.

Giovanni Mosco - *Prat.*, 128 312.

Giuliano Egizio - in *AP VII* 32 429; 443| 32, 2 443| 33 429| 33, 1 444.

Giuseppe Flavio - *Bell. Jud.*, 2, 10, 1 281, n. 15.

Giustiniano - *Novelle*, 77 314| 141 314.

Giustino - *Apol.*, 27, 1 377.

Gorgia - *Hel.*, p. 97 Untersteiner 597, n. 13| *Fr. 16 Untersteiner* 542.-

Gregorio di Nazianzo *Epigrammi* in *AP VIII* 3, 1 461| 3, 5-6 460| 4 461| 9 461| 16 459| 24-74 446| 24, 2-3 452| 24, 4-5 452| 24-59 361| 25, 1-3 452| 26, 1 457| 26, 3-6 453| 27 448| 28 450s.| 29 450s.| 29, 1 461| 30 446| 30, 4-6 446| 33, 1-2 454| 36, 1 458| 36, 5 458, n. 24| 37, 1 458| 38 454| 38, 1-3 454| 39 456| 41 460| 41, 3 458, n. 24| 43 454| 45, 1-2 458| 46, 1-2 453| 47 453| 48 455| 50 455| 50, 4 455, n. 20| 458, n. 24| 52, 1-2 449| 53 456| 53, 2 461| 53, 3 458, n. 24| 54, 1 462| 54, 1-3 461| 62 456| 63 448| 64 457| 65, 2 458, n. 24| 66 457| 67, 1 456, n. 22| 67 bis, 2 458, n. 24| 70 448| 70, 1 457| 73 457| 74 448| 77, 3 458| 79 361, n. 9| 79, 9-10 458| 86, 4 462| 116, 2 462| 120 446, n. 10| 121-130 446, n. 10| 127 447, n. 10| 133 447, n. 10| 135, 2 462| 135, 4 462| 142, 5 462| 147 446, n. 10| 152 459| 155, 3 462| 165, 3 462| 166, 5 462| 167, 6 462| 169, 2 462| 170, 1 462| 172, 1 462| 174, 4 462| 183, 2 462| 183, 3 462| 184, 2 462| 184, 4 462| 185, 4 462| 188, 2 462| 189 459| 200, 1 462| 206, 3 462| 216, 2 462| 230, 5 462| 230, 6 462| 253, 2 462.

***Carmina*, I 1, 4, 40 462, n. 38| II 1, 1, 440-447 449| 1, 11, 665 458| 1, 12, 805 449| 1, 13, 204 462, n. 33| 1, 16, 25 460, n. 38| 1, 32, 1-5 388| 1, 39, 47-51 446| 1, 39, 54-57 388, n. 17| 1, 40, 21 459| 1, 45, 189 462, n. 36| 1, 51, 6 462, n. 34| 1, 92, 5 449| 1, 93, 2 449| 1, 98, 1 449| 2, 1, 82 458, n. 23| 2, 1, 278 462, n. 32| 2, 1, 449 462, n. 36| 2, 1, 519 462, n. 36| 2, 5, 11 459| 2, 5, 81 462, n. 36| 2, 7, 2 462 n. 31| 2, 7, 281-282 451| 2, 7, 286-288 451| 2, 8, 128 462, n. 35| 2b, 17, 1 462, n. 38| 2b, 33, 1 462, n. 37| 5-13 38 *Carmina Arcana*, 1, 1 361| 1, 5 361| 1, 13 361| 1, 37 362| 1, 39 362| 2, 74 362| 2, 1, 307-326 361, n. 9| 4, 32-33 362. *De virtute*, 138-139 363| 402-403 363| 641 363| 697-698 363| 744 363. *De vita sua* 121-210 361. *Epistole*, 88, 2 (I 109 s. Gallay [ed. Budé] = *PG XXXVII* 161 c) 281. *Orationes: Funerbris Oratio in patrem*, 3 361, n. 9| 10 456| 11 449| 43, 73 449| *De Theologia*, 2 361| *In Teophania*, 14 Sch (*PG* 36, col. 328 a) 324, n. 65.**

Gregorio di Nissa - *V. Mos.* II 183 (p. 168, 7 Simonetti) 375, n. 8.

Ibico - *Fr.* 287, 1-4 Davies 173| 296 Page 597, n. 12.

Ignazio Diacono - *Στίχοι εἰς Ἀδάμ*, v. 8 397, n. 43| 75 394| 118 395| 133-134 8| 136 394.

Ipparco - *Fr.* 2 529.

Ippia - 86 C1 D.-K. (=Plat. Prot. 337 C ss.) 496.

Ippocrate - 396, 45 484.

Ireneo Refendario - in *AP V*, 253 56, n. 22; 132.

Isidoro Pelusiota - *Epp.*, III 379 (*PG* 78 col. 1025) 311, n. 28.

Isidoro - *AP VII* 532, 1 11.

Isocrate - *Hel.*, 14 597, n. 13| *Evag.*, 6 519|

Leone Filosofo - In *AP IX* 361, 5 164, n. 36.

Leone il Saggio - *Oracula Leonis*, IV, 3 (*PG* 107, 1132) 239.

Leonida di Taranto - In *AP VII* 283, 1-2 4| 688, 2 8, n. 21| *XVI* 306-307 429, n. 2| *XVI* 306, 3 176; 466| 306, 9-10 435, n. 21| 307, 7 435, n. 21| 306, 3 440| 306, 7-8 440.

Leonzio di Bisanzio - *Nest. Et Eut.*, 1 (*PG* 86, col. 1297 b) 310, n. 27.

Leonzio di Neapoli - *Vita di S. Gregorio di Agrigento* 1 552 B 64| 3-6, 553 A-560 A 71, n. 18| 9, 561 C 72| 18, 577 CD 72| 18, 580 C 73| 19 70| 19, 580 D 73, n. 21| 19-26 70| 19-45 70| 20-21, 584 B-C 71| 20, 584 A 73, n. 21| 20, 584 B 71| 21, 584 D-586 B 71| 22, 586 C-588 A-B 71| 23, 588 C-D 72| 23, 588 C-24, 589 B 71| 24, 589 A 71| 25, 589 C-D 71| 25, 589 D 71| 25, 592 A 71| 26 71| 26, 592 B-D 71| 26, 592 C 71| 27, 593 A 73, n. 21| 28 73| 29-38 73| 38, 616 A 73| 39, 617 A 73| 41, 620 D 74| 43, 624 C 73| 45, 626 C 73| 45, 628 A-B 74| 45, 628 B 74| 46 74| 79 74, n. 22.

Libanio - *Or.* 18, 219 296, n. 20| 251 298.

***Libistro e Rodamne* - Vv. 450 43| 475-87 28; 41| 507-9 44| 554-55 44| 562-64 44| 2231-32 32| 2265 42| 2610 46| 2967-70 46| 2985 46| 3190 46| 3355 46.**

Liutprando - *Antapodosis*, 6, 5 406| *Legatio ad Imperatorem Constantinopolitanum Nicephorum Phocam*, 11 405| 13 406| 51 406| 63 406| *Relatio*, 2 248.

Longo Sofista - 1, 1-2 205| I 2, 1 201, n. 8; 205| 1, 4, 1-3 206| 1, 5, 3 205| 1, 10 27| 1, 13, 1-3 204| 1, 20, 2-3 208| 1, 26, 2 231| 1, 26, 3 231| 1, 28, 1 207| 1, 30, 1-4 207| 1, 32, 1 206| 2, 21, 3 231| 2, 30, 1 231| 3, 8, 2 178, n. 52| 3, 13, 4 154, n.7| 3, 14, 3 154, n.7| 3, 15, 2 30| 3, 18 30| 3, 19, 1 30| 4, 4, 4-5 201| 4, 8, 1 200| 4, 40, 3 30.

Luciano - *Conscr. Hist.*, 9 7| *Dial. Deor.*, 7, 3 498, n. 7| 11, 4 480, n. 17| *Dial. Mer.*, 3 175, n. 36| *Imag.*, 6 440, n. 33| *Mort. Dial.*, 18, 1-2 604| *Promet.*, 10 11| *Symp.*, 38 11.

Lucrezio - V, 206-217 506.

Macedonio Console - In *AP V*, 238, 1 164, n. 36.

Meleagro - In *AP V*, 136, 5-6 170, n. 14| 143 168| 160, 3 267| 171 178, n. 52| 252, 3 175, n. 37| 261-6 178, n. 52| 281, 5-6 178| 294 175, n. 36| VII, 428, 17-18 436, n. 21| IX, 765, 2 173, n. 30| XII, 63, 6 356, n. 33| 68, 7 440, n. 33| 81 177| 83, 4 176, n. 39| 91, 1-2 174, n. 34| 92 523| 92, 2-3 174, n. 34| 93, 1-2 174, n. 34| 94, 5-6 176| 106, 1-2 176| 113, 2 174, n. 34| 144, 5-6 168, n. 3| 234 171, n. 21| XVI, 306, 3 176.

Menandro Protettore - *Fr.* 6 (*FHG IV*, 204) 229| 17 (*FGH IV*, 224) 229.

Menandro - *Asp.*, 20 529| 28 497| 97-148 508| 98 522| 161 499| 191 516 | 210-213 516| 216-19 516| 336-338 515| 387-388 516| *Cith. Fr.* 1 510| *Dysc.* 1-49 508| 30 ss. 499| 209 513| 214-17 528| 239-500 9| 449 513| 797ss. 519| 863-4 500| 950 441, n. 35| *Epitr.*, 153 521| 170-175 516| 256 502| 341 516| 388 521| 434 502| 649ss. 528| 723 497; 530| *Georg. Fr.* 1, 4 499| 35-39 506| 38 514| 79

505| *Her.*, 1-17 497| 164-215 497| 290-390 497| *Kol.*, 96 525| *Kon.*, fr. 1 516| *Misoum.*, 213-215 n. 46| *Mon.*, 13 527| 15 527| 37-38 510| 76 526| 117 525| 147 520| 227 518| 273 503| 321 527| 370 511| 514 511| 525 528| 526 511| 571 514| 639 527| 693 505| 733 502| 762 516| 839 527| 852 521| *Perik.*, 1-15 508| 49 497| 156ss. 502| *Sam.*, 22 505| 45 499| 163-164 523| 206-10 498| 232-37 516| 340-1 514| 550 507| 568 525| *Syk.*, 420 525| *Theoph.*, 25 499| *Fr.* 6 530| 14, 2-3 528| 59 521| 62, 3 529| 142 521| 162 511| 164 500| 198, 3-5 514| 248, 2 505| 258 507| 276, 3 515| 335 499| 336 4| 337, 4 497| 340, 1 511; 515| 395 500| 416, 5-8 502| 418 520| 451, 6-9 507| 467, 1 511| 484 496; 521| 512 514| 515, 2-3 527| 517 527| 537 519| 538 519| 538, 4 506| 543, 6 512| 564 528| 573 521| 574 521| 585 521| 589 521| 591 521| 600 528| 614 502| 617 528| 619 528| 620 12| 620, 3-5 502| 623, 1-2 526| 624 514; 517| 625 24| 626, 1 515| 633 518; 526| 634 518| 640 517| 642 516| 650 526| 681, 2 505| 714, 1-5 496| 717 508| 722, 7-8 496| 736 507| 740, 10 517| 754, 1 511| 935 500| *Fr.* 224 K.-Th. 10.

Michele Andreopoulos - pp. 3, 7 Jernstedt-Nikitin 154, n.5| 13, 12-13 161| 13, 4-6 159, n.16| 14, 2 161| 14, 12-13 161, n.27| 14, 20-21 161, n.26| 22, 11 159, n.16| 22, 14-15 164| 23, 8 164| 23, 8-10 165| 23, 13-14 165| 23, 14-15 165| 24, 12-14 155| 25, 5-6 156| 25, 15 156| 25, 17 154, n.8| 27, 5-6 155| 27, 9-11 155| 32, 9-35, 6 157| 33, 3-4 157| 34, 15-35, 1 157, n.11| 35, 12 159, n.14| 36, 9-10 161, n.22| 37, 4-5 161, n.23| 37, 11 161| 37, 11-12 161, n.24| 37, 13 161| 46, 16-17 159, n. 16| 47, 3 159| 47, 4 159| 47, 4-5 159| 47, 7 159| 49, 13 160, n.17| 49, 14-16 160, n.18| 57, 5 154, n.8| 65, 6 159, n.14| 70, 14 158| 70, 14-71, 1 158| 71, 2-3 158| 71, 3-6 159| 74, 3 159, n.14| 74, 4-5 156| 83, 11-12 159, n.16| 83, 11-85, 14 151, n.2| 84, 4 154| 84, 10 154| 84, 14-15 154| 85, 1-2 154| 85, 1-3 153| 85, 5-6 154| 85, 12 154| 85, 13-14 155| 95, 9-10 158, n. 13| 111, 4-9 156| 111, 6-7 156| 111, 14 156| 16, 16 165.

Museo - 1 377, n. 12| 60 432, n. 11| 90 355, n.31| 245 177, n. 48.

Nevio - Fr. XXXVI 1 Marmorale, p. 225 521.

Nicandro - Alex., 28-29 526| *Th.*, 527 11.

Niceforo di Costantinopoli - Antirrh., I 37, 292 b-c 323, n. 62.

Niceta Coniata Cronaca, 2, 14 van Dieten 280| 2, 24-29 275| 3, 35 -38 275, n. 1| 3, 52-57 276, n. 5| 6, 26 286| 26, 76-78 282| 33, 79 282| 33, 80-83 282| 35, 28-29 278| 38, 18-19 280, n. 12| 55, 8-10 286| 58, 85 285| 59, 24-25 277| 59, 27 278| 60, 31 278| 60, 38-39 278| 60, 49-53 286| 61, 56-57 243| 61, 66 250| 62, 2-9 252, n. 20| 62, 93- 5 252, n. 19| 63 282| 63, 38 250, n. 17 | 63, 39-40 251| 64, 48-53 251| 64, 58-59 253| 65, 86-87 253| 66, 32-33 254| 66, 33-67, 40 254| 70, 47-71 279| 73, 26-74, 49 279| 74, 38 286| 74, 50 279| 74, 52 279| 81, 21-22 285| 81, 24-25 285| 86, 68-69 285| 90, 86-87 286| 93, 78 286| 95, 20-21 279| 96, 31 285| 102, 90 285| 104, 42-43 278| 104, 44 278| 105, 71 286| 106, 80 285| 108, 51-52 285| 117, 5-6 280| 123, 80-87 276| 127, 77 286| 142, 33 286|

142, 38-39 282| **143, 43-46** 280| **143, 47-48** 281| **144, 84-85** 283| **144, 88-89** 283| **148, 1-3** 279| **148, 5** 279| **148, 7** 279| **151, 72-73** 285| **158, 72** 286| **205, 20** 278, n.10| **221, 38- 39** 281| **228, 26** 286| **332, 22-34** 239| **455-457** 625| **536, 12** 283| **537, 50-55** 282| **544, 9** 282| **544, 10** 282| **545, 53 s.** 283| **551, 64** 278, n. 9| **553, 15-554, 33** 627| **565, 5-7** 239| **566, 42-43** 285| **562, 57-59** 284| **562, 60** 284| **562, 62** 284| **564, 6** 284, n. 20| **571, 54** 239| **574, 29-30** 284| **574, 47-48** 286| **582, 38** 285. *Or.* **6, p. 53, 8** 280, n.12| *Or.* **12, 117, 19-20** 276| *Or.* **18, p. 192, 3-4** 279| **192, 5** 279| **192, 6** 279| *Ep.* **2. p. 202, 20-21** 279| *Thesaurus orthodoxae fidei* (PG CXL 124-136) 413, n. 16.

Niceta Eugeniano - Drosilla e Caricle, I, 109-15 55| **237** 133| **238-242** 132| **II, 45-IV** 67 79| **II, 57- III** 44 55; 79| **II, 57** 9| **II, 169-314** 78| **172** 122| **223** 285, n. 22| **382** 178, n. 49; 357, n.34| **III, 12** 130, n. 9| **34** 209| **45** 79| **III 45-IV 67** 126| **48** 81| **48 ss** 81| **101 ss.** 53, n. 15| **105-106** 56| **135-150** 56| **135-254** 55; 78| **140** 57| **141** 57| **142-145** 57| **147** 57| **163-72** 56 n. 22| **172** 132| **174-96** 56, n. 21| **200** 56| **243-54** 56, n. 23| **238** 132| **324-326** 134, n. 18| **263-322** 78| **336** 79| **337 ss.** 79| **338** 4| **339** 79| **340 s.** 79| **345 ss** 79| **391** 267| **IV, 31-36** 78| **33** 79| **34** 79| **36** 78| **124** 432, n. 11| **139** 132| **247** 59, n. 31| **268** 285, n. 22| **270-71** 59, n. 31| **270-88** 111| **274-81** 59, n. 31| **330** 140| **335-341** 139| **335** 140, n. 27| **345-413** 141| **349-350** 139| **355-362** 140, n. 26| **360** 140, n. 27| **365** 140, n. 27| **369** 140, n. 27| **V 4-8** 140, n. 28| **VI, 204-234** 78; 89| **238-241** 128| **242-58** 103| **265** 131| **273** 49| **285-291** 128| **288-90** 49| **293** 138| **294-296** 138| **297-301** 138, n. 24| **299-300** 49| **302-328** 140| **306-27** 49| **331-556** 49| **332-558** 128| **335** 49| **336** 49| **338-390** 209, n. 23| **339-340** 267| **368** 108| **388-89** 52| **439-531** 78, n. 6| **440-451** 209, n. 23| **470** 132| **495** 267| **473-VII, 193** 58, n.27| **534** 132| **555-558** 139, n. 25| **562-564** 128| **564-641** 49| **565-663** 128| **567-572** 58| **571** 58| **610** 139| **644-646** 129| **645** 129| **645-646** 131| **664-68** 103| **VII, 16-23** 129| **51-73** 50| **83-269** 130| **146** 132| **186** 55, n. 19| **209** 55, n. 19| **229-237** 130| **263-264** 129| **270-308** 130| **310-315** 130| **VIII, 6** 53| **11-12** 52| **17-72** 52| **105** 267| **147** 55, n.19| **185** 209| **286-91** 54, n.18| **313-314** 209| **IX, 47** 122| **XIII, 4-7** 344.

Nilo di Ancira - De octo spirit. mal., 1161 A 23| **1161 C** 22| *De voluntaria paupertate*, **996 A** 18| **997 D** 18; 20| **972 B-C** 22| **972 C** 22| **977 A** 22 | **1008 D** 20| **1012 A** 20| **1021 B-C** 20| **1025 C-D** 20| **1041 A-B** 19| **1041 D** 20| **1057 B** 22| *Epistole* **I 14, 85 C** 21| **26, 93 C** 21| **71, 113 B** 21| **112, 132 B** 21| **166, 149 A** 21| **238, 169 C** 19| **292, 189 B** 19| **II 35, 273 B** 19| **63, 228 D-229 A** 21| **70, 232 C** 22| **83, 237 D-240 A** 20| **96, 244 A** 20| **106, 248 A** 19| **119, 252 B** 19| **140, 260 A** 21| **140, 260 C** 21| **206, 309 B** 20| **213, 312 B** 20| **245, 328 A** 20| **246, 328 B-C** 21| **III 5, 368 B-C** 2| **33, 396 B** 3| **98, 429 D** 1| **165, 461 A** 21| **166, 461 B** 3| **227, 488 C** 21| **229, 490 C** 21| **256, 512 A** 19| **IV 9, 553 C** 19| *Narratio* **592 B** 21| **596 A** 21| **596 A-C** 19| **597 C** 21| **601 C** 19| **604 B** 21| **608 C-D** 19| **620 B** 23| **621**

B 22| 621 C 22| 624 A-B 19; 20; 21| 624 B 22| 624 C 22| 632 B 21| 636 B 19| 645 A 19| 658 B 19| 661 C 19| 681 B 18| *Sermo in Luc.*, 22, 36 17; 22, n. 11.

Nonno di Panopoli - *D.* I, 87 177, n. 48| IV, 66 230| 423-424 229| VI, 329-332 226| IX, 265 230| XIII, 327 177, n. 48; 357, n.34| XV, 209 362, n. 12| 402 355, n.31| XXIII, 131 229| 274 177, n. 48; 357, n.34| XXVIII, 265 230| XXXII, 270 230| XXXIII, 247 355, n.31| XXXIV, 108-109 432, n. 11| XXXVII, 33 227, n.7| XXXVIII, 117 355, n.31| XL, 1 230| XLIII, 386 177, n. 48. *P.* VIII, 39 458| XIX, 64 229| XXI, 17 458.

Nuovo Testamento - *Apoc.*, 6, 1-8 240| 8, 7-12 240| 12, 5 461| 16, 2-9 240| 21, 4 380| *Apost.*, 8, 39 461| 12, 11 553| 13, 51 280| 14, 10 552, n. 14| 21, 38 4| *ICor.*, 2, 6-9 386| 6, 17 637| 9, 20 552| 13 349| 13, 1 376| 13, 2-3 349| 15, 20-28 240| *IICor.*, 2, 8 557| 5, 1 636| 7, 11.12 265| 7, 16 559| 9, 10 556| 9, 13 551, n.9| 11, 20 550; 550, n.6| 12, 2 461| *Eb.*, 5, 7 380| 6, 11 265| 12, 1 402| 12, 13 552, n. 14| *II Epe.*, 2, 5 460, n. 26| 3, 17 551, n. 12| *Eph.*, 5, 31 635| *Phil.*, 1, 29 555, n. 24| *Gal.*, 1, 4 558| 1, 12 555| 1, 13-16 555| 1, 17-21 558| 2, 1-2 558| 2, 2 558| 2, 4 555| 2, 5 551; 558| 2, 11-14 549| 2, 16 555| 2, 20 556| 2, 21 556| 3, 5 556| 3, 10 553| 3, 13 553; 558| 3, 15 557| 3, 17 557| 3, 22 553| 3, 23 553| 3, 24 553| 4, 2 553| 4, 3 553s.| 4, 4 553s.| 4, 5 552s.| 4, 6 553s.| 4, 7 554| 4, 9 558| 4, 14 557| 4, 17 557| 4, 18-20 558| 4, 21 552| 5, 4 557| 5, 5 557| 5, 6 558| 5, 18 552| *Io.*, 3, 20-21 550, n. 5| 7, 38 352| 11, 1-44 307, n. 15| 12, 6 478| 13, 29 478| 17 397| 21 307| *Lu.*, 2, 28 449| 2, 37 449| 2, 38 449| 7, 12-15 307, n. 15| 7, 36-50 350| 7, 47 355| 13, 18-19 355| 20, 20 551| *Mar.*, 5, 39-42 307, n. 15| 6 280| 7, 13 557| 13, 14 320, n. 57| *Mat.*, 5, 15 362| 5, 19 310| 7, 3 378| 7, 15 247| 9, 27 362| 10, 14 280| 10, 22 308, n. 18| 13, 45-46 352| 16, 6 557| 17, 5 350| 24, 12 308, n. 18| 24, 15 320, n. 57| 27, 27 320, n. 58| 27, 52-53 307, n. 15| *Phil.*, 1, 6 308, n. 18| *Rom.*, 5, 20 555| 6, 14 552| 11, 32 553| 12, 11 265| 12, 16 551, n.12| *I Thes.* 4, 17 461| *I Tim.*, 2, 7 460, n. 26| 2, 11 551, n. 9| 3, 4 551, n. 9| 11 285| *II Tim.*, 1, 11 460, n. 26| 3, 6 285| 4, 7-8 356.

Odone di Deuil - III, p. 35 254| IV, p. 47 257, n. 29| IV, p. 48 257, n.29| IV, p. 52 258, n. 33| IV, p. 50 258, n. 32.

Omero - *Iliade*, I, 225 434, n. 16| 311 365| II, 148 11| 215 262| 225-240 263| 246-269 263| 246 373| 247 262| 270 263| 278 143| 308 373| 647 433| 755 362| III, 64 442, n. 39| 87 592| 99-100 592| 107 460| 130 591| 142 591| 149 591| 149-152 591| 156-160 591| 162-165 591| 172-176 592| 179 327| 200 365| 351-354 592| 365 4, n. 10| 391-392 593| 399 593| 403-405 593| 417 593| 426 4| 429 593| 442-444 593| III 447 593| IV, 67 460| 72 460| 174 230| 236

460| 271 460| 497 228| V, 176 457| 701-702 228| 887 362| VI, 344 593| 350-353 593| 474 187| 479 459| VII, 63 8| 117 459| 189 438, n. 28| 240 459| VIII 556 460| 559 438, n. 28| IX, 408-417 472| X 493 469| XII, 29 227| XIII, 193 228| 412 457| 416 438, n. 28| XIV, 86-87 278| 314 437| XV, 363 11| 574 228| XVI, 182 523| 428 11| 633 458| XVII, 317 460| 334 231| 357 228| 424 458| 570 536| 625 525| 741 458| 755 5| XVIII, 160 228| 537 459| XX, 80 536| 228 9| XXI, 114 457| 314 227| XXII, 128 366| 318 174| 362 458| 408-409 227| 447 227| XXIII, 74 442| 123 227| 163 459| 177 628| 674 459| 832 449| XXIV, 340 480, n. 17| 525-26 516| 772 459| 765-766 594, n. 5| 768-769 591| 770 591. *Odissea*, I, 44-45 281| 161-162 230| 238 [= 14, 368] 279| II, 85 229| 303 229| 349-350 436, n. 23| III, 158 7| IV, 121 -122 594| 150 5; 20| 249 -264 595| 266 595| 273 -279 600| 305 595| 475 -480 600| 491 -569 596| 507 -508 229| 570 -586 600| 757 449| 811 449| V, 80 449| 82-84 197| 402 226| VI, 102-109 594, n. 6| 127-185 363| VII, 107 538| VIII, 337 442, n. 39| 461-468 198| 499-520 43| IX, 6 434| 19-20 197| 34-36 198| 105-566 198| 301 578| 327 365| 327-328 365| 359 362| 391 460| X, 1 ss. 281| 3 198| 127 4| 135-136 198| 296 437| 514 362| XI, 203 459| XII, 11 227| 45-46 230| 59-60 226| 104 272| 127-128 198| XIII, 92 198| 93 462| 98 435, n. 21| 103-104 206| XIV, 5-6 483, n. 25| 529 11| XV, 293 11| 378 4, n. 10| XVII, 37 5| 510-511 282| XVIII, 37 594, n. 6| 323 11| XIX, 54 594, n.6| 109 458| 364 458| 538 11| XXI, 274 365| XXII, 126 230| 132 230| 133 230| 302 11| XXIV, 2-3 480, n. 16| 12 5| 92 198| 83 535.

Inni: In Dian., 8-9 8| *In Cer.*, 352 362| 23, 3 366| *In Apoll.*, 3, 87 461, n. 28| 189 438| 194-196 438; 201 438| *In Merc.*, 18 483; 529-530 3, n. 16| *In Aphr.*, 17 562| 27 561| 59 461, n. 28| *In Pan.*, 19, 33 440, n. 33; 466.

Orazio - Carm. I, 35, 26-27 117, n. 13| IV, 11, 26-28 469, n. 9.

Orfeo - Hymn. 36, 3-4 572| 72, 1-6 572.

Origene - Cels. 4, 63 377.

Ottone di Frisinga - Gesta Frederici, I 36- 46 243| 145 243| 48 253.

Ovidio - Met. VIII, 803-804 469, n. 9.

Paolo Silenziario - In AP V 226 523| 252, 3 175, n. 37| 254, 8 466| 259 56, n. 23| 260, 6 267| 270, 2 466| 273, 2 361, n. 19| 279, 3 355, n.31| 281 57| 281, 5-6 178| 286, 10 466| 290, 3 355, n.31| 291, 3-4 355, n.31| IX, 765, 2 173, n. 30.

Pausania - III 19.9-10 599.

Pindaro - Ol., 7, 58 11| 8, 92 469| *Isthm.*, 6, 24 282| 7, 44-47 469| *Pyth.*, 5, 23 11| 6, 25-7 528.

Platone - Gorg., 503d 536| 522 C 522| *Ion*, 534 a 432| *Leg.*, 653 E 9, n. 24| 800 D 6| 873 C 522| 929 E 502| 951 A-C 513| *Phaed.*, 99 B 11| *Phaedr.* 251 b 172, n.

24| 251 E 6, n. 15| 260c 542| *Prot.*, 356 B 526| *Resp.*, 394 D 495| 525 A 533, n. 2| 525b 536| *Symp.* 209 E 108| *Theaet.* 155d 537.

Plauto - Amph., 367 6, n. 17| *Bacch.*, 814-815 512| 976-977 512| *Capt.*, 461-3 497| 691-2 6, n. 17| *Cas.*, 227 520| *Epid.*, 166-166 a-167 497| *Mil.*, 214-32 528| 1292-4 530| *Most.*, 137 499| 162 499| *Stich.*, 522 502| *Trin.*, 55 520| 397-99 499| 363 524.

Plinio - NH XX 51 479, n. 10.

Plutarco - Vitae: Alex., 2, 3 474| *Caes.*, 29 542, n. 15| *Galb.*, 16, 2 478| *Lyc.*, 18 10, n. 26| *Per.*, 11 6| *Them.*, 10-11 220, n. 12| *Moralia*: 8 c 518| 45D-E 513| 84C 6, n. 15| 105F 8| 239C 10, n. 26| 264A 540, n. 12| 323B 541| 384D-E 535| 384E 536| 384F 536| 385A 539| 385C 536| 385D 541, n. 13| 386A 544| 386C 544| 387A 544| 387D 540| 387E 536| 388A 541| 388 B 541| 388 C 541| 388D 539; 540, n. 11| 389C 544| 392A 540, n. 11| 392C-D 544| 394E 541| 395B 542| 395D 541| 396B-C 538| 398F 542, n. 14| 406D-E 545| 407A 538; 543, n. 20 | 407B 543; 543, n. 20| 407C 538| 407E 544| 408C 543, n. 20| 411C 544| 411E 542| 411F 542| 412E 540, n. 11| 413A 539| 413E 540| 414C 540; 542| 415A 540, n. 11| 430D 545| 434B 540, n. 11| 503A 6| 532F 495| 743F 542, n. 15| 797F 541| 869F 220, n. 12| 963C 542, n. 15| 1018C 540, n. 12.

Polistrato - In AP XII, 91 523.

Polluce - 2, 1 109 282| 3, 111 539| 6, 164 282| 186 481.

Posidippo - P.Mil.Vogl. VIII, 309, col. XVI, 19 465| I, 10-13 465| 20-23 466| 25 467| 26 467| 28-29 467| 28 467| 29 467| 30-35 467| 30 468| 32 468| 34 468; 471| 35 468| 36-37 468| 36-41 468| 39 468| 40-41 468| II 1 468| 1-2 468| 30 473| 33-38 468| 35-38 469, n. 9| 37 469| III, 3-4 473| 41 474| IV, 8 473| 13 473| 38-39- XV 1-2 473| IV 9 473| 12-13 466| 14-15 473| 16-17 473| V, 1 474| 2 474| 3 474| 4 474| 6-7 473| 16 474| 17 474| 25 474| 34-35 473| VI 15 466, n. 5| 16-17 473| 33 466, n. 5| XI, 20-XIV, 1 469| XI, 25-28 470| 26 470| 28 470| XI, 33-XII 7 470| XI 34 471| 35 471| 37 471| 39 471| XI 6 473| 9 473| XI, 39-XII, 1 471| XII, 2-3 471| 12-15 470| 32-33 473| XIII, 11-12 473| 34 474| XIV, 15 474| 16 474| 19-20 6| 24 473| 30-37 472| 30-31 471, n. 14| XV, 11 474| 14 474| In AP V, 134 465, n. 2| 183 465, n. 2| 186 465, n. 2| 194 465, n. 2| 202 465, n. 2| 209 465, n. 2| 211 465, n. 2| 213 465, n. 2| XII, 17 465, n. 2| 45 465, n. 2| 77 465, n. 2| 98 465, n. 2| 120 465, n. 2| 131 465, n. 2| 168 465, n. 2| Fr. 1, 5 495| 20 516| 30 517| 40 507.

Procopio di Cesarea - Anecdota, 1, 2 606| 4, 6-8 614| 9, 3 606| 9, 9 606| 9, 10 606| 9, 11 607| 9, 12 607| 9, 13 607| 9, 14 607| 9, 15 607| 9, 16 607| 9, 23 618| 9, 25 607| 10, 5 608| 10, 8 618, n. 66| 10, 12 607; 116, n. 9| 11, 34-36 314| 15, 2 608| 15, 5 608| 15, 16 608| 16, 11 608| 16, 12 608| 16, 22 608| 17, 15 608| 22, 21 612, n. 41| *Goth.*, I 1, 26 248| *Guerra Pers.* 1, 24, 36-37 609| *Storie III* 12, 1 256| IV 1, 16 256.

Properzio - IV 5 473, n. 14.

Psello, Michele - Chi scriveva versi migliori, Euripide o Giorgio di Pisidia? 42, 33-35 383| 42, 39-40 383 | 42, 41 383 | 44, 65-67 384, n. 4| 46, 77-78 384| 46, 82-83 384| 46, 86-89 384| 46, 90-92 384| 48, 95-98 384| *Chron.* 4, 46 (I 170, 8-

9 Impellizzeri 284| **47, 1 (p. 172, 14-15)** 284| **49 (p. 174)** 284. *Contro il Sabbaita*: vv. **1-3** 371| **8** 371; 378| **9** 371| **11-16** 371| **12** 371| **17-19** 371| **18 ss.** 372| **21** 371| **26** 371; 371, n. 2; 376; 379| **27** 371; 376| **31-34** 372| **32** 372| **35** 372| **36** 372| **42** 372| **45** 372| **47s.** 372| **50** 372| **51s.** 372| **54-57** 372| **58s.** 372| **62** 371| **65-68** 372| **84** 373| **84s.** 374| **84-101** 374| **86-88** 375| **90** 375| **91** 373| **92** 373| **102** 374| **102-112** 373| **103** 374| **104** 373| **105** 373s.| **106** 373| **107** 373| **108-110** 374| **109-111** 380| **114** 373| **114-116** 373, n. 4| **115** 373| **116** 373| **117-176** 374| **117** 374s.| **118 s** 375| **124** 373| **125** 373; 373, n. 4| **127** 373; 373, n. 4| **129-133** 376| **130** 376| **131** 376| **132** 376| **133** 376| **139** 377| **145-148** 377| **150-159** 375| **150** 375| **151** 375| **153** 375| **154** 375| **155** 375| **157** 375| **165s.** 376| **177** 373| **177s.** 373| **177-181** 373, n. 4| **181** 373| **186-194** 373| **186** 374| **187** 374| **189** 374| **190** 377| **190-208** 376| **192** 377| **193** 376| **194** 373; 376| **196** 376| **198** 376| **207** 376| **263** 378| **264** 378, n. 15| **266** 378| **270** 378| **306** 378| **307** 378| **316-321** 378, n. 17| **321** 378. *Contro il monaco Iacopo* **25-28** 379| **39-44** 379| **43** 380| **69s.** 380| **73s.** 381| **75s.** 380| **93-96** 381| **97s.** 380| **109-111** 374| **119s.** 380| **121s.** 380| **137-142** 381| **137s.** 381| **138** 381| **140-142** 381| **150-159** 375| *Sulla Tragedia* p. **28, 37-39** 384, n. 8| **28, 50-30, 56** 384, n. 8.

Quintiliano - X, I, 68 384.

Riano - In AP XII, 93, 1-2 174, n. 34.

Romano il Melodo - Contacio **1 Grosdidier de Matons** 393| **10-14** 394| **15, 3-9** 394| **17-18** 394| *Cont.*, **3 Grosdidier de Matons** 392| **st. 10, 4-8** 392| **11, 4-5** 392| **15, 1-5** 393| **15, 5** 393| *Cont.*, **41 Maas-Trypanis** 367| **str. 10, 4-8** 367| **11** 367| **15, 1-5** 367, n. 34| *Cont.*, **44, str. 5, 3** 366| **6, 1** 366| **6, 3-11** 367| *Cont.* **54** 368| **str. 3, 55** 368| **7, 145** 368| *Inni*, **6 Grosdidier de Matons** 390| **st. 6, 1** 391| **6, 3-11** 391| **6, 12** 391| **9** 390| **11, 1** 391| **13** 390.

Rufino - In AP V, 35, 3 11.

Saffo - Fr. 44, 9 L.-P. 11.

Semonide - Fr. 7 West 521.

Seneca - De Ira, I 18, 6 526| *Ep.*, **V 47, 10** 497.

Senofane - Fr. 24 524.

Senofonte - Anab., **5, 3, 9** 11| *Cyr.*, **VIII 3, 28** 514| **3, 38** 505| *Symp.*, **8, 24** 6, n. 15.

Senofonte Efesio - I, 1, 4 ss. 50, n. 5| **2, 2** 567| **2, 5-9** 100| **2, 6-7** 568| **3, 1-2** 524| **11, 5** 568| **11, 6** 203| **12, 1-2** 204| **13, 1-2** 204| **14, 4** 186, n. 19| **II 3, 6** 191 n. 40|

11, 8 568| **III, 5, 5** 5| **11, 3** 524| **V, 1, 6** 191 n. 40| **5, 5** 177, n. 44| **7, 1** 176, n. 44| **7, 3** 176, n. 44| **10, 6** 204| **10, 7** 204| **10, 9** 204| **10, 11** 204| **12** 205| **13, 4** 205| **14** 43| **14, 1-2** 29; 52, n. 12; 568| **15, 2** 568| **15, 3** 568.

Simeone il nuovo Teologo: Inni I, 1-4 420| **3** 637| **2 0** 637| **22** 637| **28s.** 637| **43-45** 420| **47** 637| **56-59** 420| **81** 350, n.17| **132-140** 344, n. 6| **II, 1-133** 630-632| **1-6** 421| **14-22** 421| **28** 346, n.8| **77-85** 421| **86-122** 421| **VI** 344, n. 6| **VI, 3** 356| **23-24** 424| **VII, 1-4** 636, n. 20; 421| **VIII, 7-8** 350, n.19| **52** 350, n.17| **IX, 2-9** 422| **2-15** 636, n. 20| **24-25** 351, n.20| **XI, 67** 350, n.19| **XII, 81** 346, n.8| **XIII, 8** 355, n. 30| **71** 350, n.17| **72** 350, n.17| **XIV, 7** 350, n.17| **16** 350, n.17| **97** 346, n.8| **XV, 60-70** 344, n. 6| **132** 350, n.17| **236-237** 351, n.23| **XVII, 1-4** 344| **1-44** 347| **3-4** 345| **5-6** 347| **5-8** 344| **7-8** 344| **9-10** 344| **9-12** 344| **11-12** 344| **11-14** 347| **13-14** 344| **14-16** 344| **15-16** 344| **17-18** 346| **18** 345| **19** 346| **20** 345| **21** 345s.| **22** 345| **23-25** 345| **26** 345| **27** 345| **27-28** 345| **28** 345| **29-30** 346| **31** 346 s.| **31-44** 345| **37** 347| **38-39** 346| **45-47** 346| **48** 346; 350, n.17| **50-51** 346| **54-55** 346| **59-63** 346| **66-69** 346| **71-72** 346| **77** 346| **79-84** 347| **79-80** 347| **82-83** 347| **82-84** 347| **85** 346| **85-86** 347| **89-90** 347| **91** 347| **91-93** 347| **92** 347| **96** 347| **97** 347| **99** 347| **102** 347| **104** 347| **106-107** 347| **106-111** 347| **108** 347| **111** 347| **XVIII, 7** 350, n.17| **XIX, 1-7** 636, n. 20; 422| **111-143** 344, n. 6| **125-138** 348| **127** 347| **130** 348| **131-134** 348| **131-138** 348| **135-136** 348| **135-138** 348| **157-165** 348| **158-159** 348| **162-165** 349| **184-187** 349| **236** 349| **289-292** 349| **292** 349; 350| **293-294** 349| **295-296** 350| **295-305** 349| **297-298** 349| **298-407** 349| **299-300** 350| **301-302** 350| **303-304** 350| **305** 350| **306-310** 350| **307** 350| **309-310** 350| **319-322** 351| **321-322** 351| **325-327** 350| **328-329** 350| **328-331** 350, n.17| **332-333** 350| **332-372** 350, n.17| **334** 350| **334-337** 6| **336-337** 350| **345-347** 350-51| **352-354** 351| **373-379** 350, n.17| **374-375** 350| **375** 351| **380** 351| **380-407** 350, n.17| **381** 351| **382** 351| **383-387** 351| **384** 351| **388-389** 351| **390-393** 352| **393-396** 351| **397-398** 351| **401-406** 351| **407** 349; 357| **408-410** 352| **426-432** 352| **429-432** 352| **437-439** 352| **464** 352, n.17| **514-518** 352, n.27| **519-544** 352| **523-524** 352| **530-531** 353| **536-537** 353| **540-544** 352| **547** 353| **548** 353| **590** 350, n.17| **551** 353| **555** 353| **559** 353| **563** 353| **563-564** 353| **580-582** 353| **608** 350, n.17| **626** 353| **626-637** 353| **626-645** 353| **627-629** 353| **630** 353| **631** 353| **633-634** 353| **636** 353| **638** 353| **642** 353| **643** 353| **647-648** 353| **647-672** 353| **650** 353| **656-657** 353| **659-660** 353| **662-663** 354| **664-665** 354| **673-678** 354| **679-746** 353| **691-714** 354| **702-704** 355| **751** 350, n. 17| **757-764** 355| **815-816** 356| **817-833** 356| **817-818** 356| **820-821** 356| **822-823** 356| **825-826** 356| **827-830** 356| **827-831** 356| **831-832** 356| **833-834** 356| **912-913** 350| **XX, 186** 346, n.8| **236-237** 355, n.30| **XXI, 47** 350, n.19| **54-62** 344, n.6| **79-102** 344, n. 6| **351-352** 350, n.19| **XXII, 14-25** 421| **26-27** 425| **28-40** 425| **30-32** 425| **41** 425| **42** 425| **43** 425| **44-47** 425| **48-49** 425| **171-175** 356| **XXIII, 1-6** 421| **7-12** 425| **13-14** 423; 425| **15-16** 425| **17-19** 425| **20** 425| **28-40** 636, n. 20| **80-82** 426| **136-137** 426| **138-141** 426| **142-143** 426| **146-153** 426| **154-159** 426| **174-179** 426| **197-198** 350, n.19; 426| **216-219** 426| **241** 426| **242-243** 426| **251** 426| **254-255** 426| **276-281** 426| **401** 346, n. 8| **485** 426| **XXIV, 1-6** 424| **36** 346, n. 8| **XVI, 1-3** 424| **1-19** 424| **72-73** 424| **XXVII, 95** 350, n.17| **103**

350, n.19| **XXVIII, 1-9** 424| **212** 355, n.30| **XXIX, 12** 350, n.17| **17** 350, n.17| **51** 350, n.17| **95** 350, n.17| **191** 350, n.19| **235** 351, n.20| **312-313** 351, n.20| **316** 355, n.30| **316-317** 356| **352** 350, n.17| **XXX, 1-3** 422| **9** 423| **11-12** 423| **13-14** 423| **15-32** 423| **32-52** 423| **33-34** 423| **53-54** 423| **55** 423| **56-59** 423| **60-107** 423| **72** 350, n.17| **111-114** 423| **115-119** 423| **120-142** 423| **150-151** 423| **152** 423| **197-205** 423| **236-239** 423| **270-274** 423| **304** 350, n.17| **503** 423| **525-531** 423| **532-533** 423| **556** 423| **557-582** 423| **583-595** 423| **596-599** 423| **608** 423| **XXXI, 7** 350, n.17| **XXXII 1-10** 424| **XXXIII, 71-72** 346, n.8| **117** 346, n.8| **124** 346, n.8| **XXXV, 44-45** 351, n.20| **XXXVI, 1-3** 425| **21-22** 351, n. 20| **59** 350, n.17| **63** 425| **XXXVII, 1-6** 424| **66-74** 425| **XLI, 19** 346, n.8| **XLII, 14** 346, n.8| **XLIV, 87** 350, n.17| **88** 350, n.17| **167-193** 344, n.6| **XLV, 38-39** 351, n. 20| **XLVI, 24-25** 351, n.20| **XLVII, 52** 356| **XLVIII, 200** 350, n.17| **L, 319** 346, n.8| **LIII, 291-298** 344, n.6| **LIV, 138** 346, n.8| **LV, 24** 346, n.8| **118** 351, n.20| **LVIII, 36** 346, n.8| **293-294** 351, n.20| **LIX, 346**, n.8| **67** 346, n.8| **147** 346, n.8| **Cent. 2, 24** 346, n.10.

Sinesio - Ep. 5 (p. 76, 34 Garzya) 175, n. 37| **42, p. 146, 69** 281| **Hymn., 1, 86-94** 364| **1, 95-100** 365| **1, 370-374** 365| **1, 375-376** 365| **5, 54** 365| **7, 37-38** 366| **9, 1-15** 364.

Socrate Scolastico - Hist. Eccl., VI 19, 1-5 312, n. 31.

Sofocle - Ai. 125-6 529| **239** 281, n. 16| **330** 517| **550** 459| **554 b** 105| **674** 458| **725** 517| **890** 362| **980** 496| **1199-1201** 433| **1245** 6| **Ant. 3** 368| **338** 514| **670** 498| **1220-1225** 580, n. 37| **1234-1241** 580, n. 37| **1236-1237** 580, n. 37| **1237** 581, n. 44| **1348-9** 527| **El., 233-235** 507| **1028** 498| **OC 456** 10| **761** 373| **804-805** 513| **1199** 11| **Ph., 79** 507| **402ss** 514| **1316** 526| **1441-4** 527| **1460** 498| **OT 373** 514| **110** 500| **1461** 525| **1694** 526| **Tr. 15-21** 582, n. 49| **25** 577| **103-11** 582| **104** 582, n. 48| **175-177** 580| **360** 583; 366; 377, n. 12| **465** 578| **476-477** 583| **497** 582| **508-530** 582| **523-528** 582; 583| **539** 582| **539-540** 581| **547-549** 577; 583| **565** 583| **564-565** 583| **566-567** 583| **604-605** 581| **631-632** 581| **749-812** 578, n. 26| **767-768** 581| **781** 176| **808-812** 580| **811** 580| **881** 575| **886-887** 575| **896** 575| **898** 575| **899** 575| **900** 575| **903** 575| **904** 575| **907** 575| **908-909** 576, n. 9| **909** 575| **910** 575| **912-913** 576| **914-915** 576| **915-926** 576| **916-918** 577| **923-924** 577| **930-931** 578| **932-935** 579| **936-937** 579| **938-939** 579| **940-941** 579| **941-942** 580| **1051-1053** 581| **1052** 583| **1141-1142** 583| **1224-1226** 581, n. 41| **Fr. 12** 529| **85, 1** 502| **280** 527| **296** 527| **448** 528| **513** 503| **533** 516| **854** 496.

Sosicrate - Fr. 3, 1 526.

Stesicoro - Fr. 192 Page 599.

Stobeo - I, 6, 13 522| **IV, 22 b, 42** 521| **48, 31** 517.

Strabone - 10, 5, 16 229| **17, 1, 38** 5.

Stratone - In AP XII 234 171, n. 21.

Suda - I p. 152 Adler 441, n. 35| **III 82 [1154]** 279, n. 8| **IV p. 826** 5.

Teocrito - 7, 82 4, n. 10| **7, 57** 8| **9, 599** 429, n. 2| **11, 78** 11| **7, 136-137** 198| **17, 123** 461, n. 28| **23, 7** 355, n.31| **23, 28** 171, n. 21| **18, 9-14** 596| **18, 38-48** 599.

Teodoreto di Cirro - *Graecorum Affectionum curatio*, 10 306| 12 310, n. 24| 12, 56 523| *In Michaeam*, 4 306 (in *JPG* vol. 81, coll. 1760d-1761 c).

Teodoro Prodromo - *Catomiomachia*, 27 401| 69 402| 73 402 | 113 401| 124 401| 127-180 401, n. 46 | 196 402| 238 402| 245-246 402| 269 402| 270 402.

***Rodante e Dosicle*, I, 30 Marcovich 123 n. 39| 37-38 114| 88-131 126, n. 3| 137-465 126, n.3| 160-426 55| 169 123, n. 39| 349 118| 372-404 39| 421 114 s.| 421-424 114| 488-495 126, n. 3| 510-3.131 55| 506-615 126, n. 3| II, 1- III 131 2; 114| II, 58 131| 60 130| 69-75 130| 71-75 114| 76-80 131| 83-87 131| 171 114| 191-315 141| 233-245 141| 247 115| 249 115| 251-260 115| 261-278 115| 279-281 115| 329-433 116| 335-341 139| 352-380 141| 353 116| 361-362 116; 120| 380 116| 418-421 115| 423 139| 425-427 115| III, 10 53| 19-32 133| 43-46 133| 58-61 137| 63 138| 68-75 54| 159 ss. 50| 174-76 50| 273-81 50| 372-404 52| 425-429 117 s.| 457 118| 464 118| 471-473 115| 493 118| 495-499 115| IV, 30-73 126, n. 3| 53-57 119| 90-91 120| 152-153 120| 163-164 120| 343-344 136| 346-347 136| 365 ss. 53| 397-398 134, n. 18| 401 119| 413 118| 423-504 126, n. 3| 435 117| V, 78 116| 187-189 120| 386-388 120| 485-503 126, n. 3| VI, 115 119| 233 121| 302 119; VII, 1-VIII, 27 121| VII, 83 119| 166 123; 400-445 121| 500-501 121| VIII, 54 117| 185-188 134| 188-189 120| 225 356, n.34| 272 119; 122| 468 119| IX, 187 134, n. 18| 196-204 126, n.3| 219-224 126, n. 3| 315-351 134| 391 122| 408-409 122| 438-439 122| 474-77 54, n. 18.**

Teofane Continuato - *Cronaca*, 3, 1-4, 3 Bekker 270| 4, 5 267, n. 13| 4, 20 270| 6, 19-7, 2 269| 11, 2-3 269, n. 17| 11, 17-12, 5 268| 11, 17-12, 14 268| 11, 20-21 268| 12, 2-4 269| 12, 5-10 268| 12, 10-14 269| 12, 15-16 269| 14, 1-13 269| 15, 2-3 269, n. 17| 17, 16-18 269| 26, 14-16 270| 27, 9-10 270| 27, 19 272| 28, 4 270| 28, 10 272| 28, 12-14 271| 30, 21 272| 31, 7 273, n. 22| 31, 16-17 272| 32, 8 272| 33, 5-7 269, n. 17| 38, 11 272| 39, 11 272| 41, 12-19 269| 42, 7-21 273, n. 22| 43, 2 273, n. 22| 43, 6-7 271| 44, 18 273, n. 22| 47, 11-13 269, n. 17| 49, 3 273| 49, 3-13 269, n. 16| 49, 12-13 272| 49, 15-16 273| 53, 13-15 271| 54, 9 267, n. 13| 55, 16 272| 56, 5-6 269, n. 17| 60, 13-22 269| 60, 23-61, 1 270| 62, 17-18 269, n. 17| 62, 19-63, 9 269| 69, 1-2 270| 73, 13-74, 6 269| 80, 23-81, 5 273| 81, 1-5 269, n. 16| 87, 1-3 270| 88, 4 272| 90, 20-91, 2 265| 91, 11-92, 17 261, n. 1| 91, 12-17 264| 91, 14 262| 91, 15 268, n. 15| 91, 15-20 264| 91, 16 265| 91, 19 268, n. 15| 91, 21-24 264| 91, 22 268, n. 15| 92, 1-9 264| 92, 2-3 272| 92, 4 268, n. 15| 92, 13 271| 92, 14 268, n. 15| 92, 14-16 264| 92, 18-94, 18 264| 93, 2-3 266, n. 9| 93, 2-3 268, n. 14| 93, 5-9 268, n. 14| 93, 11 268, n. 14| 93, 15 268| 93, 16 266, n. 10| 93, 19-94 266, n. 11| 93, 22 267| 94, 1-3 267| 94, 6-11 268, n. 14| 94, 11-12 272| 94, 17-18 266, n. 12| 127, 11 272| 130, 20-21 270| 131, 1 272| 131, 1-2 270| 133, 9 270| 134, 6 270| 134, 9 270| 138, 2-3 270| 138, 9-10 270| 141, 4 270.

Teofilo - Autol., III 5 527.

Teofrasto - Hist. Plant., IX 16, 2 169, n. 7.

Teognide - 621 525| 650-651 525| 949-954 174.

Teopompo comico - Fr. 78 K.-A. 276, n. 4.

Terenzio - Adolph., 52-56 530| 739 525| Andr., 309 505| Eun., 76ss. 499| 256-257 406, n. 3| Heautont., 675 500| Phorm., 138 522.

Tertulliano - Apologetico, 5, 1-2 307.

Timocle - Fr. 6, 19 521| 28 525.

Timoteo - Pers., 20 228, n.10

Tucidide - I, 33, 1 246, n.7| 64, 2 5| 68, 4 331| 70, 5 332| 70, 9 332| 73, 2 331| 89, 1-96, 1 219, n. 10| 97, 1-2-118, 2 219, n. 10| 121, 1 246, n. 7| II, 36, 1 329| 36, 3 333| 39, 1 332| 59, 1-2 330| 61, 1 330| 62, 3 329; 331| 65, 1 330| 65, 2 330| 88, 1 338| 89, 3 338| 89, 5 338| 89, 6 338, n. 20| 89, 9 338| 90, 5-6 338| V, 8, 2 337| 8, 4 337| 9, 9 337| 9, 10 337, n. 17| VI, 23, 3 333| 24, 1 334| 24, 3 334| 24, 3-4 333| 25, 1 334| VII, 5, 4 335| 6, 3 336| 53, 3 219| 60, 1 219.

Tzetzes - Schol. ad Chiliad., 8, 895 4, n. 8.

Virgilio - Aen. V, 763 8, n. 19| VI, 494-534 595, n. 8| Georg., II 460 515.

Vita di S. Giovanni Elemosiniere, Pr., p. 3, 6 64| 12 67| 22 65 ss.| 22, p. 40, 18-21 65| 22, p. 40, 22 65| 22, p. 47, 6-8 65| 24 67| 27 67| 36 66| 36, p. 75, 2 66| 43 66| 43, p. 88, 12-22 66| 43, p. 87, 12 66.

Vecchio Testamento - Cant., 4, 12 58| 5, 2 58| 7-9 59, n. 31| Dan., 12, 11 320, n. 57| Ex., 19, 13 361| Gen., 2, 24 637| 5, 24 452| 18, 20 314| 39, 6-20 390| Jer., 3, 22 373| Is., 2, 2-4 306| 3, 6 284| 55, 10 556| 59, 7 373| Lev. 11, 33 361| Mac. 2, 4, 7 283| 4, 26 283| Num., 21, 4-9 238| Prov., 4, 26 552, n. 14| Ps., 15, 8-9 70| 51, 3 ss. 265| 71, 7 306, n. 13| 124, 5 308, n. 18| 147, 6 628| 1Reg., 3, 1 ss. 72| 17, 17-23 307, n. 15| 2Reg., 2, 11 452| 3, 1 312| 4, 8-37 307, n. 15| 13, 21 307, n. 15| 3Reg., 12, 24 r 372| 4 Reg., 1, 10-12 372| Tob., 4, 7 147.

Zenobio - 1, 93 247| 6, 18 275, n. 2.

Zosimo - I, 1, 1 292| II, 26 289| III, 11, 3 289| 11, 4 290| 14, 1 296| 15, 1 296| 16, 1 296| 17, 1 296| 17, 3 298| 17, 3-5 296| 18, 1-2 297| 18, 2 297| 18, 3 297| 18, 6 297| 20, 1 296| 23, 1 296| 24, 1 296| 25 298| 25, 5 298| 25, 7 298| 26, 4 298| 48, 3 291, n. 4| IV 16, 6 299| 20, 1 296| 20, 3-5 299| 20, 6 300| 24, 2 300| 24, 4 299| 25, 1 300| 25, 5 298| 26, 1 300| 26, 5 300| 27-59 296| 27, 1 300| 37, 3 300| 38, 1 300| 42, 1 300| 46, 3 300| 48, 3-5 294| 48, 3-7 290| 55-57 301| 55, 3 301| 56 301| 57, 1 301| V 3, 1 292| 3, 2-5 292| 5, 1 301| 5-8 301| 5, 25 299| 7, 3 301| 7, 4-6 302| 7, 6 301, n. 30| 8, 1 301| 11, 1 302| 24, 4 299| 37, 2 301| 41 301| 45, 5 301.