SPECIALE ESTATE
ALIAS
Domenica
27 agosto 2023
anno XIII - N° 33
Inserto settimanale
de «il manifesto»

Numerose sono le opere letterarie greche e latine giunte a noi incomplete e quelle di cui conosciamo solo un riassunto e pochi frammenti, tramandati da altri autori che le hanno imitate o citate per motivi stilistici e grammaticali. In questo numero rivisitiamo alcuni casi esemplari: dai dialoghi di Aristotele alle Guerre civili di Tito Livio; da "Fetonte" e "Antigone" di Euripide ai "poeti nuovi" amici di Catullo; dall'opera monumentale di Posidonio all'infelice Gallo, iniziatore dell'elegia erotica a Roma

Fabrizio Clerici, *Le pareti di Dian*, 1976 ca.

Classici perduti

Luca Beltramini • Federica Bessone • Giuseppe Cambiano • Guglielmo Cavallo • Mario Citroni • Maria Jennifer Falcone • Carlo Franco • Maria Serena Mirto • Gianpiero Rosati • Gherardo Ugolini • Giovanni Zago

Classici perduti

Già nel IV secolo d.C. si prese coscienza che la letteratura antica si sgretolava: non solo quella di puro divertimento, ma anche la grande poesia epica e lirica...

di GUGLIELMO CAVALLO

Saffo e Mimnermo spariti insieme a oroscopi e libelli

Nel 367 il retore Temistio teneva un discorso in cui celebrava l'imperatore Costanzo II per la fondazione a Costantinopoli di una biblioteca di Stato. Lo scopo era quello, certo, di dare alla metropoli della *pars* orientale dell'impero romano una grande biblioteca pubblica; ma l'intento di Costanzo, sottolineato da Temistio, era soprattutto quello di salvaguardare, facendole trascrivere in nuovi libri, le opere letterarie del passato che si andavano perdendo «sgretolandosi nella memoria». È dunque il momento in cui nel mondo antico si prende coscienza della progressiva perdita dei testi antichi.

Oltre alla letteratura tramandatasi in forma scritta e 'a rischio', vi era stata anche una letteratura sommersa, nel senso di testi che non avevano mai avuto alcuna tradizione scritta o che, pur se affidati alla scrittura, avevano circolato in copie rare e talora solo per un limitato arco di tempo. Si pensi innanzitutto all'antica cultura greca prevalentemente orale, svincolata dal libro che, con la sua materialità poteva svolgere la molteplice funzione di fissare il testo, consentirne la circolazione mediante copie, trasmetterlo nel tempo e quindi renderlo fruibile a lettori sincronici e diacronici, innescare meccanismi di conservazione pubblica o privata. Quale esempio significativo di questa letteratura orale mai emersa possono essere ricordati gli annuali cori ditirambici in Atene nel quadro delle Grandi Dionisie (almeno dal 509 a. C.): centinaia di esecuzioni i cui testi sono scomparsi per sempre insieme ai nomi dei loro autori. E lo stesso destino subì tanta altra produzione poetica di età arcaica e classica: poemi e cicli epici dedicati a miti e storie locali e perciò rimasti sepolti nei confini cronologici e territoriali d'origine, o i testi dei drammi rituali che rappresentavano vicende legate alle divinità, formule e testi segreti per le iniziazioni misteriche, ninne-nanne, o ancora, in età ellenistica, i mimi drammatici. Non diversamente avvenne nel mondo romano, dove forme di rappresentazione drammatica antiche, come atellane, fescennini e ludi scenici andarono persi.

Temistio non si riferiva certo alla letteratura orale sommersa, ma – fatto più inquietante – ad autori e opere destinati a perdersi anche se avevano trovato fin dalle origini, dal momento stesso della loro pubblicazione, adeguati canali di trasmissione scritta nelle forme librarie del rotolo e, più recentemente, del codice. E Temistio esplicita anche la ragione che incideva sulle perdite: la mancanza di una salvaguardia che, se per i grandi autori del passato era la loro stessa misura di eccellenza e quindi l'interesse anche dei privati colti a preservarne gli scritti, per gli autori minori non poteva essere che quella istituzionale, di cui Costanzo II si era fatto carico. In effetti, nel secolo IV d. C. – secolo centrale dell'antichità tarda – molte opere non solo si andavano perdendo, ma si erano già perdute in quantità massiccia, e altre sarebbero scomparse nei secoli successivi. Quali? Come? Perché? E quale la dialettica tra conservazione e perdita?

Quello che Virginia Woolf in età moderna ha chiamato il «lettore comune» è esistito anche nell'antichità greco-romana, almeno tra i secoli I a. C. – IV d. C. circa: un lettore cui «la natura non è stata prodiga di talento» quanto con il letterato o il critico e che «legge per il proprio piacere e non per impartire la sua cultura o per correggere opinioni altrui». Questo lettore si può riconoscere nell'individuo *pepaideumenos metrios*, «mediamente istruito», di cui Strabone dice che era attratto dalla lettura dei miti. Ma questo lettore comune, oltre ai miti, leggeva molta altra letteratura 'di intrattenimento' o 'di consumo' che è andata quasi completamente persa. Si trattava di una letteratura che comprendeva componimenti poetici d'occasione, storia ridotta a biografie e concentrata in epitomi, trattatelli di culinaria e di sport, opuscoli per giochi e passatempi, opere erotiche, oroscopi, testi magici o per l'interpretazione dei sogni, 'fumetti'. Vi era a Roma una letteratura di evasione e di puro divertimento, prodotta per i *Saturnalia* e i *ludi Florales*. O si pensi a certe letture erotiche come i *Milesiaka* di Aristide, infarciti di oscenità e che i militari portavano nel loro bagaglio, o come i *molles libelli* di Elefantide, corredati di illustrazioni sconce delle diverse pratiche sessuali. Questa letteratura era destinata a inabissarsi, e di essa non restano che qualche testimonianza indiretta di varia specie o qualche frammento di papiro; e quest'ultimo è il caso di stralci di storie di Eracle 'a fumetti' emersi tra i papiri greco-egizi. Il lettore comune non aveva una 'mentalità di conservazione', possedeva al più qualche sparuta raccolta di libri, che magari passavano di mano in mano e poi si perdevano; né gli scritti che contenevano erano di qualità tale da assicurarne la trasmissione.

In questa letteratura di intrattenimento rientrava anche una narrativa fatta di situazioni tipiche, di psicologie schematiche, di sviluppi del racconto intricati e intriganti, di colpi di scena: il tutto innestato su una trama d'amore e d'avventura. Ma questa narrativa non era tutta del medesimo livello letterario, né la sua destinazione era univoca ma trasversale. Vi erano romanzi, noti solo da miseri frammenti papiracei, come il «romanzo di Metioco e Paetenope» o il «romanzo di Sesoncosi» o i *Phoinikika* di Lolliano o il cosiddetto *Satyricon* greco e altri ancora, che trascinavano il lettore comune (e magari anche quello colto) con le loro «storie di lazzaroni, di pederasti, di sacerdotesse ruffiane e di nuovi ricchi spofcaccioni» (R. Queneau). Ma vi erano romanzi scritti in uno stile ben più elevato, come quelli di Eliodoro, le *Etiopiche*, e di Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*; e questi si salvarono giacché divennero 'modelli di stile', tutelati perciò nel corso dell'età bizantina da trasmissione scritta e conservazione bibliotecaria. Non mancarono, tuttavia, anche curiosi espedienti per sottrarre i romanzi erotici, i più esposti alla condanna della morale cristiana, alla censura e alla perdita. Lo storico ecclesiastico Socrate nel V secolo d. C. parla di Eliodoro come di vescovo della città tessalica di Trikka, e similmente il lessico bizantino *Suda* del secolo X menziona Achille Tazio come cristiano e vescovo; e dunque romanzi usciti dalla penna di vescovi erano incensurabili! E ancora, un celebre manoscritto della Biblioteca Laurenziana di Firenze, contenente, oltre ad Achille Tazio, i romanzi d'amore di Longo Sofista, Senofonte Efesio e Caritone, reca prima e dopo questa narrativa, scritti teologici, sì da celare il contenuto erotico del volume ed evitarne la distruzione. Se si guarda al medioevo latino, furono le istituzioni ecclesiastiche o monastiche a salvare le opere erotiche di Ovidio. Pur se il religiosissimo Corrado di Hirsau nel secolo XII si chiedeva: «chi sano di mente potrebbe tollerare Ovidio che gracchia di amore sfrenandosi turpemente?», nelle scuole monastiche il poeta veniva letto come 'maestro di lingua' per l'apprendimento del latino, utile alla comprensione delle Sacre Scritture e dei Padri della Chiesa. A perdersi, invece, fu certa letteratura latina minore, in cui peraltro venne coinvolto e travolto anche il *Satyricon* di Petronio, di cui si conservano frammenti.

> Del «turpe» Ovidio le scuole monastiche salvarono l'opera erotica poiché era considerato un maestro di lingua latina, utile per leggere la patristica

A perdersi erano anche autori e opere di qualità letteraria elevata. Una lista di autori greci ritenuti esemplari nei diversi generi letterari, compilata nel II-III secolo d. C. sulla base di selezioni risalenti a trattati e scuole di retorica, consente un approssimativo bilancio su quanto si è conservato e su quanto invece si è perso. Iniziando dai poeti, tra gli epici, Paniassi e Pisandro, menzionati insieme a Omero e a Esiodo, non sono che nomi; se si esclude Pindaro con i suoi epinici, dei nove lirici selezionati dai filologi alessandrini, compresa la celebre Saffo, non restano che frammenti; e così pure è avvenuto per elegiaci come Callino e Mimnermo e per giambografi quali Archiloco e Ipponatte; Acheo e Ione di Chio, richiamati tra i tragici insieme ai ben tramandati Eschilo, Sofocle ed Euripide, dovevano essersi persi già prima della tarda antichità, e così pure commediografi quali Cratino o Eupoli, mentre si erano salvati Aristofane e, per la commedia nuova, Menandro, ma solo fino al VI-VII secolo forse perché, ridotto a sentenze, non riuscì a superare questa data. Quando si passi ai prosatori, molta oratoria si è conservata, giacché dei dieci oratori attici, nove si sono in varia misura tramandati, mentre solo Iperide è andato quasi del tutto perso; tra gli storici il tempo ha travolto Filisto, Eforo e Teopompo. Non toccò miglior sorte ad autori latini del periodo arcaico e del II secolo a. C. quali Nevio, Ennio, Cecilio Stazio, Pacuvio, Lucilio, tutti a noi noti solo da titoli e/o da sparsi frammenti delle loro opere; e delle numerose commedie di Plauto si sono salvate solo le 21 ritenute autentiche dall'erudito Varrone.

Varie le ragioni di queste perdite. La trascrizione di testi da libri in forma di rotolo a libri in forma di codice determinò la scomparsa di opere che non furono 'trasferite' o che non si ricompattarono in nuovi modelli librari (il codice poteva recepire i contenuti di più libri-rotoli); scritti molto estesi, soprattutto le opere storiografiche, subirono la perdita di molti dei libri di cui erano costituiti; autori e opere che non entrarono nei programmi di scuola o ne costituirono letture marginali non si giovarono di quella che fu la più potente salvaguardia di trasmissione dei testi, la continuità didattica; estratti ed epitomi finirono per sostituirsi alle opere originali; le trasformazioni della cultura determinarono l'abbandono di certi autori; gli accidenti della tradizione fecero scomparire manoscritti che erano talora gli unici a veicolare certe opere o parti di queste. E infine, paradossalmente, la conservazione stessa – quando selettiva, controllata, esclusiva, o chiusa, occulta, inerte – finì con il diventare una 'conservazione in perdita'.

Il papiro di Eracle, Oxford, Sackler Library, Oxyrhynchus Pap. 2331, frammento del manoscritto greco di un poema sulle fatiche di Eracle, III secolo

Guglielmo Cavallo, emerito della Sapienza - Università di Roma, è autore di numerosi saggi e contributi su manoscritti, cultura e tradizione dei testi dall'antichità classica al medioevo latino e bizantino.

classici perduti

Aristotele

Convinti di poter ricostruire lo sviluppo del suo pensiero, a partire dall'Ottocento gli studiosi diedero la caccia a frammenti e tracce del cosiddetto Aristotele perduto

Jaeger, Berti e il dibattito sull'adesione a Platone

di GIUSEPPE CAMBIANO

Per Jacob Bernays, l'«Hortensius» di Cicerone era modellato sul «Protrettico» aristotelico

Nei due volumi intitolati *L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro*, comparsi nel 1936, Ettore Bignone tentava di mostrare come l'epicureismo non fosse un blocco monolitico, con la sola matrice nell'atomismo democriteo, ma si costituisse attraverso la polemica nei confronti soprattutto di Aristotele. Ma quale Aristotele? Non quello dei trattati pervenuti sino a noi, bensì quello degli scritti per noi perduti, destinati a un pubblico anche esterno alla scuola e ammirati da Cicerone e Quintiliano per i loro pregi letterari e stilistici. Stando invece ad alcune notizie, di cui è difficile valutare l'attendibilità, i trattati a noi noti sarebbero scomparsi dalla circolazione nell'età Ellenistica, per ricomparire poi a Roma nel I secolo a.C. L'impatto dell'opera di Bignone fu notevole in Italia e all'estero: 'Aristotele perduto' divenne una sorta di slogan. Ne fu colpito il giovane Sebastiano Timpanaro, che ancora nel 1993 l'avrebbe giudicata opera farraginosa, prolissa, eppure geniale. Sotto la guida di Bignone un allievo di Werner Jaeger, l'ebreo Richard Walzer rifugiatosi in Italia dalla Germania, pubblicò nel 1938 un'edizione dei frammenti dei dialoghi aristotelici perduti.

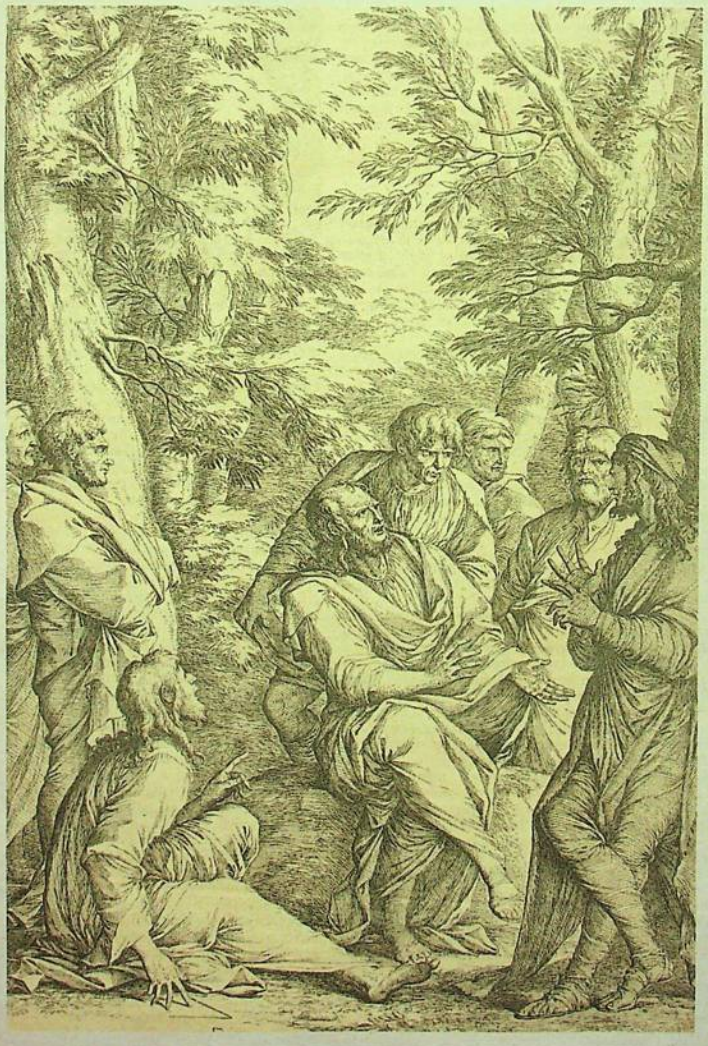
Chiara è l'influenza determinante su Bignone esercitata dal libro di Jaeger del 1923, *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, tradotto in italiano da Guido Calogero nel 1935 (*Aristotele. Prime linee di una storia della sua evoluzione spirituale*, La Nuova Italia editrice). In esso convergevano due prospettive metodiche centrali nella filologia classica tedesca dell'Ottocento. Una era l'esigenza di ricostruire lo sviluppo del pensiero dei filosofi antichi, anziché darne esposizioni puramente sistematiche, una linea che aveva già dato buone prove soprattutto nello studio di Platone, con i numerosi tentativi di determinare la cronologia dei dialoghi. Jaeger adottava la stessa prospettiva anche per Aristotele e, a tale scopo, si agganciava all'altra linea di ricerca, vòlta a rintracciare in autori più tardi frammenti e tracce di opere più antiche, andate perdute.

Già nell'Ottocento numerosi studiosi, come tanti Indiana Jones, erano andati a caccia di queste tracce per opere teatrali, tragiche e comiche, nonché per oratori, storici e così via. Per la filosofia il culmine sarebbe stato l'edizione dei Presocratici a opera di Hermann Diels. Ma anche Aristotele non era rimasto estraneo a queste esplorazioni. Già nel 1823 Christian August Brandis aveva pubblicato *De perditis Aristotelis libris de Ideis et de Bono, sive de Philosophia*, dove, attingendo soprattutto al commento di Alessandro di Afrodisia al primo libro della *Metafisica* aristotelica, raccoglieva frammenti dello scritto *Sulle idee*, nonché di quello *Sul bene*, considerato da lui identico a quello avente per titolo *Sulla filosofia*. Figura significativa fu l'ebreo Jacob Bernays, condiscepolo di Nietzsche alla scuola di Friedrich Ritschl, amico di Theodor Mommsen e zio di Freud, il quale pubblicò nel 1863 un volume su *I dialoghi di Aristotele*, dove argomentò che il perduto *Hortensius* di Cicerone dovesse avere come modello il *Protrettico* di Aristotele, un'esortazione alla filosofia, condotta in polemica con Isocrate. Egli presentò inoltre il perduto *Sulla filosofia* come un dialogo articolato in tre libri, contenenti il primo un'esposizione storica delle filosofie preplatoniche a partire dall'Oriente extra-greco, il secondo una critica del sistema platonico e il terzo un'esposizione della cosmologia e teologia aristotelica. «Oggi sembra facile – osservò Wilamowitz – ma egli additò la strada di un'analisi delle fonti capace di recuperare scritti perduti». Sotto la guida di Bernays, il suo allievo inglese Ingram Bywater in un articolo del 1869 rintracciò nel *Protrettico* del neoplatonico Giamblico, da lui giudicato «il più svergognato dei centoni», citazioni testuali del *Protrettico* aristotelico.

La questione filosoficamente decisiva per la possibilità di delineare uno sviluppo storico del pensiero aristotelico era il tipo di rapporto con le dottrine platoniche, che poteva essere rintracciato in questi scritti perduti. La tesi di Jaeger era quella della transizione di Aristotele da un'adesione al platonismo a una critica di esso, per approdare infine all'Aristotele impegnato in ricerche empiriche. Punto cruciale era l'atteggiamento verso la tesi platonica dell'esistenza di idee separate dalle entità sensibili, criticata con forza da Aristotele nello scritto *Sulle idee*. Jaeger e altri al suo seguito, tra i quali Bignone, partivano dal presupposto che per tutto il suo soggiorno nell'Accademia platonica, Aristotele avrebbe aderito alla dottrina delle idee, come mostrerebbero soprattutto il dialogo *Eudemo* e il *Protrettico*, mentre un primo atteggiamento critico sarebbe cominciato a emergere nel dialogo *Sulla filosofia*, che doveva dunque essere stato composto dopo la morte di Platone e lo stesso si poteva dire dello scritto *Sulle idee*. Questa tesi trovò presto numerosi oppositori, tra i quali si possono ricordare lo svedese Ingemar Düring, autore di una vasta monografia generale su Aristotele del 1966, ed Enrico Berti col suo *La filosofia del primo Aristotele* del 1962 (Olschki), ripubblicato da Vita e Pensiero nel '97. La prospettiva evolutiva era condivisa sia da Berti, sia da Düring, che forniva anche una ricostruzione delle fasi cronologiche del pensiero aristotelico. Entrambi però ritenevano che sin dal periodo accademico Aristotele avesse condotto una critica alla dottrina delle idee separate: non c'era ortodossia nell'Accademia né la qualifica di platonico poteva essere ridotta alla sola adesione a tale dottrina. In un certo senso, diceva Düring, Aristotele era rimasto platonico in tutto il corso della sua attività.

Il libro di Berti ha rappresentato anche una sorta di bilancio conclusivo. In seguito il clima acceso delle discussioni sull'Aristotele perduto si è venuto progressivamente raffreddando. Un caso a parte è costituito dal libro *Sul bene*, considerato un'esposizione di lezioni di Platone riguardanti anche una dottrina dei principi, l'uno e la diade indeterminata, dai quali deriverebbe il tutto, dottrina che non trova riscontri espliciti nei dialoghi platonici. Questo scritto è stato una delle pezze di appoggio per attribuire a Platone tali dottrine orali, considerate dalla cosiddetta scuola di Tübingen, in particolare da Hans-Joachim Krämer, seguito in Italia da Giovanni Reale, come l'espressione del pensiero più autentico di Platone sin dagli inizi. Altri interpreti invece, in particolare Harold Cherniss e in Italia Margherita Isnardi Parente, hanno respinto tale tesi, ritenendo che esse fossero tema di elaborazione e discussione all'interno dell'Accademia platonica.

Si ebbero ancora edizioni importanti dei frammenti del *Protrettico* a cura di Düring (Göteborg, 1961), del dialogo *Della filosofia* a cura di Mario Untersteiner (Edizioni di Storia e Letteratura, 1963) e dello scritto *Sulle idee* a cura di Dieter Harlfinger, con traduzione e commento di Walter Leszl (Olschki, 1975). A parte le difficoltà di attribuire ad Aristotele determinate dottrine nei casi di scritti in forma dialogica, sorsero sempre più dubbi sulla possibilità di ricostruzioni sicure, a eccezione dello scritto sulle idee, fondato su una fonte attendibile quale Alessandro di Afrodisia. Già Jaeger riteneva che la tesi di distruzioni totali periodiche del mondo, che si riteneva di ritrovare in *Della filosofia*, fosse in realtà di matrice stoica. In un saggio del 1965 Wolfgang Haase mostrò che un presunto ampio frammento sull'etimologia della parola *sophia* e i vari significati di essa, era in realtà riconducibile ad Aristocle di Messene e a considerazioni elaborate in ambienti neoplatonici. Ma con ciò s'indeboliva radicalmente la tesi che il primo libro contenesse una storia della filosofia preplatonica. Troppo generosa era l'edizione di Untersteiner, che arrivava a includere come frammenti ampi passi della stessa *Fisica* aristotelica e a ritrovarvi già dottrine tipicamente aristoteliche, come quelle di materia e forma, potenza e atto. E la stessa cosa si può dire per l'edizione Düring del *Protrettico*: egli riconosce come sicuri solo due frammenti, ma ne include ben 110, mentre Olof Gigon nella sua edizione dei frammenti aristotelici (De Gruyter, 1987) ne includerà appunto solo due. Düring sosteneva che Giamblico doveva attingere, oltre che da dialoghi platonici, solo dal *Protrettico* aristotelico, come mostrerebbe la totale congruenza con il lessico aristotelico. Ma la documentazione sul lessico è tratta dagli scritti conservati, per cui non si può escludere che Giamblico potesse attingere anche da questi ultimi, per esempio la tesi della tecnica che imita la natura. Da varie parti si sono sollevati dubbi sulla tesi della fonte unica e anche i pochi che l'hanno ripresa, hanno tuttavia avanzato riserve sulla possibilità di ricostruire la struttura retorica e letteraria dello scritto aristotelico. Anche se in maniera meno intensa rispetto al passato, la ricerca dell'Aristotele perduto continua a essere aperta.

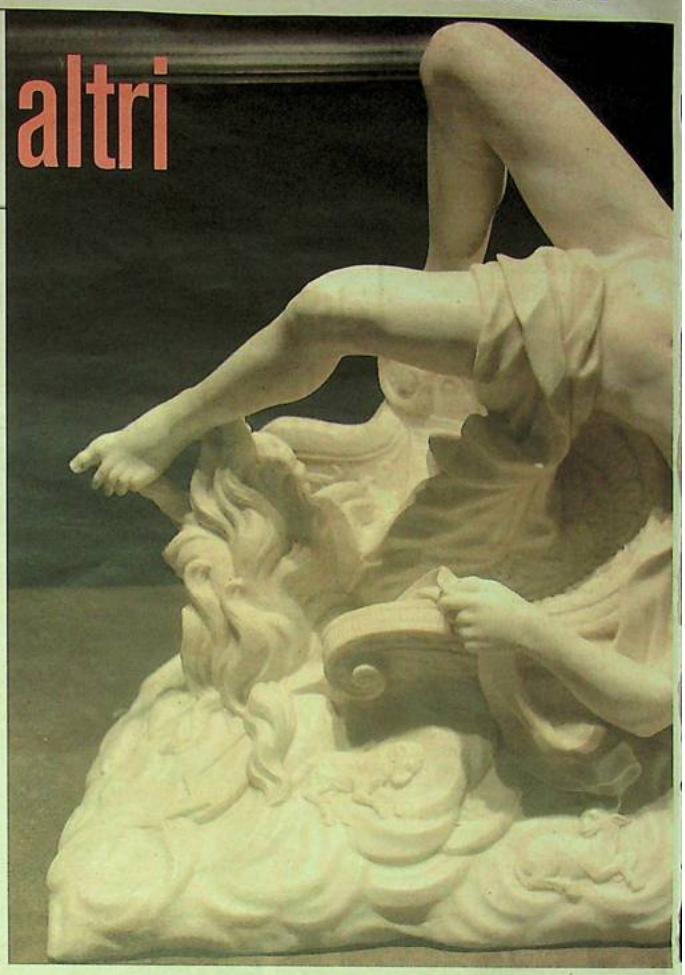


Salvator Rosa (1615 - 1673), *L'Accademia di Platone*, acquaforte e puntasecca, foto Sepia Times/Universal Images Group via Getty Images

Giuseppe Cambiano, professore emerito di Storia della filosofia antica (Scuola Normale di Pisa). Pubblicazioni: *Platone e le tecniche* (Einaudi 1971); *Polis* (Laterza 2000); *Perché leggere i classici* (il Mulino 2010); *Come nave in tempesta* (Laterza 2016); *Sette ragioni per amare la filosofia* (il Mulino 2019); *Filosofia greca e identità dell'Occidente* (il Mulino 2022).

classici perduti

Euripide e altri



Ricevuti da Gottfried Hermann i versi superstiti del «Fetonte» euripideo, l'autore del «Meister» ne apprezzò la cifra «familiare»: assai distante dall'ampliamento cosmico introdotto da Ovidio

Fetonte e il conflitto generazionale, invito per Goethe

Il padre terreno (Merope) desidera per il figlio il proprio modello; quello celeste (Elios) deve distorglielo da sé

di MARIA SERENA MIRTO

«Accostandoci con reverenza a tali preziose reliquie, dobbiamo anzitutto cancellare dalla nostra immaginazione tutto ciò che le epoche successive hanno legato a questa favola davvero grandiosa, dimenticare completamente come Ovidio e Nonno si smarriscano ampliandone lo scenario all'universo. Siamo confinati in un luogo circoscritto e raccolto, come si addice alla scena del teatro greco; è lì che il prologo ci invita». Così esordisce J. W. Goethe presentando, nel 1823, la traduzione dei frammenti superstiti accanto a congetture sulla trama del *Fetonte*, dramma composto da Euripide negli anni venti del V sec. a. C. ma perduto prima della trasmissione all'età medievale. L'opportunità è data dalla ricostruzione, inviatagli in omaggio dall'amico filologo Gottfried Hermann, di ampi segmenti della tragedia individuati già alla fine del Settecento su due fogli del *codex Claromontanus*. Sulla pergamena raschiata dei due fogli, ritagliati da un più antico codice euripideo per restaurare i guasti del pregiato codice neotestamentario del VI secolo, era stato trascritto un passo della *Prima epistola ai Corinzi* di Paolo. Nei primi anni dell'Ottocento il testo svanito viene in parte reso visibile con reagenti chimici, finché il saggio di Hermann non induce il grande poeta, da sempre ammiratore di Euripide, a misurarsi direttamente con la scoperta filologica: integrando la traduzione dei nuovi versi con i pochi *excerpta* già noti da citazioni antiche prova così a delineare, negli anni della vecchiaia, la versione euripidea della «große Fabel» consacrata dalle *Metamorfosi* di Ovidio e da una straordinaria fortuna nelle arti figurative.

Ma dietro l'entusiasmo le sue parole tradiscono anche un'ombra di delusione; ben comprensibile, se si considera quanta parte del disegno generale ancora ci sfugga. Nell'immaginario artistico e letterario moderno il mito di Fetonte rinvia al paradigma del giovane di smodata ambizione, punito con la morte quando il fulmine di Zeus scongiura il rischio che la sua inesperienza nel guidare il carro solare provochi una conflagrazione dell'universo. Dopo aver appreso dalla madre Climene di essere nato non dal re degli Etiopi Merope ma da Elios, Fetonte si reca dal dio e chiede, a riprova della paternità, di condurre in sua vece la quadriga che illumina la terra. La consueta interpretazione della vicenda oscilla tra la punizione esemplare di un'audacia trasgressiva e il tipico pessimismo antico sul destino dell'eroe: l'epilogo tragico del legittimo desiderio di sottrarsi ai vincoli della fisicità. Gli autori latini contemplano l'una e l'altro: in Ovidio (*Metamorfosi* 1,750-2,400) leggiamo il fallimento della sua smania di subentrare al potere cosmico del padre; Seneca (*De providentia* 5,10-11) ne muta il giudizio ed enfatizza, con l'esempio del *generosus adulescens*, come la virtù debba salire per vie insicure attratta, anziché intimorita, da vertigine e rischi. Dare una fisionomia alla tragedia di Euripide (uno dei drammi frammentari più cospicui, con oltre 330 versi recuperati) è dunque una sfida stimolante non solo per gli studiosi del teatro attico, ma anche per chi esplori come la ricezione occidentale ne abbia declinato o alterato i motivi.

Ma quali aspetti della vicenda affiorano dal palinsesto e quali le divergenze dalle versioni più note? Punto focale della trama è la decisione del vecchio Merope di far sposare Fetonte con una dea e lasciargli poi il potere regale. Il giovane, turbato dalla rivelazione materna sulla sua nascita, in un primo tempo resiste alle ambizioni del padre putativo e ne contrasta decisamente il progetto. Deciso a verificare la sincerità di Climene, su sua indicazione si reca poi alla vicina dimora di Elios per chiedere al dio di adempiere la promessa fatta al momento della loro unione: esaudire un desiderio del figlio che ne sarebbe nato. Il fulcro dell'azione è pertanto il conflitto generazionale, ma ignoriamo l'identità della futura sposa: la stessa Afrodite, secondo l'ardita ipotesi di Wilamowitz; oppure, più plausibilmente, una divinità minore, forse una delle Eliadi. Lo suggerisce il ruolo delle sorellastre di Fetonte nella versione più diffusa del mito: alle lacrime delle Eliadi, che ne piangono la morte sulle rive del Po e vengono trasformate in pioppi, già Eschilo riferisce l'eziologia dell'ambra, anche se questo risvolto della storia esige di ambientare la caduta nel remoto Occidente, dove ha origine la resina preziosa associata dai Greci al favoloso Eridano.

In assenza della parte centrale della tragedia, non è facile immaginare cosa accada prima dell'*excerptum* preservato dall'anonimo trattato *Del sublime* (15,4): dieci versi estratti dal racconto di un messaggero e relativi alla partenza di Fetonte. L'autore intende mostrare come Euripide, privo di disposizione innata alla grandiosità, sappia esprimerla quando forza la sua natura in senso tragico; una tecnica illusiva carica di empatia traspare proprio dalle esortazioni e dai divieti di Elios nel cedere le redini a Fetonte: sembra quasi che «l'anima dello scrittore balzi anch'essa sul carro e voli insieme ai cavalli, condividendone i rischi», perché «se non si fosse lasciata trasportare, correndo alla stessa velocità di quelle imprese celesti, mai avrebbe concepito immagini simili». Manca qualsiasi accenno al disastro e l'audace avventura viene piuttosto assimilata all'esperienza del poeta, saldando idealmente i ruoli di personaggio e autore. Non è chiaro, tuttavia, quanto il discorso indugiasse sui dettagli della rotta fra gli astri, elaborati doviziosamente nelle istruzioni di Elios narrate da Ovidio (*Met.* 2,63-83 e 126-149) e da Nonno di Panopoli (*Dionisiache* 38,222-290).

Nel dramma euripideo la corsa di Fetonte viene fermata subito, nelle vicinanze delle stalle orientali del Sole, ma il conflitto tragico si estende ben oltre la sua morte: lo rivela il segmento testuale del terzo episodio preservato dal secondo foglio del *Claromontanus*. Recuperato e trasportato al palazzo di Merope, dove intanto fervono i preparativi per le nozze, il corpo ancora fumante viene nascosto dalle ancelle nella stanza del tesoro su ordine di Climene, che teme per la propria sorte se il marito scopre ciò che gli ha sempre taciuto. Ma il dolore per la morte del figlio, cui si mescola il biasimo per il dio che ha rovinato entrambi, entra in dissonanza con l'imeneo che un coro di vergini guidato da Merope intona nel frattempo. L'azione precipita quando il sovrano, avvertito del fumo che proviene dall'interno, rinviene il corpo di Fetonte folgorato e dà sfogo alla pena in una monodia di cui restano esigue tracce.

Pur fra tante incertezze spiccano temi presenti in altri drammi di Euripide, a cominciare dalla paternità distruttiva degli dèi che generano figli con le mortali: l'incauta promessa del dio, il ragazzo alla ricerca della propria identità, la donna che ne cela il vero padre, la contiguità fra rito nuziale e destino di morte. Goethe ritiene che i toni luttuosi dell'usignolo, nel quadro del risveglio della natura all'alba, offuschino la gioia per le nozze di Fetonte già nel canto d'ingresso del coro, prefigurando il lamento materno; e in realtà la catastrofe sembra attivata dalla *tyche*, anziché dalla *hybris* umana. Al dramma familiare non mancano connotazioni politiche, ma i successivi sviluppi – Fetonte come paradigma del monarca irresponsabile – o la lettura filosofica che ne fa il simbolo di un'avventura spirituale sono di là da venire.

Frammenti emersi dalla vasta perdita del teatro euripideo – i titoli noti agli antichi superano di quasi cinque volte quelli conservati – restituiscono dunque la sinopia della dinamica familiare all'origine del disastro: «il padre terreno desidera formare il figlio sul proprio modello» osserva ancora Goethe, «quello celeste deve distoglierlo dal farsi uguale a lui». Nel testimoniare come il *Fetonte*, benché estraneo alla selezione canonica, fosse una tragedia ancora letta e copiata quasi mille anni dopo la sua prima messinscena, il palinsesto ci incoraggia così ad apprezzare come Euripide, astenendosi da scenari grandiosi, sia pago di sondare la sfera umana e le sue illusioni. Era questo, in sostanza, l'invito di Goethe.

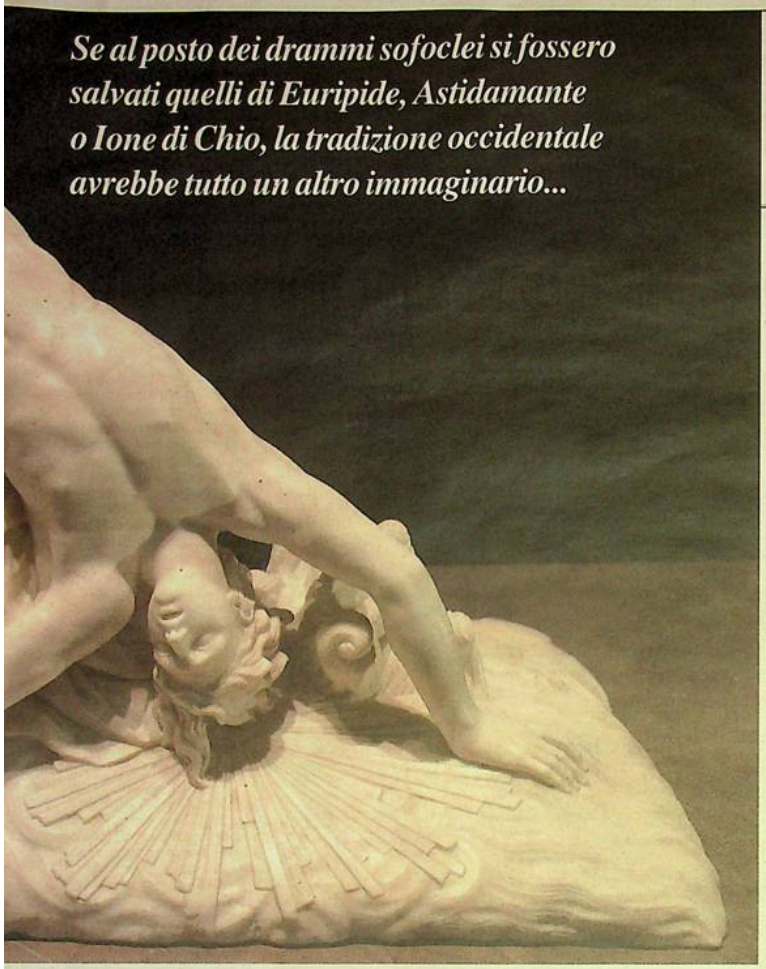
Maria Serena Mirto insegna Filologia classica all'Università di Pisa. Ha pubblicato un commento all'*Iliade* (Einaudi 2012²); l'edizione di tragedie euripidee (*Eracle*, BUR 1997; *Ione*, BUR 2009); la monografia *Death in the Greek World. From Homer to the Classical Age* (University of Oklahoma Press, 2012).

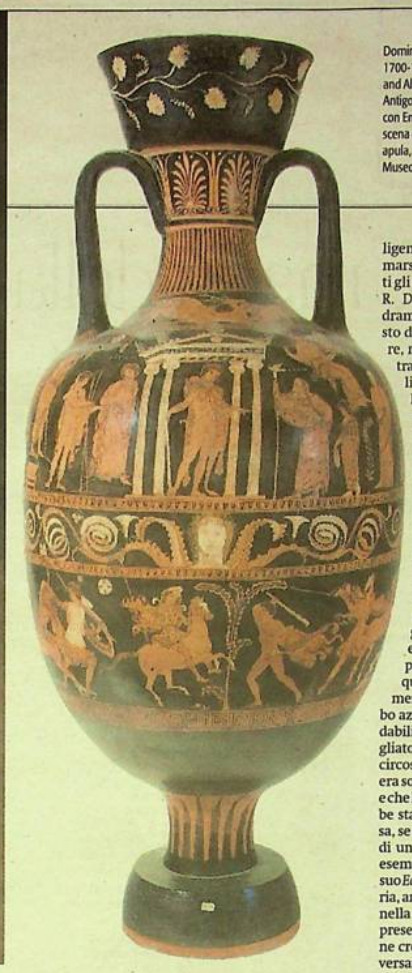
di GHERARDO UGOLINI

L'immagine che di Antigone si è consolidata nell'immaginario culturale, quella che ha dominato la lunga vicenda della sua ricezione, è fondata sul dramma omonimo che Sofocle portò in scena al teatro di Dioniso nel 442 a.C. Tutte le Antigoni successive fino ai nostri giorni, siano esse adattamenti o rielaborazioni o anche modelli ermeneutici – da Garnier ad Alfieri, da Anouilh a Brecht, da Hegel a Kierkegaard – si sono confrontante inevitabilmente con quell'antico modello. Quella di Sofocle è stata una rielaborazione potente del mito, nella quale il personaggio di Antigone, fino ad allora pressocché inesistente nella tradizione poetico-letteraria dei Greci (assente in Omero e nei frammenti dei poemi ciclici come anche in quelli lirici), assurge al ruolo di eroina protagonista e ribelle. Il drammaturgo di Colono produce una notevole innovazione costruendo l'intreccio drammatico attorno al focus del divieto di sepoltura di Polinice, sminuendo il ruolo di Ismene e facendo di Antigone una sostenitrice spavalda e inflessibile delle leggi sacre e non scritte che regolano il diritto funerario, in nome delle quali rivendica il dovere di seppellire il corpo del fratello caduto in guerra mentre combatteva contro la propria città.

Con tale ricodificazione della trama mitica vengono tematizzate nel dramma questioni cruciali del discorso pubblico ateniese dell'epoca: la degenerazione del potere in tirannide, il conflitto tra legislazioni arcaiche di stampo sacrale e familistico e nuovi modelli giuridici, i

Se al posto dei drammi sofoclei si fossero salvati quelli di Euripide, Astidamante o Ione di Chio, la tradizione occidentale avrebbe tutto un altro immaginario...





Dominique Lefèvre, *La caduta di Fetonte*, 1700-1711 ca., Londra, Victoria and Albert Museum. Qui accanto: Antigone legata al cospetto di Creonte, con Emone, Ismene ed Eracle, probabile scena dell'*Antigone* di Euripide su anfora apula, 360-350 a.C., Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta

Antigone era non-politica; Edipo non s'accecò da solo

conflitti generazionali e di genere etc. Spunti che hanno consentito nei secoli il proliferare di interpretazioni e rimaneggiamenti quanto mai vari, che hanno fatto di Antigone ora l'emblema del diritto naturale contrapposto alla legge codificata, ora della famiglia contro lo Stato, ora dei diritti della persona. E così via: l'elenco sarebbe lungo e non è questa la sede per trattarlo.

Ebbene, se l'Antigone che il mondo tardo antico e moderno ha conosciuto è quella di Sofocle, lo si deve alla circostanza che la tragedia del 442 si è fortunatamente conservata e tramandata imponendosi presto come opera paradigmatica (il finale interpolato dei *Sette contro Tebe* di Eschilo risente certamente del modello sofocleo). Ma se fosse andata perduta, quale Antigone sarebbe arrivata ai giorni nostri? Se, anziché il dramma di Sofocle, avessimo conservata l'*Antigone* di Euripide o quella di Astidamante II, vincitore alla Grandi Dionisie nel 341 a.C.? Le ragioni per cui un testo antico è andato smarrito o si è salvato sono spesso legate a circostanze fortuite, e il gioco di ricostruire quanto perduto, sulla base di sparuti lacerti della tradizione o tarde testimonianze di dubbio valore, da sempre affascina gli studiosi. Di certo, se avessimo perduto l'*Antigone* sofoclea, la cultura occidentale avrebbe rinunciato a un capolavoro assoluto e l'immagine dell'eroina sarebbe stata completamente differente, meno innovativa e più conforme alla tradizione.

Edipo accecato dai servi di Laio, dall'*Edipo* di Euripide. Illustrazione di una scena raffigurata su un'urna funeraria volterrana del II secolo a.C., Firenze, Museo Archeologico

Abbiamo perso l'*Antigone* di Ione di Chio, un ditirambo in cui le due sorelle Antigone e Ismene finivano bruciate nell'incendio del tempio di Era provocato da Laodamante, figlio di Eteocle. Lo sappiamo da una testimonianza del grammatico Salustio, ma ignoriamo per quale motivo le due fanciulle vennissero punite in quel modo. Il fatto che la sorte di Antigone fosse qui associata a quella di Ismene cancella un tratto che Sofocle evidenzia al massimo, ovvero l'isolamento della protagonista, che agisce in totale solitudine.

Abbiamo perso, soprattutto, l'*Antigone* di Euripide che pure doveva essere una tragedia importante, capace di ispirare molte pitture vascolari. Composta verso la fine del V secolo, tra il 420 e il 409, l'*Antigone* euripidea era strutturata su una concezione del tutto diversa da quella di Sofocle. I frammenti superstiti e le testimonianze erudite d'età ellenistica (Aristofane di Bisanzio) ci inducono a immaginare che la tematica politica passasse del tutto in secondo piano. L'asse portante era l'amore tra Antigone ed Emone, un amore osteggiato dal sovrano Creonte, e il dramma si risolveva positivamente grazie all'intervento di un *deus ex machina* che metteva in salvo i due giovani pronosticando loro il matrimonio e la nascita di un figlio. Il mitografo Igino racconta una *fabula* (72) che contrasta decisamente con la vulgata sofoclea e potrebbe essere desunta proprio dall'*Antigone* di Euripide o forse da quella di Astidamante II. In tale variante Emone e Antigone, segretamente fidanzati, generano un figlio, ma la vicenda non finiva con un happy end: per sfuggire alla vendetta del padre Creonte, Emone prima uccide Antigone e poi sé stesso.

Un discorso simile si può fare per l'altra grande figura della stirpe labdacide, Edipo, padre e fratello di Antigone. Il suo mito è ben attestato anche prima della rielaborazione tragica, ma la codificazione che Sofocle ne ha dato nella tragedia *Edipo re* è quella che ha fatto scuola ed è passata attraverso i secoli fino a Freud e fino ad oggi. Quando si pensa a Edipo non si pensa solo al parricidio e all'incesto, ma anche al potente sovrano di Tebe che cade in rovina perdendo il potere, all'instancabile indagatore che si sforza di trovare una soluzione ai mali che affliggono la città, al «simbolo dell'intelligenza umana che non può fermarsi finché non ha risolto tutti gli enigmi», per dirla con Eric R. Dodds. Si è conservato il dramma di Sofocle che ben presto divenne un'opera esemplare, molto letta e citata. Quella tragedia ha veicolato nei secoli una precisa immagine di Edipo che Sofocle aveva costruito con indubbia maestria drammaturgica.

Ma il teatro greco del V e del IV secolo ha prodotto un gran numero di drammi ispirati alla figura di Edipo: si sono cimentati con quel soggetto drammaturghi minori quali Acheo, Nicomaco, Filocle, Senocle, Melezio II, Carcino, Teodette, Diogene di Sinope, e anche grandi nomi come Eschilo ed Euripide. Sono drammi perduti, di cui restano in qualche caso sparuti frammenti, sulla cui base è improbo azzardare ricostruzioni affidabili. Ma il quadro così frastagliato ci induce a riflettere sulla circostanza che quello sofocleo era solo uno dei possibili Edipo, e che la ricezione del mito sarebbe stata completamente diversa, se si fosse salvata la tragedia di un altro poeta. Eschilo, per esempio, aveva incastonato il suo *Edipo* in una tetralogia unitaria, andata in scena nel 467 a.C., nella quale la leggenda era rappresentata secondo la successione cronologica degli eventi (diversamente dall'*Edipo re* di Sofocle, che inizia dalla fine e propone una progressiva ricostruzione del passato). Il tema centrale era la colpa che si sconta di generazione e in generazione secondo una sequenza inesorabile, e il protagonista non si caratterizzava certamente quale eroe della conoscenza e della ricerca.

Qualcosa di più si può dire dell'*Edipo* di Euripide: in un frammento (541 Kannicht) si fa riferimento all'accecamento di Edipo compiuto dai servi di Laio, una clamorosa variante rispetto alla versione vulgata per cui Edipo, dopo la scoperta delle sue colpe, si toglieva la vista. Possiamo dedurre che in Euripide la scoperta del regicidio era anteriore alla scoperta del parricidio e ben distinta da essa: prima si scopriva Edipo uccisore del re Laio (e lo si puniva accecandolo), e poi si scopriva che era il figlio dello stesso Laio. Dopo quest'ultima rivelazione, Creonte cacciava Edipo in esilio lontano da Tebe, insieme con Giocasta (che non si uccideva). Al di là delle ipotesi ricostruttive, è chiaro che l'Edipo concepito da Euripide era un personaggio lontanissimo da quello sofocleo. Non sappiamo se l'accecamento per opera dei servi di Laio fosse un'innovazione recente o se riprendesse una vecchia tradizione. Di sicuro cambia radicalmente l'orizzonte di significato della vicenda drammatica cancellando il valore simbolico dell'autopunizione. Un Edipo cieco, ma contro la sua volontà, dunque, non divorato dal rimorso, ma vittima della rabbia altrui, privo di quell'ansia di indagare e accertare la verità che caratterizza l'Edipo di Sofocle. Un Edipo che probabilmente non sarebbe stato additato da Aristotele come dramma esemplare, e su cui Freud non avrebbe potuto costruire alcuna teoria psicoanalitica.

Gherardo Ugolini insegna Filologia classica all'università di Verona ed è vicedirettore del Centro di ricerca Skenè. Ha pubblicato *Sofocle e Atene* (Carocci 2000); *Guida alla lettura della "Nascita della tragedia" di Nietzsche* (Laterza 2007); *Storia della filologia classica* (Carocci 2016; traduzione inglese De Gruyter 2022).

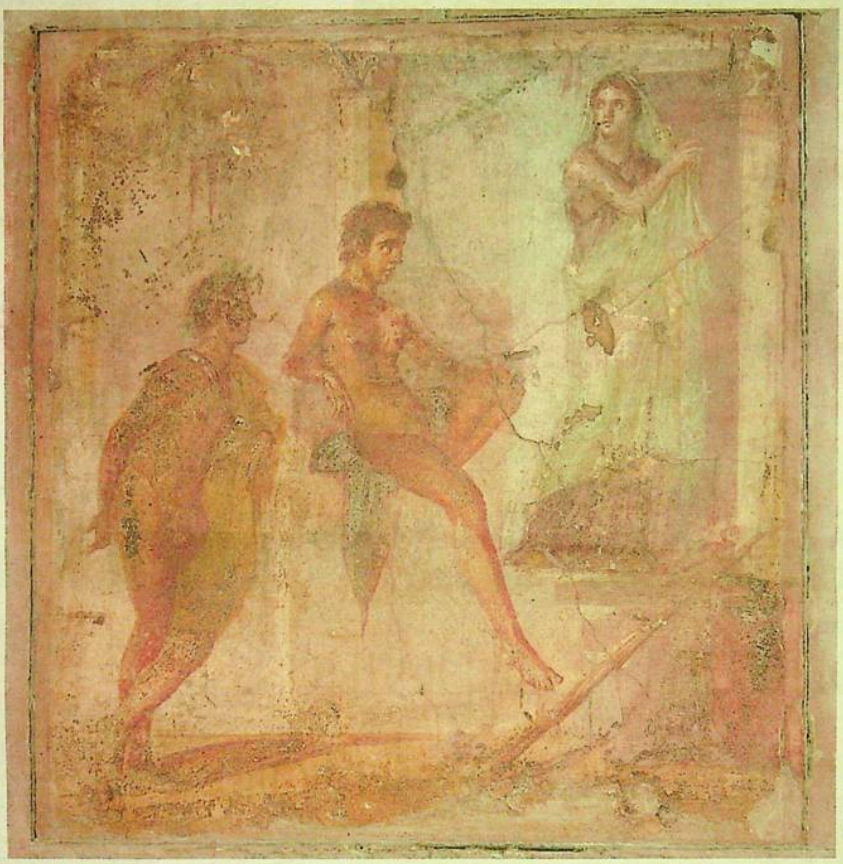
classici perduti

Pacuvio

Studiare il teatro latino arcaico (Ennio, Pacuvio, Accio e minori) significa fare i conti con i limiti della filologia: i casi indiziari del «Chryses» e dell'«Iliona»

Scene madri della tragedia repubblicana

di MARIA JENNIFER FALCONE



Pilade e Oreste con la sorella Ifigenia, Pompei, Casa del Centenario, foto di Raphael Gaillarde / Gamma-Rapho via Getty Images

Applausi a scena aperta. Il pubblico, in piedi nella *cavea* di un teatro mobile di legno (il primo in muratura sarà fatto costruire da Pompeo solo molti decenni più avanti), si emoziona di fronte a una delle scene più celebri della tragedia romana arcaica. Protagonisti due amici e un re che ha decretato di giustiziarne uno: Oreste deve morire. Il re non sa chi dei due sia effettivamente Oreste e allora Pilade, amico pronto a morire al suo posto, dichiara di essere lui la persona incriminata, mentre anche Oreste dichiara la stessa cosa. *Ambo ergo igitur simul una enicarier / comprecamur* («dunque chiediamo di essere ammazzati tutti e due in una volta»): l'ultima battuta, pronunciata all'unisono dai due, è un piccolo scrigno di elementi formali tipici del teatro di età repubblicana. L'esordio con il pronome duale, il tema della contemporaneità della morte con *simul* e *una* posti immediatamente l'uno dopo l'altro, la collocazione dei due verbi in posizione enfatica alla fine e all'inizio del verso, l'insistenza sul suono r rafforzata dalla forma arcaica di infinito passivo *enicarier*: scelte stilistiche che danno un'idea della potenza scenica, e soprattutto sonora, di questo teatro in larghissima parte perduto.

Pervenute esclusivamente in frammenti, le tragedie latine di età repubblicana pongono agli studiosi problemi a diversi livelli: dalla costituzione di un testo critico sicuro all'interpretazione metrica, dall'indagine preliminare sui contesti di trasmissione ai tentativi di ricostruzione della trama, dal rapporto con i modelli greci alla presenza di questi testi in autori successivi. Spesso si ha l'impressione di avanzare a tentoni nel buio, a piccoli passi ora più sicuri ora molto meno.

La scena di amicizia tra Oreste e Pilade è emblematica in questo senso. L'episodio è citato da Cicerone, grande amante del teatro e fonte di numerosi frammenti tragici latini, in ben tre contesti diversi (due volte nel *De finibus* e una nel *De amicitia*). Anche se fornisce diverse indicazioni utili a restituire la scena nei dettagli (è Cicerone a informarci della presenza di un re che ignora l'identità dei due) e le reazioni entusiaste del pubblico (con note sugli applausi e sulla partecipazione emotiva di fronte a questa scena di finzione), la testimonianza ciceroniana non risolve del tutto i problemi che si presentano allo studioso di teatro antico. E così per esempio i versi sono attribuiti sì a Pacuvio, ma nulla viene detto della tragedia da cui sono tratti: è solo sulla base del confronto con un altro frammento pacuviano, trasmesso dal grammatico Nonio Marcello (IV secolo), in cui un personaggio dichiara di aver scoperto chi dei due sia Oreste (*inveni, opino, Orestes uter esset tamen*, «eppure ho scoperto, credo, chi dei due sia Oreste»), che si tende a considerare questa scena parte della tragedia *Chryses* da cui il frammento di Nonio deriva con certezza; naturalmente, bisogna accettare il rischio di associare i due frammenti, un'opzione senz'altro verosimile ma tutt'altro che sicura per via della scarsità dei testi a noi giunti.

D'altra parte, i versi richiamati da Cicerone sono spesso intercalati con fluidità sintattica all'interno della prosa, quindi la costituzione del testo è resa incerta dalla difficoltà di individuare con esattezza i confini della citazione: in casi come questo un valido aiuto arriva dalla metrica, ma non di rado gli studiosi devono intervenire anche solo per restituire alla prima persona discorsi diretti riportati in terza persona nella fonte oppure per ricostruire un'intera sequenza di versi trasmessa con errori. Nel nostro caso, la presenza della scena in ben tre contesti permette un utile confronto, ma è solo in un passo del *De finibus* (5, 63) che Cicerone riporta i versi con relativa esattezza. La tradizione manoscritta è però problematica proprio in quel punto e i codici hanno una catena di sillabe (*sunaneganum*) che gli studiosi di Cicerone ritengono irrimediabilmente corrotta. E così i nostri passi a tentoni nel buio si fanno ancora più incerti: il testo che abbiamo commentato, *simul una enicarier*, è infatti tutt'altro che sicuro, perché è una congettura. La proposta resta per me la più convincente avanzata sinora, anche se insospettisce il cumulo di avverbi che presuppone, ed è frutto dell'ingegno di uno dei più grandi studiosi di frammenti tragici arcaici, il tedesco Otto Ribbeck, che ne ha curato l'edizione critica per ben tre volte: le sue ultime due edizioni, datate rispettivamente 1871 e 1897, restano il punto di riferimento indispensabile per chiunque si accosti alla tragedia romana di età repubblicana. E dunque, per quanto elegante e verosimile ci sembri la congettura, dobbiamo ammettere che della battuta pronunciata insieme da Oreste e Pilade non conosciamo con sicurezza le parole esatte.

Dai passi sopravvissuti (citati) ricaviamo l'impressione di potenza espressiva e scenica

Uno dei più grandi studiosi di frammenti tragici arcaici è stato il tedesco Otto Ribbeck

Provare a ricostruirle è il lavoro (difficile) dei filologi. In ogni caso, qualunque sia la soluzione, l'emozione di quel pubblico in piedi nella *cavea* ci arriva con forza dai racconti di Cicerone, ed è anche grazie a questi racconti che la scena di Pacuvio, paradigma di proverbiale amicizia, ha potuto essere conosciuta ancora in età imperiale (interessanti alcuni epigrammi di Marziale), e nella tarda antichità (per esempio da sant'Agostino).

Studiare il teatro tragico latino di età repubblicana significa fare i conti con i limiti della filologia. Ovunque troviamo tracce della conoscenza di tragedie di Ennio, Pacuvio, Accio o autori minori, ma il più è andato perduto per sempre nel grande naufragio della tradizione. Almeno in qualche caso possiamo indagare meglio le scene e la loro fortuna, e così il senso di sconforto di fronte alla frammentarietà dei testi lascia spazio al fascino della sfida. Succede, ad esempio, per il prologo della *Medea* di Ennio, che contiene i versi della tragedia arcaica più citati in assoluto.

Ma capita anche in casi meno noti, come quello dell'*Iliona* di Pacuvio. Cinque versi, probabilmente appartenenti al prologo di questo dramma ispirato all'*Ecuba* di Euripide, si offrono come un oggetto di studio davvero 'speciale'. Riportati per esteso da Cicerone nelle *Tuscolane* (1, 106), essi iniziano con una battuta divenuta celeberrima. Il dramma è incentrato sulla figura di Iliona, madre di Deipilo e sorella di Polidoro che le viene affidato dalla madre Ecuba nel tentativo di salvarlo. Deipilo e Polidoro sono perfettamente coetanei e vengono scambiati dalla donna, che così facendo, senza volerlo, condanna a morte il figlio, ucciso da Polimestore convinto che sia Polidoro. Iliona è, dunque, una figlicida inconsapevole: perfetta figura tragica per un poeta come Pacuvio, che amava rappresentare drammi familiari complicando notevolmente la trama rispetto ai modelli greci.

Nei versi citati da Cicerone lo spettro di Deipilo, apparso a sua madre, le chiede di essere seppellito: *Mater, te appello, tu, quae curam somno suspensam levas / neque te miseret, surge et sepeli natum* ("Madre, ti invoco, tu, che con il sonno dai tregua all'affanno angoscioso / né hai pietà di me, àlzati e seppellisci tuo figlio…»). Così inizia la citazione, che Cicerone introduce fornendo un'interessante indicazione scenica: *ecce alius exoritur e terra* («ecco che un altro si leva dalla terra»). Il personaggio che interpreta Deipilo si tira su all'improvviso dal basso, in una scena di grande impatto visivo. Si può immaginare che ciò avvenisse attraverso una botola nascosta nel pavimento rialzato del palcoscenico: se questo non può essere sicuro per la data di composizione del dramma, per la quale non ci sono riscontri archeologici, è invece probabile avvenisse in età augustea quando questa tragedia continuò a essere rappresentata.

E di una messinscena di questo periodo abbiamo una testimonianza davvero particolare. Nelle *Satire* (2, 3) Orazio ricorda due attori impegnati nella scena iniziale dell'*Iliona*: Fufio interpreta Iliona che dorme sulla scena, mentre Cazieno recita la parte di Deipilo. Il povero Cazieno dovrà pronunciare *mater te appello* per milleduecento volte, perché Fufio, arrivato ubriaco in scena, si è addormentato per davvero!

Se molto più frequente è il caso di versi isolati citati da grammatici senza indicazioni di contesto, in casi come questi le battute prendono vita all'interno di una scena. Qualche volta i nostri passi nel buio sono illuminati da affascinanti sprazzi di luce.

Maria Jennifer Falcone, professoressa associata (Università di Pavia), è autrice del volume *Medea sulla scena tragica repubblicana. Commento a Ennio*, Medea exul; *Pacuvio*, Medus; *Accio*, Medea sive Argonautae (Narr Francke Attempto Verlag 2016) e co-curatrice del libro *Ilias Latina* Text, Interpretation, Reception, ed. by MJ Falcone/Ch. Schubert (Brill 2022).

classici perduti

Ennio

Efficacia descrittiva, realismo psicologico e riflessione etica, in uno stile sostenuto e versatile, marcato dalla ricerca fonica: con gli «Annali» Roma ha un epos storico

di FEDERICA BESSONE

Omero reincarnato nel segno moderno degli alessandrini

Come intuì Norden, l'Ennio scomparso rivive nei poemi di Lucrezio e di Virgilio

Seicento versi, non tutti interi, sono quello che leggiamo degli *Annali* di Ennio, un poema che, in diciotto libri, doveva contarne più di diecimila. Gli oltre quattrocento frammenti, di tradizione indiretta, sono citazioni o testimonianze di autori (da Varrone e Cicerone a Gellio e Macrobio), grammatici, commentatori tardoantichi: offrono informazioni sul contenuto, esempi di peculiarità linguistiche, confronti con Virgilio e Omero; restituiscono termini isolati, clausole d'esametro, sequenze di parole dalla disposizione incerta, spesso un verso completo o poco più – in qualche caso felice, fino a una ventina di esametri di fila. Di un epos storico che narrava le vicende di Roma dalle origini mitiche fino a pochi anni prima della morte del suo autore (169 a.C.), pochi resti hanno una loro compiutezza. Il sogno di Ilia, raccontato con angoscia alla sorella, che trasporne in forma onirica la violenza di Marte e annuncia la nascita dei gemelli; Romolo e Remo intenti a prendere gli auspici dal volo degli uccelli, per decidere chi sarà re; il ritratto dell'"amico di Servilio", un modello di intellettuale consigliere dei potenti: pezzi da antologia, che fanno apprezzare efficacia descrittiva, realismo psicologico, riflessione etica, e mostrano uno stile sostenuto e versatile, marcato dalla ricerca fonica (l'"espressionismo arcaico").

Gran parte dei frammenti pone problemi di ricostruzione e accende dispute tra i filologi. Era il 1985 quando Otto Skutsch pubblicava a Oxford la sua edizione commentata degli *Annales*, coronando decenni di studio e segnando un progresso rispetto alle due edizioni di tutti i frammenti enniani curate da Johannes Vahlen (Lipsia, 1854; 1903²). In Italia, uno dei massimi filologi del secolo scorso, Sebastiano Timpanaro, incoraggiato dal maestro Giorgio Pasquali, aveva pubblicato, tra il 1946 e il '48, i suoi contributi *Per una nuova edizione critica di Ennio* – la sua tesi di laurea, nutrita dal dialogo con Scevola Mariotti. La notizia che Skutsch stava lavorando da anni a un'edizione distolse Timpanaro dall'impresa, ma avviò tra i due una discussione destinata a durare quanto l'amicizia, quasi cinquant'anni. Il dissenso non si placò mai. Skutsch pensava che Ennio avesse dato all'esametro leggi precise e vi si attenesse con rigore: analogista in materia di prosodia, metrica, lingua, congetturava di conseguenza. Timpanaro ribatteva osservando le molte irregolarità enniane, difendeva il testo tràdito, avanzava nuove proposte; i suoi interventi hanno lasciato il segno nella nuova edizione commentata realizzata, tra il 2000 e il '09, da un gruppo di studiosi italiani e diretta da Enrico Flores (Liguori Editore).

Nel bilancio della letteratura latina sommersa, quello degli *Annales*, con le altre opere di Ennio, è un naufragio tra i più ingenti. I frammenti superstiti conservano tratti inconfondibili, anche se manca il 'fasciame' che li teneva insieme. In un passo famoso, Orazio sostiene che la satira (sua e di Lucilio), se le si toglie il metro, non si distingue dalla prosa; se invece – continua – provi a disfare versi come: "*postquam Discordia taetra / Belli ferratos postes portasque refregit*" («Poi che Discordia tetra infranse di guerra i ferrati battenti e le porte»), allora «le membra del poeta le ritrovi, anche fatto a brani» (*invenias etiam disiecti membra poetae: Satire* 1, 4, 60-2). Tolta dal suo contesto (se non dal metro), il lettore antico doveva riconoscere qui, all'istante, la descrizione della Discordia nel VII libro degli *Annales*. E anche noi non abbiamo difficoltà ad accostare quell'esametro e mezzo al resto che di Ennio possediamo: solo, rimpiangiamo di non avere di più.

I papiri ercolanesi non hanno regalato novità e minima è la speranza di ritrovare ciò che è perduto. Ma, del 'padre Ennio', resta la memoria nei suoi successori: i poeti – epici e non – che menzionano il suo nome, tra reverenza e rifiuto, polemizzano con lui (o con i suoi estimatori), definiscono sé stessi per opposizione alla sua poesia o ne esibiscono il ricordo, e dialogano coi suoi testi, in modi che possiamo riconoscere, intravedere, qualche volta intuire.

Alle origini della letteratura latina, Ennio ha l'orgoglio dell'iniziatore, nel genere più prestigioso. La traduzione artistica dell'*Odissea* (l'*Odusia* di Livio Andronico), il poema in saturni sulla prima guerra punica (il *Bellum Poenicum* di Nevio) rimpiccioliscono di fronte a un'opera dirompente, che ricrea l'esametro a Roma e consacra un «secondo Omero». Il proemio del VII libro lo dichiara: «altri scrissero nei versi che un tempo cantavano i Fauni e i vati», e «prima di me» – vanta Ennio – non c'era nessuno «amante della parola». *Dicti studiosus*: Roma ha ora il suo «filologo», capace di riprodurre, anche nella definizione di sé (un calco del greco *philo-logos*), l'ideale ellenistico del poeta dotto.

Ennio, l'"arcaico" nella tradizione romana, ai contemporanei si presenta come una novità assoluta. La polemica col predecessore è una mossa moderna, che ha l'autocoscienza degli alessandrini: il pioniere dell'esametro latino si mostra non estraneo alle tendenze della poesia greca coeva. Ma, mentre in Grecia i poeti-filologi rielaborano con arte raffinata una tradizione di secoli, raccolta nella biblioteca di Alessandria, a Roma la letteratura sta nascendo e insegue, con ritardo, il crescere della potenza politica. Chi scrive poesia si rivolge al pubblico vasto delle rappresentazioni teatrali, tenta generi sublimi come la tragedia, o cerca una dimensione nazionale nel genere grande dell'epos eroico – quello che, in ambito ellenistico, la moda letteraria dominante ormai rifiuta. La poetica di Callimaco prescrive forme brevi, stile lungamente vegliato, dottrina e originalità insieme. Ennio, sperimentale e ricercato in alcune opere minori, a destinazione ristretta, nella misura grande degli *Annales* esordisce come Omero redivivo: in sogno, l'ombra del massimo poeta gli rivela che la sua anima si è reincarnata in lui ed espone la teoria pitagorica della metempsicosi. Una visione cosmica inaugura l'epos sotto il segno di Omero, padre dell'epica e iniziatore della poesia scientifico-didascalica, di cui Ennio dà qui un saggio (Lucrezio lo confuterà, sul piano filosofico, in *De rerum natura* 1, 117-9). Omero, dunque. Ma il sogno di investitura, sul modello di Esiodo consacrato dalle Muse, reca l'impronta recente degli *Aitia* di Callimaco.

Nei poeti romani arcaici, un callimachismo ancora indiscriminato convive con l'esigenza di costruire una letteratura per la comunità, impegnata, su temi grandi. È coi *neoteroi* che l'adesione a Callimaco diventerà rigorosa ed esclusiva: un poema alla maniera enniana, gli *Annali* di Volusio, per Catullo sarà *cacata carta*. E sarà la sfida degli augustei, infine, a riconciliare callimachismo e letteratura grande, generi elevati e ricerca di perfezione formale. Virgilio, il nuovo Omero, ambisce a sostituire Ennio, che Ovidio definirà «carente» e «rozzo nell'arte». Perché – scrive Orazio ad Augusto, anteponendo i moderni agli arcaici – «Ennio, sapiente e valoroso e 'secondo Omero', come dicono i critici, sembra curarsi poco di dove vadano a finire le promesse e i sogni pitagorici» (*Epistole* 2, 1, 50-2).

L'*Eneide* diventa presto, e per sempre, un classico. Nella sua rassegna degli epici latini, Quintiliano invita a tributare a Ennio la venerazione che si deve ai «boschi sacri per la loro vetustà», dove le «querce maestose e antiche» «non hanno tanta bellezza quanto valore religioso» (*Institutio oratoria* 10, 1, 86). In età flavia, gli *Annali* sono ancora disponibili per la lettura integrale, anche se sono esclusi da tempo dal *curriculum* scolastico; rimessi forse in circolazione nell'età di Adriano, non sembrano sopravvivere integri dopo l'inizio del V secolo.

È nei testi di Lucrezio e Virgilio che possiamo trovare le tracce più profonde dell'opera scomparsa – spesso proprio la vicinanza tra Virgilio e Lucrezio, come intuì Eduard Norden, lascia intravedere l'ombra di Ennio. Nel 'proemio al mezzo' delle *Georgiche*, Virgilio annuncia il suo prossimo progetto epico echeggiando l'autoepitafio enniano: «Devo tentare una via per cui anch'io possa sollevarmi da terra e volare vincitore sulle bocche degli uomini», *victorque virum volitare per ora* (*Ge.* 3, 8-9). L'*Eneide* sarà un dialogo continuo col fondatore della tradizione epica latina. È così, attraverso le parole del suo successore, che Ennio continua a vivere – e realizza la sua profezia: *volito vivos per ora virum*, «volo vivo sulle bocche degli uomini».

Jacques Blanchard, *Marte e la vergine Vestale*, 1638, Sydney, Art Gallery of New South Wales

Federica Bessone è professoressa ordinaria di Lingua e letteratura latina all'Università di Torino. È autrice di un commento alla dodicesima *Eroide* di Ovidio: P. Ovidii Nasonis *Heroidum Epistula XII. Medea Iasoni* (Le Monnier 1997), e di *La* Tebaide *di Stazio. Epica e potere* (Fabrizio Serra, 2011).

classici perduti

Poeti nuovi

Cicerone disprezzava come «moderni» i coetanei di Catullo che con tecnica alessandrina componevano poemetti mitologici, carmi per nozze e viaggi...

Amori e dolori letterari nell'età di Cesare

di MARIO CITRONI

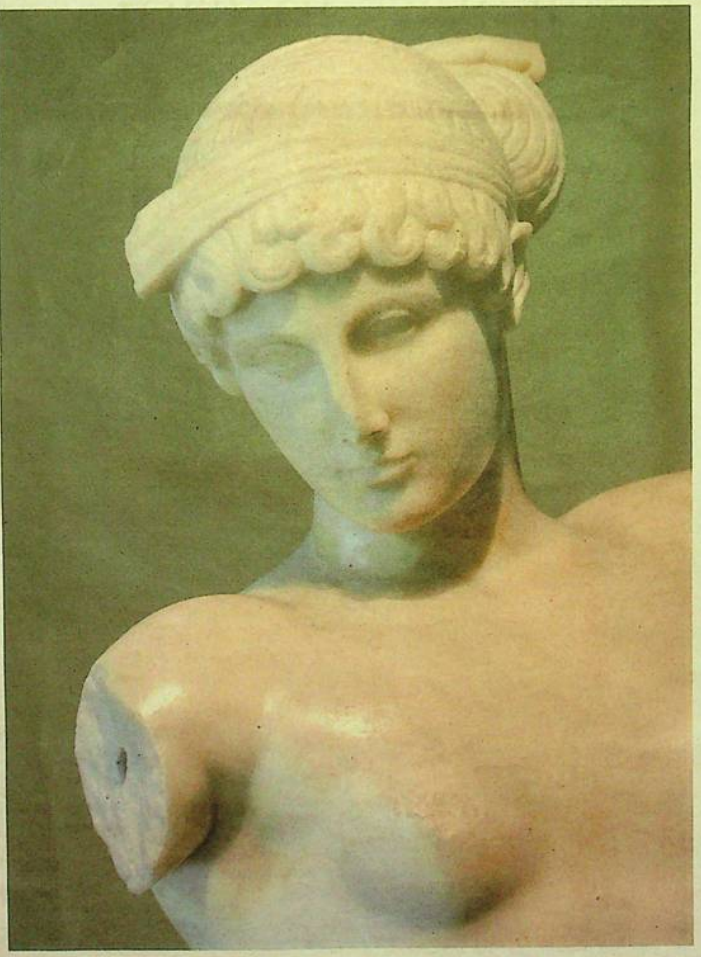
La parola *cinis* («cenere»), di solito maschile, si usava anche al femminile. Dobbiamo a questa banale questioncina linguistica la conservazione di due frammenti (undici parole in tutto) di un'elegia perduta, citati da un grammatico solo per questa particolarità. Che ci consentono però di entrare nel vivo di aspetti cruciali del contesto della poesia perduta dell'età di Cesare. L'autore è Licinio Calvo. Catullo lo coinvolge in vari suoi carmi come poeta e amico. I posteri associeranno spesso Catullo e Calvo in una sorta di binomio. A differenza di Catullo, era un nobile in carriera e oratore prestigioso. Come Catullo morì giovane. Come Catullo, attaccò Cesare e Pompeo: l'uno e l'altro sono derisi per l'omosessualità in due distinti frammenti. Ma, come Catullo, intrattenne con Cesare relazioni personali. Come Catullo, scrisse un raffinato poemetto mitologico, almeno un epitalamio, versi d'amore. Restano 21 frammenti: solo due raggiungono i due versi.

Della sua poesia erotica Ovidio dice che «vi rivelava con *licentia* i suoi amori furtivi, in vari metri». Da Properzio sappiamo che «nel cantare la scomparsa dell'infelice Quintilia confessava» esperienze d'amore. È dal carme per Quintilia che provengono quei due frammenti: «...quando sarò ormai bionda cenere", in cui Calvo dava voce alla donna che già si pensa morta e: «...ne potrebbe forse godere (*gaudeat*) la stessa cenere», in cui si chiedeva come poter trasmettere conforto a quella cenere. Grazie a questi frammenti comprendiamo che il carme 95 di Catullo, pure elegiaco, non era solo una consolazione a Calvo per la perdita di Quintilia: era una risposta puntuale alla sua elegia. Instaurava con essa un dialogo letterario, radicato in questa profonda base umana. Catullo scrive: «Se qualcosa, Calvo, può giunger gradito e accetto ai muti sepolcri dal nostro dolore – il rimpianto con cui riandiamo agli antichi amori e piangiamo le amicizie da tempo lasciate – certo non tanto la prematura morte addolora Quintilia, quanto gioisce (*gaudet*) per il tuo amore». Catullo non scioglie il dubbio di Calvo, non cerca di illuderlo sul fatto che il rimpianto dei vivi possa dar conforto ai defunti, ma gli dice che se anche solo un margine di questa possibilità sussistesse, il piacere provato da Quintilia sarà così forte da superare il dolore che tra tutti è il più acerbo: quello per la morte prematura. Tale è, doveva intendere Calvo, l'intensità con cui egli ha saputo esprimere il suo rimpianto. Al potenziale *gaudeat*, la cui incertezza era esplicitata da «forse», Catullo risponde con un positivo *gaudet*, la cui certezza è esplicitata da «certo». Certezza fittizia, forzata, perché molto più che incerta resta la condizione preliminare. Forzatura che è conforto umano per Calvo e, insieme, complimento letterario per come ha saputo esprimere il suo dolore.

Anche altri coetanei di Catullo, alcuni dei quali egli coinvolge, come Calvo, nei suoi carmi, scrissero poemetti mitologici, poesie per nozze, viaggi, pubblicazioni di carmi o altri eventi della cerchia, versi di diffamazione politica, carmi per accompagnare un dono, poesie d'amore. Restano quattro o cinque epigrammi, vari titoli, e un pugno di brevi frammenti. Se per designare questi poeti diciamo «poetae novi» o, in greco «neòteroi» («i moderni») è perché così Cicerone qualificava in tono ironico, quasi spregiativo, dei poeti che si compiacevano di raffinatezze «alla greca», disprezzavano come inelegante Ennio, l'emblema della poesia nazionale, assumevano come bandiera un poeta ellenistico arduo e dotto come Euforione. Cicerone usava queste formule quando Catullo e Calvo già erano morti. Non è dunque chiaro a chi si riferisse di preciso. Certo sapeva di un movimento unitario di poeti che, vantandosi 'nuovi' e richiamandosi alla poetica alessandrina, prediligevano generi minori, cura formale, compiacimenti eruditi. E certo, nella loro poesia, non intendevano farsi carico dei temi politici e etici della comunità.

In verità le istanze della poetica alessandrina erano note già ai primi poeti di Roma, nel III secolo a.C., che ne ricavarono insegnamenti tecnici ma, dovendo dare a Roma, in un'età di grande espansione, una letteratura in cui la comunità riconoscesse la sua identità, avevano praticato prevalentemente i generi maggiori, cercando i modelli nella letteratura greca arcaica e classica. Dalla metà del II secolo a.C. cittadini eminenti danno ospitalità a intellettuali greci per farsi supportare nella acquisizione della cultura filosofica, retorica, letteraria utile a qualificare le loro attività pubbliche, e per ingentilire il loro stile di vita. Tra essi vi sono poeti che celebrano in versi greci le imprese dei signori romani e ne accompagnano la vita sociale con eleganti versi d'occasione e poesie erotiche di tenue sentimentalità, secondo un alessandrinismo di maniera. Alcuni nobili cominciano a scrivere essi stessi, in latino, versi leggeri di tipo ellenistico: restano due epigrammi di eros omosessuale, di ricercata fattura, di Lutazio Catulo, politico insigne di fine II e inizi I secolo a.C. e pochi altri simili, leziosi e manierati, forse scritti nel suo ambiente. Una pratica amatoriale di poesia minore secondo questi spiriti è ormai, nell'età di Cesare, diffusa nelle classi alte. È ragione di distinzione, suscita rispetto, purché resti confinata nell'*otium*, ai margini delle attività proprie del cittadino di alta condizione: la gestione degli interessi della famiglia (*res privata*) e della comunità (*res publica*).

Sappiamo che Licinio Calvo, di cui restano 21 frammenti, scrisse per l'infelice Quintilia



Venere Esquilina (part.), dagli *horti* Lamiani, scultura ellenistica in marmo pario del I secolo a.C., Roma, Musei Capitolini

Si dilettarono di scrivere versi leggeri figure come l'oratore Ortensio, il sommo giurista Servio Sulpicio Rufo, il cesaricida Bruto, Gaio Memmio, pretore e dedicatario di Lucrezio, Giulio Cesare. Anche qualche donna: la figlia di Ortensio, la sorella del senatore-poeta Cornificio. Lo stesso Cicerone, che pure trattava con fastidio ironico questi 'nuovi', aveva scritto da giovane, e dunque ben prima di Catullo, almeno un poemetto mitologico e altra poesia dotta o dilettosa, di cui abbiamo frammenti. Negli anni della fine della repubblica egli probabilmente sentì preminente il bisogno di attestarsi su una ferma difesa della concezione tradizionale della poesia come sostegno ideale dei valori della comunità.

Il libro di Catullo, in cui quasi tutti i carmi brevi non d'amore e anche alcuni dei carmi d'amore sono legati a occasioni della sua cerchia, trasferite dalla quotidianità biografica alla sfera di una raffinata letterarietà, e che include preziosi *carmina docta*, potrebbe essere letto in continuità con la produzione amatoriale di cui si è detto. In realtà Catullo ha reinterpretato la tradizione alessandrina in modo unico. Ne ha fatto ciò che essa non era mai stata neanche nei poeti greci: la modalità espressiva di una personalità appassionata, che nell'eleganza della forma trasfonde contenuti intensi e ritrova per questa via, pur muovendo da una poetica elitaria, la capacità di presa su ogni lettore, cui trasmette il suo accorato appello ai diritti della vita individuale dei sentimenti e delle passioni, repressi nella morale convenzionale e marginalizzati nella letteratura.

La domanda è: nel gruppo dei 'nuovi' c'erano altre voci simili a quella di Catullo, o la sua è stata un'eccezione unica? Catullo, dopo un primo incerto passo in Bitinia, lasciò ogni ambizione di carriera e visse, a quanto si sa, solo di relazioni affettive e di poesia su di esse. Non poesia come accompagnamento dei ritagli di *otium*, ma dedizione all'*otium* come il solo spazio per la realizzazione di una vita di valori emotivi e letterari autentici. C'era qualcosa di così rivoluzionario negli altri 'nuovi'? Non è probabile, già per considerazioni biografiche. Furono, quasi tutti, come Calvo, coinvolti nelle tempeste della *civitas*. Cinna, politico cesariano, fu ucciso nei tumulti dei funerali di Cesare perché scambiato con un omonimo vicino ai congiurati. Cornificio, nobile, schierato con Cesare e, dopo la sua morte, col senato, raggiunta la pretura, fu ucciso nel 42 mentre governava la provincia d'Africa. Ticida, cavaliere cesariano, fu ucciso dai pompeiani nel 46. Valerio Catone non faceva politica; lavorava come insegnante, e visse a lungo. Difficile pensare che in persone con questo tipo di esperienze si esprimesse, come in Catullo, il senso del valore primario che aspetti anche minimi della vita privata meritano come tema poetico in quanto capaci di coinvolgere radicalmente la persona del poeta e dei suoi lettori. Nulla, nei frammenti rimasti, lo fa pensare.

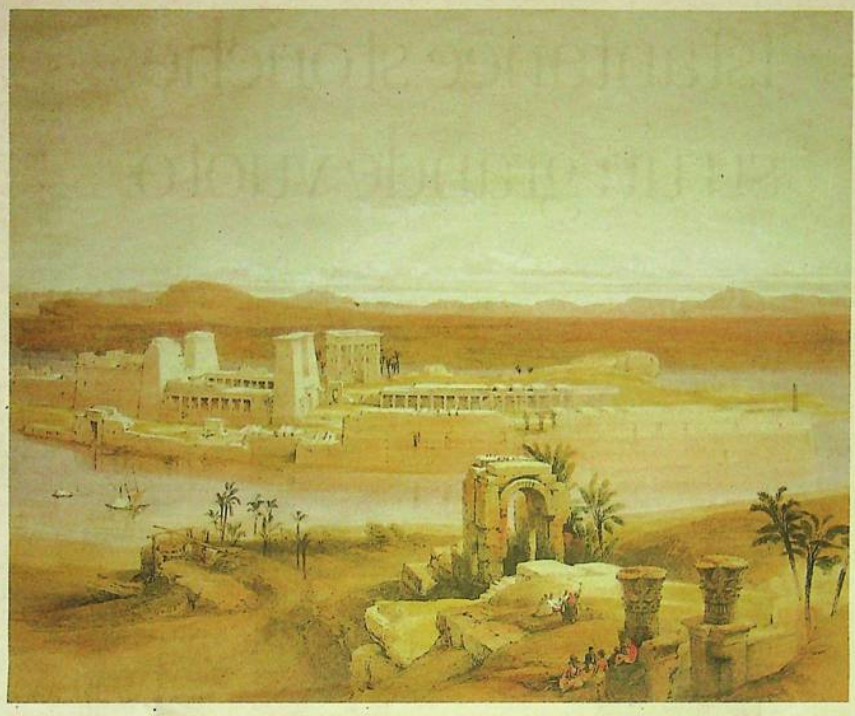
La sola eccezione sono i frammenti di Calvo per Quintilia: solo in essi, e nel dialogo che instaurano con Catullo, vediamo un episodio della vita intima di un poeta diverso da Catullo entrare in una cerimonialità di rapporti letterari – lamento comunicato agli amici; risposta consolatoria e al tempo stesso complimento per la qualità poetica di quel lamento – mantenendo una coinvolgente tensione emotiva. Il caso è isolato e non basta a ridimensionare l'eccezionalità rivoluzionaria della figura di Catullo. Ma anche nel suo isolamento, questa diversa voce, pur esile nella sua frammentarietà, vale a dare più concretezza e riconoscibilità a quel passaggio da una tradizione di poesia come fine gioco dell'*otium* a una poesia che è affermazione della piena dignità e valore del sentimento individuale in cui consiste la singolarissima grandezza di Catullo.

Mario Citroni è professore emerito di Letteratura Latina alla Scuola Normale Superiore (Pisa). È autore di un'edizione commentata del I libro di Marziale (La Nuova Italia 1975), di *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria* (Laterza 1995) e di numerosi studi su aspetti delle relazioni tra letteratura latina e società, sui canoni letterari antichi e sul concetto di classico.

classici perduti

Gallo

Un ritrovamento papiraceo del 1978 ha riacceso il dibattito su Cornelio Gallo: iniziatore dell'elegia erotica latina, amico di Virgilio, ammirato dai poeti augustei



David Roberts, veduta dell'isola di File sul Nilo (dove Cornelio Gallo, prefetto d'Egitto, collocò una stele trionfale trilingue), con il tempio di Iside e il Chiosco di Traiano, 1838

Le speranze degli studiosi nelle sabbie dell'Egitto

di GIANPIERO ROSATI

Nel vasto arcipelago della letteratura latina perduta, che da sempre sollecita e sfida le ambizioni dei filologi, spicca un autore, un grande poeta (come viene accreditato già in vita dai suoi colleghi più autorevoli), la cui importanza è difficile sopravvalutare. Cornelio Gallo è probabilmente lo scrittore latino perduto (oltre a un gigante della poesia arcaica, Ennio) il cui miraggio più inquieta i sogni e le speranze degli studiosi, e ha stimolato un lavoro critico che è tuttora molto intenso.

Non è difficile capire la centralità della figura di Gallo in uno snodo cruciale sia della storia di Roma, tra la turbolenta fine della repubblica e l'inizio del principato, sia della storia letteraria latina, in cui egli fa da mediatore tra la raffinata cultura ellenistica (fu amico di Partenio e quindi ammiratore di Euforione, oltre che dei «neòteroi»), ricca di erudizione e dottrina, e la grande poesia augustea. Fondatore di un genere letterario, l'elegia erotica latina (notoriamente assai diversa dall'elegia greca), destinata, anche attraverso la mediazione del petrarchismo, a un grande futuro nella cultura europea, Gallo ne contraddice tuttavia uno degli assiomi fondanti, il rifiuto della carriera politico-militare in favore di una scelta di vita esclusivamente e polemicamente dedita agli affetti personali. Carriera che portò invece Gallo ai vertici del potere (Ottaviano lo nominò primo prefetto dell'Egitto appena conquistato dopo Azio) ma ne provocò poi anche la rovina (un'accusa di lesa maestà verso lo stesso *princeps* gli costò l'espulsione dal senato e lo indusse al suicidio, nel 26 a.C.) e, secondo una tesi controversa, la conseguente *damnatio memoriae*. Proprio quest'ultima (fondata su una notizia di Servio, il commentatore tardo-antico di Virgilio, ma di dubbia attendibilità, secondo cui la condanna avrebbe provocato la rimozione del finale originale del quarto libro delle *Georgiche*) avrebbe inibito la circolazione della sua opera, e ha inoltre alimentato il sospetto di una reticenza sul poeta condannato, il quale però continua a ricevere omaggi e ammirazione in tutta la grande poesia augustea. La tesi insomma sembra piuttosto rientrare nella costruzione di quel 'mito di Gallo' (il grande poeta vittima di un amore infelice e schiacciato da un potere spietato) che rende tanto più frustrante la perdita della sua opera e 'tantalizzante' il suo recupero.

Sono dunque molte le ragioni che hanno infiammato l'acume, e talora la fantasia più fervida, dei filologi nella 'caccia a Gallo', a cominciare dalle circostanze storiche che caratterizzano l'attività del poeta e la sua vicenda biografica. Di tutta la sua opera, una raccolta di quattro libri di elegie titolati *Amores*, ci resta appena una manciata di versi autentici (e anche, come vedremo, sospettati), appena una decina e per di più mutili, ritrovati nel 1978 in un frammento di papiro – di quello che sembra il libro latino più antico finora a noi pervenuto – conservato dalle sabbie egiziane, versi che si aggiungono a un pentametro che ci era già noto per tradizione indiretta. A questi versi oggi ritenuti autentici va forse aggiunto un gruppo di altri, o citati o riscritti molto da vicino, ricavabili dal componimento a lui dedicato dal suo grande ammiratore e amico Virgilio, cioè la decima ecloga. Nel corso della quale (ma senza dare indicazioni precise), nella descrizione del lamento del poeta per l'abbandono subito dall'amata a vantaggio del potente rivale Antonio, il commento di Servio ci dice: *hi … omnes versus Galli sunt, de ipsius translati carminibus* («tutti questi versi sono di Gallo, tratti dalle sue poesie»). Ma quali, e quanti, sono i versi *di* Gallo *trasferiti* da Virgilio, e come va intesa questa *translatio*? e quanto siamo legittimati a ricavare di autenticamente galliano dai versi di Virgilio? Dubbi cruciali, ovviamente, sui quali gli studiosi continuano da sempre a interrogarsi e a speculare, prospettando ipotesi anche molto diverse tra loro.

> Fece carriera con Ottaviano, ma poi cadde in disgrazia e finì per scegliere il suicidio

Va da sé che il recente ritrovamento ha sviluppato la discussione su quanto esso conferma quello che sapevamo o congetturavamo su Gallo, e quanto di nuovo o di diverso aggiunge. E comunque al di là dell'evidenza testuale (e l'incertezza sulla reale consistenza del magro *corpus* di versi a noi rimasti), la fortunata coincidenza – così rara da indurre qualche filologo sospettoso a ipotizzare che il frammento sia il prodotto di un falsario – che in così pochi versi ci consegna il nome-sigillo dell'autore, quello dell'amata Licoride, cioè il canonico pseudonimo grecizzante usato dagli elegiaci e già da Catullo, ha acceso in questi ultimi decenni un intenso dibattito critico anche sul contesto del ritrovamento e sui molti interrogativi che il 'nuovo Gallo' ha suscitato. Il documento papiraceo (trascritto verosimilmente a Roma) è databile agli anni tra il 50 a.C., quando Gallo, pressoché coetaneo di Virgilio, era ancora ventenne, e gli ultimi decenni del secolo, e doveva far parte della dotazione libraria a disposizione dell'élite politico-culturale romana di stanza nella fortezza nubiana di Primis, un'élite che doveva ovviamente essere bilingue, ma che sappiamo anche competente di cultura e letteratura greca, almeno quel tanto che le rendeva familiare la lettura dei poemi omerici. Non stupisce troppo quindi che quella dotazione includesse anche l'opera del primo prefetto della nuova provincia, un'opera certamente di successo a Roma, specie a seguito dei riconoscimenti a Gallo tributati dai maggiori poeti del tempo, e della popolarità del genere letterario, l'elegia erotica, di cui più tardi Quintiliano lo riconoscerà fondatore, ma che di fatto appariva tale già ai lettori della decima ecloga (dove la vicenda di amore infelice è quasi un emblema di quel genere, così come il conflitto tra modelli di vita antitetici, in Gallo ancora compresenti).

Se il ritrovamento egiziano ha fornito materiale utile e stimolato un ricco dibattito tra gli storici sulla figura di Gallo e il suo ruolo politico (nonché un rinnovato interesse per la famosa stele trilingue di File, da lui fatta erigere per celebrare la propria azione militare), anche i filologi, nonostante una dissimulata delusione per la qualità non altissima dei versi di Gallo (qualcuno ha ricordato come non casuale la 'durezza' imputatagli da Quintiliano, un tratto evidentemente ancora arcaico, pre-augusteo, del suo stile), hanno promosso una vivace discussione su alcuni punti controversi, come il formato delle sue elegie: perché la brevità di quelle trasmesse dal papiro (sembrerebbero addirittura tre in una decina di versi, se non si vuole pensare a un'unica elegia tutt'altro che fluida nei passaggi) le assimilerebbe piuttosto a epigrammi. Se uno degli epigrammi, di encomio verso Ottaviano, riflette la dimensione politica della personalità dell'autore, la presenza in un altro del termine-chiave *domina* pare confermare che il tema più rappresentativo del genere elegiaco, il *servitium amoris*, prima che in Tibullo e Properzio doveva essere presente già in Gallo (vissuto forse, come si accennava, come conflitto personale di modelli etico-culturali).

Una via molto battuta in precedenza, e che continua a esserlo dopo il ritrovamento di Qasr Ibrim, è stata la ricostruzione indiziaria di un linguaggio poetico di Gallo, di alcuni suoi stilemi peculiari, sulla base di coincidenze tra Virgilio e altri poeti augustei, in primo luogo Properzio (basta vedere lo spazio che a Gallo riserva la corposa monografia di Francis Cairns, *Sextus Propertius*, Cambridge University Press 2006, anche sulla dibattutissima identificazione dei vari personaggi di nome Gallo che compaiono nel poeta umbro). Ad esempio, la cosiddetta apposizione parentetica del tipo *raucae, tua cura, palumbes* («le roche colombe, la tua passione»), di Virgilio, *Ecloghe* 1.57 (ma frequente in tutta la sua produzione giovanile), è anche nota come *schema Cornelianum* da quando Otto Skutsch (1956) propose di vedervi un manierismo amato da Gallo (anche se sappiamo a lui antecedente); e quindi la ripresa del verso virgiliano in Properzio 3.3.31 *volucres, mea turba, columbae* («le alate colombe, stormo a me caro») sarebbe la classica *window-allusion*, cioè un'allusione e un omaggio *anche* al poeta amico. Un raffinato tic espressivo che riappare in altri contesti marcati, come ad esempio in una sezione di carattere poetologico dei libri 5 e 6 delle *Metamorfosi* ovidiane (un tema rilevante in Gallo, come conferma nella sesta ecloga il riferimento all'iniziazione poetica e alla sua tradizione esiodo-callimachea), e che sembrerebbe confermare la matrice galliana di quel procedimento.

Così, l'uso metonimico di *cura* per indicare la persona oggetto delle premure e sofferenze dell'innamorato, attestato la prima volta proprio nel lamento virgiliano nella decima ecloga per le pene dell'amico (vv. 22-3 *'Galle, quid insanis?' inquit; 'tua cura Lycoris / perque nives alium perque horrida castra secuta est'*: «'Gallo, perché questa follia?', disse; 'il tuo amore, Licoride, ha segui-

© SEGUE A PAGINA 10

Gianpiero Rosati è professore emerito di Letteratura latina presso la Scuola Normale Superiore (Pisa). Si è occupato soprattutto di poesia augustea, in particolare Ovidio (da ultimo *Ovidio e il teatro del piacere. Il corpo, lo sguardo, il desiderio*, Carocci 2022), e del primo impero (Stazio, Marziale).

classici perduti

Livio

Solo 35 libri su 142... La chimera di un Livio «completo» ha sempre intrigato politici, intellettuali e filologi: da Simmaco a Petrarca

Istantanee storiche su un grande vuoto

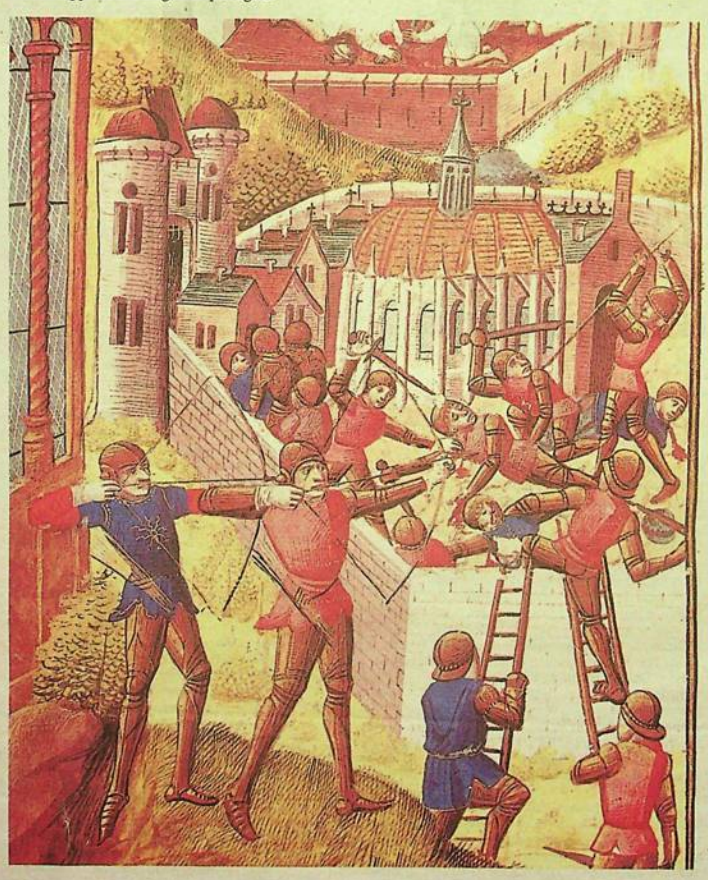
di LUCA BELTRAMINI

In un famoso passaggio dei suoi *Rerum memorandarum libri*, Francesco Petrarca leva un'accorata protesta contro il naufragio della gran parte del monumento storiografico di Tito Livio, causato, ai suoi occhi, dall'incuria della sua generazione. Oggi, esattamente seicentottanta anni dopo la composizione di questo lamento, sappiamo molto di più della tortuosa trasmissione dell'opera liviana, ne conosciamo nel dettaglio i contorni, le circostanze storiche, siamo perfino riusciti a colmarne in piccola misura le lacune. Eppure, ogni lettore o studioso di Livio è costretto prima o poi a fare i conti con la stessa gigantesca assenza che colpì Petrarca. Gli *Ab urbe condita libri* erano, anche per gli standard antichi, un'opera mastodontica: sette secoli e mezzo di storia di Roma, dalla mitica fondazione fino alle campagne germaniche di Augusto (12-9 a.C.), raccontati in 142 libri, probabilmente pubblicati a gruppi di cinque, dieci o quindici. A parte un certo numero di frammenti conservati per tradizione diretta o indiretta, soltanto trentacinque di essi sono giunti a noi sostanzialmente integri: la prima decade, dalla fondazione di Roma alle guerre sannitiche, la terza, dedicata alla seconda guerra punica, e i libri dal 31 al 45, che trattano l'espansione romana nel Mediterraneo fino alla battaglia di Pidna (168 a.C.).

L'enorme estensione dell'opera rese complicata la sua diffusione già in epoca antica. Compendi ed epitomi sono testimoniati fin dai decenni successivi alla morte dello storico: a un'edizione abbreviata allude Marziale, ironizzando sull'impossibilità di contenere l'*ingens Livius* in una biblioteca. Se il perdurare di questa tradizione epitomatoria ci consente oggi di leggere brevi riassunti dei libri perduti, le cosiddette *Periochae*, l'opera originale rimase sempre più appesa al filo dei limiti materiali della produzione libraria, degli accidenti della storia e, non ultimi, del gusto e dell'interesse dei lettori. Ciò che di Livio è sopravvissuto dice molto di quello che l'élite culturale tardo-antica cercò nella sua opera: il racconto «definitivo» dell'ascesa dell'*imperium* di Roma.

Per ironia della sorte, fu Livio stesso a decretare in qualche misura le sorti della propria opera. La composizione di annali *a primordio urbis* è il frutto di una scelta consapevole, volutamente in controtendenza al gusto letterario coevo, che nella storiografia cercava innanzitutto risposte al trauma delle guerre civili. Secondo Livio, invece, la ferita del presente poteva essere curata soltanto spingendo lo sguardo all'indietro, fino alle origini della romanità. D'altra parte, è proprio leggendo la *Praefatio*, così allusiva ed enigmatica, che il lettore moderno ha la profonda percezione della vasta zona d'ombra proiettata dal Livio perduto. Nel racconto delle guerre civili avremmo forse trovato le coordinate necessarie a collocare nella temperie augustea la sua figura di intellettuale, centrale ed eternamente sfuggente. A cominciare dal suo rapporto con un grande protagonista della «rivoluzione romana» come il cesariano Asinio Pollione, autore nella prima età augustea di un'opera dedicata alla guerra civile tra Cesare e Pompeo. Un'opera oggi perduta, così come perduti sono i libri di Livio che forse a essa reagivano, attirando al loro autore l'epiteto scherzoso di *Pompeianus* da parte di Augusto in persona. Augusto, si può dire, troneggia al centro di questo grande cono d'ombra. La vicinanza dello storico al *princeps* difficilmente può essere messa in dubbio, ma l'immagine di semplice cantore del nuovo regime non regge di fronte al pessimismo della *Praefatio*, alle allusioni a un *remedium* contro le guerre civili difficile da sopportare.

> La ferita delle recenti guerre civili poteva essere curata solo spingendo indietro lo sguardo



Arcieri che attaccano una città, miniatura, part., da *Le decadi* di Tito Livio, manoscritto, XV sec., foto DeAgostini/Getty Images

Proprio la tradizione delle *Periochae* rende il nodo del rapporto con il principato ancora più intricato: stando a una nota presente in alcuni manoscritti, il libro 121, che copriva buona parte dell'anno 43 a.C., fu pubblicato dopo la morte di Augusto. La notizia ha naturalmente generato un ampio dibattito: si tratta di una semplice notazione cronologica, o della prova che Livio allargò il piano originario dell'opera soltanto dopo che la morte del *princeps* lo ebbe messo nelle condizioni di raccontare francamente il periodo della sua ascesa? Nel qual caso, questo farebbe di Livio un cortigiano attento a non scontentare il padrone di Roma, o un libero pensatore che, pur attendendo il momento propizio, non si fece scrupolo a fornire una versione indipendente di quei turbolenti ultimi anni di repubblica?

Eppure, a parte gli interrogativi che il naufragio di un'opera tanto centrale per la civiltà antica sempre genera, trattando del Livio perduto ci si trova inevitabilmente di fronte a questioni culturali di respiro più profondo. Diversamente da altre opere, la storia ci ha conservato tracce concrete dello sforzo filologico che la civiltà tardo-antica profuse nella conservazione degli *Ab urbe condita libri*. Ne possediamo, anzi, vere e proprie istantanee. In un'epistola del 401 a.C., Quinto Aurelio Simmaco, noto difensore della tradizione pagana, si scusa con l'amico Valeriano se non è ancora riuscito a fornirgli l'edizione completa di Livio che gli ha promesso: il lavoro di correzione richiederà ancora un po' di tempo, ma quando sarà il momento, dovrà inviare un fattorino, poiché tutti i suoi sono impegnati in altro. Di questo lavorio recano traccia alcuni manoscritti della prima decade giunti a noi, che includono le sottoscrizioni dei copisti che se ne occuparono per conto dei Simmachi e dei Nicomachi, un'altra famiglia in vista. Ecco dunque, proprio sul crinale tra due epoche, la chimera: un Livio completo, uno dei pochissimi conservati in tutto l'impero, per di più emendato per iniziativa di membri illustri dell'aristocrazia pagana. La tradizione della Roma antica gelosamente custodita e protetta come un retaggio familiare, un bastione contro il Cristianesimo ormai dilagante. E se è vero che la teoria del *revival* liviano tardo-antico è stata in buona misura smontata da Alan Cameron nel suo *The Last Pagans of Rome*, essa aiuta a mettere a fuoco quale sia stato il peso storico-culturale del Livio perduto. Come se nella trasmissione di questo immenso racconto fosse inevitabile intravvedere le vicende del mito stesso della romanità.

È questo, in definitiva, il senso del lamento levato da Petrarca: che speranza ha di perpetuare la gloria di Roma un'epoca che di quella gloria ha consentito andasse perso il racconto? Ed è questa la domanda da cui si diparte un'altra suggestiva, intricata storia: la ricerca delle decadi perdute, divenute una sorta di mito culturale, un miraggio inseguito dai filologi di ogni tempo. La stessa protesta di Petrarca nasce in realtà dalla frustrazione: la ricerca della seconda decade, cui l'ha indirizzato il re di Napoli in persona, Roberto d'Angiò, non ha dato frutti, e sfuma la speranza di raccordare almeno le porzioni dell'opera allora note. Per secoli, nella corrispondenza degli umanisti si inseguono le voci di decadi di Livio riemerse in manoscritti venerandi, a stento leggibili, spesso in luoghi remoti dell'Europa settentrionale. Alla fine del Trecento il Margravio di Moravia Jobst riferisce a Coluccio Salutati di aver visto un Livio completo a Lubecca. Pochi decenni dopo, in Vaticano un monaco danese giura di fronte a Poggio Bracciolini di aver scovato cento libri in un monastero a Sorø. Il compasso geografico delle dicerie si allarga sempre più, fino ad abbracciare terre ben più suggestive. Livio diventa la favola di falsari e impostori d'ogni risma. Alla fine del Seicento un certo Giustiniano di Scio tenta di vendere a Luigi XIV un Livio completo, fortunosamente salvato dal rogo della biblioteca del Serraglio di Costantinopoli. E poi l'Etiopia e la Sicilia moresca, dalla quale il palermitano Giuseppe Vella alla fine del Settecento dichiara sia emersa una traduzione araba.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare a lungo, fino al caso più recente, nella Napoli degli anni venti del Novecento, quando Mario Di Martino-Fusco convinse per alcuni mesi la stampa mondiale (e perfino un eminente livianista come Robert S. Conway) d'aver finalmente messo le mani su alcuni libri perduti. Come ebbe a dire Berthold L. Ullman tracciando *The post-mortem adventures of Livy*, davvero forse il Rinascimento finirà soltanto quando smetteremo di cercare il Livio perduto.

SEGUE ROSATI DA PAGINA 9

to un altro attraverso le nevi e gli orribili accampamenti'»), e ripreso più volte negli elegiaci latini (Tibullo 2.3.31; Properzio 1.1.35-6; 2.34.9; Ovidio, *Amores* 1.3.16; 3.1.41; *Heroides*, 15.123 ecc.), ne ha fatto supporre un'origine in Gallo. Come accade anche per il verbo *cantare*, che ricorre ben quattro volte nel lamento dell'ecloga decima (vv. 31, 32, 41, 75) e poi ancora nella sesta (v. 71, nel contesto della consacrazione poetica di Gallo), per poi tornare spesso in poesia elegiaca (ben dieci occorrenze in Properzio), facendo perciò sospettare un'origine galliana. Ma anche nella produzione poetica minore d'età tardo- o post-augustea, come la *Lydia* pseudo-virgiliana, un componimento in esametri sulle sofferenze di un poeta innamorato per la perdita della sua donna (evidente l'analogia con la decima ecloga), si sono suggerite tracce della presenza diffusa di Gallo, come la ripetizione marcata dell'epiteto *formosus*, o la triplice occorrenza in clausola del termine *amores* (vv. 15, 36, 72), frequenza che già nell'ecloga virgiliana (vv. 6, 34, e 53-54, con vistoso effetto di *refrain*) aveva fatto supporre un mirato rinvio a Gallo e al titolo (*Amores*) della sua opera.

Insomma, pur nella sua brevità il frammento ci dice molto di Gallo, ma certo è ben lungi dall'esaurire la curiosità sulla sua opera: tale è l'importanza di questa e del ruolo del poeta che è facile immaginare continuerà a essere un *desideratum* tra i maggiori della letteratura latina.

Luca Beltramini è ricercatore di letteratura latina all'Università di Padova. Si occupa prevalentemente di Tito Livio e di storiografia romana. A Livio ha dedicato numerosi articoli scientifici e un commento al libro 26 (Edizioni ETS, 2020). Attualmente sta indagando il tema del conflitto generazionale nell'opera liviana.

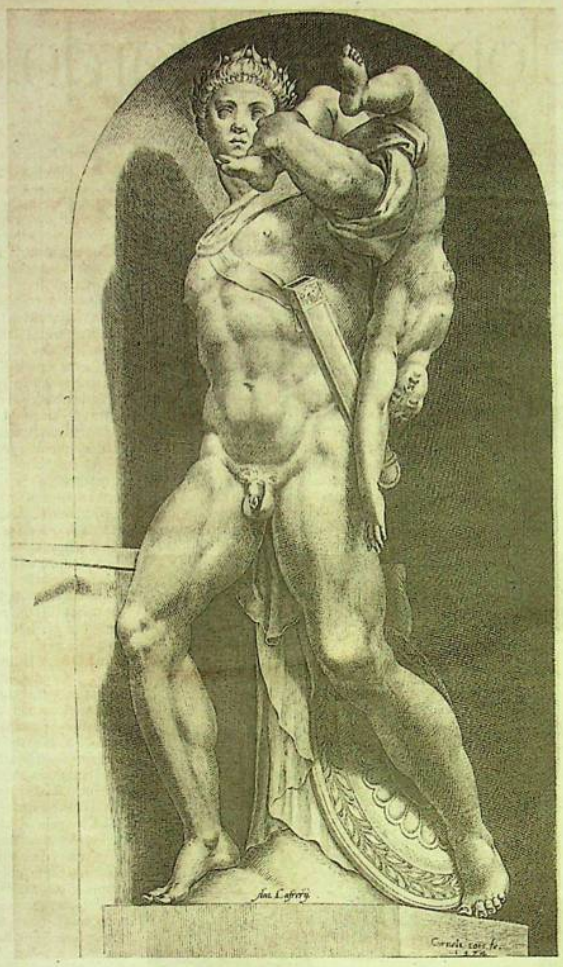
/classici perduti

Vario e Ovidio

Per Quintiliano neppure Seneca poteva competere con il «Tieste» di Vario ('editor' dell'«Eneide») e con la «Medea» ovidiana...

Il «Tieste» era stato commissionato dallo stesso Augusto dopo Azio; «Medea» doveva essere solo declamata, o letta

di GIOVANNI ZAGO



Atreo con un figlio di Tieste destinato alla cucina, *Speculum Romanae Magnificentiae: Atreus Farnese*, stampa di Cornelis Cort, 1574, New York, Metropoilitan Museum of Art

Il vertice del teatro tragico: beffato da un amanuense

Secondo il competente giudizio di Quintiliano (*Institutio oratoria*, 10,1,97-98), il sommo capolavoro della poesia tragica latina era un dramma di età augustea, il *Tieste* di Lucio Vario Rufo, nettamente superiore – per lui – sia alle tragedie latine precedenti sia a quelle successive, e capace di reggere il confronto persino con i più sublimi drammi greci. L'unica altra tragedia latina per la quale Quintiliano esprimeva un apprezzamento incondizionato era la *Medea* di Ovidio, che anche nel *Dialogus de oratoribus* di Tacito (12,6) è qualificata come celeberrima e accostata al *Tieste* di Vario. Sia il *Tieste* di Vario sia la *Medea* di Ovidio sono, come si sa, perduti. Per mettere a fuoco il significato del giudizio di Quintiliano basterà rilevare che egli non spendeva neanche una parola per Seneca, giudicato evidentemente inferiore, come tragediografo, non solo a Vario e Ovidio, ma anche ad altri tragici perduti, ossia Accio e Pacuvio, che Quintiliano lodava pur considerandoli incapaci di raggiungere la perfezione formale, nonché Pomponio Secondo, figura di spicco dell'età giulio-claudia anche dal punto di vista politico-militare, che Quintiliano riteneva di gran lunga il migliore tra i poeti tragici «che aveva visto» – e aveva visto anche Seneca: in un altro luogo dell'*Institutio oratoria* (8,3,31) ricordava infatti una disputa pubblica, avvenuta quando era giovane, proprio tra Seneca e Pomponio Secondo sulle scelte lessicali da operare in tragedia.

Se consideriamo quale sia stato l'influsso che il *corpus* tragico di Seneca (otto drammi autentici, tra i quali una *Medea* e un *Tieste*, a cui si aggiungono due tragedie spurie) ha esercitato sul teatro europeo dal quattordicesimo secolo in poi – ne furono profondamente ispirati, tra gli altri, Shakespeare, Corneille, Racine, Alfieri –, dobbiamo senz'altro lamentare la perdita delle tragedie di Accio, Pacuvio e Pomponio (la fisionomia poetica di quest'ultimo, in particolare, è per noi del tutto evanescente), ma possiamo soprattutto comprendere quanto grave sia stata la scomparsa del *Tieste* di Vario e della *Medea* ovidiana, che, qualora si fossero conservati, avrebbero forse plasmato diversamente la storia della letteratura occidentale post-classica.

Cosa siamo in grado di dire di questi due capolavori scomparsi? Cominciamo dal *Tieste*. Il suo autore, Lucio Vario Rufo, fu amicissimo di Virgilio e Orazio, oltre che di Augusto e Mecenate. Qualche appassionato di letteratura del Novecento lo ricorderà quale personaggio della *Morte di Virgilio* di Hermann Broch, che lo immagina come una figura scarna, elegante e dignitosa, con un viso mobile e teatrale; e ogni persona colta sa che egli, dopo la prematura scomparsa di Virgilio (19 a.C.), curò (insieme a Plozio Tucca?) la pubblicazione postuma dell'*Eneide*. In vita ebbe fama e prestigio letterario analoghi a quelli degli amici Virgilio e Orazio. Come il *Tieste*, anche le altre sue opere sono perdute: scrisse, probabilmente nel 43 a.C., un poema epico-didascalico, il *De morte*, i cui esigui frammenti rivelano eleganza stilistica e ingegno compositivo (doveva trattarsi di un poema di matrice epicureo-lucreziana che insegnava a non avere paura della morte). Sembra inoltre essere stato autore (prima del 35 a.C.) di un poema epico-narrativo di tipo omerico, evocato da Orazio in una delle sue *Satire* (1,10,43-44). Se questo poema omerizzante fu evidentemente eclissato dall'*Eneide* e sembra essere presto caduto nell'oblio (non se ne conserva né il titolo né alcun frammento, e Orazio è il solo ad accennarne), assai più a lungo sopravvisse il *De morte*, che Macrobio ancora leggeva nella prima metà del quinto secolo (i quattro lacerti superstiti di quest'opera sono appunto i passi che Macrobio cita nei *Saturnalia* per mostrare che Virgilio imitava Vario).

Ancor più a lungo sembra essere sopravvissuto il *Tieste*, una copia del quale forse esisteva ancora nell'Alto Medioevo. In due codici scritti tra la fine dell'VIII secolo e la metà del IX troviamo, infatti, il titolo della tragedia (*Incipit Thuestes Varii*) seguito da una didascalia da cui apprendiamo che il *Tieste* fu commissionato a Vario, dietro lauto compenso, da Augusto dopo la battaglia di Azio, e che fu messo in scena nel corso di celebrazioni pubbliche del 29 o del 28 a.C. Dopo il titolo e la didascalia i due codici, che hanno una fonte comune, non offrono, tuttavia, il testo del *Tieste*, bensì un prontuario erudito sull'uso dei segni diacritici. È senz'altro probabile che l'amanuense che vergò il manoscritto da cui questi due codici derivano avesse sotto gli occhi, nel modello da cui copiava, tutto il *Tieste*, ma che per nostra sfortuna fosse poco sensibile alla grande letteratura e avesse quindi deciso, dopo aver trascritto il titolo della tragedia e la didascalia, di non perdere tempo a copiare anche il testo vero e proprio, più interessato al prontuario proto-filologico. Potrebbe essere stata questa improvvida decisione – la decisione di uno scriba poco perspicace – a condannare per sempre alle tenebre la vetta della poesia tragica latina.

Circa il contenuto del *Tieste* siamo in grado di dire molto poco: possediamo, infatti, un solo frammento sicuramente attribuibile al dramma, a cui si aggiungono tre frammenti che con diversi gradi di plausibilità possono essere ricondotti a esso (si veda Adrian S. Hollis, *Fragments of Roman Poetry, c. 60 BC-AD 20*, Oxford 2009, frr. 156-158; 245). Da questi frammenti ricaviamo che la tecnica metrica di Vario era grecizzante, molto più rigida di quella dei tragici latini precedenti e simile a quella di Seneca tragico, che a Vario, evidentemente, si ispirava. Dall'unico frammento certo (l'allitterante *tam fero infandissima | iam facere cogor*, «ora sopporto le cose più indicibili, ora sono costretto a farle») deduciamo che il tema del *Tieste* di Vario coincideva sostanzialmente con quello del *Tieste* di Seneca: Atreo, cui spettava il potere su Argo, e Tieste erano fratelli; Tieste seduceva Erope, moglie di Atreo, e con il suo aiuto lo detronizzava; Atreo riusciva tuttavia a recuperare il regno, costringendo il fratello all'esilio; a un certo punto, però, lo richiamava in patria, fingendo di desiderare una riconciliazione, ma in realtà volendo vendicarsi; la vendetta era la più atroce possibile: Atreo uccideva i figli di Tieste e ne imbandiva le carni al loro padre, suo fratello.

Ancor meno possiamo dire della *Medea* di Ovidio, di cui si conservano due soli frammenti, non particolarmente significativi: nel primo (*servare potui: perdere an possim rogas?*) Medea si vanta di poter distruggere facilmente Giasone, poiché è stata in grado di salvarlo; nel secondo (*feror huc illuc, ut plena deo*) Medea si descrive in preda al furore, trascinata qua e là come invasata da un dio. Sia il primo verso (un trimetro giambico) sia il secondo (un dimetro anapestico) riprendono la tecnica metrica di Vario.

Tra il *Tieste* di Vario e la *Medea* di Ovidio c'era, tuttavia, una differenza essenziale: il *Tieste* di Vario era stato commissionato e concepito per essere rappresentato in teatro, con scenografia, attori ecc.; Ovidio, invece, afferma nei *Tristia* (5,7,27) di «non aver scritto nulla per i teatri»; essendo i *Tristia* successivi alla *Medea*, da tale asserzione deduciamo che la *Medea* era nata non per essere recitata da attori sulla scena, ma per essere declamata, staticamente, da lettori 'professionisti' o per essere fruita come libro. Per la mera lettura, pubblica e privata, e non per il teatro, erano concepite – a parer mio e di molti altri studiosi – anche le tragedie di Seneca, che in ciò, evidentemente, si ispirava a Ovidio.

Perché si perse la *Medea* di Ovidio? Secondo Quintiliano (*Institutio oratoria*, 10,1,98), essa mostrava «quanto Ovidio avrebbe potuto eccellere se avesse preferito dominare la sua ingegnosità piuttosto che indulgere ad essa». L'Ovidio della *Medea* era, dunque, un Ovidio imbrigliato dalle rigide convenzioni della forma tragica, un Ovidio che non dava libero sfogo alla sua fantasia inesauribile, un Ovidio, per così dire, poco ovidiano. Proprio per questa ragione – credo – la *Medea* scomparve: questo capolavoro straordinario ma singolare a un certo punto smise di piacere, poiché risultava troppo diverso dall'Ovidio più tipico, e in un momento imprecisabile fu percepito come un corpo estraneo rispetto al resto della produzione ovidiana, cessando quindi di essere copiato e raggiungendo il suo autore tra le ombre.

Giovanni Zago è professore ordinario di Lingua e letteratura latina all'Università di Firenze. Si occupa di critica del testo, di critica delle fonti e di esegesi di opere letterarie greche e latine. Il suo lavoro più importante è l'edizione Teubneriana delle *Favole* di Fedro (De Gruyter 2020).

/classici perduti

Posidonio

Dotto intellettuale , nacque in Siria (Apamea) e visse a Rodi. Della sua opera monumentale sopravvivono solo frammenti, trasmessi da altri

L'uomo-enciclopedia del tardo ellenismo

di CARLO FRANCO

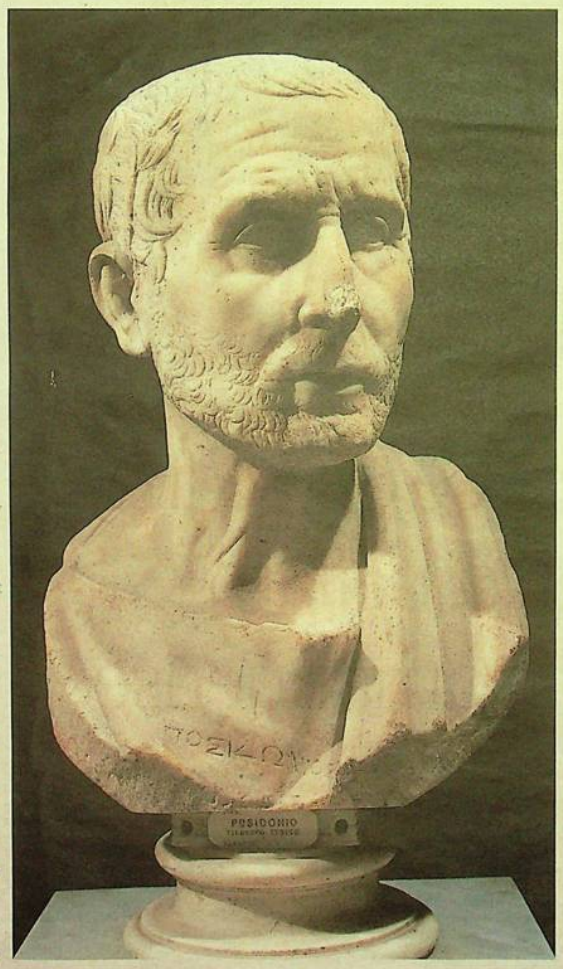
Lo studente che indaga la geografia antica, incerto sulle teorie delle maree o le misure della terra, se domanda, per ingannare la noia della lunga ricerca in biblioteca, sotto la luce livida del neon, nell'ora in cui gli studiosi sono piegati dalla fatica e l'assistente di sala raccoglie le sue carte per non lasciarsi vincere dal sonno: «Da quale fonte viene questa notizia?» sente rispondersi: «Da Posidonio». E quando rilegge un'epistola di Seneca, ricca di dottrina, aneddoti e idee filosofiche imbricate insieme: «E qui?» «Da Posidonio». E mentre ripensa a drammatiche rivolte in Sicilia, con schiavi proclamati 're' e migliaia di disperati in lotta, e chiede da dove venga tutto ciò, la risposta è: «Da Posidonio». E se studia l'etnografia dei Celti, le descrizioni dei loro usi, mentre la fatica gli pesa sugli occhi, e lo scuote all'improvviso la protesta di un lettore che attende un libro, e l'addetto seduto al bancone leva il capo sonnacchioso, se domanda la fonte di quelle notizie, torna la risposta: «Da Posidonio». E ancora se legge di fisica o astronomia, di etica o matematica, di storia e d'altro ancora: tutta roba di Posidonio. Pare venire dai libri suoi perfino il sole che tramonta, e che lui stia disteso tutto grande per quanto sia grande la biblioteca dei classici antichi, e che per ogni argomento studiato gli si cammini sulla pancia.

Pare. Perché, in realtà, della monumentale opera di questo intellettuale nato in Siria, ad Apamea, e vissuto a Rodi, dove tenne scuola e fu in contatto con grandi uomini di Roma, sopravvivono solo frammenti, più o meno fedelmente trasmessi. Davvero poco, rispetto alla traccia forte che quei libri lasciarono sulla cultura greco-romana: se ne trovano riprese in Cicerone, Diodoro, Strabone, Seneca, Plutarco e altri autori. La raccolta delle reliquie di Posidonio risulta, in più, difficoltosa: oltre alle esplicite citazioni, vi sono molte pagine, di tema filosofico, geografico o storico, nelle quali la sua traccia viene credibilmente riconosciuta, ma per indizi. Ciò significa andare oltre l'idea di passi che conservino le precise parole dell'autore perduto: è necessario affrontare anche testi che si rifanno a una pagina perduta, ma senza riprodurla fedelmente (e senza citarla). Si spiega così che esistano due importanti edizioni dei frammenti di Posidonio, quasi coeve, a cura di Ludwig Edelstein e Ian Gray Kidd (1972-1999), e a cura di Willy Theiler (1982). Assai diverse nell'impianto (nell'accogliere o meno pagine ispirate a Posidonio), sono a base di quella curata da Emmanuele Vimercati (Posidonio, *Testimonianze e frammenti*, Bompiani, 2004, circa 800 pagine), con testi in originale, traduzione (talora poco precisa) e commento. Raccolta preziosa, che fa vedere unitariamente la poliedrica attività di un autore dottissimo.

Posidonio incarnò la forma enciclopedica raggiunta dalla cultura nel tardo ellenismo: con la parziale eccezione di Varrone, che Petrarca chiamò «il terzo gran lume romano» e la cui opera grandissima è pure sopravvissuta solo in minima parte, non si saprebbe indicare un nome romano dagli interessi altrettanto vasti e vari. Non è un caso, che a scrivere su Posidonio per la *Treccani*, nel 1935, si mettessero in tre: il grecista Coppola, il filosofo Calogero, il geografo Almagià. Tanti infatti i motivi per ricorrere a questo troppo poco noto intellettuale. In Posidonio, gli studiosi di filosofia possono trovare il senso del pensiero dello stoicismo medio, che giunge fino a Cicerone soprattutto per la riflessione sui temi etici. Per Posidonio, per esempio, la tecnica derivava dall'azione dei sapienti: a questa idea si oppone Seneca, in una delle *Lettere a Lucilio*, ritenendo il progresso tecnico origine di bisogni artificiosi che hanno distolto l'umanità dalla vita secondo natura. Per gli storici della scienza, poi, le pagine di Posidonio testimoniano conoscenze matematiche non banali, e una fase viva della cultura scientifica greca (seppur declinante dopo la crisi di Alessandria). Erudito costruttore di un mappamondo, impegnato a ragionare di lune e di stelle, e a dimostrare le dimensioni del sole (in modo diverso da Tolomeo), e viaggiatore, egli descrisse molti aspetti dell'ecumene, e fenomeni naturali come le maree atlantiche: chi non sia saziato dall'indagine su Artemidoro, nota quanto Posidonio sia presente in Strabone.

Tuttavia, le pagine sue che oggi soprattutto sollecitano interesse concernono la storia e l'etnografia. Secondo Piero Treves, Posidonio sarebbe «il primo storico non europeo dell'Europa», non fossero nati in Anatolia Erodoto ed Eforo: ma quelli erano di orizzonte egeo, mentre lo sguardo del poligrafo di Apamea superava i confini di una piccola patria locale, e sapeva comprendere efficacemente il Mediterraneo del primo secolo a.C.: un mondo politicamente romano, culturalmente greco, ma caratterizzato da presenze puniche, celtiche, partiche, e romane. L'eco delle indagini sue sopra paesaggi e culture, si trova anche nel giovanissimo e dottissimo Leopardi: «Posidonio narra presso Strabone di aver udito dire che in Ispagna si sentiva in effetto questo strepito quando il sole piombava al fondo del mare... Così ciò che noi diremmo ora per giuoco di fanciulli fu creduto volgarmente, e tenuto per fermo dagli antichi».

> Costruì un mappamondo, studiò le dimensioni del sole, descrisse le maree atlantiche



Busto in marmo di Posidonio di Apamea, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, foto DeAgostini/Getty Images.

Le descrizioni degli usi alimentari e sociali dei Celti sono tra sue pagine più godibili (si trovano anche in volume a sé: Posidonio, *Frammenti etnografici*, a cura di Miska Ruggeri, La vita felice 2016). Le conobbe forse Cesare alle prese con la Gallia: ma i passi superstiti parlano di bardi e monili in oro e pratiche del banchetto. E pure di fisici guerrieri: Posidonio accettava le teorie antiche che ritenevano l'aspetto degli abitanti determinato dalla natura dei luoghi. Ma non si limitava alle curiosità etnografiche: comprese anche le grandi sfide culturali e geopolitiche poste dalla fine dell'equilibrio ellenistico delle potenze. Al re Mitridate, che si era contrapposto all'affermazione di Roma, rivolse un'attenzione non equanime, ma significativa. L'esser nato in Siria lo rese forse attento all'Oriente, anche se di quanto scrisse sui Parti restano quasi solo dettagli, e a riguardo dei Giudei talune notazioni fobiche, simili a quelle presenti in una famigerata pagina di Tacito. Ma, dato che parlava di tanti popoli, quali lingue Posidonio conosceva? La sua biblioteca aveva, oltre al settore greco, uno scaffale semitico (o iranico)? E uno latino? Conobbe Roma come ambasciatore di Rodi, ma non parlò dei romani con gli strumenti dell'etnografo: li ritenne ellenizzati, ma non parve ammettere una cultura latina originale. Notevole invece il suo giudizio politico sull'imperialismo romano, pietra di paragone di *tutti* gli intellettuali greci del tempo. Posidonio, che aveva amici importanti (a Rodi fu omaggiato da Pompeo) valutava positivamente il dominio romano della Sicilia, anche se capì che esattori e cavalieri ne avevano avidamente sfruttato delle risorse, con penose conseguenze. Il suo drammatico racconto sulle rivolte servili che devastarono l'isola fu ripreso in Diodoro e Fozio (Diodoro, *La rivolta degli schiavi in Sicilia*, a cura di Luciano Canfora, Sellerio 2000). E, pur se attento ai derelitti, Posidonio era un conservatore. Lo vide Arnaldo Momigliano: «Avendo accettato i rapporti di forza e di stratificazione sociale del proprio tempo, non amava agitatori e rivoluzionari. Non ebbe una parola buona per i Gracchi né per i capi delle ribellioni di schiavi, né per gli incitatori alla rivolta contro Roma durante la guerra mitridatica». A questo evento si riferisce il ritratto fosco e grottesco che Posidonio traccia di Atene in mano a certi demagoghi, in rivolta contro Roma (poi Silla intervenne con un assedio duro e famigerato).

Un naufragio quasi totale ha travolto, già nella tarda antichità, i suoi tanti scritti. Ai moderni, per certo periodo, la sua opera parve compilativa o derivativa, perché lontana, come tanta filosofia ellenistico-romana, dalla mitizzata originalità cui tenevano i romantici. I (frammenti dei) suoi trattati non comunicano il fascino dei dialoghi platonici, né il rigore delle pagine aristoteliche, ma contengono notizie importanti e idee da meditare. Una pagina del medico imperiale Galeno, relativa alla terapia delle passioni, conserva una riflessione di Posidonio sul pensiero scientifico: «le conoscenze e i giudizi razionali e, in generale tutte le scienze e tecniche non paiono per il solo effetto del tempo degradarsi a abitudini, come le attitudini indotte dalle passioni, né mutare o venir meno, come il dolore e altre affezioni. Chi infatti potrebbe nel tempo rigettare per sazietà il concetto che due più due fa quattro, e cambiare idea? O il fatto che tutte le linee che partono dal centro di un cerchio sono sovrapponibili? E anche per ogni altro teorema non c'è alcuno che, preso da sazietà, dismetta la precedente opinione, come dismette pianto, sofferenza, lamento, gemito, dolore e cose del genere, anche quando rimangano uguali le valutazioni sull'accaduto». Leggere Posidonio, quindi, farebbe bene pure ai teorici odierni delle STEM.

Carlo Franco insegna al Liceo R. Franchetti di Mestre. Ha tradotto: Anonimo, *Vita di Alessandro il Macedone* (Sellerio 2001). Ha scritto: *Elio Aristide e Smirne* (Accademia dei Lincei 2005), *Intellettuali e potere nel mondo greco e romano* (Carocci 2006). Si occupa ora di storia degli studi classici in Italia.

Ringraziamo Giovanni Zago per il prezioso aiuto nella progettazione di questo «Alias» speciale

GERENZA

Il Manifesto
direttore responsabile: **Andrea Fabozzi**
¶
inserto a cura di **Roberto Andreotti Francesca Borrelli Federico De Melis**
¶
impaginazione: Alessandra Barletta

redazione:
via A. Bargoni, 8
00153 - Roma
Info: tel. 0668719549
0668719547
email:
redazione@ilmanifesto.it
web:
http://www.ilmanifesto.it

ricerca iconografica: il manifesto

raccolta dir. pubblicità:
tel. 0668719510-511
fax 0668719689
e-mail:
ufficiopubblicita@ilmanifesto.it
via A. Bargoni, 8 Roma
¶
Inserzioni pubblicitarie:
Pagina **278 x 420**
1/2 pagina **278 x 199**
1/4 di pagina **137 x 199**
Piede di pagina **278 x 83**
Quadrotto **90 x 83**
posizioni speciali:
Finestra prima pagina
59 x 83
IV copertina
278 x 420
¶
stampa:
RCS Produzioni Spa
via Antonio Ciamarra
351/353, Roma

RCS Produzioni
Milano Spa
via Rosa Luxemburg 2,
Pessano con Bornago(Mi)
¶
diffusione e contabilità, rivendite e abbonamenti:
REDS Rete Europea distribuzione e servizi:
Piazza Risorgimento 14
00192 Roma
tel. 0639745482