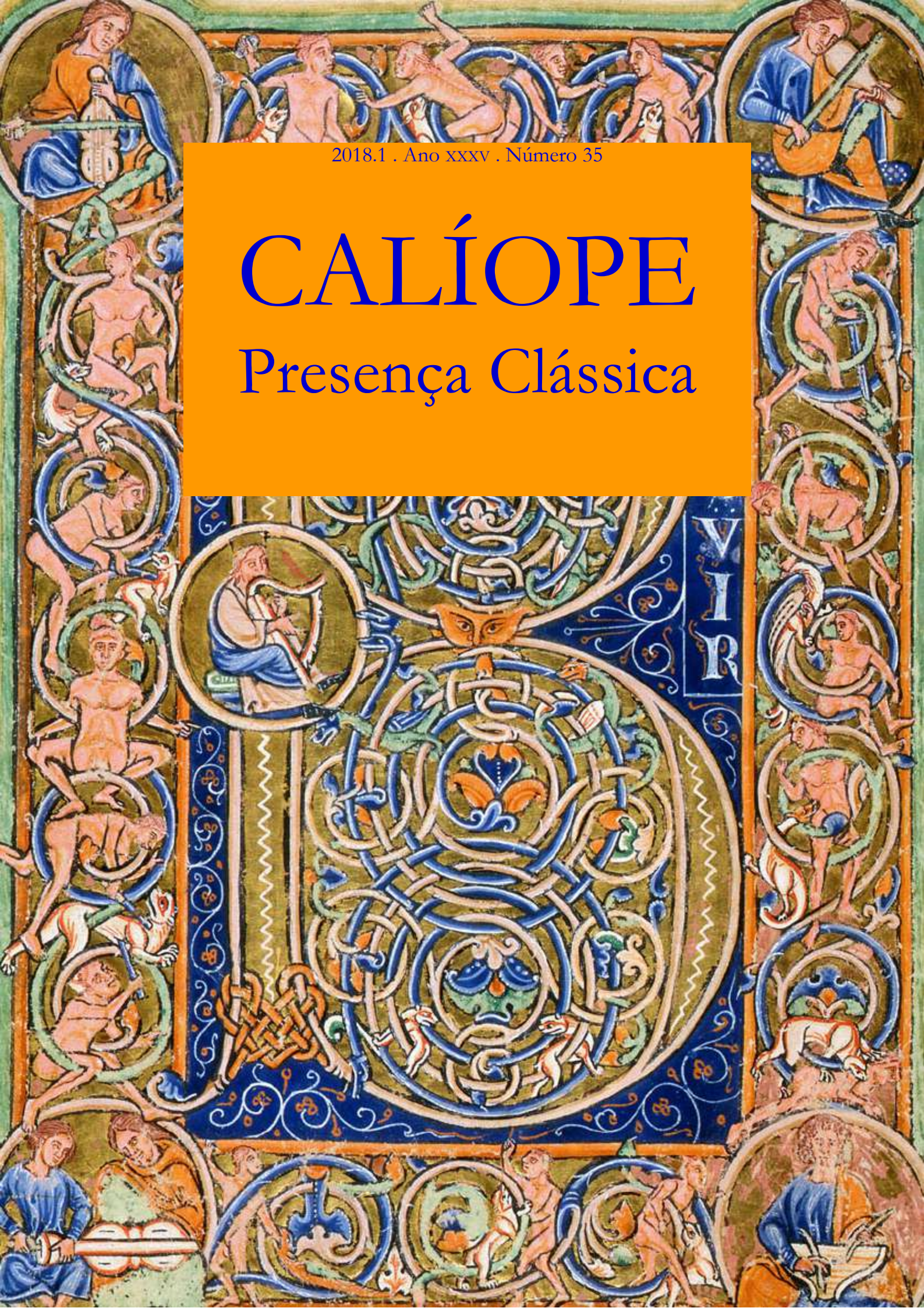


2018.1 . Ano xxxv . Número 35

# CALÍOPE

## Presença Clássica





2018.1 . Ano xxxv . Número 35

# CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ  
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
REITOR Roberto Leher

Centro de Letras e Artes  
DECANA Flora de Paoli Faria

Faculdade de Letras  
DIRETORA Sonia Cristina Reis

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ  
COORDENADOR Ricardo de Souza Nogueira  
VICE-COORDENADORA Arlete José Mota

Departamento de Letras Clássicas  
CHEFE Fábio Frohwein de Salles Moniz  
SUBCHEFE Rainer Guggenberger

Organizadores  
Fábio Frohwein de Salles Moniz  
Fernanda Lemos de Lima  
Rainer Guggenberger

Conselho Editorial  
Alice da Silva Cunha  
Ana Thereza Basílio Vieira  
Anderson de Araujo Martins Esteves  
Arlete José Mota Auto Lyra Teixeira  
Ricardo de Souza Nogueira Tania Martins Santos

Conselho Consultivo  
Alberto Pucheu (UFRJ)  
Alfred Dunshirn (Universität Wien)  
David Konstan (New York University)  
Edith Hall (King's College London)  
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)  
Gabriele Cornelli (UnB)  
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)  
Isabella Tardin (Unicamp)  
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)  
Jean-Michel Carrié (EHESS)  
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)  
Martín Dinter (King's College London)  
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)  
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

Capa e editoração  
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Revisão de texto  
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Fernanda Lemos de Lima | Rainer Guggenberger

Revisão técnica  
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ | Faculdade de Letras | UFRJ  
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ  
[www.lettras.ufrj.br/pgclassicas](http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas) – [pgclassicas@letras.ufrj.br](mailto:pgclassicas@letras.ufrj.br)

## Sumário

*Apresentação* | 5

*Preface to the first dossier* | Ioannis (J.C.B.) Petropoulos | 8

*A re-invocation of the Muse for the Homeric Iliad* | Gregory Nagy | 10

*A coup de théâtre in the Odyssey* | Ioannis Petropoulos | 17

*Du banquet de Xénophane aux Purifications d'Empedocle* | Sylvana Chrysakopoulou | 25

*“Here Have We No Abiding City”: From the Ancient Greek Polis to the Christian Cosmopolis* | Archimandrite Patapios | 38

*Introduzione ai quattro saggi sulla ricezione latina* | Francesco Citti | 83

*Catilina nel teatro di Ben Jonson: un ‘revenant’ cicero-sallustiano* | Antonella Tedeschi | 93

*Pompei in sol bemolle: gli amori di Giove e Lalage alla prova dell’operetta* | Giovanni Cipriani | Grazia Maria Masselli | 118

*Riusi di proverbi latini nella cultura italiana* | Renzo Tosi | 173

*Commentare Virgilio per l’«era nuova»: Epos di Giovanni Pascoli* | Enrico Tatasciore | 198

*Sobre os autores* | 252

## Apresentação

Fábio Frohwein de Salles Moniz | Fernanda Lemos de Lima | Rainer Guggenberger

APRESENTAMOS, PELA PRIMEIRA VEZ, um volume de *Calíope: Presença Clássica* com dois dossiês que não foram organizados por nós editores nacionais, mas por editores convidados internacionais.

É uma grande honra e alegria que Francesco Citti, professor de literatura latina da Università di Bologna, e Ioannis Petropoulos, vice-presidente e diretor do *Harvard Center for Hellenic Studies in Greece* como também professor de letras gregas da Faculdade de Clássicas e Humanidades da Demócrito Universidade da Trácia, aceitaram nossos convites para organizarem o 35º número de *Calíope: Presença Clássica*, no trigésimo quinto ano de existência da revista.

A missão, bravamente cumprida por dois dos maiores classicistas europeus, consistiu em cada um organizar quatro artigos elaborados por professores de suas respectivas áreas com duas ênfases: uma na recepção de clássicos latinos em época moderna e outra na releitura e reinterpretação minuciosa de Homero, dos pré-socráticos e do papel da *pólis*. Além da escolha dos artigos, os editores convidados também fizeram uma primeira revisão dos textos. Enquanto Citti recolheu artigos entre professores e pesquisadores italianos, Petropoulos recrutou os seus entre professores e eruditos gregos, com a exceção de Gregory Nagy, que, porém, está vivamente envolvido em pesquisas

realizadas na Grécia. Restou-nos apenas executar os passos finais da editoração, as revisões finais, ajustes técnicos e a preparação final do volume.

O atual número está dividido em dois grandes blocos. Um consiste em três artigos de língua inglesa e um de língua francesa, abordando a literatura grega sob vários aspectos. O outro dossiê conta com quatro artigos em língua italiana sobre a fortuna crítica da recepção da literatura e língua latinas na Itália. Nesse caso, sejam-nos permitido remeter à excelente introdução de Francesco Citti – no meio da revista –, que serve como preâmbulo e apanhado desse bloco de artigos.

A respeito do primeiro bloco, segue na página seguinte o prefácio do organizador e autor Ioannis Petropoulos, que ilumina no seu próprio artigo as obras homéricas do ponto de vista da sua dramaticidade, focando nas entradas e saídas dos heróis, sobretudo de Odisseu. O autor nos leva a uma viagem de revelações, descobrindo que não precisamos esperar a invenção do teatro ateniense, mas que podemos encontrar já nos poemas homéricos algo típico das tragédias: verdadeiras peripécias e *anagnoriseis*.

Partindo de um lado da literatura e cultura antiga bem diferente de Petropoulos, Archimandrite Patapios concentra-se no(s) conceito(s) de cosmopolitismo, que podemos encontrar no percorrer da Antiguidade em diversas manifestações, definido principalmente com a ideia de que o ser humano não se encontra restrito nem definido pela localidade imediata, mas de que consiste num cidadão do mundo inteiro. O autor mostra o desenvolvimento desse fenômeno desde a metade do primeiro milênio antes de Cristo até a sua plena realização na época tardio-antiga, colocando como tema central a discussão sobre a definição do papel da *pólis* no decorrer da história.

Em “Du banquet de Xénophane aux *Purifications* d’Empédocle”, o único artigo em francês, Sylvana Chrysakopoulou evidencia as semelhanças entre a elegia de banquete de Xenófanes e as *Purificações* de Empédocles. Destaca-se que ambos têm o projeto comum de reformar a religião helênica, visando à abolição do sacrifício animal.

Por fim, Gregory Nagy, que abre o primeiro dossiê,

contribui com notas e observações acerca da identidade e do papel da(s) musa(s) na *Ilíada*, colocando em questão por que a musa singular do primeiro canto é re-invocada no canto dois como conjunto de múltiplas musas.

Para informações acerca dos autores, remetemos o leitor à seção “Sobre os autores”, ao final desta edição. Agradecemos a gentileza dos editores convidados, prof. Petropoulos e prof. Citti, e desejamos uma proveitosa leitura.

## Preface to the first dossier

Ioannis (J.C.B.) Petropoulos

THE PRESENT ISSUE of *Calíope* ranges from the Archaic period to the early Christian 4<sup>th</sup> century, from Homer and Hesiod to St Basil of Caesarea, from poetry to philosophy and theology. Appropriately, the opening short article by Gregory Nagy deals with the titular Muse of this journal, Calliope, the Muse of Epic and the Muse of Kings. Nagy furnishes an attractive answer to the question, why does the Homeric narrator invoke a single ‘goddess’ (θεᾶ) in the proem of the *Iliad* and of the *Odyssey* whereas at *Iliad* 2. 484 he appeals to plural Muses to help him perform ‘a comprehensive catalogue of essentially all the cultural ancestors of the Greek-speaking world’? Part of the answer lies in the neat match in proems between a single Muse and the single-- and very singular-- hero-king, Achilles and Odysseus, the subject of the *Iliad* and the *Odyssey* respectively. Ultimately, it is Zeus who presides over the Muses at Olympus and monarchs and their courts in the world below.

Royal courts in the *Odyssey* may involve a number of ‘marked’ entrances and exits that may be regarded as performances carried out on a ‘stage’ before an (internal) ‘audience’. Court etiquette generally lends itself to theatricality, and the narrator of the *Odyssey* can twist entrances and exits out of their decorous shape, as when suitors break into lecherous laughter at the sight of Penelope making her diva-like, silent exit in *Odyssey* 1. Here Homer shows the deterioration of court etiquette (to say the least).



In the very beginning of *Odyssey* 22, Odysseus ‘stripped off his rags’ / and sprang to the great threshold’ of the palace at Ithaca, and proceeded to shoot the suitors. This bloody scene is read by Ioannis Petropoulos as a *coup de théâtre* that combines ‘recognition’ and reversal (*peripeteia*) such as Aristotle, in his *Poetics*, detected in tragedy and the *Odyssey*.

The Archaic symposium rested on ceremonial and protocols. As Sylvana Chrsyanthopoulou argues, Xenophanes’ famous sympotic elegy (21 B1 DK), beginning as it does *in medias res*, deictically (cf. the first word, Νῦν) severs the symposium from its customary preliminary, the blood sacrifice. The floor is wiped clean of specks of blood; all is fragrance and purity, even of words. This is a radical poem, which laid the ground for the abolition of meat sacrifice subsequently idealised by Empedocles in his *Purifications* (31 B 128 DK). The sacrifice of meat (and its consumption) was unabashed cannibalism according to Empedocles, for human beings and other animals were born from the same ‘roots’, and belonged to the same cosmic community (33B 6D).

Father Patapios examines a radical departure from the ideology of the ancient *polis* (conventionally but not altogether successfully translated as ‘city state’). The sense of belonging to a *polis* and of being a *polites* (‘citizen’) lay at the heart of self-definition among the ancient Greeks. Aristotle thought it impossible to achieve ‘success’ or ‘happiness’ (both notions are covered by the term *eudaimonia*) outside the city, isolated from one’s fellow citizens. Cynic philosophers such as Diogenes of Sinope (a contemporary of Alexander the Great) preached that the animate and inanimate world—the *cosmos*—was a figurative *polis* to which all men and women, or at least virtuous men and women belonged as figurative citizens. Father Patapios shows that the early Church Fathers in the East adopted Cynic cosmopolitanism, erasing regional and other terrestrial distinctions yet at the same time, in the spirit of Aristotle, encouraging Christians to remain engaged citizens of their *poleis*.

# A re-invocation of the Muse for the Homeric *Iliad*<sup>1</sup>

Gregory Nagy

## RESUMO

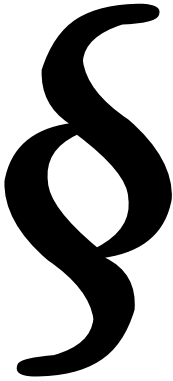
O texto investiga acerca da identidade e do papel da(s) musa(s) na *Iliada*, colocando em questão porque a musa singular do primeiro canto tem sido reinvocada no canto dois como conjunto de múltiplas musas.

## PALAVRAS-CHAVE

Musa; invocação; *Iliada*; *Odisseia*.

SUBMISSÃO 14 nov. 2018 | APROVAÇÃO 2 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 25 dez. 2018

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i35.22916>



0 I focus in this essay on the Muse who is invoked by the Master Narrator in *Iliad* 1, at the very beginning of the epic. And I ask this question: why does this single Muse in *Iliad* 1 get re-invoked in *Iliad* 2 and beyond as a set of multiple Muses? An answer, I think, comes from the Muse herself. But who is she, anyway? I argue that the singular Muse of *Iliad* 1, refracted as the multiple Muses of *Iliad* 2 and beyond, is Calliope, divine mother of Orpheus. I am not the first, and I will surely not be the last, to make such an argument, but my reasoning, however tentative, has its own merits, I think.

§1 The Master Narrator of the *Iliad* begins his narration at *Iliad* 1.1 by focusing on the anger of Achilles, and he invokes the Muse, whom he addresses here simply as *theā* ‘goddess’, to sing for him the song about this anger: μῆνιν ἄειδε θεὰ ‘sing, goddess [*theā*], the anger’. By implication, the Master Narrator is saying here that the song that he will perform is something that he hears from the Muse.

§2 But then, at *Iliad* 2.484–487, there is a re-invocation of multiple Muses—signaled in the plural. I highlight the wording of *Iliad* 2.484: ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δῶματ’ ἔχουσαι ‘tell me now, you Muses who have your dwellings on Mount Olympus’. The Muses are invoked here in the plural, by contrast with the singular Muse who had been initially invoked at *Iliad* 1.1.

§3 The immediacy of the Master Narrator’s performance, as signaled in *Iliad* 1.1, is counterbalanced by an attitude of remoteness from the composition, as signaled in *Iliad* 2.484–487. Such a counterbalance indicates the Narrator’s deference to the epic tradition of Homeric poetry. The Narrator does not claim that he *knows* the tradition: instead, he says he just ‘hears’ it from the Muses, goddesses of poetic inspiration, and this act of ‘hearing’ is *kleos*, *Iliad* 2.486. The noun *kleos* is derived from the verb *kluein*

‘hear’, and so the literal meaning of *kleos* is ‘the thing heard’. This special kind of hearing has an enormous prestige that translates into the idealized meaning of ‘glory, fame’ as applied to the composition and performance of Homeric poetry. The Narrator of Homeric poetry is proud of his capacity to ‘hear’. To hear what? To hear ‘the thing heard’, which is *kleos*. This capacity translates into ‘glory, fame’ not only for Homeric poetry but also for the poet who performs the poetry. Such a poet claims access to both the form and the content of what he ‘hears’ the Muses tell him.

§4 The Master Narrator’s invocation of the Muses at *Iliad* 2.484 shows a heightened level of poetic self-awareness about the importance of what is about to be narrated. The poet is recognizing here the special need for accuracy in re-creating a comprehensive catalogue of essentially all the cultural ancestors of the Greek-speaking world. Also on other occasions where the Muses are invoked as plural goddesses, at 11.218, 14.508, and 16.112, there are comparable poetic concerns.

§5 Unlike what we see at *Iliad* 2.484, 11.218, 14.508, 16.112, where the Muses are invoked as plural goddesses, there is a singular Muse being invoked at *Iliad* 2.761, matching what we saw at the beginning of the *Iliad*, 1.1, and at the beginning of the *Odyssey*, 1.1. Similarly in the First Song of Demodokos, *Odyssey* 8.73–82, which is featured as a proto-*Iliad*, there is a singular Muse that inspires the singer of tales at the beginning of his performance, at *Odyssey* 8.73.<sup>2</sup>

§6 So also in the Third Song of Demodokos, O.08.499–533, when the singer of tales marks the beginning of his performance at O.08.499, the anonymous ‘divinity’ that he invokes at that point is a *theos*, in the singular. Short-term, this *theos* ‘divinity’ can be understood to be either Apollo or ‘the Muse’, as the disguised Odysseus himself remarks at O.08.488. Long-term, however, Apollo and the Muses are surrogates here for Zeus himself, who at O.13.025 is finally identified as the transcendent source of inspiration for the singing of Demodokos.<sup>3</sup> The figuring of Zeus as

such a transcendent source was traditionally considered to be a signature, as it were, of ‘Homer’ himself, as we read in the reference at Pindar *Nemean* 2.1–3 to the *Homēridai*, a guild of singers from Chios who claimed, as ‘descendants of Homer’, to be the legitimate transmitters of ‘Homer’ as their poetic ancestor. An example of such a reference is the wording at the very beginning of Pindar *Nemean* 2.1–3: ὄθεν περ καὶ Ὀμηρίδαι | ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ’ ἀοιδοὶ | ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου ‘(starting) from the point where [*hōthen*] the *Homēridai*, singers, most of the time [*ta polla*] begin [*arkhesthai*] their stitched-together words, from the prelude [*prooimion*] of Zeus ...’.

§7 I think that the invocation of a singular Muse at *Iliad* 2.760–770 has to do with the singularity of the subject, which is in this case Achilles. The Muse is asked for an answer to the Iliadic question: who is the ‘best of the Achaeans’? The answer of the Muse is that Achilles is the best. He is the singularity of the *Iliad* as epic, just as Odysseus is the singularity of the *Odyssey* as epic. That is why, I suspect, Calliope is the perfect singularity of a Muse for these notionally singular heroes of two singularly important epics. After all, Calliope is the Muse of Epic.

§8 I find it relevant that Calliope is also the Muse of kings (Hesiod *Theogony* 79–93). Similarly, as I have argued elsewhere, Orpheus was once the singular poet of kings, but his status was degraded in the Athenian phase of Homeric reception.<sup>4</sup>



ABSTRACT

The article deals with the identity and the role of the muse(s) in the *Iliad*. It questions why the single muse of the first book is re-invoked in the second book as a set of multiple muses.

KEYWORDS

Muse; Invocation; *Iliad*; *Odyssey*.

BIBLIOGRAPHY

NAGY, G. **Homer the Preclassic**. Berkeley: UC Press, 2010.

\_\_\_\_\_. **The Best of the Achaeans**. 2. ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999. (primeira edição de 1979).

\_\_\_\_\_. A Re-invocation of the Muse for the Homeric Iliad. **Classical Inquiries: Studies on the Ancient World from CHS**. Disponível em: <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/?s=Calliope>>. Último acesso em: 8 jan. 2019.

<sup>1</sup> This essay is a re-working of an online version published 2018.08.16 in *Classical Inquiries*, <https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/?s=Calliope>.

<sup>2</sup> On the First Song of Demodokos as a proto-*Iliad*, I refer to the argumentation in G. Nagy, *The Best of the Achaeans* (1979; 2nd ed. 1999) ch. 1.

<sup>3</sup> G. Nagy, *Homer the Preclassic* (Berkeley 2010) 103–109, [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_Nagy.Homer\\_the\\_Preclassic.2009](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Nagy.Homer_the_Preclassic.2009).

<sup>4</sup> Nagy, *Homer the Preclassic* p. 345.

# A coup de théâtre in the *Odyssey*

## Ioannis Petropoulos

### RESUMO

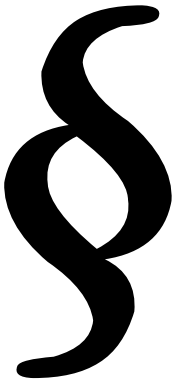
A *Iliada* e a *Odisseia* contam com entradas e saídas dramáticas. Algumas dessas fazem parte do “drama social” de fala, de gesticulações e de movimento em um palácio. O comportamento áulico pode adquirir um peso simbólico enorme: por exemplo, a entrada de Odisseu no palácio do rei Alcínoo (7.83) e a sua teatral auto-humilhação junto à fogueira do palácio (7.153 sqq.). A entrada de Odisseu e a sua autorrevelação espetacular no seu palácio no começo de *Odisseia* XXII são altamente dramáticas e são um *coup de théâtre*. O seu pulo para ação leva os pretendentes a reconhecê-lo e significa a merecida desgraça deles. Essa mudança repentina do curso dos eventos, que coincide com a virada (*peripeteia*) representa o que Aristóteles, na sua *Poética*, iria categorizar como o tipo mais requintado de reconhecimento trágico.

### PALAVRAS-CHAVE

Entradas e saídas dramáticas; *μνηστηροφονία* em *Odisseia* XXII; comportamento áulico; *Poética* de Aristóteles; *peripécia*; *anagnórisis*; *coup de théâtre*.

SUBMISSÃO 14 nov. 2018 | APROVAÇÃO 2 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 25 dez. 2018

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i35.22545>



he term *coup de théâtre* goes back at least to Diderot's *Entretiens sur le fils naturel* (1757), and means literally a stroke or blow that more or less violently interrupts an expectation or a conscious plan in a play and brings about a reversal or, in Aristotelian language, a *peripeteia*, i.e. 'a change to the opposite direction of events' (Aristotle, *Poetics*, 11.1452a 24-5). In the *Poetics*, the abrupt turn of events in tragedy, which is both unexpected and yet also in some sense necessary or likely, results in the downfall of the protagonist; when well planned by the author, this change coincides with 'recognition' or *anagnorisis*, defined by Aristotle as 'a change from ignorance to knowledge, leading to friendship or enmity, and involving matters which bear on prosperity or adversity' (ibid., 11.1452a 29-33).<sup>1</sup> In this article I intend to read in a 'dramatistic' fashion the culminating events set in train from the end of *Odyssey* 21 and the beginning of book 22, the so-called *μνηστροφονία*.<sup>2</sup> Of course the poem is a *diegesis*, not drama; but all of us would agree with Aristotle's observation that the *Iliad* and the *Odyssey* are highly dramatic, as evidenced by direct speech.<sup>3</sup> Theatricality is also quite evident in court ceremonial, particularly the stately entrances and exits, in the *Odyssey*, of characters such as Penelope in book 1 (verses 328-36, 360-4) and Helen in book 4 (verses 121-37).<sup>4</sup>

Although it does not follow the script of royal etiquette, Odysseus' entry into the palace of King Alcinoo in book 7 is noteworthy not merely because it is dramatic but because it provides a parallel for the *coup de théâtre* I will be looking at in book 22. As the hero, wrapped in mist, stands on the bronze threshold (7.83-4, 87, cf. 135), he enjoys an extraordinary (indeed physiologically improbable) linear view of the palace's interior and of the outdoor magic orchard.<sup>5</sup> His vista is conveyed as a description of some fifty verses (84-132) during which the action halts. The digression symbolically arrests the hero's movement, and heightens the dramatic impact of his entry.<sup>6</sup> Then in verse 135



(which completes the ring-structure) the narrative proper resumes when Odysseus, as the narrator says, ‘stepped quickly over the threshold into the palace.’ No less symbolic will be his exit when in book 13 (verse 63) he will again step over the threshold of the palace, although the poet does not here elevate this action through retardation. In the setting of the *Odyssey* 7 and 13 the threshold may be the border between the quasi-fantastic and the mundane. In the context of actual court ceremonial, entrance and exit over the threshold of a palace may signal movement into or from the sublime sphere of a monarch; certain types of behaviour taking place in a royal court may be regarded in a ‘dramatistic’ way, again to cite Victor Turner.<sup>7</sup>

In the same scene (which, as said, begins in book 7) Odysseus not only enters in a ‘marked’ manner, he also immediately performs another action, a socio-religious one. Without further ado, ‘about the knees of Arete Odysseus threw his arms’ (7.142) whereupon the mist of invisibility evaporates. He utters a prayer of *hiketeia*, addressing the queen, her husband, and the banqueters, and then proceeds to sit down in the ashes of the smouldering hearth (153 ff.), a sacred space. One scholar has called his ritual stance a ‘histrionic display[s] of humility.’<sup>8</sup> This takes place in the palace; not only Odysseus’ self-abasement but also his helpless tone is deeply theatrical. It is little wonder that the supplication-plot was later turned to good account by tragedies such as *The Suppliants* of Aeschylus and of Euripides, Sophocles’ *Oedipus at Colonus* and Euripides’ *Children of Herakles*.

Because the King and Queen are taken completely by surprise, as Homer remarks (144-5), they do not react; they leave the stranger sitting in the ashes without indicating through gesture or speech or both whether they assent to his request for protection. The Phaiakian elder Echeneos alerts Alkinoos to his breach of court etiquette. The monarch reacts by the equally theatrical gesture of taking the suppliant by hand, raising him from the hearth and seating next to himself (167 ff.), a placement reserved for VIPs. Actions in theatre and in a royal court can speak louder than words.

Consider now the end of book 21, which lays the scene for the *coup de théâtre* in the next book. The scene is set in the court of Ithaka, which, unlike the court of king Alkinoos, is dysfunctional, anomic, and more mundane, far removed from fairy tale. But it is a court, as indicated by details such as *θύρας μεγάρων εὖ ναιεταόντων*/ ‘the doors of the stately halls’ (387) and *θύρας εὐερκέος αὐλῆς*/ ‘the gates of the well-fenced court’ (389). Odysseus is disguised, it is important to remember, as a wizened old beggar in dirty clothes (13.430 ff.). Despite all probability, he manages to string the bow; as our narrator puts it (21. 404 ff.), he does this just as an *aoídos* who ‘easily stretches the string (*χορδήν*) about a new leather-strap’ (407, *νέω πέρι κόλλοπι*). The hero plucks the string (*νευρή*), producing the sweet sound of a swallow’s song (411, *ἢ δ’ ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδήν*). Odysseus the expert *aoídos* is now armed not with the repertory of the songs of his marine adventures, but with a bow ready to be loaded with arrows. His musical instrument, which would ordinarily grace a royal feast with its song, has become the equivalent of a machine gun. The dulcet tone of the thrumming string is counterpointed by the sound of Zeus’s thunder. This is a dramatic signal, heralding a highly theatrical turn of events (413, *Ζεὺς δὲ μεγάλ’ ἔκτυπε σήματα φαίνων*). The suitors are anxious (412-13) as they watch the beggar shoot the arrow through the target. After congratulating himself in the 3<sup>rd</sup> and 1<sup>st</sup> person (424 ff.), Odysseus paradoxically issues the commands of a host, as if he were the lord of the manor: ‘Let’s have dinner’, he says, ‘and let there be song’ (*μολπή*, 428-30). So ends book 21.

Then in the very first verse of book 22, verses 1-3 , ‘... Odysseus of many wiles stripped off his rags/ and sprang to the great threshold with the bow and the quiver/ full of arrows’. Stripped of his rags—he reassumes his godlike appearance but without being recognisable—and standing on the emblematic threshold (*οὐδός*), he ironically announces the end of the ominous contest (*ἄεθλος*). His next two utterances (6-7) continue in this lethally ironic vein. Contrary to all probability, Odysseus enacts the *coup de théâtre*: as Homer puts it, ‘Who among men at a banquet/

could think that one man against many .../ could be so destructive?’ (12-14). He shoots Antinous in the throat, and when the suitors denounce the stranger for what they think is an accidental killing, he indirectly reveals his identity by summing up their collective crimes and sentencing them to death (22.35 ff., ‘You dogs.../...you wasted my house, etc.’). Eurymachus recognises him (44) and there follows an *agon*, such as we find in tragedy and comedy (45-68).

Odysseus’ dramatic entrance and self-revelation usher in the crowning *coup de théâtre* or *peripeteia* of the *Odyssey*. A double-edged change (μεταβολή) has come to pass at a stroke—or *coup*. Carefully orchestrated by the Homeric narrator, it ensues ‘from the preceding events by necessity or probability’ (*Poetics* 10.1452a 18-20) and startles the suitors (and the audience). ἐγυμνώθη, the third word in the first verse of book 22, is the abrupt beginning of the correspondingly abrupt, violent end in the royal court. The suitors rush through the hall (23) in panic, and within moments realise the stranger’s identity (again, 44 ff.). This is, in Aristotelian terms, at once ‘a change from ignorance to knowledge’ (‘recognition’) and ‘a change to the opposite direction of events’ (a reversal or *peripeteia*)—the best kind of recognition according to Aristotle (see again 11.1452a 31-2, ‘The finest recognition is that which occurs simultaneously with reversal.’). The suitors are jolted into the acquisition of ‘knowledge’ accompanied with the emotion of fear as they are hurtled from prosperity to well-deserved death. *Peripeteia* at its most tragic presupposes the recognition of persons such as happens in *Oedipus Tyrannus* and *Iphigeneia in Tauris*.<sup>9</sup> The suitors too experience an *anagnorisis*, and it is deadly.

ABSTRACT

The *Iliad* and the *Odyssey* feature dramatic entrances and exits, some of which are part of the ‘social drama’ of speech, gestures, and movement in a palace. Court behaviour can acquire enormous symbolic weight: for instance, Odysseus’ entrance in King Alcinoos’ palace (7.83) and his histrionic self-abasement in the hearth in the palace (7. 153 ff.). Odysseus’ entrance and startling self-revelation in his palace in the opening of *Odyssey* 22 are highly dramatic, and are a *coup de théâtre*. His leap into action jolts the suitors into recognising him, and spells their deserved doom. Coinciding as it does with reversal (*peripeteia*), this sudden change in the course of events represents what Aristotle in his *Poetics* would categorise as the finest type of tragic recognition.

KEYWORDS

Dramatic entrances & exits; *Odyssey* 22, μνηστηροφονία; Court behaviour; Aristotle, *Poetics*; Peripeteia; Anagnorisis; Coup de théâtre.

BIBLIOGRAPHY

ARISTOTLE. **Poetics**. Translation S. Halliwell. The Loeb Classical Library 199, 1995; rp. with corr.

DE JONG, I.J.F. **A Narratological Commentary on the Odyssey**. Cambridge: s.n., 2001.

HOMER. **The Odyssey**. Translation S.D. Dawe. Sussex: s.n., 1993

MACFARLANE, J. Aristotle's definition of anagnorisis. **AJP** 121.3: p. 367-383, 2000.

PETROPOULOS, J.C.B. **Kleos in a Minor Key**: The Homeric Education of a Little Prince. Washington (DC); Cambridge; MA, & London, 2011 [open access via CHS Publications online].

RICHARDSON, N.J. Recognition scenes in the *Odyssey*. **Papers of the Liverpool Latin Seminar**, n. 4, p. 219-235, 1983.

TURNER, V. **Dramas, Fields, and Metaphors**: Symbolic Action in Human Society. Ithaca; London: s.n., 1974.



<sup>1</sup>Translations of all passages from the *Poetics* are quoted from Halliwell (1999). For *anagnorisis* in this work see MacFarlane (2000), 367-83, esp. 380 whose interpretation essentially supports Halliwell's translation of *Poetics* 11. 1452a 24-5 and 29-33.

<sup>2</sup>I borrow the term 'dramatistic' from Turner (1974). Aristotle cites three instances of recognition in the *Odyssey*: *Poetics* 16.1454b 26-30 (Euryycleia's and the swineherds' recognition of Odysseus' scar) and at 16.1455a 1-3 (Odysseus 'recognises' the song of Demodocus). For recognition scenes in *Odyssey* and their treatment in ancient literary criticism see Richardson (1983), 219-35.

<sup>3</sup>E.g., *Poetics* 4. 1448b 34-5: '[sc. Homer] was preeminent not only in quality but also in composing dramatic *mimesis*.'

<sup>4</sup>Petropoulos (2011), 57-8 on Penelope's diva-like entrance into the male sphere. For exits and entrances in ancient Greek tragedy cf. Taplin (1978), 31-57.

<sup>5</sup>Dawe (1993), 103: '...even the most lynx-eyed traveller would have difficulty in identifying dogs as the deathless creations of Hephaistos if someone did not volunteer that information to him.' De Jong (2001), 176 ad 7.81-135 remarks that this stereoscopic focalisation is caused by the narrator's omniscient view intruding on Odysseus'.

<sup>6</sup>De Jong op. cit., 176 notes that the retardation of the narrative from 7.83 onwards lends weight—or we might say, theatricality—to Odysseus' action of crossing the threshold.

<sup>7</sup>Turner op. cit., esp. 23 ff. on 'social dramas'.

<sup>8</sup>Dawe op. cit., 288 ad 7.153.

<sup>9</sup>*Poetics* 11. 1452a 38-1452b2: '...joint recognition and reversal will yield either pity or fear' (i.e. in the spectator).

# Du banquet de Xénophane aux *Purifications* d'Empédocle

Sylvana Chrysakopoulou

## RESUMO

No presente artigo, pretendo mostrar as semelhanças entre a elegia de banquete (21 DK B 1) de Xenófanes e as *Purificações* (31 DK B 128) de Empédocles que ambos têm o projeto comum de reformar a religião helénica através da abolição do sacrifício animal. Um λογόδειπνον, como explicado por Xenófanes, é considerado a melhor oferenda a Deus.

## PALAVRAS-CHAVE

Xenófanes; Empédocles; Homero; Hesíodo; banquete; λογόδειπνον; sacrifício.

SUBMISSÃO 14 nov. 2018 | APROVAÇÃO 2 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 25 dez. 2018

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i35.22566>

Maintenant le sol est pur, pures sont les mains de tous  
et les coupes. On met des couronnes tressées  
On offre dans un flacon un parfum odorant  
Le cratère se dresse pleine de la joie des festins  
Il y a d'autre vin préparée, proclamant qu'il ne fera pas défaut  
du bon vin en amphores à l'odeur des fleurs.  
Au milieu, monte la pur odeur de l' encens;  
Il y a de l'eau fraiche, douce et pure,  
et, devant nous, des pains dorees et une table d' offrandes  
chargée de fromage et de miel épais.  
L'autel, au centre, est tout recouvert d'une épaisse jonchée des fleurs  
La musique et la fête emplissent la maison

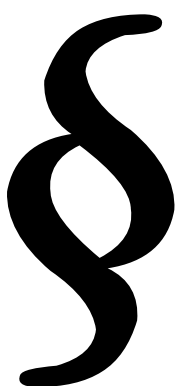
Il faut d'abord que les joyeux convives célèbrent la divinité  
avec des récits pieux et de paroles pures  
Après les libations et les prières ou l'on demande  
le pouvoir d'agir selon la justice ( c'est bien la ce qui est plus à notre  
[portée])

Ce n'est pas démesure de boire une quantité qui permette de revenir  
chez soi sans avoir besoin d'un serviteur, à moins qu'on ne soit bien  
[vieux.

Parmi les convives il faut louer celui qui, après boire, expose des belles  
[choses

parce'que il a de la mémoire et du zèle pour la vertu  
Il ne construit pas de Titanomachies, de Gigantomachies  
de Centauremachies, inventions des Anciens  
ni de violentes discordes, car il n'y a rien d'utile la-dedans  
Mais il est bon d'avoir toujours une idée vertueuse des dieux

(Athénée, *Deipnosophistes* XI 7, 462 c = 21 B1 DK)<sup>1</sup>



elon Diogène Laërce (IX 18, 19-21), Xénophane «composait des vers épiques, élégiaques et des iambes contre Homère et Hésiode, en persiflant leurs récits sur les dieux». Dès lors, non seulement ses vers épiques, mais toute sa poésie en général visait Homère et Hésiode selon Diogène Laërce. Même si c'est plutôt dans les *silloi*, ses iambes, que Timon prend comme modèle pour sa poésie, qu'on aurait dû chercher des invectives contre les poètes épiques, ces derniers appartenant au *genre* littéraire satyrique, c'est aussi dans ses poèmes élégiaques qu'on trouve des traces incontestables de la critique xénophanienne contre la théologie de ses prédécesseurs épiques.

Toutefois, aux yeux de la postérité, Xénophane est plus connu pour sa contribution philosophique-théologique que pour son opposition aux poètes épiques, même si c'est à partir de cette dernière qu'il a formulé ses thèses soit-disant philosophiques. Dans cet esprit, la plupart des auteurs postérieurs qui le citent ne font aucune allusion à la poésie élégiaque, tandis qu'ils montrent une préférence pour sa poésie en hexamètres, la considérant suffisamment solidaire des propos philosophiques de Xénophane.<sup>2</sup> Néanmoins, sa poésie élégiaque sert le même but que sa poésie en vers dactyliques, à savoir la réforme de la notion de la piété.

En effet, même si Xénophane ne s'oppose pas directement aux autorités du genre élégiaque, qui sont d'ailleurs ses contemporains, aussi bien le contenu de son élégie symposiaque que celui de ses autres poèmes élégiaques qui nous sont parvenus, sont tout autant révolutionnaires que le contenu de sa théologie,<sup>3</sup> dont la cible permanente est la conception des dieux dans la poésie épique. En critiquant les idéaux véhiculés par ses prédécesseurs épiques, Xénophane se présente non seulement comme un interprète du rituel symposiaque, par analogie à Héraclite qui vise l'irrationalité des rites de la religion traditionnelle<sup>4</sup>, mais aussi comme un réformateur du rite en question, en ouvrant ainsi le chemin aux *Purifications* d'Empédocle.

Bien qu'Athénée cite l'élégie symposiaque de Xénophane, dans ses *Deipnosophistes* (XI 7, 462 c), à titre d'exemple de ce que doit être un banquet «plein de tout ce qui peut réjouir le cœur»<sup>5</sup> (XI 7, 462c-463a), c'est précisément dans cette élégie que la gaieté habituelle produite entre les convives au cours d'un banquet est mise en question.<sup>6</sup> Le mot εὐφροσύνη, rendu probablement par Athénée par le mot θυμῖδις qu'il emploie en introduction de sa citation, ne prend plus son sens habituel,<sup>7</sup> même s'il continue à désigner la jouissance commune entre les banqueteurs. Pourtant, l'élégie de Xénophane, loin d'être typique de son genre quant à son contenu, se conforme extérieurement à ses lois. Notons par ailleurs ses ressemblances frappantes avec le poème élégiaque anonyme (*Lyrica adespota* 21, 4-8 Powell), qui incite à l'expression mesurée des sentiments de gaieté conviviale, ainsi qu'avec les poèmes élégiaques de Théognis.

Dans l'analyse qui va suivre, la question de la signification du mot εὐφροσύνη, vrai point de débat entre les commentateurs contemporains,<sup>8</sup> apparaîtra sous un jour nouveau à la lumière de son rapport avec la théologie de Xénophane.<sup>9</sup> Et ce d'autant plus que son emploi à deux reprises par Xénophane dans le sens de la piété conviviale, fait le lien entre les deux parties de l'élégie : la première (v. 1-12), qui traite des préparatifs matériels du banquet et la seconde (v. 12-24), où Xénophane donne des indications précises sur le caractère des paroles que les convives doivent adresser aux dieux pendant son déroulement.

Dans ces conditions, le mot εὐφροσύνη est un véritable trait d'union entre les deux parties de l'élégie, qui occupent exactement le même nombre de vers (douze vers chacune), tout en étant thématiquement bien distinctes, ce qui est par ailleurs un élément décisif pour tenter de savoir si Athénée cite le poème entier de Xénophane. Si l'on suit cette ligne argumentative, Xénophane commence son poème *in media res*: il ouvre la scène de son symposium en effaçant silencieusement toute trace du sacrifice sanglant et du festin, qui le précèdent normalement dans l'ordre du rituel. En commençant son poème par le mot Νῦν (maintenant), il s'efforce d'attirer l'attention de ses éventuels auditeurs-spectateurs

sur le moment actuel du banquet. Ce mot a un effet programmatique: ce qui compte le plus est le présent. Laissons le passé dans l'oubli. Autrement dit, ce banquet est un événement à part, qui mérite l'attention en soi.

«Maintenant, tout est propre; le plancher, les mains, les coupes»: Dès le premier vers, le poète introduit les quatre paramètres principaux, sur lesquels il monte la scène du banquet. A part le temps, qui est emphatiquement précisé par la particule «maintenant», les autres paramètres sont indiqués allusivement; l'espace par le plancher, les convives par leurs mains, le rituel du partage commun du vin par les coupes. Seul mot de liaison entre eux: la propreté, attribut dissociable de l'eau froide et douce du vers 8, qui efface par sa transparence purificatrice le fond rouge du symposium archaïque, précédé normalement par le sacrifice sanglant et le festin. Les mains sont lavées du sang sacrificiel versé sur l'autel et le vin est déjà mélangé avec l'eau.

Pourtant, les mains des banquetteurs restent vides, ainsi que les coupes.<sup>10</sup> Aucune trace d'assouvissement par les chairs des animaux sacrifiés. L'écoulement surabondant du vin qui libère par son pouvoir ambigu les sentiments des convives, représentés sur les vases archaïques par les figures mythiques des satires, n'a pas place au banquet de Xénophane.

Le cratère se tient rempli de *piété* (εὐφροσύνη) et un autre vin est prêt, qui ne va jamais trahir (προδώσειν) sa parole (v. 8)». Le vin déjà mélangé devient le porte-parole du poète. La liquidité de la parole poétique, lieu commun pour les anciens,<sup>11</sup> semble trouver dans le vin symposiaque une métaphore propice. Empédocle aussi dans ses *Purifications* ( 31 B 3 DK, v.3) décrit la voix des Muses de la même manière qu'Hésiode dans la *Théogonie* (v. 83-84), comme une source d'eau claire.<sup>12</sup> Restreint dans le cratère et déjà purifié par l'eau à laquelle il est mélangé, le vin du banquet chez Xénophane va garder sa parole. Quel paradoxe! Le vin est sobre (μείλιχος) et «il sent la fleur», de même que «l'autel au centre, qui est rempli des fleurs». A la place de l'animal sacrifié, les fleurs. A la place de son sang versé sur l'autel et de ses chairs massacrées, le vin sobre dans les terre cuites,

sentant la fleur. «La table vénérable est chargée de fromage et de miel gras» et «il y a des petits pains dorés [...].

La ressemblance de la description du banquet par Xénophane avec la façon de vénérer Aphrodite par la génération d'or dans les *Purifications* d'Empédocle est frappante:

[...] Ils avaient Cypris reine.  
D'elle ses hommes cherchaient des faveurs par des  
*offrandes pieuses,*  
Par des animaux peints et les *fines odeurs de parfums,*  
*Des sacrifices de myrrhe pure et d'encens fragrant,*  
Ils jetaient sur le sol *des libations de miel roux.*  
*L'autel n'était pas trempé du sang pour les taureaux.*  
Mais c'était l'abomination la plus grave chez les hommes  
Que d'arracher la vie et de dévorer les membres splendides  
d'un corps.<sup>13</sup>  
(Porphyre, *De l'Abstinence des viandes*, II, 20-27 = 31 B 128 DK).

Non seulement les offrandes sont identiques dans les deux cas, mais aussi le sentiment de piété. Autrement dit, il n'est pas seulement question de végétarisme dans les textes précédents, même si l'abstinence de viande consiste en une radicalisation du rituel sacrificiel et symposiaque de la religion traditionnelle, mais il est plutôt question d'une nouvelle définition de la piété à travers la licence poétique. Un autre détail qui mérite notre attention réunit aussi les deux passages. Il s'agit de l'excitation du sens de l'odorat. Ce sens est par ailleurs le sens par excellence qui participe dans les sacrifices des animaux selon le mythe prométhéen chez Hésiode, mais qui est systématiquement et emphatiquement purifié chez les deux auteurs en comparaison, Xénophane et Empédocle. «Le vin est sobre (μείλιχος) et il sent la fleur», de même que «l'autel au centre, qui est rempli des fleurs» chez Xénophane, comme «De Cypris les hommes cherchaient des faveurs par des *offrandes pieuses*, par ... les fines odeurs de parfums, des sacrifices de myrrhe pure et d'encens fragrant» chez Empédocle. Ce qui rend cette comparaison encore plus intéressante est le fait que le prototype de l'autel fragrant en honneur d'Aphrodite qui se trouve au centre de

l'attention pieuse de deux auteurs remonte à Homère: dans l'Odyssée (VIII, v.364) l'autel d'Aphrodite à Paphos est décrit comme τέμενος βωμός θυήεις, ainsi que dans l'Hymne homérique V, dédiée aussi à Aphrodite qui reprend dans le vers 60 la même formule, à savoir le τέμενος βωμός τε θυώδης, juste après la référence à son temple fragrant (θυωδέα) dans le vers précédents qui est évoqué par le rituel symposiaque chez Xénophane. En plus le terme paradoxal μείλιχος par rapport au vin, qui sent aussi la fleur chez Xénophane évoque le sentiment μειλίχην, qui accompagne le γλυκερήν φιλότητα dans le vers 206 de la *Théogonie* d'Hésiode à propos d'Aphrodite, ce qui nous donne un clef sur l'occasion dans laquelle le banquet est offert, surtout comme Φιλότης est le nom propre choisi par Empédocle pour remplacer celui d'Aphrodite.

De même qu'Empédocle présente les hommes de la génération d'or cherchant «des faveurs par des offrandes pieuses» à Cypris, «le cratère, rempli d'εὐφροσύνη (piété) porte les sentiments des convives» chez Xénophane. Les objets du rituel symposiaque prennent ainsi la place des symposiastes. De l'autre cote, elles sont décrits d'une manière très détaillée, comme si elle introduisaient pour la première fois un tel banquet. En effet, les objets qui servent au banquet sont présentés un par un dans un ordre initiatique, qui définit aussi bien l'espace du rituel que son partage commun entre les banqueteurs. Dans l'éloge de Xénophane, les objets rituels deviennent les marqueurs de l'espace esquissé par la parole poétique et obtiennent ainsi une valeur en soi, qui ne change plus lors de leur manipulation par les mains des banqueteurs, comme aux banquets habituels ou au marché dont ils proviennent et où ils changent de valeur selon des règles changeantes en tant que marchandises. Au contraire, les mains des banqueteurs restent propres et vides, seuls témoins de leur présence dans le banquet de Xénophane et les objets rituels occupent des places fixes, qui leur accordent une valeur autonome. Apposés autour de l'autel, qui se trouve au centre de l'image poétique créée par Xénophane, ils restent intouchables, grâce à l'asile que cette place leur confère. Initiatrice de la symétrie du



cercle des banqueteurs, la centralisation des objets rituels invite au partage ordonné du rituel. Dans l'espace privé, qu'elle régit, le statut égalitaire des participants se définit autrement qu'au marché, espace public, d'où ils tirent leur identité civique et où les objets-marchandises se mettent à leur service.

Au contraire, dans le banquet xénophanien, ce ne sont pas les objets qui servent aux hommes mais les hommes qui se mettent au service des objets rituels. Aucun geste inutile. Les objets rituels méritent l'attention pieuse des banqueteurs: avant tout, les mains de deux servants tressent des couronnes dans l'ordre initiatique et versent de la myrrhe contenue dans une phiale sur les mains propres des banqueteurs. Par ces gestes rituels qui *suivent* traditionnellement le sacrifice sanglant, Xénophane *commence* le rituel de son symposium qui remplace ainsi le sacrifice sanglant, de la même manière que le miel et le fromage prennent la place de la chair de l'animal sacrifié sur la table. L'autonomie du banquet, qui contient le sacrifice et le festin qui le précédaient traditionnellement, est symbolisée par l'autonomie des objets qui lui servent. A la tête du défilé de leur présentation par Xénophane «le cratère rempli de piété». Au centre de l'espace décrit, l'autel couvert de fleurs. Entre les deux, la table chargée des fromages et du miel. La coexistence de l'autel et de la table sur le même plan est loin d'être anodine. Elle pourrait être indicative de l'économie opérée par Xénophane, lorsqu'il décide de réduire la séquence traditionnelle entre le sacrifice et le banquet à une seule occasion. Même si on atteste la même coexistence des objets rituels sur les vases archaïques, il ne s'agit pas de la même opération. Car le caractère narratif de la parole poétique n'est pas inhérent à la nature des images que les vases représentent, étant donné qu'il n'y a pas d'autre manière de décrire les moments suivis d'une instance sur le plan statique d'une surface peinte que par la juxtaposition des objets, qui découpent l'espace en deux dimensions par la place qu'ils occupent.

Comme dans un espace vide, Xénophane appose les objets rituels un par un dans l'ordre initiatique, sans donner aucune autre précision descriptive. Leurs noms seuls suffisent. A part les objets,

il nomme aussi les substances qu'ils contiennent. Les terre cuites sont remplies du vin déjà mélangé à l'eau et la table est chargée de fromage et de miel. Par opposition à cette description sèche au niveau visible, il provoque l'exaltation des sens de l'odorat et de l'ouïe, les seuls sens qui relèvent des qualités invisibles des essences, capables aussi d'exprimer les sentiments raffinés des convives. Ainsi les objets rituels non seulement contiennent les substances fluides, comme le vin mélangé ou la myrrhe, mais ils deviennent aussi porteurs des sentiments fluides des convives. Le cratère se tient rempli d'εὐφροσύνη, le sentiment commun entre les convives, et un autre vin «sentant la fleur se tient sobre dans les terres cuites». «Au milieu l'encens laisse exhaler son odeur pure. L'autel est rempli des fleurs et toute la maison résonne sous l'écho des chansons de la joie». On dirait même que les sentiments fluides des convives deviennent les qualités fixes des objets fixés dans l'espace pour la préparation de la parole poétique.

Ce sont les paroles, qui doivent être «utiles» (χρηστά, v.23) selon Xénophane et non pas les objets du rituel. Par opposition aux «fabrications des anciens, où il n'y a rien d'utile»,<sup>14</sup> puisque celles-ci n'inspirent pas des «actions justes» (τα δίκαια πράσσειν v. 15), la parole poétique doit être utile et purifiée de même que le vin déjà mélangé à l'eau, qui «ne va pas trahir sa parole», tant qu'il ne va pas excéder la juste mesure, en rappelant aux convives «des Titanomachies, des Gigantomachies et des Centauiromachies». Xénophane s'oppose aux récits d'Homère et d'Hésiode par des exemples précis et surtout en montrant son dégoût contre les épisodes sanglants et guerrières de la mythologie grecque. Encore une fois, les invectives que Xénophane lance contre les poètes épiques présentent une ressemblance frappante avec la condamnation des dieux belliqueuses dans les *Purifications* d'Empédocle juste avant la référence à la génération d'or sous la reine d'Aphrodite. En effet Empédocle fait état dans cette phase anthropogonique de l'absence des dieux qui sont venus après Aphrodite dans la *Théogonie* d'Hésiode:

Ils n'avaient pas de dieu Ares, ni de Tumulte

Ni de Zeus roi, ni de Kronos, ni de Poseidon  
Ils avaient Cypris reine...  
(Porphyre, *De l'Abstinence des viandes*, II, 18-20 = 31 B 128  
DK)

La vénération d'Aphrodite par des offrandes *pieuses* est loin de la sacrifice sanglante, comme elle est instaurée par le mythe «*prométhéenne*» chez Hésiode. En effet, par l'emploi de l'expression *προμηθείην* à la clôture de son élégie, Xénophane le premier incite à la prière poétique, tout en renversant l'entreprise du sacrifice sanglant «*prométhéenne*» chez Hésiode. Par cette opération, l'interdiction du sacrifice sanglant qu'Empédocle prêche dans ses *Catharmoi* est déjà en œuvre. *Λογόδειπνον* ou banquet des paroles est d'ailleurs le mot qu'Athénée utilise pour la première fois dans l'histoire de la pensée, afin de décrire son entreprise intellectuelle dans ses *Deipnosophistes*, qui semble trouver son occurrence archaïque dans le Banquet de Xénophane : «Tout d'abord, il faut que l'homme pieux s'adresse à dieu avec des paroles pures» (21 B 1 DK, v.13).

En effet, toute la théologie de Xénophane consiste en une tentative de purification de la représentation des dieux par les poètes épiques. Dans le but de donner une définition plus pure (*καθαρός*) et claire (*σαφής*) de la notion de dieu, il va jusqu'à contredire explicitement la tradition poétique précédente (21 B 10-16 DK). Son dieu est démythologisé, dans la mesure où on ne peut pas lui attribuer de récits de type homérique ou hésiodique. Par cette purification conceptuelle, Xénophane arrive à un tel degré d'abstraction que sa notion du dieu parvient à préconiser l'être unique et immuable du moniste par excellence, Parménide, ainsi que de la *φρήν* divine chez Empédocle.

ABSTRACT

In the present article, I endeavour to show the similarities between Xenophanes' banquet elegy (21 DK B 1) and Empedocles' *Purifications* (31 DK B 128), in order to put forward their common project regarding the reformation of hellenic religion through the abolishment of animal sacrifice. A λογόδειπνον as explicated by Xenophanes is considered to be the best offering to god.

KEYWORDS

Xenophanes, Empedocles, Homer, Hesiod, banquet, λογόδειπνον, sacrifice

BIBLIOGRAPHIE

- ADOMENAS, M. Heraclitus on Religion. **Phronesis** 44, 1999, p. 87-113.
- BABUT, D. Xénophane critique des poètes. **L'Antiquité Classique** 43, 1974, p. 83-117.
- BOWIE, E. Athenaeus' knowledge of Early Greek Elegiac and Iambic Poetry. In: **Athenaeus and his World**. BRAUD D., WILKINS J. (eds.). Exeter: University of Exeter Press, 2000. p. 124-135.
- BOWRA, C.M. Xenophanes on songs at feasts. **Problems on Greek Poetry**. Oxford, 1953. p. 1-14.
- CHRYSAKOPOULOU, Sylvana. L a Théologie de Xénophane. In: VASSALLO, Christian; WOERLE, Georg (eds.). **Physiologia: Topics in Presocratic Philosophy and its Reception in Antiquity**. Trier: AKAN Einzelschriften; Wissenschaftlicher Verlag, 2017. p. 169-197.
- DIELS, Hermann; KRANZ, Walter (eds.). **Die Fragmente der Vorsokratiker**. 6th ed. Berlin: Weidmann, 1951-1952.
- DIOGENES LAËRTIUS. **Lives of the Eminent Philosophers**. Transl. Robert Drew Hicks. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1925. 2 v.
- EDMONDS, J.M. (ed., transl.). **Lyra Graeca being the remains of all the Greek lyric poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindar**. London: Forgotten Books, 2012. 3 v.
- EMPEDOCLE. **Les purifications: un projet de paix universelle**. Transl. Jean Bollack. Paris: Seuil, 2003.
- GRAHAM, D.W. (ed.). **Studies in Greek Philosophy: Gregory Vlastos**. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1995. v. 1 (the presocratics).
- HESIODE. **Théogonie**. Transl. Annie Bonnafé. Paris: Payot & Rivages, 1993.
- LE BANQUET de Xénophane. Transl. Jean Defradas. **Revue des Études Grecques**, tome 75, fascicule 356-358, Juillet-décembre 1962, p. 344-365.
- WEST, M.L. **Iambi et elegi graeci ante alexandrum cantati**. Oxford: Oxford University Press, 1989-1992.

<sup>1</sup> Traduction Defradas, Jean, «Le Banquet de Xénophane», *Revue des Études Grecques*, tome 75, fascicule 356-358, Juillet-décembre 1962, pp. 344-365.

<sup>2</sup> Voir «La Théologie de Xénophane», in: *Physiologia*, Topics in Presocratic Philosophy and its Reception in Antiquity, eds Christian Vassallo, Georg Woerle, AKAAN Einzelschriften, Wissenschaftliger Verlag, Trier 2017, p.169-197.

<sup>3</sup> Voir BOWIE E., «Athenaeus' knowledge of Early Greek Elegiac and Iambic Poetry», in: *Athenaeus and his World*, ed. BRAUD D., WILKINS J., Foreword by G. BOWERSOCK, Exeter, 2000, 124-135.

<sup>4</sup> Voir ADOMENAS M., «Heraclitus on Religion», *Phronesis* 44, 1999, 87-113.

<sup>5</sup> BABUT D., «Xénophane critique des poètes», *L'Antiquité Classique* 43, 1974, , p. 92.

<sup>6</sup> Selon C. M. BOWRA, dans son article «Xenophanes on songs at feasts» (*Problems on Greek Poetry*, Oxford, 1953, 1-14), Xénophane «stresses the seriousness but not the gaiety of the occasion ... Xenophanes omits references to any such gaiety, and his omission can hardly be accidental», (p.10-11).

<sup>7</sup> Solon, 3, 10; 20, 2.

<sup>8</sup> Voir aussi VLASTOS G., «Theology and philosophy in early Greek thought», *Studies in Greek philosophy*, ed. by D. W. GRAHAM, v. 1: *The Presocratics*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995, p. 4, n. 8.

<sup>9</sup> Cf. 2

<sup>10</sup> Les coupes nous rappellent les coupes décorées d'yeux conservées au musée du Louvre, qui paraissent des masques dionysiaques lorsque les banqueteurs les approchent de leurs lèvres, afin de boire le vin symposiaque.

<sup>11</sup> Hésiode dans la *Théogonie* (v. 83-84) décrit la voix des Muses de la même manière qu'Empédocle dans ses *Purifications* ( 31 B 3, v. 3), comme une source d'eau claire. Notons aussi l'importance du choix entre la forme liquide de la parole et sa forme aérée dans l'*Odyssée* (*epea pteroenta prosêuda*), qui est pourtant indicative de la même conception de la nature de la parole transmise oralement et qui invite à la fixité de la parole écrite, seul moyen de sauvegarde.

<sup>12</sup> Notons aussi l'importance du choix entre la forme liquide de la parole et sa forme aérée dans l'*Odyssée* (*epea pteroenta prosêuda*), qui est pourtant indicative de la même conception de la nature de la parole transmise oralement et qui invite à la fixité de la parole écrite, seul moyen de sauvegarde.

<sup>13</sup> Traduction Bollack, Jean, Empédocle, *Les Purifications: Un projet de paix universelle*, Ed. du Seuil, 2003

<sup>14</sup> Cf. Platon, *Politique*, 1460b35-1461a1): Ces récits ne peuvent être ni vrais, ni les meilleures paroles, qu'on peut adresser aux dieux...

# “Here Have We No Abiding City”: From the Ancient Greek *Polis* to the Christian *Cosmopolis* Archimandrite Patapios

## ABSTRACT

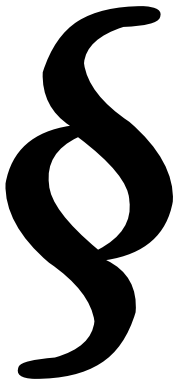
The focus of this paper is the concept of cosmopolitanism, the idea that the human being is neither confined nor defined by the immediate locality of a town, a city, or even a country, but is, in some sense, a citizen of the entire world or, at the very least, possesses an affinity with all the other members of the human race based on a common and universal psychophysical constitution (that of body and soul) and, more specifically, on the fact that all human beings are endowed with the faculty of reason. After outlining the rôle of the *polis* in ancient Greece, I trace the growth of cosmopolitanism from its roots in the Cynics to its further development and transformation by the Greek Church Fathers, touching briefly on certain aspects of Aristotle’s political theory and in particular on his oblique criticism of the Cynics, with a view to demonstrating that there is a definite progression in Greek thought from the centrality of the *polis* to a more open and generous attitude not just towards those belonging (as citizens) to other *poleis* and those belonging, by virtue of sex or social status, to no *polis*, but also toward those existing far beyond the confines of one’s own *polis*.

## KEYWORDS

Cosmopolitanism; Polis; Cynics; Greek Church Fathers; Political Theory of Aristotle.

SUBMISSÃO 14 nov. 2018 | APROVAÇÃO 2 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 25 dez. 2018

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i35.22567>



In his seminal book *After Virtue*, Alasdair MacIntyre offers a succinct summary of what he calls the “Athenian view of the virtues”. Invoking figures as diverse as the Sophists, Plato, Aristotle, and the Greek tragedians, he observes that they all “take it for granted that the milieu in which the virtues are to be exercised and in terms of which they are to be defined is the *polis*”. That is to say, “the virtues have their place within the social context of the city-state. To be a good man will on every Greek view be at least closely allied to being a good citizen”.<sup>1</sup> This point is made even more firmly by Aristotle, who maintains in the *Politics* that “man is by nature a animal suited for living in a city [*polis*],<sup>2</sup> and [that] he who by nature and not by chance is cityless [*apolis*], is either a bad man or superior to humanity”.<sup>3</sup> Aristotle goes on to remark still more sternly that a man who lives in isolation, either being unable to live in society or having no need thereof because he is self-sufficient, “is not part of the *polis*, and must be either a beast or a god”.<sup>4</sup>

In rather stark contrast to this assumption of the centrality of the *polis* to the classical Athenian and, more generally, Hellenic conception of what it is to be a human being stands the following utterance attributed to Diogenes of Sinope (ca. 405-ca.322 b.C.), one of the founders of the philosophical movement known as Cynicism. On being asked where he came from, he is said to have replied: “I am a citizen of the world [*kosmopolitēs*]”.<sup>5</sup> From the Christian era, not entirely dissimilar to Diogenes’ answer and even more striking is the response given by St. Basil the Great (330-379 a.C.) to the prefect Modestos, who had been sent by the Arian Emperor Valens to arrest him: “I have no idea what exile means, not being circumscribed by any place, and not regarding as my own the land in which I now reside and considering my own any land into which I might be cast; or rather, reckoning the entire earth to be God’s, Whose guest and sojourner I am”.<sup>6</sup>

I have cited these rather divergent sources from classical Greek and early Christian literature in order to throw into sharp



relief a very significant shift in thinking about man and his relationship not only to the society around him but also to the wider world and to the human race in general. The focus in this paper is the concept of cosmopolitanism: that is, in basic terms, the idea that the human being is neither confined nor defined by the immediate locality of a town, a city, or even a country, but is, in some sense, a citizen of the entire world or, at the very least, possesses an affinity with all the other members of the human race based on a common and universal psychophysical constitution—namely, that of soul and body—and, more specifically, on the fact that all human beings are endowed with the faculty of reason.

After outlining the rôle of the *polis* in ancient Greece—and especially in Athens<sup>7</sup>—I will trace the growth of cosmopolitanism from its roots in the Cynics<sup>8</sup> to its further development and transformation by the Greek Church Fathers. In the course of this presentation I will touch briefly on certain aspects of Aristotle's political theory and in particular on his oblique criticism of the Cynics. I wish to suggest, counter-intuitive though this will surely seem to many, that the Church Fathers had some respect for the Cynics and even echoed some of their ideas. The influence of Plato and, to a lesser extent, of Aristotle, on the Fathers is widely acknowledged and perhaps even taken for granted. The life and conduct of these two great doyens of classical Greek philosophy were quite conventional and would not have raised any Patristic eyebrows. The same could hardly have been said about the Cynics, given their not infrequently outrageous behavior and their questioning of traditional moral standards.<sup>9</sup> Surely, it will be objected, the Fathers could not have endorsed the teachings and ideas of the Cynics. What I aim to show is that, although the Fathers did not hesitate to criticize the Cynics for beliefs and conduct inconsistent with Christianity, they were able to see beyond their external eccentricities and discern something of value even in this most unlikely of sources. In assessing the attitude of the Church Fathers to ancient philosophy we should always keep in mind that they were neither Platonists nor Aristotelians nor adherents of any other school. As Constantine Cavarnos argues,

“their use of pagan philosophy was not a wholesale, slavish one”, but a “very selective or ‘eclectic’ use, which left them quite free to criticize the errors of secular philosophy”.<sup>10</sup>

I should note, at this point in my exposition, that the concept of cosmopolitanism was a not insignificant feature of the moral and political philosophy of the Stoics. It is generally accepted that Zeno of Citium (ca. 344–ca. 262 b.C.), the founder of the Stoic school, was influenced by the Cynics,<sup>11</sup> and not least in his *Politeia* (Republic), a work which survives, unfortunately, only in fragmentary form. These fragments “show marked Cynic elements such as the abolition of coinage, temples, marriages, and the notion that the true community must be one consisting of good and virtuous men”.<sup>12</sup> Although it is rarely possible, given the fragmentary state in which Hellenistic philosophy survives, to state anything with certainty, it is quite conceivable that the cosmopolitan spirit of Diogenes and other Cynics influenced Zeno. Thus, according to Plutarch, Zeno taught that “that we should not live in [separate] cities and communities, each distinguished [from the others] by our own laws, but should regard all men as countrymen and fellow citizens, for whom there is a single [common] life and order”.<sup>13</sup> Chrysippos of Soli (ca. 280–ca. 206 b.C.), the successor of Zeno and third head of the Stoic school, also advocated a form of cosmopolitanism. In what may plausibly be regarded as a summary of Chrysippos’ teaching on the subject,<sup>14</sup> Cicero states, *inter alia*, that “from the fact that no one would wish to pass his life in utter solitude, not even with an infinite abundance of pleasures, it is easily understood that we are naturally fitted for the union and society of men and for natural community”.<sup>15</sup> Another possible example of Chrysippos’ thinking on this subject may be found in an anonymous commentary on Plato’s *Theaetetus*, in which the author takes Chrysippos (or perhaps, more generally, the Stoics) to task for extending the scope of familiarization (*oikeiosis*)<sup>16</sup> from our kith and kin to “the last of the Mysians”,<sup>17</sup> in other words, to people in the most far-flung part of the world.

Within the confines of this paper there is simply not enough space to elaborate adequately on the Stoic conception of cosmopolitanism, considered either in and of itself or in connection to Patristic thinking on the issue.<sup>18</sup> This aspect of the relationship between classical and Patristic thought really requires a separate treatment.

Before discussing the nature and significance of the *polis*, I will expand on the somewhat heuristic definition of cosmopolitanism put forward earlier in this essay. I am not using the term in the popular sense of an appreciation or enjoyment of foreign travel or foreign cultures, although such an outlook is certainly not inconsistent with a more precise definition of cosmopolitanism. As the following passage from the article on this subject in the “Stanford Encyclopedia of Philosophy” makes clear, cosmopolitanism can be understood in a variety of ways:

Every cosmopolitan argues for some community among all human beings, regardless of social and political affiliation. For some, what should be shared is simply moral community, which means only that living a good human life requires serving the universal community by helping human beings as such, perhaps by promoting the realization of justice and the guarantee of human rights. Others conceptualize the universal community in terms of political institutions to be shared by all, in terms of cultural expressions to be appreciated by all, or in terms of economic markets that should be open to all.<sup>19</sup>

Although the cosmopolitanism of the Cynics has political and cultural aspects, its content is primarily moral. This, as we shall see, is more or less the kind of cosmopolitanism to be found in the Greek Fathers, although this Christian variety might also, and perhaps better, be characterized as practical or attitudinal.

There are, in addition to the aforementioned formulations of cosmopolitanism, positive and negative aspects, which themselves admit of stronger and weaker versions. For the purposes of this paper, I define moderate positive cosmopolitanism as an outlook which is (1) consistent with being a citizen of a particular city or country and taking part in local and national politics, which (2)

emphasizes a universal community and affinity among all human beings, but which does not commit one who espouses it to (3) belief in the necessity of abolishing national boundaries and creating a world-state or world government. On the basis of this definition, what I will call strict positive cosmopolitanism rejects (1), affirms (2), and affirms (3). Moderate negative cosmopolitanism, on the other hand, I define as an outlook which rejects (1), that is, denies the legitimacy of local or national citizenship and of participating in politics at any level, affirms (2), but rejects (3). On the basis of this definition, what I will call strict negative cosmopolitanism, which is, to all intents and purposes a form of anarchism, rejects (1) and affirms (2). With regard to (3), it advocates the abolition of national boundaries but denies the necessity of creating a world-state or world government. It should be clear from the foregoing definitions that all four versions of cosmopolitanism affirm a universal community and affinity among all human beings. As we shall see, it is the moderate strains of positive and negative cosmopolitanism that bear on my central theme.

I will now turn to a summary of the nature and significance of the *polis* in classical Greece, in order to set the stage for the skepticism towards the *polis* in Cynic thought and its transformation in Christian thought. It would scarcely be an exaggeration to say that for the ancient Greeks the *polis* occupied a central place in their conception of what it means to be a human being, to an extent that we in the modern world can only dimly understand.

In his magisterial *Paideia*, Werner Jaeger points out that ancient Greek culture “first assumed its classical form in the polis, or city-state”, and goes on to observe that “[t]he centre of gravity of Greek life lies in the polis” and that “[it] is the polis which includes and defines every form of social and intellectual activity”, such that “to describe the Greek polis is to describe the whole of Greek life”.<sup>20</sup> In more concrete terms, “To describe a Greek fully, not only his name and his father’s are needed, but also the name of his city. Membership in a city-state had for the Greeks the same

ideal value that nationality has for men of today”.<sup>21</sup> Thus, just as in our day to be a stateless person is not simply a serious disadvantage, but a positive calamity, since such a person does not belong anywhere and enjoys none of the normal rights and safeguards that a citizen of a country takes for granted, so also in ancient Greece, to be “cityless” was not far off from being the worst kind of punishment, if not tantamount to a death sentence. After all, one who did not belong to a particular *polis* would have no one to appeal to if wronged, no right to own property and earn a livelihood, no right to enter into marriage with another citizen, and no entitlement to vote or even to express an opinion on public policy. In other words, such a person would be, as the passage from Aristotle cited earlier implies, either sub-human or super-human.

I mentioned earlier in a footnote that the word *polis* is not quite correctly translated as “city-state”, because the Greek *polis* was more than a city and not really a state. In the case of ancient Athens, for example, what was then, and still is, known as Attica, the larger region in which the city proper (*asty*) was situated, was as much a part of the *polis* of Athens as the city proper. Altogether the Athenian *polis* covered an area of more than 1,000 square miles.<sup>22</sup> When dealing with ancient cities it is rarely possible to cite exact numbers, but according to one estimate, prior to the Peloponnesian War (431-404 b.C.) little more than two-fifths of the populace dwelled within the *asty*, which, like most *poleis*, contained the state hearth (*hestia*), the temples of the state cults, the offices of the highest magistrates, the *agora* (marketplace), and the Acropolis (citadel), while the remaining three-fifths resided in the countryside.<sup>23</sup> To continue with the *polis* of Athens, it was not exactly a state, if by “state” is understood some entity over and above the individuals that belong to it. In fact, in ancient Greece “the state was identical with its citizens [...] The public spirit of the citizens, which really held the Polis together, rested on their identity with the state”.<sup>24</sup> As Thucydides pithily expressed this idea, “It is men, not walls or ships devoid of men, that constitute a city”.<sup>25</sup>

By contrast, to many in our own day the word “state” connotes a coercive and menacing institution, which circumscribes our freedoms and confiscates our hard-earned money in the form of taxation. Of course, the Greek citizen had to relinquish a certain amount of his money in the form of taxes in order for the *polis* to continue functioning,<sup>26</sup> and he could not do just as he pleased. However, as h.d.f. Kitto argues, a commonplace Greek phrase like “It is everyone’s duty to help the *polis*” cannot adequately be translated into English and does not naturally resonate with us, for whom the very idea of “helping the city”, to say nothing of “helping the state”, has a decidedly alien ring to it. For a Greek, to help the *polis* was to help not only oneself but also one’s neighbor. Similarly, citing a phrase from Demosthenes about a man who “avoids the city”, he observes that this tells us nothing about the man’s place of residence: “[I]t means that he took no part in public life—and was therefore something of an oddity. The affairs of the community did not interest him”.<sup>27</sup>

For an ancient Greek,<sup>28</sup> his *polis* was everything. It endowed him with an identity that was at once political, social, and religious. It also afforded him the opportunity to participate in a rich cultural life, exemplified in Athens by the magnificent drama festival of the Great or City Dionysia, a competition steeped in religion in which tragedians like Sophocles and Euripides vied with one another for the first prize and for the prestige that resulted from such an award.<sup>29</sup> With regard to religion, it should be emphasized that while, as M.I. Finley points out, Solon, the great sixth-century Athenian legislator, “claimed neither divine guidance nor revelation nor ‘royal blood’” in promulgating his reforms, and thus evinced an outlook quite secular by comparison, for example, with the Code of Hammurabi, the public life of Greek cities in general was characterized by a “ubiquitous piety”, in the form of altars, sacrifices, oaths, oracles, and the like.<sup>30</sup> Even more significant is the fact that, as Fustel de Coulanges remarks, the Greeks “founded the city as a sanctuary for [...]common worship, and thus the foundation of the city was always a religious act [...] Every city was a sanctuary; every city might be called holy”.<sup>31</sup> Thus, Athens, for

example, was dedicated to Athena and Argos to Hera, to name but two *poleis*.

However, although the *polis* was everything for a Greek, as Jaeger also points out, it demanded everything in return.<sup>32</sup> In particular, every citizen was compelled to participate in public life and fulfill his civic responsibilities, including, not least of all, regular attendance at the popular assembly (*ekklēsia*)<sup>33</sup> and the duty to fight in defense of the *polis*. Wealthy citizens in Athens, furthermore, were obligated to perform “liturgies”, acts of public munificence, such as “the chorēgia, the presentation of the dramatic chorus” and “the trierarchy, the equipment and maintenance of triremes”.<sup>34</sup>

The centrality of the *polis* to the definition of one’s identity in ancient Greece is borne out by the following examples from Greek tragedy, which show what a dire fate it was to be *apolis*, that is, deprived of a *polis*, an outcast from one’s *polis*. One of the most telling examples appears in the *Philoctetes* of Sophocles, set in the period of the Trojan War in which the protagonist, a skilled archer, has been abandoned on the deserted island of Lemnos by the Greeks on their way to Troy on account of a malodorous wound. In response to Odysseus’ threat to take him by force to aid the Greek cause through his miraculous bow —indeed, to bring about the fall of Troy—, Philoctetes angrily exclaims: “You cast me forth me friendless, desolate, without a city [*apolin*], a corpse among the living”.<sup>35</sup> As MacIntyre remarks, “it is essential to the action [of the tragedy in question] that Philoctetes by being left on a desert island for ten years has not been merely exiled from the company of mankind, but also from the status of a human being”.<sup>36</sup> Another example comes from Euripides’ *Hippolytos*. Defending himself against the false accusation of having violated his stepmother, the young *Hippolytos* appeals to the gods to let him perish, deprive him of name and honor, expel him from home and city, and make him a roving exile on earth, if he is in fact guilty as charged.<sup>37</sup> Again, in a fragment from a tragedy of uncertain authorship, the speaker says, or it is said of someone, that he is “cityless [*apolis*], homeless, bereft of fatherland, a pauper and

wanderer, living life from day to day”.<sup>38</sup> As in the previous quotation from Euripides, being *apolis* is connected with becoming an exile, with all of the insecurity and suffering that this entails.<sup>39</sup> A citation, finally, from a speech by the orator Antiphon may serve to confirm the perilous consequences of being cityless. The defendant, who has been accused of murder, appeals to the jury in the following terms: “[I]f I am convicted now and put to death, I will bequeath an unholy disgrace to my children; but if I go into exile, I shall become a pauper in a strange land, an old man without a city”.<sup>40</sup>

There was, however, another side to being *apolis*. The Sophists, who were in certain respects forerunners of the Cynics, although customarily identified by the places from which they hailed, did not for the most part consider themselves bound by such associations. Men like Gorgias and Hippias travelled freely from *polis* to *polis* in a way that was, in that era, somewhat unwonted.<sup>41</sup> If not literally *apoleis*, in the sense of being social outcasts, they lived in a state of what might be termed voluntary exile. They deliberately chose to de-emphasize the strong bonds between an individual and his *polis*, which was, as we have seen, such a hallmark of ancient Greek self-understanding.

Few issues play such a prominent rôle in Sophistic thinking as the distinction between convention or custom (*nomos*) and nature (*physis*). Although we have to rely on Plato’s account in the *Protagoras* for the following words attributed to Hippias, we may presume that this passage captures, to some extent, the cosmopolitan outlook that seems to have characterized this Sophist in particular. Addressing a company of intellectuals from various *poleis* in the house of Callias, a wealthy patron of Sophists, Hippias says: “Gentlemen who are present, I regard all of you as kinsmen, friends, and fellow citizens—by nature, not by convention. For by nature like is akin to like, but convention, the tyrant of mankind, compels us to do many things that are contrary to nature”.<sup>42</sup> This distinction between nature and convention, which was later to become an antithesis in Cynic thought, had to



be somewhat mitigated in order to allow for the realities of human society.

This leads us to the next point, that is, the adumbration of a contractarian theory of the state, that is, of the “social contract”, which is to be found in the extant fragments of certain of the Sophists and in the doxographical tradition. Kerferd summarizes this notion, which was far more fully developed by Hobbes, Locke, and Rousseau, as follows: “[T]he theory of the social contract maintains that human societies rest on an implied and so non-historical, or on an actual and historical agreement to establish an organised community”.<sup>43</sup> As he goes on to observe, the essence of this idea is “the view that political obligation flows from actual or implied contractual agreement”.<sup>44</sup> As an example of such agreement he cites a passage from Xenophon’s *Memoirs of Socrates*, in which Hippias states that the laws of a *polis* are written records of agreements (i.e., contracts) between citizens that specify what ought to be done and what ought to be avoided.<sup>45</sup> There is an element of contingency implicit in, or at least consistent with, such a viewpoint: human beings might or might not choose to arrive at agreements on matters of law, and might perhaps devise some other means of organizing communal life or even dispense with it altogether, preferring to dwell in some degree of isolation. This new conception of the relationship between man and the *polis*, by virtue of its detachment of the individual from the community that constitutes the *polis*, paves the way for the more cosmopolitan outlook that we find in the Cynics. A human being is no longer defined by membership in the citizenry of a *polis*. Indeed, he might not inhabit a *polis* at all, and might not even have a fixed abode.

Before I turn to the Cynics themselves, there is one other quotation from the Sophists that is of relevance to my exposition. According to a very small fragment from Lycophron, a pupil of Gorgias, “Law is a guarantor of men’s rights against one another”.<sup>46</sup> This is a species of the aforementioned social contract theory, and, as Kerferd observes, it reflects a “protectionist view of the state, according to which the state exists merely to guarantee

men’s rights against each other”.<sup>47</sup> Such a minimalist political philosophy is, as we shall see, diametrically opposed to Aristotle’s conception of the *polis* as the environment in which one learns to acquire virtue and become good, these being the very ends for which the *polis* exists.<sup>48</sup>

Let us turn now to the Cynics. It is scarcely possible, within the confines of this paper, to expound in detail a movement which, for all of the fragmentariness of the literary evidence, has a great deal to offer the student of ancient philosophy. My discussion will be rather more telescoped than is strictly desirable. Some broad characterizations are nonetheless in order.

A “cynic” may be defined as “one who believes that human conduct is motivated wholly by self-interest: a person who expects nothing but the worst of human conduct and motives”. In other words, he is a misanthrope, someone “given to or affecting disbelief in commonly accepted human values and in man’s sincerity of motive or rectitude of conduct: accepting selfishness as the governing factor in human conduct [...] exhibiting feelings ranging from distrustful doubt to contemptuous and mocking disbelief”.<sup>49</sup> Some scholars portray the Greek Cynics as misanthropes, and certainly they were, in general, inclined to “disbelief in commonly accepted human values”. However, this fails to do justice to the historical evidence, which, although very limited and perhaps not entirely reliable, does suggest a more compelling picture of these philosophers.

Perhaps the most enduring and most familiar image of the Cynic is Diogenes of Sinope in his tub or wandering round Athens during the daylight hours with a lantern, in search of an honest man. In fact, Diogenes did not live in a tub, but rather in a large earthenware wine cask (*pithos*),<sup>50</sup> and when he was searching in Athens for a “honest” man, he was actually in quest, somewhat enigmatically, of a “man”,<sup>51</sup> that is a genuine human being, one who lived a simple life as he did, stripped of all artificiality and superfluity.<sup>52</sup> In essence, Diogenes was an ascetic, an exponent *par excellence* of practical philosophy, who saw himself as an exile not only from his native Sinope but also from everything worldly.

Thus, Diogenes Laërtios records, *inter alia*, that he slept in his cloak, ate and slept wherever he happened to find himself,<sup>53</sup> and would trample barefoot through the snow.<sup>54</sup>

Among the Cynics I have so far referred only to Diogenes of Sinope, who is in many ways the archetypal Cynic. I will also advert briefly to Crates of Thebes (ca. 365 b.C–ca. 285 b.C.), who is often considered to be a successor, in some sense, of Diogenes. If my comments center more on Diogenes, this is not because Crates is unimportant, but because more of the anecdotes ascribed to Diogenes have a direct bearing on the overall theme of this article.

Now, it may seem odd at first sight and counter-intuitive, as I admitted earlier, to devote any attention to the Cynics in an assessment of the relationship between ancient Greek philosophy and the Church Fathers. After all, as Donald Dudley remarks,

It is particularly easy for the modern observer to see only the grotesque aspect of Cynicism, and to miss its real significance. This is partly due to the fact that Cynicism is usually presented to us in histories of Greek philosophy, where it forms an interlude of semi-comic relief between Socrates and Plato, or between Plato and the Stoics.<sup>55</sup>

Dudley goes on to observe that a great many of the stories about Diogenes in Diogenes Laërtios “belong rather to an anthology of Greek humour than a discussion of philosophy”.<sup>56</sup> It must be admitted that Dudley himself takes Diogenes and the other Cynics a good deal more seriously than the foregoing comments might suggest. However, a far more nuanced and judicious interpretation of the Cynics is evident in recent scholarship, and it is on this modern evaluation that I shall be relying in what follows.

In his otherwise excellent study, *The Unity of Mankind in Greek Thought*, to which I have already referred, h.c. Baldry puts forth a rather more negative view of the Cynics. According to his reading of the sources, “an ideal figure stood at the centre of Cynic thought: the *sophos*, the man of wisdom, whom they, like Plato, identified with the true and natural man”.<sup>57</sup> Baldry presents the

Cynic sage as an ultra-individualist, even a misanthrope, characterized by complete self-sufficiency (*autarkeia*), who acknowledges spiritual kinship only with his fellow sages, and who feels nothing but contempt for the unenlightened masses. “Cities and their laws may be right for the common herd whom the politicians serve, but the wise acknowledge no city or law known to ordinary men”.<sup>58</sup>

I have already cited the famous apophthegm of Diogenes in which he proclaims himself “a citizen of the world [*kosmopolitēs*]”. Some scholars interpret this as a purely negative statement, in which Diogenes was denying that he was a citizen of any particular Greek city.<sup>59</sup> There does not, however, seem to be any solid evidence for this interpretation. It occurs in the midst of a whole train of otherwise unrelated anecdotes in Diogenes Laërtios’ life of Diogenes. We do know, of course, that Diogenes hailed from Sinope, a city in Pontos, and that he was exiled from his native city. Perhaps he felt the sting of exile, coupled with some degree of resentment, in the particular circumstance in which the question of his civic origin was posed. At any rate, it is not unreasonable to see it as a more positive affirmation of wider loyalty to humanity or the world as a whole. As John Moles points out, Diogenes did not say, in response to the question, “Where are you from?” “I am without a city” (*apolis eimi*), as he did on other occasions.<sup>60</sup> Moles then offers the following comparison: “If in 1996 you are asked, ‘Are you French or German?’ and you reply, ‘I am European,’ the reply entails both the rejection of a restrictive nationalism and the assertion of a larger loyalty”.<sup>61</sup> The assertion that one is a European is perfectly consistent with an acknowledgment that one is French or German. Likewise, Diogenes could respond that he was a citizen of the world without necessarily denying that he was from Sinope. However, he evidently did not consider his Sinopean origins to be in any way determinative of his identity as a human being. In this sense he decisively rejects the classical Greek idea that being a member of a particular *polis* is an indispensable component of one’s humanity.

What, then, did Diogenes mean by the term *kosmopolitēs*? It would seem, on the face of it, to be rather vacuous to maintain that one is a citizen of the world. What could its positive content be? It is worth noting that the word itself is very rarely found in extant Greek literature. It is used by Philo of Alexandria in several of his works,<sup>62</sup> but is otherwise unattested until the fourth century a.D., appearing four times in the *Apostolic Constitutions*<sup>63</sup>—though nowhere else in the corpus of Patristic literature. It should be noted at this point that many scholars are doubtful as to the authenticity of many of the aphorisms ascribed not only to Dionysios but also to other Cynics. However, as Philip Bosman contends, “the majority of scholars are inclined to believe that this particular saying did come from Diogenes himself”.<sup>64</sup> In support of the authenticity of the aphorism in question, Bosman cites the well-known verbal dexterity of the Cynics and the fact that cosmopolitan ideas are frequently attributed to the early Cynics.

Now, as to the possible meaning of *kosmopolitēs*, Bosman rightly observes that it is a highly paradoxical expression. *Kosmos*, in ancient Greek thought, at one level simply denotes order and structure, but at another, more technical level refers to the entire physical universe. We have already seen that *polis* implies a whole range of rights and responsibilities pertaining to the member of a “city-state”. But how could one be a citizen of something as extended, if not infinite, as the cosmos? Can the cosmos be understood as being some sort of *polis*? Bosman answers these questions as follows:

[T]he combination *cosmos* + *polis* redefines both terms: the *cosmos* as in a sense analogous to a *polis*, and *polis* as not necessarily restricted to the ordinary human establishments known as *poleis*.... The *cosmos* to which [Diogenes] refers is the ordered reality resembling the *polis* in having its own set of behaviour-regulating laws to which the Cynic, of necessity, subjects himself. As a citizen of this ordered whole, he claims the rights and status peculiar to it.<sup>65</sup>

Earlier on I proposed several different definitions of cosmopolitanism, among which was what I termed moderate negative cosmopolitanism, that is, an outlook which denies the legitimacy of participating in politics at any level. According to this formulation of cosmopolitanism, being a citizen of the world means not being, or not considering oneself to be, a citizen of any city or country at all, though it does not entail belief in the necessity of establishing any kind of world government or in the abolition of national boundaries. Representatives of the first generation of Cynics, such as Diogenes and Crates, are, I submit, properly to be characterized as moderate negative cosmopolitans.

As Moles points out, later Cynics tended to inhabit cities, which they exploited for the purpose of begging, and even to participate in political affairs by dispensing advice to those in authority. In his view, however, it is “certain that the Cynicism of Diogenes and Crates, Cynicism at its most typical, rejected the polis”.<sup>66</sup> Moles immediately qualifies this rather bald statement by citing five respects in which the word *kosmopolitēs* might be interpreted in a more positive sense. I will summarize these points briefly, since they endow the term *kosmopolitēs* with specific content.

I have already mentioned Moles’ argument that Diogenes does not say that he is *apolis*. His second argument is that the aphorism in question should be read against the background of incipient cosmopolitanism evident in fragments of Heraclitus, Euripides, Antiphon, and Hippias, among others.<sup>67</sup> Thirdly, he compares Diogenes’ response to a similar statement ascribed by Xenophon to the Cyrenaic philosopher Aristippos, in which the latter claims that he is a “stranger [*xenos*] everywhere”, refusing to confine himself to a state (*politeia*).<sup>68</sup> Moles contrasts what he sees as Aristippos’ negative characterization of himself with Diogenes’ willingness to call himself a citizen (*politēs*) of the cosmos: “Diogenes substitutes the positive and the engaged (*politēs*, *politeia*) for the negative and disengaged [*xenos*], and he extends his sphere of operations beyond the world of human beings”.<sup>69</sup> His fourth and fifth arguments both center on the paradoxical and

ironic nature of the word *kosmopolitēs*. As I framed this point earlier, how could one be a citizen of something as extended, if not infinite, as the cosmos?

In order to answer this question, we need to bear in mind, as Moles observes, that the cosmos includes everything: the earth and the heavens; animate and inanimate nature; human beings and animals; Cynics and non-Cynics; Greeks and barbarians; men and women; the heavenly bodies and the gods who dwell in the heavens.<sup>70</sup> To be a citizen of the cosmos is to live according to nature rather than according to the artificial conventions or customs (*nomoi*) of the *polis*, and living according to nature is the very definition of Cynic virtue.

It should be noted, incidentally, that the Cynics had slightly more enlightened attitudes towards women than was generally customary in their day, as we may infer from the way in which Crates and his wife, Hipparchia, who “was proud to have spent on ‘education’ the time she might have wasted at the loom”, conducted themselves, both clad in the rough Cynic cloak and even attending dinners together, “which no respectable Athenian lady would do”.<sup>71</sup> With regard to slavery, although there is no evidence that they advocated its abolition—an opinion which would have been quite revolutionary in the context of Greek society—nevertheless we know that two representatives of the second generation of Cynics, Monimos and Menippos, were former slaves, which suggests, at the very least, that Cynics were willing to admit such persons into their circles.<sup>72</sup> In addition, the 4<sup>th</sup> century b.C. Cynic Onesicritos declared it to be a significant achievement on the part of the Indians whom he visited that there was no slavery in their domain.<sup>73</sup> There is not much more evidence for their attitude towards non-Greeks, but Diogenes Laërtios does note that Diogenes drew examples of endurance from Cyrus, the King of Persia, as well as from Heracles, which is perhaps indicative of open-mindedness in this regard. In any case, no one who called himself a “citizen of the cosmos” could possibly have envisaged the cosmos as being coterminous with Greece.

As I pointed out earlier, the *polis* was an essential component of a Greek man’s identity, and in return for giving meaning to his life it demanded a total commitment from him. If Diogenes’ use of the word *politēs* was to have any significance at all, it must have entailed some sense not only of responsibility towards the cosmos, towards the world around him, but also of being one “citizen” among many others. A *polis* with only one *politēs* would be wholly inconceivable. Thus, to be a citizen implies mutuality and community with other citizens. Now, in the course of his exposition, Moles uses the word *politeia*, which can refer to a state or a government, but also to one’s personal conduct or way of life.<sup>74</sup> He goes on to argue that “the Cynic *politeia*, the Cynic ‘state,’ is nothing other than a *moral* ‘state’: that is, the ‘state’ of being a Cynic”.<sup>75</sup> This interpretation is borne out by the following sentence from Diogenes Laërtios: “[Diogenes said that] the only correct state [*politeia*] was the one in the universe [*kosmos*]”.<sup>76</sup>

On this reading, a *politeia* is really, as much anything, a state of mind, an attitude or outlook, something which may neatly be encapsulated in the Greek word *phronēma*. I have already suggested that this is what the cosmopolitanism of a Greek Fathers like St. Basil amounted to, a point which I hope will emerge more clearly in the final part of the present essay.

According to Diogenes Laërtios, Diogenes “used to say that he opposed boldness to fate, nature to convention, and reason to passion”.<sup>77</sup> But even Diogenes, the exponent of “hard Cynicism”,<sup>78</sup> was compelled to make some allowance for convention in the organization of society at large. There is a controversial passage in Diogenes Laërtios’ life of Diogenes over which a great deal of ink has been spilled, and it is not my intention in the present work to offer any further solution to the difficulties that it raises. I would, however, like to suggest an interpretation of it that will dovetail neatly with my presentation of the Patristic understanding of cosmopolitanism and its relationship to Cynicism.

Here is the text in question: “With regard to the law (*nomos*), he [Diogenes] held that it was impossible for there to be



political government (*politeuesthai*) without it. For he says: Without a city there is no profit in something civilized; and the city is civilized. Without law there is no profit in a city. Therefore law is something civilized”.<sup>79</sup> This passage may well come from Diogenes’ lost work, the *Politeia* (Republic), a program for an ideal state along the lines of Plato’s more famous work of the same name.<sup>80</sup> It can, however, also be construed, as it is by Baldry, as a concession to the weaker members of the human race who are unable to attain to Cynic sagehood: “It is true that one passage of Diogenes Laertius attributes to Diogenes the view that *nomos* is civilised and one cannot live in a city without it; but this is to talk in terms of what is expedient for the crowd, not what is 'according to nature' and right for the wise man”.<sup>81</sup> There does not, in fact, seem to be any evidence that Diogenes envisaged a utopian abolition of the *polis* or of other institutions associated with it.

Crates, incidentally, was apparently a much more genial and mellow personality than Diogenes,<sup>82</sup> and, according to Moles, “it seems clear that he did not insist on the complete renunciation of wealth or that everybody should become a Cynic, and that he conceded a certain legitimacy to existing occupations. While the values of the Cynic philosopher are superior, those of ordinary men are not damned”.<sup>83</sup>

There is admittedly a great deal more that could be said about Diogenes and his fellow Cynics, but I will content myself, here, with just a few further anecdotes, which shed some light on the Cynic attitude towards the rest of the world. Earlier on I cited a fragment from a Greek tragedy, “cityless, homeless, bereft of fatherland, a pauper and wanderer, living life from day to day”, which, according to Diogenes Laërtios, Diogenes applied to himself.<sup>84</sup> This might seem to be at odds with Moles’ argument that he did not say that he was *apolis*. However, he was in this case perhaps simply citing a literary passage in order to illustrate the austerity and detachment of his way of life.<sup>85</sup> More pointedly, on one occasion, to someone who reproached him for being an exile he replied: “But it is for this reason, you hapless man, that I became a philosopher”. To another person, who observed that the

people of Sinope had condemned him to exile, he retorted that *he* had condemned *them* to remain in Sinope.<sup>86</sup>

The following quotation from a tragedy by Crates also exemplifies the Cynic attitude of detachment from the world and at the same time a sense of being at home anywhere: “No single native tower or roof for me: the citadel and house of the whole earth stands ready for us as our dwelling-place”.<sup>87</sup> The otherwise bitter experience of exile could be turned to positive advantage by philosophers like Diogenes and Crates, since it enabled them to live in relative freedom, untrammelled by the familial and civic bonds that confine the vast majority of human beings to an entirely mundane existence. Two quotations, one from Dio Chrysostom and the other from Epictetos, will round off this section of my essay. According to Dio Chrysostom, Diogenes “made the cities his home and used to live there in the public buildings and in the shrines (which are dedicated to the gods), regarding as his hearthstone the whole world, which after all is the common hearth and nourisher of mankind”.<sup>88</sup> Epictetos says of him: “Diogenes [...] did love mankind, but how? As was fitting for a minister of God, at the same time caring for men, and being also subject to God. For this reason all the earth was his country, and no particular place”.<sup>89</sup>

Before I return to the passages from Aristotle cited at the beginning of this paper, I will briefly address the state of the ancient Greek *polis* in the fourth century. While there is no doubt that, during the course of the century in question, the *polis* gradually became less and less like its fifth-century self, the period of its heyday, nevertheless, as Julia Annas comments, “It is a cliché that, in the moral and political philosophy of the schools which formed in the Hellenistic period, the *polis* loses the central role which it has for Plato and Aristotle”. Indeed, she suggests, “[t]he textbook claims that moral and political philosophy in the Hellenistic period became more 'individualistic' are generally too vague to assess, and the question badly needs re-examination”.<sup>90</sup>

Mogens Hansen provides just such a re-examination in his recent work on the Greek *polis*, in which he candidly challenges

the received view, namely that the rising Macedonian kingdom had destroyed the *polis* by the middle of the fourth century, and remarks that

it is often supposed that the city-state disappeared at a single blow, the blow being the Battle of Chaironeia on 7 Metageitnion = 2 August 338, probably at c.3 o'clock in the afternoon when the defeat of the Thebans and Athenians by the Macedonians under Philip II was a reality—and that was what rang the referee's bell for the city-state.<sup>91</sup>

Although it is commonly supposed that Greek *poleis* lost their independence (*autonomia*), which is generally reckoned to be “the most important characteristic of a city-state”, at the beginning of the Hellenistic period, many smaller *poleis* had already lost or forgone their independent status by being absorbed into such quasi-empires as the Delian League or by joining other *poleis* of similar size in forming federations. However, they did retain their autonomy in the sense of being self-governing. Hansen argues that the decline of the *polis* was a very gradual process, and that it was not until the late third century A.D. under the Roman Empire that the *polis*, as a self-governing institution, really began to disappear.<sup>92</sup>

In view of the above assessment by Hansen, it can more easily be appreciated that in the first book of the *Politics*, from which the passages previously cited are taken, Aristotle was not describing an ideal *polis*, but a form of social organization that was still in existence in his own day, albeit one in which the direct democracy of fifth-century Athens had not survived entirely intact. Now, what did Aristotle mean by characterizing one who lived without a city (*apolis*) as either “bad or superior to humanity”, or as “either a beast or a god”? The answer is, perhaps not surprisingly, that he was criticizing the Cynics without actually identifying them as such.

In his survey of the political thought of Plato and Aristotle, Barker contends that while it might seem fanciful to apply to the Cynics or Cyrenaics Aristotle's words about the “cityless” man

being either a beast or a god, nonetheless “the cap fits”.<sup>93</sup> Oddly enough, though, he does not make the connection, which seems obvious enough, between “beast” and “dog.” The Greek word for “dog,” *kyōn*, is, after all, the root of the very name “Cynic.” Diogenes was notorious for his often outrageous behavior, and it is this behavior that seems to have earned him—and his followers—a name which would ordinarily be highly opprobrious, but which he deemed to be an honorific title. He is reported to have replied, when asked what it was that he did to be called a dog: “I fawn on those who give to me, bark at those who don’t, and bite the wicked”;<sup>94</sup> at times he would even act like a dog.<sup>95</sup> Given that Aristotle (384-322 b.C.) was a younger contemporary of Diogenes, it is very likely that he was familiar with the latter’s sayings and antics. So much for Diogenes’ doghood. As far as his putative godhood is concerned, he used to say that good men—presumably including himself<sup>96</sup>—were images of the gods and that since it was a property of the gods that they lacked nothing, those who needed few things were like the gods.<sup>97</sup> This last statement echoes the sense of *autarkeia*, one of the salient characteristics of the Cynics, which Aristotle, significantly enough, adduces to explain why someone might choose to live in isolation.<sup>98</sup>

These particular remarks aside, it is obvious that the Cynic rejection of the *polis* in favor of a life lived according to nature was wholly incompatible with Aristotle’s conception of the *polis* as the context in which one learns virtue and becomes good. Had the opportunity arisen for Aristotle to debate the nature of virtue with Diogenes, he might well have asked his Cynic colleague from what source an individual could learn to be virtuous if he lived in isolation from a community. Even more important, from Aristotle’s perspective, is the priority of the community over the individual. As Annas puts it, “[i]n taking part in [...] a political community, the citizen takes part in shared activity and the achievement of a good common to the community [...]. An individual citizen achieves his own good properly as part of the common good, since the *polis* is prior to the household and the whole to its parts”.<sup>99</sup>

This may seem somewhat startling to us who inhabit modern “liberal” societies, in which the freedom of the individual is paramount and in which there is no sense of belonging to anything resembling the ancient Greek *polis*. But in Aristotle’s view, there is no distinction between the good of the individual and the good of the *polis*, and no distinction between ethics and politics. Thus, near the beginning of the *Nicomachean Ethics* he very clearly states that

even though the good is the same for an individual and for a *polis*, that of the *polis* seems at all events good greater and more perfect both to attain and to preserve; while it is better than nothing to secure the good for one man alone, it is finer and more divine to secure it for a people and for *polis*.<sup>100</sup>

In a similar vein, in Book IX of the same work, Aristotle comments that

it is surely absurd to make the blessed man [*ton makarion*] a solitary. For no one would choose to have all good things on his own, since man is a social creature and one whose nature it is to live with others. This is also the case for the happy man [*tō eudaimon*], for he has the things that are by nature good; and it is clear that it is better for him to spend his days with friends and decent people than with foreigners and just anyone.<sup>101</sup>

The final sentence in the second quotation may well strike us as rather chauvinistic or narrow-minded, and in this connection it must be acknowledged that Aristotle’s ethical and political thought, though a rich and perennial source of wisdom from which modern philosophers still draw-inspiration, does have some less attractive features. On the positive side, we should note that, for Aristotle, the *polis* is, first and foremost, a community (*koinōnia*),<sup>102</sup> not simply an aggregation of individuals who happen to live in the same place. In the words of Glanville Downey, the *polis* “was a coordinated system of ethical and political activity”,

“an educational institution and a creative organism”, being ideally “designed to form man into the best kind of man”.<sup>103</sup>

On the negative side we have to reckon with Aristotle’s opinions on women and slaves. Thus, with regard to women, he held, for example, that although they, like men, were endowed with faculty of deliberation, their form of this faculty was “lacking in authority” (*akyron*).<sup>104</sup> As for slaves, not only are they entirely bereft of a deliberative faculty,<sup>105</sup> but they are also “animate items of property”.<sup>106</sup> This conservative attitude compares quite unfavorably with the more open and egalitarian outlook of the Cynics. Aristotle excluded laborers, and even artisans, from citizenship, even though they performed work that was a necessary condition for the continuing existence of any *polis*<sup>107</sup>—a view which Sir Ernest Barker calls “repellent”, since “it lowers the workers of a community into the community’s slaves”.<sup>108</sup>

In the end, it is difficult to conceive of any more diametrically opposed viewpoints on the nature of moral life. In Aristotle, on the one hand, we have the emphasis not simply on community and place as preconditions for acquiring the virtues and attaining to goodness,<sup>109</sup> but also on a particular form of social organization, namely, the *polis*. Diogenes, on the other hand, underscores individuality and detachment from one’s surroundings as prerequisites for achieving these goals. From a reading of Diogenes Laërtios it is possible to sense a glimmer of communal sentiment among the Cynics, albeit limited to their own circle, as in the dictum (not attributed to any particular Cynic), “The wise man is a friend to one like him”,<sup>110</sup> and in the statement ascribed to Crates, “I am a citizen of Diogenes”,<sup>111</sup> that is, a fellow citizen of the *politeia* of the wise.

We find ourselves, then, near the end of the fourth century b.C. with two radically polarized conceptions of the relationship between the individual and the community. How are we to make the transition from this historical juncture to the late fourth century a.C., when St. Basil offered his bold response to Modestos? I will cite a few passages from the New Testament as a

bridge to the Patristic era, which will be the focus of the remainder of this article.

First, however, it must be admitted that there is, unfortunately, very little continuity between classical and Christian thought on the issue of the individual and the community. The Hellenistic age saw a remarkable flowering of philosophical activity on the part of the Stoics, the Epicureans, and the Skeptics, among others, and although it would be an exaggeration to say that political philosophy died out during this period, as conventional wisdom has it,<sup>112</sup> the primary contributions of these philosophical schools were in the areas of logic, ethics, and physics. Even if the texts of Aristotle's *Politics* were not completely lost, they must have become somewhat scarce, given the dearth of commentary on it during the Hellenistic era and thereafter.<sup>113</sup> It is impossible to determine whether St. Basil and his great contemporaries, Sts. Gregory the Theologian and Gregory of Nyssa, actually read the *Politics* themselves, although there is in one of St. Basil's homilies on the Psalms an intriguing allusion to first of the passages that I cited in my introduction, which it is tempting to suppose that he might have heard at a lecture when he was a student at Athens. St. Basil says, with reference to St. Matthew 5:42, "Give to him that asketh thee, and from him that would borrow of thee turn not thou away", "these words summon us to sharing [*koinōnikon*] and reciprocal love, and to what is proper to our nature. For man is a social [*politikon*] and gregarious creature. For in a common way of life and mutual interaction generosity is necessary for correcting what is lacking".<sup>114</sup> The expression *politikon zōon* is not unique to Aristotle,<sup>115</sup> and so we cannot infer from its use in this passage that St. Basil derived it from the *Politics*. Apart from this text, however, there is precious little evidence that the Church Fathers had any familiarity with the *Politics*. In order to pursue this topic, therefore, I have adopted a more indirect approach, but one that will still facilitate a dialogue, as it were, between the Fathers and the classical tradition.<sup>116</sup>

Let us turn now to the bridge afforded by the New Testament. There are four key texts, all taken from the Epistles,

which enable us to make the transition from pagan to Christian antiquity: the first and second, from St. Paul, “[Y]e are come unto mount Sion, and unto the city [*polei*] of the living God, the heavenly Jerusalem”, and “Here have we no abiding city [*polin*]”,<sup>117</sup> the second, also from St. Paul, “For our citizenship [*politeuma*] is in heaven”,<sup>118</sup> and the third from St. Peter, “Beloved, I beseech you as sojourners [*paroikous*] and pilgrims, to abstain from fleshly lusts, which war against the soul”.<sup>119</sup>

If we traverse this textual bridge, we will reach the *Epistle to Diognetos*, a fascinating document of uncertain authorship and date. Formerly attributed to St. Justin the Philosopher, it is now generally assigned to sometime in the second century a.D., though even later dates have been suggested. Fortunately, it is the content of this work, not its provenance, that concerns us here. For our purposes, the most important section is to be found in chapter 5, in which the author says:

For Christians are distinguished from the rest of mankind men neither by country, nor by language, nor by customs. For they [do not] dwell in cities of their own [...]. But, inhabiting both Greek and barbarian cities [...] and following local customs with regard to clothing, food, and the rest of life, they display the admirable and undeniably extraordinary character of their way of life [*politeia*]. They inhabit their own countries, but as sojourners [*paroiko*]. They share all things [with others] as citizens, and yet endure all things as strangers. Every foreign country is their homeland, and every homeland is a foreign country [...]. They are in the flesh, but they do not live according to the flesh. They pass their days on earth, but they are citizens of heaven. They obey the appointed laws, and they surpass the laws by their own lives. They love all, and are persecuted by all.<sup>120</sup>

It is quite evident from this text that the Christians of the author’s day were not sectarian in mentality and did not reject the *polis* as such, to the point of establishing their own cities. The important thing for them was not *where* they lived, that is, in which *polis*, but *how* they lived, that is, strict practice of their own peculiar way of life or *politeia*. One implication of this passage is



that a Christian could live anywhere in the world as long as he upheld the Christian *politeia*. This is somewhat reminiscent of the Cynic outlook, except that it does not involve such a strong aversion to the institution of the *polis*.

Another implication is that, even as sojourners (*paroikoi*), that is, temporary residents, in the countries and cities in which they dwelled, they nonetheless fulfilled their civic responsibilities along with their countrymen and fellow citizens. These responsibilities would certainly have included obeying the laws, paying taxes, military service, and public service, although during times of persecution Christians involved in the latter two spheres of activity were very often faced with a choice between confessing their faith by identifying themselves as believers or denying it by offering sacrifices to the pagan deities of the Roman Empire. The crucial point, though, is that Christians lived simultaneously on two axes: the vertical axis of the Church, the heavenly city, and the horizontal axis of the earthly city. Thus, we could say that they enjoyed dual citizenship. The Church being spread out over much of the *oikoumenē*, the inhabited earth, they could pursue the Christian *politeia* wherever they found themselves.

There are three major Church Fathers to consider in the final section of this article, namely, St. Gregory the Theologian (ca. 329-390 a.D.), St. John Chrysostomos (ca. 347-407 a.D.), and St. Basil the Great.<sup>121</sup> Before I discuss their writings relevant to my subject, I will say something more about the sense in which the Fathers regarded the Church as a city. Origen says, for example, that the Church is the city of God.<sup>122</sup> St. Basil expands on this rather terse statement as follows in a homily on Psalm 45. Commenting on the first half of verse 4, “The streams of the river make glad the city of God”, he says: “This river gladdens the entire city of God, that is, the Church [assembly] of those who have their citizenship [*politeia*] in Heaven. With regard to the second half of this verse, “The Most High hath sanctified His tabernacle”, St. Basil says that “tabernacle” could refer to either the heavenly city, the Jerusalem on high, or the Church on earth. Summing up the tradition of Patristic exegesis, the early twelfth-century Byzantine

commentator Euthymios Zigabenos states that the “city of God” in this verse is the “assembly of the faithful, the Church of the Christians”, which is so called “because their way of life [*politeia*] is pleasing to God”.<sup>123</sup> It should be noted, in this connection, that such a conception of the Church as a city constitutes a form of what is often termed “realized” or “inaugurated” eschatology, according to which Heaven and heavenly things belong to the future, to the world to come, and simultaneously exist in the present realm.<sup>124</sup>

The *Epistle to Diognetos* dates, as I said, most probably from the second century. The Fathers whom I mentioned all lived in the fourth century (although St. John died in the early fifth century). After the conversion of St. Constantine the Roman Empire began, albeit gradually, to become Christianized to some degree.<sup>125</sup> Thus, the cities belonging to the Empire, like the Christians portrayed in the *Epistle to Diognetos*, were now situated on both horizontal and vertical axes. “In place of citizenship in the classical *polis*, the citizenship of the new Christian city was primarily citizenship in the heavenly city and the heavenly Jerusalem, that is, a dual citizenship of the city of God and the city on man on earth”.<sup>126</sup> This does not mean, of course, that all cities exemplified a truly Christian way of life or that all of the inhabitants of the Empire became Christians in anything more than a nominal sense. Much of the army remained pagan throughout Constantine’s reign, and paganism in general was not suppressed. However, Constantine had undeniably laid the foundations for the later development of a Christian society.

At any rate, by the time the three Fathers in question, all of whom were Bishops and pastors, were engaged in their ministry, the Christian Church was able to function freely; large and imposing churches had been constructed throughout the Empire, and the focus of civic life was now radically different from what it had been under paganism. If not in society at large, at least in the Church St. Paul’s affirmation that in Christ “[t]here is neither Jew nor Greek, there is neither bond nor free, there is neither male nor female” rang true.<sup>127</sup> If it is not fanciful to draw such a

comparison, what had been dimly foreshadowed in the relative openness displayed by the Cynics towards non-Greeks, women, and slaves was now given clear affirmation. Specifically with regard to the latter two groups, St. Gregory the Theologian says, addressing his sister Gorgonia: “O nature of woman, surpassing that of man in the common struggle for salvation, and proving that the difference between female and male is one of body, not of soul”.<sup>128</sup> St. Basil, apparently taking issue with Aristotle,<sup>129</sup> declares that “among men no one is a slave by nature”.<sup>130</sup>

As already noted, my suggestion that the Church Fathers were willing to learn from the Cynics is bound to appear quite counter-intuitive. It is certainly not difficult to find passages in the Fathers in which they candidly censure the shortcomings of the Cynics. For example, St. Gregory the Theologian, in the first of his invectives against the Julian the Apostate, says: “Crates is a great man with you; for it was truly a philosophical deed for a shepherd to have abandoned his property—a deed similar that of our own philosophers. But in his preaching he makes a parade of license, just like one who is not so much a lover of wisdom as a lover of fame”.<sup>131</sup> Similarly, in an oration on the philosopher Hero (actually Maximos the Cynic), he denounces “the pretentiousness of Antisthenes, the gourmandizing of Diogenes, and the ‘dog marriage’ of Crates”.<sup>132</sup> However, in this same oration St. Gregory finds some positive things to say about Cynic outlook, and in particular its cosmopolitanism.<sup>133</sup> Thus, after praising Maximos as a paragon of virtue, he calls him a “citizen [*politēs*] of the inhabited earth [*oikoumenē*] in terms of his wisdom”, since “Cynicism does not tolerate being circumscribed by narrow boundaries”. He then goes on to commend Maximos for disdaining wealth and luxury, which is very much in the spirit of the original Cynics, and then, interestingly enough, for choosing the path of active engagement in civic life, which is much more characteristic of the later Cynics. In terms strikingly reminiscent of Aristotle’s conception of the *polis*, St. Gregory comments that Maximos

regarded it as the mark of the most perfect and philosophical soul to merge in all respects the public with the private spheres of life on the ground that each of us is born not for himself alone, but also for everyone who shares the same nature and takes his being from the same source and to the same ends.<sup>134</sup>

Although the solitary life is a great and sublime affair, it goes against the social and philanthropic nature of love and fails to extend its benefits to the majority of human beings [*tous pollous*].<sup>135</sup> It is not entirely clear whether St. Gregory has in mind mankind as a whole, but it is certainly not unreasonable to interpret his thoughts in this part of the oration along cosmopolitan lines.

It is worth noting two other aspects of Cynicism that are mentioned in this oration. The first is that Maximus, in St. Gregory’s estimation, while repudiating the atheism (or ungodliness) of the Cynics, praised their simplicity, as could be seen, for example, from his Cynic apparel.<sup>136</sup> The second is that Maximus has accepted exile from his homeland in order to assist the Church in Constantinople, not knowing any homeland, whether his own or someone else’s. It is perfectly natural that someone like St. Gregory would value simplicity and frugality. More significant, though, is the emphasis that he places on exile, and this is a theme to which he returns in Oration XXVI, which he delivered after the turmoil provoked by Maximus’ attempt to supplant him as Archbishop of Constantinople had subsided. Rebutting those who accused him of being a foreigner (he was from Cappadocia), he asks: “Do I have a homeland circumscribed by borders—I for whom every land and no land is my homeland?”<sup>137</sup> This is very similar to what Epictetus says about Diogenes, and Martha Vinson is surely correct in calling it the “Christian equivalent of the famed cosmopolitanism of the Cynics.”<sup>138</sup>

There are clearly echoes of both Aristotle and the Cynics in these passages from St. Gregory that I have presented, though with a greater emphasis on the Cynics. However, in the case of

Christian writers it is important to keep in mind that it is because they conceived their true homeland and citizenship as something transcending this world, as an eschatological reality, that they could claim that the entire world was their homeland, whereas for the Cynics there was really no other world beyond the visible one. Thus, in Oration XXXIII, St. Gregory states:

For everyone who is lofty in mind there is one homeland, the Jerusalem on high, in which we store up our citizenship [...]. These earthly homelands and families are the playthings of our transitory life and habitation. For our homeland is whatever each may have first occupied, either through violence or in calamity, and therein we are all alike strangers and sojourners.<sup>139</sup>

St. John Chrysostomos also puts forth this idea in one of his homilies “On the Statues”, a series of orations delivered to the people of Antioch following a riot in which statues of Emperor Theodosios I and the imperial family had been thrown down by a mob enraged over the imposition of a special tax. Displaying great esteem for the city and concern for its inhabitants, St. John emphasizes that Christians have no earthly city and that their true citizenship is in Heaven—“even if we were to gain possession of the entire inhabited earth, we would still be strangers and sojourners in the whole world”—and also that their true adornment consists in virtue, not in the greatness of the city in which they reside; in other words, in how they live, not in where they live.<sup>140</sup>

Before I move on to a discussion of St. Basil, I will cite another example of Patristic esteem for the Cynics, in order to show that the Church Fathers were happy to discern truth and value even in the most unlikely places. In a letter of consolation to a young widow, St. John cites Diogenes and Crates, among others, as examples of people who lost wealth and learned to live without it, seeing glory in the midst of their poverty.<sup>141</sup> Similarly, in a defense of the monastic life, he mentions the same Cynics in the course of arguing that eloquence, a worldly trait, is not

necessary.<sup>142</sup> The main point, here, is that St. John, in common with other Church Fathers, acknowledged and valued the detachment from worldly concerns, as exemplified by their renunciation of wealth and financial security, that is evident in the lives and sayings of the Cynics.

Let us now turn to St. Basil the Great, who, like the other two Fathers whom I have discussed, had some respect for the Cynics. In one passage, for example, he expresses admiration for Diogenes, who showed his contempt for human possessions when he declared to the King of Persia that he was the richer of the two of them, since he needed less than the King for sustenance.<sup>143</sup> In one of his letters he commends Diogenes for flinging away his bowl after learning from some young boy to stoop down and drink from the hollow of his hand.<sup>144</sup> It is hard to determine whether there is specific influence from the Cynics in his famous response to the prefect Modestos, but from an encomium by his brother, St. Gregory of Nyssa, we learn that “he was free from fear of exile, since he said that mankind had one homeland, Paradise, and saw the entire earth as a common exile of nature”.<sup>145</sup> It is noteworthy in this connection that St. Basil displayed great frankness in dealing with the prefect, and that this very candor (*parrhesia*) was a defining characteristic of the Cynics in general and of Diogenes in particular.<sup>146</sup> Just as Diogenes, as Bosman suggests, “based his freedom of speech on his citizenship of the world,” so we might say that St. Basil based his freedom of speech on his citizenship of Heaven.<sup>147</sup>

Now, although one would not expect someone who spoke as candidly as he did to an imperial official like Modestos to be overly concerned with the realities of civic life, St. Basil certainly did show such solicitude, as is evident, for example, from his charitable foundation, the “Basileias”, named in his honor. According to Father Demetrios Constantelos, this institution, which “is believed to be the first organized charitable system in the Christian Greek East”, was far more than just a hospital. It was “a multi-purpose institution which, besides the hospital, also had rooms for lepers, travelers, physicians, cooks, and others”.<sup>148</sup>

More broadly, as Philip Rousseau argues, “Christians, by baptism, were called into the company of the angels; but it was still as ‘fellow citizens’, which allowed other associations to cluster around the experience of the sacrament: freedom from slavery, release from financial injustice”.<sup>149</sup> Anyone who heard the homily on Psalm 14 cited previously could not fail to understand “that membership of such a Church would have immediate social and economic consequences”.<sup>150</sup> St. Basil, like St. John Chrysostomos, is renowned for those sermons in which he inveighs against the unjust accumulation of wealth and warns about the spiritual dangers of riches, not only for those who possessed them but also for those who did not. According to St. Basil, in the context of social life generosity is a fundamental virtue and its absence is a grave sin.

More important for the theme of this essay, however, is the fact that all human beings share a common nature. Thus, in a homily delivered in Lakizoi, he enjoins his congregation not to turn away strangers in need: “All are kindred, all are brothers, all are children of a single Father. If you seek your spiritual Father, He is your Heavenly Father; if you seek earthly things, the earth is your mother, and we are all formed from the same clay”.<sup>151</sup> These words certainly bespeak a cosmopolitan outlook.

There is another aspect of St. Basil’s thought, which, while not inconsistent with his cosmopolitan outlook, provides it with some balance and enables us to draw together some of the strands of this essay. The development of the concept of cosmopolitanism is my primary theme, and I have endeavored to demonstrate, on the basis of a wide variety of sources, that there is a definite progression in Greek thought, broadly conceived as encompassing both classical and Christian phases, from the centrality of the *polis* to a more open and generous attitude not just towards those belonging (as citizens) to other *poleis* and those belonging, by virtue of sex or social status, to no *polis*, but also towards those existing far beyond the confines of one’s own *polis*. The Cynics brought to light the possibility of being at home anywhere in the world, of being a citizen of the world, and not being defined by

one’s membership of a particular civic community. What they failed to do, probably because they had no such aim or concern, was to explain how the average human being was to live in community with other people.

It is in this respect, among others, that the Church Fathers truly represent not so much a progression in thought as progress in thought from an admittedly already civilized and lofty view of human life towards a yet more civilized and elevated understanding. In essence, the Christian cosmopolitanism of the Fathers, which I would characterize as a form of moderate positive cosmopolitanism in contrast to the moderate negative cosmopolitanism of the Cynics, is grounded in a celestial, not a terrestrial citizenship. This celestial *politeia* exists in tension vis-à-vis one’s terrestrial *politeia*, but the two are not irreconcilable or incompatible. As the *Epistle to Diognetos* avers, Christians do not inhabit separate cities or communities. Although their true citizenship lies elsewhere, beyond the present realm of existence, they do nonetheless live in cities with other human beings and have the same civic obligations as their fellow citizens.

As a Bishop, St. Basil valued “the traditional features and virtues of city life. The development of crafts and skills, involvement in public affairs, the acquisition of property, travel from place to place—all were part of God’s plan, part of the goodness of creation, a basis for optimism in life”.<sup>152</sup> Even a spiritual discipline and non-civic virtue like fasting could have significant social ramifications. Thus, in the first of his homilies on fasting, St. Basil exhorts his hearers:

Do not [...] define the benefit that comes from fasting solely of abstinence from foods. For true fasting consists in estrangement from vices [...]. Forgive your neighbor the distress he causes you; forgive him his debts [...]. You do not eat meat, but you devour your brother. You abstain from wine, but do not restrain yourself from insulting others. You wait until evening to eat, but waste your day in law courts.<sup>153</sup>



On a more personal level, in a letter to one Phirminos, a young soldier who subsequently became a monk, St. Basil inquires whether he is still practicing the ascetic life, despite having joined the army, and goes on to encourage him to hold public office in his native city.<sup>154</sup>

None of the Church Fathers under consideration ever urged the members of their flocks towards dereliction of their civic duties or to disregard of their fellow citizens who were not “of the household of faith”.<sup>155</sup> What they did emphasize above all was that Christians should live in the *polis* without being unduly attached to it, bearing in mind that their true *politeia* was in Heaven. “Have you been expelled from your homeland?” asks St. Basil. He replies: “But you have Jerusalem as your heavenly homeland”.<sup>156</sup> Aristotle and Diogenes, each in his own way, paved the way for the development of Patristic thought on the relationship between the individual, the community, and the wider world, Aristotle by his emphasis on solidarity and reciprocity among the inhabitants of a *polis* for the purpose of attaining the good life (*to eu zēn*),<sup>157</sup> and Diogenes by his refusal to confine moral life to the *polis* and his openness to persons and factors external to the *polis*. The signal contribution of the Church Fathers is to blend these two perspectives and place them within the eschatological context of the heavenly city, which, as I have already noted, is both a present reality and a future hope.

I will conclude with a passage from the funeral oration of St. Basil by St. Gregory the Theologian, which captures very movingly both the universality and the practical repercussions of St. Basil’s cosmopolitan outlook. Firmly rooted in the city which constituted his Episcopal see, and at the same time solicitous for the welfare of all human beings, he was mourned by a huge throng of people, tens of thousands of every race and age: “There was competition between our own people and strangers, Jews, pagans, and foreigners, and between them and us, as to who might lament more abundantly and thereby receive a greater share in the benefit”.<sup>158</sup>

RESUMO

O foco deste artigo é o conceito de cosmopolitismo, que é a ideia que o ser humano não é restrito nem definido pela localidade imediata de uma cidade ou mesmo de um país, mas que ele é, em certa maneira, cidadão do mundo inteiro ou, pelo menos, possui uma afinidade com todos os outros membros da raça humana, baseada numa comum e universal constituição psicofísica (aquela de corpo e alma) e, mais especificamente, no fato de todos os seres humanos serem dotados de razão. Após ter resumido o papel da *pólis* na Grécia antiga, exibo o crescimento do cosmopolitismo desde suas raízes nos cínicos até seu desenvolvimento e sua transformação através dos padres da Igreja grega, tocando brevemente certos aspectos da teoria política de Aristóteles e particularmente o seu criticismo distorcido dos cínicos. Parto da posição de demonstrar que há uma progressão definitiva no pensamento grego. Essa progressão parte da centralidade da *pólis* em direção a uma atitude mais aberta e generosa, não somente para com aqueles que pertencem (como cidadãos) a outras *póleis* e aqueles que pertencem, em virtude do sexo ou do estado social, a nenhuma *pólis*, mas também para com aqueles que existem muito além dos limites da sua própria *pólis*.

PALAVRAS-CHAVE

Cosmopolitanismo; *pólis*; cínicos; padres da Igreja grega; teoria política de Aristóteles.

BIBLIOGRAPHY

- ALGRA, Keimpe; BARNES, Jonathan; MANSFELD, Jaap; SCHOFIELD, Malcolm (eds.). **The Cambridge History of Hellenistic Philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- ANNAS, Julia. **The Morality of Happiness**. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- ARISTOTLE. **The Nicomachean Ethics**. Transl. H. Rackham. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1926.
- \_\_\_\_\_. **The Politics**. Transl. C. Lord. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- BALDRY, H.C. **The Unity of Mankind in Greek Thought**. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
- BARKER, Ernest. **The Political Thought of Plato and Aristotle**. London: Methuen & Co., 1906.
- BOSMAN, Philip. Citizenship of the World: the Cynic Way. **Phronimon** 8:1, 2007.
- BRACHT BRANHAM, R.; GOULET-CAZÉ, M.O. (eds.). **The Cynic: The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996.
- CAVARNOS, Constantine. **The Hellenic- Christian Philosophical Tradition**. Belmont, MA: Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, 1989.
- CHRESTOU, Panagiotis. **Hellenikē Patrologia**. Thessalonike: Ekdotikos Oikos “To Byzantion”, 1987.
- CONSTANTELOS, Demetrios J. **Byzantine Philanthropy and Social Welfare**. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 1968.
- CYNIC; cynical. In: **Merriam- Webster’s Unabridged Dictionary**. 3rd ed., in <https://www.merriam-webster.com>
- DE COULANGES, Fustel. **The Ancient City: A Study of the Religion, Laws, and Institutions of Greece and Rome**. Transl. Willard Small. Boston: Lee and Shepard, 1874.
- DIELS, Hermann; KRANZ, Walter (eds.). **Die Fragmente der Vorsokratiker**. 6th ed. Berlin: Weidmann, 1951-1952.
- DIO CHRYSOSTOM. **I, Discourses 1-11**. Transl. J.W. Cohoon. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1932.
- DIOGENES LAËRTIUS. **Lives of the Eminent Philosophers**. Transl. Robert Drew Hicks. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1925. 2 v.

- DOWNNEY, Glanville. From the Pagan City to the Christian City. **The Greek Orthodox Theological Review**. 10:1, 1964.
- DUDLEY, Donald. **A History of Cynicism: From Diogenes to the 6th Century A.D.** London: Methuen & Co., 1937.
- EHRENBERG, Victor. **The Greek State**. Oxford: Basil Blackwell, 1960.
- EURIPIDES. **Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba**. Transl. David Kovacs. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1995. v. 2.
- FINLEY, M.I. (ed.). **The Legacy of Greece: A New Appraisal**. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- FOSS WESTCOTT, Brook. **The Epistle to the Hebrews**. 3rd ed. London: Macmillan and Co., 1903.
- FUNK, F.X. (ed.). **Patres apostolici**. 2nd ed. Tübingen: In Libraria Henrici Laupp, 1901. v. 1.
- Greek-English New Testament**. Nestle-Aland-Edition. 8th edition. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.
- HAIGH, A.E. **The Attic Theatre**. 3rd ed., rev. A.W. Pickard-Cambridge. Oxford: Clarendon Press, 1907.
- HANSEN, Mogens. **Polis: an Introduction to the Ancient Greek City-State**. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- JAEGER, W. **Paideia: The Ideals of Greek Culture**. Transl. Gilbert Highet. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1945. v. 1.
- KERFERD, G.B. **The Sophistic Movement**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- KITTO, H.D.F. **The Greeks**. Harmondsworth: Penguin Books, 1951.
- KLEINGELD, Pauline; BROWN, Eric. “Cosmopolitanism” in <http://plato.stanford.edu/entries/cosmopolitanism>
- LAKS, André; SCHOFIELD, Malcolm (eds.). **Justice and Generosity: Studies in Hellenistic Social and Political Philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- LAMPE, G.W.H. (ed.). Politeia. In: **A Patristic Greek Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- LONG, A.A. **Hellenistic Philosophy: Stoics, Epicureans, Sceptics**. London: Duckworth, 1974.
- LONG, A.A.; SEDLEY, D.N. **The Hellenistic Philosophers**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. v. 2.

- MACINTYRE, Alasdair. **After Virtue: A Study in Moral Theory**. 3rd ed. Notre Dame (IN): University of Notre Dame Press, 2007.
- MCGUCKIN, John A. **Saint Gregory of Nazianzus: an Intellectual Biography**. Crestwood (NY): St. Vladimir's Seminary Press, 2001.
- MIGNE, J.P. (ed.). **Patrologia graeca: patrologiae cursus completus, series graeca**. Paris: Imprimerie Catholique, 1857-1866. v. 1, 13, 29, 31-32, 35-36, 44- 49, 57, 61, 128.
- Minor Attic Orators**. Transl. K. J. Maidment. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1941. v. 1 (Antiphon, Andocides).
- NAUCK, August. **Tragicorum graecorum fragmenta**. 2nd ed. Leipzig: Teubner, 1889.
- PHILO. **In Ten Volumes (and Two Supplementary Volumes)**. Transl. F.H. Colson; G.H. Whitaker. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1981.
- PLATO. **Laches, Protagoras, Meno, Euthydemus**. Transl. W.R.M. Lamb. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1924.
- ROUSSEAU, Philip. **Basil of Caesarea**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1994.
- SPANNEUT, Michel. **Le Stoïcisme des Pères de l'Église: De Clément de Rome a Clément d'Alexandrie**. Paris: Seuil, 1957.
- SOPHOCLES. **Antigone, Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus**. Transl. H. Lloyd-Jones. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1994.
- STRABO. **Geography**. Transl. H.L. Jones. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1930. v.7 (books 15-16).
- The Fathers of the Church. St. Gregory of Nazianzus: Select Orations**. Transl. Martha Vinson. Washington (DC): The Catholic University of America Press, 2003.
- THUCYDIDES. **History of the Peloponnesian War**. Transl. C.F. Smith. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1923. v.4 (books 7-8; general index).
- VON ARNIM, Hans Friedrich August. **Stoicorum veterum fragmenta**. Leipzig: Teubner, 1905. v. 1.
- \_\_\_\_\_. **Stoicorum veterum fragmenta**. Leipzig: Teubner, 1905. v. 3.
- XENOPHON. **Memoirs of Socrates**. In: WATERFIELD, Robin (ed.). **Conversations of Socrates**. Harmondsworth: Penguin, 1990. p. 53-216.

<sup>1</sup>After *Virtue: A Study in Moral Theory*, 3rd ed. (Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2007), 135.

<sup>2</sup>It should be pointed out that “city-state” is not an adequate translation of the Greek word *polis*, not only because there is no precise equivalent to it in English but also because the typical *polis* was far more than a city in modern terms and not really a state, if that term is understood to denote an entity distinct from the citizens belonging to it. For the remainder of this essay, in order to avoid confusion, I will simply use the word *polis*. I will say more about the concept of the *polis* in the body of the paper.

<sup>3</sup>*Politics*, I.2, 1253a2-4. Compare *ibid.*, III.6, 1278b19; *Nicomachean Ethics*, IX.9, 1169b18-19.

<sup>4</sup>*Politics*, I.2, 1253a27-29.

<sup>5</sup>Diogenes Laërtios, *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.63.

<sup>6</sup>St. Gregory the Theologian, “Oration XLIII,” §49, *Patrologia Graeca*, vol. 36, col. 560C. For a similar account of this episode, see St. Gregory of Nyssa, *Against Eunomios*, I.12, *Patrologia Graeca*, vol. 45, col. 292CD.

<sup>7</sup>I am not privileging Athens in the belief that other *poleis* such as Sparta, Corinth, and Thebes are of no interest in this regard, but simply because we have so much more literary evidence concerning the theory and practice of the Athenian *polis*.

<sup>8</sup>Strictly speaking, the roots of the concept of cosmopolitanism are to be located much further back in Greek thought than the Cynics. Adumbrations of the idea can be found even in Homer, and certainly in the Presocratics (especially Anaxagoras) and the Sophists, and also in some of the tragedians (Euripides, for example). For an admirably lucid and balanced account of the rise of cosmopolitan thinking in ancient Greece, see H.C. Baldry, *The Unity of Mankind in Greek Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965), pp. 8-51. Nevertheless, it is the Cynics who were responsible for advancing a more explicit conception of cosmopolitanism.

<sup>9</sup>For example, eating in the *agora* (Diogenes Laërtios, *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.58, 61), advocating sexual promiscuity (*ibid.*, VI.72), and even flirting with the idea that cannibalism was not necessarily wrong (*ibid.*, VI.73).

<sup>10</sup>*The Hellenic-Christian Philosophical Tradition* (Belmont, MA: Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, 1989), 19.

<sup>11</sup>According to Diogenes Laërtios, he was for a time a pupil of the Cynic philosopher Crates, who had himself been a pupil of Diogenes of Sinope (*Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VII.4).

<sup>12</sup>A.A. Long, *Hellenistic Philosophy: Stoics, Epicureans, Sceptics* (London: Duckworth, 1974), 110.

<sup>13</sup>Plutarch, “On the Fortune or the Virtue of Alexander,” §6, 329AB, in *Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. J. von Arnim (Leipzig: B.G. Teubner, 1905), vol. 1, 61.

<sup>14</sup>It must be admitted that there is no absolute certainty that this is the actual teaching of Chrysippos. However, as Long points out, “[f]or later Stoics, Chrysippus became the general canon of orthodoxy, and it is reasonable to assume that the majority of ancient summaries which begin with the words, ‘The Stoics say that,’ report his views or views which he would have approved” (*Hellenistic Philosophy*, 114).

<sup>15</sup>*Concerning the Ends of Goods and Evils*, III.65, in *Stoicorum Veterum Fragmenta*, vol. 3, 83.

<sup>16</sup>It is notoriously difficult to find a precisely equivalent English translation of the Stoic concept of *oikeiosis*. I have followed, here, the rendition advocated by Julia Annas in her excellent study *The Morality of Happiness* (Oxford: Oxford University Press, 1993), 262. In one place, earlier on in her exposition, Annas defines *oikeiosis* as “the progressive development of our instincts with age into fully reasoned moral commitment” (*ibid.*, 55, n. 19), and later on, more broadly, as an “attitude of impartial concern for the interests of all others,” which “is the basis of justice and of communal life” (*ibid.*, 265).

<sup>17</sup>In A.A. Long and D.N. Sedley, *The Hellenistic Philosophers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), vol. 2, 348-349 (§57H).

<sup>18</sup>For a detailed analysis of the Stoic influence on Patristic thought, see Michel Spanneut, *Le Stoïcisme des Pères de l'Église: De Clément de Rome à Clément d'Alexandrie* (Paris: Éditions du Seuil, 1957).

- <sup>19</sup> Pauline Kleingeld and Eric Brown, “Cosmopolitanism,” <http://plato.stanford.edu/entries/cosmopolitanism>
- <sup>20</sup> *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, trans. Gilbert Highet, 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press, 1945), vol. 1, 77-78.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, 108.
- <sup>22</sup> Thus, it would have been a little larger than modern-day Luxembourg.
- <sup>23</sup> Victor Ehrenberg, *The Greek State* (Oxford: Basil Blackwell, 1960), 33.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, 86,90.
- <sup>25</sup> *Histories*, VII.77.7.
- <sup>26</sup> In practice, this did not generally amount to very much. According to Ehrenberg, direct taxation was comparatively rare. A *polis* might levy a property tax in times of war for the purpose of financing the war effort (*ibid.*, 85), but otherwise it “lived, so to speak, from hand to mouth” (*ibid.*, 82).
- <sup>27</sup> *The Greeks* (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1951), 72-73. Compare the following passage from Thucydides, in which Pericles, in his famous funeral speech over the citizens of Athens slain in the first winter of the Peloponnesian War, maintains that, unlike the inhabitants of other *poleis*, the Athenians regard one who fails to participate in public affairs not as disinterested [*apragmona*, a word that might also be translated as “non-political”] but as useless (*Histories*, II.40).
- <sup>28</sup> That is, an adult male ancient Greek. Women were not eligible for citizenship in fifth-century Athens or in any other century, nor, *a fortiori*, were slaves. This manifest inequality in the cradle of democracy, however offensive to us moderns, must be understood in its historical context. Nowhere in antiquity were women enfranchised.
- <sup>29</sup> See A.E. Haigh, *The Attic Theatre*, 3rd ed., rev. A.W. Pickard-Cambridge (Oxford: Clarendon Press, 1907), 6-24.
- <sup>30</sup> M.I. Finley (ed.), *The Legacy of Greece: A New Appraisal* (Oxford: Oxford University Press, 1984), 23.
- <sup>31</sup> *The Ancient City: A Study of the Religion, Laws, and Institutions of Greece and Rome*, trans. Willard Small (Boston: Lee and Shepard, Publishers, 1874), 177, 187.
- <sup>32</sup> *Paideia*, vol. 1, 108.
- <sup>33</sup> According to Ehrenberg, in the case of Athenian citizens, this entailed attendance at some forty meetings during the year (*The Greek State*, 54).
- <sup>34</sup> *Ibid.*, 82.
- <sup>35</sup> *Philoctetes*, 1018.
- <sup>36</sup> *After Virtue*, 135.
- <sup>37</sup> *Hippolytos*, 1028-1029.
- <sup>38</sup> “Fragmenta Adespota,” 284, in *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, ed. August Nauck, 2nd ed. (Leipzig: B.G. Teubner, 1889), 893.
- <sup>39</sup> Interestingly enough, this particular passage is cited by Diogenes Laërtios in his life of Diogenes of Sinope (*Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.38).
- <sup>40</sup> *First Tetralogy*, 2.9.
- <sup>41</sup> See G.B. Kerferd, *The Sophistic Movement* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 15, 44, 46. Compare Jaeger: “Not only their teaching, but their intellectual and psychological charm made the Sophists illustrious and favored guests at the homes of the rich and powerful in every city where they chose to remain for a time.... Constantly wandering from city to city, they had no real nationality” (*Paideia*, vol. 1, 297).
- <sup>42</sup> *Protagoras*, 337C-D.
- <sup>43</sup> *The Sophistic Movement*, 147.
- <sup>44</sup> *Ibid.*
- <sup>45</sup> *Memoirs of Socrates*, IV.4.13.
- <sup>46</sup> *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. Herman Diels and Walter Kranz, 6th ed. (Berlin: Weidmann, 1951-1952), §83.3; see also Aristotle, *Politics* III.9, 1280b10.
- <sup>47</sup> *The Sophistic Movement*, 149.
- <sup>48</sup> Aristotle, *Politics* III.9, 1280b6-8.
- <sup>49</sup> *Merriam-Webster’s Unabridged Dictionary*, 3rd ed., s.v. “cynic,” “cynical.”
- <sup>50</sup> Diogenes Laërtios, *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.23.
- <sup>51</sup> *Ibid.*, VI.41. Donald Dudley erroneously claims, repeating a popular distortion of this anecdote, that Diogenes was looking for an honest man (*A History of*

- Cynicism: From Diogenes to the 6th Century A.D.* [London: Methuen & Co., 1937], 31).
- <sup>52</sup>Baldry's interpretation of this passage in terms of an elitist contempt for non-sages seems unnecessarily harsh (*Unity of Mankind*, 110).
- <sup>53</sup>*Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.22.
- <sup>54</sup>*Ibid.*, VI.34.
- <sup>55</sup>*History of Cynicism*, x.
- <sup>56</sup>*Ibid.*, 29.
- <sup>57</sup>*Unity of Mankind*, 104.
- <sup>58</sup>*Ibid.*, 108.
- <sup>59</sup>Such is the interpretation of Sir William Tarn ("Alexander the Great and the Brotherhood of Man," *Proceedings of the British Academy*, vol. 19 [1932]), cited by Dudley (*History of Cynicism*, 35).
- <sup>60</sup>Diogenes Laërtios, *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.38.
- <sup>61</sup>"Cynic Cosmopolitanism," in *The Cynics: The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, ed. R. Bracht Branham and Marie-Odile Goulet-Cazé (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), 109.
- <sup>62</sup>See, for example, *On the Creation of the World*, 3, and *Life of Moses* I.157.
- <sup>63</sup>VII.34.6, *Patrologia Graeca*, vol.1, col. 1028A. See also. VII.39.2; VIII.12.16; VIII.41.4. This work, the full title of which is *Ordinances of the Holy Apostles Through Clement*, has traditionally been ascribed to St. Clement (probably St. Clement, Pope of Rome). Although Clement may have been responsible for parts of the work, in its present form, according to Panagiotes Chrestou, it dates from the late fourth century and is of Syrian provenance (*Hellenikē Patrologia* [Thessalonike: Ekdotikos Oikos "To Byzantion," 1987], vol. 3, 67).
- <sup>64</sup>"Citizenship of the World – the Cynic Way," *Phronimon* 8:1 (2007): 26.
- <sup>65</sup>*Ibid.*, 28.
- <sup>66</sup>"Cynic Cosmopolitanism," 108.
- <sup>67</sup>See Heraclitus, fr. 114 (Diels-Kranz); Euripides, fr. 777, 902, 1047 (Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 606, 650, 692); Antiphon, fr. 44 (Diels-Kranz); Hippias, in *Protagoras*, 337C-D.
- <sup>68</sup>*Memoirs of Socrates*, II.1.13.
- <sup>69</sup>"Cynic Cosmopolitanism," 110.
- <sup>70</sup>*Ibid.*, 110-111.
- <sup>71</sup>Baldry, *Unity of Mankind*, 107.
- <sup>72</sup>Diogenes Laërtios, *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.82, 99.
- <sup>73</sup>Strabo *Geographica*, XV.1.54.
- <sup>74</sup>This is, in fact, how it the term is most commonly understood in Patristic literature. See the entry on *politeia* in G.W.H. Lampe (ed.), *A Patristic Greek Lexicon* (Oxford: Clarendon Press, 1961).
- <sup>75</sup>"Cynic Cosmopolitanism," 111.
- <sup>76</sup>*Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.72.
- <sup>77</sup>*Ibid.*, VI.38.
- <sup>78</sup>John Moles, "The Cynics and Politics," in *Justice and Generosity: Studies in Hellenistic Social and Political Philosophy*, ed. André Laks and Malcolm Schofield (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 145.
- <sup>79</sup>*Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.72. The translation is that of Malcolm Schofield (*The Stoic City* [Cambridge: Cambridge University Press, 1991], 141), modified by John Moles and reproduced in "The Cynics and Politics," 130.
- <sup>80</sup>"[W]hile doubtless partly a 'spoof' on the *Politeiai* of 'proper' philosophers like Plato, [it] must have entailed more systematic exposition of Diogenes' thought" (Moles, "The Cynics and Politics," 134).
- <sup>81</sup>*Unity of Mankind*, 106.
- <sup>82</sup>See Dudley, *History of Cynicism*, 43-44.
- <sup>83</sup>"The Cynics and Politics," 143-144.
- <sup>84</sup>*Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.38.
- <sup>85</sup>It should be added, of course, that Diogenes never developed, or intended to develop, any kind of philosophical system, and so we should not expect complete consistency in the sayings and views attributed to him.
- <sup>86</sup>*Ibid.*, VI.49.
- <sup>87</sup>*Ibid.*, VI.98; Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 809.
- <sup>88</sup>*Discourse* IV.13.
- <sup>89</sup>*Discourse* III.24.65-66.



- <sup>90</sup> “Aristotelian Political Theory in the Hellenistic Period,” in *Justice and Generosity*, 74.
- <sup>91</sup> *Polis: An Introduction to the Ancient Greek City-State* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 48.
- <sup>92</sup> *Ibid.*, 50.
- <sup>93</sup> *The Political Thought of Plato and Aristotle* (London: Methuen & Co., 1906), 272.
- <sup>94</sup> Diogenes Laërtios, *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.60.
- <sup>95</sup> *Ibid.*, VI.46.
- <sup>96</sup> In common with other Cynics, Diogenes taught that the end (*telos*) of mankind was to live according to virtue and that Cynicism was a short path to virtue (*ibid.*, VI.104).
- <sup>97</sup> *Ibid.*, VI.105.
- <sup>98</sup> *Politics*, I.2, 1253a27-29.
- <sup>99</sup> “Aristotelian Political Theory in the Hellenistic Period,” in *Justice and Generosity*, 76.
- <sup>100</sup> *Nicomachean Ethics*, I.2, 1094b7-10.
- <sup>101</sup> *Nicomachean Ethics*, IX.9, 1169b16-21.
- <sup>102</sup> *Politics* I.1, 1252a1.
- <sup>103</sup> “From the Pagan City to the Christian City,” *The Greek Orthodox Theological Review* 10:1 (1964): 124-125.
- <sup>104</sup> *Ibid.*, I.13, 1260a13-14.
- <sup>105</sup> *Ibid.*, I.13, 1260a12.
- <sup>106</sup> *Ibid.*, I.4, 1253b32.
- <sup>107</sup> *Ibid.*, III.5, 1277b33-1278b5. Aristotle did allow, however, that artisans might be granted citizenship in certain kinds of constitution.
- <sup>108</sup> *Political Thought of Plato and Aristotle*, 297.
- <sup>109</sup> It is worth remembering that the purpose of inquiring into the nature of virtue, according to Aristotle, is not to know what virtue is, but to become good, since there would otherwise be no profit in undertaking such an inquiry (*Nicomachean Ethics*, II.2, 1103b27-29).
- <sup>110</sup> Diogenes Laërtios, *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.105.
- <sup>111</sup> *Ibid.*, VI.93.
- <sup>112</sup> For an up-to-date and far more compelling account of Hellenistic political theory, see the excellent chapters by Malcolm Schofield in Keimpe Algra, Jonathan Barnes, Jaap Mansfeld, and Malcolm Schofield (eds.), *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 739-770.
- <sup>113</sup> Indeed, it was not until the thirteenth century that any major commentary on the *Politics* appeared (that of Thomas Aquinas).
- <sup>114</sup> “Homily on Psalm 14,” §6, *Patrologia Graeca*, vol. 29, col. 261C. In a similar vein, St. Basil writes elsewhere: “Who does not know that man is a gentle and social creature, not a solitary or a wild one? For nothing is so proper to our nature as to commune with, and depend on, one another, and to love what is akin to us” (*Long Rules*, Resp. 3.1, *Patrologia Graeca*, vol. 31, col. 917A). It is worth noting that in one of his homilies on the Hexaemeron St. Basil reflects Aristotle when he says: “It is a property of the state to make the activity of its individual members converge towards one common end” (“Homily VIII on the Hexaemeron,” §4, *Patrologia Graeca*, vol. 29, col.172D).
- <sup>115</sup> It appears, for example, in Plutarch, Aspasios, and Alexander of Aphrodisias (the latter two being commentators on Aristotle).
- <sup>116</sup> It is very likely, however, given their familiarity with the Cynics, that all three of these Fathers, as well as St. John Chrysostomos, had read the biographies of the philosophers by Diogenes Laërtios, who flourished in the third century.
- <sup>117</sup> Hebrews 12:22; 13:14.
- <sup>118</sup> Philippians 3:20.
- <sup>119</sup> I St. Peter 2:11.
- <sup>120</sup> *Epistle to Diognetos*, 5, in F.X. Funk (ed.), *Patres Apostolici*, 2nd ed. (Tübingen: In Libraria Henrici Laupp, 1901), vol. 1, 396-398. For some very similar sentiments from one of the Latin Fathers, see Tertullian, *Apology*, 42, *Patrologia Latina*, vol. 1, cols. 490B-492A.
- <sup>121</sup> In the Eastern Orthodox Church, these three Fathers are celebrated together, interestingly enough, as the “Three Hierarchs,” on January 30.
- <sup>122</sup> “Homily 9 on Jeremiah,” 2, *Patrologia Graeca*, vol. 13, col. 349D.

<sup>123</sup>□ *Patrologia Graeca*, vol. 128, col. 508C.

<sup>124</sup>□<sup>κ</sup>“The Christian ‘citizenship’ or ‘commonwealth’ [Philippians 3:20] was for [St. Paul] a great and present reality, the full power of which would be shewn in due time [Philippians 3:21]” (Brook Foss Westcott, *The Epistle to the Hebrews*, 3rd ed. [London: Macmillan and Co., 1903], 390).

<sup>125</sup>□ As is evident, for example, from the large number of churches that he built and from some of his legislation. Among other things, he promulgated laws concerning Sunday observance, repealed pagan laws prohibiting celibacy, and granted extensive privileges and exemptions to the Christian clergy.

<sup>126</sup>□ Downey, “From the Pagan City to the Christian City”: 125-126.

<sup>127</sup>□ Galatians 3:28.

<sup>128</sup>□<sup>κ</sup>“Oration VIII,” §14, *Patrologia Graeca*, vol. 35, col. 805B.

<sup>129</sup>□ *Politics*, I.5, 1254a14-15, 1255a1-2.

<sup>130</sup>□ *On the Holy Spirit*, 20.51, *Patrologia Graeca*, vol. 32, col. 160D. It must be admitted that St. Basil goes on, in the same chapter, to argue that, although people commonly become slaves as a result of war, they may be cases in which it is more profitable that someone who “has no natural ruling principle within himself should become the property of another” (ibid., col. 161A). This is nonetheless a far cry from the grim justification of slavery that we find in Aristotle. In fact, none of the Fathers could be characterized as abolitionists with respect to slavery, which was a social reality and one which they accepted, albeit reluctantly. They did, however, strive to mitigate its cruelty and injustice. For a trenchant denunciation of slavery, see St. Gregory of Nyssa, “Homily IV on Ecclesiastes,” *Patrologia Graeca*, vol. 44, cols. 664B-668A.

<sup>131</sup>□ “Oration IV,” §72, *Patrologia Graeca*, vol. 35, col. 596A. Compare St. John Chrysostomos, “Homily X on St. Matthew,” §4, *Patrologia Graeca*, vol. 57, col. 188; “Homily XXXV on I Corinthians,” §4, *Patrologia Graeca*, vol. 61, col. 302.

<sup>132</sup>□ “Oration XXV,” §7, *Patrologia Graeca*, vol. 35, col. 1208B. The word “dog marriage” (*kynogamia*) is a clever wordplay in which St. Gregory simultaneously identifies the philosophical motivation of the union between Crates and Hipparchia and its less savory aspects (see Diogenes Laërtios, *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.97). I follow the reading *kynogamia* in preference to *koinogamia*, which could mean “public marriage” or “common marriage,” but which is far less scathing than *kynogamia*.

<sup>133</sup>□ It should be noted that “Hero” is a pseudonym for Maximos the Cynic, an unscrupulous and disreputable opportunist from Alexandria who, having initially won St. Gregory’s trust, abused this by having himself consecrated Archbishop of Constantinople, St. Gregory’s own see. For further details, see John A. McGuckin, *Saint Gregory of Nazianzus: An Intellectual Biography* (Crestwood, NY: St. Vladimir’s Seminary Press, 2001), 311-325.

<sup>134</sup>□ “Oration XXV,” §4, *Patrologia Graeca*, vol. 35, col. 1204B (I cite here the excellent translation by Martha Vinson (*St. Gregory of Nazianzus: Select Orations* [*The Fathers of the Church*, vol. 107; Washington, DC: The Catholic University of America Press, 2003], 160).

<sup>135</sup>□ St. Gregory is obviously not referring, in this context, to the solitary life as practiced by hermits in the desert, a way of life which he certainly would not have condemned!

<sup>136</sup>□<sup>κ</sup>“Oration XXV,” §6, *Patrologia Graeca*, vol. 35, col. 1205A.

<sup>137</sup>□<sup>κ</sup>“Oration XXVI,” §14, *Patrologia Graeca*, vol. 35, col. 1248A.

<sup>138</sup>□ *St. Gregory of Nazianzus: Select Orations*, 187, n. 64.

<sup>139</sup>□<sup>κ</sup>“Oration XXXIII,” §12, *Patrologia Graeca*, vol. 36, col. 229AB.

<sup>140</sup>□<sup>κ</sup>“Homily XVII ‘On the Statues,’” §2, *Patrologia Graeca*, vol. 49, cols. 177-178.

<sup>141</sup>□<sup>κ</sup>“To a Young Widow,” §6, *Patrologia Graeca*, vol. 48, col. 607.

<sup>142</sup>□<sup>κ</sup>“Against the Opponents of the Monastic Life,” III.11, *Patrologia Graeca*, vol. 47, col. 367.

<sup>143</sup>□ “Exhortation to Young Men About How They May Derive Profit from Greek Letters,” §8, *Patrologia Graeca*, vol. 31, col. 585B.

<sup>144</sup>□ “Epistle IV,” *Patrologia Graeca*, vol. 32, col. 237A; see also Diogenes Laërtios, *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*, VI.37.

<sup>145</sup>□<sup>κ</sup>“Encomium in Praise of His Brother Basil,” *Patrologia Graeca*, vol. 46, col. 797A. It is not clear whether by “exile of nature” St. Gregory means exile from our proper nature, but such would seem a natural reading of this text.

<sup>146</sup>□<sup>κ</sup>“When asked what was the most beautiful thing among men, he said: ‘Candor [*parrhesia*]’” (Diogenes Laërtios, *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*,

VI.69).

<sup>147</sup>□“Citizenship of the World,” 33.

<sup>148</sup>□Demetrios J. Constantelos, *Byzantine Philanthropy and Social Welfare* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1968), 154. Father Constantelos adds that St. John Chrysostomos emulated St. Basil’s example by building several hospitals in Constantinople (ibid., 155).

<sup>149</sup>□*Basil of Caesarea* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994), 177.

<sup>150</sup>□Ibid., 177-178.

<sup>151</sup>□“Homily Delivered in Lakizoi,” §2, *Patrologia Graeca*, vol. 31, col. 1441A.

<sup>152</sup> Rousseau, *Basil of Caesarea*, 163. See “Homily on the Verse “Attend to Thyself,” §6, *Patrologia Graeca*, vol. 31, cols. 212A-213A.

<sup>153</sup>□“Homily I on Fasting,” §10, *Patrologia Graeca*, vol. 31, col. 181B.

<sup>154</sup>□“Epistle CXVI,” *Patrologia Graeca*, vol. 32, col. 532CD.

<sup>155</sup>□Galatians 6:10.

<sup>156</sup>□“Homily on Thanksgiving,” §7, *Patrologia Graeca*, vol. 31, col. 236C.

<sup>157</sup>□*Politics*, III.9, 1280b39.

<sup>158</sup>□“Oration XLIII,” §80, *Patrologia Graeca*, vol. 36, col. 601B.

## Introduzione ai quattro saggi sulla ricezione latina

Francesco Citti

«MESCOLARE LE SCHIERE, le attività, i linguaggi», confrontarsi con le altre letterature e metodologie, piuttosto che resistere chiusi nel castello assediato era l'invito che il comparatista Remo Ceserani rivolgeva ai filologi classici, agli albori del terzo millennio:<sup>1</sup> per quanto la tentazione di ergersi a difensori di una tradizione possa essere talvolta assai forte, bisogna riconoscere che la produzione critica degli ultimi decenni testimonia lo sforzo di offrire una lettura multifocale e non classicistica dei testi antichi.

Un contributo non secondario viene dal fiorire – un vero e proprio «booming»<sup>2</sup> – degli studi sulla ricezione del classico: un tempo confinati al campo più tradizionale della storia della tradizione e della storia della filologia, stanno conquistando uno spazio sempre maggiore, grazie al confronto tra classicisti, modernisti e comparatisti. Un simile approccio non solo evidenzia come la cultura antica abbia pervaso e animato e continui a sollecitare ancora oggi la *Weltliteratur*, ma presenta anche ricadute interessanti per l'interpretazione dei testi classici, non solo in chiave intratestuale (si analizza il modo in cui un testo è stato riscritto), ma anche extratestuale (si considera il modo in cui la riscrittura si inserisce in una più ampia storia interpretativa che comprende nel suo complesso edizioni, traduzioni, commenti e analisi critiche). Viene così demitizzata e relativizzata la funzione

dell'interprete, che non può essere pensato come oggettivo ed estraneo al processo di interpretazione e ricezione, ma ne è inevitabilmente parte.<sup>3</sup>

Il campo di studio è inevitabilmente vasto, per l'arco cronologico che ricopre, e le tipologie di indagine che comprende: la ricezione può riguardare testi, miti, ma anche contesti culturali e monumentali, la loro tradizione, interpretazione e riscrittura letteraria ed artistica, in forme e codici diversi, compresi i nuovi media,<sup>4</sup> con le finalità più diverse, e con orizzonti di pubblico differenti. I quattro saggi di ambito latino qui raccolti offrono una piccola esemplificazione di questa varietà.

Il tema delle riscritture teatrali, in costante rapporto con la storia della tradizione manoscritta e a stampa dei grandi tragici, e con la storia della loro esegesi, è affrontato dal saggio di Antonella Tedeschi, dedicato alla tragedia *Catiline His Conspiracy* del poeta inglese Ben Jonson (1572-1637). In effetti il teatro elisabettiano rappresenta un capitolo fondamentale nella riscoperta moderna delle tragedie di Seneca,<sup>5</sup> che – dopo la *princeps* del 1484 – furono tradotte nelle diverse lingue nazionali e portate in scena; i drammi senecani divennero così una costante fonte di ispirazione per il teatro europeo, fino all'età del Romanticismo; anche *Catiline His Conspiracy* si può considerare a tutti gli effetti una tragedia senecana per «matter and manner».<sup>6</sup> Senecanizzato è infatti il personaggio di Catilina: Tedeschi mette bene in risalto il modo in cui Ben Jonson opera la selezione tra le sue fonti (Cicerone e Sallustio) per mettere in maggiore evidenza i tratti macabri e oscuri del condottiero che suggella il suo patto con i congiurati con un rituale a base di vino e sangue umano. *Tieste* e *Agamennone* sono i testi con cui maggiormente l'autore si confronta direttamente (e indirettamente, attraverso la mediazione dei drammi inglesi di ispirazione senecana), ma non si può dimenticare che anche il Seneca del *De beneficiis* era, per Ben Jonson, un modello etico e di prassi politica, come pure di stile concentrato. Non sarà un caso che, in questa prospettiva senecana, il personaggio di Cicerone risulti eccessivamente ampolloso e retoricamente inefficace.

Mentre *Catiline* si inserisce nella tradizione del genere

tragico, più direttamente ed esplicitamente legato alla letteratura antica, il saggio di Giovanni Cipriani e Grazia Maria Masselli esamina un esempio di ricezione nell'ambito del teatro comico, per sua natura più aperto alla sperimentazione e alla contaminazione con la cultura popolare. Il caso dell'opera buffa *Giove a Pompei* è significativo perché combina riferimenti colti e ambientazione contemporanea. Si assiste quindi ad un recupero del teatro plautino e all'Atellana, visti anche come illustri antecedenti del moderno genere dell'operetta;<sup>7</sup> un altro elemento di erudizione è poi la memoria della tradizione letteraria antica (a partire da Plinio) e moderna relativa agli *Ultimi giorni di Pompei* (per richiamare il titolo del fortunato romanzo storico di Edward Bulwer-Lytton, pubblicato nel 1834 e tradotto in italiano nel 1836). Ma questo quadro si fonde con l'attualità dei bassifondi napoletani, dove operano i trafficanti di falsi reperti ed insieme degli accademici e degli archeologi con cui il ben noto librettista Luigi Illica (1857-1919) polemizza a distanza. Dunque il vero bersaglio di questa parodia, complessa e inusuale (e forse per questo non molto fortunata), è la ricezione paludata e classicistica dell'antico: in fondo è la quotidianità della vita di Pompei che vuole essere riproposta come vera protagonista, e come oggetto più autentico di studio e di rilettura.

Apparentemente più di dettaglio, ma capace di aprire ampie prospettive anche sul piano del metodo è l'analisi – proposta da Renzo Tosi – di alcune espressioni proverbiali latine recepite nel romanzo italiano di Otto-Novecento. Il proverbio – scrive lo stesso Tosi nell'*Introduzione* al suo *Dizionario delle sentenze Greche e latine* – «è una breve e lapidaria espressione tradizionale che [...] esprime un insegnamento etico e le cui radici affondano nella sapienza popolare»; ma l'espressione proverbiale, anche quando si presenta con una coloritura «popolare», spesso non è altro che «la redazione stereotipa di *topoi* letterari».<sup>8</sup> Dunque siamo di fronte ad un tipo particolare di ricezione, che recupera contenuti morali e *topoi* tradizionali,<sup>9</sup> condensati in una forma sentenziosa e facilmente memorizzabile, e proprio per questo tramandati in forma autonoma, del tutto indipendente dal loro autore.<sup>10</sup> Tanto

che, come ricorda giustamente Tosi, a volte la fortuna di un detto si deve piuttosto ad un suo fruitore: basti ricordare *Omnia munda mundis*, espressione sentenziosa riportata nell'*Epistola a Tito* di Paolo, resa famosa dal riuso nel più noto romanzo italiano dell'Ottocento, i *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni (1785-1873). Il cambio di codice linguistico (con il passaggio dall'italiano al latino) conferisce efficacia alla citazione, che risulta pienamente comprensibile solo in una cultura ancora intrisa di latino. Apparentemente meno scontata, e perciò tanto più significativa, la presenza – nei film dell'attore napoletano Totò (1898-1967) – di numerosi giochi di parole, basati sulla storpiatura di formule latine proverbiali, che richiedono altresì una reinterpretazione colta per essere efficaci comicamente: così «Castigo ridendo i mori» (detto dall'attore mentre schiaffeggia un beduino africano) trasforma il motto *Castigat ridendo mores*, o «Una carpa al giorno» è giocosa parodia dell'oraziano *carpe diem*.

L'appropriazione politica dell'antico è un capitolo molto importante dei *reception studies*,<sup>11</sup> e anche i proverbi non sfuggono a questo riuso: significativo il caso del modo di dire *conventio ad excludendum* – espressione non di origine classica, ma foggata secondo stilemi classici: evidentemente in questo caso si riteneva che il latino con la sua 'antichità' potesse fornire di per sé una patente di autorevolezza ed efficacia.

Enrico Tatasciore si sofferma infine su un autore, Giovanni Pascoli (1855-1911) che ha declinato in sé quasi tutte le forme di ricezione classificate nel ventaglio metaletterario di Holmes (1995, p. 240), che riproduco per comodità:



Le forme di riscrittura virgiliana praticate da Pascoli spaziano da quella più lontana linguisticamente dall'originale (cioè la traduzione in versi, in *Traduzioni e Riduzioni*), passando per il saggio critico (il commento in *Epos*) e la traduzione in prosa (sempre in *Epos*, nelle note e nei cappellini introduttivi), per arrivare alla metapoesia in italiano e anche nella stessa lingua dell'originale: quest'ultima praticata nei numerosi carmi latini composti tra il 1869, quando Pascoli era studente liceale, e il 1911, l'anno della morte.

L'interprete, il traduttore e il poeta costituiscono momenti inscindibili di un unico percorso di ricezione e lettura del testo classico: infatti – osservava Timpanaro – «quando il Pascoli mette avanti una congettura o un'interpretazione sua, si avverte subito una forzatura tipicamente pascoliana del poeta antico: è il germe di un poema conviviale o di un carme latino, più che un contributo oggettivamente filologico». <sup>12</sup> Come sottolinea Tatasciore, tuttavia, questo percorso non è caratterizzato da un ripiegamento classicistico verso il passato, ma da un forte dialogo con l'estetica e la scienza contemporanea: è sulla base della teoria evolucionistica di Ernst Heinrich Haeckel (autore di una *Storia della creazione naturale: conferenze scientifico-popolari sulla teoria dell'evoluzione in generale e specialmente su quella di Darwin, Goethe e Lamarck*, tradotta in italiano nel 1892) che Pascoli rivive in sé le esperienze dei poeti antichi (e più in generale il «sentimento dell'evoluzione umana, da cellula a uomo, e da uomo primitivo a italiano del di d'oggi»), <sup>13</sup> e le descrive mimeticamente nella loro lingua. <sup>14</sup> Così, come mostra Tatasciore, attraverso il Virgilio commentato in *Epos*, Pascoli riscrive nel suo poema italiano *Ultimo viaggio* alcuni episodi del viaggio omerico di Ulisse che aveva anche tradotto dal greco per l'antologia scolastica *Sul limitare*.

In maniera analoga si potrebbe aggiungere un esempio di ricezione oraziana riguardo al carme del *fons Bandusiae* (III 13): Pascoli ne fornisce un commento in *Lyra*, assieme ad una sorta di «iperversione», <sup>15</sup> in prosa nelle note e nella introduzione al testo, ed in versi (pubblicati in *Traduzioni e Riduzioni*), <sup>16</sup> ma soprattutto offre, nel carme latino *Bandusia* (compreso nel poemetto *Fanum*



*Vacunae*), una ricostruzione poetica dell'occasione in cui Orazio avrebbe composto l'ode. È qui, peraltro, che emerge con chiarezza anche maggiore, rispetto alle note di commento, la proposta di una lettura simbolica della sorgente di Bandusia, che diviene simbolo di ispirazione poetica e insieme riparo naturale della musa del poeta, reso immortale proprio da quella poesia che la sorgente è in grado di suscitare.<sup>17</sup>

Il caso Pascoli evoca, infine, un ultimo genere di riscrittura, la traduzione, che ha giustamente meritato, anche nel *Companion to Classical Reception*, uno spazio di rilievo all'interno dello studio del *Fortleben*.<sup>18</sup> Come ha scritto Traina, la traduzione non è trasparente, perché «la lingua non è un vetro, ma una lente, attraverso cui si trasmette un'immagine del mondo»: <sup>19</sup> si tratta dunque di un'operazione eminentemente esegetica, che deve fare i conti sia con l'orizzonte di arrivo, sia con la complessità del testo originale, ovvero con l'indissolubile complementarietà di contenuto (con la sua specificità ideologica, psicologica e culturale) e di espressione (con tutta la sua densità grammaticale, stilistica e fonologica). Ma al tempo stesso, quando si tratta di testo poetico, entrano in gioco anche «gli elementi prosodici della lingua e delle strutture ritmiche nazionali»: <sup>20</sup> e dunque la traduzione finisce per trascendere i limiti della semplice operazione filologica, e comporta una forma più complessa di ricezione/riscrittura.

Ma non sempre il filologo è anche poeta, e il poeta è anche filologo: per concludere questa breve introduzione vorrei richiamare un esempio recente ed emblematico. Si tratta della nuova traduzione di Catullo di un fine latinista, e raffinato poeta italiano contemporaneo, Alessandro Fo: il suo volume combina un ponderoso sforzo esegetico (note di commento e bibliografia occupano circa 900 pagine) e critico-testuale (circa un centinaio le divergenze rispetto all'edizione 'canonica' di Mynors), con un notevole impegno formale e letterario, evidente nella traduzione metrica, che tende, con cura ed ironia, a restituire a pieno il significato e il piacere del testo.<sup>21</sup>

Trascrivo in conclusione il suo carme 11:<sup>22</sup>

Furio e Aurelio, insieme a Catullo sia che  
fra gli Indiani estremi vada a inoltrarsi  
dove batte, lungisonante, il lido  
l'onda d'Oriente  
sia che a Ircàni, o ad Arabi molli, giunga, 5  
sia anche a Sagi o sagittatori Parti,  
sia alle vastità che, fra sette bocche, il  
Nilo colora,  
sia che passi di là dalle alte Alpi,  
del gran Cesare a visitar le glorie, il 10  
Reno gallico ed i Britanni ultimi  
e spaventosi,  
tutto ciò disposti a affrontare insieme,  
dei celesti quale che sia il volere,  
alla mia ragazza annunciate pochi 15  
non buoni detti:  
viva, e bene stia, coi suoi amanti, che in un  
solo amplesso tiene in trecento, senza  
vero amore a alcuno, e, incessante, a tutti i  
fianchi rompendo, 20  
né si volga, come fu già, al mio amore,  
per sua colpa infranto come in un prato, al  
bordo estremo, il fiore, allorché un aratro  
passa e lo tronca.

BIBLIOGRAFIA

- ALMAGOR, E.; MAURICE, L. **The Reception of Ancient Virtues and Vices in Modern Popular Culture Beauty, Bravery, Blood and Glory**. Leiden: Brill, 2017.
- BERETTA, M.; CITTI, F.; PELLACANI, D.; PINTO, R. **Vedere l'invisibile: Lucrezio nell'arte contemporanea**. Bologna: Pendragon, 2017.
- CAGNETTA, M. **Antichisti e impero fascista**. Bari: Dedalo, 1979.
- CAGNETTA, M. **Antichità classiche nell'Enciclopedia italiana**. Bari; Roma: Laterza, 1990.
- CANFORA, L. **La Germania di Tacito da Engels al nazismo**. Napoli: Liguori, 1979.
- CANFORA, L. **Ideologie del classicismo**. Torino: Einaudi, 1980.
- CESERANI, R. Il castello assediato. In: DIONIGI, I. (ed.). **Di fronte ai classici**. Milano: BUR, 2002, 93-108.
- CITTI, F. Materiali su Pascoli interprete di Orazio. **Eikasmos** 21, 2010, p. 433-483.
- \_\_\_\_\_. Seneca and the Moderns. In: BARTSH, S.; SCHIESARO, A. **A Cambridge Companion to Seneca**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 303-317.
- CITTI, F.; NERI, C. **Seneca nel Novecento: Sondaggi sulla fortuna di un "classico"**. Roma: Carocci, 2001.
- CONDELLO, F.; PIERI, B. **Note di traduttore: Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno**. Bologna: Pàtron, 2011.
- DI SIMONE, M. **Amore e morte in uno sguardo: il mito di Orfeo e Euridice tra passato e presente**. Firenze: Libriliberi, 2003.
- ELIOT, T.S. **Selected essays**. London: Faber, 1934.
- MANORE, Publio Virgilio. **Eneide**. Traduzione a cura di A. Fo, note di F. Giannotti, testo latino a fronte. Torino: Einaudi, 2012.
- CATULLO, Gaio Valerio. **Le poesie, testo, traduzione, introduzione e commento a cura di A. Fo**. Con interventi di A.M. Morelli e A. Rodighiero. Torino: Einaudi, 2018.
- GHEDINI, F.; FARINELLA, V.; SALVO, G.; TONIOLO, F.; ZALABRA, F. **Ovidio: amori, miti e altre storie**. Napoli: Arte'm, 2018.
- HARDWICK, L.; STRAY, C.. **A Companion to Classical Receptions**. Hoboken (NJ): Wiley-Blackwell, 2008.

- HARRIS, L.H. Three Notes on Ben Jonson. **Modern Philology** 17, 1920, p. 679-685.
- HOLMES, J.S. La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme. **Nergaard** 1995, p. 239-256.
- KETTERER, R.C. **Ancient Rome in Early Opera**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- KETTERER, R.C.; Solomon, J. Classics and Opera, Oxford Bibliographies 2017. Accesso em: <DOI: 10.1093/obo/9780195389661-0264>. Último accesso: 27 fev. 2019.
- LOTMAN, J.M. Il problema della traduzione poetica. **Nergaard**, 1995, p. 257-266.
- MARTINDALE, C. **Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MENGALDO, P.V. **Prima lezione di stilistica**. Roma-Bari: Laterza, 2001.
- NERGAARD. **Teorie contemporanee della traduzione**. A cura di S. Nergaard, Milano: Bompiani, 1995.
- PIGHI, G.B. Poesia barbara e illusioni metriche. In: **Studi di Ritmica e Metrica**. Torino: Bottega d'Erasmus, 1970. p. 403-432.
- POTTER, J.I. Reception Studies: Future Prospects. **Hardwick-Stray**, 2008, p. 469-481.
- SOLOMON, J. **The Ancient World in the Cinema**. New Haven-London: Yale University Press, 2001.
- TIMPANARO, S. **La filologia di Giacomo Leopardi**. Bari: Laterza, 1997.
- TOSI, R. **La donna è mobile e altri studi di intertestualità proverbiale**. Bologna: Pàtron, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Dizionario delle sentenze greche e latine**. Milano: BUR, 2017.
- WYKE, M. **Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History**. New York-London: Routledge, 1997.
- TRAINA, A. **Vortit barbare: le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone**. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1974.
- \_\_\_\_\_. **Il latino del Pascoli: Saggio sul bilinguismo poetico**. Bologna: Pàtron, 2006.

- <sup>1</sup>CESERANI, 2002, p. 96.
- <sup>2</sup>Cfr. POTTER, 2008, p. 469.
- <sup>3</sup>Su questo, cfr. in particolare MARTINDALE, 1993, con opportune estensioni ai *Reception Studies* dell'estetica della lettura di Wolfgang Iser.
- <sup>4</sup>Come esempi di studio del rapporto tra testi antichi e arti visuali, si possono citare le due recenti mostre dedicate a Lucrezio e Ovidio, per cui cfr. Beretta et al. 2017 e Ghedini et al. 2018; per i nuovi media, cfr. almeno Solomon 2001 e Wyke 1997.
- <sup>5</sup>Un quadro d'insieme in CITTI, 2015; fondamentali anche come capitolo di ricezione senecana, i saggi di Eliot *Seneca in Elizabethan Translation* e *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, del 1927, rist. in ELIOT, 1934; cfr. CITTI-NERI, 2011, p. 87-89.
- <sup>6</sup>Cfr. HARRIS, 1920, p. 139-142.
- <sup>7</sup>Sulle riletture operistiche di miti, testi e personaggi classici, cfr. KETTERER, 2009 e KETTERER-SOLOMON, 2017; si vedano ad esempio le riscritture musicali 'serie' e 'buffe' di Orfeo, in DI SIMONE, 2003, p. 99-119.
- <sup>8</sup>TOSI, 2017, p. I-II; si veda anche TOSI, 2011.
- <sup>9</sup>Una raccolta esemplificativa in ALMAGOR-MAURICE, 2017.
- <sup>10</sup>Si veda ad esempio il caso di Seneca e delle sue *sententiae*: cfr. CITTI-NERI, 2001, p. 39-43 e 209-218.
- <sup>11</sup>Basti menzionare lavori ormai classici come quelli di CAGNETTA, 1979 e 1990 e DI CANFORA, 1979 e 1980, e più recentemente HARDWICK-STRAY, 2008, p. 343-397.
- <sup>12</sup>TIMPANARO, 1997, p. 142.
- <sup>13</sup>Cito il passo pascoliano da TRAINA, 2006, p. 20.
- <sup>14</sup>Sulla poesia latina del Pascoli, e sul suo bilinguismo, cfr. in particolare TRAINA, 2006.
- <sup>15</sup>Così la definisce MENGALDO, 2001, p. 113.
- <sup>16</sup>Pascoli sperimenta un tipo di traduzione mimetica che consiste in un compromesso tra metrica accentuativa e intensiva, ed imita la successione di sillabe ictate e non ictate, impiegando sillabe toniche per i tempi forti, e atone per quelli deboli, sulla base di una 'prosodia naturale' propria dell'italiano; per un quadro introduttivo, cfr. PIGHI, 1970.
- <sup>17</sup>Per questa rilettura pascoliana dell'*Ode* III 13, cfr. CITTI, 2010.
- <sup>18</sup>Cfr. HARDWICK-STRAY 2008, pp. 127-182; esemplificazioni e riflessione epistemologica sulla pratica del tradurre i classici in CONDELLO-PIERI, 2011.
- <sup>19</sup>TRAINA, 1974, p. 7.
- <sup>20</sup>LOTMAN, 1995, p. 257.
- <sup>21</sup>Cfr. le pagine introduttive, «*Un sogno in presenza della ragione*». *Nota alla traduzione* e la *Nota metrica*: FO, 2018, p. LVI-LXV e p. CXXXI-CLXIII; si veda anche la traduzione dell'*Eneide*: FO, 2012.
- <sup>22</sup>Al v. 11 conserva lo iato tradito *horribilesque uli-/mosque Britannos*, puntualmente riprodotto nella resa italiana.

# Catilina nel teatro di Ben Jonson: un ‘revenant’ cicero-sallustiano

Antonella Tedeschi

## RESUMO

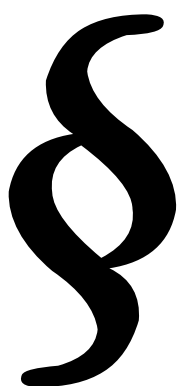
A criação da personagem sombria de Catilina, que domina a peça de Ben Jonson, *Catilina, sua conspiração*, é resultado de uma leitura atenta pelo autor, que se dedicou a fontes antigas. Na sua reelaboração pessoal da história, Jonson modela fatos e personagens históricos, e os transpõe do código narrativo para o teatral. Na sua transposição em palavras e ações daquilo que é narrado pelas fontes, o impacto no público é amplificado: o processo de demonização de Catilina, que começou na Antiguidade com Cícero e Salustio, é completado. A análise de Cíc. Catil. 1, 16 e de Sal. Catil. 22 serve como exemplo: a forma mágico-sacra usada por esses autores antigos atribui um valor negativo ao carisma de Catilina e entrega à posteridade o retrato do gênio mau e do subversivo por excelência.

## PALAVRAS-CHAVE

Catilina; mágica, religião.

SUBMISSÃO 14 nov. 2018 | APROVAÇÃO 2 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 25 dez. 2018

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i35.22546>



uando Ben Jonson, nell'*incipit* della sua tragedia *Catilinehis conspiracy*, messa in scena per la prima volta dai King's Men nella primavera del 1611 al Blackfriars di Londra,<sup>1</sup> introduce il suo personaggio chiave lo fa per bocca del fantasma di Silla. Questi, sul modello dello spettro di Tantalò nel *Thyestes* di Seneca,<sup>2</sup> persi i suoi connotati storici, volteggia in scena come spirito maligno con lo scopo di infondere nel nobile romano, Lucio Sergio Catilina, un'immane brama di potere e di distruzione, così da farne suo ideale erede.<sup>3</sup> Privo di ogni attributo positivo che pure aveva nella descrizione degli antichi,<sup>4</sup> Catilina assume in questo modo le fattezze di essere mostruoso e abominevole, iconando quei propositi malvagi che realizzerà nel corso del dramma.<sup>5</sup> La lunga serie di azioni violente e ignobili che gli vengono attribuite danno addirittura agli spettatori una figura diabolica, che si erge a simbolo drammatico di quanto di più mostruoso una società corrotta possa realizzare:

Sylla's ghost  
 [...] Pluto be at thy Councils, and into  
 Thy darker bosome enter Sylla's Spirit:  
 All that was mine, and bad, thy breast inherit.  
 Alas how weak is that for Catiline!  
 Did I but say (vain voice!) all that was mine? 20  
 All that the Gracchi, Cinna, Marius would:  
 What now, had I a Body again, I could,  
 Coming from Hell; what Fiends would wish should be;  
 And Hannibal could not have wish'd to see:  
 Think thou, and practice. Let the long hid Seeds 25  
 Of Treason in thee, now shoot forth in Deeds  
 Ranker than Horror; and thy former Facts  
 Not fall in mention, but to urge new Acts:  
 Conscience of them provoke thee on to more.  
 Be still thy Incests, Murders, Rapes before 30  
 Thy Sense; thy forcing first a Vestal Nun;  
 Thy Parricide, late, on thine own only Son,  
 After his Mother; to make empty way  
 For thy last wicked Nuptials; worse than they  
 That blaze that act of thy incestuous Life, 35

*Which got thee at once a daughter and a wife.  
I leave the slaughters that thou didst for me  
Of Senators; for which, I hid for thee  
Thy Murder of thy Brother, being so brib'd  
And writ him in the List of my proscib'd* 40  
*After thy Fact, to save thy little shame:  
Thy Incest with thy Sister, I not name.  
These are too light. Fate will have thee pursue  
Deeds, after which no mischief can be new;  
The Ruin of thy Countrey: thou wert built* 45  
*For such a work, and born for no less guilt.  
What though defeated once th' hast been, and known,  
Tempt it again: That is thy act, or none.  
What all the several Ills that visit Earth,  
Brought forth by Night, with a sinister birth,* 50  
*Plagues, Famine, Fire, could not reach unto,  
The Sword, nor Surfeits; let thy Fury do:  
Make all past, present, future Ill thine own;  
And conquer all Example in thy one.*  
*Nor let thy thought find any vacant time* 55  
*To hate an old, but still a fresher Crime  
Drown the remembrance: let not mischief cease,  
But while it is in punishing, increase.*  
(Atto I, 16-58)<sup>6</sup>

Alla creazione della fosca figura<sup>7</sup> che domina il dramma jonsoniano contribuisce certamente la distorsione delle motivazioni che spinsero Catilina a progettare il suo colpo di stato e che trovavano il loro fondamento nella base popolare del suo progetto politico.<sup>8</sup> Insieme a questa componente, agiscono certe sue peculiarità caratteriali tramandate dai ritratti degli antichi, come avidità e dissolutezza,<sup>9</sup> in grado di far leva su un gruppo di nobili indebitati e disposti a tutto pur di supportarlo nel progetto insano di impadronirsi del potere. Ad esse si aggiunge, nella visione di Jonson, anch'essa componente della crudeltà e della spietatezza, così da trasformare quel 'maledetto' *civis romanus* in un individuo disumano, pronto ad ignorare i legami familiari e i suoi stessi complici, pur di raggiungere il suo obiettivo. Emblematiche di questa dimensione malefica assunta da Catilina sono le parole, cariche di echi senecani,<sup>10</sup> che pronuncia nel suo primo



monologo, in grado di infondere terrore e ammirazione nello spettatore per l'estrema ferocia e spietatezza con cui si appresta a realizzare il suo piano:

Catiline

*Itis decreed. Nor shall thy Fate, O Rome,  
Resist my vow. Tho Hills were set on Hills,  
And Seas met Seas to guard thee, I would through: 75  
Ay, plow up Rocks, steep as the Alps, in dust;  
And lave the Tyrrhene Waters into Clouds;  
But I would reach thy Head, thy Head, proud City.  
The Ills that I have done cannot be safe  
But by attempting greater; and I feel 80  
A Spirit within me chides my sluggish hands,  
And says, they have been innocent too long.  
(Atto I, 73-82)<sup>11</sup>*

Catilina si erge,così,ad emblema del male e, attraverso la lunga serie di efferati crimini e una moralità ignobile,risulta in grado di concentrare su di sé quella giusta tensione drammatica da proiettare sul presente, suscitando confronti con le situazioni politiche dell'Inghilterra del tempo. Il grande interesse di Jonson per la storia antica, del resto, lungi dal fornire soltanto sfondi per i suoi drammi, come per Shakespeare,<sup>12</sup> rappresentava uno strumento d'elezione per indagare problematiche contemporanee, nel solco tracciato dagli storiografi umanisti, che - come Machiavelli e Lipsius - ravvisavano proprio nella storia romana un coacervo di modelli da seguire e strategie da adottare nella pratica politica del proprio tempo.<sup>13</sup> In un'accurata lettura delle fonti sulla congiura - le *Catilinariae* di Cicerone e il *de coniuratione Catilinae* di Sallustio, in particolare, ma anche l'*Historia coniurationis Catilinariae* di Costanzo Felici di Castel Durante del 1518<sup>14</sup> -, Jonson fornisce, dunque, una rielaborazione personale delle vicende, modella fatti e personaggi storiche li traspone dalla diegesi narrativa al codice teatrale.<sup>15</sup> Mediante una conversione che comporta la 'traduzione' in parole e azioni di quanto narrato nelle fonti, l'impatto sul pubblico ne risulta

amplificato, portando a compimento quel processo di demonizzazione di Catilina cominciato già nell'antichità.

Esempio emblematico di un'opera di riscrittura che, nel passaggio da un codice letterario ad un altro, dilata l'oggetto del dramma e potenzia elementi presenti nell'ipotesto, può esser senza dubbio la scena del sacrilego giuramento dei congiurati, in cui Catilina, sullo sfondo di un sacrificio umano, suggella il patto criminale con i suoi degustando sangue misto a vino e pronunciando una solenne promessa di morte e distruzione:

Catiline  
*Bring the Wine and Blood  
You have prepar'd there.*

[Enter servants with a bowl.]

Longinus  
*How!*

Catiline  
*I have kill'd a Slave,  
And of his Blood caus'd to be mixt'd with Wine.  
Fill every Man his Bowl. There cannot be 485  
A fitter Drink to make this Sanction in.  
Here, I begin the Sacrament to all.  
O for a Clap of Thunder now, as loud  
As to be heard throughout the Universe,  
To tell the World the Fact, and to applaud it. 490  
Be firm, my Hand; not shed a drop, but pour  
Fierceness into me with it, and fell Thirst  
Of more and more, till Rome be lest as Bloodless  
As ever her Fears made her, or the Sword.  
And when I leave to wish this to thee, Step-dame, 495  
Or stop to effect it, with my Powers fainting,  
So may my Blood be drawn, and so drunk up,  
As is this Slave's.  
(Atto I, 483-498)<sup>16</sup>*

Il venir meno del narratore, che nel racconto regola l'informazione e funge da filtro tra emittente e destinatari, viene sostituito da Jonson dalla voce dei protagonisti che forniscono al

pubblico una realtà drammatica non mediata, recepita, per questo, in modo ancora più brusco e raccapricciante di quanto non avvenisse con la lettura del testo originario.<sup>17</sup> La dimensione creata dallo spazio drammatico, infatti, offriva al drammaturgo non solo margini per inserirsi nel materiale pregresso, dando maggiore vitalità ad elementi sottaciuti o semplicemente ambigui nelle fonti, ma anche la possibilità di rendere più densa l'azione mediante l'enfatizzazione degli aspetti più cruenti e macabri della vicenda.

Era statoper primo Sallustio (Sall. *Catil.* 22) a fare partecipe il lettore dell'orripilante rituale a base di vino e sangue che, secondo una versione denigratoria tesa alla criminalizzazione dei congiurati, aveva suggellato l'incontro e il giuramento dei catilinari:

*Fuere ea tempestate qui dicerent Catilinam, oratione habita, cum ad ius iurandum popularis sceleris sui adigeret, humani corporis sanguinem vino permixtum in pateris circum tulisse; inde cum post exsecrationem omnes degustavissent, sicuti in solemnibus sacris fieri consuevit, aperuisse consilium suum, atque eoꝛdictitareꝛfecisse quo inter se fidi magis forent, alius alii tanti facinoris conscii. Nonnulli ficta et haec et multa praeterea existumabant ab eis qui Ciceroni invidiam, quae postea orta est, leniri credebant atrocitate sceleris eorum qui poenas dederant. Nobis ea res pro magnitudine parum comperta est. (Sall. *Catil.* 22)*

Pur dimostrando cautela nei confronti della veridicità della notizia (*nobis ea res pro magnitudine parum comperta est*),<sup>18</sup> che inquadra chiaramente nel clima dei *rumores* diffusisi a Roma subito dopo quella vicenda, in ambienti filociceroniani (*Nonnulli ficta et haec et multa praeterea existumabant ab eis qui Ciceronis invidiam, quae postea orta est*), al fine di evitare rappresaglie nei confronti del console, che aveva condannato senza appello al popolo un cittadino romano,<sup>19</sup> lo storico non esita a fornire un resoconto abbastanza dettagliato del rito. Calando il lettore nel clima di segretezza di quell'assemblea, Sallustio interrompe il racconto ordinato dei fatti e indulge in una digressione che assume i toni dell'*amplificatio dubiae rei* (Cic. *inv.* 2, 48). Si sofferma, infatti, sul macabro rito dell'assunzione di vino misto a sangue da

parte dei congiurati da una patera fatta girare tra loro, allo scopo di suggellarne il giuramento di fedeltà (*cum ad ius iurandum popularis sceleris sui adigeret*), così come avveniva negli antichi rituali (*sicuti in solemnibus sacris fieri consuevit*).<sup>20</sup> Tale atto, che evoca un rito di iniziazione, privo però dell'indicazione della divinità implicata, ruota intorno ai poteri obbliganti riconosciuti al sangue, sostanza sacra, simbolo della vita.<sup>21</sup> Sebbene sia consapevole della piena *conscientia* con cui operino i congiurati (*alius alii tanti facinoris consci*),<sup>22</sup> Sallustio marcala dimensione magico-sacrale conferita alla loro alleanza illecita dal grande potere del sangue e, insieme, dall'*exsecratio*, la terribile maledizione che affidava alla punizione divina chiunque avesse infranto il patto (*post exsecrationem omnes degustavissent*).<sup>23</sup> L'allusione di Sallustio al sacrificio umano, sottesa nell'espressione *humani corporis sanguis*, concorre a rendere più cupa quell'aura di mistero che sembra gravare sul racconto e accresce l'effetto di riprovazione<sup>24</sup> nei confronti di un atto che aveva tutto il sapore di sapiente costruzione a fini denigratori nei confronti di chi aveva ormai assunto, per certe frange della *res publica*, i contorni del nemico pubblico.

Che simili insinuazioni, del resto, trovassero largo impiego nello scontro politico del tempo per costruire un'aura di negatività e repulsione intorno all'avversario di turno è testimoniato dall'aspra invettiva con cui Cicerone accuserà nel 56 a. C. il neopitagorico Vatino (Cic. *Vat.* 6, 14) di aver evocato con empì rituali le anime dei morti e onorato i Mani, sacrificando loro viscere di fanciulli.<sup>25</sup> Livio stesso rievcherà la strategia oratoria con cui il console Varrone, all'epoca della disfatta di Canne, aveva usato accuse simili per instillare negli alleati campani repulsione e odio nei confronti dei Cartaginesi, attribuendo loro l'empio costume di cibarsi di carni umane.<sup>26</sup> Se il fine, infatti, non è solo individuare il nemico ma anche quello di ingigantirne le proporzioni attraverso un processo di demonizzazione, si capisce come alcune categorie - del brutto, del fetido, del diverso, del mostruoso, ad esempio, per usare delle calzanti piazze di Umberto Eco<sup>27</sup> - possano

risultare particolarmente atte a suscitare ripugnanza e a catalizzare su di esso la generale riprovazione.<sup>28</sup>

Il giuramento segreto, dunque, siglato dall'empia *degustatio* e dalla formula di esecrazione, conferisce non soltanto una sorta di carisma religioso a Catilina, *leader* di una compagine di uomini che si atteggia a nuova entità politico-religiosa in seno dello Stato, pur essendo del tutto priva di legittimazione,<sup>29</sup> ma diventa anche il segnale dell'indissolubile legame dei congiurati in un vincolo che non può che essere volto unicamente a perpetrare azioni sediziose e rivoluzionarie ai danni della *res publica*.<sup>30</sup>

Gettati i semi per la caratterizzazione di Catilina quale genio del male ed emblema del sovversivo per eccellenza, la storiografia posteriore coglierà la lettura quasi esclusivamente moralistica della vicenda e colorirà di accenti sempre più orridi e nefasti i contorni dell'incontro segreto tra i catilinari.<sup>31</sup> Plutarco (*Cic.* 10, 4) farà menzione di un sacrificio umano compiuto dai congiurati e del loro cibarsi di quelle carni come pegno di lealtà. Cassio Dione, a sua volta, (XXXVII, 30, 3) rincarerà la dose, aggiungendo il particolare che ad essere sacrificato sia stato un fanciullo, su cui Catilina e i suoi prestarono giuramento, per poi gustarne le viscere. E Floro (IV, 4),<sup>32</sup> pur tornando ai toni elegantemente allusivi del racconto di Sallustio, assumerà la truce notizia senza mostrare più alcun dubbio nei confronti della sua attendibilità storica.<sup>33</sup>

Con l'uso sapiente di un formulario intriso di termini dai forti rimandi alla sfera magico-sacrale si concorre, dunque, a conferire valenza negativa al carisma personale acquisito da Catilina. Allo stesso tempo, si dà vita ad un ritratto destinato a rappresentare, nei secoli successivi, l'emblema del male, secondo un disegno che si lascia intravedere – a mio avviso – già nelle parole adoperate da Cicerone, nella sua prima *Catilinaria*. Lì, la battaglia politica ingaggiata da Cicerone viene condotta dal neo eletto console, infatti, anche sul piano religioso,<sup>34</sup> visto che Catilina viene presentato come l'incarnazione di una *pestis ac perniciēs*, pronta ad abbattersi sullo Stato con la forza distruttrice di una catastrofica rovina. Mediante l'impiego martellante di una

terminologiche rinvia al sostrato più antico del lessico sacrale, Cicerone riesce nell'intento di evocare paure ancestrali e di comunicare la temibile pericolosità delle trame dell'accusato ai danni della collettività.<sup>35</sup> La parabola emozionale suscitata da tale campo semantico trova, poi, nella *peroratio* il suo apice con la *deprecatio* a Giove Statore, cui Cicerone – in qualità di interprete della divinità e garante dello Stato – chiede che si ritorcano contro Catilina le sue malefatte e sia protetta la *salus* di Roma.<sup>36</sup> Anche le altre tre orazioni contro Catilina risultano intessute di tali accenti religiosi,<sup>37</sup> correlate come sono dalla menzione di presagiche manifestano la disapprovazione degli dei nei confronti degli empì congiurati e, di contro, il favore verso l'azione del console, che si presenta come l'unico in grado di scongiurare il pericolo di un *bellum civile*.<sup>38</sup>

La notizia dell'empia *degustatio*, pur nata in ambienti filociceroniani,<sup>39</sup> però, non trova spazio nelle parole di Cicerone, incline arimanagere- come sottolinea Garbugino 1991<sup>40</sup> – reticente su aspetti che trascendano nel macabro. A me non sembrerebbe azzardato, però, avanzare l'ipotesi che l'oratore non escluda del tutto quella dimensione, optando per un abile gioco di allusioni a quelle componenti ben note tra gli astanti e in grado di solleticare il loro immaginario, facendo intravedere scenari ben più carichi di valenze riconducibili al turpe e all'illecito, di quanto le parole non dicessero esplicitamente, come avviene in Cic. *Catil.* 1, 16:

*Quotiens tibi iam extorta est ista sica de manibus! Quotiens excidit casu aliquo et elapsa est! [Tamen ea carere diutius non potes] quae quidem quibus abs te initiata sacris ac devota sit, nescio, quod eam necesse putas esse in consulis corpore defigere.*

L'occasione è la rievocazione dei numerosi attacchi di Catilina contro la sua persona (Cic. *Catil.* 1, 15 *Quotiens tu me designatum, quotiens vero consulem interficere conatus es! Quot ego tuas petitiones ita coniectas, ut vitari posse non viderentur, parva quadam declinatione et, ut aiunt, corpore effugi! Nihil agis, nihil adsequeris, neque tamen conari ac velle desistis*), attacchi cui

aveva fatto cenno poco prima (Cic. *Catil.* 1, 11 *Quamdiu mihi, consuli designato, Catilina, insidiatus es, non publico me praesidio, sed privata diligentia defendi*), ma che ora vengono sottolineati con più enfasi mediante il ricorso all'iperbole ad un andamento anaforico (*quotiens ... quot ... quotiens ... quotiens ... nihil ... nihil*). Subito dopo, in Cic. *Catil.* 1, 16, con un crescendo emozionale segnato dall'iperbato (*quibus ... sacris e necesse ... esse*) e dall'arcaismo *abs te*, quei ripetuti tentativi di omicidio si arricchiscono di particolari allusivi a pratiche rituali, allorché Cicerone si chiede a quale sacrificio sia destinata la sua uccisione. Qui, la consistente presenza di termini appartenenti al lessico magico-sacrale – *sacra* e le voci verbali *initio*, *devoveo*, *defigo* – crea indubbiamente un concentrato stilistico e semantico di forte valenza comunicativa. Se il binomio *initiata sacris*[scil. *sica*] (*quae quidem quibus abs te initiata sacris ac devota sit, nescio*) richiama il rituale di iniziazione cui sarebbe stata consacrata la *sica*, l'arma con cui compiere l'omicidio del console, il verbo *devoveo* (*devota sit*) ne accresce la valenza di strumento magico-sacrale. Il suo potere distruttivo ai danni di Cicerone, infatti, viene legato al suo essere consacrata a divinità dell'Oltretomba, cui andrà offerta in sacrificio la vita del console, come implicito in *devoveo*. Tale voce verbale rievocava, infatti, ben note situazioni di *devotio*, l'arcaico rituale di donazione della vita di un titolare di *imperium* alle potenze infernali, nell'obiettivo di portare sugli avversari morte e distruzione.<sup>41</sup> Non deve sfuggire, però, che in questo contesto l'azione sacra di Catilina venga riproposta in una prospettiva del tutto distorta rispetto a quelle che sono le consuete attese per un simile rituale, visto che l'uccisione sacrificale di Cicerone sarebbe finalizzata a convogliare il potere oscuro e distruttivo degli dei inferi non verso *hostes* esterni, come di solito, ma verso Roma e i suoi abitanti. Il sacrificio rituale, in tal modo, da strumento atto a salvaguardare il benessere di Roma e l'ordine costituito<sup>42</sup> è visto trasformarsi, nelle mani di Catilina, in mezzo finalizzato a segnare il rifiuto delle istituzioni giuridico-religiose di quella società, siglandone una irreparabile rottura.<sup>43</sup>

Un ulteriore accrescimento della dimensione magico-sacrale, che Cicerone pone come sfondo alle intenzioni e alle modalità con cui sono perpetrati i ripetuti tentativi di colpire la sua persona, si raggiunge, inoltre, con l'immagine conclusiva che coglie Catilina intenzionato a trafiggere a tutti i costi il corpo del console, quasi come spinto da una compulsiva necessità (*quodeam necesse putas esse in consulis corpore defigere*). In un sistema di comunicazione fin troppo intriso di simbologie magico-folkloriche, infatti, non poteva risultare casuale la presenza del verbo *defigo* per rendere l'azione del "trapassare con un pugnale da parte a parte" il corpo di Cicerone, ammiccando alla pratica diffusa dell'infilzare *tabellae defixionum* a scopo magico, come se fossero le parti del corpo dell'odiato *competitor*, al fine di annientarlo per il tramite di un'azione di magia simpatetica.<sup>44</sup>

Si comprende, dunque, perché l'empietà di Catilina, così fortemente enfatizzata nel corso della dura invettiva ciceroniana, non soltanto mediante la delineazione dei suoi progetti politici tesi a distruggere lo Stato, ma anche attraverso la stigmatizzazione delle azioni sacrileghe che accompagnano tali disegni, vada espiata. Nella *peroratio* della prima orazione (*Catil.* 1, 33), infatti, Cicerone auspica la distruzione rituale del nemico, come espresso dalla voce d'ambito sacrale *mactatio*, che chiude l'accorata *deprecatio* a Giove Statore (*Catil.* 1, 33, 5-9 *et homines bonorum inimicos, hostis patriae, latrones Italiae, scelerum foedere inter se ac nefaria societate coniunctos, aeternis suppliciis vivos mortuosque mactabis*). Su Catilina e sulla masnada dei suoi, connotati in *climax* ascendente come gente ostile a coloro che tengono al bene della *res publica* (*homines bonorum inimicos*), come nemici e devastatori di Roma (*hostis patriae, latrones Italiam*), come uomini uniti indissolubilmente tra loro in un patto empio e sacrilego (*scelerum foedere inter se ac nefaria societate coniunctos*), il console invoca, infatti, quel giusto castigo che possa ripristinare gli equilibri alterati tra umano e divino (*aeternis suppliciis vivos mortuosque mactabis*).<sup>45</sup>

A Ben Jonson non sfugge questo denso circuito comunicativo e fa confluire, nella sua tragedia, tutte le linee di



affabulazione pregresse. Egli riprende, pertanto, il fulcro narrativo sallustiano, ruotante intorno al giuramento sacro, alla *degustatio* di vino e sangue e all'*exsecratio*, ma trasforma queste componenti in gesti e parole agite in scena, con un'evidenza sconosciuta alla fonte. E' il personaggio stesso che si fa adesso interprete della parola, calata in un'azione che non può che conferire amplificazione pragmatica alla versione narrativa. Di qui, l'effetto imperioso della voce di Catilina, che preannuncia di voler suggellare il suo progetto con un *sacrament* (Atto I, 422-424 *Nothing wantsthen, / butthatwe take a **solemn sacrament** / to strengthenour design ... 487 Here I begin the **sacrament** to all*), conferendo la connotazione religiosa dell'Eucaristia<sup>46</sup> alla sacrilega assunzione di vino misto al sangue di uno schiavo sacrificato per l'occasione, come specifica quando ordina ai servi di portare i calici pieni dell'empia mistura (Atto I, 484-485 *I havekill'd a slave / and of his blood caus'd to be mix'd with wine*). Anche nella versione jonsoniana, come in quella sallustiana, risulta distorta la valenza sacra conferita ad un rituale solitamente volto al bene: la *degustatio* di vino, contaminato dal sangue di una vittima umana, oltre ad essere empia è anche rivolta alla distruzione della patria. Giusta cornice, questa, per la terrificante *exsecratio*, che non rimane a livello di semplice menzione narrativa, come avveniva nelle fonti antiche, ma viene pronunciata solennemente da Catilina, caricando di straordinaria evidenza e pathos le sue parole. Sfruttando gli spazi prodotti dal passaggio a una nuova modalità testuale, dunque, il drammaturgo reinterpreta liberamente il testo antico e rende sotto forma di azione scenica segmenti tratti dalle proprie letture. E' così che prende vita la solenne promessa di Catilina: per il tramite della valenza magico-simbolica del sangue, che agisce con la forza della magia simpatetica, egli auspica di vedere instillata in sé una ferocia tale da riuscire a distruggere Roma, fino a renderla esangue, e a contempo, nel caso di un suo fallimento, di veder prosciugato il suo stesso liquido vitale, come quello dello schiavo sacrificato, su cui viene suggellata la promessa (Atto I, 491-498 *Be firm, my hand; not shed a drop, but pour / fierceness into me with it, and fell thirst / of more and more, till*

*Rome be left as bloodless / as ever her fears made her, or the sword. / And when I leave to wish this to thee, stepdame, / or stop to effectit, with my powers fainting, / so may my blood be drawn and so drunk up / as is this slave's).*

Jonson, lettore attento delle fonti antiche, coglie, inoltre, i riferimenti pungenti e le sottili insinuazioni sottese alle parole di Cicerone nella sua prima *Catilinaria* (Cic. *Catil.* 1, 16): questi precedenti verbali vengono ripresi e sintetizzati in una resa teatrale condotta per bocca dello stesso protagonista della vicenda. Il tragediografo inglese, infatti, sfruttando la tensione drammatica presente nelle *Catilinariae*, ne ottimizza la potenzialità scenica: dà voce anche a Cicerone, baluardo del bene pubblico e oppositore del male incarnato in Catilina e lo rende, pian piano, protagonista, relegando gradualmente a ruolo secondario il *pernicious Catiline*, come lo etichetta in 4, 2, 112, mutuando un aggettivo, *perniciosus*, moltoricorrente nella prima *Catilinaria*.<sup>47</sup> Seguendo da vicino la prima delle orazioni ciceroniane contro Catilina, infatti, Jonson fa parlare l'Arpinate per circa 300 versi ininterrotti, assicurandogli, con la sua *prodigious rhetoric* (4, 2, 406), un indiscusso successo sul nemico, annichilito da un'eloquenza che non riesce a contrastare. Anche il Cicerone jonsonian, dunque, ricalcando Cic. *Catil.* 1, 16, si sofferma sui ripetuti attacchi – andati a vuoto – contro la sua persona, cercando di replicare con una resa linguistica aderente al testo latino (Atto IV, 2, 287-290 *vow'd ...rites ... sacred ... to fixitin the body*), gli interrogativi lì presenti circa il sacro voto che lega Catilina all'urgenza di ucciderlo con grande determinazione o circa i riti a cui sembra abbia consacrato il suo pugnale:

Cicero  
*[...] Speak but right.  
How often hast thou made attempt on me?  
How many of thy Assaults have I declin'd  
With shifting but my Body as we'd say,  
Wrested thy Dagger from thy Hand, how oft?       285  
How often hath it fall'n, or slipp'd by chance?  
Yet can thy side not want it: which how vow'd,  
Or with what Rites, 'tis sacred of thee, I know not,*

*That still thou mak'st it a Necessity,  
To fix it in the Body of a Consul. 290  
But let me lose this way, and speak to thee,  
Not as one mov'd with hatred, which I ought,  
But pity, of which none is owing thee.  
(Atto IV, 2, 281-293)<sup>48</sup>*

Il lato oscuro di Catilina, a cui Cicerone in *Cic. Catil.* 1, 16 aveva solo ammiccato, qui si manifesta esplicitamente: gli spettatori di Jonson, infatti, ne erano ben consapevoli, avendo assistito al sacro rituale, colgiuramento e l'empia *degustatio* riprodotti in scena, e avendo sentito pronunciare per bocca dello stesso Catilina la tremenda *exsecratio* (Atto I, 483-498). Ma il genio del male, che suscitava con le sue atrocità e i suoi malvagi propositi terrore negli astanti viene messogradualmente ai margini dalla forza stringente della dialettica ciceroniana. Incalzato dal console e, subito dopo, da tutti i senatori appare addirittura incapace di dare voce alla sua rabbia, di formulare argomentazioni efficaci e di completare frasi minacciose, che lascia pateticamente a metà:

Catulus  
*Away, thou impudent Head.*

Catiline  
*Do you all back him? are you silent too? 430  
Well, I will leave you, Fathers, I will go.  
But, my fine dainty Speaker...  
[He turns suddenly on Cicero]*

Cicero  
*What now, Fury?  
Wilt thou assault me here?*

Chorus  
*Help, aid the Consul.*

Catiline  
*See, Fathers, laugh you not? Who threatned him?  
In vain thou dost conceive, ambitious Orator, 435  
Hope of so brave a Death as by this Hand.*

Cato  
*Out of the Court with the pernicious traitor.*

[...]

Catiline  
*I' am gone, to banishment, to please you, Fathers.  
Thrust head-long forth.*

Cato  
*Still dost thou murmur, Monster?*<sup>445</sup>

Catiline  
*Since I am thus put out, and made a ...*

Cicero  
*What?*

Catulus  
*Not guiltier than thou art.*

Catiline  
*I will not burn  
Without my Funeral Pile.*

Cato  
*What says the Fiend?*

Catiline  
*I will have matter, Timber.*

Cato.  
*Sing out, Screech-owl.*

Catiline  
*It shall be in ...*

Catulus  
*Speak thy imperfect Thoughts.*<sup>450</sup>

Catiline  
*The common Fire, rather than mine own.  
For fall I will with all, ere fall alone.  
(Atto IV, 2, 429-452)<sup>49</sup>*

C'è da presumere che Jonson avesse pienamente colto, dalla lettura delle *Catilinariae*, che Cicerone aveva annientato Catilina mediante la costruzione di un'immagine di nemico da contrapporre al suo sistema di valori, per meglio mettere in luce il proprio operato.<sup>50</sup> Con sottili insinuazioni e riferimenti a comportamenti empì e criminali, l'Arpinate aveva dato inizio a quel processo di demonizzazione che si sarebbe compiuto – attraverso Sallustio – nelle epoche successive. Era riuscito, in questo modo, a manipolare sapientemente i senatori, facendo leva sulle loro paure ed enfatizzando la portata della pericolosità di Catilina, fino ad ottenere – tramite *senatus consultum* – quei poteri straordinari che gli avrebbero consentito di liberarsi definitivamente di Catilina e dei suoi.

Il prezzo da pagare per questa straordinaria capacità argomentativa, che il tragediografo inglese cerca di riprodurre nel suo dramma, mediante lunghissime prolusioni difficili da reggere per il suo pubblico, fu decisamente caro. E' da ascrivere proprio all'ampollosa verbosità del personaggio di Cicerone, straordinariamente aderente al suo reale interprete, infatti, l'insuccesso della tragedia *Catiline his conspiracy*, definita malignamente dai critici un "deserto di oratoria".<sup>51</sup> Una rivincita, in un certo senso, per Catilina, demonizzato a cominciare da Cicerone e patetica vittima della sua incredibile costruzione oratoria.

ABSTRACT

The creation of the dark figure of Catiline, which dominates the play by Ben Jonson, *Catiline his conspiracy*, is the result of careful reading by the author devoted to ancient sources. In his personal reworking of the story, Jonson models historical facts and characters and transposes them from the narrative code to the theatrical one. In this transposition into words and actions of what is narrated by the sources, the impact on the public is amplified and is brought to completion the process of demonization of Catiline began in antiquity with Cicero and Sallust. The analysis of Cic. *Catil.* 1, 16 and of Sall. *Catil.* 22 offers an example: the magic-sacral form used by them gives a negative value to the charisma of Catiline and gives to the posterity the portrait of evil genius and of the subversive par excellence.

KEYWORDS

Catiline; Magic; Religion.

BIBLIOGRAFIA

- BERTOLINI, C. **Il giuramento nel diritto privato romano**. Torino: L'Erma di Bretschneider, 1967 (=1886).
- BESSONE, L. **Le congiure di Catilina**. Padova: Sargon, 2004.
- BIANCO, O. **La Catilinaria di Sallustio e l'ideologia dell'integrazione**. Lecce: Milella, 1975.
- BOYER, C.V. Boyer. **The villain as hero in elizabethan tragedy**. London: Routledge, 1914.
- BURKERT, W. Burkert. **Homo necans: antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica**. Trad. it. Torino: Boringhieri, 1981.
- CALABI, F. L'uomo commestibile. Il sacrificio di sangue in Aristotele. In: VATTIONI, F. (cur.). **Atti della IV settimana 'Sangue e antropologia nella liturgia' (Roma, 21-26 novembre 1983)**. Roma: Pia Unione Preziosissimo Sangue, 1984, p. 59-73.
- CANFORA, L. **Giulio Cesare: il dittatore democratico**. Roma-Bari: Laterza, 2009 .
- CORREA, S. La construcción del monstruopolítico en la oratio in Catilinam prima. **Phaos** 7, 2007, p. 23-40.
- CRAWFORD, M.H. **Roma nell'età repubblicana**. Trad. it. Bologna: Il Mulino, 1984.
- DAREMBERG-SAGLIO, Ch. **Dictionnaire des antiquités grecques et romaines**. Graz: Akademischer Druck, 1963.
- DONALDSON, I. Donaldson. Talking with Ghosts: Ben Jonson and the English Civil War. **Ben Jonson Journal** 17, 2010, 1-18.
- DUFFY, E.M.T. Ben Jonson's Debt to Renaissance Scholarship. **Modern Language Review** 42, 1947, 24-30.
- DYCK, A.R. (cur.). **Cicero Catilinarians**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- ECO, U. Eco. **Costruire il nemico e altri scritti occasionali**. Milano: Bompiani, 2011; 2012.
- ELIOT, T.S. Eliot. **Saggi elisabettiani**. A cura di A. Orbetello. Milano: Bompiani, 1965.
- FREYBURGER-GALLAND, M.L. Catilina chez Salluste et Dion Cassius. In: POIGNAULT, R. (cur.). **Présence de Salluste**. Tours: Centre de Recherches A. Piganiol, 1997. p. 63-81.
- GALLINI, C. **Protesta e integrazione nella Roma antica**. Bari: Laterza, 1970.

- GARBUGINO, G. Sallustio e il giuramento sacrificale di Catilina. In: VATTIONI, F. **Sangue e antropologia nella teologia medievale**. Roma: Pia Unione Preziosissimo Sangue, 1991. p. 585-600.
- \_\_\_\_\_. **Gaio Sallustio Crispo**: La congiura di Catilina. Introduzione, traduzione e commento. Napoli: Loffredo, 1998.
- GASPARRO, G. Sfamemi Gasparro. Una teoria sull'origine del sacrificio cruento: l'Homo necans di W. Burkert. In: VATTIONI, F. (cur.). **Atti della IV settimana 'Sangue e antropologia nella liturgia' (Roma, 21-26 novembre 1983)**. Roma: Pia Unione Preziosissimo Sangue, 1984, p. 119-144.
- GENETTE, G. Genette. **Palinsesti**: La letteratura al secondo grado. Trad. it. Torino: Einaudi, 1997.
- GUASTELLA, G. Guastella. La rete del sangue: simbologia delle relazioni e dei modelli dell'identità nella cultura romana. **MD** 15, 1985, 49-123.
- HARRIS. **Introduction in Ben Jonson**: Catiline his conspiracy. New Haven: Yale University Press, 1916. p. IX-LXI.
- HAURY, A. (cur.). **Cicero**: Orationes in Catilinam. Édition, introduction et commentaire, Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- HELLEGOUARC'H, J. Hellegouarc'h. **Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la république**. Paris: Les Belles Lettres, 1963.
- HEURGON, J. Salluste et le serment sacrificiel de Catilina. In: **Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Ch. Picard**. Paris: Presses Universitaires de France, 1949. p. 438-447.
- HIRZEL, R. **Der Eid**. Leipzig: Hirzel, 1902.
- LA PENNA, A. **Sallustio e la 'rivoluzione' romana**. Milano-Torino: Feltrinelli, 2017. (I ed. 1968).
- LOISY, A. **Essai historique sur le sacrifice**. Paris: Emile Nourry, 1920.
- LOVASCIO, D. **Ben Jonson**: La congiura di Catilina. Introduzione, traduzione e note. Genova: ECIG, 2011.
- MANNI, E. **Lucio Sergio Catilina**. Palermo: Palumbo, 1939.
- \_\_\_\_\_. Religione e politica nella congiura di Catilina. **Athenaeum** 24, 1946, p. 55-67.
- MARIOTTI, I. (cur.). **Gaio Sallustio Crispo**: Coniuratio Catilinae. Bologna: Patron, 2007.
- MARTELLI, F. Martelli. Il sacrificio dei fanciulli nella letteratura greca e latina, in VATTIONI, F. (cur.). **Atti della I settimana 'Sangue e antropologia biblica' (Roma,**



- 10-15 marzo 1980). Roma: Pia Unione Preziosissimo Sangue, 1981. p. 247-323.
- MASSELLI, G.M. 'Incanto' di morte. In: CIPRIANI, G.; MASSELLI, G. M. **Eros maledetto**. Bari: Levante, 2005. p. 86-100.
- \_\_\_\_\_. La leggenda dei Decii: un percorso fra storia, religione e magia, in MASSELLI, G.M. **Riflessi di magia**: virtù e virtuosismi della parola in Roma antica. Napoli: Loffredo, 2012. p. 9-33.
- MAUSS, M. Mauss. **Teoria generale della magia**. Trad. it. Torino: Einaudi, 1965.
- MENCACCI, F. Sanguis/cruor: Designazioni linguistiche e classificazione antropologica del sangue nella cultura romana. **MD** 17, 1986, 25-91.
- NARDUCCI, E. Catilina e i suoi amici: la fortuna di un ritratto ciceroniano (Da Sallustio a Leon Battista Alberti). In: NARDUCCI, E. (cur.). **Cicerone nella tradizione europea**: Dalla tarda antichità al Settecento. Atti del VI Symposium Ciceronianum Arpinas (Arpino, 6 maggio 2005). Firenze: Le Monnier, 2006. p. 77-94.
- NASH, R. Ben Jonson's tragic poems. **Studies in Philology** 55, 1958, p. 164-186.
- POCETTI, P. Forme e tradizioni dell'inno magico nel mondo classico. In: AA.VV. L'inno tra rituale e letteratura nel mondo antico. **Aion**, Roma: Istituto universitario orientale, 1991. p. 179-204.
- RAGNO, T. **Il teatro nel racconto**: studi sullafabula scenica della matrona di Efeso. Bari: Palomar, 2009.
- RAMSEY, J.T. (cur.). **Sallust's Bellum Catilinae**: Oxford: Oxford University Press, 2007 .
- RIVES, J.B. Magic, religion and law: the case of the Lex Cornelia de sicariis et veneficiis. In: ANDO, C.; RÜPKE, J. **Religion and Law in Classical and Christian Rome**. Stuttgart: Franz Steiner, 2006. p. 47-67.
- SCANLON, Th. Historia quasi fabula: the Catiline theme in Sallust and Jonson. In: REDMOND, J. (ed.). Themes in drama: historical drama, Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p. 17-30.
- SEGRE, C. **Teatro e romanzo**. Torino: Einaudi, 1984.
- TAGLIAFERRO, E. Sangue: area lessicale nell'epica greca arcaica. In: VATTIONI, F. (cur.). **Atti della I settimana 'Sangue e antropologia biblica' (Roma, 10-15 marzo 1980)**. Roma: Pia Unione Preziosissimo Sangue, 1981. p. 173-221.
- TEDESCHI, A. Pernicies: questioni di semantica. **Classica et Christiana** 12, 2017, p. 293-310.
- VENTURINI, C. Ius iurandum. In: **EV**, III, Roma 1987, p. 72-73.

VOGT, A. **Ben Jonson Tragödie "Catiline his conspiracy" und ihre Quellen.** Halle: Engelhard-Reyher, 1903.

VRETSKA, K. **C. Sallustius Crispus: De Catilinae coniuratione.** Heidelberg: Winter, 1976.

WILTENBURG, R. Damnation in a Roman Dress: Catiline, Catiline and Paradise Lost. **Milton Studies** 15, 1993, p. 89-108.

XELLA, P. **Magia:** studi di storia delle religioni in memoria di E. Garosi. Roma: Bulzoni, 1976.

ZURLI, L. Ius iurandum patrare, id est sancire foedus. **RhM** 123, 1980, p. 337-348.

<sup>1</sup> Potrebbe essere stata rappresentata per la prima volta nell'estate dello stesso anno, al Globe: sulle incertezze riguardo al periodo e al luogo, cfr. Lovascio 2011, XI.

<sup>2</sup> Fondamentale risulta nella tragedia di Jonson l'influenza di Seneca: cfr. Donaldson 2010, 9; Lovascio 2011, XXV-XXVI.

<sup>3</sup> Jonson ereditava da Sallustio l'interpretazione della crisi della repubblica, fatta risalire al II sec. a. C., con l'afflusso delle ricchezze dall'Oriente, e alla successiva salita al potere di Silla: cfr. Lovascio 2011, XXIII-XXIV.

<sup>4</sup> Nel celeberrimo ritratto sallustiano (Sall. *Catil.* 5), nonché nella descrizione ciceroniana dedicata a Catilina, qualche anno dopo gli eventi (Cic. *Cael.* 12-14), il nobile romano presenta un'incredibile mescolanza di vizi e virtù, in un connubio inconciliabile, capace di destare una sottile ammirazione in un personaggio considerato da entrambi riprovevole. Cfr. Freyburger-Galland 1997, 69sgg.; Narducci 2006, 77sgg.

<sup>5</sup> Molto forte è l'influenza senecana nella rappresentazione del protagonista, che per la sua malvagità si aliena le simpatie del pubblico: cfr. Boyer 1914, 17. L'influenza di Seneca emerge anche nell'uso del coro, nello stile spesso retorico dei monologhi, nell'orrore di molte descrizioni e nell'introduzione di prodigi della natura, come riflesso degli stati d'animo dell'uomo: cfr. Harris 1916, XXXV, Lovascio 2011, XXVI.

<sup>6</sup> La traduzione dell'opera di Ben Jonson, *Catilinehis conspiracy*, seguita qui e altrove, è quella curata da Lovascio 2011. Traduzione (Atto I, 16-58): "Plutone sia il tuo consigliere e lo spirito di Silla penetri nei più oscuri recessi della tua anima: il tuo cuore eredita tutto il male che è stato mio. Ah come è indegno tutto questo per Catilina! Ho davvero soltanto detto – sciocche parole! – tutto il male che è stato mio? Tutto quello che avrebbero bramato i Gracchi, Cinna e Mario; quello che, se ora riavessi un corpo, potrei commettere io, tornando dall'inferno; quello che i demoni vorrebbero che si avverasse, e cui nemmeno Annibale avrebbe potuto augurarsi di assistere, sii tu a concepirlo e realizzarlo. Lascia che i semi del tradimento, a lungo nascosti dentro di te, ora sboccino in delitti più raccapriccianti dell'orrore stesso e i tuoi crimini passati non vengano rievocati, se non per stimolarne di nuovi. La coscienza di questi ti sprona a compierne altri. Rimani sempre consapevole dei tuoi incesti, dei tuoi omicidi e delle tue violenze: prima lo stupro di una Vestale; poi l'uccisione del tuo unico figlio, seguita a quella di tua moglie, per spianare la strada alle tue ultime scellerate nozze; ancora più sordido quel crimine scandaloso, quell'atto incestuoso della tua vita che insieme ti procurò una figlia e una moglie. Tralascio le stragi di senatori eseguite per me, per le quali ti corruppi, occultando il tuo fratricidio e inserendo tuo fratello nelle liste di proscrizione dopo l'assassinio per evitarti questa piccola infamia; l'incesto con tua sorella, non vale neppure la pena di ricordarlo. Queste sono cose da nulla. Il destino ti porterà a compiere un atto dopo il quale nessun altro crimine potrà sorprenderti: la rovina della tua patria. Sei stato creato per un'impresa così prodigiosa, e sei nato per macchiarti di una colpa non meno terribile. Quello che hai fatto una volta, benché sconfitto e scoperto, tentalo ancora: questa è la tua impresa e nessun'altra. Quello che i diversi mali che affliggono la terra, generati dalla notte con un parto funesto – pestilenze, carestie, incendi, guerre ed eccessi – non potrebbero mai raggiungere, sia la tua furia ad ottenerlo: appropriati di tutto il male passato, presente e futuro, supera con il tuo crimine tutti i precedenti e non concedere mai alla tua mente il tempo di odiarne uno antico, ma sempre uno nuovo ne sommerga il ricordo; non permettere mai al male di estinguersi e, anzi, mentre viene castigato, alimentalo".

<sup>7</sup> Sulla stilizzazione in figura diabolica cui è sottoposto Catilina, cfr. Wiltenburg 1993, 98.

<sup>8</sup> Sulle ragioni storiche delle azioni di Catilina, cfr. Manni 1939, 22-29; Bessone 2004, 85-103; Canfora 2009<sup>4</sup>, 38.

<sup>9</sup> Cfr. Cic. *Cael.* 12-14; Sall. *Catil.* 22.

<sup>10</sup> Cfr. Sen. *Agam.* 115 *per scelera semper sceleribus tutum est iter, Phaedr.* 721 *scelere velandum est scelus*. Cfr. Lovascio 2011, XXV-XXVI.

<sup>11</sup> Traduzione (Atto I, 73-82): "E' deciso. E non sarà il tuo destino, Roma, a opporsi al mio giuramento. Se anche i colli si ammassassero gli uni sugli altri e i mari confluissero per proteggerti, io riuscirei ad attraversarli; sì, frantumata pure i macigni alti come le Alpi, riducendoli in polvere, e immergi le acque del Tirreno nelle nuvole, raggiungerò comunque la tua testa, la tua testa, città superba. I delitti che ho commesso potranno restare impuniti soltanto se ne tenterò di più

efferati, e sento una voce dentro di me che rimprovera le mie pigre mani, accusandole di essere rimaste innocenti troppo a lungo...”.

<sup>12</sup> Sulla differenza rispetto alla tragedia shakespeariana, cfr. Lovascio 2011, XXXIII.

<sup>13</sup> Secondo Nash 1958, la tragedia *Catiline*, insieme al *Sejanus*, costituisce proprio un esempio di tale tendenza. Cfr. anche Lovascio 2011, XLII-XLV.

<sup>14</sup> Sulle fonti adoperate da Jonson per il suo dramma, cfr. Vogt 1903; Harris 1916, XVI-XXXVI; 135-215; Duffy 1947, 24-30; Scanlon 1986, 17-30; Lovascio 2011, XXI-XXV. Ben Jonson aveva una notevole conoscenza degli autori latini, non solo per averli studiati alla *grammar school*, il cui programma comprendeva Plauto, Terenzio, Cicerone, Sallustio, Ovidio e Orazio, ma anche per aver condotto personali approfondimenti.

<sup>15</sup> Sul problematico rapporto tra diegesi narrativa e mimesi teatrale, cfr. Segre 1984, 15; Genette 1997, 334-335; Ragno 2009, 375-380.

<sup>16</sup> Traduzione (Atto I, 483-498): “Catilina: portate il vino misto a sangue che avete preparato (*Entrano i servi con una coppa*). Longino: Cosa? Catilina: Ho fatto uccidere uno schiavo e ne ho fatto mescolare il sangue con del vino. Che ciascuno se ne riempia il calice. Non ci potrebbe essere bevanda più adatta a celebrare questo giuramento. Qui a nome di tutti, do inizio alla cerimonia. Oh, se solo ora potesse rimbombare un tuono con un fragore tale da farsi udire nell’intero universo per annunciare al mondo quest’avvenimento e applaudirlo. Sii ferma, mano mia; non disperderne nemmeno una goccia, ma instilla in me con questo vino la ferocia e una sete crudele e implacabile, fino a quando Roma non rimarrà esangue come mai l’hanno resa le sue paure o la spada. E se mai smetterò di augurarti questa fine, matrigna, o sarò costretto a desistere dal mio scopo perché mi verranno meno le forze, possa allora il mio sangue essere succhiato via e bevuto in un sol sorso come quello di questo schiavo”.

<sup>17</sup> Sugli effetti del passaggio dal testo narrato al testo drammatizzato, cfr. Ragno 2009, 376-377.

<sup>18</sup> Sulla formularità di questa espressione e sui dubbi di Sallustio, cfr. Vretska 1976, *ad loc.*; La Penna 2017, 94-95.

<sup>19</sup> Cfr. Ramsey 2007<sup>2</sup>, *ad loc.*; Garbugino 1991, 586-587; Garbugino 1998, *ad loc.*

<sup>20</sup> Si pensi al patto tra Medi e Lidi narrato da Erodoto (1, 74, 5) o al sangue misto a vino nel rituale degli Sciti (Herodot. 4, 70). Cfr. anche Tac. *ann.* 12, 47, 2. La mistura può essere assimilata all’*assaratum*, bevanda d’uso sacrale definita in PAUL.Fest. p. 15, 13 L: *genus quoddam potionis ex vino et sanguine temperatum, quod Latini prisci sanguine massyr vocarent* (cfr. Tagliaferro 1981, 175 e n. 12.). La consuetudine di bere vino dalle patere durante i riti sacri è testimoniata da Varro *ling.* 5, 122: *hisce (scil.pateris) etiam nunc in publico convivio ... potio circumfertur et in sacrificando deis hoc poculo magistratus dat deo vinum*. La *degustatio* collettiva, ma solo col vino, ricorda i *Vinalia*: cfr. Heurgon 1949, 444-445; Vretska 1976, *ad loc.*

<sup>21</sup> Cfr. Guastella 1985, 49-123; Mencacci 1986, 25-91; 51-54.

<sup>22</sup> Cfr. Heurgon 1949, 442.

<sup>23</sup> Cfr. Vretska 1976, *ad loc.* Per un esempio di *exsecratio*, cfr. Liv. 22, 53, 11: *si sciens fallo, tum me Iuppiter optime maxime domum familiam remque meam pessimo leto adficiat*; cfr. Hirzel 1902, 138; Loisy 1920, 281-306.

<sup>24</sup> Cfr. Mariotti 2007, *ad loc.*

<sup>25</sup> Cic. *Vat.* 6, 14 *Et quoniam omnium rerum magnarum ab dis immortalibus principia ducuntur, volo ut mihi respondeas tu, qui te Pythagoreum soles dicere et hominis doctissimi nomen tuis immanibus et barbaris moribus praetendere, quae te tanta pravitas mentis tenuerit, qui tantus furor ut, cum inaudita ac nefaria sacra susceperis, cum inferorum animas elicere, cum puerorum extis deos manis mactare soleas, auspicia quibus haec urbs condita est, quibus omnis res publica atque imperium tenetur, contempseris, initioque tribunatus tui senatui denuntiaris tuis actionibus augurum responsa atque eius collegi adrogantiam impedimento non futura.*

<sup>26</sup> Liv. 23, 5, 12-13 *Hunc natura et moribus immitem ferumque insuper dux ipse efferavit, pontibus ac molibus ex humanorum corporum strue faciendis et, quod pro loquietiam piget, vesci corporibus humanis docendo. His infandis pasto sepulis, quos contingere etiam nefassit, videre atque habere dominos et ex*

*Africa et a Carthagine iura petere et Italiam Numidarum ac Maurorum pati provinciam esse, cui non, genito modo in Italia, detestabile sit?*

<sup>27</sup> Cfr. Eco 2011/2012, 9-36.

<sup>28</sup> Non è un caso che a partire dal I sec. a. C. pullulino accuse di tal genere, in particolare nei confronti degli adepti di sette filosofiche e religiose, come i neopitagorici, nei confronti dei Giudei, dei seguaci di Mitra e, nelle epoche successive, si moltiplicheranno nei confronti dei cristiani, riconducendo la segretezza delle loro riunioni all'elemento del magico e dell'empio, come implicito segno di opposizione allo stato vigente. Del resto, già in passato (186 a. C.) un'associazione iniziatica basata sul giuramento e sulla segretezza, come quella incentrata sui culti in onore di Bacco, era stata vietata severamente a Roma tramite *senatus consultum*, nella convinzione che ogni tipo di riunione, basata su un *ius iurandum* non approvato dall'autorità dello Stato, preludesse ineluttabilmente a rivolte e a sovversione (Bertolini 1967, 3-17; Gallini 1970, 65-69; Garbugino 1991, 594). Nel testo sallustiano, non a caso, è proprio il ricorso al giuramento (*cum ad ius iurandum popularis scelere sui adigeret*) ad orientare verso contorni 'costrittivi' della cerimonia, soprattutto se si considera il valore fortemente simbolico detenuto dal giuramento nella concezione romana, per il suo sancire la *fides* e siglare i rapporti di *amicitia* alla base di quelle *partes* che erano il fulcro della vita politica (cfr. Daremberg-Saglio 1963, s. v. *ius iurandum*, III, 748-775; Zurlì 1980, 337-348; Venturini 1987, III, 72-73).

<sup>29</sup> Cfr. Hellegouarc'h 1963, 27 e 97; Bianco 1975, 51.

<sup>30</sup> Nel rituale dei catilinari è stata ravvisata la manifestazione di un programma religioso incentrato sulla divinità di Mâ-Bellona, il cui culto - sanguinario e orgiastico - risulta molto diffuso a Roma nel I sec. a. C.: cfr. Manni 1939, 40-49; Manni, 1946, 60; Garbugino 1991, 595-587. Martelli 1981, 274, invece, è propenso a inquadrare tali notizie nell'ambito di modalità culturali di stampo ellenistico legate al potere personale.

<sup>31</sup> Verranno trascurati, infatti, irrisolti sociali del malcontento alla base del movimento catilinario, che toccava diverse frange della popolazione: cfr. Crawford 1984, 183-184.

<sup>32</sup> Floro II, 12, 4 *additum est pignus coniurationis sanguis humanus, quem circum latum pateris bibere: summum nefas, nisi amplius esset propter quod biberunt.*

<sup>33</sup> Accenni a questi macabri fatti si possono ravvisare anche in Tertulliano (*Apologeticum* 9) e in Minucio Felice (30, 5). Sulle versioni dell'episodio, cfr. Manni 1939, 215-264; Garbugino 1991, 588 sgg.

<sup>34</sup> Cfr. Manni 1939, 142-153.

<sup>35</sup> Si pensi, ex. gr., a Cic. *Catil.* 1, 5 (*eorum autem castrorum imperatorem ducentem hostium intra moenia atque adeo in senatu videmus, intestina mali quam cotidie perniciem rei publicae molientem*), a Cic. *Catil.* 1, 8 (*iam intelleges multo me vigilare acrius ad salutem, quam te ad perniciem rei publicae*). Cfr. anche Cic. *Catil.* 2, 11 (*quaere secunda erunt, non patiar ad perniciem civitatis manere*). Il vocabolo *perniciem* ritorna anche in Cic. *Catil.* 4, 12 al termine di una terrificante descrizione volta a rappresentare dettagliatamente gli effetti di un attacco di Catilina e dei suoi alleati a Roma, ampliando quanto era già stato prospettato in *Catil.* 1, 12 attraverso la menzione dell'eventualità della distruzione dei templi, delle case e della vita dei cittadini di Roma, nonché dell'Italia intera (Cic. *Catil.* 1, 12 *nunciam aperte rem publicam universam petis; templa deorum immortalium, tecta urbis, vitam omnium civium, Italiam totam, ad exitium et vastitatem vocas*). Sull'evoluzione semantica di *perniciem* e sul suo passaggio dal lessico sacrale a quello politico, cfr. Tedeschi 2017, 303-310.

<sup>36</sup> Cic. *Catil.* 1, 33 *Hisce ominibus, Catilina, cum summa rei publicae salute, cum tua peste ac perniciem cumque eorum exitio, qui se tecum omni scelere parricidioque iunxerunt, proficiscere ad impium bellum ac nefarium. Tu, Iuppiter, qui isdem, quibus haec urbs, auspiciis a Romulo es constitutus, quem Statorem huius urbis atque imperi vere nominamus, hunc et huius socios a tuis ceterisque templis, a tectis urbis ac moenibus, a vita fortunisque civium omnium arcebis, et homines bonorum inimicos, hostis patriae, latrones Italiae, scelerum foedere inter se ac nefaria societate coniunctos, aeternis suppliciis vivos mortuosque mactabis.*

<sup>37</sup> Cfr. Cic. *Catil.* 2, 28-29; 3, 4; 3, 22; 4, 3.

<sup>38</sup> Si pensi, *ex. gr.*, ai presagi esorcizzati con la realizzazione di una statua di Giove, più grande di quella esistente, in Cic. *Catil* 3, 20.

<sup>39</sup> Si potrebbe ipotizzare che tale notizia trovasse spazio in un testo andato perduto di Cicerone, il commentario del suo consolato, scritto in greco, cui fa cenno in un'epistula ad Attico (Cic. *Att.* 1, 19, 19): cfr. Garbugino 1991, 589, n. 19.

<sup>40</sup> Garbugino 1991, 587-588.

<sup>41</sup> Sul rituale della *devotio*, cfr. Daremberg-Saglio 1963, s. v. *devotio*, II, 113-119 e lo studio dettagliato di Masselli 2012, 14sgg.

<sup>42</sup> E'quanto sostiene Mauss 1965, 150-151.

<sup>43</sup> Cfr. Burkert 1981, 74; Martelli 1981, 273; Calabi 1984, 59; SfameniGasparro 1984, 133; Garbugino 1991, 595.

<sup>44</sup> Sulla valenza magica del *defigere*, cfr. Poccetti 1995, 266-267; Masselli 2005, 96sgg.

<sup>45</sup> Per Correa 2007, 38, è la mostruosità di Catilina, costruita nel corso dell'orazione, a richiedere tale morte rituale, espressa dal verbo *macto*, al fine di riportare a Roma la *pax deorum*. Su *macto*, cfr. anche Haury 1969, *ad loc.*; Dyck 2008, *ad loc.*

<sup>46</sup> Cfr. Lovascio 2011, *ad loc.*

<sup>47</sup> Cfr. *ex. gr.* Cic. *Catil.* 1, 3; 1, 12; 1, 24; 1, 28.

<sup>48</sup> Traduzione (Atto IV, 2, 281-293): "Di' soltanto la verità. Quante volte hai attentato alla mia vita? Quanti dei tuoi assalti ho evitato, come si suol dire, con un semplice scarto del corpo, dopo averti strappato il pugnale dalle mani, quante volte? Quante volte quello ti è caduto o scivolato per caso? Eppure il tuo fianco riesce a non rivolerlo indietro e non so a cosa tu l'abbia promesso in voto o con quali riti tu l'abbia consacrato, visto che continui a pensare di doverlo per forza conficcare nel corpo di un console. Ma lascia che cambi tono e ti parli non come uno mosso dall'odio, come invece dovrei, ma dalla misericordia, che non meriti affatto".

<sup>49</sup> Traduzione (Atto IV, 2, 429-452): "Catulo: Vattene, impudente. Catilina: Lo appoggiate tutti? State zitti anche voi? Bene, vi lascio, Padri, me ne vado. Ma mio caro raffinato oratore ... *Si volta di scatto verso Cicerone.* Cicerone: Che fai, Furia, vuoi aggredirmi qui? Coro: Aiuto! Aiutate il console! Catilina: Ma guardatelo, Padri, non vi fa ridere? Chi lo ha minacciato? Invano, ambizioso oratore, coltivi la speranza di una morte valorosa come quella inflitta dalla mia mano. Catone: portate via dal Senato questo pernicioso traditore. [...] Catilina: Me ne vado in esilio per accontentarvi, Padri, poiché mi spingete a precipizio. Catone: mormori ancora, mostro? Catilina: Poiché vengo cacciato in questo modo e reso un ... Cicerone: Cosa? Catulo: Non più colpevole di quanto tu non sia. Catilina: Non arderò senza la mia pira funebre. Catone: Cosa dice il mostro? Catilina: Avrò il legname e il materiale necessari. Catone: Canta più forte, gufo del malaugurio. Catilina: Sarà ... Catulo: Completa queste tue frasi spezzate. Catilina: Nell'incendio di ogni cosa e non nel mio soltanto, perché trascinerò tutto con me nella rovina piuttosto che sprofondare da solo. *Esce*".

<sup>50</sup> Sarebbe questo il fine della costruzione di un nemico secondo Eco 2011/2012, 10-11.

<sup>51</sup> Cfr. Eliot 1965, 67. Un puntuale resoconto della critica negativa al dramma jonsonian, sempre vittima dei confronti con le ben più apprezzate opere del contemporaneo Shakespeare, è fornito da Lovascio 2011, XIV-XIX.

# Pompei in sol bemolle: gli amori di Giove e Lalage alla prova dell'operetta

Giovanni Cipriani | Grazia Maria Masselli

## RESUMO

Em julho de 1921, foi apresentada na Itália uma opereta musical, organizada pelos compositores U. Giordano e A. Franchetti e pelos libretistas L. Illica e E. Romagnoli, e intitulada *Júpiter em Pompeia*, dando vida a um pastiche singular, enriquecido por uma música espumante e alegre (além da reutilização do gênero cômico da *Atelana*). Os autores propunham aos espectadores, em forma paródica, a tragédia humana que atingiu Pompeia, Herculano e Estâbia em consequência da erupção do Vesúvio em 79 d.C. Para mediar a *detorsio in comicum* do acontecimento trágico, serviram a recuperação da tópica clássica ligada aos amores de Júpiter e a estravagante atribuição da ruína de Pompeia à prática de um tráfico desonesto de falsos achados arqueológicos ‘*ante litteram*’, tráfico no qual estavam envolvidas até as estátuas dos deuses. Daí, a descida para a terra de um já ‘decadente’ Júpiter, com a intenção de punir os pompeianos, e a consequente ‘descoberta’ do responsável das falsas escavações, dando uma cantada no mais alto deus através de um amor com uma camponesa ingênua.

## PALAVRAS-CHAVE

Pompeia; Júpiter; paródia; opereta musical; *Atelana*.

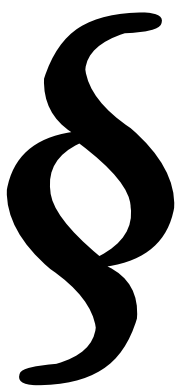
SUBMISSÃO 14 nov. 2018 | APROVAÇÃO 2 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 25 dez. 2018

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i35.22548>

*Resterò a Milano ed andrò dall'editore Ricordi. Prima di agire con la violenza della toga preferisco parlare ancora una volta. Sceglierò la voluttuosa tonalità di sol bemolle, quella preferita per i duetti d'amore*

Giordano a Illica, *Baveno*, 5 marzo 1910, Castell'Arquato





## 1 IL RITORNO DELL'ATELLANA SUL PALCOSCENICO DEL '900<sup>1</sup>

l'alba del 7 luglio 1921, i lettori del “Giornale d'Italia” trovarono - nella pagina dedicata agli spettacoli - una lunga recensione a commento dell'evento teatrale che aveva visto andare in scena, il 5 luglio 1921, al Teatro ‘La Pariola’ di Roma, la commedia musicale *Giove a Pompei*, realizzata dai musicisti Umberto Giordano e Alberto Franchetti e dai librettisti Luigi Illica e Ettore Romagnoli.<sup>2</sup> La critica riservata nel frangente all'operetta in questione dal giornalista, che si firmava con l'acronimo Svas, sarebbe risultata quanto mai severa e pungente, a dispetto del successo che

l'operazione culturale aveva riscosso presso gli spettatori, andati in visibilio davanti alla felicissima ‘trovata’ con cui si concludeva la rappresentazione: ai loro occhi, infatti, veniva riprodotta con effetti scenici strabilianti l'eruzione del Vesuvio, che avrebbe distrutto la città di Pompei, risparmiando in questo caso i suoi abitanti. Basterà, d'altronde, ascoltare uno dei protagonisti, Riccardo Massucci,<sup>3</sup> che sul palcoscenico interpretava, con voce da ‘basso’, il fondamentale ruolo di Parvolo Patacca, l'ingegnoso direttore degli scavi a Pompei, e se ne avrà affidabile conferma:

*Nella storia dell'operetta l'episodio di Giove a Pompei costituisce indubbiamente una delle pagine più singolari e meno conosciute. Tutti sanno tutto dell'operetta tradizionale, dei suoi divi, dei suoi fasti tra la fine del secolo scorso e i primi decenni del novecento, ma pochi rammentano questo spettacolo, al quale era destinato un successo che, per vicende estranee al palcoscenico, non riuscì a cogliere appieno. Si era nel 1921 [...]. Proprio a Roma, in primavera, iniziarono le prove di Giove a Pompei, uno spettacolo che, per la sua sfarzosità, la larghezza di mezzi impiegati e il nome degli autori, avrebbe dovuto sbalordire le platee di tutta Italia. E se non vi riuscì fu soltanto per una sfortunata circostanza che gli organizzatori non potevano certo prevedere. Umberto Giordano e Alberto Franchetti ne avevano scritto le musiche, il famoso costumista Caramba, che doveva poi diventare regista alla Scala, aveva creato i bozzetti dei meravigliosi*

*costumi e la grandiosa messa in scena, realizzata da Rovescalli. Con me prendevano parte all'esecuzione Emilia Bassi, la Raffaelli, Luigi Merazzi e altri validi artisti. Direttore d'orchestra il maestro Virgili. Fatto abbastanza insolito nel teatro operettistico, il libretto era di sapore mitologico, il che offriva lo spunto per dare vita a spettacolari coreografie e imponenti messe in scena. Esso portava la firma del più celebre librettista della «Giovane Scuola», Luigi Illica, scomparso nel dicembre del 1919, e quello di un insigne letterato e grecista, Ettore Romagnoli, cui il testo era stato affidato per la revisione, con il consenso dello stesso Illica, su proposta di Giordano. Burlesca la trama [...]. La nota dominante di questo spettacolo fu anzi tutto la sfarzosità e l'originalità delle scene. Animata da un corpo di ballo di ben 40 ballerine più una quantità di comparse che venivano appositamente reclutate, la vicenda offriva continui spunti per grandiose coreografie e movimenti di masse. Nel terzo atto, quando Giove adirato si appresta a lasciare Pompei, calava dall'alto del palcoscenico un enorme pallone di carta di oltre dieci metri di diametro cui era legata una navicella e nel finale la drammatica scena della pioggia di lapilli era stata realizzata con filari di lampade che si accendevano e si spegnevano ad intermittenza creando perfettamente l'illusione. Un autentico capolavoro scenico che coronava degnamente la sequenza di quadri meravigliosi e lasciava esterefatto lo spettatore. A parte il finale, l'operetta - definita «satira mitologica» - viveva di situazioni e di trovate brillanti che divertivano molto il pubblico: nella suggestiva cornice di costumi pagani, faceva spicco ad esempio la curiosa e anacronistica tenuta di Giove - interpretato dall'attore Luigi Merazzi - che si presentava in scena con un casco e una tuta da aviatore. Esilaranti i suoi couplettes del secondo atto con la bella Lalage e suggestiva la marcia dei Pompieri nel primo atto. La «prima» di Giove a Pompei venne data il 5 luglio 1921 al Teatro La Pariola di Roma: era uno dei più famosi locali all'aperto della Capitale, frequentato dalla migliore società romana. Anche il Duca d'Aosta presenziò a una rappresentazione dell'operetta che tenne cartello per quindici giorni. Il Teatro La Pariola si trovava vicino a Villa Savoia: era stato inaugurato da poco e, nonostante fosse all'aperto, disponeva di poltrone in velluto rosso e di vimini; in fondo, al coperto, c'era il bar-ristorante, da dove il pubblico poteva assistere allo spettacolo anche stando comodamente seduto ai tavoli. Giove a Pompei ebbe*

*un successo strepitoso fin dalla prima serata: il pubblico romano, particolarmente sensibile ai grandi avvenimenti teatrali, non si lasciò sfuggire l'occasione di assistere ad uno spettacolo di tanta mole e affollò ogni sera la vasta platea de La Pariola. Dopo quindici giorni di repliche, la Compagnia Simet si trasferì a Venezia e impiantò lo spettacolo al Malibran. Qui l'accoglienza fu un po' più tiepida: gli habitués del teatro appartenevano a un altro cetto sociale e in complesso i veneziani dimostrano di non apprezzare abbastanza questo genere di satira mitologica. Giove a Pompei concluse ingloriosamente e immeritadamente la sua breve vita proprio a Venezia: dopo una settimana circa di spettacoli, giunse infatti, come fulmine a ciel sereno, la notizia che la Banca di Sconto era fallita. La Compagnia Simet dovette cessare immediatamente la sua attività e venne sciolta in poche ore: costumi, scenari e tutto il materiale che era costato così tanto lavoro ai creatori di Giove a Pompei finirono nelle mani degli ufficiali giudiziari. Ci furono delle lacrime quella sera. E non tanto per lo sgomento, quanto per l'amarezza di vedere svanire di colpo il frutto della nostra fatica.*

Di ben altro tono, invece, si sarebbe rivelata la recensione, che, stando all'analisi che si intende qui condurre, offre il destro a una serie di riflessioni e puntualizzazioni su un caso 'particolare' di fortuna dell'antico. Ecco qui di seguito la pagina del quotidiano, che, a differenza di quanto apparso negli stessi giorni su altre testate giornalistiche, tendeva a 'demolire' la trovata di Illica e Giordano, la cui genesi troviamo raccontata dal secondo compositore, Alberto Franchetti, 'in vena di ricordi':

*Il maestro Franchetti tacque, come chi sa d'aver detto anche troppo. Osai tuttavia domandargli se era vero che aveva scritto o stava scrivendo un'operetta col maestro Giordano. «E' già finita. È già finita da qualche tempo - mi rispose - e se non venne rappresentata fu per questioni editoriali, o meglio di monopolio, avendola ceduta ad un, diremo così, incettatore di operette, il quale ha necessità di smerciare prima altri acquisti. L'operetta ha per titolo Giove a Pompei ed è quanto si*

*può pensare d'allegro e gioviale. Illica aveva scritto il libretto per un maestro compositore di operette, che poi non l'aveva più acquistato, e me lo fece leggere: io me ne innamorai, tanto è lo spirito che vi si racchiude, pensando di musicarlo in un momento di buon umore. Ma mi manca il tempo. Si era un giorno con Giordano ed Illica, e si rideva pensando alle diverse scene del Giove a Pompei. Illica salta fuori e dice: - Perché non lo musicate insieme? Ci guardiamo in faccia, Giordano e io, e poi, di comune impulso, esclamiamo: - Accettiamo! Sul lago di Como, nella quiete di una villa, nacque Giove. Bisognava vederci a scriverlo. Non facevamo in tempo a scrivere le note per le risa alle quali ci obbligava il motivo che ci veniva spontaneo nel leggere i brani del libretto! Sarei proprio contento di vederlo rappresentato».<sup>4</sup>*

Va subito detto che, per ridimensionare il successo di pubblico e per raffreddarne l'entusiasmo, l'“occhiuto” recensore chiamava in causa, dopo aver esaurientemente riassunto la trama, la natura del soggetto, che a suo parere risultava fin troppo offensivo nel perseguire l'intento di far divertire gli spettatori, modificando parodicamente quella che purtroppo fu storicamente una tragedia di vite umane e di centri vitali come Pompei, Ercolano e Stabia, sepolti dalla lava e dalla cenere del Vesuvio nel 79 d.C.

Ma ecco le riserve avanzate sulle colonne del quotidiano:

“GIORNALE D'ITALIA”, ROMA, 7 LUGLIO 1921



“Giove a Pompei,, alla Pariola’

« Per Giove, tu ci tratti, o Callia, splendidamente... e ci duri spettacolo e musica assai dilettevoli ». Così diceva Socrate nel simposio di Senofonte e così, modesta a parità, possiamo ripetere anche noi dopo aver letto alla Parola la prima di un'opera, o meglio — così vuole il libretto — commedia musicale di Luigi Illica. Ettore Romagnoli, Alberto Franchetti e Umberto Girolamo.

La commedia od operetta è stata abbondantemente applaudita, tuttavia a tanto quadruplicato non pochi spettatori avrebbero chiesto qualche cosa di più. Dire che le cose più belle siano l'elegante manifesto del Miličević, se non erro, e i sontuosi costumi grecoromani sarebbe somma ingiustizia; ma è pur vero che nell'azione e nella musica è persa talvolta in difetto la sua comicità.

L'invenzione del soggetto spetta al povero Illica, del quale si riconosce facilmente la copiosa vena lirica. Morro il librettista emiliano, fu affidata la revisione ai fiorentini, elenista insegna, come tutti sanno, non meno che poeta, autore delizioso di drammi satireschi e buon intenditore di musica. L'argomento è presto detto. È una parodia degli ultimi giorni di Pompei. Il capo della Belle Arti e Scavi della celebre città, Parvato Faucato, nome che ricorda gli spacciatori di false antichità e di false monete antiche, chiamato dal popolino « le solite patocche » e certo di antichità da esportare fa seppellire le statue e le suppellettili votive degli Dei e in primo luogo di Giove per preparare un grandioso scavo in onore di un sovrano orientale, che visiterà Pompei. Giove sdegnato piomba sulla città risolta a distruggerla, ma da una contadinella, della quale si è invaginato, è indotto a temperare la condanna. La città sarà distrutta dai Vesuvio, ma gli abitanti avranno tempo di porci in salvo. Su questa lieve farsa e intessono gli amori di Laisge e contadinella per Arribòlo reduce d'Africa, di Marcus Pipa capo dei pompieri, per l'ancella Calpurnia, le disperazioni del sommo sacerdote Aricia, le chiacchiere di Macrone il Figaro di Pompei, e le esplosioni enologiche di Geniale, che a furia di versare da bere a Giove ha finito col diventare un ubbriaccone.

I compositori non hanno avuto imbarazzo nella scelta del pezzo. Il coro bipartito di Pompieri e Scavi, il coro dei reduci guerrieri, il coro delle Matrone, il finale del secondo atto, indovinata combinazione di contrappunto, fanno ricordare l'autore del *Signor di Pourceaugne*, un cui coro, quello dei medici, è una delle migliori pagine della moderna musica greca. Furono pure applauditi i duettini tra Pipa e Calpurnia, tra Giove e Laisge, tra Laisge e Arribòlo. Ma per la piena rispondenza tra musica e scena nulla supera il ballabile delle Pompeiane. Con felice anacronismo, che si giustifica in una terra geositalica, come la costa campana, le Pompeiane che per sedurre Giove gli sfilano dinanzi adorne a festa, sembrano deliziose figurate di Tanagra viventi. Sono avvolte nelle sottili *calyptrae*, di molti colori, ornate anche di porpora e di nero, il cui vario pannello per porre in rilievo la bellezza della persona richiedeva tutta l'arte delle Tanagres. Era un abito tra la mantiglia e la sopravveste; ma l'intera veste mancava del tutto e le leggiadre danzatrici potevano anche fare a meno dell'arte del drapppeggiamento. Novità assoluta era il copricapo, un leggero cappellino di paglia rotondo e piatto con un cocuzzolo che finisce in punta. Delle Tanagres autentiche, degne d'esser rapite e chiuse in un museo nazionale! La musica gentile e sobria accompagnava le danze. Se Giove perdeva la testa vera da compatriotto. Invece mai inteso è il personaggio di Giove. Non è questi né un vecchiaro di San Costimato, né il decrepito mariano della leggenda inglese. Potrebbe appena passare per Saturno quello di Iersera. Il padrone dell'Olimpo è tutt'altro: un gran signore raffinato e domotante Italia, ancor piacente bello e alquanto lezioso, ma con un certo contegno.

In compenso felicissimo fu il Messucci, che nei tratti dei prof. comm. Parvato Faucato, rannunziava un po' da Iersera, se si vuole, il presente continuatore dell'illustre pompeiano, cioè il prof. comm. Vittorio Spinazzola, direttore degli Scavi di Pompei.

Non ostante la evidente ricerca di parodia musicale (basta l'entrata trionfale del Faraone con le turbe dell'*Aida*, l'armenità di alcune figure (a proposito il Macrone è un eleonore pompelano fedele anche negli spropositi che ha però trovato nel libretto: così *dimobitorium* in luogo di *disibitorium*, *spodasterium* invece di *spoditerium*) e infine lo schermo degli dei e degli eroi versato a piene mani, la vera comicità, come osservammo, non trionfa, come dovrebbe.

Anzi tutto perché vi è un abuso di anacronismi. Il comico sta nell'anacronismo del particolare, per esempio la caramella nell'occhio di Giove, o la pacchianella Laisge, che da buona oca ha qualche tratto in napoletano e chiama « curato » il sacerdote Aricia. Ma non si può eccedere al punto di farne spesso l'unico espediente. In secondo luogo, per il soggetto stesso. Soggetto di comico è la parodia letteraria.

L'*Enelide* è stata travestita, i poemi cavallereschi generano i poemi erotomici, i poemi omerici servono ai librettisti della *Belle Helene*. Qual partito si potrebbe ricavare, per esempio, da un'arguta parodia dei Nibelunghi e del Parsifal? Ma da un tremendo ecclatismo storico, noto in tutti i suoi particolari poco si può ricavare. E' un po', come se nell'anno 370 in un teatro della periferia, che allora sarà a Prima Porta o a Fidene, si volesse far ridere con la sventura di Messina e di Reggio.

Tuttavia la musica è così delicata e carezzevole, l'apparato scenico così accurato e ricco che grande è il difetto. Arbitrariamente siamo di gran lunga sopra alla solita operetta, ma non ancora è raggiunta la commedia musicale. La quale in Italia si chiama, è bene ricordarlo, *Falstaff*.

L'autore del *Germania* e l'autore di *Sberia* non possono esser malcontenti dell'accoglienza, che ha ricevuto il loro lavoro dal pubblico della Parola. Il finale del primo atto, il duetto dei *Curà* è stato bisato e da molti applausi furono accolte quasi tutte le scene.

Stas.

Da parte mia va detto che nella storia della cultura letteraria non è stato certo un fenomeno raro quello che ha riguardato la distorsione della tradizione mitografica antica per poter conseguire effetti comici. Si trattava di adottare, nel frangente, un atteggiamento, per così dire, ‘libertino’ verso gli *auctores*, in nome del diritto a un approccio smalzato e impertinente nei confronti di quei modelli fin troppo noti per la loro cifra tragica e drammaticamente nobile. Simili prese di posizione solitamente lasciano immaginare come in una rinnovata temperie culturale la ‘derisione’ dei miti facesse il paio con l’opposizione al principio di *auctoritas*: gli antichi soggetti, spogliati della loro patina eroica, ben si prestavano al ‘gioco’ serio della polemica contro la tradizione e a favore dell’innovazione. Una tale aspirazione a innovare non poteva di fatto escludere che la ‘degradazione’ toccasse anche soggetti storici o eventi drammatici, con l’unico obiettivo di sdrammatizzare quanto sapeva di tragico, non certo di sottoporre a ironia o derisione eventi che erano costati vite umane. Nel gioco semiserio, insomma, ci si è attrezzati per tempo per il trionfo della parodia, che - è fin troppo noto - ha come suo obiettivo primario quello della comicità, che naturalmente scaturisce dal confronto/scontro fra l’ipotesto e la sua contingente riscrittura dissacrante e deformante. In questa prospettiva, come gli studi di Genette<sup>5</sup> hanno dimostrato, la materia di maggior interesse è quella costituita dalla tipologia di trasformazioni operate dal testo parodico sull’ipotesto a uno o più livelli: quello *semantico*, quello *lessicale*, quello *stilistico*, quello *sintattico e/o grammaticale*, quello *strutturale*, quello di *metro o rima* o di *altri elementi formali simili che caratterizzano un genere*. Va da sé che gli interventi sull’ipotesto (o, più in generale, sul ‘precedente’, non solo letterario ma anche storico, da sottoporre a revisione comica) possono comprendere la tecnica del ‘mondo alla rovescia’, la distorsione dei *topoi*, la banalizzazione, la degradazione dei personaggi, gli anacronismi, i paradossi, le distorsioni surreali. Ne discende che la parodia arrivi a “criticare, sovvertire, o semplicemente prendersi gioco dei valori impliciti nell’ipotesto, siano essi letterari, etici, o di tipo politico-ideologico”.<sup>6</sup>

A mo' di esempio si potrebbe richiamare all'attenzione del lettore del libretto di Illica la rappresentazione degradata dell'impenitente Giove alle prese con un 'goffo' tentativo di seduzione<sup>7</sup> nei confronti di una contadinella 'sempliciotta', raffigurata come una virtuale *paelex* della più volte tradita Giunone.<sup>8</sup> Questo 'motivo', vertente - nel testo concepito da Illica e perfezionato poi da Romagnoli - su un amorazzo agognato senza dignità, costituisce buona parte dell'intrigo che innerva tutta l'operetta. Protagonista ne è un acciaccato Giove, costretto persino a ricorrere a una tintura pur di nascondere il nitore della sua veneranda ma poco attraente canizie, stando alla didascalia che introduce l'Atto II, Scena V:

*Attraverso il largo passa un fulmine lemme lemme. Poi colpi di tosse catarrosa. Infine, entrano Giove e Ganimede, in veste d'aviatori. Giove ha una gran barba e una gran zazzera color d'oro: ma si capisce che è oro di tintura, e che il possessore ha molti secoli sulle spalle. Ganimede è anche lui un giovane vecchio, ma tutto ripicchiato e arzillo. Porta le valigie, il plaid e la cassetta del fulmine.*

I dettagli di questa esilarante 'degradazione' si trovano di lì a poco e a fare da cassa di risonanza di questa abusata topica è l'incontro fra Giove e la contadinella Lalage. Nella circostanza, il sommo Giove si accorge che per fare la migliore delle figure ha bisogno di tingersi i capelli; solo in questo modo potrà dimostrare un'età inferiore e più consona all'approccio al personaggio femminile:

Atto II, Scena VI

**Giove.** Mi sento in forma, perbacco! (*Fa un gesto da forzuto.*)

**Ganimede.** Ricordatevi Giunone! **Giove.** E dalli, con Giunone! (*Si guarda allo specchio.*) Un po' di tintura progressiva! Qua e là traspare il bianco!

**Ganimede.** Non trovo più l'ampollina! **Giove.** Ah, l'hai scordata! Briccone!

**Ganimede.** No!... Ma ho visto Giunone che frugava nella valigetta. **Giove.** È vero! Ah, traditrice... **Ganimede** (*a parte*).

Abbiamo fatto il tiro in due. Così non potrà fare il galante!

**Giove** (*scorgendo Lalage*). Zitto! Una primizia terracquea.

**Ganimede**. Una villanella! **Giove**. Da fare invidia alle Dee!;

Atto II, Scena VII

(*Lalage entra e cerca da per tutto*) **Giove**. (*eccitato, si guarda ancora nello specchio*) Questo bianco cresce a vista d'occhio.

(*Guarda Lalage*) Bisogna provvedere ad ogni modo!

**Ganimede**. Uno il rimedio! **Giove**. Quale? **Ganimede**.

Strappare il pelo! **Giove**. Ebbene, strappa!;

Atto II, Scena XIX

**Giove**. (*Guarda in uno specchietto la barba e la zazzera ridotte d'un buon terzo*) Questa di strappare i peli bianchi è proprio un rimedio che non mi va. Più se ne strappa e più ne spuntano, e il prestigio se ne va a rotoli. **Ganimede**. Proviamo a comperare una tintura a Pompei. **Giove**. Roba nazionale! Vale poco! [...]. **Giove**. Ganimede! - Ganimede! Che farà quel birbone? Quando non lo voglio me lo trovo sempre fra i piedi; quando lo cerco non c'è mai! (*Si guarda nello specchietto, sospira a lungo, tossisce. Infine, dopo parecchi sforzi dice:*) (*parlato*) Innamorato alla mia tarda età! Se voglio camminare... ah! ah! le reni! Mi tormentano i calli. Se mangio, ah!... tutti i cibi son veleni... E sono eterno, ahimè, sono immortale! A tutte le mie pene non vedo alcun finale: e m'innamoro alla mia tarda età! (*cauto*) Ma se a Lalage, penso, oh!, dolce sogno!, mi vien la tentazione di rimanere in terra ed al bisogno vivere di pensione. Una casetta presso a qualche cava, e vender, come tanti, agli stranieri, storici oggetti in lava e non tornar più Dio! Di grazie tanto piena (ah! povera mia schiena!), così pura ed ingenua, di sì gentili mosse... (*tossisce*) Accidenti alla tosse!<sup>9</sup>

Alla base di questa mia prima incursione nel campo della degradazione, alla quale i librettisti del *Giove a Pompei* sottoposero l'eredità classica che si raggrumava intorno a vicende mitologiche originalmente di ben altra drammaticità, c'è l'intenzione di ribadire, almeno per grandi linee, gli ambiti in cui si deve muovere una parodia perché ne venga riconosciuta l'efficacia in termini di ricaduta sul lettore o sul pubblico, senza che si gridi allo scandalo, come fece l'autore della critica letteraria apparsa sul quotidiano romano: i Latini parlerebbero, in questa dimensione, di ricerca della 'urbanitas', ossia di quella elegante forma di arguzia,



che si avvale della ripresa di alcuni versi, magari citati integralmente o in parte variati, ma - in occasione del nuovo riuso - comunque collocati in situazioni o riferiti a personaggi, che immediatamente si configurano come ‘respingenti’ al mittente, per non dire ‘offesi’ nei confronti di simili spudorate e impertinenti allusioni. Si veda, ad esempio, la ‘storpiatura’ irriverente riservata nel libretto a versi o espressioni, che all’origine si collocavano in ben altri e seri contesti. Nel frangente, non sfuggono alla dissacrante distorsione citazioni da Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*<sup>10</sup> [il riferimento è ad Atto II, Scena X:

**Giove.** Ah! che veggio! Ganimede! **Ganimede.** Che c’è?

**Giove.** Il mio sole che fugge! Ah! me tapino! Ah, ma ti costringerò... (*Fa due passi, inciampa; Ganimede lo sostiene*).

**Giove.** Ah! Ecco i frutti dell’impulsività! In un fatal delirio l’ho lasciata scappare; e adesso non posso vivere senza di lei. Lalage! Lalage! L’eco sola risponde! Ah! senza te viver non posso! Ah! Lalage! Rispondi al tuo fedele. Che farò senza Euridice? O rendetemi il mio bene o lasciatemi morire! Chi mi consolerà?;

è successo che alla fine della scena precedente Aribobolo e Lalage si sono involati verso un ristorante, ghiotto ‘antipasto’, prima di concedersi a effusioni amorose: il tutto non è sfuggito a Giove, che a questo punto si sente nella situazione di un innamorato ‘abbandonato’ e prorompe in un lamento che fa il verso a quello di Orfeo nel momento in cui gli viene strappata Euridice; è quanto, peraltro, aveva preannunciato la didascalia posta alla fine dell’Atto II, Scena IX:

*Risalgono sul side-car, si abbracciano, ed escono con raddoppiato fragore di motore e trombeta. Al frastuono, Giove esce dall’albergo, li vede, e si batte la fronte con gesto disperato*<sup>11</sup>

o da Wolfgang Goethe [è quanto accade nell’Atto I, Scena XIV, allorché Patacca si rivolge alle matrone, esortandole a preparare una degna accoglienza al Faraone e a sua moglie:

**Patacca.** Salute, o eterno femminile! Salute, o donne di Pompei! (*Mentre le Matrone sfilano*).

Si dà il ‘caso’, però, che “Eterno femminile” sia una definizione felicemente concepita da Wolfgang Goethe, che infatti nel finale del suo *Faust* scriveva:

*Tutto ciò che passa non è che un simbolo, l'imperfetto qui si completa, l'ineffabile è qui realtà, l'eterno femminile ci attira in alto accanto a sé («Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan»).*

Medesima ‘strampalata’ citazione è opera dello stesso Giove, alle prese con la topica descrizione degli effetti psicofisici del fuoco d’amore, fuoco che richiama, anche in questo caso, un vulcano e che nella circostanza rende superfluo il ricorso all’“Uronodal”, un farmaco antinfiammatorio molto diffuso all’epoca per chi soffriva di lombo sciatalgia:

Atto II, Scena XX

**Giove.** Ah, mi sento un altro! Ah! dice bene il poeta! L’eterno femminile ci tira sino al cielo. Quale è mai il tuo potere! Che fuoco serpeggia nelle mie vene! Mi sento in petto un Vesuvio, un Mongibello! Non più gotta, non più reumi, non più renella! Non più Uronodal! Ho vent’anni, venti fiaccole di gioia! Oh dolce fardello! Lalage! Dove sei tu?

O ancora citazioni da Giacomo Leopardi, *Il sabato del villaggio*, 1 [“la donzella vien dalla campagna”; ci troviamo nell’Atto I, Scena XII, laddove il *miles* Aribobolo, in una situazione assolutamente impropria e irrelata, chiede notizie al barbiere Macrone:

**Aribobolo.** (*a Macrone che è ritornato*) Non hai visto per caso passare una donzella della campagna?

o addirittura dallo stesso Dante [la citazione ‘impropria’ è tratta da *Inferno* II,9, nel momento in cui il sommo poeta prende coscienza dell’alta missione che lo attende; siamo nell’Atto II, Scena VIII,

laddove Patacca cerca di convincere le pompeiane a soddisfare le voglie del “donnaiolo” Giove:

**Patacca.** E voi, valorose femmine di Pompei, correte alle case vostre, ed abbigliatevi. Tornate poi qui, e sfilate dinanzi al Nume. Le vostre mosse siano provocanti, i sospiri lusinghieri, gli sguardi assassini. Ma già, sciocco che sono! Io insegnare a voi le arti della seduzione? Vi conosco e sono tranquillo; anzi dirò, col sommo poeta di nostra gente: Qui si parrà la tua nobilitate!].

Sulla scorta di queste occorrenze, mi sembra difficile non prendere atto dell’ampia gamma di esempi di contraffazione caricaturale che i due librettisti hanno operato nei confronti di componimenti inconfutabilmente seri: la deformazione è stata ottenuta, com’era da aspettarsi, degradando lo statuto sociale dei personaggi, modificando particolari della vicenda, introducendo vistosi anacronismi e ricalcando con distorsioni grottesche le battute e le tirate più famose. In questa stessa categoria potrebbero a buon diritto rientrare quelle gags, aventi come elementi che fanno da detonatore della comicità sia il rinvio a slogans ‘sindacali’ assolutamente ignoti alla Pompei antica sia il prestito di idiomi inappropriati, per non dire assurdi, in bocca a personaggi che non dovrebbero trovarsi a loro agio con l’inglese, il francese o, addirittura, il dialetto napoletano. Vediamo in successione le singole situazioni sceniche:

Atto I, Scena IV:

*(Entrano i pompieri, ma, non essendosi accorti dello scavo, precipitano dentro, uno dopo l’altro)* **Pompieri.** Per Giove! Per Nettuno! Sangue di Bacco! Boia Mercurio! **Pipa.** *(calmo, aiutandoli)* Niente paura: è il nuovo scavo! Coraggio! Da bravi! *(I pompieri escono un po’ malconci, e si allineano, sotto i comandi di Pipa, in bel disordine)* **Pompieri.** Protestiamo! Non è modo! Sciopero! Sciopero!<sup>12</sup>

Atto I, Scena XIV (legata a forme di protesta ‘sindacale’ è la menzione della Lega della Resistenza, organizzata dalle donne di Pompei):

**Patacca.** Ecco la lega di resistenza delle serve di Pompei, e la loro organizzatrice Calpurnia;

Atto I, Scena XIII (divertente caso di anacronismo è l'allusione a una festa popolare, istituita in tempi moderni e pertanto non nota ai pompeiani di 2000 anni fa; Patacca, in previsione della visita del Faraone, arringa il popolo, chiedendo di essere consapevole dell'importanza dell'evento, nella lungimirante prospettiva di fruttuosi rapporti internazionali):

**Patacca.** (*al popolo*) Popolo, e tu frena la tua nativa impulsività! Non siamo a Piedigrotta! Il momento è solenne pei rapporti internazionali;<sup>13</sup>

Atto II, Scena VII (Giove, nel ruolo di cicisbeo, si offre di leggere le lettere che Lalage, analfabeta, ha ricevuto dal suo amato soldato Aribobolo; il padre degli dèi, quando intuisce di dover fare solo la parte del 'ruffiano', sbotta in un orgoglioso recupero di dignità):

(*Giove spiega la lettera e comincia a leggere*) **Giove.** Anima dell'anima mia... Ohibò! È una lettera d'amore! E io dovrei fare il portapollastri? *Jamais de la vie!*<sup>14</sup>

Atto III, Scena III (Giove sta pregustando le nozze con Lalage, ma non sa che di lì a poco Ganimede, facendogli assumere una pozione preventivamente preparata d'intesa con Giunone, spegnerà i suoi bollori e lo trasformerà da impenitente donnaiolo in buon 'curato', che addirittura si prenderà cura di celebrare il matrimonio fra Lalage e il suo adorato Aribobolo):

(*Tutti via di corsa. - Restano soli Giove e Lalage e, in fondo, Ganimede quasi addormentato, con l'aquila*) **Giove. Enfin seuls!** (*Tenta una carezza su Lalage che china pudica gli occhi. Ma all'improvviso l'aquila ruba la mano a Ganimede, si lancia avanti e comincia a far la ruota intorno a Lalage commettendo mille stranezze*). **Giove.** (*cercando di frenare la bestia*) È inutile carezzarle il becco, frusciarla, solleticarla! Non sente nulla! Buona, Mova! Prr! **Lalage.** Ahimè! Salvatemi! Che cosa vuole da me questo uccellaccio! Vedete, mi gira intorno, fa la ruota! **Ganimede.** Oh Dio! Ma questa bestia è in caldo! Non è un'aquila, è un'aquilo! L'ha con Lalage! **Giove.** L'ha con Lalage! Aiuto! Soccorso! **Ganimede.** Al fuoco! Al fuoco! Pompieri!;

Atto III, Scena IV [Giove, in uno strano duetto con Patacca, che usa il dialetto ‘milanese’ (“*te vedett*”), sfodera il suo inglese perfetto, allorché acconsente a salvare Aribobolo, inopinatamente lasciato prigioniero, dalle fiamme che incendieranno Pompei]:

**Lalage.** (*con un grido*) Oh Dio! Aribobolo! **Patacca.** Aribobolo, il fidanzato di Lalage? È rimasto in prigione. Arrostità nell'eruzione. **Lalage.** Aribobolo arrosto! Oh Dio! (*Sviene.*) **Patacca.** Te vedett? **Giove.** Egli mi contende il cuore di Lalage! Che deggio fare? **Patacca.** Il rival salvar tu dèi! **Giove.** *All right!* Lo farò;

Atto III, Scena V (anche il dio Vulcano, in procinto di apprestarsi a dar vita all'eruzione del Vesuvio che avrebbe seppellito Pompei, si sarebbe espresso in dialetto napoletano, se Illica, nella versione finale del libretto, non avesse sostituito la versione caricaturale (*O' Vulcano vestito da inserviente municipale napoletano che in fine mette fuori la testa dal cratere e dice: «mo' che se sta facienno, subordinatamente, eccellenza, diamo u ffoco o nun o diamo?»*), con una più banale ‘entrée’ in lingua italiana del dio ‘piromane’ [(*Appare dal cratere del Vesuvio la testa di Vulcano*) **Vulcano.** Posso incominciare? **Giove.** Coraggio, Vulcano! Fuoco! **Vulcano.** Pronti! (*Dispare*)].

Non mi pare, da quanto riportato finora, che la dimensione caricaturale assunta dai personaggi di questa operetta sia tanto lontana dalla comicità che si respira nei frammenti dell'*Atellana* (poco importa qui se di tratti di quelli di Pomponio o di Novio) giunti fino a noi. Del resto una testimonianza, per quanto *e contrario*, sulle caratteristiche di questo umorismo ci è data da Quintiliano (*inst.* 6,3,47), allorché questi fa un ‘distinguo’ circa le categorie di battute che non si addicono all’oratore:<sup>15</sup>

*Cum sint autem loci plures ex quibus dicta ridicula ducantur, repetendum est mihi non omnis eos oratoribus conuenire, in primis ex amphibolia, neque illa obscura quae Atellanio more captant, nec qualia uulgo iactantur <a> uilissimo quoque, conuersa in maledictum fere ambiguitate.*

In questo contesto didascalico, il Maestro di retorica fa una rapida incursione nel *mos* che caratterizza la comicità tipica della *Atellana* e la archivia in un contesto dove hanno la meglio la trivialità, la aggressività e i *verba obscura*, frutto - questi ultimi - di un'exasperata ricerca dell'effetto sorpresa, dell'ambiguità e dei correlati doppi sensi. Ne consegue che una simile cornice caricaturale, così come perseguita dagli autori delle *Atellanae*, non dovesse risparmiare - ed è quanto avviene nel libretto di Illica e Romagnoli - né caratteri umani portati comicamente all'esasperazione, né figure di dèi, di casa nella produzione teatrale osca a soggetto mitologico, degradati a livello di innocui portatori di 'vizietti'.

Ed è proprio questa sfumatura di sensualità quella che funzionalmente trovò spazio nel libretto e nella messa in scena del *Giove a Pompei*: valga a mo' di esempio il duetto fra la villanella Lalage e il suo amato Aribobolo (definito da Illica, nelle sue carte, '*miles gloriosus*'), un duetto che prelude a imprese gastro-erotiche<sup>16</sup> e che si conclude con la Strofe, eseguita da Aribobolo:

Atto II, Scena, IX

**Aribobolo** I. Maccheronea condita / e incontro di ginocchi, / confondere le dita / e non saper chi tocchi, / mangiare colla bocca / e divorar cogli occhi. / Ah, vien, Lalage, orsù, / al gaio tu per tu, / del superbo nemico: / io non ne posso più. / Vien Lalage, vien, Lalage. / Ah! vien! Ah! vien! II. Marene fritte e palpiti, / bistecche in salsa baci, / grossissimi gli asparagi / con dialoghi salaci! / Più placasi la fame, / più crescono le brame / Ah! vien, Lalage, orsù, / ecc., ecc.<sup>17</sup>

Sono d'altronde questi scorci narrativi dedicati ad attivare atmosfere sensuali quelli ritenuti più idonei, pur di scatenare la comicità, a ospitare scene di travestimento, un espediente, questo, frequente nell'*Atellana* e riveniente - come sostiene giustamente Lefèvre<sup>18</sup> - dalle provocazioni attive nelle *palliatae* plautine. Un simile motivo ricorre anche nel nostro libretto, allorché Patacca medita il modo di ingannare Giove, illuso di poter 'incontrare'

Lalage in un camerino delle terme; al posto di Lalage, approfittando dell'oscurità, ad accogliere il sommo dio sarà invece Calpurnia, l'ancella del sacerdote Aricia:

Atto II, Scena XVII

**Macrone.** Maestro, permetti una domanda? **Patacca.** Parla, o profano. **Macrone.** Perché tutto questo arpeggio con quella contadinella? **Patacca.** Per salvare Pompei! **Macrone.** E come? **Patacca.** È un mio segreto, ma te lo dirò, perché tu devi aiutarmi. Giove è incapricciato di Lalage. Ma Lalage non vuole saperne. Io però gli dico che s'è innamorata di lui. Gliela faccio vedere mentre entra nel bagno, gli do il numero del camerino. Nel Camerino faremo buio; e invece di Lalage gli faremo trovare un'altra donna. Che ne dici? **Macrone.** Peregrina idea. Ma che donna? **Patacca.** Una qualunque, balordo, delle Pompeiane. Non hanno firmate tutte? **Macrone.** Appunto! C'è l'imbarazzo della scelta. Chi scegliere? **la voce di Aricia (dall'interno).** Calpurnia! **Patacca.** Il cielo stesso risponde! Calpurnia!<sup>19</sup>

È ora il caso di aggiungere che anche circa l'uso della parodia Quintiliano non faceva mancare raccomandazioni e precisazioni importanti; parlando di forme di arguzia raffinata (*inst.* 6,3,97), il nostro Maestro si dimostrava favorevole alla *παρωδία* e si affrettava a dire che un bacino da cui attingere per realizzare simili distorsioni è la *historia*:

*ex historia etiam ducere urbanitatem eruditum est.*

Se questo è valido per la *historia*, a maggior ragione è naturale che la parodia trovi una materia quanto mai disponibile nel bacino che raccoglie le vicende di pertinenza dei *plots* mitologici (d'altronde, è risaputa la presenza di trame a sfondo mitologico nell'*Atellana*). Non si lascia sfuggire un siffatto prelievo dalle *fabulae* mitologiche nemmeno il libretto *Giove a Pompei*. Un esempio probante è costituito dalla rappresentazione - nel corso della farsa predisposta da Illica e Romagnoli - del matrimonio 'forzato' fra Giove e Lalage. Siamo all'Atto III, Scena I, allorché, per evitare che Giove, prima di ascendere in cielo

sull'Aquila, proceda alla distruzione di Pompei, Patacca cerca di convincere Lalage a unirsi in matrimonio con il sommo dio:

*(In questo momento si vede nel cielo l'Aquila che giunge. I Pompeiani si volgono, si alzano ed urlano atterriti)*  
L'Aquila! **Patacca** (*deciso*). Oh Lalage, il Nume si prepara alla partenza. Prima io ti chiesi l'astratto, ma la ciambella non riuscì col buco! Ora è necessario il concreto. Vuoi tu salvar Pompei? **Lalage**. Sì, ma comm'aggia fa? Non so, non capisco... **Patacca**. Come, non capisci? Ma quando amoreggi col tuo Aribobolo cosa fai? Il concreto o l'astratto? **Lalage**. (*comprendendo ed arrossendo*) Ah!... **Patacca**. Giove ti ama, ti desidera, ti vuole. Tu l'accendesti come provetta cuoca - egli arde al tuo braciere - or non potrebbe spegnerlo nemmeno Pipa il pompiere... Tu sola ed altri no! Dunque, sei decisa al sacrificio? Pensa alla patria!... Decidi? **Macrone, Pipa**. Decidi? **Tutti i Pompeiani**. Decidi? (*Lunga e solenne pausa - tutti attendono ansiosamente*) **Lalage**. (*Dopo essere stata un momento assorta nell'idea del sacrificio che deve compiere, china il capo e dice sommessamente*) Sì. **Tutti**. Evviva Lalage la salvatrice! **Pompeiani e Pompeiane**. Bocca soave, aulir di rosa ai venti, / a noi perdona, e quel ch'è fatto è fatto: / china il limpido ciglio, ed acconsenti / al sacrificio che non vuol l'astratto! / Te volle il fato sposa degli Dei: / l'onore è grande, e insiem salvi Pompei. **Lalage**. (*con caricatura*) Compiasi dunque il fato! / Son pronta, amici miei! / E l'atto disperato, / salvi così Pompei! / Pure odimi, o Patacca, / lapide inciderai: / se alcun l'onore m'intacca, / il gran perché dirai? **Patacca**. (*piangendo commosso*) Inciderò, lo giuro, / la murerò in un muro!

**Lalage**. Però bramo tre tuniche, quindici d'oro armille, denar non numismatico, / collane, gemme, spille: e rassegnata vittima in olocausto andrò! **Patacca**. (*L'abitudine del mercato!*) **Pompeiani e Pompeiane**. Però brama tre tuniche, / preziose d'oro armille, / denar non numismatico, / collane, gemme, spille: / e rassegnata vittima in olocausto andrà.

Tutta la sequenza, che pur si connota di un andamento drammatico, grazie agli echi provenienti da ben individuabili *fabulae* mitologiche, precipita verso il farsesco, grazie a un accorto e indovinato *aprosdoketon*: mi riferisco all'evidente allusione alle



trattative tipiche del mercato, trattative specifiche del mondo contadino, abituato al baratto. Una siffatta ‘diversione’ scioglie, infatti, la tensione tragica e trasforma l’apparente atmosfera sacrificale in un divertito ammiccamento ai ‘tic’ propri di un’economia primitiva, allogata normalmente in un retroterra culturale dove sono attivi pastori e agricoltori.

Al di là di questo colorito locale, val la pena riflettere ulteriormente sulla modalità con cui Lalage acconsente al sacrificio. Per come, infatti, il personaggio femminile si offre in olocausto alla prospettiva del matrimonio, pur di salvare la patria, l’associazione mentale più immediata porta a intravedere nella sequenza dell’operetta suggestive somiglianze con il drammatico sacrificio di Ifigenia.<sup>20</sup> Non è un caso, peraltro, che proprio Lalage sia più volte chiamata a rendere, in chiave comica, il contrasto fra città e campagna: il retroterra culturale basso e ‘sempliciotto’, di cui il personaggio femminile è esponente, favorisce, non diversamente da quello che accadeva nell’*Atellana*,<sup>21</sup> la rappresentazione ‘comica’ dello scarto rispetto al ceto elevato di una società dominante, una società che presuntuosamente fa (o vorrebbe fare) della sua cultura l’arma più idonea per farsi gioco di una classe di contadini e pastori, erroneamente ritenuti poco intelligenti. Una delle situazioni di questo genere è racchiusa nell’Atto II, Scena VI, laddove Lalage, appena arrivata a Pompei dalla campagna, per vendere la sua merce e soprattutto per incontrare il soldato Aribobolo di ritorno dal fronte, offre un bozzetto del mondo contadino dal quale proviene e le giungono – attraverso la voce indiretta di sua madre – le raccomandazioni utili a non farsi ingannare dalle persone che vivono in città:

**Lalage.** (*espansiva e rallegrata*) È tuo volere, o fato, / che coincida il giorno / del bramato ritorno / con quello del mercato; / mamma così non vede, / mamma così non sente, / e a vender sol mi crede / uova e polli alla gente. (*riflette*) Aribobol mi ha scritto. / Sì... Andrò per la sua lettera... / ... Dove? Se non lo so! / Mamma mi ha detto: «Bada, mia figliola! / Corre perigli una pulzella sola; / ma una pulzella, che non sa la strada, / mai non sa come, dove e per chi vada! / Se chiede a un cittadin la farmacia, / c’è il caso che

la mandi all'osteria. / Onde, attenta, mia Lalage, sii scaltra! /  
Brami una cosa? e tu chiedine un'altra». / Mammà mi ha  
detto: «non girare sola»; / ma sola non sarò; con me verrà /  
l'amore mio, perché lo vuol mammà.

A questo punto, penso che i vari sondaggi, fin qui operati all'interno del libretto di *Giove a Pompei*, siano sufficienti a dare ampia conferma dell'ipotesi, secondo cui Illica, Giordano e lo stesso editore Giulio Ricordi fossero scopertamente convinti, pur di raggiungere il sospirato successo, di dover scommettere sul 'clamoroso' e divertente ripescaggio di un genere letterario antichissimo, cioè l'*Atellana*, che, come abbiamo ribadito, aveva una sua lunga tradizione e che, al di là di determinate caratterizzazioni che la distinguevano (anche se solo in parte) dalla *palliata*,<sup>22</sup> affidava al distorto uso della parodia gli auspicati effetti comici, oltre a rendere contestualmente 'sapide' le sue trame, grazie allo spregiudicato intreccio di ambiti quali il cibo e il sesso,<sup>23</sup> a cui, magari, si alludeva in maniera divertita attraverso spericolati 'doppi sensi'.<sup>24</sup> Si deve ipotizzare, di conseguenza, che è in questa cornice di umorismo frizzante e pungente, di battute *osées* e di genuina trivialità contadina che gli autori vorrebbero far rientrare la loro creazione artistica, anche se non mancarono le resistenze di chi (nell'occasione proprio Giulio Ricordi) vi trovava inaccettabili spunti di pornografia, poco adatti a un pubblico misto di ragazzi e fanciulle della società dei primi del '900. Questo è, peraltro, quanto si ricava inconfutabilmente dall'epistolario dei responsabili della creazione artistica:

**Giordano a Illica, Milano, 13 Agosto 1900, Castell'Arquato**

*Caro Illica, Trovo le tue lettere, e in coscienza non so proprio che dirti circa la tua nuova idea per Giove. Ne fai una semplice questione di denominazione o di sostanza? Tu m'insegna che un lavoro, sia letterario che musicale, si caratterizza dagli elementi che lo compongono e da quel tutto insieme che ne dà il colore ed il sapore. Ora, il nostro Giove, con i nostri pompieri, le nostre serve, i nostri soldati d'Africa, i nostri numi; e con la nostra musica da operetta, facile, popolare, danzante; quel tutto ibrido per cui scaturisce tanta comicità, potrebbe passare per un'Atellana che vorrebbe un*

*profumo arcaico, un sapore tutto classico? Basterebbero le tue didascalie e le nostre zampogne? Io non lo so! È una questione molto seria e noi due, ed anche noi tre, non potremo deciderla. Del resto, così su due piedi, e per lettera, non si può dir nulla. Ci vedremo, discuteremo, decideremo. Cerchiamo, però, di dare alla cosa meno pretesa che sia possibile.*

**Franchetti e Giordano a Illica, Treviso, 8 Ottobre 1900, Cassano d'Adda**

*Caro Illica, Giordano è arrivato ieri sera. Oggi ci siamo messi al lavoro. So che pensavi male di me perché non risposi alla tua ultima lettera. Unica ragione fu la mancanza di tempo per i miei viaggi in automobile e non altro. Giordano mi ha detto tanti tuoi bei progetti. Ne parleremo a voce al nostro ritorno a Milano. Spero di combinare la prima di Giove a Parigi al teatro la Nouveautés; il traduttore sarebbe Armand Silvestre. Che ne dici? Non ti pare preferibile di dare l'Atellana prima a Parigi che in Italia? Non privarci di tue care nuove e con mille rispetti alla tua Signora e saluti cordiali a te. Credimi Tuo aff.mo A. Franchetti / Saluti tuo Giordano.*

**Giulio Ricordi a Illica, Milano, 28 Dicembre 1907, Castell'Arquato**

*Caris.mo Illica, Sopraffatto dal lavoro di questi ultimi giorni dell'anno, non ho potuto risponderle prima e devo farlo brevemente anche ora. Mi preme soprattutto ch'Ella non si dia la pena per fare del lavoro che forse potrebbe riuscire inutile. Le apro candidamente l'animo mio e le dico che, per quanto lieto, per quanto lusingato di avere una specie di addentellato col M<sup>o</sup> Giordano, e s'intende di conseguenza con Franchetti, io sono pentito assai del contratto Giove. Vi ho pensato molto, potrò sbagliarmi, ma credo sia ora un frutto fuori stagione, pel che si potrebbe andare incontro ad amare disillusioni. La *donnée* - come dicono i francesi - è bella assai, ma, da quanto ho udito, da quanto ho intravisto nella musica, siamo nel campo... pornografico. Bene accetto quando fu ideato Giove, cioè 6, o 7, o più anni fa. Oggidi è pericoloso o quanto meno contrario alle mie idee, ché vorrei l'operetta elegante, sia pure puerile se vuoi, ma alla quale possano assistere, papà, mamma, bimbe e verginelle. Non ch'io sia diventato una specie di medico Tartufe... no: è una questione puramente editoriale in quanto che il lato utile lo*

*vedo basato così. Giove data da qualche anno e naturalmente è basato su tutt'altre idee; quindi, a meno di un miracolo, mi pare impossibile o almeno difficilissimo trasformarlo. Ripeto, la donnée di un Giove a Pompei, gli scavi, le antichità è magnifica; lo svolgimento è quale doveva essere all'epoca in cui fu ideato. Aggiungo che, bene esaminata la musica, non mi pare raggiunga lo scopo. Franchetti e Giordano hanno fatto musica talora elegante, talora graziosa, ma non hanno raggiunto quella verve comica-afrodisiaca di Offenbach, di Lecocq, di Hervé, ecc. I successi grandi di Hans e Vedova Allegra (oggetti più che semplici, puerili) stanno a confortare le mie idee. Cosa facciamo?... Decideremo alla sua venuta, che vivamente desidero, specie a M.A. A rivederci e felice anno nuovo a Lei e a Rachele. Suo aff.mo Giulio Ricordi.*

Rimane ora da 'giustificare' la delicata scelta di base compiuta da Illica e poi condivisa da Romagnoli, ossia quella - che meritò le critiche più severe - di aver coinvolto nella dissacrazione parodica un avvenimento tragico quale quello che vide Pompei e le città limitrofe sepolte dalla lava del Vesuvio nel 79 d.C. C'è da dire che anche in questa prospettiva le risorse del comico presenti nell'*Atellana* possono costituire indubbi precedenti, considerato che essa non ha evitato, a quel che ne sappiamo, di prelevare temi e battute anche da eventi di storia veramente accaduta e, per giunta, da eventi storici di cronaca drammatica, per non dire nera. Ne sappiamo indirettamente qualcosa da Svetonio, allorché questi, fra un misto di stupore e di curiosità, ci tramanda che Nerone, stranamente, era tollerante nei confronti di chi lo sottoponesse a caricatura o lo facesse segno a salaci battute o ad audaci allusioni. Questa sua tolleranza si sarebbe resa ancora più manifesta, se l'attacco gli fosse venuto da un poeta e dai suoi ammiccanti versi (non è un caso che uno di questi episodi si ricollegano all'*Atellana* e a un *histrion* impegnato in una rappresentazione):

*Datus Atellanarum histrion in cantico quodam*

ὕγιαίνε πάτερ, ὕγιαίνε μήτηρ

*ita demonstraverat, ut bibentem natantemque faceret, exitum scilicet Claudii Agrippinaeque significans et in novissima clausula*

*Orcus vobis ducit pedes*

*senatum gestu notarat. histrionem [...] Nero nihil amplius quam urbe Italiaque summovit, vel contemptu omnis infamiae vel ne fatendo dolorem irritaret ingenia* (Svet. Nero 39).<sup>25</sup>

A merito di Illica, insomma, va riconosciuto lo sforzo culturale da lui compiuto: per quanto mosso da un intento polemico – e forse il noto librettista non doveva essere l'unico a 'sputare' malignità – nei confronti dell'archeologia e dei suoi 'traffici' (nel senso spaziale ed economico), egli si dovette cimentare in una vera e propria *full-immersion* nella civiltà osca, a cominciare dal recupero di quella forma di comicità che - com'è noto - si avvaleva di maschere, direi meglio di tipi, che, come recitano i titoli conservati in alcune *Atellanae*, portano i nomi esilaranti e allusivi di *Pappus*, *Bucco*, *Dossennus* e *Maccus* per personaggi che sono rispettivamente l'icona dell'essere rimbambito, bocca larga, gobbo e astuto, gran mangione. A questa galleria di individui sbruffoni, imbroglianti e mangioni Illica intese aggiungere la figura di *Parvolus Patacca*, l'antesignano del moderno pataccaro, napoletano oggi, pompeiano 2000 anni fa: dal confronto con le varie edizioni del libretto si può dedurre, sulla scorta di evidenti cancellature, che il nome del personaggio del direttore degli scavi slittò nel tempo dalla forma *Pariclus* a quella di *Parvolus*, per finire a quella di Parvolo. Va da sé che proprio la forma latina con cui il nome era stato concepito già di per sé rinvia alle *oscae personae* che davano vita alle *Atellanae*, così come va da sé che la primitiva forma in *Pariclus*, diminutivo medievale di *par-paris*, ribadisca l'ossessiva intenzione di rendere parlante quella denominazione: *pariclus*, infatti, allude a qualcosa che somiglia tanto all'originale, ma che di fatto si sostanzia in una 'patacca', che di suo non ha appunto niente di originale. Per nostra fortuna, la 'magia' del *transfert* operato da Illica nella arcaica comicità degli Oschi è raccontata dai suoi appunti, dove si possono cogliere gli sforzi dell'assemblaggio – da lui operato – di tratti esteriori e interiori, chiamati a far rivivere le maschere di antica matrice. Ecco in proposito i 'memoranda' (contenuti nei suoi *Appunti*) da tener presenti, secondo lui, nella imminente messa in scena:

*Sacerdoti tunica violetta; Vestita di un'“exomide”; Lalage è della valle del Sarno; La clamide verde dalle bande fluttuanti; Atellana; Maccus! (Arlecchino) d'Atella; Patacca, la gloria osca, l'orgoglio campaniano, l'amor proprio di Nocera, Pompei, Oplonto, e di Roma, dell'alma Roma; Calpurnia è una flaminica; Le corde oblique della lira; Fare che piove quando viene Giove e allora sono costretti a mettere i sassi sul passaggio e le donne di sasso in sasso sfilano alzando le gonne. Patacca dice: tutto non vien per nuocere! Le pietre pluviali.*

Sull'abbrivio di questo *transfert* del nostro librettista in un'epoca così remota, si può pertanto chiarire e giustificare l'idea illichiana di parodiare anche i fatti drammatici, puntando alla degradazione e alla ridicolizzazione non tanto della catastrofe di Pompei quanto della girandola di illeciti promossi dall'“affaire” ruotante intorno agli scavi di Pompei fin da quando essi ebbero inizio. In questo senso, più che le pagine stesse del libretto di Illica e della gioiosa musica di Giordano e Franchetti, sono gli *Appunti* lasciati dal librettista a chiarire l'intenzione di recuperare lo spirito gaio, scanzonato e antropologicamente rivolto all'imbroglio e alla caricatura (oltre che al gusto della vita) dei Campani di 2000 anni fa. Si tratta di *Appunti* che meritano di riemergere dalla cenere sovrapposta dall'incuria e dall'oblio, cui è stata ingiustamente condannata questa creazione artistica, che invece - a mio parere - trasuda cultura e genialità. In queste carte manoscritte, si possono apprezzare, io credo, una particolare visione dell'antico e una stupenda istantanea di Pompei, i cui cittadini, capeggiati da Parvolo Patacca, si industriano, per tutta la durata della dimensione scenica, a dare continue prove di come fare ad abbindolare il prossimo, quasi a voler insegnare, in un fantastico andirivieni fra presente e passato, quella magistrale arte che permette ai Campani di arricchirsi senza sudare troppo, anzi senza tralasciare quella naturale inclinazione all'ozio, che non è mai disgiunta dal connesso fiuto degli affari, fiuto che, nel contesto di cui stiamo trattando, ha solo bisogno di trovare ingenui amanti dell'arte: a queste vittime sarà regalata, si fa per dire, la magica e illusoria impressione di

poter romanticamente toccare con mano un passato, sì, ma che di passato, anzi di sorpassato ha solo il codice etico. A proposito di questa enfatica tirata sulla scoperta dell'archeologia di cui va fiero Parvolo Patacca, è possibile segnalare più di una variante: quella che è facile reperire nella versione edita del libretto e quella che invece è recuperabile dai succitati *Appunti* manoscritti di Illica, stando a quanto è stato possibile decifrare. Prima di dare spazio, in tal senso, a un'eloquente tavola sinottica, vorrei suggerire l'ipotesi di inquadrare anche queste sequenze in quel genere di 'piazzate' che, come ha dimostrato Bettini,<sup>26</sup> venivano inscenate nell'*Atellana*, anche quella preletteraria, per dare la possibilità ai protagonisti di esibirsi in un alterco e far sentire la loro voce, alle prese con le più varie forme di *convicia*, dai battibecchi agli insulti. Nel frangente, per quel che riguarda il libretto, ci troviamo in uno dei momenti di svolta dell'operetta, laddove Patacca denuncia la mancanza di quelle comuni suppellettili, che possano essere antichizzate e quindi 'rifilate' a ingenui (e creduloni) appassionati di reperti archeologici. Il traffico in parola è giustificabile alla luce del fatto che Patacca, con un sussulto di orgoglio, proclama di "aver scoperto l'archeologia" (vd. *infra*), grazie alla sua trovata, con cui rende forzatamente vetusti oggetti quotidiani. Quelle suppellettili senza valore, infatti, per essere sottoposte al trattamento antichizzante procurato dalla lava, venivano per suo ordine sepolte e poi, a trattamento finito, platealmente dissepolte, sì da dare l'emozione di un finto scavo. L'allarme lanciato da Patacca, perché si provveda a rastrellare altra merce da contraffare, precede una sua ardita (e al momento contestata) proposta, quella, cioè, di fare a pezzi - nonostante le proteste dell'adirato sacerdote Aricia - le statue degli dèi, dopo averle estratte dai templi. Questo è in sintesi quanto si può leggere nel libretto e quanto gli attori-cantanti, interpreti dell'operetta, avranno fatto intendere ai divertiti spettatori nel corso delle varie rappresentazioni a teatro. A dire il vero, se sullo stesso argomento si sondano gli *Appunti* manoscritti lasciati da Illica, si ha la fortuna di entrare in contatto con la sua personalissima 'visione' di Pompei e dei suoi abitanti, una visione indubbiamente provocata e condizionata dalle campagne di scavo e

dal conseguente traffico di reperti che negli anni si erano succeduti. Il tentativo operato dal librettista fu ovviamente facilitato dalla sua vasta cultura, nutritasi non solo della letteratura scientifica, che si era agglutinata intorno ai vari ritrovamenti, ma anche della letteratura di intrattenimento, che nei secoli più recenti aveva preso ispirazione dal ‘miracolo’, che aveva fatto riemergere quella città e quella civiltà sepolte dalla lava del Vesuvio. Il suo istinto parodico lo portò, tuttavia, a prendere le distanze dall’atmosfera lugubre e dolorosa che facilmente si percepiva dal contatto con quelle vite spezzate e aveva aperto uno spazio (fino a quel momento trascurato), in cui quei corpi senza vita tornavano d’incanto ad attraversare le strade di Pompei, una Pompei ‘truffaldina’, in cui la professione di archeologo era stata già inventata da una mente geniale (quella di Patacca) ed era stata piegata verso la prospera ricaduta economica, che la vendita di ‘patacche’ avrebbe avuto su quanti si professavano complici dell’ingannevole truffa, escogitata proprio dal succitato responsabile degli scavi, condotti in una fiorente città, lambita ma non certo sommersa dalla lava.

Il libretto dato alle stampe e recitato in teatro è, dunque, solo una ‘modesta’ *summa* dello scavo immateriale condotto da Illica nella profondità di un modo di pensare di una popolazione ‘scomparsa’ nel 79 d.C., ma di fatto – secondo la fantasia del librettista dei primi del ’900 – rediviva negli attuali abitanti della Campania, intorno ai quali con il tempo si era consolidata una pessima fama e si erano avvitati pregiudizi e pettegolezzi, più abituali magari nella più scontata e più divulgativa letteratura etnografica. L’officina, in cui Illica costruisce il suo personale *civis* pompeiano, è certamente dotata di saggi di antiquaria e di calchi dedicati a stereotipi di falsari, ma non manca di manuali di storia, i cui dati vengono sottoposti a caricatura. Ne consegue un ‘pastiche’ davvero singolare, il cui merito – non si può negare, anzi, che ce ne sia più di uno – è quello di consegnare agli spettatori del secolo scorso una ‘curiosa’ traccia di quell’antichissima comicità, scanzonata e dissacrante, di cui si è trattato finora. Certo la lingua latina è quasi del tutto scomparsa,<sup>27</sup> ma è innegabile che quella Pompei ‘rivisitata’ da Illica abbia preso ‘in prestito’ una serie di



abitanti provenienti da Atella e li abbia rimodellati secondo categorie antropologiche e statuti sociali destinati ad avere cittadinanza nella Campania di due millenni dopo.

Ecco dunque, nella tabella di destra, la situazione scenica così come, per tempo, era stata da Illica ‘programmata’ e ‘preparata’ nei suoi appunti manoscritti (nella tabella a sinistra figura la sezione del libretto dato alle stampe e facilmente reperibile ancora oggi):

<p><b>Patacca.</b> Tutto esaurito, illustri colleghi! Da anni ed anni andiamo rifornendo il mondo di antichità. Musei, biblioteche, raccolte private rigurgitano ormai di antichità pompeiane. Tutto quello che rimaneva, lo seppellimmo quindici giorni fa, quando vennero gli ambasciatori germani. Adesso nonc'è più nulla! <b>Comitato.</b> E tu non hai provveduto? - Non hai detto nulla? - Ti sei lasciato cogliere alla sprovvista? <b>Aricia.</b> Quos vult perdere Deus dementat! <b>Patacca.</b> Cittadini! Uditemi prima! <b>Comitato.</b> Silenzio! - Taci! - Traditore! - Sia denunciato alla Corte di Giustizia! <b>Patacca.</b> (<i>dominando</i>). Ingrata Patria! Popolo sconoscente! Che tradimento? Che ingratitudine? Anche se avessi fallito questa sola volta, chi ha inventato gli scavi? Chi ha inventato la patina della storia? <b>Studenti.</b> È vero, è vero! Viva Patacca! <b>Patacca.</b> E se una fonte di beni s'è schiusa su Pompei, il merito è, ancora una volta, di Parvolo Patacca! <b>Aricia.</b> Patacca, il bene e il male provengono dai Numi! <b>Patacca.</b> Che Numi? Provengono da un solo</p>	<p><b>Patacca terribile:</b> Ho dritto alla parola; <b>Aricia minaccioso:</b> Sia!; <b>Patacca:</b> Noi siamo esauriti!? Non un busto/ Miserabil d'un Tito, d'un Augusto? / Ma per gli dei è proprio colpa mia / E che l'ho fatto a posta? ...che bel gusto! <i>contro Aricia:</i> Costui per abitudine m'attacca?... / Udite la difesa di Patacca! <i>Scioglie il nodo d'un grosso papirio e lo distende preparandosi a leggerlo:</i> Non si sa mai, mi può tradir memoria / Qui scrissi, uno dopo l'altro, per la storia!</p> <p style="text-align: center;"><b>L'autodifesa di Parvulus</b></p> <p><b>Patacca</b> <i>Parvulus Patacca, stemutando spesso e, crescendo il raffreddore, con differenti intonazioni di voce, legge il suo discorso annunciandone i singoli paragrafi:</i></p> <p style="padding-left: 40px;">1° Pompei quale essa era ante Romam; et post: Antica, bella, possente, ardita posizione, bell'aria, vicina al mare, in pianura e nello stesso tempo in montagna, come bella matrona, il leggiadro corpo sul letto triclinario di ridente valle, e per guancia alta</p>
---	---

<p>Nume: il mio genio! Sì, dal mio genio! Non sapete come ho trovato la patina della storia? <b>Comitato e Studenti.</b> Sì! - No! - Sì!, - Sì! - L'ha raccontato mille volte! Adesso ricomincia. - Auff! - Io non l'ho udito! - Sentiamo!</p> <p><b>Patacca.</b> Cittadini! Quando ero studente alla nostra Università, abitavo presso una buona vecchietta che mi amava come un figlio. Venuta a morte, per non lasciar nulla ai suoi parenti che l'avevano angariata, dispose di essere seppellita con tutta l'argenteria; e tra gli altri pezzi c'era un'anfora grande e panciuta, che era stata, di padre in figlio, l'orgoglio della famiglia. Io che amavo quella santa donna come una madre, andai a scavare presso la sua tomba, per piantare delle rose. Scava, scava, ecco sprizza dalla terra uno zampillo sulfureo: tutto il terreno era invaso da infiltrazioni di lava. Ed ecco apparire ai miei occhi la famosa anfora. Ma quanto mutata dall'antica! Sopra l'angusta sua pancia era tutta una sfumatura d'iridescenze turchine, verdi, purpuree: qua e là incrostazioni che parevano opera di secoli. Cittadini! Alla mia mente balenò subito un'idea, Con una punta incisi nella pancia le parole: «Priamo re a sua nuora Elena - Anni di Troia trecento e quattro». La risepellii, ririscavai dopo altri dieci giorni, la ridissepellii, la portai all'Accademia</p>	<p>superba testa il Vesuvio, centro e commercio di vicine genti, giardino di belle donne; città della pace! Ma venne la gran Rapace, la Guerriera, l'Urbe, Roma e la grandezza di Pompei disparve. Ahi, sorte! Nata all'arte e alla pace fu da Marte rovinata.. (<i>grande sternuto pietosissimo</i>).</p> <p>2° I pompeiani e le pompeiane quali furono, sono e saranno sempre: Oziosi indifferenti. Dormono fino al calar del sole e cenano fino alle ore più antelucane. Grandi consumatori di cerusia per i capelli (chi li ha) e di penne di pavone per digerire anche una indigestione; incapaci al tutto. Divenuta provincia di conquista i pompeiani costituirono per i Romani un bell'imbarazzo, però le pompeiane, formose, affratellarono le diverse nature. L'ozio maschile e la bellezza e audacia femminile sono una fatalità etnografica (<i>sternuto secco, eloquente</i>).</p> <p>3° Io, Parvulus Patacca, nacqui in piena decadenza. Sono nato patriota. Da principio ho pensato di inoculare il coraggio, l'attività, la forza, l'energia e a poco a poco modificai la razza pompeiana. Feci viaggiare le donne. Ma le donne, per amor patrio, tornarono sempre all'epoca della prole e il clima pompeiano rendeva sempre inutili gli sforzi dell'innesto. Ma il mio amor patrio era fenomenale, come se ne trova qualche raro esempio in Plutarco. Il Dio Caso mi aiutò! Fu il Dio Caso che una sera mi porse occasione di rubare una patera d'oro a un tempio. Scoperto il furto, pauroso non del sacrilegio, ma delle verghe, non trovai di meglio che nascondere la refurtiva... (<i>si interrompe, poi chiede al Comitato</i>)</p>
---	--

<p>dei Lincei. - Non ho bisogno di descrivervi, o cittadini, la commozione che invase tutta l'Accademia, tutti i dotti, tutto il mondo scientifico. L'archeologia era inventata, la patina della storia un fatto compiuto. Cittadini, chi compì questo tratto, come volete chiamarlo? <b>Discepoli.</b> Genio! Sommo genio! Viva Patacca! <b>Patacca.</b> E chi mi accusa ora? Chi lancia contro me l'improprio? Un Ebeterio, che arricchì vendendo chitarre sgangherate per cetere di Orfeo? Un Asinio che ferrava i cavalli, e che, vendendo basti vecchi per selle di Romolo e Remo, adesso marcia a otto cavalli! - Un Patta - un pezzente ciabattino che ha venduto a peso d'oro più di diecimila tacchi usati per talloni d'Achille. Tu quoque, Patta! <b>Comitato e Discepoli.</b> Abbasso Patta! - Evviva Patacca! - Viva la patina della storia! - Evviva l'internazionale!</p> <p><b>Patacca.</b> Cittadini, Patacca non ha sbagliato! Patacca ha un'idea anche più fulgida e grande! Un'idea che coronerà la sua invenzione, che renderà il nome di Pompei famoso e incomparabile, nel presente, nel futuro e nel preterito. <b>Tutti.</b> L'idea, l'idea! <b>Patacca.</b> Si sommergano gli Dei! <b>Aricia</b> (<i>tonando</i>). Gli Dei! Sommergere gli Dei! Orrore! Sacrilegio! (<i>Gli studenti acclamano. Il Comitato rimane stordito</i>) <b>Patacca.</b> Orrore! Sacrilegio! Oh cecità del sacerdozio! Sono statue senza ombra di valore, ed è tempo di sostituirle con altre, anche per incoraggiare la produzione</p>	<p>Dove?... (<i>trionfalmente</i>) Dove s'increspa il foro vesuviale! Fu là che, levatela fuori poco tempo dopo, ritrovai che in due giorni la mia patera aveva acquistato due secoli in più! Eurèka! Eurèka! Gridai! Sì, io avevo scoperto la patina della storia! (<i>tre sternuti maestosi</i>) Una prova volli. Disceso ripresentai la patera al Sacerdote del tempio che non la riconobbe e la pagò il triplo. Il nome del sacerdote? Aricia! Ecco il vero odio per Parvolus Patacca (<i>starnuto di disprezzo</i>).</p> <p>4° Le idee di Patacca Una Pompei che non ha mai esistito, sommersa da lava, lapilli e ceneri. Pompei unica al mondo, più fertile in cimeli che la Sicilia di grano, dove ogni sasso è un documento, la lava un ricordo, un chiodo una rarità.</p> <p>5° L'idea e l'azione Molti i nemici, ma i terreni furono concessi. E io gittai finalmente le fondamenta della Pompei antica dove tutto è disposto con studio e sapienza quali occorrono a fabbricare cimeli, oggetti storici, false lapidi che la bene incanalata lava rende autentici colla famosa patina della storia. E noi qui, o colleghi, la contempliamo ora questa antica Pompei già tanto gloriosa, la Pompei che voi a tutta prima a derisione appellavate la parvula Pompei dell'antico Patacca! E quante accuse contro a me, da voi che io stesso avevo voluto insediati qui come miei colleghi. <i>Si rivolge bruscamente ad uno del comitato, e poi ad altri...</i> Ma che cosa ti è passato nel cranio, o Patta, quando vedesti un tuo vecchio catenaccio passare per un'arma di Ettore? E che cosa esclamasti tu, o</p>
---	---

<p>nazionale. Bandiremo dei concorsi. <b>Comitato.</b> Evviva Patacca! Urrah! Eia, eia! Alalà! (<i>L'entusiasmo è irrefrenabile</i>) <b>Studenti.</b> Viva Patacca! I Numi in sommersione! <b>Aricia.</b> Voi vendete la religione! <b>Patacca.</b> Più se ne vende e più ne resta! Salviamo l'onore di Pompei! <b>Pipa.</b> È l'ora quarta! <b>Patacca.</b> Al voto! Chi approva alzi la mano! (<i>Tutti approvano</i>) <b>Patacca.</b> L'unanimità! (<i>Aricia entra nel Tempio e gitta la chiave ai piedi di Patacca</i>) <b>Aricia.</b> Ecco la chiave del Tempio. La religione è morta. <b>Patacca.</b> In sommersione anche questa! Si trasportino gli Dei, e si gittino nello scavo. (<i>Le statue degli Dei vengono trasportate da Pipa e dai pompieri fuori del Tempio e schierate innanzi a Patacca che le spolvera col fazzoletto</i>) (<i>Quando arriva la statua di Giove, Aricia lancia un urlo di orrore</i>) <b>Aricia.</b> Come, anche Giove? Neanche il padre degli Dei sarà rispettato? Non temete la sua vendetta? <b>Patacca.</b> Giove per primo! E lo faremo in tanti pezzi! E ne ricaveremo maggior profitto! (<i>Con la chiave fa in pezzi la statua di Giove</i>) <b>Aricia.</b> Sacrilegio senza nome! Pompei, Pompei, chi ti salverà? (<i>Si nasconde la testa in un lembo del mantello e rientra a casa</i>).</p>	<p>Ebeterio, quando di una inservibile suola di un sandalo di tua moglie prendesti somma egregia definendola: orma della ninfa Egeria... e tu? E tu?</p> <p>6 ° L'abuso della storia pompeiana</p> <p>Fu allora che la mia idea divenne un vizio. Essi vi videro il sistema dell'ozio comparato, Cessò affatto il lavoro. Cessò qualunque produzione. La Pompei antica aveva sorpreso il mondo e a stento si riusciva a sopperire alle domande (richieste) di musei, gabinetti, Università, pinacoteche, biblioteche etc. Tutto si sommerse; finite le armi, i mobili, finiti i mobili, le scarpe i chiodi i sassi di dubbia forma; poi i cani, i gatti, i cavalli, i buoi e finalmente finito tutto, colla scusa pietosa di tenerli in casa presso di noi, i nostri cari defunti, che viceversa abbiamo senza eccezione venduti alla prima occasione. Io dicevo: <i>Cave, cave!</i> Prudenza. Manteniamo al genere il suo carattere di specialità rara! Non mi si ascoltava perché più gli oggetti erano strani e le lapidi bugiarde e più il mondo comprava, così che mi venne fatto di affermare: che se tutto il mondo fosse stata una Pompei, egli avrebbe saputo trovar tempio, biblioteche, archivii e danari per ricomparsi.</p> <p>7 ° Le rappresentazioni di scoperte storiche</p> <p>Invano io ebbi a esclamare - vi ricordate?.. Nessun profano nel recinto della Pompei della patina storica! La patria degli oggetti storici deve essere invisibile come il simulacro della Dea. Ebbene, chi fu il primo a dare origini alle rappresentazioni di scoperte storiche? <b>Quelli del Comitato:</b> Aricia,</p>
--	---

	<p>Aricia! <b>Patacca</b>, <i>grandioso di magnanimità</i>: Per festeggiare Sommo Pontefice!!!! Pace! Io sono ora il ramoscello d'ulivo. Siamo tutti pompeiani, una mano lava l'altra nella gran terra della lava. Dimentichiamo e pensiamo all'Imperatore di Germania.</p> <p><b>Voci</b>: Impediamolo! <b>Patacca</b>: Possiamo? <b>Aricia</b>: Il ministero dell'Istruzione, caso raro, ha pagato in anticipo. <b>Patacca</b>: Restituire danari, mai! Ben venga l'imperatore di Germania ed abbia la gran gioia sovrana di uno scavo. Se tentassimo di ritrarci il dubbio che costituisce la rovina del commercio cadrebbe su noi;</p> <p><b>Il Comitato</b>: Ben venga l'imperatore di Germania; <b>Aricia</b>: ma che cosa sommergiamo per Giove Statore?;</p> <p><b>Patacca</b>: sommergiamo i numi! <b>Il Comitato</b>: Minerva? <b>Patacca</b>: sì; <b>Aricia</b>: Giove? Giove? <b>Patacca</b>: Soprattutto! E il primo di tutti... pel grado!</p>
--	--

2 IL 'CLASSICO' E IL TEATRO OPERISTICO: LA RIVOLUZIONE DI LUIGI ILLICA

a) “*Bisogna avere un po' di compassione anche per i librettisti*”: lo sfogo di Illica

**Illica a Giulio Ricordi, Milano, febbraio 1894, Milano**

*Egregio Signor Giulio, Puccini se ne va ed io intanto dal letto dove mi inchioda un'influenza accanita le scrivo, prima perché Ella debba così avermi per iscusato nella assenza mia di domani alla Società di Mutuo Soccorso, poi... e di che altro se non della Bohème potrei scriverle? Dunque a Puccini non piace niente affatto la risoluzione trovata domenica sera. Egli vuole cominciare, come s'è fitto in capo, colla Mimi in letto, Rodolfo al tavolino a scrivere e un mozzicone di candela, a illuminare la scena. Cioè niente separazione fra Rodolfo e Mimi! Orbene così davvero non vi è più la Bohème, non solo,*

*ma non vi è più la Mimì di Murger! Abbiamo un incontro in una soffitta fra un poeta giornalista e una sartina. Si amano, si bisticciano, poi la sartina muore... Il caso è pietoso, ma non è la Bohème! Il caso d'amore è lagrimevole... (e romantico) ma la Mimì di Murger è più complessa! Bisogna avere un po' di compassione anche pei librettisti! Ora io dico che è già un errore che la separazione di Rodolfo e Mimì non avvenga avanti agli occhi del pubblico, figuriamoci poi se di separazione non ne dovesse avvenire in nessuna maniera! Perché la essenza del libro di Murger è appunto in quella grande libertà in amore (suprema caratteristica della Bohème) colla quale agiscono tutti i personaggi. Pensi quanto più grande e più commovente può essere quella Mimì che - potendo oramai vivere con un amante che le passa della seta e del velluto - sentendosi uccidere dall'etisia va a morire nella desolata e fredda mansarda pur di morire nelle braccia di Rodolfo. Mi pare impossibile che Puccini non ne voglia comprendere la grandezza! Eppure è ben questa la Mimì di Murger! E noi (e a me parrebbe quasi una trovata) come sarebbe nuovo cominciare l'ultimo atto tal quale come comincia il primo. Solamente non è l'inverno, ma è l'autunno. Dalla ampia finestra non si vedono i tetti di tutta Parigi bianchi di neve, ma Rodolfo vi raccoglie portata dal vento una foglia e il pensiero di Mimì gli ritorna. Si potrebbe cominciare con Rodolfo solo - e intanto far sapere al pubblico della separazione - questa benedetta separazione così necessaria!! (Un a solo del tenore finora non c'è!). In tutto il dramma i nostri bohèmes non fanno che mangiar bene e bere meglio: qui si potrebbe mostrarli al pubblico che pranzano con un'aringa in quattro dove scoprono i sapori di cento vivande. Infine, volendo, c'è modo di completare il libretto e sanarlo della enorme ferita infertagli dal taglio del «cortile». Ma qui - più che per Puccini - mi pare dovrebbe schierarsi Lei dalla nostra parte. Creda che il giornalismo sarà di una severità eccessiva. Diranno che era inutile metterci in due per fare un libretto - o meglio - cavare da un libro un libretto incompleto. Così, invece, e lasciando a Giacosa la più ampia facoltà e libertà, tutto si aggiusta, non solo, ma quest'ultimo atto riuscirà di una potente commovibilità e poeticità. Così - come si è stabilito domenica - respiriamo un po' anche noi. Chè, se si dovesse togliere il «cortile» per rimettervi al suo posto «il niente», sarebbe troppo poco. Scusi la bagolata, ma quel Puccini fa avere di quelle paure...*

*Putroppo (e bisogna confessarlo!) Ella gliele dà pur sempre quasi tutte vinte! La verità bisogna pur dirla, e i pulcini neri sono sempre Giacosa e il Suo dev.m...*

Basterebbe questa lettera, inviata nel febbraio del 1984 all'editore Giulio Ricordi, per ritagliare uno spaccato del genio drammaturgico posseduto da Luigi Illica, un genio alle prese con la forte personalità del compositore (in questo caso Giacomo Puccini), che evidentemente imponeva 'da par suo' tagli o modifiche alla 'tela' della *Bohème*, che il librettista si stava sforzando di difendere – nella versione da lui concepita – per rispetto della sua vena poetica e della sua visione scenografica della trama. L'altro lato del 'triangolo', ossia l'editore, viene qui pressato da Illica perché si schieri 'ogni tanto' dalla parte del librettista, piuttosto che darla sempre vinta a Puccini: lo spauracchio utilizzato nel frangente da Illica, come si può leggere, è il giudizio della Stampa, un giudizio che rischiava di essere impietoso se, a dire del librettista, ci si fosse discostati troppo dalla trama del romanzo *Scènes de la vie de Bohème*, che era stato composto nel 1851 da Henry Murger e che aveva ispirato la traduzione scenica e musicale ideata da Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica. Di qui il suo sfogo (*Bisogna avere un po' di compassione anche pei librettisti!*); di qui la sua legittima pretesa di far valere la qualità della propria collaborazione artistica in vista del successo dell'opera lirica; di qui la nascita di tensioni e incomprensioni, che in tanti casi hanno caratterizzato il rapporto non sempre simbiotico fra librettista e musicista.

Scriva Saino:<sup>28</sup> "Illica incarna le tendenze contraddittorie di una fase letteraria e musicale di passaggio, all'interno di un genere particolarmente sensibile alla crisi delle motivazioni sociali dell'istituzione teatrale. Incalzato da un lato dalle nuove istanze realiste, dall'altro dalle suggestioni simboliste; gravemente compromesso dal crollo degli ideali risorgimentali e dall'irruzione dell'estetica wagneriana, il melodramma italiano tenta di rinnovarsi ampliando a dismisura i soggetti e le ambientazioni [...], avvicinandosi alla quotidianità della prosa o ritirandosi nell'arcaismo elitario". Gli fa eco Maheder,<sup>29</sup> che in epigrafe al suo

saggio riporta la perentoria affermazione rilasciata da Gavazzeni:<sup>30</sup> “Leggendo studi filologici ripenso a Illica, al lavoro da fare su Illica. Quando, infine, si prendesse a guardare nella sua librettistica con impegno, ci si accorgerebbe del valore e della complessità letteraria di Illica”.

È per questo che in un’analisi del panorama del melodramma italiano del tardo ’800 non può non fare la propria comparsa il nome di Luigi Illica, librettista affermato e figura di rilievo del mondo operistico a lui contemporaneo. Autore di diversi e noti libretti - quali *Andrea Chénier* (1896), quattro quadri per musica del compositore foggiano Umberto Giordano, *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904),<sup>31</sup> scritti in collaborazione con Giuseppe Giacosa per Giacomo Puccini, *Iris* (1898),<sup>32</sup> *Le maschere* (1901) e *Isabeau* (1911), opere realizzate in collaborazione con Pietro Mascagni, l’operetta *Giove a Pompei* (1921), ancora per musica di Giordano e Franchetti – Illica, “vera e propria anima della *fin de siècle* italiana”,<sup>33</sup> scrisse per i maggiori compositori dell’epoca, segnando indelebilmente la storia del melodramma italiano alla vigilia della Prima Guerra Mondiale. Non sarebbe del tutto sbagliato, insomma, definire il periodo fra il 1892 e il 1904 “il teatro operistico di Luigi Illica”, visto che la stragrande maggioranza delle opere allora composte vanta un libretto dell’autore di Castell’Arquato. Quale migliore esordio, dunque, per Illica, che nel 1895 firma il suo fortunato *Andrea Chénier* per musica di Umberto Giordano! L’opera va in scena nel marzo 1896 al Teatro “alla Scala” e si fa notare per “la trama [...] accattivante, il ritmo serrato, di taglio quasi cinematografico”.<sup>34</sup> Ambientata negli anni della Rivoluzione Francese, frutto di un sapientemente imbastito intreccio tra la vicenda storica e quella amorosa, che vede protagonisti il giovane poeta francese e Maddalena, l’opera è il segno del nuovo indirizzo storico-politico assunto dal librettista, che manterrà tale impostazione anche nella *Germania* (1902), per musica del compositore Alberto Franchetti.<sup>35</sup> Gli anni ’90 del XIX secolo costituirono un vero e proprio punto di svolta per Illica: il librettista-*drammaturgo*, difatti, cerca e rintraccia per i suoi libretti nuove soluzioni dagli inaspettati esiti narrativi e linguistici. Di



fondamentale importanza fu, in un primo momento, l'avvicinamento al teatro realistico contemporaneo (indirizzo cui legava la propria produzione, *in primis*, il collega Giuseppe Giacosa),<sup>36</sup> cui corrispose l'abbandono delle peculiarità linguistiche romantiche e la scelta di un linguaggio decisamente prosastico e conversativo: è nella *Madama Butterfly* (1904), scritta con Giuseppe Giacosa per musica di Giacomo Puccini<sup>37</sup> – scrive Saino<sup>38</sup> –, che “si riscontra il culmine della tendenza prosastica e colloquiale del nostro librettista, [...] addirittura superiore al rivoluzionario tasso di colloquialità delle versioni definitive di Giacosa”.<sup>39</sup> Scrive il direttore d'orchestra, musicologo e compositore Gianandrea Gavazzeni, in una pagina di diario del 1955: “Non si studia il Verismo italiano trascurando la librettistica illichiana [...]. Qui è l'interesse di Illica: le vene decadentistiche ch'egli introduce nel Verismo operistico. E provoca strane mistioni, ancora da studiare. Ascendenze scapigliate; suggestioni francesi ristentite un po' alla buona, ma con schiettezza (c'è anche qualcosa del Parnasso che filtra nel linguaggio illichiano)”<sup>40</sup>. Legata al “verismo musicale” era, in quel periodo, la “Giovane Scuola”, gruppo di operisti, nato nel clima di rinnovata attenzione al melodramma, cui appartenevano lo stesso Giacomo Puccini (*Manon Lescaut*, 1893; *La bohème*, 1896), Pietro Mascagni (*Cavalleria Rusticana*, 1890), Ruggero Leoncavallo (*Pagliacci*, 1892), Umberto Giordano (*Mala vita*, 1892), Cilea (*Tilda*, 1892), Alberto Franchetti (*Cristoforo Colombo*, 1892). A dire di Salvetti,<sup>41</sup> “l'opera tornava al ruolo ufficiale di spettacolo ‘popolare’ per eccellenza, facendosi mediatrice efficacissima di posizioni ideologiche complesse: riscoperta di una serie di valori legati alla provincia rurale (immediatezza, sincerità, autenticità di sentimenti, eccetera); esaltazione della pura italianità nella continuità della tradizione; ritrovamento di un concetto di ‘popolo’”.<sup>42</sup> L'altro fondamentale avvenimento che segnò un deciso, e decisivo, cambio di rotta nell'itinerario artistico del librettista fu la scelta di aderire a uno nuovo indirizzo “decadente e simbolista”, scelta incarnata dall'incontro con il compositore livornese, di iniziale “stampo” verista, Pietro Mascagni (1863-1945), per il quale Illica

scrisse l'*Iris*, libretto 'esotizzante'.<sup>43</sup> Al filone simbolista apparterranno, scritti ancora per Mascagni, anche i tre atti dell'*Isabeau*, in scena a Roma nel 1911, riscrittura della leggenda inglese di *Lady Godiva*. Le scelte espressive, operate da Illica in relazione a questo nuovo indirizzo e opposte, dunque, a quelle assunte per i libretti per Puccini, saranno elemento di evoluzione nell'intero panorama del melodramma italiano: rivoluzionari, infatti, furono i cambiamenti sul piano linguistico, che videro farsi portanti didascalie e silenzi, con questi ultimi, spesso, riempiti dalla musica dell'orchestra, che si fa "commento in note" dei sentimenti e delle parole dei personaggi in scena. La metrica di Illica crebbe e cambiò nell'ottica dello sperimentalismo: "illicasillabi" chiamò scherzosamente Giacosa i versi irregolari (ipermetri o ipometri, privi delle tradizionali scansioni ritmiche) del collega,<sup>44</sup> testimonianza di un'avversione verso le forme poetiche standardizzate. Il verso illichiano, tuttavia, risultava per i compositori particolarmente flessibile e adattabile: estremamente elastico e quasi sempre smontabile in due emistichi, dotati di una seppur minima autonomia semantica. Il compositore, dunque, poteva utilizzare liberamente queste unità sintattiche minime, scomporle e ricomporle all'occorrenza, in base alla linea musicale elaborata, senza il pericolo di spezzare la continuità semantica del testo. Il rapporto tra Illica e i compositori per i quali scrisse, del resto, resta una componente fondamentale nel valutare, da un punto di vista stilistico, la portata rivoluzionaria dell'opera del librettista,<sup>45</sup> un librettista che in questo caso fa sentire forte la voce in difesa della sua dignità di poeta. Possono bastare due missive a rendere perspicuo il disagio con cui Illica è costretto a subire condizionamenti da parte del compositore (in questo caso Puccini). Le testimonianze che qui si adducono hanno una particolarità che le accomuna; entrambe coinvolgono l'editore Ricordi quale destinatario di uno sfogo a lungo represso:

**Illica a Giulio Ricordi, Milano, gennaio 1893, Milano**

*Egregio Signor Giulio, rispondo alla Sua ultima un po' in ritardo, perché Sono stato occupatissimo in questi giorni... dietro ad una indigestione natalizia. Ecco: realmente appena si*

*disse di dare le cosiddette Nozze di Nane al Luporini, io ne lo avvertii, e il Luporini mi fece pochi giorni dopo avere da Lucca dei preziosissimi libri di costumi lucchesi - libri che costituiscono una vera fortuna di cose nuove. Riguardo al Puccini - colla franchezza che mi è abituale - debbo confessarLe che fra me e lui c'è... della Danimarca! Puccini si è contenuto con me in un modo che non voglio definire. Siccome poi questo pettegolezzo artisticamente ha nulla a che fare, permetta che artisticamente io Le dica che Ella ed io, cercando e torturandoci il cervello a cercare o a inventar tele per Puccini, pigliamo un granchio soLenne. Puccini ha confidato ad un amico suo che de' miei libretti ne fa anche senza e che Le Nozze di Nane sono roba orribile e che del resto nessuno sa capirlo, perchè egli vagheggia una cosa... una cosa... una cosa... che...! Capirà che questa cosa, esposta così, è assai difficile ad essere interpretata. Onde di fronte a questo buio pesto dovrei io brancicare di qua e di là a cercare che cosa è la cosa che vagheggia il Puccini, per poi sentirmi sempre rispondere: «Un mi piacesse!» col rischio di riuscire ad un libretto che debba venir musicato da Puccini col sistema della Manon, con dei versi maccheronici:*

*primo il mio re  
col copripiè  
e il signor Giulio pagherà  
la refezion  
la colazione?...*

*Permetta che Le dica che io non mi sento la forza di ritornare a parafrasare della musica - e permetta che io possa esprimerle tutto il male che penso di questo sistema - oggi che da Verdi, Boito, il grande tentativo artistico è di dare alla musica la più completa verità ed efficacia della parola, che è la caratteristica del teatro. Con tutto ciò io non mi rifiuto di fare un libretto a Puccini, solo - come già Le ho detto ed Ella ha approvato - che questo libretto per Puccini venga bene fissato nella tela e tale debba rimanere. Si sentirebbe Ella ancora il piacere di trovarsi di fronte alle indecisioni come per Manon? Non credo. E noti che la instabilità di Puccini non è cosa nuova. Voglia ricordare gli entusiasmi per la la Tosca... E poi? Non ho io dovuto dirle che la Tosca «un gli piaceva più?». Pel bene - soprattutto - di Puccini, e per la tranquillità sua e mia, che il Puccini lasci intravedere che cosa vuole, perché dal modo col quale si esprime viene il fiero*

*sospetto che «un sappia» neppur lui che cosa voglia. Al contrario di quello che pensi il Puccini, io do al libretto il valore di una collaborazione. Appunto per questo si spieghi bene e chiaramente il Puccini, perché io, così, non so dove battere il capo per trovare quella cosa che Puccini chiama cosa e che cosa è ancora non si sa. Porti un'idea, una situazione, un personaggio... qualche cosa di questa cosa e gli faremo un libretto il quale – ponderato bene da Lei e da me – venga consegnato finito e completo al Puccini e – santissimo Iddio – il Puccini lo musicò colle parole del libretto, coi sentimenti che queste parole ispirano e coi caratteri personaggi del libretto e non – ad esempio – quando si ha da esprimere l'amore, far della musica sopra parole come:*

topi - trabanti - sogliole  
sego - bilance - pargoli  
son figli dell'amor!

*Scusi lo sfogo e la cicalata, ma Giulio Ricordi, da buon editore padre, deve voler bene ugualmente ai figli musicisti e ai figli librettisti.*

**Illica a Giulio Ricordi, Milano, ottobre 1907, Castell'Arquato**  
*Carissimo Sig. Giulio, ho ricevuto da Puccini una lettera alla quale ho risposto così. «Caro Puccini, [...] francamente, il caso dubbio di una collaborazione non mi sento più di affrontarla [...]. Come vedi, non è solo il caso nel caso presente che io sento questa ripugnanza ad una collaborazione qualsiasi. Vero che ad ogni ad ogni libretto 'soltanto mio' (e perché forse non ho amicizie collettive e non appartengo a nessun conciliabolo letterario, a nessuna camorretta, a nessuna massoneria teatrale, drammatica, giornalistica e politica e non sono neppure 'centesimo' fra i palanconi e i cinque franchi della Società degli Autori) si eleva il solito coro gracchiante contro le sillabe, i piedi, i ritmi e contro tutto quello che è la cosiddetta forma, la quale serve così, se non altro, come e per buon pretesto. Vero, però, che ai miei primissimi libretti nessuno s'è mai sognato di muovermi tali attacchi [...]. I successi o – se meglio vuoi – la fortuna delle opere dove entrava il mio nome, fece solo insorgere contro di me una falange di critici quasi tutti librettisti e commediografi non riusciti. Ed io ho letta la loro brava prosa, ma la rivincita mi fu sempre resa ad usura tutte le*

*volte che ho veduta la loro perfettissima e preziosissima poesia fare la più trista delle figure quando quei genii a un tanto la linea hanno tentato di mettere in pratica le loro facili teorie innanzi alla luce di una ribalta. Rimango dunque sempre del mio avviso: la forma di un libretto la fa la musica, soltanto la musica e niente altro che la musica! Essa sola, Puccini, è la forma! Un libretto non è che la traccia. E dice bene Méry [Joseph Méry, poeta e drammaturgo francese, autore di numerosi libretti d'opera tra cui il Don Carlo per Giuseppe Verdi] quando sentenzia: 'I versi nelle opere in musica sono fatti solo per comodità dei sordi'. Per questo io nel libretto continuerò a dar valore solo al modo di tratteggiare i caratteri e al taglio delle scene e alla verosimiglianza del dialogo, nella sua naturalezza, delle passioni e delle situazioni. Certo che anche con questo meraviglioso sistema non tutti i libretti riescono. Eh, Puccini, se questo fosse avvenuto, a quest'ora io sarei già stato vittima di qualche attentato! Un tempo, fin da quando scriveva libretti Metastasio, [...] sopra un libretto si scriveva: 'parole del tale'. Vi era in questo una profonda verità di fatto. Il verso nel libretto non è che una abitudine invalsa, una moda passata in repertorio proprio come quella di chiamare 'poeti' quelli che scrivono libretti. Quello che nel libretto ha vero valore è la parola. Che le parole corrispondano alla verità del momento (la situazione) e della passione (il personaggio)! Tutto è qui, il resto è 'blague'. E qui riporto a Puccini, riassunta, la mia riflessione scritta a lei sul 'permè' d'opera. E chiudo così la mia: «Quello che importa è di lasciarci amici, e in quanto a questo io sono e rimango sempre quello di prima; e per questo, anzi, alla questione finanziaria colla quale chiudi l'ultima tua mi permetterai di non rispondere».*

Questo carteggio – mi sembra giusto sottolinearlo – raccomanda quale atteggiamento utile da seguire quello di valutare le *pièces* anche nell'ottica della reciproca influenza tra colui che scrive e colui che compone, tra la lingua poetica e quella musicale: “La librettistica – scrive Lavezzi<sup>46</sup> – è un genere poetico a statuto speciale, dove sono in vigore leggi speciali: il libretto è musicato e rappresentato, e per ciò stesso non autonomo, è solo una parte del melodramma. Quindi è ‘ascoltato’ e ‘visto’, o solo ascoltato. Ma può anche essere ‘letto’ e soltanto letto, cioè considerato come

un'opera a circolazione autonoma, che non sempre coincide con il libretto musicato [...]. Se è vero dunque che i libretti sono costantemente a rischio di variazioni, è anche vero che sia la diffusione vasta, capillare e prolungata nel tempo delle opere che li 'veicolano', sia la facile memorabilità ed effettiva memorizzazione dei libretti stessi ne fanno un oggetto poetico particolare, e molto importante: il libretto è una sorta di collettore e insieme di distillato di parole e situazioni poetiche diffuse nella lirica alta ed entrate nella memoria dei lettori, quindi, in un certo senso, si pone allo stesso livello della produzione poetica 'media' delle varie epoche (quella, per intenderci, privilegiata da Spitzer per individuare il tasso poetico di un determinato periodo); ma allo stesso tempo – proprio per la sua grande diffusione attraverso il palcoscenico – raggiunge anche il pubblico dei non lettori e dunque diffonde la poesia, la fa uscire da una condizione quasi costituzionalmente autoreferenziale”.

Va comunque detto che rarissimi sono gli interventi dei compositori sul testo proposto loro da Illica: atipico fu il caso di Umberto Giordano, che stravolse il libretto dell'*Andrea Chénier*,<sup>47</sup> Alfredo Catalani fu molto attento e accorto nel “maneggiare” il verso poetico illicano; il compositore Antonio Smareglia (che musica *Nozze Istriane*, 1895) si preoccupa poco del testo, limitandosi, secondo Saino,<sup>48</sup> in maniera del tutto erronea e con ripercussioni assolutamente negative sull'opera, a concentrarsi sullo sviluppo musicale; il più conservatore Alberto Franchetti, che incarna la “vena melodica scolastica”,<sup>49</sup> cerca e pretende la regolarità versificatoria della penna del librettista; Pietro Mascagni, passato dal dramma di ambientazione rusticana, di grande successo sui palcoscenici italiani e non, all'indirizzo simbolista,<sup>50</sup> abbandona la ricerca del realismo linguistico per lasciare liberamente fluire la propria linea melodica sulle parole dei personaggi illichiani, che non sottostanno più alla logica di mimesi realistica del linguaggio, legato a una differenziazione socio-culturale; Giacomo Puccini usa imporre ai propri “disperati” librettisti schemi metrici adatti alla musica composta e provoca il succitato sfogo di Illica (*Io, così, non so dove battere il capo per trovare che cosa è quella cosa che*

*Puccini chiama cosa e che cosa è ancora non si sa*).<sup>51</sup> Possiamo ‘simpaticamente’ riscontrare, in un’epistola del 1894 allo stesso Ricordi, la “risposta” data da Puccini a queste lamentele:

**Puccini a Giulio Ricordi Milano, 21 luglio 1894, Milano**

*Gentilissimo Sig. Giulio, martedì mattina alle 10 sarò nel suo studio. L'irritazione di Illica mi sorprende e la trovo strana. Quando venne qui si restò perfettamente d'accordo – e sapeva della Lupa – e deplorava non facessi la Bohème e che sarebbe sempre stato pronto a secondarmi in tutto. Ora che ritorno a lui, si diverte a darsi delle arie, e se poi dice che l'ho messo da parte la colpa di chi è? Bastava che il lavoro fosse quale deve essere, e cioè logico, stringato interessante e equilibrato. Ma niente, per ora, di tutto questo. Io devo ad occhi chiusi accettare il vangelo d'Illica? Cisteri non me se ne piantano, sono abbastanza provato per ricaderci. Ora Bohème la vedo, ma col «Quartiere Latino» come dissi l'ultima volta che conferii con Illica, colla scena di Musette che trovai io: e la morte la voglio come l'ho ideata io, e son sicuro allora di fare un lavoro originale e vitale. In quanto alla «Barriera» son sempre del mio parere, che mi piace poco. Trovo un atto dove di musicale c'è poco: solo la commedia corre, ma non è assai. Avrei desiderato qualche elemento melodrammatico di più, non bisogna dimenticare che della commedia ne abbiamo tanta negli altri atti. In quello lì, desideravo un canovaccio che mi facesse spaziare un po' più liricamente... Basta, il sig. Illica si calmi e si lavorerà; ma voglio anch'io dir la mia, all'occorrenza, e non farmi salir sulle spalle da nessuno. Intanto la saluto carissimamente e a rivederci a martedì.*

b) L'antichità ‘moderna’ del *Giove a Pompei*: un progetto ‘ardito’

Questo, pertanto lo sfondo librettistico-musicale su cui va inquadrata e possibilmente compresa la disponibilità da parte di Giordano, Franchetti e Illica (Romagnoli interverrà a scelte ormai compiute) a sperimentare un soggetto ‘ardito’, che di fatto rinviava a una matrice storica tanto remota, nonostante, ovviamente, non sia assolutamente da sottovalutare la straordinaria importanza dei soggetti antichi nella storia del teatro per musica sin dalle origini del genere. Nel caso del *Giove a Pompei*, peraltro, non è solo in

gioco una materia storica (l'eruzione del Vesuvio e il seppellimento delle città circostanti il vulcano), che data a tanti secoli prima, ma – dato ancor più sorprendente – una storia attraversata da qualcosa che somiglia tanto a una delle *fabulae* mitologiche, che ruotano intorno ai frivoli amori dell'impenitente Giove.

Val la pena, insomma, riflettere sul fatto che l'idea di Giordano e degli altri coautori ribalta a sorpresa la quasi totale assenza – in quell'epoca – di soggetti presi dalla mitologia, dalla letteratura e dalla storia dell'antichità classica. Scrive in proposito Maheder,<sup>52</sup> alla cui bibliografia rinvio: “Benché questa caratteristica sia stata comune alle culture operistiche del tardo Ottocento in quasi tutta l'Europa – con la sola Francia come eccezione parziale, del resto facilmente spiegabile attraverso il ruolo speciale dell'iconografia romana nella cultura dell'Empire -, la situazione dovette cambiare ben presto in Francia e Germania all'inizio del Novecento, quando i soggetti antichi ritornarono a dominare il teatro musicale degli autori del neoclassicismo musicale, mentre rimasero sostanzialmente estranei al repertorio della lirica italiana fra le due guerre. La posizione isolata, quasi extraterritoriale della *Cassandra* di Vittorio Gnechi (Bologna 1905) su libretto di Luigi Illica si deve in buona parte alla scelta del soggetto, che trovò poca risonanza nella librettistica italiana del suo tempo. Perfino un'opera quale *Melenis* di Riccardo Zandonai (Massimo Spiritini / Carlo Zangarini sulla poesia di Louis Bouilhet) era basata sul trasferimento culturale di un'opera della letteratura francese in ambiente italiano, non su una ricezione diretta dell'Antichità come la *Cassandra* di Illica”.

È lo stesso Maheder,<sup>53</sup> nell'ambito della sua ricostruzione storico-letteraria, a far cenno alla imprevedibile opzione culturale che avrebbe dato vita alla nostra operetta: “Probabilmente non fu neanche un caso il fatto che, parallelamente a *Cassandra*, Illica stesse lavorando anche all'operetta *Giove a Pompei* per la musica di Umberto Giordano e Alberto Franchetti (Roma, Teatro Parioli 1921); la situazione difficile per la produzione di operette sul territorio italiano prima della I guerra mondiale dovette causare un ritardo di quasi due decenni per la prima mondiale di quel lavoro.



Alla luce delle avanguardie teatrali europee, la prima mondiale postuma del *Nerone* di Arrigo Boito (Milano, Teatro alla Scala, 1924), un evento teatrale di grandissima risonanza nell'Italia degli Anni Venti, appare come l'ultimo monumento all'estetica operistica del passato. Il lunghissimo periodo di gestazione sia del libretto che della partitura, che fu completata da Vincenzo Tommasini e Antonio Smareglia sotto la supervisione di Arturo Toscanini soltanto dopo la morte del compositore nel 1918, rendeva, già alla prima esecuzione del 1924, il *Nerone* un'opera cronologicamente 'extraterritoriale'. Come rivela la struttura drammaturgica del libretto originario in cinque atti (1901), la suddivisione dell'azione in quadri 'storici' – basati su un meticoloso lavoro di ricostruzione archeologica della Roma dei Cesari – riflette ancora l'estetica del *grand opéra* a soggetto storico che stava influenzando l'opera italiana negli anni settanta dell'Ottocento. Nonostante l'artificio della versificazione del libretto, che raggiungeva un vertice di complessità metrica del tutto assente dalla produzione coeva della lirica italiana, la sottostante visione teatrale del libretto dovette apparire datata già al momento della prima scaligera. I commenti critici sulla drammaturgia del *Nerone* espressi da Giacomo Puccini, che era presente alla prova generale, causarono una scissione fra Arturo Toscanini e il compositore che calava come un'ombra sugli ultimi mesi di vita di Puccini, già sofferente di cancro alla glottide, e che ebbe delle ripercussioni gravissime sulla composizione del III atto di *Turandot*. Ancora di più di quello di Arrigo Boito, il *Nerone* di Pietro Mascagni (Milano, Teatro alla Scala, 16.1.1935) fu accolto in occasione della sua prima mondiale come un fossile di un'estetica teatrale già tramontata da molto tempo”.

Quanto del repertorio classico, dunque, non era stato più assorbito per un'opera in musica nei primi del Novecento viene sorprendentemente recuperato da Giordano, Franchetti e Illica in chiave 'scolasticamente dissacratoria' rispetto ai *veteres auctores* e altresì di provocatoria sperimentazione umoristica e inversione semantica rispetto all'eredità che la cultura e la storia dell'antichità hanno trasmesso ai posteri. Sarebbe stato preparato, pertanto, un

opportuno terreno per seminarvi questa rivisitazione della tragedia di Pompei, orientata verso fini comici: il terreno sarebbe stato quello della parodia, parodia delle fonti classiche, sì, ma anche parodia della produzione letteraria successiva agli scavi di Pompei. Grazie all'incontro con il mito e la storia antica, personaggi umili e contesti popolareschi avrebbero fornito non più coevi e svariati esempi di genuino folclore, ma piuttosto il controcanto artificioso e grottesco di un soggetto (l'ultimo giorno di Pompei) che, da storico e tragico, sarebbe diventato, per deliberata scelta di Illica, mitico e comico. Quanto, poi, alla presenza che, in generale, guadagnarono i *veteres auctores* nell'immaginario illichiano, va detto che, al di là delle evidenze emerse dall'esame del suo patrimonio librario (e, questo, a dispetto di una formazione ginnasiale tutt'altro che eccellente) e al di là di qualche cursoria presenza nelle sue opere ottocentesche, è davvero curioso il fatto che, alla fine della sua parabola biografica e artistica, Illica, di ritorno dal fronte della prima guerra mondiale, con la salute compromessa da un incidente a cavallo, fosse a lungo ossessionato dall'idea di comporre un libretto tratto dall'*Eneide* (forse in collaborazione con Renato Simoni), per le musiche di Giordano. L'argomento di questo melodramma, che richiama "le origini della latinità", avrebbe fatto il paio, in più, con quello di un inno – "un inno italico" – per la cui messa in musica il librettista faceva affidamento su Arrigo Boito; il proposito di Illica, tuttavia, non ebbe seguito proprio per esplicita indisponibilità del collega, fin troppo affezionato agli ideali risorgimentali per superare, con una nuova iniziativa, miti e accenti già cristallizzati nella memoria della 'giovane Italia'. Stessa sorte toccò al libretto con soggetto eneadico, giacché persino i ripetuti tentativi, operati da Giordano ancora negli anni Trenta, di recuperare – postuma – la tela di Illica non approdarono ad alcun risultato concreto. Di quella tardiva conversione ai classici, dunque, restò poco. Così, l'unica forma di antichità sopravvissuta nell'opera di Illica fu quella, anacronistica e bizzarra, che aveva ispirato il *Giòve*: anche in questo caso, però, le tribolazioni dell'autore, come si è detto, non riuscirono ad avere un esito tempestivo. Illica morì, infatti, prima che qualcun altro

(Ettore Romagnoli) desse piena e compiuta definizione a un soggetto che, tuttavia, era stato partorito dalla sola mente dello stravagante librettista. Le carte autografe – a un attento esame – rendono finalmente giustizia a una paternità forse troppo tormentata per essere pienamente riconosciuta dal pubblico e dagli studiosi, alle prese – almeno finora – con la sola redazione a stampa del libretto e, quindi, con la coppia di nomi dei suoi due autori finali. Inventore di scene e parole dotate di una stramba e ‘falsa’ patina d’antico, Illica fu, al fondo, il ‘vero’ autore del *Giove* e del lungo lavoro attestato nelle prime carte, risalenti probabilmente al 1897 (*terminus post quem*), e ancora in svariati e successivi fogli conservati, anch’essi, presso il Fondo Antico della Biblioteca Comunale “Passerini-Landi” di Piacenza. Sin da quelle carte, ora disordinate e confuse, ora misurate e ben disciplinate, traspare evidente l’azione deformante della caricatura illichiana, azione esercitata su quegli ormai vetusti accenti tante volte levatisi, a proposito della tragica fine di Pompei, sia dalle pagine della letteratura romanzesca sia da qualche patetico e sentimentale libretto destinato al teatro in musica. Applicata, inoltre, non solo agli orribili casi di Pompei, ma anche e soprattutto alle coeve manie dell’Accademia italiana (il *latinorum*; l’uso ingannevole di una stolta dottrina piegata a influenzare gli umori e la massa; il desiderio di far denari col mercimonio della cultura), la sferzante mano di Illica-drammaturgo plasmava, già alla fine del secolo e ben oltre, la finta ricostruzione scenica di un dramma tanto celebre e antico quanto, allora e sempre, più che al passo con i tempi. Quanto poi a Ettore Romagnoli, chiamato a intervenire sulle carte di Illica per porre fine in breve tempo a un lavoro che rischiava di non concludersi più, è possibile oggi affermare – sempre a giudicare dai sondaggi nell’archivio piacentino – che l’illustre grecista non modificò, se non per sottrazione, la tela illichiana: in questo senso, la lettura dei manoscritti di Illica è ancor più utile, poiché vi traspiono (talora in forme complete e pressoché definitive sul piano del testo e della sua versificazione) sezioni del dramma completamente espunte dalla versione finale del libretto. Sarà poi curioso accertare quanto proprio la mano dell’antichista

Romagnoli sia stata determinante non solo per la messa a punto delle ultime scene del libretto (scene mai effettivamente drammatizzate da Illica), ma anche, più in generale, per una complessiva operazione di ‘svecchiamento’ e di forzata attualizzazione del soggetto antico.<sup>54</sup>

RIASSUNTO

Nel luglio del 1921, veniva rappresentata in Italia un'operetta musicale, curata dai compositori U. Giordano e A. Franchetti e dai librettisti L. Illica e E. Romagnoli e intitolata *Giove a Pompei*: dando vita a un 'pastiche' singolare, impreziosito da una musica frizzante e allegra (oltre che dal riuso del genere comico dell'*Atellana*), gli autori proponevano agli spettatori, in forma parodica, la tragedia umana che colpì Pompei, Ercolano e Stabia in seguito all'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. A mediare la *detorsio in comicum* della vicenda tragica furono il recupero della topica classica legata agli amori di Giove e la stravagante attribuzione della rovina di Pompei alla pratica di un disonesto traffico di falsi reperti archeologici 'ante litteram', traffico nel quale erano state coinvolte perfino le statue degli dèi. Di qui la discesa sulla terra di un ormai 'decadente' Giove, con l'intento di punire i Pompeiani, e la conseguente 'trovata' del responsabile dei falsi scavi di irretire il sommo dio nell'amore con una ingenua contadina.

PAROLE-CHIAVE

Pompei; Giove; parodia; operetta musicale; *Atellana*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMYX, D.A. The many loves of Zeus (and their consequences). **Archaeological News** 8, 1979, p. 97-115.
- ARAFAT, K.W. **Classical Zeus: A Study in Art and Literature**. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1990.
- BETTINI, M. Preletterariò popolare, contadino. Tre categorie 'atellaniche' su cui riflettere. II. In: RAFFAELLI, R.; TONTINI, A. (curr.). **L'Atellana preletteraria**: atti della seconda giornata di studi sull'Atellana. Urbino: QuattroVenti, 2013, p. 141-162.
- BIANCO, M.M. Acherunticus senex: il vecchio plautino e le immagini di morte. In: PETRONE, G. (cur.). **Lo sperimentalismo di Plauto**. Palermo: Università di Palermo. Istituto di filologia latina G. Monaco, 1999, p. 49-62.
- BOLLINO, F. "L'arte nel suo mistero". Puccini e i linguaggi della modernità. **Studi di Estetica** 37, 2008, p. 1-24.
- CIPRIANI, G. Uomini e dèi all'ombra del Vesuvio. Quando l'archeologia diventa una storia piccante. Una roba da operetta. In: ROCCA, S. (cur.). **Latina Didaxis XXV**: atti del Congresso (Genova - Bogliasco, 16-17 Aprile 2010). Genova: Compagnia dei Librai, 2010, p. 215-232.
- CIPRIANI, G.; RAGNO T.; RUSCILLO A. **Pompei, l'operetta e la patina della storia**. 2 voll. Irsina: Giuseppe Barile Editore, 2013.
- CIPRIANI, G. Pompei, 79 d.C.: una tragedia tutta da ridere. In: OSANNA, M.; CIOFFI, R.; DI BENEDETTO, A.; GALLO, L. (curr.). **Pompei e l'Europa**: atti del Convegno, Pompei nell'archeologia e nell'arte dal neoclassico al post-classico. Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2016, p. 167-179.
- CIPRIANI, G. Giove a Pompei. **Dall'ultima rappresentazione alla prima moderna**: il viaggio dell'operetta di Umberto Giordano, Alberto Franchetti, Luigi Illica, Ettore Romagnoli. Foggia: Claudio Grenzi Editore, 2017.
- DANESE, R. M. Stile e sesso nei frammenti dell'Atellana letteraria. In: RAFFAELLI, R.; TONTINI, A. (curr.). **L'Atellana letteraria**: atti della prima giornata di studi sull'Atellana (Succivo, 30 ottobre 2009). Urbino: QuattroVenti, 2010, p. 101-117.
- DOWDEN, K. **Zeus**. London; New York: Routledge, 2006.
- GENETTE, G. **Palimpsestes**: La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- GIRARDI, M. Esotismo e dramma in *Iris* e *Madama Butterfly*, in Puccini e Mascagni. **Quaderni della Fondazione Festival Pucciniano** 2, Pisa: Pacini Editore, 1996, p. 37-54.

- GUARNIERI CORAZZOL, A. Opera e verismo: un curioso connubio, In: **Cavalleria rusticana-Pagliacci**. Cagliari: Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, 2009, p. 32-41.
- KONSTANTAKOS, I. M. Towards a literary history of comic love. **Classica et mediaevalia** 53, 2002, p. 141-172.
- LAUTIZI, F. Interni familiari nel teatro di Giuseppe Giacosa. In: BALDASSARRI, G.; DI IASIO, V.; PECCI, P.; PIETROBON, E.; TOMASI, F. (curr.). **La letteratura degli italiani, 4: i letterati e la scena**. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012). Pisa: Adi editore, 2014, 1-7.
- LAVEZZI, F. Chi son? Sono un poeta. La cauta rivoluzione della librettistica sullo scorcio dell'Ottocento. In: GURRERI, C.; JACOPINO, A. M.; QUONDAM, A. (curr.). **Moderno e modernità: la letteratura italiana**. XII Congresso nazionale dell'ADI (Roma, 17-20 settembre 2008). Roma: Sapienza Università di Roma, 2009, 1-14.
- LEFÈVRE, E. L'Anfitrione di Plauto e la tragedia. In: RAFFAELLI, R.; Tontini, A. (curr.). **Lecturae Plautinae Sarsinates**. 1: Amphitruo. Urbino: QuattroVenti, 1998, p. 13-30.
- LEFÈVRE, E. Atellana e Palliata. Gli influssi reciproci. In: RAFFAELLI, R.; TONTINI A. (curr.). **L'Atellana letteraria: atti della prima giornata di studi sull'Atellana** (Succivo, 30 ottobre 2009). Urbino: QuattroVenti, 2010, p. 15-36.
- LOFFREDO, F. Preletterario, popolare, contadino. Tre categorie 'atellaniche' su cui riflettere. I. In: Raffaelli, R.; Tontini, A. (curr.). **L'Atellana preletteraria: atti della seconda giornata di studi sull'Atellana**. Urbino: QuattroVenti, 2013, p. 125-139.
- MAEHDER, J. Vie giuste, vie traverse e sensi unici nella librettistica italiana del primo Novecento. In: D. CESCOTTI, D.; COMISSO, I. (curr.). **La produzione musicale di Riccardo Zandonai fra tradizione e modernità: atti del convegno** (Rovereto, 8-10 settembre 2011). Rovereto: Edizioni Osiride, 2014, p. 297-320.
- MASSUCCI, R. L'operetta di Giordano e Franchetti. Fortuna e sfortuna del Giove a Pompei. **L'Opera** 3,6, 1967, p. 47-48.
- NEGRI, E. Intorno al giapponismo di Iris. **Civiltà musicale** 46-47, 2002, p. 119-136.
- RAFFAELLI, R. Pomponio e l'Atellana. Spunti di analisi stilistiche e tematiche. In: Dipartimento di Storia Antica dell'Università di Bologna (cur.). **Cispadana e letteratura antica: Atti del Convegno di studi tenuto ad Imola nel maggio 1986**. Bologna: Deputazione di Storia Patria, 1987, p. 115-132.
- RAFFAELLI, R. L'Atellana letteraria: temi, metri, modelli In: RAFFAELLI, R.; TONTINI A. (curr.). **L'Atellana letteraria: atti della prima giornata di studi sull'Atellana** (Succivo, 30 ottobre 2009). Urbino: QuattroVenti, 2010, p. 83-100.

- RICORDI, M. (cur.). **G. Gavazzeni, Il sipario rosso**: diario 1950-1976. Torino: Einaudi 1992.
- ROMAGNOLI, E. **Musica e poesia nell'antica Grecia**. Bari: Laterza, 1911.
- ROMAGNOLI, E. **Nel regno di Dioniso. Studi sul teatro comico greco**. Bologna: Zanichelli, 1918.
- SAINO, S. Fra realismo ed estetismo: la composita produzione di Luigi Illica. In: BURONI E.; BONOMI, I. (curr.). **Il magnifico parassita**: Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana. versione e-book. Milano: Franco Angeli Edizioni 2010, p. 239-292.
- SALAMONE, L.D. La mia bocca è un altare / dove il tuo bacio è Dio!. Un moderno incantamento d'amore nella Manon Lescaut pucciniana. **Il Castello di Elsinore** 72, 2015, p. 75-92.
- SALVETTI, G. **Storia della musica. 10**: la nascita del Novecento. Torino: EDT, 1991.
- SARTORI, P. Alcune note su procedimenti e tecniche della parodia. In: MUNZI L. (cur.). **Forme della Parodia, parodia delle forme nel mondo greco e latino**: atti del Convegno (Napoli, 9 maggio 1995). *AION(filol)* 18, 1996, p. 169-183.
- SEGAL, C. Jupiter in Ovid's «Metamorphoses». **Arion** 9, 2001-2002, p. 78-99.
- SMITH, P.J. **La decima musa**: storia del libretto d'opera. trad. it. Firenze: Sansoni Editore, 1981.
- TRENDALL, A.D. s.v. Alkemene, in **Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae**. I. Zürich / München: Artemis Verlag, 1987, p. 552-556.



<sup>1</sup> Il contributo e il risultato del lavoro comune dei due autori; tuttavia, spetta a Giovanni Cipriani l'elaborazione dell'ultimo terzo, a Grazia Maria Masselli quella dei due primi terzi. Questo paragrafo costituisce un ulteriore capitolo di una vasta ricerca che ha già all'attivo le seguenti pubblicazioni: CIPRIANI, 2010; CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013; CIPRIANI, 2016; CIPRIANI, 2017. Delle succitate pubblicazioni questo saggio tiene debitamente conto.

<sup>2</sup> L'opera sarebbe stata successivamente portata in scena a Venezia (Teatro "Malibran", 17 luglio 1921) e per la terza e ultima volta a Milano (Teatro "Diana", 12 novembre 1921): alle rappresentazioni non poté assistere il librettista Luigi Illica (destinato a essere sostituito dal noto grecista Ettore Romagnoli), essendo questi venuto a morte il 16 dicembre 1919. A distanza di quasi un secolo, il Comune di Foggia, la città natale del Maestro Umberto Giordano, ha curato la prima rappresentazione moderna dell'operetta: l'evento, all'interno delle manifestazioni dei 150 anni dalla nascita del compositore, si è svolto al teatro "Giordano" di Foggia la sera del 5 maggio 2017 (cfr. Tavole 1-20).

<sup>3</sup> La sua rievocazione, raccolta dal capo redattore Mario Morini, apparve nel 1967 nella rivista "L'Opera" (cfr. MASSUCCI, 1967).

<sup>4</sup> Il testo appena citato fa parte di un'intervista che il maestro Alberto Franchetti aveva rilasciato a Ettore Orlandi (intervista poi apparsa su "L'Alba" di sabato 9 novembre 1901), a proposito dell'imminente e prima rappresentazione di *Germania*, opera lirica, per l'appunto di Alberto Franchetti, su libretto di Luigi Illica, al Teatro "alla Scala" di Milano l'11 marzo 1902. Quasi al termine dell'intervista, Franchetti, dopo aver accennato alle difficoltà incontrate nei rapporti con l'impresario Adolfo Re Riccardi, non esplicitamente nominato, ma semplicemente 'richiamato' con la perifrasi "incettatore di operette", si lascia andare a un'inattesa rievocazione della nascita della prima idea dell'esilarante 'satirodia' *Giove a Pompei*, così come l'avrebbe battezzata qualche anno dopo in una lettera lo stesso Umberto Giordano, in affanno per il ritardo con cui la composizione dell'operetta stentava a essere conclusa.

<sup>5</sup> Cfr. GENETTE, 1982, p. 514.

<sup>6</sup> Sono parole di SARTORI, 1996, p. 175.

<sup>7</sup> Come suggerisce Tiziana Ragno, che qui ringrazio per lo spunto offertomi, non è assolutamente da escludere che Illica avesse a mente, durante la costruzione della trama di *Giove a Pompei*, una delle maschere più popolari e comuni sulle scene dell'*Atellana*: *Pappus*, il 'vecchio scemo', capace di suscitare il riso soprattutto per i risvolti comici delle sue fallimentari relazioni erotiche. Il cliché del 'senex in amore' - si sa - fu ampiamente dissodato da Plauto (sull'argomento, in generale, cfr., ad es., BIANCO, 1999), ma è quanto mai significativo che, fra i luoghi comuni dell'*Atellana* (ossia della forma drammatica antica tenuta in conto da Illica), si possano annoverare anche quelle passioni vissute 'fuori età' da vecchietti un po' 'grulli' e malandati, magari gabbati da giovani mogli procaci e astute. Di questa ridicolizzazione fa un preciso quadro RAFFAELLI, 2010, p. 90: "Quel vecchio *Pappus* che nella tradizione dell'*Atellana* è una specie di parafulmine, destinato ad essere messo continuamente in ridicolo, a finire sempre buggerato e anche - ciò che, non solo nel nostro paese, è sempre stato considerato il peggio del peggio - ad essere spesso cornificato". Lo stesso RAFFAELLI 2010, 96, ritorna sulle caratteristiche di questo personaggio, definendolo "il vecchio perennemente scornacchiato". Il riferimento peraltro alla cornificazione, nel corso dell'operetta, è presente e contagia addirittura il Faraone: cfr. Atto II Scena I ["**Patacca**. Ecco l'elmo che portava in testa il gallo Brenno quando gittò la spada sull'alto di quelle Piramidi. **Faraone**. Oh! Galli Brenni essere miei lontani antenati. **Patacca**. Vostra Maestà provi questo elmo: mi pare che le debba stare proprio a pennello: arma di famiglia (*Gli mette in testa l'elmo gallico con due corna gigantesche. Il Faraone dopo aver contemplati gli oggetti, esce con la Faraona*)"]. Annota in proposito RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 142, n. 53): "Il *regisseur* della visita imperiale, Patacca, si riserva per ultimo l'oggetto più interessante: «l'elmo gallico con due corna gigantesche», che indicano, metaforicamente, l'infedeltà coniugale della Faraona".

<sup>8</sup> Sull'argomento utile può essere la consultazione, e.g., di AMYX, 1979; SEGAL, 2001-2002; ARAFAT, 1990, p. 65 ss.; DOWDEN, 2006, p. 39 ss.

<sup>9</sup> Illica, insomma, confortato poi dalla rilettura di un grecista di chiara fama quale fu Ettore Romagnoli, utilizzava un tema (gli amori di Giove e la sua

irresistibile debolezza agli stimoli di Eros) che, per la verità, non era stato affatto ignorato dalle scene del teatro antico. È noto, ad esempio, che la cosiddetta ‘commedia di mezzo’ sfruttò questo soggetto, ricavandone ogni risorsa possibile. Significative anticipazioni, in tal senso, si distinguono anche nella commedia attica antica: gli spettatori della *Nemesi* di Cratino, ad es., videro l’onnipotente Zeus camuffato da cigno e investito, per giunta, da compromettenti bisticci verbali, legati alla sua nuova veste ‘volatile’, propedeutica, com’è noto, alla seduzione dell’amata Leda. Circostanze analogamente ridicole gli furono associate nell’*Europa* e nella *Notte lunga* di Platone Comico, nel *Ganimede* e nella *Ierogamia* di Alceo, nella *Danae* di Sannirione: tutti titoli, questi, direttamente collegati al noto ‘viziato’ di Zeus, così attratto dall’amore da recedere dalle sue forme divine assumendone di nuove e più adatte alla condizione mortale delle sue fasciose prede. Inutile dire che l’icona del padre degli dèi coinvolto in torbidi affari di sesso sarebbe stata utilizzata a piene mani anche nell’*Amphitruo* plautino, in un soggetto (il triangolo adulterino Giove-Alcmena-Anfritrione ‘benedetto’ da Sosia/Mercurio) che, in verità, aveva meritato ampia attenzione anche in generi teatrali più umili della palliata latina: ad es., nella farsa fliacica. Un riferimento a questo genere, a proposito del soggetto elaborato da Plauto nell’*Amphitruo*, si trova, fra l’altro, in LEFÈVRE, 1998, p. 16 ss. e n. 13: lo studio di Lefèvre, tuttavia, punta a dimostrare che, ancorché presente nella farsa fliacica e in altre forme drammatiche farsesche, il tema dell’amore di Zeus per Alcmena sia stato desunto da Plauto per lo più dal genere tragico e, per i meccanismi propriamente comici, dal “teatro italico dell’improvvisazione” (*ivi*, p. 20), che, per certi versi, può essere ritenuta la forma ‘madre’ delle *tricae Atellanae* (per siffatta definizione, cfr. Varro *Sat. fr.* 198 Astbury). Notizie inerenti a questo argomento, naturalmente, si possono leggere anche in lavori recenti (cfr., ad es., KONSTANTAKOS, 2002, *praes.* p. 157 ss.). Vale la pena, tuttavia, segnalare qui le pagine che, all’inizio del secolo scorso, in anni non molto lontani dalla prima recita di *Giove a Pompei*, Romagnoli scriveva a proposito dell’onniveggente nume (Zeus, appunto), sottoposto a impertinenti caricature dai comici greci: cfr. ROMAGNOLI, 1911, p. 95 ss.; 1918, p. 21 ss. Nel primo caso, soprattutto, le parole del poliedrico filologo, futuro librettista di *Giove a Pompei*, sembrano cariche di suggestioni operistiche e soprattutto operettistiche, laddove, in particolare, descrivendo una famosa rappresentazione su ceramica di una farsa fliacica dedicata all’amore di Zeus e Alcmena - si tratta del cratere di Asteas, conservato presso i Musei Vaticani (cfr., sull’argomento, TRENDALL, 1987, p. 552 ss.; KONSTANTAKOS 2002, p. 159, n. 60) -, egli coglieva, nei tratti di un personaggio antico, i possibili prodromi di una gustosa *pièce* musicale di età moderna: “È notte. Il nuovo, o meglio l’antico don Giovanni, in figura d’uomo attempato, con un profilo buffo e arcigno, s’è recato col fido Leporello Mercurio a dar la scalata alla finestra della bella. [...] Le parole non valgono a rendere l’anima di questa composizione, che ricorda in modo sorprendente le parodie classiche del grande caricaturista Daumier; ma basta gittarvi sopra gli occhi per avvertire come aleggi ovr’essa il più puro spirito offembachiano. Né un alito troppo diverso dovè animare tutte quelle antiche parodiche rappresentazioni di avventure dei Numi” (ROMAGNOLI, 1911, p. 97). Accompagnata da una stampa della pittura vascolare impressa sul cratere di Asteas (cfr., *supra*, n. 5) è una descrizione simile, presente in ROMAGNOLI, 1918, p. 21 ss. (e fig. 23).

<sup>10</sup> Siamo all’interno di quello che RAFFAELLI, 1987, p. 130, chiamerebbe ‘parodia dell’innamorato lamentoso’.

<sup>11</sup> Commenta *ad loc.* RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 160, n. 86): “Il passo dialogico riporta alcuni riferimenti a brani operistici del passato: Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*: «Che farò senza Euridice» (atto III); Georg Friedrich Haendel, *Amadigi di Gaula*: «O rendetemi il mio bene» (atto I, scena IX); Claudio Monteverdi, *Arianna*: «Lasciatemi morire» (scena VII)”.

<sup>12</sup> Commenta RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 119, n. 4): “Ecco uno degli strali diretti alla realtà del proprio tempo: a cavaliere tra Otto e Novecento, l’Italia fu attraversata da una serie di scioperi provenienti dal mondo agricolo, edile, industriale, che molto spesso si macchiavano col sangue dei lavoratori (ricordiamo, per inciso, che fino al 1889 lo sciopero era considerato reato penale; reato che fu abolito dal codice Zanardelli che affermò la non punibilità dello sciopero pacifico, riconoscendolo quale strumento legittimo in

mano ai lavoratori); in maniera particolare quello più vicino cronologicamente alla stesura del libretto fu il primo sciopero generale della storia d'Italia, proclamato dal 15 al 20 settembre 1904 e definito da Luigi Albertini, direttore del 'Corriere della Sera', come lo sciopero delle «cinque giornate di follia».

<sup>13</sup> Come osserva RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 137, n. 43, «Il riferimento è alla caratteristica festa di Piedigrotta che durante il periodo borbonico si articolava in due precisi momenti: quello popolare sfociante nell'orgia la notte del 7 settembre e quello religioso, che vedeva la partecipazione della borghesia, dei nobili e dei regnanti, l'8 settembre».

<sup>14</sup> Spiega RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 154, n. 75), chiamando in causa SMITH, 1981, p. 280: «*Jamais de la vie*: mai nella vita (francese). Questa è la prima di una delle tante espressioni formulari straniere allora di moda. La mescolanza di lingue e l'uso osceno di alcune frasi osé sono lo strumento privilegiato dagli autori del testo, che permette di ottenere il registro comico di Giove. L'espedito serviva, inoltre, per enfatizzare il tono di assurdità già di per sé accentuato dal *plot* epico, «soprattutto quando questo materiale viene riportato alla contemporaneità», adoperando il linguaggio dei primi del Novecento».

<sup>15</sup> Cfr. in proposito, LOFFREDO, 2013, p. 138.

<sup>16</sup> Mi sembra opportuno richiamare quanto scrive RAFFAELLI, 1987, p. 127: «Le trame dell'Atellana sono segnate da situazioni di pesante e acre farsa popolare: in esse, si può dire, predomina largamente il basso corporeo».

<sup>17</sup> Commenta RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 159, n. 85): «Questo brano [...], intitolato «Strofe» [...], rappresenta a tutto tondo la tipica canzonetta operettistica: esso si basa su quelle melodie che affascinano il pubblico per mezzo di testi ricchi di doppi sensi e frasi 'osées' e lo attirano per mezzo di una facile riproducibilità della linea melodica, fortemente orecchiabile».

<sup>18</sup> Cfr. LEFÈVRE, 2010, p. 33.

<sup>19</sup> Commenta RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 172, n. 100): «La vicenda scenica raggiunge il massimo dell'ingarbugliamento prendendo le mosse da una delle tante idee geniali balenate nelle mente di Parvolo Patacca: vuole che Lalage incontri 'astrattamente' Giove in un camerino delle terme di Pompei per poi, al momento propizio, sostituirla con Calpurnia (anche l'idea dello scambio di persona rientra tra le più gettonate della tradizione operistica buffa)».

<sup>20</sup> RUSCILLO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, II, p. 187, n. 126) rinvia a sua volta a situazioni narrative in cui si celebra un matrimonio fra un dio e una mortale: «Il matrimonio tra una figura divina e una mortale richiama alla mente quelli della cultura greca: per esempio, quello tra Dioniso e Arianna. Secondo la mitologia antica, tali unioni potevano essere anche coronate dal dono dell'immortalità conferito dalla parte divina a quella umana. Nel nostro caso, adornata come una dea, Lalage sarà invitata da Giove a salire nell'Olimpo (Giove: «ascendi meco il sacro carro!») e solo la voce del suo amato Aribobolo la desterà da questo sogno».

<sup>21</sup> LOFFREDO, 2013, p. 138.

<sup>22</sup> Una panoramica in tal senso è presente in LEFÈVRE, 2010, *passim*.

<sup>23</sup> Cfr. DANESE, 2010, p. 104 ss.

<sup>24</sup> Cfr., da ultimo, sull'argomento, RAFFAELLI, 2010, p. 84-89. Cfr., anche, RAFFAELLI, 1987, p. 115-133.

<sup>25</sup> «Dato, un attore di atellane, intonando questo passaggio all'interno di un cantico: «Stammi bene, o padre, stammi bene, o madre», aveva fatto il gesto di bere e di nuotare, intendendo alludere chiaramente alla fine di Claudio e di Agrippina; e poi, arrivato all'ultimo verso, «L'Orco vi afferra per i piedi!», aveva con un gesto indicato il Senato. Ciononostante, Nerone si limitò soltanto ad allontanare [...] l'istrione, e questo sia per disprezzo della pubblica opinione sia per non irritare ancor più gli spiriti, ammettendo di essere risentito».

<sup>26</sup> BETTINI, 2013, *passim*.

<sup>27</sup> Per questi aspetti, si rinvia alle osservazioni già presenti in CIPRIANI - RAGNO - RUSCILLO, 2013, I, p. 250-255 (ora in CIPRIANI, 2017, p. 113-118).

<sup>28</sup> SAINO, 2010, p. 291.

<sup>29</sup> Cfr. MAEHDER, 2014, p. 297.

<sup>30</sup> Cfr. RICORDI, 1992, p. 459.

<sup>31</sup> Come si accennava dianzi, tra i progetti pucciniani del primo decennio del '900 che coinvolgevano il librettista, c'era anche una *Maria Antonietta* (ovvero *L'Austriaca*) in 5 atti, su libretto, mai terminato, di Illica. Scrive MAEHDER, 2014, p. 305: "Il libretto che Illica aveva abbozzato sulla vita di Maria Antonietta, principessa austriaca, ultima regina di Francia e moglie di Luigi XVI, aveva le dimensioni di un romanzo di formazione (*Bildungsroman*) perché tentava di ritrarre le tappe importanti della sua vita, dalla gioventù della principessa austriaca alla Corte di Vienna fino alla sua esistenza da regina francese e prigioniera sotto la Rivoluzione francese, terminando con la sua morte sotto la ghigliottina".

<sup>32</sup> "La mia *Iris* è un vero dramma, che avviene nel vecchio Giappone, autentico nel suo svolgersi, per quanto appaia fantastico. È un dramma, di indole psicologica, di cui sono in giuoco le anime e gli istinti di tre personaggi e in esso vi è molta, molta musica" (così P. Mascagni su «Gazzetta Musicale di Milano», 48, 1898, p. 694). L'opera fu permeata del noto "giapponismo" tanto in voga nell'Europa di quegli anni, a partire, in particolar modo, dagli anni '70 del XIX secolo. Cfr, per un'analisi dell'opera condotta lungo l'"argomento giapponese", NEGRI, 2002.

<sup>33</sup> La definizione è di GIRARDI, 1996.

<sup>34</sup> La definizione è di SAINO, 2010, p. 242.

<sup>35</sup> SAINO, 2010, p. 242, paragona l'opera di Giordano e quella di Franchetti, dimostrando la superiorità scenica della prima: le musiche della *Germania* la rendono "un'opera ipertrofica ed insostenibile", nonché "priva di forti passoni amorose e di una vera vicenda sentimentale". Giordano, al contrario, aveva ben compreso i gusti del pubblico, come dimostra, ad esempio, il duello finale presente in *Chénier*, nella quarta scena dell'ultimo quadro.

<sup>36</sup> "Verso la metà del XIX secolo le istanze del realismo, tanto sentite dalla narrativa e dal melodramma, fanno breccia anche sulle scene, segnate dal dramma borghese, che rappresenta i più tradizionali valori correnti per i propri destinatari d'elezione: la famiglia, il lavoro, le difficoltà economiche": cfr. LAUTIZI, 2014, p. 1.

<sup>37</sup> Il sodalizio tra Illica e Giacosa inizia già nel 1891-1892 con l'opera travagliata *Manon Lescaut*, per musica di Puccini: "Con *Manon Lescaut* si ha la nascita della prima «figura viva» del teatro pucciniano e vengono sperimentati alcuni di quelli che si riveleranno essere i tratti vincenti della produzione successiva: libertà nella scelta del soggetto, intervento del compositore nell'organizzazione del materiale librettistico, proficua collaborazione con Illica e Giacosa" (cfr. SALAMONE, 2015, p. 75). A quest'opera fece seguito il successivo libretto firmato dai due, *La bohème* (1896), opera, com'è noto, di straordinario successo; in seguito, i due scrissero *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904).

<sup>38</sup> Cfr. SAINO, 2010, p. 246-247.

<sup>39</sup> "Rusticani" sono anche, ad esempio, *I dispetti amorosi* (1894), *Nozze istriane* (1895), *La collana di Pasqua* (1896) e il più tardo *Giove a Pompei* (1921). "Si faceva largo, insomma, nella produzione illichiana verista, uno spazio scenico di ambientazione paesana, con quadri d'impianto bozzettistico versati sulla mediocrità e, talora, sulla faceta *rusticitas* di azioni ordinarie e quotidiane": CIPRIANI; RAGNO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, I, p. 225). La stessa concezione illichiana del libretto come opera nata dalla viva mente di un "librettista-drammaturgo" e non dall'applicazione delle forme standardizzate di un "librettista poeta", esito di una piena corrispondenza tra parola e situazione/passione vissuta dal personaggio, condiziona il linguaggio dei personaggi di Illica, linguaggio che si fa, per l'appunto, verosimile. Interessante, a questo proposito, proprio il caso del *Giove a Pompei*: nei manoscritti inediti del librettista, che precedono l'intervento "modernizzante" dell'antichista Romagnoli (cfr. *ibid.*, p. 253-255), l'uso di un impressionante numero di latinismi è segno del grande impegno indirizzato alla veridicità linguistica, dello "sforzo [...] di ambientare la *fabula*, al di là della sua bizzarra struttura drammaturgica, in un contesto che, proprio attraverso il vocabolario di appartenenza, poteva restituire agli eventi, per quanto stravaganti, l'eco di una originaria matrice antica. Laddove, insomma, i fatti difficilmente avrebbero potuto rivendicare un proprio spessore storico né tantomeno un'accettabile verisimiglianza, di contro il lessico [...] avrebbe contribuito a ricomporre un autentico *background* antico" (*ibid.*, p. 252).

<sup>40</sup> Cfr. RICORDI, 1992, p. 270.

<sup>41</sup> SALVETTI, 1991, p. 245-246.

<sup>42</sup> Precisa, tuttavia, lo stesso SALVETTI, 1991, p. 247: “Quando dal fatto di costume si voglia passare alle specifiche scelte artistiche diventa però necessario stabilire, tra questi autori e queste opere, molteplici differenze”. Per un approfondimento sull’affermarsi dell’opera verista in Italia negli anni Novanta dell’800, si veda anche lo studio di GUARNIERI CORAZZOL, 2009.

<sup>43</sup> Cfr. GIRARDI, 1996, *passim*.

<sup>44</sup> Cfr. SAINO, 2010, p. 253. Diversamente da quanto riportato da Saino, LAVEZZI, 2009, p. 9, afferma che a coniare la definizione di “illicisillabi” fu il giornalista Romeo Carugati.

<sup>45</sup> L’originalità stilistica di Illica ebbe modo di emergere in ogni ambito: fonomorfologico, sintattico e lessicale. Si rimanda, per un’approfondita e dettagliata analisi delle scelte stilistiche del librettista, a SAINO, 2010, p. 254-282. In questo studio a tutto tondo sull’“estetismo illichiano”, anche attraverso un’interessante analisi delle *iuncturae* utilizzate in una rielaborazione del tutto personale, si individuano alcune delle fonti del librettista: Dante, Petrarca, Tasso, Carducci, Goldoni, D’Annunzio.

<sup>46</sup> LAVEZZI, 2009, p. 1.

<sup>47</sup> A conferma del costante rischio - da parte del librettista dell’epoca - di vedere apportate variazioni e alterazioni al testo originale, Giordano decise di accorciare notevolmente il primo atto e riscrivere la parte ultima del terzo e il finale. Il compositore, in definitiva, opera nell’ottica di una superiorità musicale rispetto al testo poetico che, se non “adatto” alla resa melodica, viene sacrificato: “Dove Giordano pecca (e la debolezza persisterà anche in *Siberia*)” - scrive SAINO, 2010, p. 285 - “è nella resa dei momenti lirici, in cui le parole sono stracchiate con enorme disinvoltura, senza badare né al significante né al significato”.

<sup>48</sup> Cfr. SAINO, 2010, p. 286-287.

<sup>49</sup> Cfr. SAINO, 2010, p. 288.

<sup>50</sup> Successo del compositore livornese era stata l’opera di matrice verista, “il più importante avvenimento della vita musicale italiana in età umbertina” (cfr. SALVETTI, 1991, p. 245), *Cavalleria rusticana* (1890, su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci). Vennero poi *L’Amico Fritz* (1891) e *I Rantzau* (1892). Su “*Il Mattino*” di Napoli, nel settembre 1892, Gabriele D’Annunzio attaccò Mascagni in un articolo intitolato *Il capobanda*, definendolo, per l’appunto, “un volgare capobanda” della mediocrità artistica. L’abbandono dell’orientamento veristico per il nuovo gusto estetizzante e simbolista si fa definitivo nell’*Isabeau* (1911).

<sup>51</sup> Puccini usava chiedere ai suoi librettisti di “ingabbiare” le parole in determinate strutture metriche, da lui precedentemente definite e adatte agli schemi musicali. Per ottenere ciò, forniva loro, “con divertimento un po’ sadico” (commenta LAVEZZI, 2009, p. 1), versi con parole prive di senso che rappresentavano, per l’appunto, i modelli metrici da seguire: «Il caso più celebre riguarda il valzer di Musetta nella *Bohème* («Quando men vo, quando men vo soletta... »): “Coccoricò, coccoricò, bistecca”» (*ibid.*). Scrive BOLLINO, 2008, p. 16, in proposito: “Sintesi efficace, logica teatrale serrata, semplicità e concisione verbale, poca letterarietà, meno ancora retorica, e (straordinaria espressione) ‘luminosità’ della parola: questo chiede Puccini ai suoi sceneggiatori-librettisti”.

<sup>52</sup> MAHEDER, 2014, p. 311.

<sup>53</sup> MAHEDER, 2014, p. 312-313.

<sup>54</sup> Si rinvia, nel frangente, a CIPRIANI; RAGNO (cfr. CIPRIANI; RAGNO; RUSCILLO, 2013, I, p. 226-229).

# Riusi di proverbi latini nella cultura italiana

Renzo Tosi

## RIASSUNTO

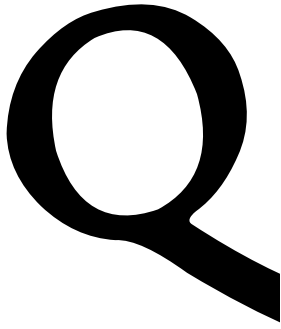
Nella cultura italiana, ai più diversi livelli, ampio è l'uso di espressioni proverbiali latine: notevole è ad es. il loro impiego da parte di Manzoni nei *Promessi Sposi*, anche a indicare la separazione fra le classi sociali, e in tutta la letteratura dell'Ottocento esse sono particolarmente frequenti. Nel Novecento si nota la volontà da parte di molti autori di ridare forza a frasi ormai divenute troppo comuni e che hanno perduto l'efficacia originaria; esse si ritrovano soprattutto in autori dotti come Umberto Eco, ma – in particolare negli anni '50, '60 anche in espressioni artistiche popolari, come i film della Commedia all'Italiana. Un capitolo a parte costituisce infine l'utilizzo da parte della classe politica, più o meno dotta.

## PAROLE-CHIAVE

Proverbi; letteratura latina; letteratura italiana; Manzoni; Fogazzaro; Eco; cinema italiano.

SUBMISSÃO 14 nov. 2018 | APROVAÇÃO 2 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 25 dez. 2018

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i35.22568>



uesto contributo si occupa di alcuni esempi del riuso di espressioni proverbiali latine in vari settori della cultura italiana. L'esemplificazione è limitata all'Italia, anche se bisognerebbe piuttosto parlare di cultura europea, perché l'Europa – come la Grecia nell'antichità – è innanzi tutto una unità culturale che fonda le sue radici nel mondo classico. In particolare il latino è stato la lingua internazionale europea fino alla fine del Settecento: dimenticare il latino, quindi, come da più parti si sta facendo, significa rinunciare a capire molto della nostra storia e cultura.<sup>1</sup>

1 Nella scuola italiana esiste un testo che viene insegnato più di ogni altro, i *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni, e in questo romanzo il latino interviene in numerosi contesti e diversi livelli. In un passo famoso del secondo capitolo esso stabilisce un *gap* fra le classi sociali e serve (o dovrebbe servire) a ingannare i più deboli: don Abbondio, non volendo celebrare il matrimonio tra Renzo e Lucia, sciorina davanti al primo tutta una serie di «impedimenti dirimenti», ovviamente in latino, e il giovane, capendo di essere raggirato, rinfaccia spazientito: «Che vuol ch'io faccia del suo *latinorum?*», e il curato replica: «Dunque, se non sapete le cose, abbiate pazienza, e rimettetevi a chi le sa». Ma don Abbondio non usa espressioni proverbiali, bensì termini tecnici tratti dal diritto canonico, atti a confondere le acque. Nei *Promessi sposi* espressioni proverbiali latine, invece, ritornano spesso, e con evidenti funzioni espressive. Nell'ottavo capitolo, Padre Cristoforo zittisce il frate portinaio Fra Fazio, scandalizzato per la presenza di donne nel convento, sentenziando *Omnia munda mundis*. La fonte è l'*Epistola* di S. Paolo a Tito (1,15), e il motto fu poi riusato innumerevoli volte in ambito medievale (si veda ad es. Giovanni di Salisbury, *Policratico*, 7,10 [PL 199,658c]),<sup>2</sup> ma – come spesso succede - la sua attuale fortuna è dovuta alla presenza in un luogo 'canonico' come quello manzoniano, dove diventa il simbolo di una religiosità profonda, che deve innanzi tutto rispondere alla coscienza,

contrapposta a una esteriore e formale (che si esprime nel *latinorum* stigmatizzato da Renzo). Da qui deriva anche il riuso nella letteratura recente, come nell'allucinato finale della *Misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco (3,18): «il santo, con il volto ilare, la veste impilaccherata e i piedi impacciati dalle sue scarpe salesiane a ogni tap e tip che tenta di scalino in scalino [...] a me pare che dica *Omnia munda mundis*». Parimenti, un luogo dei *Promessi sposi* (23,43), dove il cappellano annuncia ai preti che sono convenuti per rendere omaggio al Cardinal Federigo l'avvenuta conversione dell'Innominato, ha reso famoso *Haec mutatio dextrae Excelsi!*, un'espressione oggi impiegata per esaltare l'operato di Dio in seguito a un fatto strabiliante, non spiegabile con le leggi di natura. Il significato originario era radicalmente diverso: la fonte è un *Salmo* (76,11), in cui l'orante è in preda all'angoscia perché la mano dell'Altissimo non è più riconoscibile, pare anzi aver perso tutta la sua forza (Ravasi 1988, II 594, partendo dall'originale ebraico, traduce: «Questo è il mio tormento: la destra dell'Altissimo è paralizzata!»). La nostra frase, malamente estrapolata dalla versione della *Vulgata* (*Et dixi inbecillitas mea est haec commutatio dextrae Excelsi*), fu ripresa in numerosi passi (una quarantina) di autori della Patristica e da Rosvita (*Conversione di Gallicano*, 1,13,2).<sup>3</sup>

In questi casi l'attuale valenza proverbiale delle espressioni latine è in gran parte dovuta al riuso manzoniano; spesso, però, le cose stanno diversamente. I «galantuomini del *Ne quid nimis*» nel cap. 22 sono i potenti dediti a compromessi ed intrallazzi, che cercano di coartare la personalità e le iniziative del Cardinal Federigo Borromeo, e costituiscono un'originale ripresa di uno dei moti più diffusi tra quelli provenienti dell'antichità:<sup>4</sup> solo per fare un altro esempio, Italo Svevo, nella *Coscienza di Zeno* (6), lo traduce con *Niente di eccessivo*, e commenta così le giuste, ma non eccessive, premure del protagonista nei confronti della moglie («ero come dovevo essere con la donna onestamente e sicuramente mia»). Dai *Remedia amoris* di Ovidio (v. 91: *Principiis obsta: sero medicina paratur*) deriva *Principiis obsta*, che introduce spesso sentenze che incitano a non lasciare che la situazione diventi



irrimediabile.<sup>5</sup> Anch'esso si trova in forma sostantivata nei *Promessi sposi* (19,22): è il Conte Zio che parla al Padre Provinciale e gli ricorda che spetta a loro vecchi «aver giudizio per i giovani, e a rassettar le loro malefatte» e aggiunge: «Per buona sorte, siamo ancora a tempo; la cosa non ha fatto chiasso; è ancora il caso d'un buon *principiis obsta*. L'intero verso dei *Remedia amoris*, invece, era già stato riusato da Goldoni nel *Teatro comico* (1,9), dove l'anziano dottor Petronio così commenta il fatto che una fanciulla non apprezza i suoi buoni consigli (ella afferma sarcasticamente «quando sarò vecchia gli riceverò!»), in una scena impietosamente criticata da Giuseppe Baretta nella «Frustra letteraria» (12; 15 marzo 1764).

Particolare rilevanza assume *Vox populi vox Dei*:<sup>6</sup> se nel cap. 38 il proverbio viene posto in bocca a Don Abbondio per sottolineare la risaputa e indiscussa equanimità del marchese che ha preso il posto dello scapestrato Don Rodrigo, nel cap. 31 la sua validità viene relativizzata, perché riguarda superstizioni e antiscientifiche credenze: «Molti medici ancora, facendo eco alla voce del popolo (era, anche in questo caso, voce di Dio?), deridevan gli augùri sinistri, gli avvertimenti minacciosi de' pochi; e avevan pronti nomi di malattie comuni, per qualificare ogni caso di peste che fossero chiamati a curare; con qualunque sintomo, con qualunque segno fosse comparso». Proprio partendo da questi passi (ma poi ampliando il discorso in chiave più generale) Gramsci nei *Quaderni dal carcere* (14,45) esprime il suo giudizio sul Manzoni: «gli umili sono spesso presentati come «macchiette» popolari, con bonarietà ironica, ma ironica. E il Manzoni è troppo cattolico per pensare che la voce del popolo sia voce di Dio: tra il popolo e Dio c'è la chiesa, e Dio non s'incarna nel popolo, ma nella chiesa. Che Dio s'incarni nel popolo può crederlo il Tolstoj, non il Manzoni».

Ancora Don Abbondio nel cap. 38, quando finalmente dichiara di potere e volere sposare Renzo e Lucia, si abbandona a uno sproloquio sulla sua tarda età: «birboni posson morire; della peste si può guarire; ma agli anni non c'è rimedio: e, come dice, *senectus ipsa est morbus*», condendo una riflessione topica della

cultura popolare con una gnome attestata in Terenzio (*Phormio*, 575), già proverbiale nell'antichità<sup>7</sup> e, per quanto riguarda la letteratura italiana, già presente nell'*Erede fortunata* di Carlo Goldoni (2,7), dove si riferisce a un personaggio di una certa età che vuole impalmare una giovane (ed egli replica: «io per sposar Rosaura son troppo vecchio; ma voi per disputar meco siete ancor troppo giovane»). Nel testo manzoniano essa ha anche una funzione particolare perché riprende e corregge il passo del *latinorum*: Renzo infatti risponde con un «ora parli pur latino quanto vuole; che non me n'importa nulla», anzi distingue poi tra un latino buono e uno «birbone», fatto per ingannare. Un altro caso di proverbio latino si trova nel cap. 13, in un ironico commento al salvataggio del vicario di provvisione operato da Ferrer: «Era veramente il caso di dire: *cedant arma togae*». In realtà, *Cedant arma togae, concedat laurea linguae* era un'espressione di Ferrer in *Fermo e Lucia* (3,7) e questo spiega maggiormente la frase successiva nella versione definitiva del romanzo: «ma Ferrer non aveva in quel momento la testa a citazioni: e del resto sarebbero state parole buttate via, perché l'uffiziale non intendeva il latino». Come si vede, anche qui il latino diventa il simbolo di una differenza culturale.

2 Per quanto riguarda la letteratura italiana dell'Ottocento e degli inizi del Novecento, le espressioni proverbiali latine sono frequenti nella grande maggioranza degli autori e non solo in Manzoni, al quale occorre tuttavia, dare un posto di rilievo, data la sua indiscussa importanza nella nostra tradizione letteraria e scolastica. A titolo esemplificativo, passerò in rassegna alcune locuzioni desunte da *Malombra* di Antonio Fogazzaro. Innanzi tutto troviamo *Nihil admirari* (1,1), un precetto che prescrive giustamente di non meravigliarsi di nulla: esso è già classico (cf. Cic. *Tusc.* 3,14,30, Hor. *Ep.* 1,6,1) e ritorna poi in vari luoghi della tradizione moralistica europea, nonché in importanti opere letterarie.<sup>8</sup> *Ad exhilarandum cor* (1,1), invece, riprende il diffuso *topos* del vino che rallegra l'anima<sup>9</sup> ed è un'espressione che si ritrova in testi dell'Età Moderna e in particolare nelle *Meditationes*

*sacrae* di Francis Bacon;<sup>10</sup> nel passo di *Malombra* un tedesco afferma che nessuno beve il vino per igiene del cuore, e cita la nostra frase prima di commentare «siamo così tutti un poco latinisti in Germania» e di sentenziare che lo si dovrebbe bere fino alla letizia e mai fino alla pazzia. *Res publica mea non est de hoc mundo* (1,2), è una variazione su *Regnum meum non est de hoc mundo* del *Vangelo di Giovanni* (18,26); nel romanzo di Fogazzaro non assume nessuna valenza religiosa, ma commenta la posizione politica aristocratica di un personaggio che ha scelto di vivere «fuori dal mondo». *Insalutato hospite* (1,5) è una formula che indica uno che se ne va in tutta fretta, alla chetichella e ha le sue radici in una struttura, frequente in latino medievale,<sup>11</sup> che presenta l'ablativo assoluto con *insalutato* e il nome di un personaggio; essa non è certo isolata nella letteratura ottocentesca, come mostrano, ad es., la ripresa nel *Cappello del prete* di Emilio De Marchi (15), dove, a proposito di chi è partito si dice ironicamente *insalutato hospite evolavit*, e la divertente storpiatura di Giuseppe Goachino Belli (63,10: *in zanitate rospite, bz!, è morto*). *In usum Delphini* (1,5) ha la sua origine nell'edizione dei classici, spurgata di tutti i passi ritenuti sconvenienti, che il duca di Montasieur fece approntare dagli ecclesiastici J.B. Bossuet e P.-D. Huet nel 1668 per il Delfino, cioè per l'erede al trono del Re Sole: qui sono così dette le braghe paterne adattate per il figlio, mentre una ripresa letteraria in senso proprio si trova in Giosuè Carducci, *Intermezzo*, 3,12 *Scaraventavo al vigile scortese* [in realtà un orologio a cucù] / *due classici latini, / Seneca e Fedro, ristampa olandese / de gli in usum Delphini*. *Timeo!* (1,7) costituisce un gioco su *Timeo Danaos et dona ferentes* (cf. infra...); *Intus et in cute* (2,2) indica una conoscenza intima e approfondita, che riguarda sia la superficie sia l'interiorità, ed è locuzione desunta da un passo di Persio (3,30), famosa già in ambito tardoantico e medievale;<sup>12</sup> *Insensatum cor* (2,6), è qui usato ad indicare l'insensibilità di una montagna, riprendendo il *topos*, già antico, dell'insensibilità di sassi, pietre e rocce;<sup>13</sup> *Ore rotundo* (2,7), indica o, come qui, un parlare magniloquente ed accattivante, o frasi stilisticamente solenni, ma contenutisticamente vuote, e trae

origine da un passo dell'*Ars poetica* di Orazio (vv. 323 s.), in cui si dice che la Musa concesse ai Greci di parlare in modo armonioso ed eloquente.<sup>14</sup> *Ultima Thule* (3,1) è un'espressione diffusissima che designa una terra lontana e irraggiungibile e deriva da Verg. *Georg.* 1,30, passo in cui il poeta, prefigurando la deificazione di Ottaviano, prospetta anche la possibilità che sia dio dell'immensità del mare e che gli siano asserviti i territori più remoti (fra i tanti riusi segnalati, nella letteratura italiana dell'Ottocento, uno di Carducci, *Rime nuove*, 8,95, che traduce la ballata del Re di Thule tratta dal *Faust* di Goethe). *Sine ira et studio* (3,2), infine, è un'espressione spesso citata a proposito di un'operazione fatta con atteggiamento obiettivo, privo di eccessivi coinvolgimenti e di pregiudizi (negativi o positivi) e che deriva dal proemio degli *Annali* di Tacito (1,1,3), in cui lo storico dichiara di voler narrare gli avvenimenti successivi al principato di Augusto con la massima imparzialità emotiva.

In un caso il riuso di Fogazzaro è particolarmente importante. La fama di *Usque dum vivam et ultra*, espressione usata per indicare una ferma e risoluta volontà di rimanere nelle proprie posizioni, è dovuta alla letteratura del secondo Ottocento e del primo Novecento: nel romanzo del 1885 *Daniele Cortis* il nostro autore, descrivendo la Villa Velo Zabeo di Velo d'Astico (Vicenza), dove esso è ambientato (5), riferisce di una colonna (portata lì dalle terme di Caracalla), dove ci sarebbe l'iscrizione *Hyeme et aestate / et prope procul / usque dum vivam et ultra*, e tale iscrizione ha poi una funzione nel romanzo, quando nel cap. 23 la protagonista, Elena, capisce che viene letta da Daniele per lei. *Usque dum vivam* è poi il motto del corpo dei Cavalleggeri di Catania (creato nel 1883) e si ritrova nel titolo di un libro di Luigi Pirandello del 1891; l'intera frase ritorna poi nella *Vita di Galileo* di Bertold Brecht (13), dove, riferita alla verità, è detta, prima dell'abiura, a un amico da parte di Galileo in carcere, e nel romanzo *Una questione privata* (1) di Beppe Fenoglio, il quale ha con ogni probabilità presente il passo di Fogazzaro, perché si tratta anche qui di una larvata dichiarazione d'amore (in questo caso chi la pronuncia è una fanciulla, Fulvia, che aggiunge: «o grande e caro

Iddio, fammi vedere per un solo attimo, nel bianco di quella nuvola, il profilo dell'uomo a cui la dirò».<sup>15</sup>

3 Anche i romanzieri italiani del Novecento riusano locuzioni latine e spesso le variano o le commentano: in effetti le espressioni proverbiali, al pari delle metafore, quando diventano particolarmente note e sono continuamente ripetute, tendono a perdere il loro vigore, ad assopirsi, e gli autori cercano di ridestarle, di rinvigorirle. Un esempio riguarda *Verba volant scripta manent*, un motto medievale<sup>16</sup> che afferma – sia nelle situazioni di vita quotidiana sia a livello giuridico – la superiorità della scrittura sull'oralità, e che ora è di uso comune (ricordo per assurdo un prete che lo richiamò, dopo aver celebrato un matrimonio, nel momento in cui gli sposi dovettero apporre la firma sull'atto nuziale, come se il sacramento avesse meno valore di esso). Un arguto e lapidario aforisma di Ennio Flaiano (*Diario degli errori*, 233) recita *In amore gli scritti volano e le parole restano* e uno degli *Antidetti* di Giuseppe Pontiggia (una serie di espressioni che si divertono a ribaltare frasi fatte) è *Le parole volano gli scritti anche*; dal canto suo, Paolo Rumiz (*Come cavalli che dormono in piedi*, 8) commenta il detto latino con «meno male che volano. Solo volando vanno lontano». I primi due autori modificano il detto tradizionale, il primo ribaltandolo nel limitato campo dell'amore, il secondo trasformando la contrapposizione in un parallelismo: ovviamente l'effetto della loro operazione nasce dal fatto che cambiano *ex abrupto* una frase che il lettore ben conosce. Rumiz, invece, parte dall'espressione tradizionale ma interpreta in modo differente il *volant* che non è più segno di volatilità e aleatorietà, bensì di grande diffusione. In realtà egli conferisce a *verba* lo stesso valore di *fama*: il nesso *Fama volat*, con questo valore si trova nell'*Eneide* (3,121=7,392; 8,554), nel *Satyricon* di Petronio (123), nelle *Metamorfosi* di Apuleio (11,18) e in vari autori medievali.<sup>17</sup>

Pontiggia negli *Antidetti* non è il solo che smonta i motti per ricostruirli in chiave paradossale.<sup>18</sup> Se già Carlo Dossi (*Note azzurre*, 3497) e Luigi Pirandello (*L'umorismo e altri saggi*, 1,6)

consideravano *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*, cioè il motto che Giordano Bruno aveva posto ad epigrafe del proprio *Candelaio* nella prima edizione (Parigi 1582), il principio stesso dell'umorismo,<sup>19</sup> una divertente relativizzazione della frase, in un funambolismo che riesce a rendere paradossale il banale, si trova in un'intervista radiofonica rilasciata al giornalista Sergio Zavoli nel 1953 (in *Esercizi di memoria*, su Radio 3) da Achille Campanile («L'umorista tra l'altro è uno che istintivamente sente il ridicolo dei luoghi comuni e perciò è tratto a fare l'opposto di quello che fanno gli altri. Perciò può essere benissimo *in hilaritate tristis* e in *tristitia hilaris*, ma se uno si aspetta che lo sia, egli se è un umorista, può arrivare perfino all'assurdo di essere come tutti gli altri in *hilaritate hilaris* e in *tristitia tristis* perché, e questo è il punto, l'umorista è uno che fa il comodo proprio: è triste o allegro quando gli va di esserlo e perciò financo triste nelle circostanze tristi e lieto nelle liete»).

A volte questa operazione viene effettuata con l'inserimento dell'espressione in un contesto inedito, talora con un intento parodico. *Ars longa, vita brevis* è la conosciutissima versione latina del primo aforisma di Ippocrate, posta da Seneca all'inizio del suo *De brevitate vitae*.<sup>20</sup> essa è riusata in un aforisma di Giovanni Papini nel *Dizionario dell'Omo selvatico*, (9 = II 166 R.), in cui un boia che, dopo attenti studi, «stava per scoprire il segreto del taglio automatico trasversale quando si ammalò gravemente e poco prima di morire fu udito esclamare: «Purtroppo è vero anche per me il vecchio adagio: *Ars longa vita brevis*»». Va da sé che non può non apparire paradossale applicare l'amara constatazione che la vita è troppo breve rispetto a tutto ciò che si vorrebbe e dovrebbe imparare nella lugubre attività del boia. Esempio, poi, per questo procedimento, che può risultare persino irriverente, è l'uso che Achille Campanile fa di *Consummatum est*, cioè delle ultime parole che Gesù pronuncia sulla croce dopo essere stato «dissetato» con aceto e immediatamente prima di morire, nell'icastica quanto beffarda conclusione del racconto *La seppia coi piselli* (famoso per la mirabile interpretazione di Piera Degli Esposti): il *consummatum*

acquisisce qui una valenza prettamente gastronomica, e in questa operazione Campanile è erede di una tradizione che viene addirittura da Rabelais (in 3,2 *Consummatum est* è ciò che disse San Tommaso quando ebbe finito di mangiare tutta la lampreda. Non sempre, però, il riuso in contesti differenti risulta così sorprendente. *In articulo mortis*, ad es., deriva dal linguaggio ecclesiastico, dove è riferita a sacramenti dati a un morente, e in particolare al battesimo, all'assoluzione e all'estrema unzione:<sup>21</sup> nel linguaggio comune, però indica qualsiasi cosa accada in punto di morte e Umberto Eco nella *Misteriosa fiamma della regina Loana* (18) chiama *in articulo mortis* l'ultimo bacio dato da Rossana a Cirano, mentre nel racconto *Parola di cadavere* di Andrea Vitali è un matrimonio ad avvenire *in articulo mortis*. In questo caso si ha una semplice, non paradossale, estensione della valenza originaria, che fatalmente comporta una sua banalizzazione (anche per le espressioni tradizionali, come per la metonimia e la sineddoche, si possono enucleare i parametri della 'comprensione' e della 'estensione', tra loro inversamente proporzionali).<sup>22</sup>

Talora, invece, un autore non sente il bisogno di operare questo rinvigorimento perché sfrutta proprio la banalità dell'espressione proverbiale. Un caso esemplare riguarda *Mota quietare, quieta non movere*, un adagio che traduce una frase di Platone (*Leggi*, 11,913b) Il motto latino, ritorna spesso nel *Maestro di Vigevano* di Lucio Mastronardi (1,4; 3,1; 3,10), dove viene ripetuto con fare saccente dal direttore della scuola in cui insegna il protagonista, ad indicarne l'atteggiamento da Padreterno e il suo misonismo (risulta di particolare efficacia, quando viene pomposamente enunciato, nella versione cinematografica, diretta da Elio Petri nel 1963). Parimenti, in *Come cavalli che dormono in piedi* di Paolo Rumiz (11) stigmatizza l'ipocrita atteggiamento tenuto dai cattolici quando si ricordano le persecuzioni degli Ebrei, come quello dei Turchi per il genocidio degli Armeni: il motto, che potrebbe far pensare a un invito alla pacificazione, diventa invece una scusa per occultare le colpe passate.

4 Esistono poi romanzieri particolarmente dotti, in cui il richiamo a espressioni latine è abituale. Uno è Umberto Eco: ne fornirò ora qualche esempio. Nella *Misteriosa fiamma della regina Loana* (1,7) si ha il *Mutato nomine de te / fabula narratur* che deriva dalle *Satire* di Orazio (1,1,69 s.)<sup>23</sup> e che, nella letteratura italiana contemporanea, compare anche nelle *Confessioni romane* (3) di Ennio Flaiano. L'espressione ben si adatta a tutte le situazioni in cui qualcosa che viene detto di altri riguarda in realtà anche chi ascolta: in Flaiano la stanchezza del protagonista può essere segno di una stanchezza generale, in Eco una raffigurazione di Sherlock Holmes sembra alludere alla situazione del parlante, che cerca ricostruire il proprio remoto passato. Ancora nella *misteriosa fiamma della regina Loana*, 2,10, viene riferito a dei proprietari terrieri *Canis caninam non est*, cioè l'antenato latino del proverbio italiano *Cane non mangia cane*,<sup>24</sup> che Varrone cita nel *De lingua Latina* (7,31) come esempio di *παροιμία* e a cui allude poi nel *De re rustica*, quando (2,9,9) ammonisce i pastori a dar da mangiare ai cani, affinché questi non abbandonino le greggi e non si vedano costretti a smentire un antico proverbio.<sup>25</sup> Se poi *Qualis artifex pereo!* è un famoso esempio di vanagloria e di sciocca lode di sé, che deriva dalla *Vita di Nerone* di Svetonio (49), secondo cui questo imperatore, quando la rivolta contro di lui aveva avuto la meglio, avrebbe ordinato che venisse scavata una fossa della misura del suo corpo e che fossero portate acqua e legna per i lavacri del suo cadavere, e avrebbe accompagnato questi ordini a continui pianti e a tale ridicola esclamazione,<sup>26</sup> nella *Misteriosa fiamma della regina Loana* (1,6), la frase è parodicamente sempre riferita a Nerone, ma in una situazione molto meno drammatica, dopo essersi schiacciato un dito col martello nell'intento di attaccare un quadro alla parete.

*Quod principi placuit legis vigorem habet* trae origine da un passo di Ulpiano (*Digesto*, prologo a 1,4,1, cf. anche le *Institutiones* di Giustiniano, 1,2), che giustifica tale illimitato potere del principe col fatto che il popolo ha espressamente trasferito nella sua persona *omne suum imperium et potestatem*,<sup>27</sup> la frase ritorna nel cap. 5 di *Baudolino*, un romanzo storico, in cui



è centrale il discorso sull'assolutismo, ed è riferita a Federico Barbarossa. Sempre in *Baudolino* (14) si legge *Erano fiamminghi, mica venivano dall'hic sunt leones*: viene qui ripresa una locuzione usata nelle antiche carte geografiche dell'Africa, per indicare le regioni non ancora esplorate e che talora è il simbolo del tradizionale senso di superiorità con cui gli Europei trattavano (o trattano) la cultura africana. Eco contrappone dunque il luogo europeo d'origine dei personaggi a uno lontano e sconosciuto. Il *Crede firmiter et pecca fortiter* che compare nel *Pendolo di Foucault* (15) non è che una variazione – accattivante dal punto di vista fonico – di *Pecca fortiter, sed fortius fide et gaude in Christo*, un motto che, nella *communis opinio*, risale a Sant'Agostino: in realtà deriva – almeno in questa forma – da una lettera di Lutero a Melantone del 1.8.1521 (2,372,424), in cui si discute delle tesi di Karlstadt sul celibato e sull'Eucaristia.

La più famosa frase latina presente nei romanzi di Eco è però *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*, con cui si conclude *Il nome della rosa*: si tratta di una variazione sul *stat Roma pristina nomine, nomina nuda tenemus* del *De contemptu mundi* di Bernardo di Cluny (1,952). Alla base sta il *topos* secondo cui *Nomina sunt consequentia rerum*, frase citata da Dante nella *Vita Nuova* (13,4), il quale afferma che al dolce nome di amore non possono che corrispondere dolcezze, e anche altrove si rifà al principio della corrispondenza fra significante e significato (cf. ad es. *Purgatorio*, 13,109 s.: «Savia non fui, avvegna che Sapìa / fossi chiamata»). La fonte è un passo delle *Institutiones* di Giustiniano (2,7,3), dove si evidenzia come il mutamento di nome delle donazioni *ante nuptias* in *propter nuptias* derivi dalla volontà che ci sia effettiva corrispondenza e consequenzialità fra i nomi e gli oggetti che essi designano. Tale preoccupazione si trova del resto anche nel *Nomina perdidimus rerum* con cui Ignazio Silone commenta il fatto che le truppe sovietiche intervenute contro gli insorti ungheresi nel 1956 non siano dette «truppe imperialiste russe» (*Uscita di sicurezza*, 160). Il motivo della corrispondenza fra nomi e cose è poi ripreso in un'amara considerazione di Gesualdo Bufalino (*Diceria dell'untore. Appendice: La scrittura*: «le cose

sono invenzioni e sogni, e le parole epitaffi di sogni»): se le parole sono *consequentia rerum* è solo perché anche le cose non sono altro che mere illusioni.

Si può senz'altro rilevare come non per tutte queste espressioni ci sia lo stesso grado di notorietà: alcune sono comunemente usate, altre lo sono solo a livello dotto; per alcune di queste ultime esiste comunque una lunga tradizione di riuso con valenza topica. È il caso di *Lippis et tonsoribus notum*, che deriva da Orazio (*Sat.* 1,7,3), il quale con questa espressione dice diffuso a livello popolare il racconto della lite fra due grotteschi personaggi. La frase, a prescindere dal suo puntuale significato, non del tutto chiaro (che i barbieri sapessero tutto è risaputo, ma perché i *lippis*)<sup>28</sup> è stata spesso ripresa: essa costituisce un lemma degli *Adagia* erasmiani (1,6,70), si ritrova in ambito epistolare (ad es. in una lettera del 22.9.1711 del matematico Jacob Hermann a Iohann I Bernoulli, altro importante scienziato dell'epoca), e in non pochi luoghi nella letteratura europea: nella *Vita scritta da lui medesimo* di Vittorio Alfieri ([*Appendici*, 8,29]), in *Demetrio Pianelli* di Emilio De Marchi (3,6), in *Per uno studio su un verso di Dante (Poscritto)* di Luigi Pirandello, nelle *Confessions* di Aleister Crowley [67], e, infine, nel *Cimitero di Praga* di Umberto Eco (26).

5 I classici latini erano, almeno fino a qualche anno fa, ampiamente presenti nella cultura popolare, e in particolare lo erano le espressioni proverbiali: se un long playing di Giorgio Gaber del 1970 intitolato *Sexus et politica* consisteva in un serie di testi di vari autori latini (da Orazio a Ovidio a Catone a Giovenale a Tito Tazio a Properzio) liberamente tradotti e musicati da Virgilio Savona (un uomo di spettacolo, buon conoscitore del latino, allora noto perché membro del Quartetto Cetra), una canzonetta del 1961 di Franco Nebbia si intitolava *Vademecum Tango* e consisteva in un tango, le cui parole erano un *collage* di famose espressioni latine (*Mutatis mutandis absit iniuria verbis / temporibus illis obtorto collo ... tango! / Ubi maior minor cessat talis pater talis filius / motu proprio ad maiora / ahì, vademecum tango, ad usum Delphini. / Ubi maior minor cessat talis pater talis*

*filius / motu proprio ad maiora / ahi, vademecum tango... sed alea iacta est! / Memento audere semper mala tempora currunt. / Per aspera ad astra parva sed apta mihi / horrible visu sed ex abrupto... tango! / Ubi maior minor cessat talis pater talis filius).* Essa, che era destinata originariamente al cabaret, quindi a uno spettacolo d'élite, divenne poi nota al grande pubblico nel 1964 grazie a una sua divertentissima esecuzione da parte del trio composto da Gino Bramieri, Marisa del Frate e Raffaele Pisu nella popolare trasmissione televisiva *L'amico del giaguaro*.

In effetti, la conoscenza del latino a livello popolare era in Italia nei primi decenni del dopoguerra molto più alta di quanto sia ora: lo dimostrano anche i numerosi giochi su espressioni latine che si trovano nei film di Totò. In una scena di *Totò sceicco* di Mario Mattoli (1950), il grande comico napoletano passava in rassegna una schiera di soldati; arrivato davanti ad uno dalla pelle scura, lo schiaffeggiava sghignazzando e, dato che tutti gli astanti rimanevano allibiti, così si giustificava: *Castigo ridendo i mori*. Egli giocava sul *Castigat ridendo mores*, motto adottato come emblema da vari teatri (ad es., a Parigi, dall'Opéra Comique e, a Napoli, dal San Carlino) e che risaliva agli attori della Commedia dell'Arte, i quali si vantavano, in questo modo, di nascondere dietro alla forma farsesca un contenuto utile, serio, capace di fustigare i costumi depravati degli spettatori: il suo autore era stato un grande del teatro del Seicento, Jean de Santeuil, il quale lo riferiva a Domenico Biancolelli e alla sua maschera di Arlecchino, un cui busto decorava il proscenio della Comédie Italienne a Parigi.<sup>29</sup> Il dato più significativo non è tanto che Totò lo conoscesse, bensì che fosse così familiare al grande pubblico, cui egli si rivolgeva, che esso potesse divertirsi con un riuso paradossale dell'espressione. Il gioco in questo caso avveniva attraverso la traduzione, e, del resto, la resa in lingua moderna di famose espressioni latine ben si presta a esiti esilaranti, basati su pretese somiglianze fra l'italiano e la lingua-madre (in ambiente goliardico, ad es., *Carpe diem* si tramuta in «una carpa al giorno», *O tempora o mores* in «che more in quei tempi!», *Est modus in rebus* in «c'è un modo di fare i rebus», a livello popolare *Fiat lux* diventa sinonimo di «faccia lui!»); ancora

Totò intende *A priori* come «al priore» in *I soliti ignoti* di Mario Monicelli (1958), *Letto a tre piazze* di Steno (1960) e *Totò d'Arabia* di José Antonio de la Loma (1964, dove a un impiegato delle poste che protesta «Gliel'ho detto a priori!» il comico replica «A me il priore non ha detto niente»), *Lupus in fabula* come «è un lupo nella fabbrica» nel *Medico dei pazzi* di Mario Mattoli (1954); un capolavoro di *nonsense* è, a mio avviso, la resa di *Excusatio non petita accusatio manifesta* con «ho attaccato i manifesti di Petito» in *Le sei mogli di Barbablù* di Carlo Ludovico Bragaglia (1950). Veri e propri stravolgimenti di espressioni latine da parte di Totò sono invece segnalate da F. Rossi:<sup>30</sup> *A priori*, ad es., viene modificato in *A priora* in *San Giovanni decollato* di Amleto Palermi (1940), *Obtorto collo* in *Abtorto collo* nel *Monaco di Monza* di Sergio Corbucci (1963; con una probabile allusione all'aborto), *Mors tua vita mea* in *Morsa tua vita mea* in *Totò cerca casa* di Steno (1949), *Audaces Fortuna iuvat* in un frigido *Audax fortuna iuventus* in *Gambe d'oro* di Turi Vasile (1958) e *Chi si ferma è perduto* di Sergio Corbucci (1961). Del resto, più o meno negli stessi anni, quando ministro degli Interni era Mario Scelba, per indicarne i metodi repressivi, si sussurrava *Nerba volant*, con un espressivo rifacimento del motto *Verba volant scripta manent*. Infine, Totò dà vita a una sequenza di espressioni proverbiali latine, affastellate senza senso, quando nel film *Signori si nasce* (del 1960, per la regia di Mario Mattoli), vestito da prete, rivolge al cielo questa pseudo-preghiera: *Fratello mio in quale abisso sei caduto! Cave canem, cave canem... in hoc signo vinces... Est, est est.*<sup>31</sup>

Non è solo Totò nel cinema popolare italiano a riprendere espressioni latine: fornirò qualche esempio tratto dalla cosiddetta 'commedia all'italiana'. Dino Risi nel 1963 dirige *I mostri*, una raccolta di situazioni paradossali che però mettono a nudo spietatamente i principali difetti del popolo italiano. In questo film *Mens sana in corpore sano*, uno degli adagi latini più famosi e usati, col significato che una buona educazione deve mirare sia al vigore intellettuale sia a quello fisico, e che, anzi, il secondo è condizione indispensabile per il primo,<sup>32</sup> è, nello sketch *La giornata dell'onorevole*, il motto di un parlamentare in

apparenza integerrimo, ma che fa di tutto per non ricevere un generale dei carabinieri che intende denunciare un episodio di corruzione di cui egli è complice. D'altro canto, *Talis pater talis filius*<sup>33</sup> è posto in bocca a un avvocato cialtrone che vuole screditare un testimone perché suo padre era un ubriacone (nell'episodio *Testimone volontario*), lo stesso che con enfasi dice di esprimersi *ore rotundo* (cf. *supra*). In questi casi la ripresa di motti latini contribuisce a suscitare quel riso amaro che caratterizza gran parte della cinematografia di Dino Risi;<sup>34</sup> esilarante è invece la ripresa dell'evangelico *Crescite et multiplicamini*<sup>35</sup> in *Don Camillo e l'onorevole Peppone* di Carmine Gallone (1955), tratto da un romanzo di Giovannino Guareschi: Peppone, il sindaco comunista, ruba i polli dal pollaio di don Camillo e lascia un biglietto con scritto *Crescete et multiplicorum*. Un'altra frase evangelica, *Sinite parvulos venire ad me, che è* la replica del Cristo a chi cercava di impedirgli che gli si accostassero i bambini, in un famoso passo dei *Vangeli sinottici* (*Marco*, 10,14 = *Luca*, 18,16; con lievi variazioni in *Matteo*, 19,14) costituisce il titolo di un grottesco e angosciante episodio di *Signore e signori, buonanotte* di Luigi Comencini (1976), in cui un vescovo a Napoli premia le famiglie numerose, compreso un bambino che è costretto a lavorare per mantenere gli otto fratelli perché la madre è ammalata e il padre disoccupato e che, dopo essere tornato a casa, si suicida gettandosi dal balcone. Infine, *Timeo Danaos et dona ferentes*, che si rifà al verso conclusivo del discorso con cui nell' *Eneide* Laocoonte cerca vanamente di convincere i Troiani a non accogliere nelle mura il fatale cavallo (2,49 *Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis*), in *C'eravamo tanto amati* di Ettore Scola (1974) – uno splendido e sorridente affresco dell'Italia uscita dal secondo conflitto mondiale e nel periodo del cosiddetto miracolo economico – è trasformato in *Timeo yankees et dona ferentes*.

Se dunque il latino è la lingua dell'élite culturale europea fino agli inizi dell'Ottocento, se in Manzoni si ha sovente la sua conoscenza come discriminante fra le classi sociali, se negli autori del Novecento le frasi latine compaiono soprattutto in quelli particolarmente dotti, si ha altresì l'impressione che in questo

periodo in Italia la sua conoscenza fosse comunque ampia, anche in ambito popolare.

6 Un discorso a parte andrebbe fatto per il latino nella vita politica italiana. Sarebbe troppo facile e semplicatorio fare derivare direttamente il suo uso da parte dei politici nel dopoguerra dall'utilizzo che fecero di icastici motti latini prima d'Annunzio<sup>36</sup> poi il fascismo. In realtà si tratta di un ulteriore indizio della grande importanza che questa lingua rivestì nella formazione della classe dirigente del nostro paese. Se d'Annunzio coniava motti latini per esaltare la condotta dell'eroico superuomo, se per Mussolini il latino serviva per dare credito ai sogni imperiali dell'Italia, non si può dimenticare che – come si è già intravisto (cf. n...) esistono espressioni che appartengono alla tradizione delle sinistre europee, e che alcune di esse devono la propria diffusione al riuso nelle opere di Karl Marx.

*Hic Rhodus, hic salta* è la forma mediolatina (Walther 10908) di un proverbio che bolla le insulse vanterie, riprendendo una storiella presente nella tradizione esopica (33 Hausrath): un vanaglorioso, tornato in patria dopo un lungo viaggio, si vanta delle proprie imprese in terra straniera, e in particolare di aver fatto a Rodi un salto che nessuno era in grado di eguagliare, e di averne i testimoni. Uno dei presenti, a questo punto, gli rivolge la nostra sfottente battuta: «ecco: qui c'è Rodi e qui fa' il salto». Il motto fu trasformato da Hegel nella prefazione ai *Principi della filosofia* in *Hier ist die Rose, hier tanze* (cioè: «qui c'è la realtà, qui bisogna comprenderla») e ritorna spesso anche nelle letterature moderne: nel Novecento italiano fu gustosamente deformato dal latino maccheronico di Carlo Emilio Gadda, in quella critica psicoanalitica del fascismo che è *Eros e Priapo* (327), nell'esclamazione di Edda Ciano, quando la sua nave fu silurata dagli inglesi (*Hic Rhodus hit salta!*),<sup>37</sup> quanto mai amare sono invece le considerazioni di Ennio Flaiano (*Confessioni romane*, 3): «Come nutrire una speranza, costruire un mondo migliore, una società più alta, se vivono ancora nel neolitico, la maggior parte, e si rubano l'osso? Credono di risolvere andando su Marte. *Hic*

*Rhodus*, dovrei dire, *hic salta*». Particolarmente rilevante ai nostri fini è che fu adottato in vari luoghi da Karl Marx (ad es. nel *18 Brumaio di Luigi Bonaparte*, del 1852), e, di conseguenza, da vari esponenti politici di area comunista. In questo ambito *Hic Rhodus hic salta* è talora usato con la più banale valenza di «Qui c'è la difficoltà»,<sup>38</sup> e con questo significato era usato spesso da Palmiro Togliatti: la frase, anzi, è diventata quasi il simbolo della sua politica nell'immediato dopoguerra.

*Adsum qui feci* è espressione usata da parte di chi si prende la responsabilità di un'azione, eventualmente scagionando altri, e deriva da un famoso verso virgiliano (*Eneide*, 9,427) in cui Niso, disperato, esce dal proprio nascondiglio e urla di essere stato lui, e non Eurialo, a lanciare un dardo che ha ucciso un nemico (*Me, me! Adsum qui feci, in me convertite ferrum!*). Essa, nella letteratura moderna, si trovava già ne *Le rouge et le noir* di Stendhal (2,1, in cui la frase è chiosata da «je dirai que c'est de moi que vient cette résolution»), ma è particolarmente significativo che nella polemica che tra il 1946 e il 1947 coinvolse Mario Alicata e il PCI da una parte, Elio Vittorini e il gruppo del «Politecnico» dall'altra, Palmiro Togliatti nel n. 10 di «Rinascita» scrisse una lettera aperta a Vittorini in cui prese ufficialmente le parti di Alicata, assumendosi in prima persona la responsabilità delle critiche con le parole: *Potrei anche aggiungere adsum qui feci*. Egli uscì così allo scoperto, esattamente come aveva fatto Niso nel luogo virgiliano.

*Hic manebimus optime* deriva da un passo di Livio (5,55,1 s.) in cui la discussione successiva alla distruzione di Roma perpetrata dai Galli, se si dovesse ricostruire la città sulle macerie o trasferirsi a Veio, è decisa da questa frase, detta con altra intenzione da un centurione.<sup>39</sup> Tale espressione è comunemente usata ad indicare fermezza nella decisione di non spostarsi: la sua fama è dovuta in parte al fatto che fu ripresa da Quintino Sella a proposito di Roma capitale del regno d'Italia, ma soprattutto al suo riuso da parte di d'Annunzio riguardo all'affare di Fiume (di d'Annunzio è la traduzione *Qui molto bene resteremo*, e la frase si trova sia su un francobollo disegnato da Guido Marussig con

l'effigie del poeta, sia su una medaglia coniatata appunto a commemorazione dell'impresa di Fiume). Negli ultimi tempi si sono registrate ulteriori riprese da parte di uomini politici italiani, e in particolare da parte dell'allora presidente della repubblica Sandro Pertini, il 16 novembre 1980 e il 14 ottobre 1984, come solenne smentita delle voci di sue dimissioni, e del presidente del consiglio Silvio Berlusconi, il 21 giugno 2001. Ricordo inoltre un passo di *Don Camillo e l'onorevole Peppone* di Giovannino Guareschi e messo sullo schermo nel 1955 da Julien Duvivier, in cui la frase è detta da Don Camillo, che si trova su un ponte che Peppone sta per fare saltare in aria.

In ambito politico si usano poi espressioni latine che non sono di origine classica. Un esempio è costituito da *Conventio ad excludendum*: propriamente infatti designa la strategia dettata dagli Stati Uniti (gli storici menzionano soprattutto il politologo americano Helmut Sonnenfeldt), ma è stata soprattutto adottata dalle diverse forze politiche italiane nel secondo dopoguerra, e in particolare tra la fine degli anni '60 e il 1989. Essa consisteva nel trovare, al di là delle differenti visioni pratiche e ideologiche, un punto di convergenza più o meno labile con l'unico fine di emarginare il forte Partito Comunista Italiano. La frase fu usata soprattutto per denunciare questa situazione negli anni '70 e '80 dall'allora segretario del P.C.I., Enrico Berlinguer, ed è stata in seguito riciclata da uomini politici, a proposito di fatti storicamente meno rilevanti (così ad es. Umberto Bossi, nell'ottobre 1998, a proposito del rapporto fra la Lega Nord e le altre forze politiche).

Ancor più divertenti rispetto alle volute storpiature di Totò sono infine gli errori compiuti da incauti personaggi pubblici nei confronti del latino, come un *Primum vivere, deinde philosophare* e non *philosophari*, scritto da un noto giornalista, o l'ineffabile risposta di un politico a un giornalista che gli aveva chiesto "Il tema dei ministeri a Roma può costituire il *casus belli*?": "Quanto belli, quanto grandi, quanto splendidi siano i ministeri a Roma onestamente mi interessa molto poco", o l'incredibile svarione di molti giornalisti di fronte a una battuta Giovanni Paolo II: il papa vecchio e stanco, dopo il giubileo del 2000, rivolgeva a Dio il



*Nunc dimittis* con cui Simeone nel *Vangelo di Luca* (2,29) dice che finalmente può morire, dato che ha visto colui che porterà la salvezza d'Israele; questa frase fu assurdamente interpretata da più parti come un proposito di dimissioni.

Quando si parla dell'importanza della tradizione classica per la cultura italiana ed europea di solito si allude alla sua influenza sul nostro modo di ragionare e sulla nostra *facies* scientifica, nonché alla nascita delle cosiddette scienze umane, oppure si fa riferimento all'ampio e meraviglioso patrimonio di capolavori letterari, opere d'arte, beni culturali: questa rapida panoramica, fatta di desultori assaggi, intende mostrare come la fruizione del latino sia più capillare, tanto che espressioni in questa lingua 'morta' sono tuttora assolutamente vive. Un motivo in più per non condannare all'oblio quelle che sono le nostre radici.

ABSTRACT

Latin proverbs are used very often by Italian authors and in Italian culture, more generally. Almost all the authors of the 19<sup>th</sup> century insert them in their writings. Manzoni, in particular, indicates the difference between the social classes by using them. Many authors of the 20<sup>th</sup> century change something in Latin proverbs in order to reattribute an original effect to expressions that already lost it, for having become too frequently used. Naturally, they are used, above all, by learned authors like Umberto Eco. However, in the 50s and in the 60s, they are also present in popular movies and in the political language.

KEYWORDS

Proverbs; Latin Literature; Italian Literature; Manzoni; Fogazzaro; Eco; Italian Cinema.

BIBLIOGRAFIA

- ARTHABER, A. **Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali**. Milano: Hoepli Ulrico, 1927.
- BAUMGARTNER, H. Vitam brevem esse, longam artem. Das Proömium der Schrift Senecas De brevitae vitae. **Gymnasium** 77, 1970, 299-323.
- BAYER, K. **Nota bene!**: das lateinische Zitatelexikon. München-Zürich 1994.<sup>2</sup>
- BURZACCHINI, G. Alc. 130 b Voigt ~ Hor. Carm. I 22. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica** 22, 1976, 39-58.
- CONCA, A. Lo stadio dei sentimenti. **Milano**: s.e., 2013.
- LA PENNA, A. Latino e greco nel pluringuismo dell'Eros e Priapo. In: **Per Carlo Muscetta**. A cura di N. Bellucci, G. Ferroni. Roma: Bulzoni, 2002. p. 301-316.
- LACERDA, H. de Rosa Cortes de; ABREU, E. dos Santos, **Dicionário de Provérbios**. Lisboa: Contexto, 2000.
- MOTA, L. **Adagiário Brasileiro**. Pref. P.Rónai. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.
- NOVOKHATKO, A. Στρογγύλα λέγε, □να κα□ κλητήτων the use of στρογγύλος as a rhetorical term. **Eikasmós** 21, 2010, p. 357-376.
- PARADISI, P. **I motti latini di d'Annunzio al Vittoriale**: memorie scientifiche giuridiche letterarie. Accademia di Modena 17, 2014, p. 131-159.
- RAVASI, G. **Il libro dei Salmi**. Bologna: Edizioni Dehoniane, 1988.<sup>4</sup>
- ROSSI, F. **La lingua in gioco**. Roma: Bulzoni, 2002.
- SCARPAT, G. Leggendo Rosvita: appunti sulla lingua dei drammi. In: **Scritti in onore di Alberto Grilli**. A cura di G. Scarpata [= Paideia 45, 1990]. Brescia: Paideia, 1990. p. 349-410.
- SCHWAMENTHAL, R.; STRANIERO, M.L. **Dizionario dei proverbi italiani**. Milano: Rizzoli, 1991.
- SETAIOLI, A. **Seneca e i Greci**. Bologna: Patron, 1988.
- TOSI, R.T. Sulla genesi di alcuni proverbi. In: Pino Campos, L.M. Pino; Santana Henríquez, G. (eds.). **Καλός και άγαθός άνήρ διδασκάλου παράδειγμα**: homenaje al profesor Juan Antonio López Férez. Madrid: Ediciones Clásicas, 2013, 813-819.
- \_\_\_\_\_. **Dizionario delle sentenze latine e greche**. Milano: BUR, 2017.<sup>3</sup>
- VEEN, T.J. Quod principi placuit, legis habet vigorem. In: **Brocardica in honorem G.C.J.J. van der Bergh**. Deventer: Kluwer, 1987. p. 107-110.

<sup>1</sup> Personalmente, devo l'amore per l'ineguagliabile logicità e sinteticità del latino, innanzi tutto, alla mia professoressa delle scuole medie inferiori, Paola Zanon Pattacini (il cui ricordo è in me indelebile, anche se morì prematuramente pochi anni dopo). Altri, successivamente, in particolare al ginnasio, hanno tentato con tutti i loro sforzi di farmelo odiare: non ci sono riusciti.

<sup>2</sup> Un parallelo in ambito classico è costituito Cic. *Tusc.* 4,16,36 *Hominem frugi omnia recte facere*. L'origine di questa sentenza ciceroniana è probabilmente stoica, come dimostra un frammento di Cleante (1,569 von Arnim), secondo cui l'uomo probus ha la coscienza completamente integra. Famoso è poi l'inizio dell'*Ode* 1,22 di Orazio, in cui l'*Integer vitae scelerisque purus* non ha mai bisogno di armi (per una possibile ripresa di un precedente alcaico cf. Burzacchini 1976); paralleli nel latino volgare sono *Recte faciendo neminem timeas* (cf. Arthaber 450, Schwamenthal-Straniero 1991, 1289; 3190) e *Puris omnia pura* (cf. Bayer 1851). Da un fraintendimento di *Omnia munda mundis* potrebbero essere infine scaturiti proverbi come il portoghese *Quem não tem vergonha, todo o mundo é seu* (cf. Mota 1987, 193).

<sup>3</sup> Cf., a questo proposito, Scarpat 1990, 363.

<sup>4</sup> Derivante in particolare da Ter. *Andr.* 61. Per quanto riguarda la sua storia e le sue attestazioni, cf. Tosi 2017, 2318.

<sup>5</sup> Nella tradizione 'esopica' (Odo di Cheritone, 620 Perry) l'intero verso ovidiano funge da sigillo iniziale per la favola della cicogna che sfida il serpente, che la sottovaluta, e lo uccide colpendolo alla testa; il verso ovidiano è poi citato per intero in vari testi medievali. L'icastico motto, invece, in Daniel de la Feuille (*Devises et emblèmes* 690), accompagna l'immagine di Cupido che costringe un uomo a prendere la sua torcia ed è poi diffuso in età moderna (compare ad es. tra gli insegnamenti impartiti da B. Franklin nell'*Almanacco del povero Riccardo* del 1734 e in una lettera di Engels a Marx scritta a Manchester il 6 maggio 1868).

<sup>6</sup> Per l'origine di questa popolare espressione rinvio a Tosi 2013, 813-819.

<sup>7</sup> Cf. Tosi 2017, 789.

<sup>8</sup> Si vedano, ad es., Montaigne, *Essais*, 2,12, Pascal (*Pensées*, 74 Brunschvicg), gli *Elementa philosophiae practicae* di Joannes Franciscus Budaeus (3,14 s.), l'inizio dell'*Ingeniu* di Voltaire (in cui un Urone capitato nell'Europa del Settecento sembra aver adottato questo motto), e un luogo dell'*Idiota* di Dostoevskij (4,8).

<sup>9</sup> Cf. Tosi 2017, 901.

<sup>10</sup> Compare inoltre, ad es. nei *Prolegomena in Canticum* di san Gaspare (Lugduni 1616, 14).

<sup>11</sup> Cf. ad es. Valerianus Cameliensis, *Homiliae*, P L 52,699b, Bertholdus Constantiensis, *Annales*, P L 147,382d, Landulfus Mediolanensis, *Historia Mediolanensis*, P L 147,906b; 909d, *Continuatio Aquicinctina*, P L 160,331b, Odericus Vitalis, *Historia Ecclesiastica*, PL 188,957a, Petrus Cluniacensis, *Ep.* PL 189,85c; 209d, Petrus Comestor, *Historia Scholastica*, PL 198,1528c, *Actus Beati Francisci et sociorum eius*, 11,3, Rodericus Ximenius de Rada, *Breviarium historiae catholicae*, 8,96, *Historia de rebus Hispaniae*, 9,11

<sup>12</sup> È ad es. registrata dal *Polythecon* [1,51], ripresa da San Girolamo (*Ep.* 58,7; 129,4, *Apologia contra Rufinum*, 2,16), Giovanni Gualberto, *Acta*, PL 146,843b, Nicolò da Chiaravalle, *Ep.* 35 [PL 196,1629b], Everardus Yprensis, *Dialogus Ratii et Everardi*, 248) e nei *Carmina Burana* (*Fas et nefas ambulans*, 27).

<sup>13</sup> Cf. Tosi 2017, 515.

<sup>14</sup> Per ulteriori particolari rinvio a Novokhatko 2010.

<sup>15</sup> Particolarmente importante è poi il riuso di *Usque dum vivam* da parte di Ernesto Bonaiuti, che così intitolò un saggio autobiografico del 1936 (raccolto nel capitolo *Nostalgie* del volume *Pellegrino di Roma* del 1945), in cui il teologo, pur messo da parte, proclama di rimanere cattolico fino alla fine dei suoi giorni.

<sup>16</sup> Sulle sue origini si veda Tosi 2017, 118.

<sup>17</sup> Ad es. in Bernardo da Chiaravalle (*Ep.* 2,4), Ildegarda di Bingen (*Ep.* 91[r],13), nella *Vita Gislenni Hanoniensis* (171), in Petrus Camelianus (*Beatae Katerinae Aegyptiae vita*, 321) e Sigebertus Gemblacensis (*Vita Theodardi Traiectensis*, 37).

<sup>18</sup> Cf. anche 4,19, Altre riprese in chiave grottesca sono quella di R.L.Stevenson (*Vailima Letters*, 15) e quella del resoconto di Giulio Ricordi su «Musica e Musicisti» (59/3, 15 marzo 1904) del fiasco di *Madama Butterfly* di Puccini il 17 febbraio dello stesso anno alla Scala di Milano («non mancano le fregatine di mani, sottolineate da queste testuali parole: *consummatum est, parce sepulto*»)

<sup>19</sup> Sulla base di questo motto poi James Joyce coniò i nomi *Tristopher* e *Hilary* del suo *Finnegans Wake*.

<sup>20</sup> Il motto latino, rispetto all'originale greco, inverte i *cola*, e pone così l'accento sulla brevità della vita piuttosto che sul perdurare dell'*ars* oltre i limiti angusti della vita umana (cf. Setaioli 1988, 112, nonché, per la sua storia nella letteratura greca, Baumgartner 1970). Molti i passi delle letterature moderne che lo riprendono: Carlo Goldoni (*L'ipochondriaco*, 1,4), ad es. lo collega esplicitamente alla scienza medica, Goethe lo pone in bocca a due interlocutori di Faust, nella prima parte del *Faust* (rispettivamente nella scena della notte e dello studio); il poeta australiano Adam Lindsay Gordon ne fa l'ossessivo ritornello di una sua lirica (*Ars longa. Song of Pilgrimage*), lo riusano Theophile Gautier [*Capitain Fracasse*, ed. Paris 1967, 189]) e Abilio Estévez nell'epilogo di *Tuo è il regno*, è il titolo di un canone a due voci in do maggiore di L. van Beethoven del 1816, di un'opera teatrale di John Arden del 1964 e di un album del gruppo rock dei Nice del 1968. Il suo corrispettivo, a livello proverbiale, è registrato in tutte le lingue europee (cf. Lacerda-Abreu 2000, 22 s.).

<sup>21</sup> Per l'uso nel latino classico di *articulus* «piccolo membro» con accezione metaforica in espressioni temporali cf. *ThIL* 2,693,79 - 694,45. Per varie attestazioni medievali cf. Tosi 2017, 746.

<sup>22</sup> A questo proposito rimane fondamentale A. Henry, *Metonimia e metafora*, trad. it. Torino 1975 (ed. ort. Paris 1971).

<sup>23</sup> Si riferisce al supplizio di Tantalo, che per Orazio diventa il simbolo della situazione dell'avaro. L'espressione, già famosa nel Medioevo (citata nel *Verbum abbreviatum* di Petrus Cantor [1,15; 2,6] e nel *Dragmaticon Philosophiae* di Guillelmus de Conchis [4,1,1]), è usata da Marx (*Capitale*, 1,8), che così attribuisce alle masse operaie europee una condizione del tutto simile a quella schiavile; di qui deriva la presenza in testi della tradizione comunista (cf. ad es. Lenin, *Che fare?*, 2)

<sup>24</sup> Diffuso anche in inglese, cf. Arthaber 210.

<sup>25</sup> I paremiografi greci (*App. Prov.* 3,55, Macar. 5,36) riportano un perfetto equivalente e il motivo rientra nel *topos* della solidarietà fra gli animali simili, e soprattutto fra quelli feroci (cf. ad es. Aesch. *Suppl.* 226, Hor. *Epod.* 7,11 s., Iuv. 15,163 s., Sen. *De ira*, 2,8,3). *Canis caninam non est* è in particolare citato da Erasmo nel *Dulce bellum inexpertis* (*Adagia*, 4,1,1) e – accompagnato da *Lupus lupinam non est* – nei *Colloquia* (*Πτωχοπλοῦ τρι*3); nelle tradizioni proverbiali il cane è sostituito di solito dal lupo (cf. Lacerda-Abreu 2000, 199, Mota 1987, 113, Schwamenthal-Straniero 1991, 3124), meno spesso dal leone (ad es. in una favola di La Fontaine [4,12]), talora da altri animali esotici (in Brasile si dice *Dois bichudos não se beijam*).

<sup>26</sup> L'episodio, e la frase, è ripreso da Giovanni da Salisbury (*Polycr.* 8,19 [*PL* 199,790a]); nella letteratura moderna, si ritrova, ad es., in *Herzog* di Saul Bellow (7,2).

<sup>27</sup> Per una più ampia trattazione rinvio a Veen 1987, 67-75. Oltre a molte riprese in senso assolutistico, va segnalato che Erasmo (*Institutio principis Christiani*, 6,3) modificò il principio affermando che *nec protinus lex est quod principi placuit sed quod sapienti bonoque principi placuit*.

<sup>28</sup> A mio avviso, è probabile che Orazio, per evidenziare che la storia era veramente nota a tutti, accoppiasse con felice polarità coloro che per antonomasia tutto sapevano a quanti invece avevano una menomazione che impediva loro di conoscere correttamente, senza ulteriori specifiche allusioni (noto ai *lippi* assumerebbe quindi una funzione simile ad *Apparet id... etiam caeco*, cf. Tosi 2017, 330).

<sup>29</sup> Probabilmente, esso s'ispirava al *Ridentem dicere verum* delle *Satire* di Orazio (1,1,24).

<sup>30</sup> Rossi 2002, 46-50.

<sup>31</sup> *Cave canem* nelle case romane si trovava spesso scritto nei mosaici dei pavimenti dell'ingresso, rappresentanti un cane furioso ed è attestato nelle *Satire menippee* di Varrone (143 Bücheler) e in Petronio (29,1); ora è usato a proposito di pericoli di non grande entità e, scherzosamente, con riferimento a persone burbere e autoritarie. *In hoc signo vinces* deriva da un episodio della vita di Costantino narrato da Eusebio nella *Vita di Costantino* (1,28,2), e ripreso nella *Storia ecclesiastica*, 9,9, e dai successivi storici, cf. Sozomeno, 1,3,2, Socrate Scolastico, 1,2, Giorgio Monaco, *Chronicon*, 488, *Chronicon breve*, 110,585; 589. Costantino avrebbe avuto in sogno la visione di una croce con scritte

queste parole; svegliatosi, adottò come insegna del proprio esercito la croce, simbolo dei Cristiani, facendola apporre su tutti gli scudi, e ottenne la vittoria del ponte Milvio (312); in seguito, anche per riconoscenza nei confronti del Dio che gli aveva concesso la vittoria, si schierò decisamente dalla parte dei Cristiani. *Est est est!* è la denominazione di un vino bianco di Montefiascone che trae il nome da un curioso aneddoto: nel 1111 il vescovo Johannes Defuk nella sua discesa in Italia si era fatto precedere dal coppiere Martino, il quale aveva il compito di segnare con un *est* le locande dove c'era vino buono: arrivato a Montefiascone, per segnalare l'assoluta qualità del vino scrisse *Est est est!*

<sup>32</sup> Talora, invece, più banalmente, si vuole così raccomandare di non affaticarsi troppo nello studio, a scapito della salute. Esso è tratto da Giovenale (10,356 *orandum est ut sit mens sana in corpore sano*), dove però significa che bisogna chiedere alla divinità un'anima forte e un fisico robusto, e in particolare la capacità di sopportare le fatiche e di non avere paura della morte.

<sup>33</sup> Per la storia e l'uso di questo motto rinvio a Tosi 2017, 1893.

<sup>34</sup> Una fine analisi della produzione di questo regista, maestro della satira più amara, è quella di Conca 2013.

<sup>35</sup> L'espressione (tradotta volgarmente così: in realtà il primo elemento del binomio allude all'essere fecondi) è famosa e spesso citata. Si tratta della benedizione impartita da Dio al momento della creazione degli esseri viventi (1,22; 8,17), ed in particolare dell'uomo (1,28).

<sup>36</sup> A proposito dei motti dannunziani si veda in particolare Paradisi 2014.

<sup>37</sup> La frase rientra in uno sproloquio esilarante in pseudo-latino, introdotto da *Hic Patria, hit salta!*, cf. La Penna 2002.

<sup>38</sup> Si tratta anche in questo caso di una maggiore estensione del significato che va a discapito della sua comprensione (cf. *supra*).

<sup>39</sup> È situazione topica quella in cui uno, in un momento cruciale, sente un'espressione detta per caso e la percepisce come un'indicazione soprannaturale. Forse il caso più noto è quello delle *Confessioni* di sant'Agostino (8,12,28) in cui il santo, in preda a una crisi esistenziale, da una casa vicina sente una voce di fanciullo (o fanciulla) che ripete più volte *Tolle lege tolle lege!* Egli comprende che si tratta di un ordine divino; apre a caso la Sacra Scrittura e vi legge un passo dell'*Epistola ai Romani* (13,13 s.) in cui si invita a non vivere nelle gozzoviglie, ubriacature e nella lascivia delle alcove, ma ad unirsi a Cristo e a darsi alla continenza: questo episodio è decisivo per la sua conversione.

# Commentare Virgilio per l'«era nuova»: *Epos* di Giovanni Pascoli

Enrico Tatasciore

## RESUMO

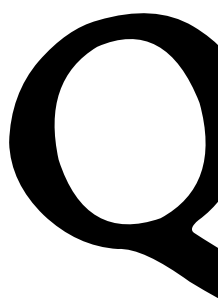
O modo do poeta e erudito Giovanni Pascoli de acessar a literatura antiga é entre os mais inovadores na área da cultura italiana entre os séc. XIX e XX – a época que Pascoli chama de “a nova era”. O artigo foca no comentário sobre a *Eneida* em *Epos*, uma antologia de literatura épica latina publicada por Pascoli em 1897. O comentário conta com muitos exemplos de uma sensibilidade original para com aquilo que, no poema, pode ser chamado de “científico”, por exemplo, o interesse de Virgílio na natureza (botânica e ornitologia) como também nos aspectos psicológicos dos sonhos. Além disso, a mitologia é abordada por Pascoli através de uma perspectiva moderna, alimentada por estudos em mitologia comparada. Sendo assim, o artigo reconstrói parte das fontes não literárias que ajudaram a Pascoli na criação do comentário: entre outros, A. Pokorny e G. Briosi a respeito da área botânica; E. Brehm a respeito da ornitologia; G. Dandolo a respeito da psicologia; K.O. Müller a respeito da mitologia.

## PALAVRAS-CHAVE

*Epos* de Giovanni Pascoli; *Eneida* de Virgílio; comentário; ciência; mitologia.

SUBMISSÃO 14 nov. 2018 | APROVAÇÃO 2 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 25 dez. 2018

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i35.22547>



n uno dei tanti suoi momenti di ristrettezze economiche, particolarmente grave anche sul piano emotivo, perché Ida si era sposata e occorreva passarle «un'annualità non indifferente» («nemmeno *maritata* può togliermi l'onore di mantenerla»), Pascoli si rivolge all'amico Giuseppe Martinozzi per esporgli un piano che, se accolto dall'editore Zanichelli, potrebbe risolverlo dalla dura necessità in cui è piombato. Gli chiede – è il 10 dicembre del 1895 – di intercedere presso l'editore perché accolga un piano di lavoro analogo a quello che stava sviluppando per Raffaello Giusti, l'editore di *Myricae*.<sup>1</sup> Per quest'ultimo aveva pubblicato, nel settembre 1894, *Lyra romana*, volume pilota di una serie di antologie che avrebbero dovuto coprire tutto l'arco della letteratura latina, componendo una «Biblioteca Classica» (poi intitolata *Nostrae Litterae*) per la quale, pur «un poco arretrato», lavorava in quel momento al volume sull'epica, intitolato appunto *Epos*. Il piano prevedeva una suddivisione dell'opera in libri e volumetti, corrispondenti ad altrettanti generi, maggiori e minori («Epos», «Lyra»...; «Historia», «Philosophia»...; «Epyllia»...; ma la partizione oscilla negli anni). Trattandosi di un'opera destinata alle scuole – pur con l'ambizione di inserirsi nel dibattito accademico, e di entrare nelle biblioteche delle famiglie colte d'Italia – il maggiore risalto era dato ai grandi: in *Lyra romana* campeggiano le figure di Catullo, Orazio e Marziale; in *Epos* (che in verità è parte di una incompiuta trilogia e, come primo volume, ospita la sola epica di tipo storico), è in assoluto rilievo l'*Eneide*, commentata quasi per intero, e senz'altro preannunciata, nell'economia del libro, dagli *Annales* di Ennio, per la cura con cui sono editi tutti i frammenti e per l'estesa analisi stilistica del loro linguaggio.<sup>2</sup>

Ma il contratto con Giusti, come apprendiamo dalla lettera a Martinozzi, non bastava. Un progetto aggiuntivo e parallelo, dedicato alla letteratura greca, avrebbe alleviato le pene economiche del poeta-professore. Occorreva però un grande editore, in grado di anticipare forti somme (il Giusti, anch'esso



sollecitato più volte in tal senso, come testimoniano le lettere, «non aveva mai denaro a sua o meglio a mia disposizione»); un editore capace di accogliere una «proposta di lavoro» a prospettiva biennale o triennale, pagando sull'unghia, e in «pochi giorni», «una caparra [...] di mille lire (nientemen!)». L'esclamazione dello stesso scrivente mostra quanto enorme fosse la somma pretesa. Una richiesta analoga, fatta nello stesso anno a Giusti, di un anticipo urgente da erogare «di qui a due giorni», ammontava a sole 250 lire: «per trasferirmi in campagna», si giustificava Pascoli, «dove riposare i nervi».<sup>3</sup>

Pur in questa angoscia, tuttavia, il lavoro procede «di lena», in uno spirito di esaltazione febbrile. Ed è in tale spirito che le parole a Giuseppe Martinuzzi sul progetto delle «*litterae graecae*» scorrono senza il freno di una comunicazione formale, con la schiettezza d'intesa con cui si parla a un amico. Conta poco che la «serie di antologie» cui si riferiscono riguarda la letteratura greca; di fatto, esse descrivono quello che Pascoli aveva intenzione di fare anche – e anzi già stava facendo – con le antologie di letteratura latina. Egli stesso spiega all'amico che si tratterebbe di un «*pendant*» del manuale per il Giusti. La calzante definizione che si legge nella lettera appartiene dunque, a pieno titolo, anche alle uniche due opere realizzate, *Lyra* ed *Epos*: «antologie con proemio storico, con commento geniale, pittoresco, poetico, interessante; fatte in modo di dare un'idea delle opere intere pur riportandone solo passi e di ricostruire dai frammenti l'opera intera, quando, come nella lirica, non sono che frammenti» (quest'ultima affermazione vale benissimo per il primo capitolo del commentario storico di *Lyra*, dove i frammenti della lirica greca sono appunto accostati l'uno all'altro a dare l'idea dell'intero).

E se Zanichelli non dovesse convincersi? Pascoli suggerisce un argomento perentorio, con l'aria di chi abbia il polso della situazione: «ora nelle scuole ci vuole un poco di genialità». È chiaro il fastidio del professore costretto a far lezione sulle «infami edizioni storiche del Mueller e i lirici greci dello Zambaldi e quel pover uomo dell'Inama».<sup>4</sup> In *Epos*, nella *Prefazione*, scriverà: «Credo [...] che per la scuola, almeno per la scuola italiana, non

facciano assai quei commentatori o tedeschi o italiani che premono l'orme dei tedeschi (non dico tutti i tedeschi né tutti gli italiani: molto ci corre!), i quali presentino gli scrittori greci e latini come complessi problemi grammaticali o, concediamo, filologici». <sup>5</sup> È vero, prosegue, che ridicoli sono gli epifonemi di quei commentatori che si mettano, «come l'amico di Orazio», a gridare, dal fondo della pagina, «*Pulcre, bene, recte!*». Ma d'altra parte agli utenti dell'opera, «al discepolo e al maestro», non si può negare «il concorso della propria commozione, dicendo, con garbo, di questa anche qualche perché». <sup>6</sup>

Contro la tendenza di tipo grammaticalistico così denunciata, ma anche contro un atteggiamento vanamente giudicante più che valutativo, la critica che si sviluppa nel commento di *Lyra* e di *Epos* si propone dunque come 'estetica' in almeno tre sensi: è una critica dell'*aisthesis*, della fruizione estetica del testo e dell'emozione che ne deriva; è una critica valutativa, che individua i punti in cui l'effetto estetico è più riuscito; è una critica delle funzioni estetiche del testo, dei meccanismi del suo funzionamento. Il collante è una resa partecipata, simpatetica, del testo da parte del commentatore: il commento sarà dunque – torniamo a quelle spericolate ma auree parole – «geniale, pittoresco, poetico, interessante». <sup>7</sup>

\*

Non è qui possibile ricostruire il contesto storico in cui una visione del genere si sviluppa; certo si sviluppa, anche, per fastidio e reazione. Si prenda, per rimanere ai commenti virgiliani, l'antecedente diretto di *Epos*, l'*Encide* di Remigio Sabbadini, culmine – validissimo, peraltro – di tutto un filone di critica positivista. <sup>8</sup> Sabbadini apre così, senza mezzi termini, il primo dei suoi quattro volumetti: «Un commento dev'essere oggettivo più che sia possibile; gli apprezzamenti soggettivi variano a misura dell'intelligenza e del sentimento personale; perciò le osservazioni estetiche vanno lasciate allo scolare e al maestro». <sup>9</sup> Appunto. Asciutto e nitido come saranno tutte le pagine del suo commento. Tanto nitido e preciso da essere, del resto, affidabile per lo stesso

Pascoli: le speculazioni di *Epos* sulla struttura definitiva dell'*Eneide*, le ipotesi su come Virgilio avrebbe sciolto certi nodi (le famose «contradizioni» dovute allo stato non finito dell'opera),<sup>10</sup> poggiano sulle premesse di Sabbadini, anche quando vogliono capovolgerle. L'analisi grammaticale con cui Sabbadini accompagna la sua lettura, la semantica delle parole ricostruita in senso storico, cioè come idioletto di uno scrittore d'epoca augustea, lasciano più di una traccia nel commento di Pascoli. La chiave del confronto, però, non sta nella semplice registrazione dei debiti, ma nella torsione che Pascoli applica alla materia derivata da Sabbadini, giungendo a un nuovo paradigma dell'arte del commento: grammatica e semantica delle parole storicamente verificate – ciò che offriva Sabbadini – diventano infatti il punto di partenza per una lettura che di volta in volta cala la lingua e lo stile virgiliani nell'individualità del contesto narrativo e simbolico in cui si realizzano. Per semplificare, potremmo dire che, laddove Sabbadini ha un'impostazione paradigmatica, Pascoli analizza il testo secondo un atteggiamento sintagmatico. Ed è giusto aggiungere che l'originalità pascoliana non è un'originalità senza storia, priva di passato: se si legge il commento a Virgilio mettendolo a confronto con i materiali di lavoro del commentatore, con i volumi di Sabbadini e degli altri commentatori tedeschi che lo hanno preceduto (consultati meno sistematicamente, essi rispondono comunque, grosso modo, all'impostazione di Sabbadini), ci si accorge facilmente di quanto le soluzioni pascoliane, sia pure in una radicale differenza nello stile del commento, crescano su una tradizione esegetica dalle fondamenta molto solide.<sup>11</sup>

Ma torniamo alla lettera a Martinuzzi. «Geniale, pittoresco, poetico, interessante»: chi si serva di parole come queste nel 1895 non può farlo che con una cert'aria di spacconeria – ed è l'ingrediente pubblicitario, potremmo dire, del progetto esposto da Pascoli. Un Goethe o uno Schiller potevano parlare di «genio» e farne un'idea radicale in un sistema di pensiero ben definito; un Burke poteva discorrere di «pittoresco», e da un fatto di moda accedere a una nuova categoria della percezione e della creatività;

un Manzoni scoprire nell'«interessante» il «mezzo» con cui la poesia attrae a una verità morale. Ma alle soglie del Novecento? La scuola carducciana, da cui Pascoli proveniva, aveva inibito anche solo l'accostamento della parola «poetico» a un'operazione così 'scientifica' come quella del «commento». Eppure l'ossimoro – ch  tale pareva all'accademia del tempo, e Pascoli lo sapeva – non   una semplice trovata di *réclame*: finisce per sintetizzare le intenzioni di un approccio nuovo al compito del commentatore, e allo stesso tempo, con quella scelta lessicale, ne rivela le pi  lontane radici. L'*evocativit * che si richiede al commento, e che Pascoli esprime, in una comunicazione di servizio, nei termini di un romanticismo grammaticalizzato, ha, sul piano storico-letterario, il suo diretto antecedente proprio in quel vasto movimento – romantico, appunto – di riscoperta dell'antico come termine di confronto *sostanziale* per il moderno. Non si tratta, naturalmente, della ripresa ingenua di moduli fuori tempo o stemperati nel vasto consumo, nel *kitsch* (il 'pittoresco'). Il fanciullino,   ben noto, se da un lato ha antecedenti in Leopardi e Schiller, dall'altro si nutre di Darwin ed Heckel. L'evoluzionismo, nella sua versione 'moralizzata' tipica di Pascoli, getta un'ombra di stanca cupezza sulla storia umana che   tutt'altra cosa sia dal brillare di torsi classici nel buio – brillare di arte assoluta – che Friederich Schlegel rappresentava nel suo *Saggio sullo studio della poesia greca*, all'aurora della rivoluzione romantica, sia, discioltasi la rivoluzione nella quotidianit  borghese, da un 'romantico' trasformato in ornamento, privo di forza conoscitiva. Leopardi, che nell'alveo di quella rivoluzione aveva visto forse pi  lungo oltre gli entusiasmi di una auspicata rigenerazione nell'antico, parlava gi  di dissoluzione del mito, di perdita di senso delle favole, e dava cos  gli argomenti di partenza al nostro Pascoli positivista disilluso. Si legga *L'era nuova*, non a caso collocata, nei *Pensieri e discorsi*, dopo *La Ginestra*:<sup>12</sup>

Ora la poesia del nostro secolo   l'ultima emanazione [...] dal concepimento primitivo della vita interna ed esterna; concepimento fondato sull'illusione e sull'apparenza.   cominciato il secondo concepimento: quello fondato sulla

realtà e sulla scienza. L'emanazione poetica di questa nuova era del genere umano è cominciata? Non pare, non credo.<sup>13</sup>

Quando la poesia sarà «emanazione» del «secondo concepimento», quando sarà «emanazione poetica della scienza», allora sarà «destinata a render buono il genere umano». <sup>14</sup> Perché? Una formula è a fondamento di questa riflessione, una formula che congiunge in un nesso dialettico scienza e poesia: «il poeta è quello e la poesia è ciò che DELLA SCIENZA FA COSCIENZA». <sup>15</sup>

Il discorso *L'era nuova* viene letto a Messina nel 1899. *Epos* era uscito due anni prima. Ci si può chiedere: è corretto dire che in *Epos* Virgilio sia commentato *per l'«era nuova»*, o, per dir meglio, *in vista* dell'«era nuova», nell'epoca in cui la scienza ha soppiantato o sta soppiantando le illusioni, e la poesia ha a che fare col terremoto dei suoi più antichi e usuali elementi, la finzione, il mito, il *come se*? Nulla di esplicito dice *Epos* su questo argomento; ma i modi stessi del commento e l'interpretazione di numerosi passi cruciali, in cui è coinvolto il rapporto tra mito e realtà, lasciano intuire che, commentando l'*Eneide*, Pascoli trovasse in Virgilio una sorta di specchio e di guida lungo il sentiero – appena segnato, appena accennato in direzione del futuro – dell'«era nuova». <sup>16</sup>

\*

Tra le caratteristiche di Virgilio che emergono da *Epos* ve n'è una strettamente legata al tema della scienza: Virgilio possiede una profonda *conoscenza e coscienza del reale*, e un senso acuto delle cose nella loro dimensione materica, concreta – 'cosale', appunto. Pascoli mostra di tenere assai da conto la notizia del discepolato del poeta presso Sirone, quando annota i versi relativi al vestibolo dell'Averno (*Aen.*, VI, 273-94) mettendoli a confronto con Lucrezio, e avvertendo: «Per tutto questo passo ricordo ciò che dice Servio: *Ex maiore... parte Syronem (Sir.) i. e. magistrum suum Epicureum sequitur*». Due colonne di note – ed è tanto nell'economia del libro – spiegano capillarmente le varie figure del vestibolo infernale (*Luctus, Curae, pallentes Morbi* ecc.) in

parallelo col libro III del *De rerum natura*.<sup>17</sup> È solo uno degli esempi da cui emerge la figura, assai cara a Pascoli, di un Virgilio poeta-scienziato o, come lo definirà in un gruppo di lezioni per la Scuola Pedagogica di Bologna (quelle del 1908-1909), poeta dell'«esperienza». Il raggio d'azione di questa esperienza è assai vasto: «Virgilio consultava tanto se stesso quanto il non sé; guardava tanto dentro di sé, che fuori di sé, a ciò che viveva e parlava nell'anima sua. Perciò rivolgendosi egli a ciò che è sempre eguale in tutti i tempi riesce ad essere anche il poeta dei nostri tempi. Cosa che è ben lontana di [*sic*: «da»?] altri poeti antichi».<sup>18</sup>

Certo l'auscultazione dell'esperienza del reale, di ciò che c'è, dentro e fuori di sé, ha qui a che fare con la scienza, e sia pure con una scienza praticata inconsapevolmente e *ante litteram*. Anche il sogno di Enea, su cui le lezioni bolognesi tornano spesso, di fatto parafrasando il commento di *Epos* (*Aen.*, II 268-97), è a questo scopo esemplare: mostra, con la sua rispondenza ai principi della psicologia, «come il poeta riesce con la propria esperienza a far cosa perfetta scientificamente, pur facendola perfetta artisticamente».<sup>19</sup> L'esclamazione «divino Poeta dell'animal», che accompagna in *Epos* le note al passo in questione, ha dunque un neanche troppo riposto significato tecnico: 'divino poeta-psicologo', 'divino poeta della psiche'. Gli strumenti esegetici di cui si serve il commentatore esorbitano, del resto, dalla semplice sfera della letteratura, e pescano in quella della scienza. Le note esplicative del sogno di Enea riprendano infatti quasi alla lettera alcuni passaggi di un'opera di Giovanni Dandolo, uno dei primi studiosi moderni dei processi onirici.

È stata Francesca Nassi a mostrare per la prima volta l'incidenza degli studi di Dandolo sulla cultura e sull'estetica di Pascoli: anche, specificamente, sull'estetica, perché – anche attraverso l'apporto di altre fonti, fra cui Spencer, Sully, e Max Müller – Pascoli giunge ad elaborare, tra fine Ottocento e i primi del Novecento, una sua teoria – per la verità sempre *in fieri*, mai giunta a formulazione definitiva – sull'origine del fenomeno artistico e poetico, che assimila i processi creativi del sogno a quelli della creazione artistica e, prima ancora, a quelli della

creazione mitica. Il *Fanciullino* del 1903, come è noto, fa tesoro della lettura del Sully, e nel tardo corso bolognese sulla poesia epica, come negli appunti per gli *Elementi di letteratura*, troviamo diverse formulazioni di questa associazione.<sup>20</sup> Francesca Nassi registra nella poesia di Pascoli un ispessirsi della ricerca nei territori del sogno proprio a partire dalla metà degli anni Novanta dell'Ottocento,<sup>21</sup> e nota l'influenza degli studi di Dandolo – collega di Pascoli a Messina negli anni 1899-1902 – proprio sugli studi danteschi del periodo messinese, in particolare sulla *Mirabile visione* del 1901.<sup>22</sup> Ma se il parallelo fra Dandolo e il commento di *Epos* al sogno di Enea è corretto, bisogna retrodatare la lettura del volume in questione – *La coscienza nel sonno*, del 1889, già ampiamente citato dalla Nassi – almeno al 1896, l'anno in cui Pascoli attende alla stesura parallela del commento del libro II dell'*Eneide* e del saggio *Eco d'una notte mitica*, dove pure il «lavorio, forse incoscio, dell'ingegno che crea», della «mente» di Manzoni che scompone e ricompone gli «elementi» della notte di Troia appare come «un sogno pieno di bizzarre e incerte parvenze».<sup>23</sup> Si nota anche, proprio a partire da *Epos*, un primo utilizzo della parola «penombra», che, come ha mostrato di recente Carla Chiummo, diverrà tematica nella prosa e nella poesia di Pascoli, spesso in contesti di riflessione estetica e critica: l'immagine sfumata di una Roma «ancor nella penombra dell'avvenire» è offerta al lettore, per contrasto, dal procedere di Enea fra le mura in costruzione della futura nemica Cartagine (*Epos*, nota a *Aen.*, I, 438). Nel *Fanciullino* del 1903 si leggerà che «la vocina del bimbo interiore» va ascoltata «nella penombra dell'anima»; e – veniamo al rapporto fra sogno, penombra e poesia primitiva – «una penombra umida di sogno grava sulle  $\nu\epsilon\chi\upsilon\ \alpha\iota$  degli epici», sarà detto nel corso bolognese sulla poesia epica.<sup>24</sup>

Ebbene, con «lavorio», «bizzarro» e «bizzarria», anche «penombra» è una parola che Pascoli poteva incontrare, in relazione alla sfera dei fenomeni onirici, nel libro di Dandolo.<sup>25</sup> È il passo in cui si parla del «lavoro incoscio del cervello, del quale lavoro si coglie il prodotto in una qualche sintesi conscia, senza che sia possibile rinvenirne i singoli dati costruttivi»: che è quanto

Pascoli nota a proposito della combinazione di elementi primi, alcuni derivati dall'*Eneide*, altri nuovi, nella elaborazione manzoniana della «notte degli'inganni e dei sotterfugi». Non a caso nella stessa pagina Dandolo si sofferma sull'insondabilità delle intuizioni dei genii, da Galileo e Newton a Pindaro, Shakespeare, Dante, Michelangelo: «quanto è più comprensiva e geniale una sintesi, tanto meno se ne sente responsabile il suo autore»; il quale, «di quel fatale lavoro meccanico» che incessantemente opera, per «gruppi associativi», nel cervello, coglie solo «la fine, riflessa, come un prodigio, nella sua coscienza».<sup>26</sup> Si noti che per Dandolo «meccanico» sta per «fisiologico» e «inconscio», e lo spazio che separa il conscio dall'inconscio è presentato, metaforicamente, come un luogo di «penombra»: «a noi pure, mentre si bada a tutt'altro, sorride talvolta e come da lontano un'idea [...] non ancora interamente spuntata sulla sommità della coscienza»; poi «di mano in mano quella [idea] va uscendo dalla sua penombra [...] finché la possiamo finalmente contemplare nella sua piena luce».<sup>27</sup> Con una nota: «Questo uscire di un'idea dalla sua penombra, non vuol dir altro, che il progressivo suo intrecciarsi e fondersi con altre idee», «idee affini, le quali gradatamente si associano» alla prima.<sup>28</sup> Ancora, l'«oggetto della coscienza» può essere tanto «un'idea» quanto «un sentimento»;<sup>29</sup> e il processo di disvelamento dei materiali inconsci è fluido («man mano che questo occulto lavoro vien lumeggiato dalla coscienza»)<sup>30</sup> Queste citazioni, che oltre all'elemento concettuale mostrano anche il codice metaforico dello studioso (coinvolgente il campo semantico della luce e dell'oscurità, con le sue gradazioni), si leggono bene in controluce a un passo di *Eco d'una notte mitica*, uno dei più citati, anche per il fatto che la similitudine del paesaggio coperto di nebbia compare, in *Epos*, nelle note al sogno di Enea:

Pare un sogno, in cui una persona ora è quella, ora un'altra, e si trovano insieme sensazioni vecchie e recenti, intrecciate e commesse a fare mostri di visioni, poi sparite subitamente in parte e in parte rimaste, come in un paese montano sotto la nebbia mattutina si vedono castelli e piantagioni per aria e un grigio uniforme tra e sotto loro. Ho trovato! Ho trovato! Quale incanto vedere il lavoro, forse



inconscio, dell'ingegno che crea, e assistere alla genesi dell'opera d'arte!<sup>31</sup>

Se la «genesi dell'opera d'arte» «pare un sogno», è anche perché il funzionamento della coscienza nel sonno è analogo a quello della coscienza nella creazione (si noti il ricorrere dello stesso verbo, *intrecciare*: «intrecciarsi e fondersi», «intrecciate e commesse»)<sup>32</sup>. Alla base di entrambi vi sono elementi inconsci, che viaggiano nella mente, per così dire, in maniera in parte incontrollata dall'io. Non siamo di fronte a un inconscio in senso freudiano, ma piuttosto fisiologico-meccanicistico. Tuttavia, dato il principio di corrispondenza fra ontogenesi e filogenesi accolto da Pascoli, si capisce anche come quel sostrato inconscio, proprio perché fisiologico, possa essere da lui considerato comune, nella sua elementarità, all'uomo civilizzato e al primitivo.

Ma le parole di Pascoli paiono riecheggiare anche un celebre passo del *Sogno di una notte di mezza estate*, in cui Shakespeare sembra aver colto proprio la sostanza del processo onirico, con i suoi particolari fenomeni di sdoppiamento e deroga dal principio di non contraddizione: al risveglio dal sogno i protagonisti si trovano di fronte a un insieme di «things [that] seem small and undistinguishable, / like far-off mountains turned into clouds», attori increduli di un'esperienza in cui «everything seems double»: «And I have found Demetrius like a jewel, / Mine own, and not mine own», dice Helena (*Midsummer*, IV, I, 186-89)<sup>33</sup>. La similitudine del «paese montano», in *Epos*, è espressa così: «e il sogno è come un paese montano veduto sotto la nebbia, nel quale si vedono chiare alcune cime soltanto e il resto è occulto» (nota a *Aen.*, II, 272). E sembra di cogliervi un'eco – si veda come tutto Pascoli ha sincretisticamente fuso – ancora di Dandolo, là dove descrive il passaggio dalla veglia al sonno: «sono rappresentazioni slegate, fluttuanti, ricorrentesi [...] e fra queste [...] che segnano come le ultime cime dall'occhio distinte in una catena di colli sfumante lontana, qualche intervallo di cecità psichica, e qualche raro avvertimento degli stimoli esterni, che in un confuso ronzio si allontanano, si dileguano...»<sup>34</sup>. Nulla ci vieta di pensare che di quel

paesaggio e quella nebbia («immagine topica della poesia pascoliana», ricorda Daniela Baroncini, tematizzata quasi manualisticamente in *Nella nebbia*),<sup>35</sup> Pascoli facesse esperienza dall'orto o dalle finestre della sua casa a Castelvecchio, di fronte alla Pania: la scelta dell'immagine, caricata di valore descrittivo ed euristico, apparirà tanto più necessaria e originale, visto che il particolare della «nebbia mattutina» (la «nebbia mattinal» di *Arano*) è tutto pascoliano. Come spesso accade nel Pascoli maturo, le letture provvedono conferme e nuovi stimoli a riflessioni di lungo corso, radicate negli anni della formazione bolognese.<sup>36</sup>

L'analisi del sogno di Enea in *Epos* e la parallela lettura manzoniana di *Eco d'una notte mitica* rappresentano dunque il primo caso, nella cronologia del Pascoli commentatore e critico, di applicazione a testi letterari (ma il sogno di Enea è inteso come 'realistico', e questa è particolarità di Virgilio, a differenza del modello omerico del sogno di Achille) di una strumentazione d'analisi estetica mutuata dall'analisi del sogno, e sovrapponibile, per giunta, a quella dell'analisi mitica. La temperie culturale del comparativismo, del resto, col suo ampio trascorrere l'intero spettro dei fenomeni culturali, dal linguaggio al mito alla religione, sul filo di una variamente declinata analogia euristica fra storia dell'individuo e storia dell'umanità, legittima una simile sovrapposizione. La quale, nell'estetica e nella stessa poesia di Pascoli, sortisce il risultato di una rifondazione sostanziale dell'atto poetico e della letteratura stessa, con pieno sentimento della distanza, incolmabile ma sempre da ripercorrere, verso il momento originario della lingua e del pensiero primitivi.<sup>37</sup>

Ma veniamo al sogno narrato da Virgilio. Ne *La coscienza nel sonno* Dandolo si sofferma sui fenomeni, tipici, secondo lui, degli stati onirici, di sospensione del tempo e di «continuità di vita psichica fra la veglia e il sonno».<sup>38</sup> Tali fenomeni provocherebbero, all'interno del sogno, una sorta di appiattimento del passato e del futuro sul presente, con il conseguente aumento della pressione emotiva sull'io attore del sogno: «il tempo, nel sogno, [...] sembra più ch'altro un continuo presente»; «nell'atto di sognare, noi viviamo nel ricordo, come in una vera e propria attualità».<sup>39</sup> Le

emozioni, i sentimenti, le impressioni provate nella veglia tornano nel sogno ricombinate e compresenti, in forme evidentemente contraddittorie per la ragione vegliante.

È proprio questo, secondo Pascoli, il fenomeno rappresentato nel sogno di Enea, il quale sogna Ettore *vivo eppure morto*, in una contraddittoria compresenza di tempi e di sentimenti associati alla medesima figura: passato e presente, l'eroe visto vivo e vincitore e morto e straziato da Achille, la gioia per le sue vittorie, il raccapriccio per la sua morte. Val la pena di riportare una buona porzione del celebre passo (*Aen.*, II, 270-86), seguita da quelle fra le note pascoliane che più mostrano una lettura dell'episodio come «vero sogno»:

In somnis ecce ante oculos maestissimus Hector  
Visus adesse mihi largosque effundere fletus,  
Raptatus bigis ut quondam aterque cruento  
Pulvere perque pedes traiectus lora tumentis.  
Ei mihi! qualis erat, quantum mutatus ab illo  
Hectore, qui redit exuvias indutus Achilli  
Vel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis,  
Squalentem barbam et concretos sanguine crinis  
Vulneraque illa gerens, quae circum plurima muros  
Acceptit patrios! ultro flens ipse videbar  
Compellare virum et maestas expromere voces:  
'O lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum,  
Quae tantae tenuere morae? quibus Hector ab oris  
Expectate venis? ut te post multa tuorum  
Funera, post varios hominumque,urbisque labores  
Defessi aspiciamus! quae causa indigna serenos  
Foedavit vultus? aut cur haec volnera cerno?'

**268-79** (L'apparizione) [...] – *Raptatus bigis*: mi pareva fosse stato trascinato dalla biga (di Achille). – *ut quondam*: come quella volta, assai lontana. Il Poeta a differenza di Omero *Ψ* 65 e segg. narra un vero sogno; e il sogno è come un paese montano veduto sotto la nebbia, nel quale si vedono chiare alcune cime soltanto e il resto è occulto. Enea si rappresenta Ettore, come egli lo ha veduto in un tempo che crede assai remoto, e si ricorda d'averlo veduto così, eppure non si sa render ragione del perché da tanto tempo l'eroe non sia più tra i viventi. [...] – *qui redit*: presente. Enea qui esprime i

pensieri che si formavano nella sua mente, allora: pensieri contrari fra loro e interrotti da lacune. Ettore aveva lanciato il fuoco nelle navi Troiane, Ettore vestì l'armi di Achille, Ettore fu ucciso da Achille, Ettore fu trascinato dalla biga, Ettore non tornò più e non si vide più, ma dopo quelle due vittorie si aspettava che tornasse: ebbene nel sogno, egli suol ritornare vittorioso ed è nell'aspetto di quando fu morto, è morto e vivo, si vede così come era quando cadde, e gli si chiede perché non sia più tornato e come abbia tutte quelle ferite. Divino Poeta dell'anima! [...] – *exuvias indutus* (273): P 194. Ma non tornò. E a Enea, nel sogno, pare che soglia tornare! – *iaculatus: II 222*. E non tornò. [...].

279-97 (II colloquio) [...] – *Quae... morae* ? eppure a Enea pareva prima che fosse ancora tra loro e compiesse sue prodezze. – *Expectate*: nel sogno il tempo non conta più: Enea aveva provata la gioia delle vittorie d'Ettore, aveva provato il lungo desiderio di lui ucciso: questi due sentimenti si riproducono contemporanei nel sogno.

La parafrasi di Pascoli, qui particolarmente diffusa e insistente, serve ad aiutare il lettore a figurarsi tutte le contraddizioni che si agitano nella mente di Enea al momento del sogno.<sup>40</sup> Pascoli nota, per esempio, l'uso del presente in *qui redit*, e ne valorizza la funzione, che è quella di esprimere – come appunto, secondo Dandolo, accade nel sogno – la condizione di impressione viva di cose attuali: «*qui redit*: presente. Enea qui esprime i pensieri che si formavano nella sua mente, allora: pensieri contrari fra loro e interrotti da lacune».<sup>41</sup> La «vita psichica», infatti, spiega Dandolo, si regge, esattamente come la «vita organica», su «combinazioni di elementi», seguendo una «legge d'associazione»: «non è l'idea solitaria, isolata, che ne costituisce la forza e il carattere, ma l'idea associata e combinata con altre».<sup>42</sup> Quel particolare stato della vita psichica che è il sogno manifesta appunto un «lavorio pazzo e disordinato» della coscienza,<sup>43</sup> ed è questo lavoro che Pascoli cerca di mettere in luce e quasi di riprodurre nelle sue note. Perfino con qualche aggiunta didascalica, che denuncia chiaramente la fonte su cui si era documentato: «nel sogno», scrive, «il tempo non conta più»; e «i due sentimenti»

provati da Enea nella veglia, «la gioia delle vittorie d'Ettore» e «il lungo desiderio di lui ucciso», vi «si riproducono contemporanei». È un'osservazione che ci riporta con tutta evidenza al principio enunciato da Dandolo: «il tempo, nel sogno, [...] sembra più ch'altro un continuo presente»; «nell'atto di sognare, noi viviamo nel ricordo, come in una vera e propria attualità».

Quando riprende il passo in occasione della lezione per la Scuola Pedagogica di Bologna (quella già citata del 1908-1909), Pascoli, che ha evidentemente il suo *Epos* fra le mani, aggiunge a quanto legge o parafrasa dal suo commento ancora due o tre osservazioni di estremo interesse.<sup>44</sup> Leggiamole, a completamento delle note di *Epos* già citate: «Il poeta non sapeva di psicologia; ma si richiamava alla sua esperienza. Il fatto è che tutto il sogno è procurato dal rumore che Enea sente, sembra che sia anteriore il sogno, ma non lo è. Si sveglia e quasi contemporaneamente a questo risveglio ha certo tutto sognato. Non è a caso per me che l'ultima parola del sogno sia *ignem* (fuoco)». Qui la spiegazione realistica del sogno<sup>45</sup> sopravanza persino quella simbolica, offerta da *Epos* a *Aen.*, II, 296-97, *Sic ait, et manibus vittas Vestamque potentem / Aeternumque adytis effert penetralibus ignem*: «il simbolo della vita che da Ilio doveva andare ad ardere nel focolare di Roma, eternamente». Il fatto è che qui Pascoli porta alle estreme conseguenze quanto ha appreso da Dandolo. Per Dandolo infatti c'è un condizionamento persino fisiologico fra gli «stimoli esterni» e la rappresentazione onirica; ma non solo: anche gli «stimoli interni», i sentimenti e le passioni della veglia, agiscono riflessi nel sogno: «pare adunque che l'energia fisiologica onde il sogno si continua, durante il sogno, sia da ricercarsi tanto negli stimoli esterni, quanto negli stimoli interni»;<sup>46</sup> se può accadere di risvegliarsi proprio sotto il pungolo di stimoli esterni («dal freddo, dal caldo, da rumori, da contatti, punture d'insetti e così via»;<sup>47</sup> donde l'interesse per il sogno di don Rodrigo antologizzato in *Sul limitare*: il «sozzo bubbone paonazzo» agisce appunto come uno stimolo esterno), sono le passioni a sprigionarsi nel sogno: «nel sogno, la passione corre spedita al suo fine».<sup>48</sup> Il passaggio graduale

dalla veglia al sonno discioglie nella psiche ricordi, timori e desideri:

Come ogni mattina – si legge in una pagina già citata – non ci si sveglia con un particolare ordine d'idee e di sentimenti, così anche in un particolare stato psichico ci si va addormentando. Talvolta sono rimembranze della giornata, che s'insinuano leggere e vaporose [...]. Talvolta sono speranze e desideri che ci traggono dietro loro lusinghe; dolcissima illusione, che adombra un così vivo e certo presentimento di realtà, da ritardare anche il sonno.<sup>49</sup>

Nel sogno si verifica «il ritorno di quella parte affettiva, nella quale massimamente riconosciamo l'attività e l'individualità incommunicabile del nostro Io»:

Il ricordo, nel sonno, o l'infausta anticipazione d'una sciagura, ci desta di soprassalto fra lagrime e singulti infrenabili, come l'immagine d'un pericolo corso, ci riscuote sotto l'incubo opprimente della paura. Ciò non vuol dir altro, che i nessi psicologici, affidati all'elaborazione dei centri nervosi, si compiono fatalmente anche nel sonno, e tocco un certo grado d'impulsività, commuovono tutto il mondo rappresentativo, provocano il sistema efferente, rendendo impossibile la continuazione del sonno.<sup>50</sup>

La lettura del risveglio di Enea che Pascoli offre nella lezione appare improntata a una sensibilità di questo tipo, d'uno psicologismo fisiologico e materialista. Se appare eccessiva, sul piano esegetico, l'interpretazione del sogno e del risveglio di Enea come riproduzioni realistiche di fenomeni psichici e fisiologici, se troppo fine sembra la notazione che fa di *ignem* la traccia linguistica di una intenzionale espressione d'un dato psichico, bisogna pure ammettere che il risultato cui il commentatore giunge di fronte ai suoi ascoltatori è quello di sbalzare dal testo tonalità semantiche e nessi narrativi senz'altro interessanti e condivisibili, coinvolgenti tutta l'atmosfera dell'episodio virgiliano e il rapporto fra il suo protagonista Enea e le sorti della collettività e della stessa Troia. Sul finire del sogno Ettore dice a Enea (è la parafrasi di

Pascoli, con commento immediato: *Aen.*, II, 289-297; segue il risveglio dell'eroe, 298-308):

«Fuggi, figlio di una dea! (il che non è ozioso, perché intende dire che sua madre lo proteggerà) Togliti da queste fiamme (*eripe flammis*)» – Finisce l'azione del sogno col fuoco ch'egli già vede chiaramente al veder Ettore che estrae dal sacello il sacro fuoco; questo fuoco del sogno richiama l'idea del fuoco reale. Appena Enea si desta, va dalla parte più alta della casa e ascolta che cos'è che succede. Gli pare che sia come un incendio in una messe matura che scricchiola bruciando, oppure una grande piena. – Un'altra osservazione per far vedere la finezza del poeta che ci mette tanto sentimento. Il nemico è dentro le mura di Troia; troia rovina dalle sue vette. Ora questo rumore di armi, questo rumore d'incendio, ripercuotendosi nel sogno pare voglia dare subito la coscienza che Troia sia invasa dal nemico. Può essere, ma come fa a sentire questa espressione così scelta che Troia rovina dalle sue vette? – Ecco come si può spiegare: tale espressione voveva da un pezzo aggirarsi nell'animo di Enea e di tutti i Troiani, che avevano ormai il presentimento che la città dovesse cadere al lungo assedio. Nell'Eneide [ma leggi «Nell'Iliade»], Ettore, palleggiando il figlio, dice: «L'empo verrà, che Troia rovinerà poi che sarà morto Ettore» – e la notizia sparsasi per la città desta tanto pianto che pareva che tutta l'alta Ilio rovinasse dalle sue cime [è *Il.*, XIII, 772, citato in *Epos* accanto a *Aen.*, II, 290, *ruit alto a culmine Troia*]. Tale espressione non è che la sintesi dei presentimenti che questo eroe doveva avere pur la sera di un giorno passato in sì gran festa, che aveva però avuto un presagio funesto: i serpenti che avevano avvinghiato il corpo di un sacerdote, la novella del greco menzognero, le mura distrutte da loro stessi per far passare il cavallo... era naturale anche questo.<sup>51</sup>

Si vede bene come la cornice del sogno e del risveglio intesi in senso psicologista-fisiologico raccolga, ordinandoli, nessi di tipo narrativo ed emotivo che dal sogno, e dalle prime impressioni di Enea dopo il sogno, risalgono a tutto il precedente racconto, con gli episodi di Laocoonte, di Sinone e dell'ingresso del cavallo nella città. La spia linguistica, il ripetersi di lessemi come *flammis* (289), *ignem* (297), *flamma* (304), e più avanti *Vulcano*, *ardet*,

*relucent* (310-12, le case di Deifobo e Ucalegonte), se direttamente serve a Pascoli per provare la coincidenza, sul piano del racconto, di «stimolo esterno», «presentimento» del personaggio, e realtà dei fatti che si svolgono sulla scena, indirettamente sposta la sua analisi su un terreno semiologico (lo stesso indicato da Pazzaglia per *Eco d'una notte mitica*)<sup>52</sup> di sicura fruttuosità ermeneutica. Il sogno diventa così la sintesi di tutto l'antefatto della presa di Troia, e il preludio al seguito della narrazione: le fiamme, i combattimenti, la caduta. Abbraccia persino l'antefatto omerico, attraverso il richiamo intertestuale risemantizzato in una moderna interpretazione da psicologia di massa: il «presentimento» di Enea è, per così dire, indotto, oltre che da vari accadimenti funesti da una «espressione» (*ruit alto a culmine Troia*) che circola realmente e ossessivamente fra i Troiani, tanto da condizionarne persino i sogni, come accade a Enea, in ciò veramente uomo tra gli uomini. Le note di *Epos*, forse anche per lo spazio concesso alla descrizione del sogno, sorvolano alquanto sul risveglio di Enea; ma questa tarda ripresa le integra egregiamente, schiudendo nel commento al passo una dimensione interpretativa senz'altro originale, ancorché invischiata in meccanismi scientifici un po' rigidi e ingenui, se rapportati al fatto letterario.

\*

Sarebbe troppo facile, se non ne avessimo determinato il retroterra culturale, dare a simili notazioni il titolo di semplici superfetazioni personali del gusto – e delle fissazioni – di un commentatore estroso; rilevare che osservazioni come quelle proposte da Pascoli tradiscono un approccio a Virgilio talmente lontano dalla media dei commenti anteriori, coevi e successivi, da apparire quantomeno bislacche. 'È Pascoli', si potrebbe concludere, 'commenta come può commentare Pascoli'. Occorre invece capire, e proprio sulle punte più stravaganti del commento misurarne le intenzioni profonde.

L'esempio del sogno di Enea evidenzia appunto una caratteristica del commentare che, come vedremo, ha solide radici nell'estetica di Pascoli. C'è un rapporto di simmetria o specularità



fra il poeta commentato e il suo lettore-commentatore: il lettore-commentatore si assume l'onere di acquisire le stesse competenze del poeta, per seguirne, svelarne e apprezzarne le strategie espressive. Se il poeta è anche 'scienziato', tale dovrà sforzarsi di essere anche lui. È abbastanza evidente quanto di autoreferenziale vi sia in una simile attitudine, se il commentatore è Pascoli: sarà un caso che egli colga la 'scientificità' di Virgilio, la sua aderenza esperta alle cose, proprio là dove la sua personale inclinazione lo guida più spontaneamente, verso i sogni, le piante, gli animali? In un aspetto, tuttavia, l'atteggiamento di Pascoli resta istruttivo come un'acquisizione della pratica del commento non scontata per la cultura dell'epoca. L'immedesimazione del commentatore nell'autore commentato, lo sforzo di ricreare le condizioni culturali della nascita della poesia, sono un'eredità dello storicismo carducciano reinterpretato in chiave intuitiva («geniale», avrebbe detto Pascoli) che coniuga lo studio della cultura dell'autore alla sua immediata pratica poetica, alla sua *techne* realizzata in poesia. La sensibilità di Pascoli si mostra qui – come in tanti altri punti della sua opera in prosa – anticipatrice di quel vasto movimento di cultura poetica che porterà all'individuazione del concetto di 'poesia pura', col suo necessario corollario di riflessione (e valorizzazione della riflessione) sul 'fare' poetico.<sup>53</sup>

Al carattere individuato da Pascoli nell'arte di Virgilio, di una sua intrinseca scientificità, risponde un principio generale d'ordine estetico, che fa capo direttamente all'idea pascoliana che la poesia si trovi, prima che nelle singole realizzazioni poetiche, nelle 'cose'. E tale principio può essere sintetizzato così: occorre *comprendere* le cose per *rappresentarle*. Ad esempio, il verso *incipie, parve puer, risu cognoscere matrem* dell'ecloga IV, come non può essere compreso se non si conosce il modo di comunicare del «fanciullo» (quel *risu* significa «non col riso, ma per mezzo del riso»), così non avrebbe potuto essere scritto con tale «nitidezza» dal poeta se questi non fosse stato a contatto, prima che con la parola, con la cosa: «è inutile consultare dizionari e trattati, se non si comprende il fanciullo che Virgilio comprendeva».<sup>54</sup> Proprio in base a questa prospettiva ci si può spiegare come le note di *Epos*

facciano posto persino alla ‘scienza’ propriamente detta. Si è visto il caso della psicologia del sogno. Ma Pascoli fa appello anche a competenze botaniche e ornitologiche che considera possedute da Virgilio, e da acquisire da parte del lettore. Di qui certe glosse schiettamente didascaliche, apparentemente esorbitanti rispetto alle esigenze di un commento, ma in realtà sempre riconducibili a una ragione individuata nel testo, che congiunga la precisione del particolare di realtà alle sue risonanze simboliche. Tutt’altro che rare, tali note rivelano una seria esigenza di avvicinamento del discorso epico al reale degli oggetti, degli esseri, dei fenomeni di cui si può fare esperienza. Esse sono il luogo dal quale il commentatore, gettando uno sguardo nel testo, vi coglie – e ripristina per il lettore attraverso la mediazione linguistica – il legame della parola con la realtà (legame che sente connaturato nell’arte di Virgilio), e ne evidenzia le sfumature simboliche.

È celebre il «ramo d’oro», che Virgilio paragona al vischio (*Aen.*, VI, 205-209): *Quale solet silvis brumali frigore viscum / Fronde virere nova, quod non sua seminat arbos, / Et croceo fetu teretis circumdare truncos: / Talis erat species auri frondentis opaca / Ilice, sic leni crepitabat brattea vento.* La similitudine ha valore epifanico: Virgilio se ne serve per *far vedere*, per mettere l’oggetto straordinario sotto gli occhi del lettore. Non si può dire che Pascoli, col fornire ai versi una trascrizione botanica, obliteri questa importante funzione, che è appunto quella del mostrare. Lui che a Castelvecchio vedeva ogni inverno gli alberi ‘doppi’, su cui alligna la pianta parassita, si chiede a quale specie in particolare pensasse Virgilio, e risponde offrendo direttamente al lettore, in una lunga nota, gli strumenti per decidere:

*viscum*: pianta parassita sempre verde, che forma cespugli tondi d’un verde gialliccio su altri alberi, e vi si scorge specialmente nell’inverno quando le foglie dell’albero sono cadute. Due specie ne abbiamo: il *Viscum Album*, con bacche color d’acqua, e il *Loranthus Europaeus* o vischio quercino, che ha bacche e fiorellini di color giallo.<sup>55</sup>

Virgilio parla appunto di *ilex*, l'elce o faggio che è del genere delle querce (*quercus ilex*); e nella comparazione associa l'immagine del vischio all'inverno (*brumali frigore*). Sono elementi di contorno che, con quello primario del colore giallo, identificano il *viscum* come «vischio quercino». La nota sembra derivare dalla consultazione congiunta dei due manuali di botanica presenti a Casa Pascoli, la *Storia illustrata del regno vegetale* di Aloisio Pokorny e l'*Atlante botanico* di Giovanni Briosi. Si legge nel Pokorny:

Il Vischio (*Viscum album*) è una pianta parassita sempreverde, che si radica nel legno di diversi alberi, [...]. Il fusto [...] forma degli ammassi sferici di un verde giallognolo che sono apparenti sopra tutto in tempo d'inverno, quando gli alberi si sono spogliati delle loro frondi. [...] Il frutto è una bacca globosa, bianca [...]. Delle bacche di un altro parassita dello stesso ordine, il Vischio quercino (*Loranthus europaeus*), che cresce sulle querce, si prepara la sostanza detta pania [...].<sup>56</sup>

È evidente che la nota di Pascoli ricalca questa voce. Se ne discosta per descrivere il colore differente delle bacche, che sono bianche nel *Viscum album* e gialle nel *Loranthus europaeus*. Il colore delle bacche del vischio quercino non è indicato né nel Pokorny né nel Briosi; ma in quest'ultimo, che ha tavole a colori, si vede chiaramente il colore dei frutti di entrambe le specie, e, nella figura del vischio quercino, si individuano anche i «fiorellini», anch'essi gialli.<sup>57</sup> Del resto, tutto questo Pascoli poteva conoscere anche per esperienza diretta.

La botanica viene dunque incontro all'esegeta, che, seppure in maniera allusiva, lascia intendere al lettore che Virgilio, poeta e scienziato della natura, aveva ben presente una *reale* varietà di vischio – il quercino – nel momento in cui creava il simbolico ramo d'oro che tanta fortuna avrebbe avuto, proprio in quegli anni, grazie al libro di James George Frazer.<sup>58</sup> Non si tratta quindi di erudizione fine a se stessa. Il senso di tanto spiegamento di competenze denuncia la precisa intenzione del commentatore di mostrare l'*aderenza* alla realtà del discorso simbolico virgiliano, la

polarizzazione fra dato di realtà e dato mitico, simbolico, fantastico. D'altra parte, il ripristinato legame fra la narrazione simbolica e gli elementi di realtà comporta, per quegli stessi elementi, un'immediata investitura sul piano del simbolo anche in testi ulteriori rispetto a quello commentato. Se la comparazione di Virgilio è da leggersi come l'istituzione di un rapporto simbolico fra il «ramo d'oro» e il vischio, ogni successiva rappresentazione del vischio non potrà che alludere, per Pascoli (e per quel lettore passato attraverso Virgilio), a una situazione liminare fra il mondo dei vivi e l'aldilà: si pensa ovviamente al *Vischio*, il poemetto nato sì dall'esperienza, dall'osservazione dei vischi nelle stagioni di Castelvecchio, ma anche legato all'ineludibile influenza simbolica di questo luogo dell'*Eneide* (e della dantesca selva dei suicidi). Il vischio-ramo d'oro può essere pertanto considerato, rispetto alla nuova rappresentazione offerta dal poemetto pascoliano, un «presupposto» o «antefatto», come lo chiamava Pascoli: cioè, anche in assenza di richiami testuali diretti, un precedente nella linea della tradizione culturale, che surdetermina la nuova emergenza dell'oggetto.<sup>59</sup>

\*

La descrizione precisa, dettagliata, degli oggetti nelle note risponde a uno dei principi tipici della concezione pascoliana del mito, un principio – qui sta il rispecchiamento con l'autore commentato – che Pascoli immagina proprio anche della concezione virgiliana: la necessità che vi siano *corrispondenze riconoscibili* fra l'oggetto mitico e l'oggetto naturale, perché dall'oggetto naturale è scaturito quello mitico. Si tratta di un'impostazione di lettura del mito, tipica della mitologia comparata (da Karl Otfried Müller a Ludwig Preller, da Friedrich Max Müller a Tito Vignoli ad Angelo De Gubernatis), che entra in *Epos*, e cioè nell'interpretazione di Virgilio, con un sensibile tratto d'originalità: l'applicazione del procedimento mitopoietico tipico della fantasia popolare al lavoro di un singolo individuo. Per gli studiosi di mitologia il mito è prodotto esclusivo della creatività del popolo: «i miti», spiega De Gubernatis in un suo trattatello

divulgativo, «sono bensì *poesia*, ma non invenzione di poeti, sì bene creazione mirabile d'un solo, d'un grande, unico, veramente immortale poeta, del popolo». <sup>60</sup> E il poeta di professione «non fa altro se non levare, in una forma più artistica, la credenza popolare già esistente». <sup>61</sup> Ebbene, per Pascoli Virgilio, nella sua raffinata sensibilità, possiede la capacità di farsi antico e popolare, di ripercorrere i passi di quel processo di creazione mitica che percepiva operante nella cultura popolare, e che vedeva invenire così schiettamente i poemi omerici ed esiodici. I «miti elementari» – leggiamo ancora De Gubernatis – nascono appunto dall'«osservazione poetica del mondo fisico», in epoche in cui la scienza non esisteva. La naturale «curiosità dell'uomo primitivo», che pensa come un «fanciullo», si appuntava allora alle domande tipiche del fanciullo: «Come son nato? Chi mi portò su questa terra?». In un «tempo in cui non c'erano libri da consultare, né scuole filosofiche, né etnologi, né antropologi», questi uomini cercavano la risposta «tentando direttamente il gran libro della natura». <sup>62</sup> Siamo, è evidente, anche nell'area di interesse del *Fanciullino*. Il principio di una corrispondenza fra ontogenesi e filogenesi (per il quale il punto di riferimento scientifico di Pascoli, come è stato dimostrato, era Heckel) si trova applicato anche in una pagina di Karl Otfried Müller, che Pascoli certamente conosceva:

La fantasia, che nell'età infantile degl'individui e dei popoli si appalesa e più attiva e più ingenua, faceva vedere a quei primi uomini un incontro or nemico or benigno delle diverse divinità, e nello spuntare e nel morire della vegetazione, e nell'invernali tempeste, e negli ardenti soli, e finalmente nelle singolari qualità fisiche delle regioni diverse; dal quale incontro derivarono ora lieti ed ora funesti gli eventi. Nella mitologia greca rimasero molte tradizioni di quella primitiva ingenuità che t'incanta, e di quella semplicità che ti commuove, le quali derivarono da questo periodo della religione greca in cui ella ebbe solo il carattere di religione naturale. <sup>63</sup>

In un secondo momento tali elementi primitivi avrebbero poi perduto di vista il «congiungimento degli Dei con la natura», e si sarebbero convertiti, in una fase più matura della cultura greca, in simboli di aspetti e qualità della vita psicologica e sociale, al punto che gli stessi «più illustri mitologi dell'antichità» avrebbero smarrito la chiave delle «antiche favole». Compito degli studi moderni è allora quello di «alzare il velo» caduto a ricoprire i miti originari, di rifare all'indietro il percorso di questa loro «posteriore trasformazione»: dalla quale in verità, scrive Müller, «si riconosce massimamente l'antichità loro, in quella guisa che gli edifici danno prova d'esser vetusti, quanto più son ruinati e rosi dal tempo». <sup>64</sup>

Quello qui enunciato è un principio metodologico che sicuramente Pascoli condivideva, e che in *Epos* mostra di cogliere celato nella stesso atteggiamento di Virgilio di fronte al mito. <sup>65</sup> Ma il «libro della natura», il poeta che aveva scritto le *Bucoliche* e le *Georgiche* non poteva «tentarlo», là dove anche nell'*Eneide* gli se ne offrì l'occasione, se non lasciando trasparire un sentimento di nostalgia per la perduta immediatezza della concezione mitica. Come si avrà modo di vedere, anche tale sentimento, per Pascoli, entra a far parte dell'espressione poetica. Si può dire che egli ne espone un aspetto nell'introduzione di *Epos* sulla *Poesia epica in Roma*, là dove si sofferma su questioni di stile e sull'idea che dell'epica ha Virgilio. Ma in realtà, le affermazioni che più direttamente aggrediscono il tema del rapporto di Virgilio col mito saranno delegate alle note. Già nelle pagine introduttive, però, Virgilio appare come il poeta-lettore che in Omero ed Esiodo è in grado di cogliere un universale popolare, la voce remota di quell'«unico, veramente immortale poeta» (ricordiamo *De Gubernatis*). Virgilio, scrive Pascoli, «intendeva l'arte epica [...] come forse nessun altro Romano, in un modo tutto suo e degno di lui e della sua anima di poeta». <sup>66</sup> I «difetti» della poesia omerica erano per lui un «tratto di naturalezza», componente essenziale del «sentore epico»: «Si metteva forse egli nella persona d'un aedo antico? E perché no? Egli aveva l'anima veggente». <sup>67</sup> Nel poema delle *Georgiche* voleva «che si sentisse quello che egli sentiva in quello Ascreo, la voce di poeti più antichi, di proverbi e canti

anonimi». A tale disposizione, che è di estetica e di poetica, si deve nell'*Eneide* «lo spesso ricorso di versi d'Ennio e d'altri passati, persino di contemporanei come Varrone Atacino e Vario», per non parlare delle 'imitazioni' omeriche.<sup>68</sup> Ma risalendo indietro, vale quello che diceva già *Lyra romana*: la poesia nasce da «canti primitivi», da un «grido» trasformato «in parola», da un «suono» trasformato «in idea»;<sup>69</sup> e questi canti vengono dal «popolo»: «canti di popolo, rilavorati da un buon *aoidos*», si odono «intelaiati nella [...] cornice» dell'epos omerico.<sup>70</sup> «Cenni di canti anteriori dimenticati» li chiama *Epos*, «conchiglie fossili testimoni di acque ora lontane»,<sup>71</sup> che Virgilio cercava e intendeva finemente: «una tale eco di voci che furono, vibrava all'anima di Vergilio dai poemi di Omero e di Esiodo; e volle che non mancasse nella sua [opera]». <sup>72</sup> Anche l'epica romana, del resto, nasceva, con Livio Andronico, da un «desiderio [...] del popolo»: «certo è innegabile», scrive Pascoli, «che traducendo l'*Odissea* per il popolo, egli soddisfaceva a un desiderio, che era nel popolo, di sentir più vive e vere notizie intorno a un eroe prediletto». <sup>73</sup>

Fondato su tali premesse, si capisce che lo studio applicato da Pascoli all'arte di Virgilio va ben al di là di un concetto esclusivamente letterario. Il principio di una corrispondenza fra oggetto fisico e sua trasfigurazione mitica diventa, in un Virgilio così inteso, principio di carattere estetico. Ciò è tanto vero che, sul piano operativo del commento, si riscontra pressoché uniforme la necessità di offrire al lettore note precise, che facciano intendere le ragioni per cui quell'oggetto – e non un altro – è stato scelto in quel contesto: il modo, cioè, in cui il dato fenomenico *fondi* il discorso mitico e simbolico. In tal senso è esemplare, accanto alla nota sul *viscum*, quella sull'*ulmus opaca ingens*, l'albero posto da Virgilio nel vestibolo dell'Averno (*Aen.*, VI, 283): «*Ulmus*: scelto dal Poeta forse perché sterile di frutti e denso di foglie». Qui è il naturalista che parla, accordando le proprie conoscenze ai particolari della scena virgiliana, che, per il fatto stesso di esser lì presenti, richiedono una motivazione coerente con il contesto. Pascoli non si chiede se il particolare dell'olmo fosse eredità di una tradizione letteraria, ma anzi intende come operazione originale di

Virgilio proprio quella di *specificare* il tipo d'albero (si ricordi la polemica contro la genericità di «alberi» e «augelli» in Leopardi, nella conferenza *Il sabato*). Il poeta, dunque, chiamando in causa le proprie competenze, doveva *scegliere* l'albero che più si addicesse al contesto infernale: e ha scelto l'olmo, «sterile di frutti e denso di foglie». <sup>74</sup>

\*

Inutile dire che per Pascoli la 'scienza' di Virgilio ha un'estensione vastissima. Egli sembra ammirarne la *doctrina* quasi come un uomo medievale, e poco manca che non lo vediamo parlarci del poeta dell'*Eneide* come di un mago. Il fatto è che il Pascoli interprete ascolta, con l'uomo razionale, anche il fanciullino (a volte più questo che l'altro); ossia, per dirla in termini di codificazione delle prospettive epistemologiche, arretra il proprio punto di vista a momenti della storia culturale 'primitivi' rispetto al paradigma scientifico-razionale, per accedere con maggiore immediatezza a un mondo culturale ed estetico che è radicalmente diverso dal nostro. Ascolterà pertanto i poeti contemporanei a Virgilio (Orazio, Properzio) e i suoi immediati lettori, biografi e commentatori, anche tardoantichi (Asconio Pediano, Donato, Servio, Macrobio), con molta più disponibilità – che non è necessariamente acritica credulità – a cogliere il contenuto di verità insito nella loro testimonianza; seguirà, in alcuni luoghi cruciali (ad esempio, nell'episodio di Sinone), la lettura di Servio più che quella dei moderni Gossrau, Wagner, Peerlkamp e Sabbadini, (perché Servio, cavillosamente scomponendo e interpretando le parole di Sinone, le sue anfibologie, gli offre la più immediata via d'accesso al piano drammatico della narrazione, che s'impernia sull'attuazione dell'inganno attraverso la parola); insisterà sulle proiezioni dantesche di certi versi, perché Dante è stato, col riscriverli, il loro primo grande lettore e traghettatore nella nostra tradizione. <sup>75</sup> Anche l'apparente bizzarria di ricomporre un nuovo esametro dai monconi di versi tagliati (là dove si è scelto di omettere una o più sequenze), appartiene a quell'*habitus* del commentatore che lo porta il più possibile ad avvicinarsi al



paradigma culturale del testo commentato: in questo caso, all'arte del rapsodo (su cui peraltro si sofferma il *Commentario*).<sup>76</sup> Un solo esempio, tratto dal libro I (*Aen.*, I, 494-95, 496-97, 631-32, 695-96); i frammenti sono disposti a gradini, e i tagli sono segnalati dagli asterischi:

Haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur,  
Dum stupet, \*  
\* ad templum, forma pulcherrima Dido  
Incessit \*:  
\* simul Aenean in regia ducit  
Tecta \*.  
\* ibat dicto parens et dona Cupido  
Regia portabat Tyriis duce laetus Achate.

Ma torniamo al Virgilio 'scienziato'. Non può mancare, fra le molteplici manifestazioni della sua «esperienza», una sincera adesione del commentatore – e poi, ripetiamo, si tratta di Pascoli – al mondo ornitologico dell'*Eneide*. Ecco la nota a *Aen.*, VII, 189-91, i versi sul picchio, l'uccello che prima era re: *Picus, ecum domitor; quem capta cupidine coniunx / Aurea percussum virga versumque venenis / Fecit avem Circe sparsitque coloribus alas*. Pascoli commenta: «il picchio, uccello dall'abito molto variegato in cui si trova il nero, il giallo, il bianco e il carmino». È una descrizione che riprende quasi alla lettera quella di una delle autorità ornitologiche del nostro, la *Vita degli animali* di Alfred Edmund Brehm: il picchio rosso maggiore «è notevole per l'abito grandemente variegato. Le parti superiori sono nere, le parti inferiori grigio-giallo-sucido, [...] le guancie, le strie del collo, grandi macchie sulle spalle e fasce trasversali sulle ali sono bianche, l'occipite ed il sottocoda d'un bellissimo carmino».<sup>77</sup>

Un altro esempio è quello della *Fama* (*Aen.*, IV, 173). Non che a Pascoli sfugga la grandiosità allegorica della celebre immagine. La mette anzi in risalto in *Eco d'una notte mitica*, proprio a contrasto con la parodia manzoniana: «a me pare che il Manzoni con la sua analisi della divulgazione misteriosa del segreto [...] abbia, dirò così, tradotto in sorriso vernacolo la stupenda

descrizione epica della Fama». <sup>78</sup> Ma in *Epos* vuole risalire alle sorgenti dell'immaginario di Virgilio, che anche in questo caso poggia sul fenomenico. La fama, dice Virgilio, è come un uccello, un mostruoso uccello dalle ali coperte d'occhi: *sese attollit in auras / Ingrediturque solo et caput inter nubila condit*. Nelle note al passo (*Aen.*, IV, 173-88), le competenze letterarie e quelle ornitologiche del commentatore lavorano in sinergia. È richiamato Omero (*Od.*, XXIV, 413), la cui Fama, però, □ σοα, «è in origine il tuono, voce di Zeus», nasce cioè, già in quel caso, per astrazione da un fenomeno naturale. Sono citati, sull'eco del verso *mobilitate viget, viresque acquirit eundo* (175), tre versi di Lucrezio, versi spiccatamente 'scientifici', imperniati sulla descrizione dello stesso fenomeno di crescente dinamicità (*De rer. nat.*, VI, 340-43: *Denique quod longo venit impete, sumere debet / Mobilitatem etiam atque etiam, quae crescit eundo / Et validas auget viris*). E il «mostro alato», la Fama, «prima piccola per paura, poi smisurata, dalla terra al cielo», è a questo punto «concepita come un uccello corridore», che *sese attollit e ingrediturque solo*, «ha i piedi nella terra». Ora, «uccello corridore» non significa semplicemente 'uccello che corre', ma è voce ornitologica che identifica quegli uccelli che non sono in grado di volare (e che dunque si contrappongono ai cosiddetti 'volatori'), e ai quali appartiene la specie africana che Pascoli doveva avere in mente stendendo questa nota, lo struzzo (ricordiamo che siamo nel libro di Didone): e infatti, leggiamo nel Brehm, «la scienza attuale [...] considera i brevipenni [fra cui lo struzzo] come una sezione dei corridori». <sup>79</sup>

Ma la commistione tra mito, poesia e natura continua, né la fantasia di Pascoli, dietro quella di Virgilio, si ferma qui. Se la Fama, *monstrum horrendum ingens*, è figlia della Terra e sorella di Ceo ed Encelado (179-81), la sensibilità di Virgilio fa sì che la genealogia non venga enunciata senza una pennellata tipicamente epica, l'inciso *ut perhibent*, che fa dire al commentatore: «il poeta epico si appella alla tradizione precisamente quando inventa. Ricordate Turpino?». L'allusione è al favoloso autore della *Vita di Carlo Magno*, cui si richiamano Pulci, Boiardo e Ariosto, ed è in segreta polemica con Sabbadini, il quale, prendendo alla lettera l'*ut*

*perhibent*, aveva commentato: «Vergilio non à piú fede nelle tradizioni mitologiche; questa espressione sarebbe assurda nei poemi omerici». Per Pascoli costituisce, invece, un tratto epico. Ma se Virgilio, qui, sta sentendo da antico, è allora possibile un'altra metamorfosi della Fama, stavolta in pavone (che è un gallinaceo, e può volare): *oculi* (182) è annotato: «si è ispirato alla favola di Argo e al pavone: al grande pavone che stende le sue ali cerulee seminate di occhi d'oro, sopra noi, nelle notti serene». Bellissimo tratto, veramente «pittresco», anche se non del tutto motivato dal testo virgiliano, dove non si parla che indirettamente di cielo («le ali cerulee») e di stelle (le macchie sulle ali, «occhi d'oro»). Ma tant'è, la fantasia di Pascoli insegue quella di Virgilio verso le scaturigini della figura mitica, e sulle ali di quella duplica, nel commento, l'immagine originale in una seconda immagine, appoggiata e insieme staccata sul testo latino: quella di un cielo notturno che si stende «sopra noi», come le ali di un immenso pavone.<sup>80</sup> Dov'è finito il *monstrum horrendum*? Forse l'immaginazione ha preso un poco la mano al commentatore, ma a noi interessa la genuinità e la coerenza del suo assunto: cercare nella rappresentazione virgiliana il seme di un rinnovato contatto con la natura e col fenomenico attraverso un cammino a ritroso nel mito. Ancora il Brehm, che parla del colore dorato delle macchie «oculiformi» del pavone, si affianca come *auctoritas* scientifica a quelle letterarie cui i commentatori sono più usi ricorrere. Se andiamo a leggere la sua descrizione dell'uccello troviamo infatti confermate quelle caratteristiche che la nota di Pascoli trasfigura in immagine pittoresca:

Il Pavone comune [...] è d'un magnifico azzurro-porporino con splendore dorato e verde sulla testa, sul collo e sul davanti del petto; [...]: le ali sono bianche con istriscie trasversali nere; il mezzo del dorso però è azzurro-cupo e le parti inferiori nere. Le remiganti e le timoniere sono color bruno-noce-chiaro, verdi e magnificamente ornate di macchie oculiformi le penne che costituiscono lo strascico.<sup>81</sup>

Anche nel pavone maggiore l'azzurro si mescola al dorato: «de piume della parte inferiore del collo mostrano macchie a squama color verde-azzurro con orlo verde-dorato; le piume del petto con l'orlo verde metallico hanno splendore dorato». <sup>82</sup> Pascoli ha lavorato di pennello a larghe campate, e del variopinto manto del pavone ha isolato e giustapposto i toni principali e contrari, il «ceruleo» e l'«oro». Ma quel pavone che vola *caeli medio terraeque*, «tra cielo e terra», com'egli traduce, gli parla anche sul piano delle funzioni narrative: l'unione fra Enea e Didone era avvenuta in una *spelunca* (165), accompagnata dai suoni del cielo e della terra; e *Tellus e Iuno* (la quale, per il mito, ricorda Pascoli, rappresenta il cielo) sono le figure di quel rumoreggiare della natura attorno ai due amanti. Sulla scorta della *Teogonia* di Esiodo, le note all'episodio del *Connubio* (IV, 160-72) e a quello successivo della *Fama* (IV, 173-197) si richiamano, dipingendo il fondale naturale e simbolico sul quale staccano le dolorose vicende degli uomini. <sup>83</sup> Il volo della Fama come pavone, sembra dirci Pascoli, materializza l'inevitabile ripercuotersi sulla collettività dell'«errore» dei due amanti: pur nel segreto di quella *spelunca*, esso affondava sin dall'inizio in una dimensione cosmica. Nulla di tutto ciò, naturalmente, si trova nel commento di Sabbadini, né negli altri utilizzati da Pascoli (solo Heyne fa cenno a Lucrezio).

Un ultimo esempio. A Virgilio sono riconosciute competenze tali da toccare, almeno in un caso, anche le scienze della terra. Nell'*excursus* su Ercole e Caco del libro VIII Pascoli coglie la spiegazione, in forme mitiche, di fenomeni geologici e meteorologici. Le note s'incaricano di segnalare le corrispondenze, ad esempio: «In Caco si trovano [...] due persone mitiche, il gigante che spira fuoco, personificazione del vulcano, e la nuvola tenebrosa (*Cacius, Caicus, Caecus*), che oscura il Sole e guizza di lampi, ed è dal Sole squarciata» (nota a VIII, 190-99); oppure: «le vacche non sono che i raggi del sole» (nota a 200-12). In una lezione tarda sulla *Modernità di Virgilio*, uno di quei testi viventi nell'oralità in cui il professore più si sbilancia, rivelando con una sola battuta il suo pensiero, Pascoli tornerà sull'argomento osservando che nel libro VIII «i miti vulcanici sono narrati con una

percezione di scienziato». <sup>84</sup> Non poteva essere più esplicito, né più disinvolto nel pronunciare la parola tabù: «scenziato». E «percezione» ci fa capire quanto peso il commentatore attribuisca alla capacità di Virgilio di cogliere il *sensibile*, una capacità che il commento vuole mettere in risalto, quasi a gara col testo commentato.

\*

Che cosa muove dunque il commentatore all'insistenza su simili particolari, apparentemente stravaganti e lontani dalla più comune immagine dell'arte di Virgilio? Che cosa lo spinge a rompere così disinvolto la barriera tra le 'due culture', quella umanistica e quella scientifica? E ancora: si tratta di particolari necessari a intendere ed apprezzare la poesia di Virgilio? Evidentemente, per Pascoli sì. Note di commento come quelle che abbiamo letto si inscrivono in un assetto concettuale individuato da tre coordinate: la *cosa* (appartenga essa all'arte o alla natura, al mito o alla storia); <sup>85</sup> la relazione *poeta-cosa*; la relazione *lettore-cosa*. Quest'ultima, la relazione che lega il lettore alla cosa, si rivela altrettanto importante per comprendere la poesia che la relazione poeta-cosa per produrla: per Pascoli il lettore deve fare i conti, prima che con il poeta e con la poesia, con se stesso, con la propria capacità di avvicinamento alle cose, con, per così dire, l'allenamento della propria facoltà poetica. Egli s'incontrerà col poeta sul testo, che è la superficie su cui avviene la comunicazione, ma solo se avrà sviluppato l'esercizio all'auscultazione delle cose e della loro voce poetica. Come raccomanda la *Nota per gli alunni in Sul limitare* – la dimensione pedagogica qui sfocia in una vera e propria estetica della lettura – al giovane discente «non [...] salta nemmeno per la testa che si debba studiare soltanto come si dicano le cose: egli studia le cose, che si possono poi anche dire agli altri e anche non dire; ma, se si hanno a dire, intuisce sin d'ora che, quando si fanno o si sentono le cose, le parole vengono da sé». <sup>86</sup> Lo studio di cui parla qui Pascoli si alimenta della lettura («Il mio fanciullo legge»), <sup>87</sup> e questa deve saper vedere le cose attraverso la superficie del linguaggio. La massima catoniana, *rem*

*tene verba sequentur*, acquista un senso nuovo e più pieno in questa versione pascoliana, che fa del *rem tenere* un'istanza di conoscenza e della pronuncia dei *verba* un atto di significazione autentico solo quando si alimenti a quella conoscenza.

Se ci rivolgiamo ora all'atteggiamento del Pascoli commentatore, troviamo che esso fa perno appunto su questa relazione lettore-cosa. Se il lettore non comprende la cosa, non comprenderà nemmeno ciò che il poeta dice, come lo dice e con quanta novità o originalità. Le «cose» di cui parla *L'interpretazione di un poemetto*, siano esse un'alba o un fiore, una statua o una pittura, un mito, o, infine, una poesia, «queste cose»

o si conoscono, e allora il poeta, che ha espresso il sentimento ispiratogli in un certo momento da esse, sarà da voi più o meno ammirato e amato di avere aggiunto o molto o poco ai sentimenti che anche a voi ispirava o che a voi non ispirava quella poesia, quel fatto storico, quel mito, quella leggenda, quella rovina, quella sinfonia, quella pittura e scultura. O non le conoscete, e allora andatele a vedere, e, dopo apprezzate o disprezzate il poeta.<sup>88</sup>

Dato questo assunto, il commentatore si comporterà di conseguenza: cercherà di evocare e mostrare la cosa dietro la sua espressione poetica, offrendo al lettore gli strumenti per comprendere e valutare la poesia nella sua componente essenziale, ossia nel suo potere rivelativo della cosa; e non già della cosa in astratto, ma della cosa *per l'uomo-poeta* che con essa è entrato in relazione, in una relazione individuata, unica («il sentimento ispiratogli in un certo momento»), ma condivisibile e sovrapponibile, in un accrescimento di conoscenza, ad altre relazioni istituite da altri uomini.

E qui conviene tornare a riflettere sul carattere attribuito da Pascoli all'arte di Virgilio. Il poeta-scienziato è un poeta *consapevole*. In termini schilleriani, è un *sentimentalischer Dichter*. Basti pensare anche solo alla riflessione sul Virgilio lettore di Omero, cioè sul poeta 'ingenuo' e il 'sentimentale' posti l'uno di fronte all'altro. Lo si è già visto: nel *Commentario* introduttivo a

*Epos*, Pascoli ci mostra un Virgilio senz'altro «moderno» in questo senso, un poeta che, posto di fronte alle espressioni di una primigenia visione del mondo conservate nella poesia omerica ed esiodea, vuole che anche nella propria voce risuoni l'«eco di voci che furono».<sup>89</sup> Vuole, appunto, come poeta sentimentale e riflesso: Virgilio cerca l'ingenuo ed è profondamente padrone della propria arte, che è l'arte di questa ricerca, di questo consapevole ritorno alle origini. Un tale poeta, è chiaro, è anche un *alter ego* dello stesso Pascoli: in lui Pascoli individua quella forma mista di poesia che unisce mito e consapevolezza del mito, mito e sua 'interpretazione'.

L'espressione 'interpretare il mito' non è nostra, ma di Pascoli. E la si incontra in *Epos* proprio là dove la modernità di Virgilio viene più chiaramente segnalata in questa accezione. Pienezza, fascinazione e realtà del mito da un lato, negazione, vanità e inconsistenza del mito stesso dall'altro formano la duplice componente di un'arte che le note di *Epos* mostrano in tensione tra «favole» e «ragionamenti».<sup>90</sup> È un Virgilio «pensoso»,<sup>91</sup> letto senz'altro con Leopardi, non solo il Leopardi della nostalgia per le favole antiche, ma anche quello del senso acuto del vero, che per Pascoli deve trasformarsi in elemento propellente di una forma nuova di poesia, capace di superare lo sgomento del nulla, la corrosiva *skepsis* della ragione. E qui si può procedere per contrasti, citando, prima che le parole di Pascoli, una nota di Sabbadini al passo in cui Virgilio fa cenno al mito delle sirene: proprio dalla tradizione esegetica con cui Pascoli più immediatamente si trova a fare i conti nasce infatti, quasi per reazione, l'idea di un'appropriazione dinamica del mito da parte di Virgilio.

Siano dunque i versi delle Sirene, *Aen.*, V, 864-65: *iamque adeo scopulos Sirenum advecta subibat / Difficilis quondam multorumque ossibus albos*. E questo è il commento di Sabbadini:

*scopulos Sirenum*, le Sirene, vergini incantatrici, sono la personificazione delle coste e degli scogli levigati dalle onde, che rompendovisi producono una certa armonia di suoni strana e allettatrice. [...] *quondam*, detto in persona del poeta,

al cui tempo quelle credenze meravigliose erano state distrutte dall'osservazione dei luoghi e dall'esperienza. Questo scetticismo mitologico è da Vergilio espresso in più luoghi ed è una delle caratteristiche per cui egli maggiormente si scosta dalla fede ingenua dei cantori omerici.

Non è, quello descritto da Sabbadini, proprio il sentimento leopardiano del 'vero', il sentimento che distrugge (com'è forte qui il verbo usato da Sabbadini) le «credenze meravigliose» cui i poeti antichi – antichi rispetto al moderno Virgilio – si abbandonavano con «fede ingenua»? Ma questo – e qui siamo alla prospettiva di Pascoli – non è per Virgilio il punto di arrivo, ma il punto di partenza. Per il Virgilio di Pascoli il mito, nella sua pienezza significativa, è oggetto di desiderio e di ricerca, non di *skepsis*. È per questo che Pascoli non può accettare, nell'interpretazione del passo, la lettura di Sabbadini, che fa del *quondam* lo spiraglio del pensiero razionale sulla materia del racconto; e al valore extradiegetico della particella ne preferisce uno spiccatamente diegetico, allusivo anzi a un evento che *precede* il passaggio di Enea, e che il lettore poteva conoscere attraverso la tradizione: «le sirene, dopo che Odisseo, e secondo altri Orpheo, passò immune, furono converse in scogli» (nota a *scopulos Sirenum*). Questa scelta di lettura non cancella però l'idea espressa da Sabbadini, che Pascoli non può che condividere: una 'distruzione' del mito c'è stata. Ma acquisito il riconoscimento di tale condizione culturale, si tratta per Pascoli di individuare la vocazione particolare dell'arte di Virgilio: quella condizione diventa così il presupposto contro il quale il poeta reagisce, mettendo in moto la sua personale ricerca del mito.

Si è fatto il nome di Leopardi, ed è chiaro: ci muoviamo ancora fra le riflessioni della *Ginestra* e quelle dell'*Èra nuova*. Ma l'esito più vistoso, quanto al rapporto della stessa poesia di Pascoli con quella di Virgilio, s'incontra senz'altro nell'*Ultimo viaggio*, la cui vocazione leopardiana è stata a più riprese sottolineata dalla critica.<sup>92</sup> Proprio questo poemetto può essere preso a campione della tecnica matura con cui Pascoli tratta il mito, per isolare in essa il ruolo determinante che vi gioca la componente virgiliana.



Per quanto la formula sia un po' abusata, non pare inutile identificare nel poemetto una 'funzione Virgilio': essa orienta alcune determinanti operazioni del poeta sulla materia delle 'fonti', una materia tutt'altro che indifferenziata e uniforme.<sup>93</sup>

Il dato più visibile è che la materia del poemetto, come il suo impianto, sono omerici (sebbene 'postomerico' sia il tempo del racconto). Le terre toccate da Odisseo nel suo nuovo viaggio sono quelle di cui parla l'*Odissea*; le sezioni in cui si suddivide il testo sono in numero di ventiquattro, come i libri del poema. Ma l'Odisseo di Pascoli, si sa, nel rifare a ritroso la sua odissea, nel visitare i luoghi che dovrebbero serbare memoria delle sue avventure, scopre che quelli e se stesso altro non sono che insensati tasselli di una vasta fantasmagoria, per cui il senso del mito si sfarina a poco a poco: «più lungi navigò, più triste» è il *refrain* che accompagna questa *quête* antiomerica e antidantesca. Ora, un altro eroe aveva toccato quei luoghi prima di questo Odisseo pascoliano: Enea. E Virgilio – Pascoli ce lo mostra in *Epos* – lo seguiva amorosamente, con la consapevolezza che il mito è (può anche essere) soltanto sogno.

Abbiamo già visto il caso delle sirene. Ecco invece come Pascoli affronta la descrizione del promontorio Circeo, al principio del libro VII dell'*Eneide*. Diversamente da Ulisse – i cui viaggi costituiscono un antefatto in senso propriamente narrativo del racconto virgiliano – Enea costeggia soltanto la terra dove abita Circe. Non approda, non visita la reggia, come aveva fatto Ulisse, ma della dea ode lontano il canto, mischiato al suono del telaio e alle voci delle fiere che la circondano. «Radono la terra Circea», riassume Pascoli, «dove la figlia del Sole, ha il suo palagio, che risuona sempre del suo canto e del rumore del suo telaio. E muggiti, grugniti, barriti, ululati. Uomini cambiati dalla dea in fiere».<sup>94</sup> Si tratta di *Aen.*, VII, 10-20, *Proxima Circaeae raduntur litora terrae...* Le note non mancano di rilevare il precedente omerico (di cui sono dati anche squarci di traduzione:  $\chi$  210 e segg., 220 e segg.) e quello di un grande, raffinato serbatoio di miti cui Virgilio spesso attinge, Apollonio Rodio ( $\Delta$  670-79): antefatti entrambi del nuovo testo e del nuovo racconto. Ma quando Enea,

col favore di Nettuno, supera i *vada fervida* del promontorio (*Neptunus ventis inplevit vela secundis / Atque fugam dedit et praeter vada fervida vexit*, 23-24), accade qualcosa, sul piano del senso del testo, che né in Omero né in Apollonio sarebbe potuto accadere: il mito di Circe e degli uomini mutati in bestie si riduce a puro suono della natura, il mistero e la seduzione del suo canto e di quel vario accordo di voci ferine si rivelano per semplice avviso di un burrascoso passo. Pascoli spiega: «*vada fervida*: così il Poeta interpreta il mito di Circe e delle sue bestie ruggenti». Ecco impiegata l'espressione che si diceva, 'interpretare il mito'. Qual è il suo significato? La breve nota ha l'effetto di scardinare l'illusione dell'intera scenografia. Già nel sunto si leggeva: «Nettuno soccorre i Troiani d'un buon vento che li porta oltre i frangenti perigliosi», frase cui Pascoli aggiunge, fra parentesi quadre: «così il Poeta al solito spiega la scena mitologica».<sup>95</sup> Se l'«al solito» denuncia una vera e propria prassi poetica, con cui il lettore deve familiarizzare, i verbi 'spiegare' e 'interpretare', in questi e simili luoghi di *Epos*, valgono a designare non tanto un'operazione concettuale preliminare alla resa artistica, quanto quella stessa operazione *immediatamente realizzata nella sostanza del testo*. Pare anzi di avvertire, soprattutto nella parola 'interpretare', un senso molto vicino a quello che essa ha in ambito musicale: il poeta, come un musicista, *interpreta* le note della partitura mitica che ha ereditato dalla tradizione.<sup>96</sup>

\*

Lo spazio di senso individuato da Pascoli nei luoghi di maggior emergenza mitica dell'*Eneide* è uno spazio riflesso, scisso, uno spazio in cui l'immagine, per così dire, esce da sé per guardarsi. Si crea con questa dinamica, nella poesia di Virgilio (secondo il modo d'intenderla di Pascoli), la *dimensione* del mito, un'area di senso misurata da una *distanza*. In tal modo Virgilio viene a mostrare a Pascoli (o Pascoli riconosce in Virgilio) uno spazio di operazione poetica trasferibile anche alla sua stessa poesia. Ma con quali risultati? Già a Schiller era accaduto di parlare di «tristezza» (*Wehmuth*) in relazione al modo poetico

sentimentale. Se mito e spiegazione del mito coesistono nel testo, e sono, anzi, ciascuno necessario all'altro, basta un nulla perché la pienezza di senso dell'evocazione mitologica si converta nella melanconia del «mito vuoto». Basta un nulla, ma è proprio quel nulla che tocca e corrode l'Odisseo dell'*Ultimo viaggio*:<sup>97</sup> «attento s'egli udisse / lunghi sbadigli di leoni, désti / al lor passaggio, o l'immortal canzone / di tessitrice, della dea vocale. / E nulla udì nell'isola deserta / e nulla vide».

Soltanto con il desiderio, nel «cuore», in un'inquieta veglia, l'eroe riesce a rivedere la reggia, a riudire il canto di Circe che si mescola col suono della spola (Aen., VII, 12-14, *adsiduo resonat cantu tectisque superbis / Urit odoratam nocturna in lumina cedrum / Arguto tenuis percurrens pectine telas*, luogo già caro a Leopardi e allo stesso Pascoli della *Tessitrice*): «Ed ecco il cuore dell'Eroe leoni / udì ruggire. Avean dormito il giorno, / certo, e l'eccelsa casa era vicina. / Invero intese anche la voce arguta, / in lontananza, della dea, che, sola, / non prendea sonno e ancor tessea notturna». Le reminiscenze virgiliane in questi versi non sono in rapporto neutrale con quelle omeriche. Esse testimoniano di quell'antefatto – il passaggio di Enea – che primo, nella storia letteraria, ha messo in discussione l'ingenuità e la pienezza del mito, ancora conservata nel racconto di Omero. Il passaggio di Enea nei luoghi del mito omerico è infatti, in una storia letteraria che per Pascoli è anche storia della coscienza umana, il passaggio dell'arte virgiliana che su quei luoghi stende un velo di distacco, innestando nel racconto mitico il seme della consapevolezza razionale: è un momento imprescindibile nella spessa trafila della tradizione, e la 'funzione Virgilio', che da esso origina, risulta elemento molto più rilevante, in una valutazione del peso degli attori coinvolti, delle tracce dei moderni veri e propri, di un Tennyson o di un Graf: il vero moderno, ben prima di essi, era stato il poeta dell'*Eneide*. L'importanza di *Epos* per la poesia pascoliana risiede appunto in questo: ciò che opportunamente è stato definito «denudamento del mito»<sup>98</sup> è un'operazione che Pascoli apprende o, per dir meglio – giacché parliamo di un poeta che legge un poeta –, *riconosce* in Virgilio prima che in altri. Il

lavoro di commento all'*Eneide* vale per il poeta, da questo punto di vista, come un importante momento di presa di coscienza, sia estetica sia tecnica.

Il rapporto del testo con le sue 'fonti', in Pascoli, non è d'inerte giustapposizione musiva ma di coinvolgimento a tutto tondo degli altri testi: grumi d'interpretazione del mondo, testimonianze di fasi del pensiero umano, essi non possono certo essere ridotti sullo stesso piano come equivalenti fornitori d'immagini o di sequenze lessicali. Si tratta di una complessa relazione in cui ogni elemento reca con sé anche la dimensione della *temporalità dell'opera*, e non solo quella semantico-figurativa del 'motivo', o quella linguistico-stilistica della parola. Dentro questa relazione l'elemento virgiliano svolge un suo ben preciso ruolo, come si può riscontrare continuando a interpellare l'*Ultimo viaggio*. Nella parte relativa al mito di Polifemo troviamo il caso forse più notevole di ripetizione, da parte di Pascoli, di un percorso lungo l'asse mito-realtà già tracciato da Virgilio.

Il punto di partenza, stavolta, è il libro III dell'*Eneide*, la 'piccola odissea' di Enea. Fra le terre toccate dall'eroe c'è la costa della Sicilia su cui incombe l'Etna, abitata da Polifemo e dagli altri ciclopi. Quando Enea salpa di qui, portando via con sé Achemenide (il greco abbandonato in quelle terre da Ulisse), «Polyphemo sente il battere dei remi, e corre al suono. Non potendo raggiungere i fuggenti, leva un grido immenso» (così Pascoli riassume *Aen.*, III, 655-81). Il *concilium horrendum* dei ciclopi, che a questo punto accorrono e si accalcano sulla riva, ha l'aspetto di una «grande selva di quercie o di cipressi»: *At genus e silvis Cyclopum et montibus altis / Excitum ruit ad portus et litora complent. / Cernimus adstantis nequiquam lumine torvo / Aetneos fratres, caelo capita alta ferentis, / Concilium horrendum: quales cum vertice celso / Aeriae quercus aut coniferae cyparissi / Constiterunt, silva alta Iovis lucusve Dianae.* Il riassunto dell'episodio si conclude appunto con queste parole: «E allora dalle montagne selvose escono i Cyclopi. Empiono il litorale. Sembrano una grande selva di quercie o di cipressi...». E se qui mancano indicazioni esplicite in direzione di un'interpretazione naturalistica

della «scena mitologica», è pur indicativo il fatto che l'episodio sia intitolato da Pascoli proprio *La grande selva*: il titolo è già in sé la 'chiave' eziologica del mito.

Si rileggano ora i capitoli XVIII-XXI dell'*Ultimo viaggio*, quelli che narrano del ritorno di Odisseo all'isola di Polifemo. L'eroe si attende di trovarvi ancora i ciclopi, o almeno una qualche memoria della sua gloriosa impresa. Ma gli uomini, semplici uomini che abitano l'isola, non serbano che vaga memoria di vulcani in eruzione (l'Etna), mentre Odisseo chiede loro (XX, 17-20, 28) «d'un enorme uomo gigante / che vivea tra infinite greggie bianche, / selvaggiamente, qui sui monti, solo / come un gran picco; con un occhio tondo...», e «verga un pino gli era». È la descrizione che si trova in Omero e che Virgilio condisce di nuovi particolari (III, 655-57, 659-61): *summo cum monte videmus / Ipsum inter pecudes vasta se mole moventem / Pastorem Polyphemum [...] / Trunca manu pinus regit et vestigia firmat; / Lanigeras comitantur oves; ea sola voluptas / Solamenque mali*.

Odisseo riparte sconsolato. Avvista, dalla nave, soltanto un pigro fumacchio che sale dal monte più alto. Ma i suoi marinai, curvi sui remi, ignari, suggestionati dai racconti, vedono capovolto e riflesso nel mare quel mito che l'eroe non è più capace di vedere (XXI, 9-12): «Ma i remiganti curvi sopra i remi / vedeano, sì, nel violaceo mare / lunghe tremare l'ombre dei Ciclopi / fermi sul lido come ispidi monti». Si ripensi alla similitudine che dipingeva i ciclopi fermi sul lido come una selva di querce e cipressi (*quales cum vertice celso / aerae quercus aut coniferae cyparissi / constiterunt, silva alta Iovis lucusve Dianae*), e all'ambientazione montuosa individuata da Pascoli («E allora dalle montagne selvose escono i Cyclopi», *e silvis [...] et montibus altis*), e ciò che accade in questa riscrittura apparirà evidente. Non solo negli «ispidi monti» (ispidi di selve, chiaramente), ma anche nell'aggettivo «fermi» si conserva memoria del passo virgiliano: *Epos* richiama l'attenzione sul verbo *constiterunt*, indicando in esso l'esatta resa dell'immagine degli alberi, ritti tutti insieme a formare la selva: «stant, più l'idea dell'insieme».

«Fermi sul lido come ispidi monti» è un verso che rielabora la similitudine virgiliana proprio a partire da quell'elemento di massiccia stabilità visiva, cui Pascoli aggiunge, però, il filtro tutto suo del tremolio delle ombre sull'acqua. È questo il particolare che rilancia il gioco simbolico della visione, a beneficio, se non di Odisseo che sempre più si scopre eroe del disinganno, almeno dei suoi marinai, che conservano, nella loro semplicità, l'inclinazione a trasfigurare le immagini e gli elementi della natura in entità fantastiche, come è proprio di un animo fanciullo. Sicché in questa scena avremo due figure dell'estetica pascoliana, quella dell'era ingenua e quella avviata verso l'«era nuova», della poesia e della conoscenza: avviata soltanto, però, perché il destino tragico di Odisseo lo tiene al di qua del nuovo spazio di consapevolezza prefigurato dal discorso del 1899, che, come è detto dallo stesso Pascoli, lungi dal descrivere una situazione presente e realizzata, accenna a un compito, si sporge sulla poesia del futuro.

Qual è dunque il contributo di Virgilio – contributo di poetica, non di mero materiale lessicale e figurativo – a soluzioni come questa dell'*Ultimo viaggio*? È evidente che nel passo del poemetto il percorso è inverso rispetto a quello offerto dal corrispettivo luogo dell'*Eneide*: non si procede dal mito al referente di realtà, ma dalla natura alla sua trasfigurazione mitica, con uno sconfinamento nella dimensione simbolica che costituisce uno degli elementi d'originalità del trattamento pascoliano delle fonti. Ma è altrettanto importante sottolineare come il percorso qui seguito da Pascoli non avrebbe potuto darsi senza la similitudine virgiliana, che dopo Omero lo portava nuovamente a contatto col mito dei Ciclopi e in un modo, con una curvatura, impensabili in Omero: poiché in Virgilio è contenuta tutta la possibilità di uno sfaldamento del mito, e le note di *Epos*, mentre capillarmente confrontano il testo con il precedente omerico, non mancano di rilevarne anche il punto di maggior distanza; una distanza che appartiene ai modi della presentazione del mito nella sua sostanza, non certo al gioco erudito delle 'varianti' figurative o narrative.

\*

Il racconto mitico, e quindi la sua realizzazione 'ingenua', quella omerica, sono realtà d'ordine antropologico, e come tali Virgilio, secondo Pascoli, le recepisce e le legge. Egli è capace di percorrere nelle due direzioni il cammino del 'pensiero mitico', teso fra la «scena mitologica» e il quadro naturale che l'ha originata. Ma quel che più importa, perché è più gravido di conseguenze per la poesia di Pascoli, è che Pascoli riconosca alla *poesia* di Virgilio, *nel concreto della sua realizzazione*, la capacità tecnica di suscitare questa tensione fra mito e realtà. E riconoscendola in Virgilio, la riconosce e la medita in se stesso, fino a concepirla come una *necessità* della poesia moderna. Nell'*Èra nuova*, si è visto, dirà che «la poesia del nostro secolo è l'ultima emanazione [...] del concepimento primitivo della vita interna ed esterna; concepimento fondato sull'illusione e sull'apparenza», eppure oramai tendente a un «secondo concepimento», «quello fondato sulla realtà e sulla scienza».<sup>99</sup> Le note di *Epos* che si sono lette lasciano intuire tutta la vicinanza di Virgilio a una simile sfera di concezione estetica, quasi che Virgilio fosse, in maniera ancora germinale, toccato comunque da quel senso della realtà come insieme di fatti che la scienza è capace di illuminare ma non di investire di un senso ultimo, riposante.

Ancora un esempio mostrerà come in Virgilio Pascoli rintracci indizi di una tale percezione della realtà dietro il racconto mitico non solo in zone di testo riconducibili al paradigma eziologico dell'interpretazione naturalistica, ma anche in quelle in cui a dominare sia la componente più spiccatamente narrativa, e in cui il personaggio, ancorché di derivazione mitica, abbia, nel poema, una sua consistenza psicologica legata alla trama del racconto in atto. Se infatti la realtà è anche quella delle passioni, della «vita interna», se il poeta fanciullino vede allo stesso modo «le cose interne ed esterne»,<sup>100</sup> ebbene Virgilio può leggere anche, dentro un racconto mitico, una umana debolezza. Come quella di Palinuro. Nel primo degli episodi che lo vedono protagonista, quello in cui si narra della sua caduta in mare per opera del dio Sonno (*Aen.*, V, 838-61), Pascoli individua una rappresentazione dell'«addormentarsi» a metà strada fra il racconto d'ispirazione

mitologica e il referto di una realtà fisiologica. È significativo che anche in questo caso l'arte di Virgilio sia colta nel momento in cui si fa interprete 'di secondo grado' del mito, congiungendo cioè rappresentazione della «favola» e consapevolezza del «ragionamento». Nelle note relative alla seconda comparsa di Palinuro, infatti, prima che Palinuro, incontrato da Enea nell'Ade, narri e giustifichi la propria caduta in mare (*Aen.*, VI, 337-83), Pascoli avverte, con un richiamo al libro V: «Il P<œta> in V 838-861, l'addormentarsi di Palinuro, per così dire, lo interpreta e colorisce mitologicamente, ma non al punto da fare che il sonno non sia sonno. Palinuro dunque non si accorge, addormentandosi, di addormentarsi, e ne ignora le circostanze».

La spiegazione delle pietose parole di Palinuro nell'episodio del libro VI terrà conto appunto di questo contrasto (che per Pascoli non è contraddizione; né denuncia, fra i due luoghi, una delle tante «contradizioni» del poema): tanto più pietose le parole dell'uomo, quanto più questi, che accusa il dio di averlo tradito, resta ignaro della troppo umana ragione della sua caduta, ragione che Virgilio, col rappresentare «l'addormentarsi di Palinuro» *anche* come un reale addormentarsi, svela invece al lettore.

\*

La realtà dell'uomo e delle cose: questo, per Pascoli, mostra Virgilio, questo custodisce nelle parole del mito e della leggenda. È una lettura, una forma d'interpretazione, che presuppone un'idea ben precisa dei processi creativi del poeta latino: essi fanno tutt'uno con la sua 'cultura del mito', e insieme con l'acuto senso della realtà che Pascoli gli attribuisce. L'arte di Virgilio, così come le note di *Epos* ce la rivelano (non c'è infatti, nel libro, una trattazione esplicita del tema), è un'arte in tensione fra l'immediatezza, talvolta perfino la banalità, del reale, naturale o umano, e l'infinita suggestione del mito. Come tale, si pone alle soglie dell'«era nuova», quell'era in cui la poesia sia «emanazione» di una scienza assunta in tutto il suo tragico peso di svelatrice, per un uomo che ha rinunciato del tutto alla lusinga delle illusioni e delle «apparenze». Ma forse quest'ultimo limite tracciato da Pascoli



alla poesia del suo presente, questa poesia nuova che ancora ha da venire, e che, se realizzata, renderà gli uomini «più buoni», altro non è che un *adynaton*, un'utopia e un punto di fuga:

L'emanazione poetica di questa nuova era del genere umano è cominciata? Non pare, non credo. Qualche bagliore, sì, si vede: ma chi mi dice che non sia piuttosto un ultimo raggio di tramonto che si spenge, piuttosto che un primo strale dell'alba che nasce...? Siamo di nuovo al polo, vedete. E siamo all'era prima della poesia: a quella dell'apparenza: perché il tramonto in realtà non si spenge, e l'alba non nasce e non ha strali. Io sono dei vecchi, anch'io!

L'illusione è connaturata all'uomo, al suo linguaggio, alla sua percezione. E forse rivelano di più, circa le convinzioni del poeta, gli appunti per la conferenza; dove la contraddizione resta aperta e dolente, sospesa tra la dolcezza delle illusioni e l'orrore del male:

Ora si deve aprire la seconda era. Quante difficoltà! Eppure deve essere più facile fare entrare nelle coscienze che la terra gira, di quello che Orione è un cacciatore, intravedere un carro nel sole, nella luna, vedere un'anima, un'ombra che fugge [?], una lontananza nel sonno etc. etc. Ma forse c'è una repugnanza a lasciare questo bel mondo. C'è. Ma intanto in questo bel mondo è il male.<sup>101</sup>

ABSTRACT

The approach of the poet and scholar Giovanni Pascoli to ancient literature is one of the most original in the field of Italian culture between the Nineteenth and Twentieth centuries – the age that Pascoli calls «l'era nuova». The paper focuses on the commentary on the *Aeneid* in *Epos*, an anthology of Latin epic literature published by Pascoli in 1897. The commentary provides many examples of an original sensibility to what in the poem may be called 'scientific', such as the interest of Virgil in nature (botany and ornithology) and in the psychological aspects of the dreams. Also the mythology is approached by Pascoli by a modern perspective, nurtured by studies in comparative mythology. The paper therefore reconstructs part of the non-literary sources that helped Pascoli in writing the commentary: among others, A. Pokorny and G. Briosi for the botanic field, E. Brehm for the ornithological, G. Dandolo for the psychological, K.O. Müller for the mythological.

KEYWORDS

Giovanni Pascoli's *Epos*; Virgil's *Aeneid*; Commentary; Science; Mythology.

BIBLIOGRAFIA

ANCESCHI, L. Pascoli e le istituzioni del Novecento. In: ANCESCHI, L. **Le istituzioni della poesia**. Milano: Bompiani, 1983<sup>3</sup>, pp. 135-77

\_\_\_\_\_. **Autonomia ed eteronomia dell'arte**. Saggio di fenomenologia delle poetiche. Milano: Garzanti, 1992.

BARDI, G.; BONIFACIO, G. **La vita, l'opera e i tempi di F. C. Pellegrini**. Livorno: Giusti, 1933.

BAZZOCCHI, M.A. **Circe e il fanciullino**. Interpretazioni pascoliane. Firenze: La Nuova Italia, 1993.

BREHM, A. E. **La vita degli animali**. Descrizione generale del regno animale, traduzione italiana di G. Branca, riveduta da M. Lessona e T. Salvadori, con aggiunte. Volume quarto. Uccelli. Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1870.

BRIOSI, G. **Atlante botanico**. Secondo il sistema naturale di De Candolle. Milano: Hoepli, 1886.

FLORIMBIL, F. Virgilio e Dante: sulla didattica di Giovanni Pascoli. In: ALFONZETTI, B.; BALDASSARRI, G.; TOMASI, F. **I cantieri dell'italianistica: ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo**. Atti del XVII congresso dell'ADI, Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013. Roma: ADI Editore, 2014. <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20florimbii.pdf>

CAMPANINI, S. **Tra due sognate concordie: il Virgilio di Pascoli professore alla Scuola Pedagogica (le lezioni dell'anno 1908-1909)**. In: «Rivista pascoliana», 4, 1992, pp. 43-50.

CASTOLDI, M. Premesse al "Tolstoi" (con una nota su Tolstoj e l'Italia nell'Ottocento). In CHIUMMO, C. **I "Poemi italici" di Giovanni Pascoli**, Atti della giornata di studi, Cassino, 13 aprile 2011. Firenze: Cesati, 2013, pp. 61-84.

DANDOLO, G. **La coscienza nel sonno: studio di psicologia**. Padova: Draghi, 1889.

DA RIN, A. **Pascoli e la poesia epica: un inedito corso universitario di Giovanni Pascoli**. Firenze: La Nuova Italia, 1992.

DE GUBERNATIS, A. **Mitologia comparata**. Milano: Hoepli, 1887<sup>2</sup>.

FERRATINI, P. **I fiori sulle rovine: Pascoli e l'arte del commento**. Bologna: Il Mulino, 1990.

LANZA, D. **Tempo senza tempo: La riflessione sul mito dal Settecento a oggi**. Roma: Carocci, 2018.

MARCOLINI, M. Gli «elementi di letteratura» di Giovanni Pascoli. **Lettere Italiane** 1, 1991, p. 55-80.

- MARCOLINI, M. **Pascoli prosatore**: Indagini critiche su “Pensieri e discorsi”. Modena: Mucchi, 2002.
- MÜLLER, K. O. **Istoria della letteratura greca**. Traduzione italiana di G. Müller e E. Ferrai, 2 voll. Firenze: Le Monnier, 1858 (MÜLLER, 1858a).
- \_\_\_\_\_. **Storia della letteratura della Grecia antica**: prima versione italiana continuata da D. Capellina, 3 voll. Torino: Unione Tipografico-Editrice, 1858 (MÜLLER, 1858b).
- NASSI, F. Una fonte pascoliana: Giovanni Dandolo e l'interpretazione dei sogni. **Rivista Pascoliana** 10, 1998, p. 105-128.
- NAVA, G. Pascoli e il folklore. **Giornale Storico della Letteratura Italiana** CLXI, 1984, p. 597-543.
- \_\_\_\_\_. Il mito vuoto: “L'ultimo viaggio”. **Rivista pascoliana** 9, 1997, p. 101-113.
- PASCOLI, G. **Lyra romana**. Livorno: Giusti, 1895.
- \_\_\_\_\_. **Sul limitare**: poesie e prose per la scuola italiana. Milano; Palermo: Sandron, 1900.
- \_\_\_\_\_. **Epos**. Livorno: Giusti, 1911<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_. **Lettere a Mario Novaro e ad altri amici**. Bologna: Boni, 1971 (PASCOLI, 1971a).
- \_\_\_\_\_. **Prose**, a cura di A. Vicinelli. I. Milano: Mondadori, 1971<sup>4</sup> (PASCOLI, 1971b).
- \_\_\_\_\_. **L'ultimo viaggio**. A cura di E. Piras-Rüegg. Genève: Droz, 1974.
- \_\_\_\_\_. **Opere**. A cura di M. Perugi. 2 voll. Milano – Napoli: Ricciardi, 1980-1981.
- \_\_\_\_\_. **Pomponia Graecina**. A cura di A. Traina. Bologna: Pàtron, 1993<sup>4</sup>.
- \_\_\_\_\_. **Saggi e lezioni leopardiane**. A cura di M. Castoldi. La Spezia: Agorà, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Poesie e prose scelte**. A cura di C. Garboli. 2 voll. Milano: Mondadori, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Prose disperse**. A cura di G. Capecchi. Lanciano: Carabba, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Letture dell'antico**. A cura di D. Baroncini. Roma: Carocci, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Poesie**. IV. “Poemi conviviali”, “Poemi italici”, “Canzoni di Re Enzo”, a cura di G. Barberi Squarotti. Torino: UTET, 2009.
- PASINI, G.F. Il Pascoli e le fonti. **Rivista Pascoliana** 5, 1993, p. 165-83.

- PAZZAGLIA, M. Pascoli lettore dei “Promessi sposi”. In: PAZZAGLIA, M. **Tra San Mauro e Castelvechio**: studi pascoliani. Firenze: La Nuova Italia, 1997, p. 143-166.
- PERUGI, M. La “vivificazione” nell’estetica pascoliana. **L’Altro Versante** II, 1982, p. 42-48.
- \_\_\_\_\_. Fra Dante e Sully: elementi di estetica pascoliana. In: **Giovanni Pascoli**: poesia e poetica. Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro, 1-2-3 aprile 1982. Rimini: Maggioli, 1984. p. 383-410.
- \_\_\_\_\_. James Sully e la formazione dell’estetica pascoliana. In : **Studi di Filologia Italiana** 42, 1984, p. 225-309.
- \_\_\_\_\_. Morfologia di una lingua morta: i fondamenti linguistici dell’estetica pascoliana. In: **Testi ed esegesi pascoliana**: atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro, 23-24 maggio 1987. Bologna: CLUEB, 1988. p. 141-174.
- \_\_\_\_\_. «Elementi di letteratura» di Giovanni Pascoli. In: **Filologia e Critica**, XVI, 3, 1991, p. 401-418.
- POKORNY, A. **Storia illustrata del regno vegetale**. Versione italiana di T. Caruel. Torino: Loescher, 1872.
- RANDO, G. L’altro Pascoli: poesia e scienza nel nuovo secolo. In: **Esperienze Letterarie**, XI, 2, 2015, p. 15-43.
- SABBADINI, R. **L’“Eneide” di Virgilio**: commentata da R. Sabbadini. Canti 1, 2, 3. Torino: Loescher, 1884.
- \_\_\_\_\_. **L’“Eneide” di Virgilio**: commentata da R. Sabbadini. Canti 4, 5, 6. Torino: Loescher, 1885.
- \_\_\_\_\_. **L’“Eneide” di Virgilio**: commentata da R. Sabbadini. Canti 7, 8, 9. Torino: Loescher, 1887.
- \_\_\_\_\_. **L’“Eneide” di Virgilio**: commentata da R. Sabbadini. Canti 10, 11, 12. Torino: Loescher, 1888.
- SHAKESPEARE, W. **Oeuvres complètes**. Traduction de M. Guizot. Paris: Didier et Cie, 1873.
- SUPPA, F. L’orazione messinese “L’era nuova”: Pascoli, Rohde, Spencer e l’anima. In: **Pascoli e le vie della tradizione**: atti del Convegno internazionale di studi, Messina, 3-5 dicembre 2012, a cura di V. Fera, F. Galatà, D. Gionta, C. Malta. Messina: Cisu, 2017, p. 833-876.
- TATASCIORE, E. Archeologia e interpretazione del mito: Pascoli, Edoardo Brizio e la «legenda di Enea» in “Epos”. **Rivista pascoliana** 27, 2015, p. 117-136.

\_\_\_\_\_. **“Epos” di Giovanni Pascoli: un laboratorio del pensiero e della poesia.** Bologna: Pàtron, 2017.

TRAINA, A. Virgilio e il Pascoli di “Epos” (la lezione tecnica). In: TRAINA, A. **Poeti latini (e neolatini):** Note e saggi filologici. III. Bologna: Pàtron, 1989. p. 91-114 (TRAINA, 1989a).

\_\_\_\_\_. Il Pascoli e l'arte allusiva, In: TRAINA, A. **Poeti latini (e neolatini):** note e saggi filologici. III. Bologna: Pàtron, 1989. p. 239-49 (TRAINA, 1989b).

\_\_\_\_\_. I Virgili di Castelvecchio. In: ANDREOLI, A. **Le biblioteche del fanciullino:** Giovanni Pascoli e i libri. Roma: De Luca, 1995. p. 147-48.

VALERIO, N. Il ‘fanciullo’ pascoliano e la legge biogenetica fondamentale di Haeckel. in VALERIO, N. **Letteratura e scienza nell'età del positivismo.** Pascoli-Capuana; Bari: Adriatica Editrice, 1980. p. 9-89,

VENTURINI, L. **Il racconto del sogno nell'ermeneutica pascoliana.** *Rivista di Letteratura Italiana* 30, 2-3, 2012, p. 135-151.

<sup>1</sup> PASCOLI, 1971a, p. 54-57.

<sup>2</sup> Il primo programma della «Biblioteca Classica» si legge in una lettera a Egisto Cecchi, genero e procuratore di Giusti, databile alla fine del 1894, quando *Lyra romana* era in stampa (il volume, anticipato nel settembre 1894 privo di qualche fascicolo, esce ufficialmente nel 1895): PASCOLI, 1971a, p. 29-31. Il piano definitivo è esposto nelle note editoriali di *Epos* (più precisamente, *Epos I*, primo volume della collezione *Nostrae Litterae*, 1897, poi 1911,<sup>2</sup> senza sostanziali mutamenti; di un *Epos II*, dedicato all'epica mitologica, resta a Castelvecchio la prova di stampa di un foglio, con il commento alle catulliane *Nozze di Peleo e Tetide*) e di *Lyra* (titolo così semplificato a partire dall'edizione 1899<sup>2</sup>, che entra in *Nostrae Litterae* come sesto volume; si hanno poi, sempre riviste con qualche piccola aggiunta, le edizioni 1903<sup>3</sup> e 1911).<sup>4</sup> Qui non posso che riferirmi assai succintamente alla complessa storia delle antologie latine, per la quale rimando alla bibliografia contenuta in TATASCIORE, 2017, p. 40. Citerò *Epos* nell'edizione del 1911 (PASCOLI, 1911), richiamando il numero di pagina solo per la prefazione e per l'introduzione (*La poesia epica in Roma. Commentario I*); per il commento all'*Eneide* è sufficiente il rimando al luogo virgiliano. Il testo del poema è quello stampato da Pascoli.

<sup>3</sup> Lettera non datata risalente al 1895: PASCOLI, 1971a, p. 33.

<sup>4</sup> Il «Mueller» potrebbe essere il Karl Müller dei *Fragmenta historicorum Graecorum*, in cinque volumi (1848-70), o il Giuseppe Müller delle edizioni scolastiche Loescher di Isocrate (*Il panegirico e L'orazione per la pace*, 1885) e di Lisia (*Le orazioni contro Eratostene e contro Agorato*, 1885). Sono nella biblioteca di Castelvecchio, assieme alle *Lyricorum Graecorum reliquiae selectae* di Francesco Zambaldi (1883), e all'*Antologia dei lirici greci*, «con note per le scuole», di Virgilio Inama, in due volumi (1889, 1891). Sul rapporto di Pascoli con la filologia del tempo resta fondamentale FERRATINI, 1990.

<sup>5</sup> PASCOLI, 1911, p. VII-VIII

<sup>6</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>7</sup> Come avvertiva già Alfonso Traina, «il Pascoli, opponendosi all'arido filologismo positivisticò alla Sabbadini ma anche tacitamente al non meno arido storicismo alla Carducci inaugurava con molta finezza e qualche sottigliezza un modo nuovo di commentare i classici, che si sarebbe detto – ma che già allora poteva dirsi – estetico»: TRAINA, 1995, p. 148. Di fatto la parola è usata dallo stesso Pascoli nella *Prefazione* a *Lyra romana*, in un passo riprodotto anche nelle edizioni successive: «volevo [...] 'interessare' con tutti i mezzi il lettore [...], con la storia, con la critica, con l'estetica» (PASCOLI, 1895, p. XI).

<sup>8</sup> SABBADINI, 1884; SABBADINI, 1885; SABBADINI, 1887; SABBADINI, 1888. Non indicherò il numero di pagina nel caso di note *ad locum*.

<sup>9</sup> SABBADINI, 1884, p. III (*Prefazione*). Per Traina, che ha aperto questo filone di ricerca, Sabbadini è stato il «principale interlocutore, esplicito e implicito, nel consenso e nel dissenso», del commento di *Epos*: TRAINA, 1995, p. 147; e cfr. TRAINA, 1989, p. 95.

<sup>10</sup> Cfr. il *Commentario* di *Epos*: PASCOLI, 1911, pp. LXXI-II.

<sup>11</sup> Cfr. TATASCIORE, 2017, p. 17 e p. 94-97. I commenti sicuramente usati da Pascoli sono quelli di C. G. Heyne (1787-89),<sup>2</sup> P. H. Peerlkamp (1843), G. Gossrau (1846), P. Wagner (1861).<sup>3</sup>

<sup>12</sup> Già nell'opuscolo pubblicato da Sandron nel 1900, dal titolo collettivo *La Ginestra, Pace!, L'era nuova, Il focolare*, i due discorsi si seguivano alternati a due poesie, *Pace!* e *Il focolare*. Cfr. PASCOLI, 1999, p. CLXXIV-CLXXV. Sull'*Èra nuova* cfr. NAVA, 1984; MARCOLINI, 2002; RANDO, 2015; SUPPA, 2017.

<sup>13</sup> PASCOLI, 1971b, p. 115.

<sup>14</sup> Ivi, p. 119.

<sup>15</sup> Ivi, p. 111.

<sup>16</sup> Sviluppando il pensiero del *Fanciullino*, che riconosce alla poesia, pur nella sua autonomia – anzi proprio in virtù della sua autonomia – una intrinseca forza morale, *L'era nuova* insiste sull'idea di un progresso dell'uomo verso la sua umanità – e lontano dalla sua bestialità – possibile solo a patto che l'uomo, attraverso la poesia, trasformi la scoperta fondamentale della scienza, la caducità del tutto e dell'uomo, in sentimento di questa caducità, cioè in «coscienza». Sottotraccia c'è la coniugazione del pensiero leopardiano della *Ginestra* alle idee del *Che cos'è l'Arte?* di Tolstoj, tradotto in italiano proprio nel 1899: cfr. CASTOLDI, 2013.

<sup>17</sup> Ci sono in *Epos* varie intuizioni critiche e filologiche – come questa del rapporto con Lucrezio – che si esprimono, nelle note, in forma più estesa rispetto alla media del commento, ma non abbastanza, ovviamente, da toccare le dimensioni (e la chiarezza) dell'*excursus*. Ne deriva una certa difficoltà di lettura, dovuta a un argomentare scorciato e allusivo. Pascoli avrebbe volentieri trasformato tali intuizioni in brevi saggi o appendici al libro. Gli riesce per il rapporto Virgilio-Manzoni nel raffronto fra l'ultima notte di Troia e la notte del «paesello innominato» dei *Promessi sposi*, tema su cui si sviluppa il celebre saggio *Eco d'una notte mitica*. I numerosi casi di intertestualità fra Virgilio e Dante, cui risponde l'intenzione di comporre un'«appendicetta» che li raccolga in maniera organica, restano invece confinati nel commento come preziose allusioni. L'esempio più significativo è quello dell'*Hector ubi est?* di Andromaca (*Aen.*, III, 312). Enea incontra Andromaca, e lei, riassume Pascoli, «non sa se crederlo ombra o uomo certo. “E se i morti tornano, Ettore dove è?”». Parole che non solo riecheggiano la domanda di Cavalcante (*If.*, X, 60, «Mio figlio ov'è?»), ma anche quelle di Dante a Virgilio nel loro primo incontro (*If.*, I, 66, «ombra od omo certo»), a riassumere il senso delle precedenti domande di Andromaca: *verane te facies?* [...] *vivisne?* (*Aen.*, III, 310-11). La nota a *Hector ubi est?* sembra poi voler richiamare un'analogia di situazione col passo dantesco, e, attraverso le parole di Dante, interpretare il luogo virgiliano: «*Hector ubi est?* Perché non viene esso? in qual luogo così lontano è che non sente chi lo chiama?»; così la nota, che riecheggia i versi: «Mio figlio ov'è? E perché non è teo? / E io a lui: da me stesso non vegno». Ora, a Francesco Carlo Pellegrini, che correggeva le bozze di *Epos*, Pascoli scrive: «io volevo fare un'eccezione per Dante nel notare qualche riscontro, segnando tra l'altre *Hector ubi est*; ma poi ho pensato di mettere questi riscontri in un'appendicetta» (lettera dell'ottobre 1896: BARDI; BONIFACIO, 1933, p. 381-82). L'«appendicetta» non si fece, ma la doppia allusione, a Dante e a Virgilio, si depositerà anni dopo (1909) in *Pomponia Graecina*, 133, dove il piccolo Grecino, cercando la mamma, ripete per tre volte: *Mater ubi est?* (cfr. PASCOLI, 1993, p. 59 e 98).

<sup>18</sup> Dalla dispensa di *Lezioni di letteratura italiana*, a. a. 1908-1909, p. 308 (G.9.2.1, c. 15, secondo l'attuale segnatura dell'Archivio di Casa Pascoli a Castelvecchio). La lezione è parzialmente trascritta e commentata anche in CAMPANINI, 1992 (cfr. soprattutto p. 45) e VENTURINI, 2012, p. 142-145.

<sup>19</sup> *Lezioni di letteratura italiana*, p. 311 (G.9.2.1, c. 18).

<sup>20</sup> Occorre qui rimandare a una cospicua bibliografia: NAVA, 1984; PERUGI, 1984a; PERUGI, 1984b; PERUGI, 1988; PERUGI, 1991; MARCOLINI, 1991; DA RIN, 1992; BAZZOCCHI, 1993.

<sup>21</sup> NASSI, 1998, p. 120-128.

<sup>22</sup> Ivi, p. 105-108.

<sup>23</sup> PASCOLI, 1971b, p. 128 e xx. Il libro di Dandolo (DANDOLO, 1889) non è presente a Castelvecchio, ma, come si vedrà, la sua lettura da parte di Pascoli appare indubbia.

<sup>24</sup> DA RIN, 1992, p. 84. Cfr. TATASCIORRE, 2017, p. 172-173. Ho fatto riferimento a una relazione tenuta da Carla Chiummo in occasione della giornata di studi sammaurese del 14 ottobre 2018, *Rileggere Pascoli. Convegno di studi in memoria di Mario Pazzaglia*. La Chiummo spiega che si tratta di una voce scientifica recente, ricalcata sul latino di Keplero e diffusasi fra i letterati italiani in ambito scapigliato. D'Annunzio se ne impossessa in senso puramente visivo, mentre Pascoli la impiega, fino agli ultimi anni, per esprimere una visione interiorizzata, non di rado accompagnata dal concetto accessorio di una distensione o sovrapposizione dei piani temporali (fra le occorrenze tarde, *Una festa italiana, Napoleone, Inno a Roma*).

<sup>25</sup> Per l'uso di *bizzarro* e *bizzarria* si considerino i seguenti passi: «Se il mondo dei sogni potesse uscire completo dall'oscurità che, in gran parte, lo avvolge, ed entrare nel campo della coscienza, l'uomo resterebbe incantato di una sua seconda vita, nella quale il più delle volte, anche fra le più strane e assurde bizzarrie, egli continuerebbe a sentire sé stesso» (DANDOLO, 1889, p. 32); l'«interruzione, tra il mondo del pensiero [...] e il mondo della realtà» fa sì che «il mondo del pensiero rappresentato dal sogno» sia «un mondo così strano e bizzarro e senza paragone» (ivi, p. 106-107); «una notte occupata dai più bizzarri sogni» (ivi, p. 126).

<sup>26</sup> DANDOLO, 1889, p. 42.

<sup>27</sup> Ivi, p. 42-43.



<sup>28</sup> Ivi, p. 156-157.

<sup>29</sup> Ivi, p. 157, nota relativa a p. 46.

<sup>30</sup> Ivi, p. 46.

<sup>31</sup> PASCOLI, 1971b, p. 127-128.

<sup>32</sup> Resta tuttavia giusto quanto scrive Laura Venturini (in riferimento all'interpretazione del sogno di Dante): se Pascoli si serve di Dandolo «per dimostrare che il processo creativo è, di fatto, collegato alla sfera inconscia», tale nesso «conferisce a quest'ultima un ruolo ed un rilievo che nel saggio di Dandolo non ha» (VENTURINI, 2012, p. 137).

<sup>33</sup> Nella versione francese di Guizot: «(*Démétrius*) Toutes ces aventures paraissent comme des objets imperceptibles, comme des montagnes éloignées et confondues avec les nuages. (*Hermia*) Il me semble que je vois ces objets d'un oeil troublé; tout me paraît double. (*Hélène*) C'est la même chose pour moi; et j'ai trouvé Démétrius comme un joyau qui est à moi, et qui n'est pas à moi» (SHAKESPEARE, 1873, p. 448; a Castelveccchio si conserva un'edizione della stessa traduzione dell'editore Garnier, senza data).

<sup>34</sup> DANDOLO, 1889, p. 109. Per «mostri di visioni», che è di matrice virgiliana, cfr. TATASCIORRE, 2017, p. 175: l'immaginario onirico si sovrappone anche a quello ctonio, come del resto lo stesso Pascoli affermerà nel corso sulla poesia epica.

<sup>35</sup> PASCOLI, 2005, p. 138.

<sup>36</sup> Si veda ad esempio il caso della parola e del concetto di *vivificazione*: PERUGI, 1982.

<sup>37</sup> Sull'analogia fra ontogenesi e filogenesi, un concetto che Pascoli eredita soprattutto dalla *Storia della creazione naturale* di Haeckel, cfr. VALERIO, 1980, e MARCOLINI, 2002.

<sup>38</sup> DANDOLO, 1889, p. 38.

<sup>39</sup> DANDOLO, 1889, p. 136 e 234.

<sup>40</sup> Sogno, che è «come un paese montano veduto sotto la nebbia, nel quale si vedono chiare alcune cime soltanto e il resto è occulto». La frase sarà ripresa, simile, in *Eco d'una notte mitica*. Il saggio, come è noto, ha numerosissimi punti di contatto con *Epos*.

<sup>41</sup> Sabbadini, non diversamente ma assai più semplicemente: «presente, perché era vivo il ricordo del fatto».

<sup>42</sup> DANDOLO, 1889, p. 130-31.

<sup>43</sup> Ivi, p. 205.

<sup>44</sup> Lo stesso passaggio della lezione è commentato da Laura Venturini (VENTURINI, 2012, p. 142-45), che mostra anche le analogie e le differenze rispetto a Freud. A me pare che le seconde superino le prime: l'inconscio in senso freudiano è assente dall'orizzonte culturale ed estetico di Pascoli, che nelle sue pur ardite speculazioni non rinuncia a un sostrato di tipo sensistico-materialistico, al «buio fisiologico dell'inconscio», per usare un'espressione di Dandolo (DANDOLO, 1889, p. 49).

<sup>45</sup> Al cui fondo sta senz'altro l'esigenza di dimostrare l'autenticità dell'ispirazione virgiliana – anche in polemica con coloro che facevano dell'arte di Virgilio un'arte di pura imitazione di quella omerica – attraverso l'autenticità della rappresentazione del sogno: cfr. VENTURINI, 2012, p. 135-137.

<sup>46</sup> DANDOLO, 1889, p. 106.

<sup>47</sup> Ivi, p. 112.

<sup>48</sup> Ivi, p. 118.

<sup>49</sup> Ivi, p. 108-109.

<sup>50</sup> Ivi, p. 33.

<sup>51</sup> *Lezioni di letteratura italiana*, pp. 311-312 (G.9.2.1, cc. 18-19).

<sup>52</sup> PAZZAGLIA, 1997, p. 144.

<sup>53</sup> Si veda su questo tema il classico studio di Luciano Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (1936; ora, ANCESCHI, 1992), che ha il suo complemento pascoliano in *Pascoli e le istituzioni del Novecento* (ANCESCHI, 1983). L'associazione di Pascoli alla linea che va dal simbolismo alla poesia pura non deve far dimenticare la componente 'eteronoma' della sua poesia e della sua poetica, quella che tanto nel *Fanciullino* quanto nell'*Èra nuova* si dà a ricercare e additare le implicazioni morali della poesia e dell'attività del poeta, allineandosi alle concezioni di Tolstoj e riprendendo, su un'impostazione di origine platonica (bello-vero-buono), spunti trasmessi da Manzoni. Su questo polo della riflessione pascoliana, che rispetto all'altro potrebbe apparire – ed è apparso difatti – regressivo e retorico, pesa purtuttavia una questione tutt'altro che

superficiale e liquidabile come debolezza del Pascoli oratore: quella del ruolo e del compito del poeta nella società.

<sup>54</sup> Sempre dalla lezione bolognese su Virgilio: CAMPANINI, 1992, p. 47.

<sup>55</sup> Ho corretto l'errato «Coranthus» di entrambe le edizioni, trattandosi sicuramente di un refuso.

<sup>56</sup> POKORNY, 1872, p. 127-28. L'edizione conservata a Castelvecchio, che non ho potuto consultare, è la quinta, del 1890.

<sup>57</sup> BRIOSI, 1886, tav. 32, figg. 184 e 185.

<sup>58</sup> Non pare che *The golden bough* (che ha conosciuto diverse rielaborazioni fra il 1890 e il 1915) sia mai giunto nelle mani di Pascoli.

<sup>59</sup> Si veda il breve scritto del 1909 *L'interpretazione di un poemetto*, ora in PASCOLI, 2004, p. 272. Cfr. TRAINA, 1989b, e PASINI, 1993.

<sup>60</sup> DE GUBERNATIS, 1887, p. 4.

<sup>61</sup> Ivi, p. 2.

<sup>62</sup> Ivi, p. 98-99.

<sup>63</sup> MÜLLER, 1858a, I, p. 20. Mi duole di non poter citare, in questo momento, dall'edizione posseduta da Pascoli: MÜLLER, 1858b.

<sup>64</sup> MÜLLER, 1858a, I, p. 21. La sopravvivenza di forme di pensiero primitivo nelle civiltà classiche era un motivo diffuso fra gli antropologi di riferimento per Pascoli: Nava indica a tal proposito Max Müller e lo stesso De Gubernatis, contaminati con Spencer (NAVA, 1984, p. 537-538), e un'opera di Salomon Reinach del 1905, *Cultes, mythes et religions* (ivi, p. 541). In *Epos* una folgorante pagina sul «mito dei due gemelli nelle tradizioni Romane» evoca il «drama antichissimo», che altro non riproduce che «il succedersi del giorno e della notte»: i miti greci e romani, dai Dioscuri a Romolo e Remo (per citare i più noti) ne conserverebbero le vestigia (PASCOLI, 1911, p. XXIX-XXX). Nell'articolo sui *Miti dell'Aurora*, contenuto nelle *Nuove letture sopra la scienza del linguaggio* (1871), Max Müller fa proprio della «battaglia fra luce e oscurità», del «dramma solare intero in tutti i suoi particolari», il «soggetto principale della prisca mitologia» (cito da NAVA, 1984, p. 538, che affianca il passo al capitolo antropologico dell'*Èra nuova*).

<sup>65</sup> E condivideva anche quel tipo d'immaginario scientifico – se così si può dire – di origine romantica, che insisteva sulla metafora delle rovine: si pensi alla *Prefazione* di *Lyra romana*, con le sue «pietre annerite e animate dal tempo», con le sue «grigie rovine, che in inverno furono studiate e dichiarate dal dotto», e che in estate «gli appaiono mutate», come «risorte» tra la rinata vegetazione (PASCOLI, 1895, p. IX e XII). Su Müller cfr. LANZA, 2018, p. 51-58.

<sup>66</sup> PASCOLI, 1911, p. LXX-LXXI.

<sup>67</sup> Ivi, p. LXXI.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> PASCOLI, 1895, p. XV.

<sup>70</sup> Ivi, p. XVI-XVII.

<sup>71</sup> PASCOLI, 1911, p. XXVI.

<sup>72</sup> Ivi, p. LXXII.

<sup>73</sup> Ivi, p. XLIV.

<sup>74</sup> In questo caso non si riscontrano corrispondenze con le fonti botaniche.

<sup>75</sup> Un solo esempio oltre a quello già visto alla nota 13. All'inizio del libro II, che per bellezza e *pathos* chiama il commentatore a uno dei più densi e partecipati confronti di tutto *Epos*, la nota al *meminisse horret* pronunciato da Enea nel ricordare la sventura della caduta di Troia (*Aen.*, II, 12) rimanda a I, 203, *haec olim meminisse iuvabit*, così chiosato: «*olim = aliquando*; nel futuro. Per la sentenza (assai comune) vedi Cic. ad fam. v 12, 4: *habet praeteriti doloris secura recordatio delectationem*: e 'nessun maggior dolore', il contrario». L'espressione è della Francesca di Dante, «Nessun maggior dolore, / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria» (*If.*, V, 121-23). Qui è un sentimento umano universale che si mantiene inalterato da Virgilio a Dante. Lo stesso celebre passo dantesco presta le parole al commento di *Aen.*, VI, 455 (l'incontro di Enea con Didone nell'Ade), *demisit lacrimas dulcique adfatus amore est*, così parafrasato: «Piange e le dice: dunque è vero? sei morta? ti uccidesti?», con evidente memoria delle parole di Francesca («dirò come colui che piange e dice», *If.*, V, 126), ed eco di un'altra, ben nota scena, che pressoché nello stesso momento si andava formando sullo scrittoio del poeta: «Piango, e le dico: Come ho potuto, / dolce mio bene, partir da te?» (*La tessitrice*).

<sup>76</sup> PASCOLI, 1911, p. XXIII-XXIV.

<sup>77</sup> BREHM, 1870, p. 74.

<sup>78</sup> PASCOLI, 1971b, p. 135.

<sup>79</sup> BREHM, 1870, p. 321.

<sup>80</sup> Ecco i versi di Virgilio, *Aen.*, IV, 184-85: *Nocte volat caeli medio terraeque per umbram / stridens*. È completamente obliterato, nel commento e nell'immagine restituita da Pascoli, il verbo *stridens*, che ad Heyne faceva invece pensare a una *strix* o a un *bubo*.

<sup>81</sup> BREHM, 1870, p. 466.

<sup>82</sup> Ivi, p. 467.

<sup>83</sup> Il richiamo è evidente fra le note a 166, *et Tellus et [...] Juno*, e 178, *Terra parens*, che ho qui parafrasato.

<sup>84</sup> Cito da FLORIMBII, 2014, p. 7, n. 24.

<sup>85</sup> La parentesi è resa necessaria da un principio fondamentale della poetica (ma anche dell'estetica) di Pascoli: lo stretto rapporto fra la 'poetica della cosa' sviluppata dal *Fanciullino*, e dalla 'poetica dell'antefatto', come emerge nelle riflessioni sulla questione delle fonti. Cfr. TRAINA, 1989b, p. 247.

<sup>86</sup> PASCOLI, 1900, p. x.

<sup>87</sup> Ivi, p. xi.

<sup>88</sup> PASCOLI, 2004, p. 273.

<sup>89</sup> Di «ingegno acuto e (dobbiamo dirlo?) moderno di Vergilio» Pascoli parla in una nota all'episodio di Palinuro nel libro VI: *Aen.*, VI, 349.

<sup>90</sup> Si chiede Pascoli nel *Commentario* di *Epos* (PASCOLI, 1911, p. LXX-LXXI) «Credeva egli [Virgilio] che la Musa che insegnava i μῦθους (ricorda Platone nel Phaedone), insegnava anche i λόγους? Credeva egli che dopo l'ispirazione e l'invasamento del nume, fosse necessario il *dormitare* che Orazio trova in Omero? Può essere». Contemporaneamente scriveva nei *Pensieri sull'arte poetica*, 1897: «Se tu conoscessi Platone, ti direi che come egli ha ragione nel volere che i poeti facciano *mythous* e non *logous*, favole e non ragionamenti, così non ho torto io nel pretendere che i ragionatori facciano *logous* e non *mythous* [in nota: Plat. *Phaed.* III B.] Ma pur troppo è difficile trovare chi si contenti di far solo quello che deve. E Platone stesso... Ma egli era Platone» (ho citato però dal testo definitivo del *Fanciullino*, in Pascoli, 1971b, p. 20, che inserisce la nota e la traduzione «favole e non ragionamenti»). È chiaro che se Platone può permettersi di fare *mythoi* nei *logoi*, Virgilio può inserire nel *mythos* il seme del *logos*.

<sup>91</sup> Cfr. la nota alla similitudine delle foglie in *Aen.*, VI, 309-11: «*Quam multa sqq.* In Omero (*ι* 51) è il paragone delle foglie che spuntano in primavera; nel più pensoso Mantovano, delle foglie che cadono in autunno». «Pensoso», nel commento, è anche Enea, e «pensoso» sarà l'Odisseo dell'*Ultimo viaggio*.

<sup>92</sup> Cfr. ad esempio PASCOLI, 1974, p. 19; PASCOLI, 2003, II, p. 1086-87; PASCOLI, 2009, p. 134.

<sup>93</sup> Per l'*Ultimo viaggio*, come per l'intero libro dei *Conviviali*, è indispensabile la sinossi dei validissimi commenti che si sono succeduti a partire da quello di Piras-Rüegg fino a quelli, integrali o parziali, di Leonelli, Perugi, Garboli, Nava, Barberi Squarotti, Belponer. Cfr. anche NAVA, 1997.

<sup>94</sup> La versione di *Epos* 1911 taglia qualche parola per guadagnare spazio, in modo rendere più chiaro il denso impaginato. Il testo di *Epos* 1897 era: «Radono la terra Circea, dove Circe, la figlia del Sole, ha il suo palagio, che risuona sempre del suo canto e del suo telaio. E si sentono muggiti, grugniti, barriti, ululati: sono uomini cambiati dalla dea in fiere».

<sup>95</sup> Fra parentesi quadre Pascoli è solito inserire tutte quelle notazioni che hanno a che fare con la dimensione metadiscorsiva del commento: osservazioni estetiche come questa, o riguardanti la questione delle 'contraddizioni' e dell'assetto ideale del poema finito. È, per così dire, il 'cantuccio' del commentatore, ed è per noi particolarmente prezioso.

<sup>96</sup> Discuto altri esempi in cui ricorrono espressioni come 'interpretare' e 'spiegare' il mito, o come «senso mitico» e «senso del mito», in TATASCIORE, 2015, p. 134-135, e TATASCIORE, 2017, p. 163-164. Il «senso mitico» di Giunone, ad esempio, ha a che fare con l'elemento fisico dell'*aer*, e con tutto ciò che in essa può avvenire: donde il ripristinato legame, fondato nel sentimento popolare, fra Giunone personaggio e Giunone simbolo di eventi atmosferici: «i pericoli della navigazione sono forse dal Poeta tutti attribuiti a Giunone, per il suo senso mitico», avverte Pascoli (fra parentesi quadre) riassumendo gli omessi *Aen.*, VII, 286-340.

<sup>97</sup> Come già segnalava Maurizio Perugi: «Il razionalismo etiologico con cui Virgilio rivive questo ed altri celebri luoghi omerici [...] è non ultimo modello cui il Pascoli s'ispirò per comporre [...] *L'ultimo viaggio*» (PASCOLI, 1981, II, p. 2440).

<sup>98</sup> Da Piras-Rüegg in PASCOLI, 1974, p. 43.

<sup>99</sup> PASCOLI, 1974b, p. 115.

<sup>100</sup> Così nel *Fanciullino*: PASCOLI, 1974b, p. 16.

<sup>101</sup> Trascrizione in CASTOLDI, 2013, p. 65.

## Os autores

### Antonella Tedeschi

Leciona na Università di Foggia, depois de ter terminado o seu doutorado em letras clássicas (grego e latim) na Università di Bari. Sua pesquisa volta-se particularmente a Cícero, Tito Lívio, Terêncio, como também à recepção desses autores. Entre as suas publicações, encontram-se: *Processo farsa: un'invenzione di Terenzio e Molière. Dal Phormio a Les fourberies de Scapin*, Foggia, Il Castello, 2016; *Una suocera a teatro: da Terenzio a Benedetto Varchi*, Foggia, Il Castello, 2013; Terenzio, *La suocera*, Siena, Barbera, 2010; *Lezione di buon governo per un dittatore: Cicerone, Pro Marcello: saggio di commento*, Bari, Edipuglia, 2005; e *Lo storico in parola: Livio, Scipione l'Africano e le tecniche dell'argomentazione. Commento a Liv. 28, 43-44*, Bari, Edipuglia, 1998.

### Archimandrite Patapios

Possui doutorado em patrística pela Graduate Theological Union de Berkeley, mestrado em letras clássicas pela University of Pittsburgh, mestrado em filosofia pela Pennsylvania State University e mestrado em letras clássicas e filosofia pela University of Cambridge. É professor e decano do St. Photios Orthodox Theological Seminary em Etna, na California. Foi pesquisador visitante da Graduate Theological Union de Berkeley e traduziu e escreveu, entre outros, sobre a correspondência privada de Constantine Cavarnos e de Photios Kontoglou e sobre a moral cristã.

### Enrico Tatasciore

Estudou na Università di Bologna e Pisa, e na SNS di Pisa. Cursou o doutorado em Siena, defendendo uma tese sobre *Epos* de Giovanni Pascoli. É professor de segundo grau num liceu humanístico. Dedicou-se à pesquisa sobre literatura italiana contemporânea (D'Annunzio, Pascoli, Montale, Saba) e sobre a reinterpretação e reescritura moderna de temas clássicos. Recentemente, publicou: *Pomponia Graecina: fonti, modelli*,

*simboli*, Rivista Pascoliana, 2018; e *Epos di Giovanni Pascoli. Un laboratorio del pensiero e della poesia*, Bologna, Patron, 2017.

### Giovanni Cipriani

É professor emérito de literatura latina da Università di Foggia e colabora com o Centro di Studi sulla Fortuna dell'Antico "Emanuele Narducci". Dedicou-se à pesquisa sobre historiografia e poesia latinas, retórica e recepção dos clássicos. Entre suas publicações, encontram-se: *Pompei, l'operetta e la patina della storia: studi su Luigi Illica ed Ettore Romagnoli*, Irsina, Barile, 2013; *Plauto, Il soldato ripieno di sé*, Siena, Barbera, 2009; *La retorica nell'antica Roma*, Roma, Carocci, 2008; *Cesare, La guerra civile*, Siena, Barbera, 2008; *Corrispondenza d'amoroso incesto: Fedra tra Ovidio e Racine*, Bari, Levante, 2007; *Cesare, La guerra gallica*, Siena, Barbera, 2006; *Cesare, La disfatta della Gallia: De bello Gallico 7*, Venezia. Marsilio, 1994; *Sallustio e l'immaginario: per una biografia eroica di Giugurta*, Bari, Adriatica, 1988; *Cesare e la retorica dell'assedio*, Amsterdam, J.C. Gieben, 1986; *Letteratura georgica e investimento fondiario alla fine del 1. sec. a. C. Orazio, Epod. 2*, Bari, Adriatica, 1980; e *Struttura retorica di dieci orazioni ciceroniane*, Catania, Giannotta, 1975.

### Gregory Nagy

É professor de Letras Clássicas na Harvard University e um dos mais eminentes pesquisadores da atualidade no âmbito do grego. Formou-se pela Indiana University em Letras Clássicas e em Linguística. Concluiu o seu doutorado na Harvard University em Letras Clássicas. Desde 2000, é diretor do Center for Hellenic Studies, em Washington. No período de 1990 a 1991, foi presidente da American Philological Association.

### Ioannis Petropoulos

É professor de Letras Clássicas na Demócrito Universidade da Trácia e diretor do Center for Hellenic Studies in Greece, instituição afiliada à Harvard University. A sua pesquisa foca em Homero, Hesíodo e poesia arcaica, em arqueologia, em crítica literária antiga como também em ethno-história brasileira.

Formou-se pela Harvard University (mestrado em Letras Clássicas) e pela Oxford University (doutorado em Letras Clássicas).

### Maria Grazia Masselli

É professora titular de literatura latina da Università di Foggia. Formou-se pela Università di Bari em letras clássicas (grego e latim; doutorado com ênfase em Ovídio, Tito Lívio, retórica e exegese antiga). Publicou, além de várias monografias junto com o prof. Giovanni Cipriani: *Status causae tra dottrina e prassi scolastica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2016; *Procne, la rondine: mito, magia e medicina*, Genova, Erga, 2013; *Orfeo in tribunale: Culex 268-295*, Foggia, Il Castello, 2013; *Riflessi di magia: virtù e virtuosismi della parola in Roma antica*, Napoli, Loffredo, 2012; *Amore captivae victor captus: Liv. 30,12-15. Saggio di commento*, Foggia, Il Castello, 2012; *Glauco, Dio in erba: da Publio Ovidio Nasone a Ercole Luigi Morselli*, Foggia, il Castello, 2011; *Il vecchio e il serpente: Ovidio, Medea e il ringiovanimento di Esone*, Bari, Edipuglia, 2009; e *Il rancore dell'esule: Ovidio, l'Ibis e i modi di un'invettiva*, Bari, Edipuglia, 2002.

### Renzo Tosi

É professor de literatura grega da Università di Bologna. Dedicou-se à exegese antiga, à tradição indireta dos clássicos e atua, especialmente, na área da lexicografia, dando ênfase à tradição proverbial antiga e moderna. Publicou mais de 250 textos científicos, entre os quais: *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Rizzoli, 2017; *Tucidide, La guerra del Peloponneso*, Milano, Rusconi, 2016; *La donna è mobile e altri studi di intertestualità proverbiale*, Bologna, Patron, 2011; *Studi sulla tradizione indiretta dei classici greci*, Bologna, CLUEB, 1988; e *Scoli-fantasma tucididei*, Pisa, Giardini, 1984.

### Sylvana Chrysakopoulou

Formou-se em filosofia (bacharelado e mestrado), em história da filosofia (doutorado na Sorbonne, Paris IV) e em letras clássicas (pós-doutorado sob a supervisão de Glenn Most na Scuola Normale Superiore di Pisa). Traduziu o diálogo *Parmênides* de Platão para o inglês. A tese de doutorado abordou, em francês, a

teologia e a física na poesia pré-socrática. É professora assistente de letras clássicas da Universidade de Ioannina e atua principalmente em Filosofia grega antiga (pré-socráticos e Platão).