

2018.2 . Ano xxxv . Número 36

CALÍOPE

Presença Clássica

2018.2 . Ano xxxv . Número 36

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
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 (Universitat 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 Autonoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

Capa e editoraçaõ
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Lúcia Pestana da Silva

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

Revisão técnica
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Lúcia Pestana da Silva | Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFJ/ Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundo 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
www.lettras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@letras.ufrj.br

Sumário

Apresentação | 5

Der Augenblick (EXAIPHNES) als Ausgangspunkt eines Vergleiches der Philosophie Platons und Nāgārjunas | Alfred Dunshirn | 8

“As janelas do futuro abrem sobre a tradição viva”: a face clássica de Poliedro de Murilo Mendes” | Gil Clemente Teixeira | 32

Baco e os piratas: Metaformoses III, v. 597-691 | Arthur Rodrigues Pereira Santos | 65

Orígenes, Tzvetan Todorov e a exegese patrística | Bruno Salviano Gripp | 75

Petronio in moviola: riscritture della Cena Trimalchionis a confronto | Andrea Musio | 105

Alfieri vertit Terenzio: la scoperta del comico e il ruolo di Elio Donato | Noemi Corlito | 145

Genesis and Substance in Posidonius' Stoicism | Eduardo Murtinho Braga Boechat | 191

Sobre os autores | 219

Apresentação

É com grande satisfação que apresentamos o 36o. número da revista *Calíope: Presença Clássica*. Pela primeira vez em 35 anos, uma edição da *Calíope* inclui artigos em quatro idiomas diferentes: português, italiano, alemão e inglês. A revista tornou-se, nos últimos poucos anos, um periódico brasileiro de publicação científica definitivamente internacionalizado. Prova disso é que, dos dezesseis autores que publicaram em 2018 em nossa revista, doze são professores e pesquisadores de fora do Brasil.

O artigo que abre o presente número é intitulado, em tradução portuguesa, “O momento (*exaiphnes*) como ponto de partida para uma comparação da filosofia de Platão e de Nagarjuna”, escrito por Alfred Dunshirn. O autor austríaco parte de uma análise filosófica de um fenômeno de difícil definição – o momento –, para mostrar as abordagens congeniais de Platão, representante de uma tentativa ocidental que visa resolver o problema (meta)físico do momento, e de Nagarjuna, representante de um enfrentamento budista do problema.

O segundo artigo deste número aborda a recepção clássica na poesia brasileira moderna. Em “‘As janelas do futuro abrem sobre a tradição viva’: a face clássica de *Poliedro* de Murilo Mendes”, Gil Clemente Teixeira apresenta a obra *Poliedro*, de Murilo Mendes, voz singular da literatura brasileira do séc. XX, evidenciando a sua matriz clássica. O autor dedica-se a não apenas recolher referências, essencialmente gregas (figuras mitológicas, autores, obras, espaços, autoridades), como também procura justificar o seu uso à luz do sistema que define a poética muriliana, o essencialismo, interessante sistema que pode educar o homem para a liberdade, para um diálogo sem tempo e sem espaço, para a urgente necessidade de ser *pontífice* em sentido etimológico.

Na sequência, Arthur Rodrigues Pereira Santos traz sua proposta de tradução para o excerto III, v. 597-691, das *Metamorfoses* de Ovídio, em homenagem ao bimilenário da morte do poeta. Na referida passagem, narra-se o célebre episódio em

que o marinheiro Acestes narra a Penteu, rei de Tebas, o sequestro de Baco por piratas etruscos e os desdobramentos de tamanho sacrilégio. Trata-se de um tema clássico por excelência, abordado pela primeira vez no hino homérico a Dioniso, por volta do séc. VII a.C., passando pela poesia latina do período augustano, da qual Ovídio foi o último expoente, e chegando até o grande poeta norte-americano Ezra Pound (1885-1972), que o incluiu na sua obra-prima *Os cantos*. Em vez de usar um verso tradicional, como o decassílabo ou o dodecassílabo, para verter os hexâmetros datílicos originais, Arthur optou por um verso de extensão variável, constituído de dois hemistíquios, sendo o segundo geralmente mais longo que o primeiro e finalizado por cláusula hexamétrica. Além disso, para marcar o aspecto sobrenatural que Ovídio atribui a Baco (v. 609-610), o tradutor adotou diferentes registros linguísticos para afastá-lo das demais personagens. Assim, foram reservados ao deus uma linguagem altamente formal, quase artificial, e, aos piratas, um registro mais corriqueiro.

Em “Orígenes, Tzvetan Todorov e a exegese patrística”, quarto artigo deste número, Bruno Salviano Gripp aborda o livro *Simbolismo e interpretação*, em que Tzvetan Todorov formula dois modos de interpretar um texto, um denominado de “final” e outro, de “operacional”. Bruno mostra-nos que Todorov escolhe a exegese patrística como modelo dessa leitura “final”. Dessa forma, o artigo propõe-se a fazer uma crítica a essa exposição da exegese patrística à luz de um dos principais textos sobre exegese patrística que chegaram a nós: o quarto livro do *Tratado sobre os princípios* de Orígenes. Enquanto, de acordo com Todorov, os autores patrísticos tentaram harmonizar o texto bíblico a uma “doutrina cristã” abrangente, Bruno tenta mostrar que a exegese de Orígenes é, na verdade, um processo aberto e não uma interpretação orientada a um fim.

O quinto artigo é de Andrea Musio e se dedica à recepção da *Cena Trimalchionis* como encontrada em *Satyricon* de Petrónio. O autor analisa dois filmes italianos que a reinterpretem, um de Polidoro e outro de Fellini. Musio compara as reinterpretações *qua* traduções intersemióticas, apresentando como os dois cineastas,

tão distintos entre si, confluem na imaginação específica que o autor latino neles despertou. No centro, está o *leitmotiv* petroniano da morte que culmina no momento da *Cena*.

Posteriormente, Corlito Noemi, em “Alfieri *vertit* Terenzio. La scoperta del comico e il ruolo di Elio Donato”, mostra como Vittorio Alfieri traduziu, leu e comentou as comédias de Terêncio, manifestando a sua inclinação filológica na comparação e inspeção cautelosa de edições e de comentários; no caso da tradução de *Eunuchus*, sobretudo a respeito das lições do comentarista Elio Donato.

Finalizando este número, Eduardo Murtinho Braga Boechat, no sétimo artigo, intitulado “Genesis and Substance in Posidonius’ Stoicism”, analisa a teoria metafísica proposta em dois fragmentos de Possidônio preservados na doxografia de Ário Dídimo, *f.* 20 e *f.* 27 *Diels* (= F 92 and F 96 E – K). Eduardo assevera que Possidônio reorientou a ontologia estoica ao abandonar as chamadas ‘categorias’ do estoicismo de Crisipo, o substrato material (οὐσία) e o indivíduo peculiarmente qualificado (ἰδίως ποιὸς ou ποιότης). Possidônio inclui os dois gêneros ortodoxos em uma nova categoria ‘substância’ que agora identifica as qualidades essenciais que definem um corpo durante todo tempo em que existe, e classifica como ‘qualidades’ (ποιόν) ou ‘matéria’ (ὑλη) as características materiais não essenciais do corpo. A análise do fragmento sobre *Geração e corrupção* (F 96 E – K) combinado a outros fragmentos pertinentes (F 14 e F 84/97a E–K) também revela que substância significa alma quando animais estão em foco. A ‘alma substancial’ é subjacente às qualidades do corpo que são passíveis de sofrer alterações.

Para informações acerca dos autores, remetemos o leitor à seção “Sobre os autores”, ao final desta edição. Desejamos uma proveitosa e estimulante leitura.

Os editores

Der Augenblick (*EXAIPHNES*) als Ausgangspunkt eines Vergleiches der Philosophie Platons und Nāgārjunas

Alfred Dunshirn

RESUMO

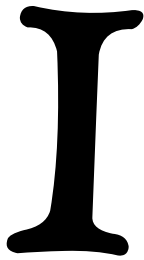
Este artigo é uma tentativa de comparar a filosofia de Platão com aquela de Nāgārjuna. Como vínculo principal de comparação serve o fenómeno e o conceito do momento. No momento, que pode ser visto como fonte ou ponto de mudança, se encontram interligadas disposições múltiplas e contraditórias. Isso pode ser interpretado como paradoxo, mas também como expressão da mais alta espiritualidade.

PALAVRAS-CHAVE

Platão; Nāgārjuna; Parmênides; *exaiphnes*; instante; espiritualidade.

SUBMISSÃO 15 nov. 2018 | APROVAÇÃO 26 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 27 dez. 2018

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i36.21617>



1 EIN MÖGLICHER VERGLEICHSPUNKT VON PLATON
UND NĀGĀRJUNA; BESCHREIBUNG DER
VORGEHENSWEISE

Im Folgenden sollen Überlegungen angestellt werden, inwiefern dasjenige, was man in Platons *Parmenides* als „Augenblick“ bezeichnet sieht, einen Vergleichspunkt für Gedanken des Athener Philosophen mit solchen Nāgārjunas abgeben kann.¹ Damit wird ein Ausdruck im Zentrum stehen, der als Schlüsselbegriff für das Verständnis des *Parmenides* gelten kann. Aufgrund dieser Fokussierung auf einen solchen Terminus wird auch weniger eine Komparation der beiden genannten Philosophen vorgenommen, als vielmehr nur der Boden für eine solche bereitet werden können.

Das Wort „Augenblick“ lässt im Zusammenhang mit dem *Parmenides*, wenn man sich die im deutschsprachigen Raum sehr einflussreiche Übersetzung dieses Dialogs von Friedrich Schleiermacher² in Erinnerung ruft, an eine bestimmte Passage denken. Ich meine den vergleichsweise kurzen Abschnitt nach den ersten beiden sogenannten Hypothesen des Dialogs. Diese sind die längsten der acht oder neun dieser „Annahmen“ (oder wie auch immer man sie zählen mag).³ Auf sie, die mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen enden (dazu weiter unten), folgt ein vergleichsweise kurzer Dialogteil, der verschiedentlich als „Hypothese 2b“ oder als „Hypothese 3“ bezeichnet wird (155e–157).⁴ Zur Einstimmung auf die Auseinandersetzung mit dem wohl spekulativsten Werk Platons sei ein Abschnitt daraus zitiert (155e4–156e3):

Wohl, laß uns auch das Dritte noch durchgehen. Das Eins, wenn es ist, so wie wir es durchgeführt haben, muß es nicht notwendig, da es eins ist und vieles und auch wieder weder eins noch vieles und dabei mit der Zeit Gemeinschaft hat, sofern es eins ist, zu einer Zeit das Sein an sich haben, und sofern es das nicht ist, auch wiederum zu einer Zeit das Sein nicht an sich haben? – Notwendig. – Und wird es wohl, wenn

es das Sein hat, eben dann es auch nicht haben können, oder wenn es das Sein nicht hat, eben dann es auch haben können? – Nicht möglich. [...] Und wenn es in der Bewegung still steht und aus der Ruhe zur Bewegung übergeht, so muß es doch selbst nicht in einer Zeit sein? – Wie könnte es? – Daß das zuvor Ruhende hernach bewegt werde und das zuvor Bewegte hernach ruhe, dies kann ihm einesteils ohne Übergang unmöglich begegnen. – Wie auch? – Eine Zeit aber gibt es andernteils nicht, in der etwas zugleich weder bewegt sein noch ruhen könnte. – Das gibt es wohl nicht. – Aber es kann nicht doch nicht übergehen ohne Übergang? – Nicht glaublich. – Wann also geht es über? Denn weder während der Ruhe noch während der Bewegung kann es übergehen noch während es in der Zeit ist. – Freilich nicht. – Ist also etwa jenes Wunderbare das, worin es ist, wenn es übergeht? – Welches denn? – Der Augenblick. Denn das Augenblickliche scheint dergleichen etwas anzudeuten, daß von ihm aus etwas übergeht in eins von beiden. Denn aus der Ruhe geht nichts noch während des Ruhens über noch aus der Bewegung während des Bewegt-Seins; sondern dieses wunderbare Wesen, der Augenblick, liegt zwischen der Bewegung und der Ruhe als außer aller Zeit seiend, und in ihm und aus ihm geht das Bewegte über zur Ruhe und das Ruhende zur Bewegung. – So mag es wohl sein.⁵

Man kann bei einer ersten Lektüre dieser Zeilen ermessen, dass der Dialog *Parmenides* seiner Leserschaft immer wieder große Verständnisschwierigkeiten bereitet. Andererseits mag man bezweifeln, ob die Antworten, die hier auf die langen Fragen der Figur des Parmenides von dessen Gesprächspartner, einem jungen Mann namens Aristoteles (der nicht zu verwechseln ist mit dem gleichnamigen Platonschüler aus Makedonien), gegeben werden, tatsächlich so lauten müssen. Es könnte sein, dass die Zu- und Absprechungen hinsichtlich des Einen, die hier verstandesmäßig auseinandergehalten werden, nicht in dieser Weise separiert werden sollen; es könnte auch durchaus sein, dass das Eine nicht notwendigerweise nur zu einer Zeit ruhen und zu einer anderen Zeit sich bewegen kann. Auf derartige Überlegungen wollen wir in Abschnitt 4. zu sprechen kommen. Zunächst soll das Augenmerk darauf liegen, dass in der hier zitierten Übertragung das Wort

„Augenblick“ begegnet. Im Griechischen steht dafür ἐξάφνης (156d3), ein Adverb, das in etwa „plötzlich“ bedeutet.⁶ Der „Augenblick“ ist also erst durch die Übersetzung in den Text geraten. Man kann dasjenige, worin das Umschlagen, von dem Parmenides spricht, sich ereignet (ἐν ᾧ τότ' ἂν εἴη, ὅτε μεταβάλλει, 156d2), auch als das „Plötzlich“ oder das „Im Nu“ bezeichnen. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass das Wort „Augenblick“ in ähnlicher Weise in einem Satz Nāgārjunas durch die Übersetzung in den Text gelangt. Dieser wird im Nachfolgenden nicht zitiert, um eine besondere Ähnlichkeit zwischen ihm und der ausgeschriebenen *Parmenides*-Passage zu behaupten. Es wird mit dieser Gegenüberstellung zunächst das Ziel verfolgt, zu zeigen, wie durch die jeweilige Übertragung ins Deutsche ein Wort auftritt, das als solches nicht in den Originalen zu finden ist. Bei dem angesprochenen Text handelt es sich um einen Satz aus dem sechzehnten Kapitel von Nāgārjunas *Mūlamadhyamaka-Kārikās* (16.3):⁷

Indem [die Person] vom Ergreifen [der einen Existenz] zum Ergreifen [der anderen Existenz] wandert, dürfte sie ohne [substantielles] Sein sein. Als wer oder als was vermöchte sie denn zu wandern, da sie doch [im Augenblick des Wechsels] weder durch Sein noch durch Ergreifen bestimmt ist?

Während im *Parmenides* vom Umschlagen (μεταβάλλειν) zwischen Sein und Nichtsein die Rede ist, spricht Nāgārjuna über das Wandern vom Ergreifen einer Existenz zum Ergreifen einer anderen. Daran schließt er die Frage, wie dieses Wandern möglich sein soll, da die betreffende Person „im Augenblick des Wechsels“ – so die Ergänzung der Übersetzung – unbestimmt ist. Vergleichbar an beiden Stellen ist, dass die Vorgänge des Wechsels von einem zum anderen Zustand mit Ausdrücken benannt sind, die Bewegungen bezeichnen, bei Nāgārjuna mit „wandern“, bei Platon mit „umschlagen“. Dazu ist mit Hinblick auf das Griechische zu sagen, dass der Begriff μεταβάλλειν ein umfassender Ausdruck für Bewegung ist,⁸ und dass damit auch eine geistige Veränderung bezeichnet werden kann.⁹ Das sei in

Vorblick gesagt auf spätere Überlegungen zu dem hier im Zentrum stehenden „Augenblick“. Das Umschlagen nämlich, das im ἐξάφνης statthat, muss nicht als physikalischer (oder chemischer) Vorgang verstanden werden, bei dem etwa ein Ding von einem Zustand oder Ort zu einem anderen gelangt (oder, wie beim Verfahren des Titrierens, die Farbe einer Substanz von einer zur anderen ‚umschlägt‘).

Das μεταβάλλειν könnte – das sei in einem Vorgriff erwogen – auch den Moment höchster Geistigkeit bezeichnen, in dem „in Einem“ Sein und Nichtsein erfasst wird, ohne dass sie räumlich oder zeitlich auseinanderfielen. Gemeint ist, dass das Eine sich aus allen Bestimmungen (die in der ersten Hypothese des *Parmenides* entwickelt werden) zurückzieht und in Einem aber (was sowohl das „zugleich“ oder „im Augenblick“ als auch das Eine selbst, in dem der Vorgang vor sich geht, bezeichnen kann) dieselben Bestimmtheiten sein lässt. Das Umschlagen wäre dann ein Umschlagen des Einen, in welchem der Genitiv „des Einen“ nicht nur als *genitivus obiectivus*, sondern auch als *genitivus subiectivus* zu verstehen ist. Dass das Wort ἐξάφνης auf einen solchen geistigen Umschlag hindeuten kann, mag eine nähere Beschäftigung mit ihm ergeben.

Jedenfalls sollte von dem „Augenblick“, wie er im *Parmenides* anzutreffen ist, ein einseitiges Verständnis als *nunc stans* ferngehalten werden, zwischen welchem oder durch welches bestimmte Zustände pendeln. Was in oder durch dieses ἐξάφνης geschieht, ist eben durch ein Wort der Bewegung charakterisiert, das Umschlagen.¹⁰

In Hinblick darauf kann man auch erwähnen, dass sich zur Vergleichsstelle bei Nāgārjuna besser als die oben genannte aus Kapitel 16 (die primär zitiert wurde, um die Einfügung des Ausdrucks „Augenblick“ in der deutschen Übersetzung zu zeigen) das Sprechen über das Gehen, den Geher und das Gegangene eignet. Dabei wird (wie beispielsweise in Kapitel zwei der *Mūlamadhyamaka-Kārikās*) erwogen, wie die vom Gehen sich abscheidenden Phänomene wie das Begangene oder der Geher sprachlich einholbar sind. Dort kreisen die Betrachtungen um das

„Gegenwärtig Begangene“ (*gamyamāna*), an dem sich als Probleme abscheiden das Gehen und der Geher, von denen hinsichtlich des augenblicklichen Verlaufs gefragt werden kann, ob das „Jetzt“ ein stillstehendes ist oder jeweils ein schon vergangenes, da es mit dem Geher jeweils in Bewegung ist. Dies führt zu den berühmten Häufungen an Negationen wie in 2.17:

Weder bleibt [der Geher] nach dem gegenwärtig Begangenen, noch nach dem [schon] Gegangenen, noch nach dem [noch] Nicht-Gegangenen stehen. Gehen, Beginnen und Enden des Gehens fallen in eins [weil ununterscheidbar].¹¹

Zu beobachten ist, dass sich die Phänomene, die hier unterschieden werden (oder zumindest zu einer Unterscheidung hindrängen), an einem Ausdruck der Bewegung, dem Gehen, abscheiden. Ähnlich ist im *Parmenides* der Wechsel von Sein zu Nichtsein und wieder zurück durch das μεταβάλλειν gekennzeichnet, das in dem ἐξάίφνης stattfindet. Dieses kann man als Augenblick bei Platon ebenso wie bei Nāgārjuna daraufhin befragen, ob es ständig schon vergangen ist, wenn es mit dem Umschlagen in Bewegung ist.

Zunächst wollen wir aber zur genaueren Erwägung des ἐξάίφνης als Zentralausdrucks der dritten Hypothese des *Parmenides* zurückkehren. Die vermutlich prominentere Stelle, aus der das Wort ἐξάίφνης bei Platon bekannt ist, ist das *Symposion*. Dort bezeichnet es gleichermaßen das „Plötzlich“, welches das Erreichen des höchsten Begehungszieles der Philosophen kennzeichnet (symp. 210e4) wie das plötzliche Eintreffen des sturzbetrunkenen Alkibiades (212c6).¹² Alle diese Stellen sind mit gutem Grund in einen Zusammenhang zu stellen, bezeichnen sie doch einen zentralen Punkt im Philosophieren, wie es durch Platons Figuren verkörpert wird.

Die für den bisher skizzierten Kontext des *Parmenides* vermutlich relevanteste Passage ist diejenige aus der Rede der Diotima.¹³ Sokrates erwähnt dort in der Wiedergabe der Ausführungen seiner großen Lehrerin, der Lernende werde beim Aufstieg durch die zum Eros gehörenden Betätigungen nach

richtiger Unterweisung im Schönen

plötzlich (ἐξαίφνης) ein von Natur wunderbar Schönes erblicken, nämlich jenes selbst, o Sokrates, um deswillen er alle bisherigen Anstrengungen gemacht hat, welches zuerst immer ist und weder entsteht noch vergeht, weder wächst noch schwindet, ferner auch nicht etwa nur in sofern schön, in sofern aber häßlich ist ... (210e4–211a2)¹⁴

Auch hier ist im Zusammenhang mit dem ἐξαίφνης von einer Tätigkeit die Rede, und diesmal explizit von einer geistigen Bewegung, nämlich dem Erblicken des Ziels aller philosophischen Bemühungen. Dieses kann man als das Gute oder das Eine bezeichnen, das als zentraler Umschlagpunkt bei allem Entstehen und Vergehen gegenwärtig ist.¹⁵

Ich möchte nun zum eingangs zitierten Abschnitt in Platons *Parmenides* aus der sogenannten dritten Hypothese zurückkehren, einige Überlegungen zu ihm vorbringen und damit dazu beitragen, den Boden für einen möglichen Vergleich mit Nāgārjunas Texten und Denken zu bereiten. Freilich erheben diese Ausführungen nicht den Anspruch, etwas Neues über den *Parmenides* vorzubringen oder interpretatorisch auch nur einem Bruchteil dieses vielleicht spekulativsten Textes der Philosophiegeschichte gerecht zu werden,¹⁶ aber sie sollen auf eine zentrale Passage sowie auf einige diesbezüglichen Überlegungen von Platonexegeten hinweisen.

Neben einem Referat der genannten Stelle sei noch etwas über die Vielfalt an Möglichkeiten gesagt, wie sich die Leserschaft zum Text des *Parmenides* verhalten kann. Gegen Ende soll ein Vergleich mit Nāgārjuna versucht werden¹⁷ in Verbindung mit einem kurzen Ausblick auf die Faszination des *Parmenides* für viele Philosophen, deren Texte ihrerseits wiederum zur besseren Erfassung der Absichten des *Parmenides* beitragen können.

2 DAS „PLÖTZLICH“ ALS UMSCHLAGSPUNKT UND VERBINDUNGSMOMENT DER ERSTEN BEIDEN HYPOTHESEN DES *PARMENIDES*

Die am Anfang angesprochene Passage, in der das Wort Augenblick auftaucht, stellt wie gesagt einen Teil des Dialoges *Parmenides* dar, der als dritte Hypothese oder als Hypothese 2a von acht oder neun Hypothesen gilt. Das Wort „Hypothese“ meint in diesem Zusammenhang in gewisser Weise eine „Annahme“, „Voraussetzung“ oder „Argumentation“, die Parmenides unternimmt. Dabei handelt es sich um die Figur Parmenides, der laut Fiktion des platonischen Dialogs gemeinsam mit seinem Schüler Zenon in Athen weilt.¹⁸ Dort gerät er mit dem jungen Sokrates in Diskussion. An einem gewissen Punkt ihres Gesprächs erklärt sich der eleatische Philosophiemeister bereit, eine Musterübung derjenigen „Betätigung“ (πραγματεία, Parm. 136c6) vorzuführen, deren Einübung er Sokrates empfohlen hatte.¹⁹ Dabei geht es darum, sich (bzw. seiner Betrachtung) etwas zugrunde zu legen (ὑποτίθεσθαι, vgl. 135e9)²⁰ und dann zu ermitteln, was sich aus einer solchen Annahme ergibt.

Desgleichen solle, so Parmenides weiter, Sokrates untersuchen, was sich ergäbe, wenn das Angenommene nicht sei. Als Beispiel wird die von Zenon zuvor ausgeführte Annahme erwähnt, dass Viele seien. Es solle betrachtet werden, was sich für die Vielen, aber auch, was sich für das Eine aus dieser Annahme ergäbe. Umgekehrt möge erwogen werden, was resultiere, wenn Viele nicht seien.

Die Hypothese, die Parmenides zum Ausgang seiner Betrachtungen, die er mit dem Jungen Aristoteles unternehmen wird, macht, ist angesichts seiner Persönlichkeit wenig verwunderlich: „Wenn das Eine ist.“ (oder „Wenn Eins ist.“ oder „Ob das Eine ist.“; vgl. 137b4).²¹ Auf diese grundlegende Annahme wird er immer wieder zurückkommen, weshalb es eventuell angemessener ist, von Hypothesendurchführungen anstatt von verschiedenen Hypothesen zu sprechen.

Bemerkenswert ist bei der Wiederaufnahme der Hypothese am Anfang der sogenannten zweiten Hypothese unter anderem die

veränderte Wortstellung: Während Parmenides am Anfang des ersten Argumentationsdurchgangs sagt (137c4–5): εἰ ἓν ἔστιν, ἄλλο τι οὐκ ἂν εἴη πολλὰ τὸ ἓν; „Wenn ‚Ein‘ ist, wäre wohl das ‚Ein‘ nicht ‚Viele‘?“, stellt er später die Frage (142b1–2): „Willst du also, dass wir von Anfang an zur Annahme zurückkehren, ...“ und beginnt dann die Betrachtung mit den Worten (142b3): Οὐκοῦν ἐν εἰ ἔστιν ... – „Also ‚Ein‘ wenn es ist ...“.

Dies sind die einleitenden Worte der ersten beiden, bei weitem längsten Hypothesen des platonischen *Parmenides*. Die erste erstreckt sich von 137c bis 142a, die zweite von 142b bis 155e. Die finalen Aussagen dieser beiden Abschnitte könnten kaum in höherem Grad entgegengesetzt erscheinen und doch weisen sie ein erstaunliches Ausmaß an Korrespondenzen auf. Am Ende der ersten Hypothese schließt Parmenides, dass das Eine nicht ist, und resümiert daraufhin den bisherigen Gang seines Gespräches mit Aristoteles: „Also hat man auch kein Wort (ὄνομα) dafür, keine Erklärung (λόγος) davon noch auch irgendeine Erkenntnis (ἐπιστήμη), Wahrnehmung (αἴσθησις) oder Vorstellung (δόξα).“ (142a3–4).²² Die zweite Hypothese dagegen beschließt Parmenides, nachdem dem Eins Sein in den Stufen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugesprochen worden war (155d3), mit den Sätzen: „Also gibt es auch Erkenntnis (ἐπιστήμη) davon und Vorstellung (δόξα) und Wahrnehmung (αἴσθησις), da ja auch jetzt wir alles dieses in Beziehung auf dasselbe zustande bringen.“, und: „Also gibt es auch ein Wort (ὄνομα) dafür und eine Erklärung (λόγος), und es wird benannt und erklärt, und überhaupt: was nur in dieser Art von allem anderen gilt, das gilt auch vom Eins.“ (155d6–e2).²³

Auf dem Weg zu diesen Aussagen werden zahlreiche Bestimmungen dahingehend betrachtet, ob sie dem Einen zukommen oder nicht. Parmenides verwendet dabei Wörter, die gewissermaßen Dauerthemen der Philosophie benennen und die sich teilweise zu Gegensatzpaaren gruppieren lassen. So gibt er unter anderem zu bedenken, ob es einen Teil des Einen gäbe und ob es selbst ein Ganzes sei (μέρος-ὅλον, 137c), ob es stehe oder sich bewege (εστάναι-κινεῖσθαι, 138b), ob es selbig oder

verschieden sei (ταὐτόν-ἕτερον, 139b).²⁴ Diese Merkmale werden im ersten Durchgehen der Annahme, dass das Eine sei, sämtlich dem Eins abgesprochen (es habe keinen Teil, sei kein Ganzes, stehe weder noch bewege sich, sei weder verschieden noch identisch – mit sich oder von ihm Verschiedenem). Daneben einigen sich die Gesprächspartner darauf, dass das εἶν, das Eine, nicht irgendwo sein (138a) oder in der Zeit sein könne (141a).

Wie man bereits vermuten kann, werden in der zweiten Hypothese diese Elemente sämtlich dem εἶν zugesprochen. Es habe Teile und sei ein Ganzes, es stehe und bewege (sich), es sei identisch und verschieden, habe an der Zeit teil u. ä. – man könnte übrigens überlegen, inwiefern die hier an das Eine herangetragenen Bestimmungen mit den Dharmas vergleichbar sind, mit den verschiedenen „Gegebenheiten“, „die den Prozeß der Welt ausmachen“²⁵ und ob das Eine ihnen gegenüber das einzige nichtzusammengesetzte Dharma ist, das Nirvāṇa. Aus unserer Sicht auf den *Parmenides* kann jedenfalls die eingangs angesprochene Stelle über den „Augenblick“ als Scharnierstelle gelesen werden, durch welche die beiden angesprochenen Hypothesen verbunden sind.²⁶ Bevor dies näher erläutert wird, sei etwas dazu notiert, wie man den *Parmenides* lesen kann.

3 WIE KANN DER *PARMENIDES* GELESEN WERDEN?

Nun ist das Problem – oder das Grandiose – des *Parmenides*, dass man ihn wohl nicht primär als Traktat lesen sollte, dem Lehrsätze zu entnehmen sind. Wahrscheinlich wird schon, so lange man platonische Texte liest, auch diskutiert, wie sie gelesen werden sollen; beispielsweise wurde immer wieder der pädagogische Wert dieser Texte hervorgehoben.²⁷ Es sei eine Aufgabe der Leserinnen und Leser – dies war eine beliebte Sicht Platons vor allem im 19. Jahrhundert – die logischen Fehler, denen man bei der Dialoglektüre begegnet, zu durchschauen und zu lösen.²⁸ Die sogenannten aporetischen Dialoge mit ihren scheinbar ergebnislosen Ausgängen seien nicht zwecklos, man könne die Rolle des kleineren Gesprächsteilnehmers einnehmen und lernen, welche Positionen nicht haltbar sind und wie eine akzeptable

Lösung der vorgelegten Frage aussehen kann bzw. welche Lösungsansätze nicht gangbar sind.²⁹

Im Fall des *Parmenides* haben wir es mit der besonderen Situation zu tun, dass die Leser sich beim langen Hypothesenteil einen (nachmalig) berühmten Gesprächspartner als anwesend, aber nicht sprechend vorzustellen haben, nämlich Sokrates. Man kann ihn sich jedoch nicht nur präsent denken, sondern auch überlegen, wie er anstelle jenes Jungen Aristoteles geantwortet hätte, der dort als Antwortgeber des Parmenides fungiert: Wie hätte Sokrates reagiert, wenn ihn Parmenides zu der einen oder anderen Aussage hinsichtlich des Einen gelenkt hätte? Wie mag er sich zu den (eventuell) scheinbaren Widersprüchen positioniert haben? – In diese Richtung zielen Überlegungen in Mitchell Millers für Reflexionen auf die (Re-)Lektüre des *Parmenides* wegweisendem Buch.³⁰ In diesem Zusammenhang sei auch die Frage danach erwähnt, was eigentlich mit dem Einen in diesem Dialog gemeint sein kann. Ist es das Eine des (historischen) Parmenides, bezeichnet es das numerisch Eine, steht es für die Idee des Einen oder stellvertretend für die Idee(n)? Oder steht es für all dies? Wie auch immer es damit stehen mag, man kann meines Erachtens mit Fug und Recht behaupten, dass eines der Ziele des *Parmenides* ist, die Bestimmungen, von denen oben die Rede war und die dem Einen einmal abgesprochen und dann wieder zugesprochen werden, weniger ausschließlich in ihren raumzeitlichen Verstrickungen zu denken.³¹

Als Beispiel einer solchen kritischen Lektüre sei die Frage des Woseins genannt. In der ersten Hypothese einigt sich Parmenides mit Aristoteles darüber, dass das Eine, weil es nun einmal keine Teile habe, unmöglich irgendwo sein kann. Wenn es irgendwo wäre, müsste es in etwas sein und dieses etwas an vielen Stellen berühren und somit viele Teile haben (vgl. 138a). Versucht der Leser jedoch, das Eine als geistigen Umschlagspunkt gedanklicher Inhalte zu denken, könnte diese Problematik wegfallen, dass dasjenige, welches das Zwischen zwischen Inhalten ist, selbst ausgedehnt sein und Teile haben muss. Ein anderes Beispiel kann das Seins-Verständnis sein, wie es in der zweiten

Hypothese zum Tragen kommt. Dieses ist fest an die Zeitlichkeit gebunden. Hier (unter der Hinsicht auf den Dialog, dass er von dem sinnlichen Verständnis des εἶν wegwenden will) wäre es dann zunächst vielleicht nebensächlich, was mit dem Eins gemeint ist, ob es das parmenideische Eine ist oder ob es stellvertretend für die Ideen steht. Primär von Interesse ist nämlich an diesem Punkt ein mögliches anderes Verständnis von Sein, das nicht nur im Modus der Zeitlichkeit gedacht werden sollte, was von Relevanz für die Seinsweise der Ideen ist. Es sei daran erinnert, dass die gesamte Unternehmung der Hypothesen sich dem sogenannten Einleitungsgespräch nach daraus speist, dass die sokratische Ideenannahme hinterfragt wird. Sie führe zu einigen Problemen. Andererseits sagt Parmenides dort über die Ideenannahme, dass ohne sie gar keine vernünftige Unterhaltung und Erkenntnis möglich wäre (vgl. 135b–c).³²

Dass der Versuch, die genannten Bestimmungen wie Sein, Stehen und Bewegen als Gedankenbestimmungen zu fassen, nicht unplatonisch ist, kann aus dem *Sophistes* erhellen. Dort ist ebenfalls von Stehen und Bewegen, von Selbigkeit und Verschiedenheit die Rede, sie werden als den μέγιστα γένη, den „größten Gattungen“ zugehörig genannt (vgl. *soph.* 254d4). Diese werden, so kann man grob sagen, deduziert vom Erkenntnisprozess der Seele (248c–249c). Aus jenem Kontext kann man auch die Information beziehen, dass an die Ideen ein Bewegtwerden und Stehen herankommt. Mit Blick auf diesen Abschnitt im *Sophistes* ist nun für die sogenannte dritte Hypothese (oder Appendix von Hypothese zwei) des *Parmenides* zu überlegen, ob das über das Stehen und Bewegen des Einen Gesagte auf einer anderen Ebene als höchst geistiges Werden verstanden werden soll und nicht als bloßes Pendeln zwischen einer Periode oder einer Zeitdauer 1, zu der das Eine ist, und einer zweiten Periode, zu der das Eine nicht ist und so fort.

Dieses geistige Bewegen oder Umschlagen erscheint mir eine der bedeutenden Vergleichsmöglichkeiten des *Parmenides* mit dem Text von Nāgārjuna zu sein, der hier zum Thema gemacht wird. Denn bei beiden werden nicht einfach Widersprüche

aufgeworfen, die als solche stehen bleiben und die Leser zur Erfassung bzw. Nichterfassung der Absurdität der Welt anregen sollen. Sie wollen wohl beide zu einer Einübung in eine Sicht der wechselseitigen Abhängigkeit verschiedener Bestimmungen anregen, die, wenn sie ohne Hinblick auf ihre Interdependenz genommen werden, zu Widersprüchen der angesprochenen Art führen. So kann beispielsweise das Bewegen des Einen nicht verabsolutiert werden in dem Sinn, dass es überhaupt nicht stünde. Gerade an der Thematisierung der absoluten Bewegung (insofern es sozusagen jede Bestimmung flieht und sich von ihr wegbewegt) zeigt sich, dass sie nur mit dem absoluten Stehen des Einen verschränkt gedacht werden kann, weil dem ἔν (vordergründig) kein Partikularpunkt mehr bleibt, an dem es stehen oder zu dem es sich hinbewegen könnte – seine höchste Bewegtheit drängt es selbst dazu, in höchstem Sinne zu stehen und in sich selbst zu ruhen.³³

An diesem Punkt sei die Frage aufgeworfen, inwiefern von diesen Überlegungen aus Vergleiche mit dem „Übergreifen“ bei Nāgārjuna zu machen sind. Ich meine, wenn man sich auf seine Aussagen über wechselseitiges Entstehen einlässt, kann man in ähnlicher Weise zu einer positiven Negierung von einseitig festgehaltenen Begriffen wie einer absoluten Substanz, die durch Veränderungen ungerührt ist, kommen.

4 DER „AUGENBLICK“ ALS UMSCHLAGSPUNKT HÖCHSTER GEISTIGKEIT

Wenn man das Plötzliche aus dem hier betrachteten Abschnitt des *Parmenides* in dieser Weise betrachtet, könnte erhellen, dass es in diesem „drittens“ (vgl. 155e4) nicht um eine „hokuspokusartige“ Aufhebung³⁴ der ersten beiden Hypothesen geht, in der ihre Absurdität herausgestellt würde. Vielmehr kann deutlich werden, dass sie beide partikulär das Richtige treffen. Einerseits muss das Eine, als geistiges Zentrum verstanden, von dem Ansinnen ferngehalten werden, selbst ein (nur) raumzeitlicher Teil eines Ganzen zu sein oder (nur) eine sinnlich erfassbare Einheit zu sein, die beispielsweise mit dem Gesichtssinn angeschaut werden kann. Daneben muss dem Einen aber in

gleicher Weise zugesprochen werden, dass es *zugleich* Teile hat und so weiter.³⁵ Wenn mit diesem Denken des Augenblicks ernst gemacht wird, kann auch die scheinbare Paradoxie von Formulierungen der Art ‚es ist bewegt und steht‘ ertragen werden. Das Eine ist Garant des höchsten Beweglichseins und der größten Beständigkeit in Einem.

Gerade hier wird das in der ersten Hypothese Besprochene zentral: Um diese Inhaltlichkeit des Umschlagspunktes nachvollziehen zu können, ist die Negationsbewegung der ersten Hypothese fruchtbar zu machen. Gerade weil das Eine das Nichtbestimmte und Nichtbestimmbare im Sinne der ersten Durchführung ist,³⁶ ist es als Bewegung der Negation von jeder Einzelbestimmung weg die höchste Form von Bewegung und darin höchste Form der geistigen Bewegung der Erkenntnisgenerierung. Das Woraufhin dieser Erkenntnisbewegung ist aber das Erkennen des Einheitshaften des Negierten und Negierenden. Somit ist das εἷν zugleich in den einzelnen Bestimmten als ihr Einheitsstiftendes, gibt ihnen ihren Bestand und ist selbst das Stetigste.³⁷ Hier gilt dasjenige, was in der zweiten Hypothese über die Konkomitanz des Einen gesagt wird: Es lässt von keinem der Werdenden ab (153d8–e4):

Also zugleich sowohl mit dem ersten Werdenden würde das Eins als auch mit dem zweiten und ließe nichts von allem Werdenden aus, was auch immer zu irgendetwas hinzukommen möchte, bis es endlich, zum letzten hindurchgelangt, ein ganzes Eins geworden ist, nachdem es weder Mitte noch Ende noch Anfang noch irgendein anderes in dem Werden ausgelassen hat.³⁸

In diesem Kontext müsste vor allem nach der Beziehung des Einen zu den μέγιστα γένη (vgl. soph. 254c), den „größten Ideen“ gefragt werden – sind sie alle gleichursprünglich, generieren sich die εἶδη aus dem Sein des Einen (oder umgekehrt), oder ist das Eine in seinem Sein alle εἶδη? Fragen, die hier nur aufgeworfen seien.³⁹ Ich meine freilich, dass man diejenige Aussage nicht mehr als eindeutig gültig stehen lassen kann, die Parmenides einmal

Aristoteles gegenüber hinsichtlich des Verschiedenen macht: Verschieden seien Dinge durch das Verschiedene, es käme aber nur dem Verschiedenen zu, diese Verschiedenheit zu bewirken, nicht dem „Sein des Einen“ (Parm. 139c, vgl. 143b). Vielleicht ist es eben das Eine, das diese Verschiedenheit durch seinen Seinsvollzug, um dieses Wort zu wagen, bewirkt.

Zur Explikation, was unter diesen Vermutungen inhaltlich näher zu verstehen wäre, müssten die weiteren Hypothesen herangezogen werden. Wenn auch diese unter dem Aspekt gelesen werden, dass sie unsinnlich und gedankenbestimmt gelesen werden, könnte durch die positive Fassung einiger negativer Sätze der späteren Hypothesen das zuvor Angedeutete deutlicher werden. Als Beispiel sei hier nur dasjenige genannt, was über die Bewegung und das Stehen des nichtseienden Eins gesagt wird (162c8–d2): „Nicht also durch Ortsveränderung wechselt es. – Freilich nicht. – Ebenso wenig auch kann es sich an einerlei Ort herumdrehen, denn das Einerlei (ταύτου) berührt es nirgends.“⁴⁰ Hier erscheint wieder deutlich die raumzeitliche Argumentation. Das Eine „berührt“ nicht das „Einerlei“, das Gleiche. Wenn man aber das Eine als dasjenige erfasst, das in seinem Sein überhaupt erst das Gleiche und das Verschiedene ermöglicht, kann man sehr wohl sagen, dass es in gewisser Weise das Gleiche berührt, weil es als ausdehnungsloser Umschlagspunkt das Gleiche ‚generiert‘, um einen anderen Ausdruck der Sinnlichkeit hereinzubringen, der metaphorisch aufgefasst werden soll.

Dass von dem Augenblick bzw. dem Plötzlich als einem Umschlagspunkt gesprochen werden kann, erlaubt das im eingangs zitierten Abschnitt wiederholt anzutreffende μεταβάλλειν, das mit „umschlagen“ übersetzt werden kann. Das damit verwandte Hauptwort μεταβολη/ kann bei Aristoteles eine der Formen der Veränderung als Bewegung bezeichnen.⁴¹ Hier im *Parmenides* ist es möglicherweise als Anzeige des Umschlagens im höchst geistigen Sinn zu verstehen, von dem etwa in Texten des deutschen Idealismus die Rede ist.

Bevor zum Abschluss zu einem Ausblick auf die Wirkungsgeschichte des *Parmenides* angesetzt wird, sei noch ein

Rückblick auf den historischen Parmenides sowie eine kleine Gleichung erlaubt. Man kann sich an dessen berühmtes Diktum erinnern:⁴² τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστὶν τε καὶ εἶναι – „denn dasselbe ist Denken und Sein“ (oder wie auch immer man diese Worte übersetzen mag).⁴³ Setzt man in die bisher betrachteten Annahmen aus dem *Parmenides* wie „Das Eine ist.“ für „Sein“ „Denken“ ein, kann man fragen, was es heißen kann, wenn „Das Eine denkt.“; vielleicht gelangt man dann (unter anderem) auf Pfade, wie sie oben angedeutet wurden. Das Eine *ist* in der Weise, dass es denkt, und das heißt, dass es sich selbst denkt und als solches alle Bestimmungen negiert, sich von ihnen abstößt und in diesem Abstoßen diese Fülle der Bestimmungen aber setzt, so wie es umgekehrt von den Bestimmungen als dem von ihm zu Negierenden gesetzt wird.

Es ist als sich denkendes einerseits absolut Unbestimmtes, andererseits vollkommene Bestimmtheit und die Fülle aller Bestimmungen. Das damit aber nichts in der Antike Alleinstehendes gedacht ist und es bestenfalls Vergleichbares in der Neuzeit oder eben in der östlichen Philosophie gibt, kann die Rezeption des genannten Parmenidesspruches bei Plotin andeuten, der ihn in eine Reihe mit den Bemühungen Platons und Aristoteles stellt,⁴⁴ sowie die umfangreiche Deutung des Parmenides durch Proklos.⁴⁵

In diesem Kontext sei des Weiteren daran erinnert, dass es auch bei Aristoteles eine scheinbar paradoxe Formulierung gibt, die sich auf höchste Geistigkeit bezieht und zugleich von Bewegung und Nichtbewegung spricht, nämlich die berühmte Wendung vom „unbewegt Bewegenden“, die sich im zwölften Buch der *Metaphysik* findet.⁴⁶ Von selbigem Aristoteles erfahren wir auch (nämlich in seiner Schrift *De anima*), dass der $\text{nou}=\text{j}$ als höchste Geisttätigkeit zugleich unbestimmt ist und in höchstem Grade bestimmend und bestimmt, dass er eine passive Materieartigkeit verkörpert, aber auch machend-hervorbringende Bestimmungssetzung;⁴⁷ dazu passt gut die Doppelung, die im griechischen Wort νοητόν steckt, welches in der zuvor angesprochenen Passage über das unbewegt Bewegende auftaucht:

Der $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ wird in seinem Denken und Leben $\nu\omicron\eta\tau\acute{o}\nu$,⁴⁸ gedacht und denkbar zugleich, somit Aktivität, Passivität und Potentialität.

5 DIE FASZINATION DES *PARMENIDES* FÜR DIE WEITERE TRADITION, AUSBLICK AUF NĀGĀRJUNA

In einem Ausblick auf die Wirkmächtigkeit des *Parmenides* kann darauf hingewiesen werden, welche Faszination er auf die abendländische Philosophie ausgeübt hat. Hierin liegt ein weiterer Anknüpfungspunkt für einen Vergleich mit Nāgārjuna. Vor allem durch die spätantiken Kommentare, insbesondere denjenigen des Proklos, drang der *Parmenides* ins Mittelalter vor, und von dort erstreckt sich eine durchgehende Rezeptionsgeschichte, deren bekanntester Akteur Georg Wilhelm Friedrich Hegel ist, worüber die Studien von Manfred Baum und Jens Halfwassen informieren.⁴⁹ Im deutschen Idealismus kann man sehen, dass dieser Umschlagpunkt, von dem hier andeutungsweise die Rede sein sollte, mit dem Wort „Ich“ benannt wird.⁵⁰

Hinsichtlich des Vergleichs mit Texten Nāgārjunas bot sich der „Augenblick“ an, der freilich allein schon an der Stelle im *Parmenides*, an der von ihm die Rede ist, schwer zu fassen ist. Diese Passage kann als Verbindungsglied zwischen den ersten beiden Haupthypothesen gelesen werden. Dabei ist es jedoch besonders wichtig, auf das Lesen selbst zu reflektieren, nämlich darauf, dass das Ausgesprochene nicht nur direkt als das genommen werden will, was es sagt. Mit Blick auf diese beiden Hypothesendurchführungen lässt sich in einem abschließenden Vergleichsversuch des *Parmenides* mit Nāgārjuna sagen, dass ersterer Text von der Anhäufung und Überbestimmung des Einen lebt, das zugleich ist und nicht ist und so fort, während bei Nāgārjuna immer wieder die Argumentationsstruktur des Unterbestimmens, wenn man so sagen darf, zu finden ist, wenn widersprüchliche Aussagen und ihre Kombinationen als nicht gültig dargestellt werden: Etwas ist etwas weder noch das Gegenteil hiervon noch beides noch beides nicht.

Dabei enden aber, wie erläutert wurde, beide Texte nicht im Nichts der Absurdität. Ein Beispiel dafür ist das positive

Denken des Augenblicks oder einer „gegenwärtigen“ Tätigkeit, auf dessen Thematisierung man im 2. Kapitel bei Nāgārjuna stößt, wo vom Geher und dem Begangenen Rede ist.

Insgesamt erscheint das bei Nāgārjuna immer wieder angesprochene Übergreifen und der Wechsel von einer Bestimmung zur anderen besonders reizvoll. Diese Bestimmungen sollen ebenso wenig wie diverse Ideen-Prädikationen bei Platon in ihrer Verabsolutierung festgehalten werden, aber auch nicht so gefasst werden, als würden sie in unterschiedlichen Zeitperioden aufeinander folgend. Sie sind als grundsätzlich wechselseitig voneinander abhängig zu begreifen, was Nāgārjunas Denken als Vergleichspunkt mit dem Moment des plötzlichen Umschlags in Platons *Parmenides* geeignet erscheinen lässt.

ABSTRAKT

Dieser Beitrag ist der Versuch eines Vergleichs der Philosophie Platons und Nāgārjunas. Im Zentrum steht dabei der Augenblick. Durch ihn als dem Umschlagspunkt sind verschiedene, gegensätzliche Bestimmungen verknüpft. Dies kann als Paradoxie aufgefasst werden, aber ebenso als Ausdruck höchster Geistigkeit.

SCHLÜSSELWÖRTER

Platon; Nāgārjuna; Parmenides; *exaiφnes*; Augenblick; Geistigkeit.

LITERATURVERZEICHNIS

- ALTMAN, William H. F. **The Guardians on Trial: The Reading Order of Plato's Dialogues from *Euthyphro* to *Phaedo***. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2016.
- BAUM, Manfred. **Die Entstehung der Hegelschen Dialektik**. 2. ed. Bonn: Bouvier, 1989. (Neuzeit und Gegenwart, 2).
- BOSTOCK, David. Plato on Change and Time in the *Parmenides*. **Phronesis**, Assen, v. 23, n. 3, p. 229–242, 1978.
- BURNET, John (ed.). **Platonis opera**. vol. 2. Oxford: Clarendon, 1901.
- DALFEN, Joachim. Wie, von Wem und Warum Wollte Platon Gelesen Werden?. **Grazer Beiträge**, Graz, v. 22, p. 29–79, 1998.
- DIELS, Hermann; KRANZ, Walther (ed.). **Die Fragmente der Vorsokratiker: Griechisch und Deutsch**. 5. ed. vol. 1–3. Berlin: Weidmann, 1934–37.
- ERLER, Michael. **Der Sinn der Aporien in den Dialogen Platons: Übungsstücke zur Anleitung im Philosophischen Denken**. Berlin: de Gruyter, 1987. (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, 25).
- ERLER, Michael. **Platon**. Basel: Schwabe, 2007. (Grundriss der Geschichte der Philosophie: Die Philosophie der Antike, 2/2).
- FÖLLINGER, Sabine. Metabolé; Veränderung. In: Höffe, Otfried (ed.). **Aristoteles-Lexikon**. Stuttgart: Kröner, 2005. p. 346–348.
- GEIGER, Rolf. Die Dialogform. In: HORN, Christoph; MÜLLER, Jörn; SÖDER, Joachim (ed.). **Platon-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung**. Unter Mitarbeit von Anna Schriefl, Simon Weber und Denis Walter. 2., aktualisierte und erweiterte ed. Stuttgart: Metzler, 2017, p. 374–383.
- GILL, Mary Louise. Design of the Exercise in Plato's *Parmenides*. **Dialogue**, Montreal, v. 53, n. 3, p. 495–520, 2014.
- HALFWASSEN, Jens. **Hegel und der Spätantike Neuplatonismus: Untersuchungen zur Metaphysik des Einen und des Nous in Hegels spekulativer und Geschichtlicher Deutung**. Bonn: Bouvier, 1999.
- HASHI, Hisaki. **Naturphilosophie und Naturwissenschaft: Tangente und Emergenz im Interdisziplinären Spannungsumfeld**. Wien: Lit-Verlag, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. **Vom Wesen der Wahrheit: Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet**. Hrsg. von Hermann Mörchen. 2. ed. Frankfurt am Main: Klostermann 1997. (Gesamtausgabe, 34).
- HÖFFE, Otfried (ed.). **Aristoteles-Lexikon**. Stuttgart: Kröner, 2005.
- HORN, Hans-Jürgen. **Studien zum Dritten Buch der Aristotelischen Schrift *De***

Anima. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994. (Hypomnemata, 104).

JÄGER, Heidrun. **Das „Eine“ (hén) bei Platon in Relation zu den Buddhistischen Begriffen „Leerheit“ (śūnyatā) bei Nāgārjuna im Mahāyāna-Buddhismus und „Universelle Wahrheit »Dharma«“ (hō) bei Dōgen im Zen-Buddhismus.** Dissertation Wien, 2017.

JASPERS, Karl. **Die Großen Philosophen.** Erster Band: die Maßgebenden Menschen: Sokrates-Buddha-Konfuzius-Jesus. Die Fortzeugenden Gründer des Philosophierens: Plato-Augustin-Kant. Aus dem Ursprung Denkende Metaphysiker: Anaximander-Heraklit-Parmenides-Plotin-Anselm-Spinoza-Laotse-Nagarjuna. München: Piper, 1959.

KÖNIG, Robert. **Die Wissenschaft der Idee:** Platons Grundlegung der Philosophie im Dialog *Parmenides*. Wien: Ferstl & Perz, 2016.

MARASSI, Massimo. In margine a un paradigma delle interpretazioni di Platone: Schleiermacher tra ermeneutica e dialettica. In: RADICE, Roberto; TIENGO, Glauco (Ed.). **Seconda navigazione.** Omaggio a Giovanni Reale. Milano: Vita e Pensiero, 2015. p. 381-398.

MILLER, Jr., Mitchell H. **Plato's Parmenides:** The Conversion of the Soul. University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press, 1991.

PERKAMS, Matthias. **Selbstbewusstsein in der Spätantike:** Die Neuplatonischen Kommentare zu Aristoteles' *De anima*. Berlin: de Gruyter, 2008.

PLATON. **Werke in acht Bänden.** Griechisch und Deutsch. Sonderausgabe, Herausgegeben von Gunther Eigler, vol. 5: Phaidros, Parmenides, Briefe. Bearbeitet von Dietrich Kurz. Griechischer Text von Léon Robin, Auguste Diès und Joseph Souilhé. Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher und Dietrich Kurz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

POLANSKY, Ron; Cimakasky, Joe. Counting the Hypotheses in Plato's *Parmenides*. *Apeiron*, Clayton, Vic., v. 46, n. 3, p. 229–243, 2013.

PROKLOS DIADOCHOS. **Kommentar zum Platonischen Parmenides.** Übersetzt mit Einer Einleitung und Anmerkungen versehen von Hans G. Zekl. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.

RADKE-UHLMANN, G y b u r g. **Das Lächeln des Parmenides:** Proklos' Interpretationen zur Platonischen Dialogform. Berlin: de Gruyter, 2006.

RANGOS, Spyridon. Plato on the Nature of the Sudden Moment, and the Asymmetry of the Second Part of the *Parmenides*. *Dialogue*, Montreal, v. 53, n. 3, p. 538-574, 2014.

SCHMITT, Arbogast. **Die Moderne und Platon.** Stuttgart: Metzler, 2003.

SCOLNICOV, Samuel. **Plato's Parmenides.** Translation with Introduction and

Commentary. Berkeley: University of California Press, 2003.

SHAERPOORASLILANKRODI, Shaereh; HASHIM, Ruzy Suliza. Pursuit of Truth in Doris Lessing's *Shikasta*: Plato and Nagarjuna in Conversation. **Asian Social Science**, Toronto, v. 12, n. 10, p. 63–70, 2016.

SIER, Kurt. **Die Rede der Diotima**: Untersuchungen zum platonischen Symposion. Stuttgart: Teubner, 1997. (Beiträge zur Altertumskunde, 87).

STROBACH, Nico. **The Moment of Change**: a Systematic History in the Philosophy of Space and Time. Dordrecht: Kluwer, 1998.

STROBEL, Benedikt. „Dieses“ und „So etwas“: zur Ontologischen Klassifikation Platonischer Formen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. (Hypomnemata, 168).

SZLEZÁK, Thomas A. **Das Bild des Dialektikers in Platons Späten Dialogen**: Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie Teil II. Berlin: de Gruyter, 2004.

VETTER, Helmuth (ed.). **Parmenides. Sein und Welt**: die Fragmente neu Übersetzt und Kommentiert. München: Alber, 2016.

WEBER-BROSAMER, Bernhard; Back, Dieter M. **Die Philosophie der Leere**: Nāgārjunas Mūlamadhyamaka-Kārikās. Übersetzung des buddhistischen Basistextes mit kommentierenden Einführungen. 2., durchgesehene ed. Wiesbaden: Harrassowitz, 2005. (Beiträge zur Indologie, 28).

¹ Grundlegend dazu: HASHI, 2010, p. 141-183; JÄGER, 2017. Einen kurzen Vergleich von Platons und Nāgārjunas Wahrheits-Konzepten bieten Shaerpooraslilankrodi; Hashim, 2016.

² Vgl. z. B. Platon, 1990. Zur Bedeutung von Friedrich Daniel Ernst Schleiermachers Platon-Übersetzung und -Hermeneutik vgl. neuerdings Marassi, 2015.

³ Vgl. zu dieser Diskussion z. B. ERLER, 2007, p. 228-229.

⁴ Wobei erstaunlicherweise im *Parmenides* überhaupt nur auf diese Hypothese mit einem Zahlwort referiert wird, nämlich mit τρίτον in 155e4, worauf Polansky; Cimakasky, 2013, p. 230 hinweisen, die zu dem überraschenden Schluss kommen, dass sämtliche Hypothesen als nur eine zu zählen sind (Polansky; Cimakasky, 2013, p. 242).

⁵ Übersetzung Friedrich Schleiermacher.

⁶ Dies ist das erste Vorkommen des Wortes ἐξάφνης im *Parmenides*. Es begegnet dann vier weitere Male, dreimal in der angesprochenen Passage (156d3 und 6, 156e5), ein weiterer Beleg findet sich in 164d3.

⁷ Zitiert in der Übersetzung von Bernhard Weber-Brosamer und Dieter M. Back (WEBER-BROSAMER; BACK, 2005, p. 56).

⁸ Vgl. z. B. FÖLLINGER, 2005. Als klassischer Beitrag zum Thema der Veränderung im *Parmenides* kann gelten Bostock, 1978.

⁹ Vgl. z. B. das Reden vom μεταβάλλειν in der ψυχή bei Aristoteles, *De anima*, II, 5 (417a32, vgl. 417b 15-17).

¹⁰ Für eine Einordnung dieses im *Parmenides* beschriebenen Umschlagspunktes in die abendländische Philosophiegeschichte vgl. STROBACH, 1998 (zum ε0cai/fnhj im *Parmenides* p. 20-46).

¹¹ Übersetzung Bernhard Weber-Brosamer; Dieter M. Back.

¹² Im *Symposion* stößt man dann noch in 213c1 (Erkennungsszene Alkibiades-Sokrates) und 223b2 (Eintreffen weiterer Nachtschwärmer) auf den Ausdruck ἐξάφνης.

¹³ Von dieser Stelle nimmt auch der für die Thematik des ἐξάφνης bei Platon zentrale Beitrag von Spyridon Rangos seinen Ausgang (RANGOS, 2014).

¹⁴ Übersetzung Friedrich Schleiermacher, Hinzufügung in Klammer vom Verfasser.

¹⁵ Für einen ausführlichen Kommentar dieser Stelle vgl. SIER, 1997, p. 169-172.

¹⁶ Für eine generelle Orientierung über diverse Interpretationsfragen zum *Parmenides* sei auf Scolnicov, 2003 verwiesen.

¹⁷ Die Vergleichbarkeit beider Texte wird im Abendland spätestens seit Karl Jaspers' *Die großen Philosophen* anerkannt (vgl. JASPERS, 1959, p. 944).

¹⁸ Zur Figurenkonstellation und dem Gesprächsaufbau des *Parmenides* vgl. SZLEZÁK, 2004, p. 66-77.

¹⁹ Zum „Einüben“ vgl. 135c, d und 136a. Eine aktuelle Erläuterung dieser Übungsthematik bietet GILL, 2014.

²⁰ 127d7 trifft man zum ersten Mal im *Parmenides* auf das Wort ὑπόθεσις.

²¹ Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen vom Verfasser.

²² Übersetzung Friedrich Schleiermacher, Hinzufügungen in Klammern vom Verfasser.

²³ Übersetzung Friedrich Schleiermacher, Hinzufügungen in Klammern vom Verfasser.

²⁴ Einen ausgezeichneten Überblick über die verschiedenen Kategorien, die dem Einen zu- oder abgesprochen werden, bietet SCOLNICOV, 2003, p. 30-33.

²⁵ WEBER-BROSAMER; BACK, 2005, p. 114.

²⁶ Eine derartige neuplatonische Sichtweise, die in der neueren Forschung wiederholt geäußert wurde, habe freilich laut SCOLNICOV, 2003, p. 135 keine Entsprechung im Text. Dass eine solche jedoch gerechtfertigt sein kann, sollen ansatzweise die Betrachtungen zu den möglichen Leseweisen des *Parmenides* plausibel machen.

²⁷ Vgl. DALFEN, 1998; ALTMAN, 2016.

- ²⁸ Vgl. die Übersicht über diese Diskussion bei GEIGER, 2017, p. 382-383.
- ²⁹ Vgl. zu diesen Überlegungen exemplarisch ERLER, 1987.
- ³⁰ MILLER, 1991.
- ³¹ Vgl. MILLER, 1991, p. 88-91.
- ³² Ausführlich und tiefgreifend zur Ideenannahme im *Parmenides* KÖNIG, 2016.
- ³³ Was freilich nicht heißen soll, dass dies nicht selbst wiederum ein (partikularer) Standpunkt ist (vgl. KÖNIG, 2016, p. 336-346).
- ³⁴ Vgl. Martin Heideggers Aussage zu den platonischen Ideen: „Die Ideen sind daher keine vorhandenen, irgendwo versteckten Objekte, die man durch irgendeinen Hokuspokus aufstöbern könnte“ (HEIDEGGER, 1997, p. 71).
- ³⁵ Man könnte auch von dem Einen der ersten Hypothese als dem „limit principle“ sprechen, das in das Eine der zweiten Hypothese als einem „unlimited principle“ eingeschrieben wird, vgl. POLANSKY; CIMAKASKY, 2013, p. 238.
- ³⁶ Gewiss kann man genau diese Nichtbestimmtheit und Nichtbestimmung auch als seine Bestimmtheit auffassen.
- ³⁷ Zur fundierenden Rolle des Einen und der Einheit für das Denken von Bestimmtheit vgl. SCHMITT, 2003, p. 234-269.
- ³⁸ Übersetzung Friedrich Schleiermacher.
- ³⁹ Jener zentralen Stelle im *Sophistes* ist eine eigene Studie gewidmet: STROBEL, 2007.
- ⁴⁰ Übersetzung Friedrich Schleiermacher, Hinzufügung in Klammer vom Verfasser.
- ⁴¹ Vgl. o. Anm. 8.
- ⁴² *Parmenides*, *Fragmente*, B 3 (Diels-Kranz).
- ⁴³ Für einen Vergleich verschiedener Übersetzungen dieses Fragments vgl. VETTER, 2016, p. 95–97.
- ⁴⁴ Vgl. PLOTIN, *Enneaden*, V, 1, 8.
- ⁴⁵ PROKLOS DIADOCHOS, 2010, vgl. dazu RADKE-UHLMANN, 2006.
- ⁴⁶ Vgl. ARISTOTELES, *Metaphysik*, XII, 7 (1072a25).
- ⁴⁷ Vgl. v. a. ARISTOTELES, *De anima*, III, 5 (430a10-25). Einen sehr gründlichen Kommentar zu diesem Kapitel mit Auswertung der älteren Literatur liefert HORN, 1994, p. 100-107.
- ⁴⁸ νοητὸς γὰρ γίγνεται θιγγάνων καὶ νοῶν – „denn gedacht/denkbar wird sie (sc. die Denktätigkeit) selbst, indem sie [den Gegenstand] anrührt und denkt“, ARISTOTELES, *Metaphysik*, XII, 7 (1072b20–21); Übersetzung Bonitz; Seidel.
- ⁴⁹ BAUM, 1989; HALFWASSEN, 1999.
- ⁵⁰ Zur Entwicklung des Konzeptes des Selbstbewusstseins aus der neuplatonischen Rede von der Rückwendung auf sich selbst vgl. PERKAMS, 2008.

“As janelas do futuro abrem sobre a
tradição viva”: a face clássica de
Poliedro de Murilo Mendes¹
Gil Clemente Teixeira

RESUMO

Neste artigo apresentamos ao leitor interessado a obra *Poliedro* de Murilo Mendes, voz singular da literatura brasileira do séc. XX, evidenciando a sua matriz clássica. Não apenas recolhemos referências, essencialmente gregas (figuras mitológicas, autores, obras, espaços, autoridades), como também procuramos justificar o seu uso à luz do sistema que define a poética muriliana, o essencialismo, interessante sistema que nos pode educar para a liberdade, para um diálogo sem tempo e sem espaço, para a urgente necessidade de sermos *pontífices* em sentido etimológico.

PALAVRAS-CHAVE

Murilo Mendes; *Poliedro*; legado clássico.

SUBMISSÃO 27 set. 2018 | APROVAÇÃO 29 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 29 dez. 2018

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i36.20640>



1 MURILO MENDES, UM MINÚSCULO ANIMAL DO MAIÚSCULO UNIVERSO

urilo Mendes é um dos autores com um percurso mais singular, e simultaneamente mais complexo, na literatura brasileira do séc. XX. A sua obra, produzida entre os anos 20 e os anos 70, tem como traço característico a metamorfose permanente, consensualmente assinalada pela crítica. Uma análise panorâmica da sua produção torna visível esse traço: “A poesia de Murilo Mendes, que começou parodiando a história do Brasil, chegou à década de setenta numa *Convergência* altamente experimental”.² Assim, a consumação da metamorfose como princípio unificador da sua obra invalida qualquer tentativa de categorização literária absoluta de Murilo, e, como defende Zagury: “Qualquer enquadramento é antipático, se toma ares de absoluto”.³ Os rótulos de barroco, surrealista ou simplesmente modernista não são linearmente atribuíveis ao poeta brasileiro. A categorização de Murilo como modernista não é “de forma alguma linear nem pacífica”.⁴ Na impossibilidade de atribuição de uma categoria, reconhecemos ao autor o valor de ter condensado na sua obra marcas de vários períodos literários e, por legado de Ismael Nery, se ter convertido ao catolicismo, fator que também contribuiu para tornar a sua escrita singular: “Esse ingresso do catolicismo e surrealismo na poesia dos dois escritores contou, ainda, com a influência do artista Ismael Nery e do crítico Mário Pedrosa”.⁵ A partir do momento da sua conversão, “a coerência buscada incessantemente será Deus”.⁶ Na obra de Murilo, ouvem-se infinitas vozes de escritores, poetas, pintores, filósofos, de todos os tempos e lugares. Dessa forma, compreende-se que a obra muriliana seja “sempre tecido de conflitos”.⁷ Em Murilo, não existem as habituais distinções binárias nas quais assenta o sistema literário, como antigo/moderno, porque nele se concebe o “sistema literário como um espaço-tempo de simultaneidades recíprocas e fundadoras”.⁸ Na poética muriliana, Homero, Dante,

Virgílio, Haroldo de Campos, Drummond de Andrade, Camões, Petrarca são autores contemporâneos, juntos e atuais nesse único lugar de convívio possível que é o texto.

Pela confluência de inúmeras referências na sua obra, Murilo é um autor frequentemente considerado hermético: “Não por acaso, e decerto com algum orgulho, Murilo foi frequentemente acusado do mesmo “defeito” que distinguia Mallarmé: o hermetismo”.⁹ Como escritor-leitor que “destrói e constrói textos incessantemente”,¹⁰ adota do pintor Ismael Nery um sistema filosófico que denominará de essencialismo e que é a base da sua poética. Esse sistema possui “quatro princípios matriciais”:¹¹ a universalidade da arte, a definição do poeta como centro de convergência, o entendimento da obra como lugar de conciliação de contrários e a necessidade de abstração do espaço e do tempo. Essas linhas orientadoras permitem compreender a especificidade da poética muriliana que inviabiliza a sua identificação com categorias literárias absolutas. Murilo é reconhecido pela crítica como um autor que aspira ao universal, o que o afasta do modernismo no seu entendimento restrito: “A superioridade atribuída ao plano cultural/universal e a conseqüente revisão do nacionalismo, uma das distinções da obra de Murilo Mendes no panorama modernista dos anos trinta e quarenta”.¹² Dessa aspiração, projeta-se o poeta como centro e a obra como lugar de confluência de várias cosmovisões, que apenas é possível partindo da anulação do tempo e do espaço na sua concepção objetiva. O texto assume-se como uma sinédoque do ser poético e subordina-se à sua principal virtude: a liberdade. Murilo, autor radicalmente poeta da literatura brasileira, como defende Antonio Candido, “na medida em que praticamente nunca escreveu senão poesia, mesmo quando escrevia sob a aparência de prosa”,¹³ tem como “maior instinto a liberdade, que procuro aplicar a mim e a todos”.¹⁴

Estruturado pelas ideias metafísicas de Nery, Murilo aspira na sua obra a um conceito alargado de real, na esteira das suas influências surrealistas:

não se pode descartar que Murilo conhecesse o ensaio intitulado “Introdução ao discurso sobre a pouca realidade” que critica a ideia vigente de realidade (porque ela abarca pouca realidade), artigo em que André Breton reivindica que se aumente, amplie a (ideia de) realidade.¹⁵

Na sua obra encontra-se permanentemente uma postura de resistência ao pensamento positivista, uma expressão do desejo de “ser antiescolástico, fugir dos dogmas centralizadores, criticar desde cedo – e num tempo de intenso patrulhamento ideológico – os determinismos sociais impostos à arte”.¹⁶ Num texto escrito em Roma e datado de 14 de fevereiro de 1970, intitulado “Microdefinição do autor”, Murilo apresenta possíveis linhas definidoras da sua poética. Nessa curiosa e complexa tentativa de biografia poética concentram-se “em admirável exercício retrospectivo de toda uma existência, pistas para se percorrer e investigar a complexa e genial obra que ele produziu”.¹⁷ É na reta final desta engenhosa obra que encontramos um objeto que se constitui como uma singular porta de entrada para o mundo muriliano: a obra *Poliedro*.

2 UM OBJETO SINGULARMENTE PLURAL: *POLIEDRO*

Poliedro, obra escrita nos anos 60 durante a sua estadia em Roma, foi publicada em 1972 e é constituída por quatro setores: “Microzoo”, “Microlições de coisas”, “Palavra Circular” e “Texto Déléfco”. O setor “Microzoo” é dedicado a José Geraldo Vieira, escritor, tradutor e crítico literário brasileiro. O setor “Microlições” de coisas é dedicado a Paulo Mendes de Almeida. O setor “Palavra Circular” é dedicado a Haroldo de Campos, conhecido poeta concretista brasileiro, dedicatória não surpreendente “se se tiver em conta que este é sem dúvida o poeta concretista de cuja obra Murilo mais se aproximou”.¹⁸ O setor “Texto Déléfco” é dedicado a José Guilherme Merquior.

Murilo estreia-se em livro em 1930, na área da poesia, e durante os anos 30 e 40 mantém-se quase exclusivamente poeta. Segundo Picchio, a partir dos anos 50, verifica-se uma tendência à prosificação, após a partida para a Itália:

Menciona ainda que na Itália Murilo se tornaria também prosador, ele que até então havia publicado um volume de prosa, em 1945, *O discípulo de Emaús*, além de uma série de textos em prosa esparsos e publicados em jornais.¹⁹

A chegada a Itália não foi pacífica, mas Murilo adaptou-se paulatinamente até atingir um grau de profunda produtividade literária:

A decepção inicial de Murilo com aquele país tão marcado pelos rótulos políticos e a princípio pouco acolhedor se transformou mais tarde em grande paixão, tendo dedicado um livro às terras sicilianas e escrito outro em italiano, além de diversos poemas a pessoas e lugares do país.²⁰

Nesse contexto, surgirá, desenvolvido nos anos 60, *Poliedro*, cujo enquadramento genológico não é pacífico, preferindo a crítica a designação de prosa poética.²¹ Esse livro propõe a reflexão sobre o problema da distinção prosa/poesia. Enquanto prosa poética, *Poliedro* é, pois, uma sinédoque da obra muriliana, na medida em que representa a obra como uma construção, com forma geométrica de múltiplos lados, infinitos lados, como infinitas as influências que se entrecruzam no texto muriliano.

Nesse *Poliedro* sem tempo e sem espaço, Murilo – na esteira do concretismo haroldiano que admira – tece, cola, monta inúmeras vozes, entre elas as dos clássicos, em particular dos gregos, seus gratos contemporâneos:

Assim Murilo concebeu a sua poesia, desde os poemas de seus primeiros versos, nos anos 20, até à convergência final, sempre tendendo a montar, colar, recolher os tons, as formas, linhas e ritmos diferentes, a obra vária e tão distinta de outrem, incorporando-a à sua escritura.²²

Apresentaremos e analisaremos esses fragmentos de matriz clássica, relativamente esparsos nos três primeiros setores da obra e preponderantes no último setor, homônimo do famoso oráculo de Apolo.

2.1 “MICROZOO”: IMAGENS CLÁSSICAS ENTRE A RECUSA DA GUERRA E A ETERNIDADE

No setor “Microzoo”, o leitor depara-se com uma galeria de quinze animais, tão variados como o galo, o percevejo, a aranha ou a preguiça. É observável uma leitura do mundo animal com pauta surrealizante desde o princípio, e as referências culturais convocadas, explícita ou implicitamente, começam a acumular-se num apenas aparente caos textual. Logo na primeira definição consagrada ao galo, encontra-se a primeira referência de matriz clássica: o mítico deus grego das artes e da poesia, Apolo. O narrador pratica, nesse princípio de *Poliedro*, um estrangulamento de um galo, não sabendo da sua pertença ao grupo “dos bichos consagrados a Apolo”.²³ Contudo, o crime contra o deus da poesia não atormenta o poeta, pois há valores pelos quais o trabalho literário se justifica, nomeadamente “a aversão à tirania – manifesta ou súbdola –, à guerra, maior ou menor”.²⁴ O contexto histórico que subjaz ao texto é reconhecível: “Declarou-se o estado de guerra fria entre as duas potências”,²⁵ e por ele se compreende que o poeta valorize o canto dos galos de Chapéu d’Uvas, antigo distrito da cidade de Minas Gerais, pois afinal “era óbvio que aqueles galos pertenciam a outra raça”.²⁶ O ofício poético tem sempre um poder limitado “diante da enorme confusão do mundo atual”,²⁷ mas o instinto da liberdade move o poeta a derrubar o galo enquanto símbolo de opressão, do mal, da injustiça, linhas que cosem o mundo moderno. Ao derrubar o galo nas palavras, ainda que animal consagrado ao deus Apolo, sublinha-se o ato de *hybris* do poeta visível no texto, lugar onde Murilo resiste sempre.

Após uma passagem pela tartaruga, animal antimoderno por excelência, porque afinal é “hostil ao movimento”,²⁸ além de “autocariátide”, o leitor depara-se com o tigre, animal “belo. Inadiável. Sibilino. Calmo. Intransferível”.²⁹ A última palavra do texto é Átropos, uma das três moiras gregas, cujo nome é por si definidor: a (sem) + tropos (caminho). Na mitologia grega, Átropos tem a missão de cortar o fio da vida dos humanos, ditando o impossível regresso do mundo das sombras. Em Murilo, Átropos atualiza-se na frase: “A tigresa eternidade avança para

mim sob a forma de uma tesoura: Átropos”.³⁰ A eternidade, palavra recorrente na obra de Murilo – visível na publicação “*Tempo e Eternidade*”, feita em colaboração com o poeta Jorge de Lima –, é apresentada com uma visão surrealizante, sobrerreal, como um ponto final na existência do poeta. O fio que une o autor à vida será cortado pela moira que em Murilo se configura como a eternidade, único lugar possível para um poeta segundo o qual morrer apenas acontece quando se perde a palavra.

Após uma singular visão da moira grega, assente numa projeção à luz da sua poética essencialista, Murilo invoca um autor curiosamente omitido no texto “Microdefinição do autor”: Virgílio. Tratando o boi, o autor invoca como visão do seu comboio “os bois brancos da Toscana elevados por Virgílio”.³¹ A convivência de autores de diferentes sincronias apenas é possível na esteira do princípio da abstração do tempo, definidor da sua poética essencialista: “A anulação do tempo objetivo torna contemporâneos os vivos e os mortos, instituindo uma nova concepção de simultaneidade e de coexistência”.³² Assim coexistem no mesmo texto Murilo e Virgílio, e é o brasileiro que assume ainda em *Poliedro*: “Coexistência, grande palavra”.³³ Afinal, a identificação é aparentemente justificável: o texto virgiliano invocado implicitamente é *As bucólicas*, escrito pelo mantuano no contexto das guerras civis que assolaram o mundo romano no séc. I a.C.; Murilo escreve no séc. XX numa Europa assolada pelo mesmo clima. A contemporaneidade do clássico é postulada pelo autor, e apenas assim se compreende a (re)visão de Virgílio por Murilo.

Após os encontros com Apolo, Átropos e Virgílio, (e uma breve alusão aos pausânidas no segmento “Pavão”), o leitor depara-se com as górgones e com Minerva na abordagem a um dos animais certamente com maior historial clássico: a aranha. Na descrição da temida aranha caranguejeira, Murilo estabelece uma ligação com uma das górgones.³⁴ A Górgona é uma figura monstruosa, do gênero feminino e com grandes presas, que possui serpentes no lugar dos cabelos. Uma das górgonas mais conhecida é Medusa, mulher morta pelo herói grego Perseu, cujo olhar

petrificava. A identificação da aranha caranguejeira com uma das górgones é justificada pelo poder de imobilização que ambas têm. Por sua vez, o autor identifica-se com a aranha, pois ambos tecem embora com materiais distintos: “Eu escrevendo com a pena, ela com a teia”.³⁵ No contexto da aproximação autor/aranha, enquadra-se a referência fundamental ao mito de Aracne, jovem metamorfoseada em aranha, após “desafiar a própria Minerva”.³⁶ Como Aracne, o poeta também ousa enfrentar os deuses, em particular, a deusa romana que simboliza a sabedoria. Do confronto com os deuses, surge a obra, cuja construção geométrica³⁷ se assemelha à de uma teia de aranha. Nos avanços e recuos da aranha, na multiplicidade de questões que levanta, na dúvida da pertença à eternidade ou ao tempo, encontra-se o retrato do poeta.

Por fim, é apresentada a lagosta, e no seu texto surge a última referência clássica desse setor. A lagosta pertence à família dos Palinurídeos. Conclui o poeta, após uma reflexão notável sobre a linguagem, que a lagosta é um piloto, um guia, pois “Palinurídeos” suscita no autor a associação com a personagem da *Eneida* de Virgílio, conhecida por ser piloto do herói Eneias e ter um destino trágico: Palinuro. Murilo alude a um conflito histórico entre o Brasil e Paris, decorrido entre 1961 e 1963, denominado “Guerra da lagosta” e originado pela descoberta de captura ilegal de lagostas na costa brasileira por parte de barcos franceses. O poeta recorda os antecedentes clássicos da lagosta e atualiza-a como animal que simboliza a resistência e consequente vitória contra os franceses por parte dos brasileiros, evoluindo para sinônimo de liberdade. Assim, a lagosta é submetida ao princípio da metamorfose: de clássica, tornou-se contemporânea, motivo de conflito internacional, até terminar “finalmente abatida, bloqueada, passada à máquina, e máquina de escrever”.³⁸ Dessa forma, a lagosta deixou de constituir um perigo para o poeta, algo perfeitamente coerente no seio de uma obra que luta “contra a guerra, a massificação e a bomba atômica”.³⁹ No fim do “Microzoo”, impõe-se, ainda que temporariamente, um clima de paz.

2.2 “MICROLIÇÕES DE COISAS”: DO SERROTE À TESOURA

O segundo setor da obra *Poliedro* persiste na exploração do mínimo. Depois de “Microzoo”, o leitor depara-se com “Microlições de coisas”, um tecido de prosa poética, uma travessia do mínimo ao máximo, da coisa ao universo: “Esta questão torna-se importante ao longo da teoria poética muriliana: a ideia de obter-se o máximo desde um mínimo”.⁴⁰

A primeira imagem clássica com que o leitor se confronta na entrada “O serrote” é, não aleatoriamente, as górgones (de novo). Uma das górgones sofre uma metamorfose, pois é apresentada nesse setor como mãe de Antonin Artaud, a par do serrote, seu pai. Artaud é uma figura maior da cultura francesa do séc. XX e habitualmente associado ao movimento surrealista. Devemos recordar que Murilo “era um poeta com conhecimento profundo das obras de autores franceses, nomeadamente dos surrealistas”.⁴¹ A natureza singular e erradamente lida como irracional de Artaud é justificada por Murilo na construção de uma ascendência mitológica. A admiração pelo poeta é assumida adiante, no terceiro setor, na secção “Teatro manqué”, quando reescrevendo uma bem-aventurança afirma “felizes os visionários: deles é o reino infinito da visão”.⁴² Artaud simboliza assim um modelo a imitar segundo a poética muriliana. Contudo, a sua figura embate com a medicina tradicional, “pondo às vezes os doutores, desmemoriados inoficiais e ineficientes, em sérios embaraços dos quais se livram aplicando ao outro o electrochoque”.⁴³ Assim, lamenta o poeta o drama da vida de Artaud, símbolo do libertário que não possui lugar no mundo. Regressemos à sua ascendência. Górgona e Serrote são temíveis para o poeta, pois afinal este é a “caixinha de música dos nazistas”,⁴⁴ símbolo do sofrimento infligido ao outro. A repulsa do poeta pelo fascismo é notória pelo conselho dado a Dante no fragmento seguinte, onde só podem restar estilhaços: “Escapou a Dante mais esta oportunidade de aumentar seu livro: fazer servir a certos criminosos uma salada de estilhaços de vidro”.⁴⁵

Movido pelo impulso de resistência aos criminosos (leia-se nazis), o poeta envia um telegrama a Hitler no fragmento

“Telegrama”. Aí, o leitor depara-se com uma reflexão sobre a origem do telégrafo. Defende que o aparelho remonta à Antiguidade clássica, segundo alguns autores, e a prova é o seguinte telegrama enviado por Safo a Cleide, inteiramente grafado em maiúsculas,

VEM QUERIDA AMIGA STOP LÍDIA NOS RECEBERÁ SÁBADO
PRÓXIMO STOP VEM CORRENDO VENTANDO NÃO SUPORTO MAIS
ALCMENA.⁴⁶

As associações inesperadas constituem o corpo do texto. Safo, poeta grega do período arcaico, dirige-se a Cleide (nome homônimo ao da sua suposta filha). Lídia, personagem das odes horacianas, é apresentada como anfitriã; e Alcmena, personagem da mitologia grega, mulher de Anfitrião e mãe de Hércules, é retratada com repúdio. Safo é apresentada pela história como a primeira autora da literatura europeia, poeta de espírito libertário, cantora do amor erótico: “Esposa e mãe, não deixou por isso de compor uma poesia em que ressalta, com extraordinário poder emotivo, o efeito do carisma amoroso produzido na mulher pela própria mulher”.⁴⁷ Pelo discurso mitológico, altamente contraditório, Alcmena é apresentada como a mulher virtuosa, enganada por Zeus que, ao metamorfosear-se de Anfitrião, a engravidou e fê-la mãe do conhecido herói Hércules. A rivalidade da escritora para com a figura mitológica parece ser compreensível em Murilo. O cruzamento das personagens é possível no âmago da poética muriliana, abstraída das noções de tempo e de espaço, e da dicotomia real/irreal.

Depois de Safo, deve surgir Vênus, deusa do amor romana, no fragmento “Copo”. O exercício de dicção é enigmático e altamente experimental, coerente com as influências modernistas e concretistas presentes na obra de Murilo. Vênus amanhece, compõe e abraça no início do texto, porque também ocupa um lugar como elemento estruturante desde o início do mundo. A aproximação texto/mundo é essencial na poética muriliana, e o amor assume-se como elemento unificador da matéria, na esteira de um pensamento grego de matriz empedocliana. Afinal, Vênus

compõe o copo, porque une os estilhaços de vidro que o poeta abomina.

“O pão e o vinho”: fragmento onde o leitor encontra uma referência clássica, dessa vez a Narciso, jovem arrogante e desprezador da atenção das ninfas, que um dia pediram a Nêmesis que o castigasse. Então, a deusa atribuiu-lhe um pesado castigo: apaixonar-se pela sua imagem refletida na água, o que o fez morrer por afogamento. Depois da sua morte, sofreu uma metamorfose em flor, originando o nome da flor com o mesmo nome. Em *Poliedro*, no âmbito do trabalho dos motivos bíblicos do pão e do vinho, o vinho deveria assumir-se como um “novíssimo narciso”,⁴⁸ liberto do homem e da sua sede intemporal. Murilo recupera as metáforas bíblicas do pão e do vinho como corpo e sangue. Assim, o pão precisa de ser consolado, metáfora do corpo do outro continuamente maltratado, e o vinho libertado, metáfora do sangue que corre sempre, consequência da morte e da violência. Na poética muriliana, o vinho deve encontrar-se com a água, sua adversária imortal, fonte de vida. Quando morrer como Narciso, surgirá uma flor, certamente a mais bela do mundo, porque símbolo de paz, fruto da liberdade perseguida e alcançada.

Exemplo máximo do que pode a ânsia pela liberdade, eis que surge Prometeu colocado logicamente no segmento “O fósforo”. Prometeu é chama, logo aparece com o acender de um fósforo. De novo, o autor apresenta-nos uma figura que ousa afrontar os deuses, movido pela sede de luz, de conhecimento, da verdade. O trabalho do poeta é um trabalho prometaico, que visa alcançar um futuro onde Prometeu seja total, e o fósforo, esse “portador mais antigo da tradição viva”,⁴⁹ é, em última análise, a palavra. Com o texto-fogo, o poeta constrói a sua obra e escreve-se a si mesmo, numa espiral provavelmente sem fim: “As portas da percepção abriram-se no momento-luz inicial dos tempos; talvez nunca se fechem”.⁵⁰

Adiante no texto, ouvem-se pelo telefone os gritos da família grega dos atridas, contemporâneos na esteira da poética essencialista de Murilo. Os atridas gritam como as vítimas das guerras que assolam o séc. xx. O sangue das mortes gregas flui no

texto muriliano implicitamente: Atreu serve os sobrinhos em banquete ao irmão Tiestes; Agamêmnon morre às mãos de Egisto e Clitemnestra; estes morrem às mãos de Orestes e de Electra. Os gritos da família amaldiçoada ouvem-se agora ao telefone. A referência à *Iliada* no segmento “Vassoura” mantém uma leitura contemporânea da mitologia grega. Afinal, o homem nunca saiu da guerra de Troia e por isso desde sempre procura varrer “os lados negativos da vida e da organização social”.⁵¹ Contudo, o mesmo homem está condenado ao fracasso, como o poeta, pois a existência é uma longa espera por esse “impulso violento da vassoura final”.⁵²

A última referência clássica desse setor encontra-se precisamente no último segmento, intitulado “A tesoura”. Numa postulação do princípio da poética essencialista da abstração do espaço e do tempo, Murilo cita Aristóteles: “Fazer cortes no tempo e no espaço é praticar um conselho de Aristóteles”.⁵³ O poeta segue um conselho do filósofo grego citado no seu texto de 1970: “Tenho raiva de Aristóteles, ando à roda de Platão”.⁵⁴ Aristóteles contribui dessa forma para a estruturação da poética muriliana, poética do corte do tempo e do espaço, visando à união plena, o ecumenismo desde sempre perseguido. Assim, a prática do “tesourar” será sempre criticável, e o seu repúdio, na medida em que se pratica uma divisão, é “uma lei não-escrita do universo-mundo”.⁵⁵

2.3 A “PALAVRA CIRCULAR”: DE ROMA ATÉ ROMA

No setor dedicado a Haroldo de Campos, o primeiro segmento intitula-se “Menino experimental”. O retrato negro começa a ser pintado desde as primeiras palavras: “O menino experimental come as nádegas da avó e atira os ossos ao cachorro”.⁵⁶ Duas referências clássicas surgem no texto: os gêmeos da história da fundação de Roma, Rômulo e Remo, e novamente o filósofo Aristóteles, atualizados por Murilo como símbolos de uma Antiguidade desprezada pelo menino experimental, imagem profundamente contemporânea num mundo que teima na defesa da “fronteira entre realidade-irrealidade”,⁵⁷ e no esquecimento dos

clássicos/antigos em nome da existência de um duvidoso progresso. Na poética de Murilo, não tem lugar esse conceito:

A ideia de progresso encontra-se, assim, totalmente ausente da aparição do sistema literário na poesia do autor de *Convergência* – assiste-se a uma telescopagem de obras e autores, segundo um princípio analógico que institui a história literária como tecido de relações síncronas.⁵⁸

Assim se compreende a crítica mordaz, implícita ao texto de Murilo, de todos os valores que o menino experimental corporiza.

De forma coerente com o exposto, comparativamente aos dois primeiros setores, as imagens clássicas escasseiam nesse setor. A penúltima referência clássica é uma retomada de uma imagem com uma carga negativa para o poeta, a górgone, legítima num setor denominado “Palavra circular”. Assim, o poeta regressa, como o mundo sempre regressa, ao terror e à tortura, no seu texto sempre repudiados. Destaca-se uma atenção permanente do poeta para com o mundo, assim como a sua persistência na procura da fusão e repulsa da divisão: “Sob um olhar voltado para todos os pontos cardeais, o texto conjuga oriente e ocidente, passado e futuro, finito e infinito, atento contudo à enorme confusão do mundo atual”.⁵⁹ De novo, se utiliza uma imagem clássica ao serviço da poética muriliana.

Na seção intitulada “O Rubicão”, Murilo invoca os conhecimentos de história romana do leitor. No ano de 49 a.C., o general e estadista romano Caio Júlio César tomou a decisão radical de atravessar o rio Rubicão, seguido pelo seu exército, transgredindo a lei do Senado que determinava o licenciamento das tropas de todas as vezes que o general de Roma entrasse pela zona norte. Murilo, na esteira da tradição concretista, decompõe a palavra e associa-o a uma figura mitológica, Cérbero, cuja função seria guardar um valioso rubi (Rubi + cão). O autor manifesta claramente a sua posição quanto ao ato ousado de César, que despertou uma guerra civil: “Desaprovo a operação, porque sou brasileiro, liberal (sic) e civilizado”.⁶⁰ A sua repulsa pela guerra

verifica-se na dura crítica que já endereçara a Marinetti: “Guerra, máquina de matar homens e de incinerar objetos, estupidamente louvada, além de outros, por F.T. Marinetti, acadêmico da Itália”.⁶¹ O setor termina com um pedido aos chineses, coerente com a poética muriliana: a substituição da bomba atômica por outra “minúscula, belíssima, própria para destruir formigas azuis e moscas verdes”.⁶² O texto apresenta-se como um constante regresso, postulando as causas defendidas nos finais dos dois primeiros setores: o fim do terror e o ecumenismo universal, consequência natural da sua reflexão metafísica: “Essa tendência metafísica no poeta irá moldar uma escritura, embora dissonante e em geral hermética, mas ecumênica, atenta às novas tendências”.⁶³

2.4 VAGUEANDO NO CAOS: DELFOS COMO PRINCÍPIO E FIM DO UNIVERSO

No último setor dessa obra verifica-se uma justificada explosão de referências clássicas. Aliás, a sua singularidade na arquitetura da obra é assinalada pela crítica: “A quarta parte, Texto Déléfco, ultrapassa o próprio poliedro”.⁶⁴ Ao longo de pouco mais de vinte páginas, Murilo constrói um tecido de fragmentos, num caos profundamente coerente, que revela as linhas fundamentais da poética muriliana e se constitui como motivo de reflexão para o leitor: “Já o ‘Texto Déléfco’ pode ser lido como um *gran finale* de *Poliedro*, apresentando uma série de ‘lascas nominativas’ ou meditações contemporâneas sobre o mundo grego, os mitos, a história, a natureza, a cultura”.⁶⁵ A palavra de ordem é, pois, a liberdade, infinita como o Universo: “Texto Déléfco abole forma e sequência, anula os ditames do discurso, rompe os limites de prosa e poesia, revigora o verbo, afirma a linguagem poética”.⁶⁶

A primeira palavra do setor é Júpiter, o maior dos deuses segundo a mitologia romana. O magno deus pagão é apresentado como ecumênico: “Abre caminho à Igreja, à Rússia, à América, à Índia, à China”.⁶⁷ Oriente e Ocidente fundem-se no texto muriliano e, por isso, a guerra do Vietnã, enquanto conflito internacional que marcou a história dos anos sessenta e opôs

partes distintas do globo, é profundamente criticada ao longo de *Poliedro*. Adiante surge Dionísio, associado à revolução tão profundamente desejada.⁶⁸ A liberdade é a consequência do advento da entidade mítica grega. Depois da referência a um deus romano, não é aleatória a referência a um deus grego. Consuma-se o seu convívio no texto, pois nada de verdadeiramente rígido os separa.

Entretanto, surgem Penélope e Ulisses: “Penélope não muda a trama do tear. Ulisses dialético deixa Ítaca”.⁶⁹ Desde a *Odisseia* que Penélope não para de tecer (como o poeta também não), e Ulisses ininterruptamente deixa Ítaca, pois na esteira da poética essencialista de Murilo não há distinção entre princípio e fim, não há tempo que o separe de Homero. Por isso, os homens (inclua-se naturalmente o poeta) ameaçam os deuses com o paralém, palavra não dicionarizada, gesto de rutura característico da sua poesia.⁷⁰ O paralém propicia a visão do horizonte da poética muriliana: a eternidade. Por isso, a mesma palavra ressurgirá no fim desse setor.

Surge de novo Dionísio, apresentado como protagonista de uma nova catábase. Do inferno, traz uma lente, como cada leitor que desce ao inferno do texto e dele extrai um modo de o ler, um modo de o ver. Do inferno inspirado em Dante para o mundo dos mortos, surgem Orfeu e Eurídice: “Se Orfeu não se voltasse, Eurídice passaria a inexistir”.⁷¹ A reformulação do mito é possível de compreender à luz da poética muriliana. Eurídice não morreu com o olhar de Orfeu: ela vive tanto quanto ele (e quanto nós), porque resiste no texto. O olhar de Orfeu é, assim, olhar de vida, não de perda para sempre, e gesto incomensurável de amor, porque dádiva gratuita da possibilidade de ressurreição. Nesse mesmo texto onde vive Eurídice, Electra, citada no setor 2, é destruída pelo eco da voz do pai, Agamêmnon, que morre às mãos de Egisto e de Clitemnestra a cada olhar que o leitor oferece ao texto. Não admira que adiante ainda se ouçam “os gritos eletrônicos de Electra”,⁷² verso assente num claro jogo com as palavras, inesperado para o leitor.

No contexto de uma poética de experimentação da linguagem até às suas máximas potencialidades, duas frases surgem construídas com um claro jogo de homofonia, aludindo a Tebas, cidade tão famosa como Troia por ser matéria dos trágicos gregos: “A Tebas de cem olhos: cem olhos de cem portas./ A Tebas de sem olhos sem portas e sem olhos”.⁷³ A experimentação com a componente fônica é característica de uma obra como *Poliedro* e outras do mesmo período de escrita muriliana:

Na mesma leitura, *Convergência* pode ser considerado uma contrapartida de *Poliedro*, pela exploração visual do espaço, pela sintaxe nominal, pelas consonâncias e dissonâncias semânticas e fônicas, pelos neologismos e sinais gráficos.⁷⁴

Nesse passo, ler, em silêncio ou em voz alta, não é suficiente para discernir os diferentes significados do enunciado: apenas uma visão consciente da pluralidade da linguagem possibilita a viagem entre as possibilidades de sentido. Um enunciado pode ter significados infinitos dependendo do olhar do leitor. Com duas frases/dois versos, Tebas oscila entre o máximo e o mínimo, o tudo e o nada, exercício comum em Murilo. Tebas é modelo de cidade clássica destruída pela guerra, presente e repudiada num autor que, contudo, assume que a mesma lhe sobreviverá: “Passarei. Sobrevoado pelo mito”.⁷⁵

Novamente, Murilo refere os deuses, agora os apresentando como simultânea criação e destruição pela força de uma mulher, que o leitor pode identificar com possibilidades infinitas. No limiar do paralém, o autor adverte que aos deuses se “bipaga” e sublinha a sua culpa no atrofio do mundo: “Quando em jejum os deuses tolgem o mundo”.⁷⁶ O jejum dos deuses regressa adiante novamente sublinhado, embora este seja quebrado pela digestão da metáfora: “Os deuses jejuam de pão e tudo o mais. Menos de metáfora”.⁷⁷ Os deuses são, desse modo, uma ausência sempre presente em Murilo.

Orfeu surge novamente como produto digerível e, por isso, como gênese da prosa, numa visão claramente surrealizante. Orfeu, como símbolo máximo da poesia, encontra-se na base da

prosa. Não parece existir, pois, fronteira rígida entre poesia e prosa, como a própria obra *Poliedro* demonstra. A suspensão de oposições, traço de matriz surrealizante, é um elemento definidor da poética de Murilo: “A lição surrealista, que suspende oposições, faz a poética muriliana aproximar e confundir sujeito e objeto, dissolver o um no outro, como no encontro erótico”.⁷⁸ Assim se compreenderá a associação do limite do sol com a tocha das Erínias, personificações de justiça e de vingança, perseguidoras de autores de crimes graves, como o trágico Orestes, ainda hoje vivo no texto, ainda hoje vivo no mundo. Além da demanda da justiça, Murilo mantém a demanda pela unidade. Regressam as tesouras, símbolos de divisão: “As tesouras de Átropos definidoras definitivas desconhecem a história”.⁷⁹ A morte que Átropos impõe não é, na verdade, definitiva, porque o regresso é sempre possível para Murilo. Assim se verifica a desarticulação do discurso clássico frequentemente operada pelo autor. A história constitui-se como a maior prova de que existir é regressar.

De seguida, novo jogo de palavras, dessa vez com referências ao auriga e ao áugure. O auriga, condutor de carros da Antiguidade clássica puxados por cavalos, inicia-se ao relâmpago. Murilo possui a capacidade de construir imagens notáveis com a sua poesia.⁸⁰ O áugure, adivinho da Antiguidade clássica, que elaborava profecias a partir do voo das aves, encontra-se à mesma distância dos deuses e dos homens. Numa fusão notável do clássico com o moderno, da fé com a ciência, o áugure voa nas asas de um transistor, algo apenas possível no texto, local onde reside a plena liberdade. Assim, Murilo não separa a religião da ciência nem a divorcia da arte: “A relação entre a religião e a estética constitui problema para os teóricos, não para os artistas”.⁸¹

Na página seguinte, Murilo elogia o mito pelo seu poder de superar a história. Atendendo que o mito ganha forma na poesia, deparamo-nos com o célebre pensamento aristotélico: “É que a poesia expressa o universal, a História o particular”.⁸² O mito supera a história, porque ele é o próprio real: “Os inimigos dos mitos não têm força para criá-los ou recriá-los. Julgam que os mitos acham-se superados pela realidade, quando eles são a

própria figura da realidade”.⁸³ Além disso, adverte Murilo noutra passo da obra aos que destroem mitos: “Quem mata um mito cria sem querer um outro”.⁸⁴ Por isso, Perséfone, deusa dos infernos, esposa de Hades, pertence à realidade e “prepara a beladona e a sigla”.⁸⁵ Nesse real, regressam os deuses, com o seu poder inigualável, a pegar em águias como moscas, e com uma ocupação definida “passam o passado e o presente a reconstruir fragmentos do futuro”.⁸⁶ O futuro já se encontra no passado e no presente, pois o tempo é um só, o mesmo desde sempre.

De sempre, refere-se o oráculo de Delfos: oráculo que planifica a visão, oráculo que não seria o mesmo sem Mozart, músico austríaco notável do séc. XVIII, e Hölderlin, grande poeta romântico alemão, do fim do séc. XVIII/início do séc. XIX, que muito se inspirou na cultura grega. De fato, os herdeiros modelam e redefinem a visão da própria herança. Murilo, num registo autobiográfico, recorda os tempos em que foi estudante do colégio salesiano de Niterói, no Rio de Janeiro, e lembra um episódio passado com o padre Lana. Após a afirmação de que Delfos era maior do que Roma, Murilo foi apelidado de louco. De fato, Delfos é maior do que Roma no contexto da poética muriliana, pois a consciência da intemporalidade da cultura grega é claramente expressa: “Qualquer que seja a forma da sociedade futura, nunca mais escaparemos a esses gregos”,⁸⁷ e Roma é símbolo de guerra e de opressão. Descrevendo Niterói, Murilo faz uma longa enumeração dos elementos de que se recorda, suspendendo totalmente as oposições de matriz positivista. Afinal, como escreveu no seu poema “Epitaffio” da obra *Ipotesi*, Murilo sempre soube captar “l’irrealtà della realtà”,⁸⁸ e daí desejar o seu alargamento. Nessa longa enumeração, figuram, em simultâneo ao queijo, mel e hotel, supliciados divinos, como sísifos e tântalos, e um livro de Platão não identificado. Não há fronteira a separar o mundo dos mortos, onde os supliciados cumprem castigos eternos, e o mundo dos vivos. Assim, Platão está acessível a uns e a outros. A referência não é aleatória, pois Murilo admira profundamente o autor da *República*, como se constata na última seção do seu texto “Microdefinição do autor”. O autor termina

esse passo justificando a saída do colégio: assistir à dança de Nijinski, bailarino e coreógrafo russo de origem polaca, sobre o qual Murilo interroga o leitor: “Ora, Nijinski seria possível sem Delfos?”.⁸⁹

Postulando a crença em Delfos do qual não mais é possível fugir, Murilo aconselha Rimbaud, autor também profundamente admirado, a comer fragmentos de monumentos gregos, como Delfos e o Partenon. Delfos é o símbolo de uma Grécia mítica continuamente revisitada, mas não acessível a todos, e o poeta possui essa consciência: “Desconhecerás na tua sabedoria, Delfos, tantos desafinados e semibárbaros países distantes da tua esfera?”.⁹⁰ Com ou sem Delfos, o homem permanece sozinho como protagonista da sua própria tragédia, lição aprendida desde a *Ilíada*, de Homero. Os deuses criaram o mundo, mas repousam para sempre. Aos mortais cabe o ato, “agora e para sempre impuro”.⁹¹

Murilo invoca não apenas a Grécia pagã, mas também a cristã. Cita Patmos, local de escrita do apocalipse de São João, e o próprio Paulo de Tarso, novo Sócrates, grego convertido ao cristianismo e autor das famosas epístolas bíblicas constitutivas do Novo Testamento. Contudo, rapidamente regressa ao Partenon, símbolo da Grécia pagã, e propõe ao leitor uma visão fragmentada da luz que “levantou do solo deuses, estátuas e homens novos”.⁹² Regressa ao mito e sublinha a sua vitalidade e indestrutibilidade.

Evoluindo para Nietzsche, Murilo coloca a Grécia como o limite do filósofo, provando o conhecimento profundo da tradição que a cada passo se manifesta em “Texto délfico”: “Criar dentro da tradição exige um saber desta tradição e, mais ainda, exige um teor de originalidade que ultrapasse a própria tradição”.⁹³ Sublinhe-se que a ideia de Mendonça Teles é afim do pensamento de autores como Quintiliano ou Longino e da sua reflexão acerca do princípio da imitação. Murilo afirma-se, pois, como um herdeiro das considerações dos clássicos sobre a poética. Da filosofia, avança para Pascal, reconhecido sobretudo pelo seu ofício de físico/matemático, que apelida como grego póstumo de veste barroca, pois é Delfos novamente a sua fonte criadora: “Delfos. O

grande oliveiral apascenta seus teoremas”.⁹⁴ O jogo do fragmento seguinte é demonstrativo do poder de transformação da palavra exercido por Murilo.⁹⁵ O verso utiliza duas formas verbais que resultam da aparente fusão do nome “olhar” e formas do verbo ver: “O grande oliveiral olhiverá? já que olhiviu, a paz”.⁹⁶ A expressão livre do pensamento do poeta fá-lo utilizar formas não dicionarizadas, mas transmissoras da sua certeza do olhar nítido que o oráculo sempre possuiu do essencial da existência: a paz, palavra grata no seio da poética muriliana.

De Delfos, Murilo viaja até Heráclito, filósofo pré-socrático, e às duas obras-primas da literatura grega, segundo o olhar muriliano: a *Odisseia*, de Homero, e “Le Cimetière Marin”, poema de Paul Valéry, datado de 1920. Esse poema de Valéry tem como epígrafe dois versos da pítica III de Píndaro e não se afirmaria como objeto artístico sem a existência da Grécia. A Grécia é inspiração não só de filósofos e homens da ciência, mas também de escritores. Na obra muriliana, Homero e Valéry são contemporâneos, igualmente devorados pelo poeta, ato compreensível num contexto de tradição antropofágica herdada por Murilo de Oswald de Andrade: “Para o autor de *Tempo e Eternidade*, a tradição implica sempre a absorção do Outro, é o mais literal de todos os atos de antropofagia”.⁹⁷ Sempre anulando o que cinde e procurando o que une, Murilo regressa aos atridas, citados no setor “Microlições de coisas”, em particular à sua casa, palco de todo o gênero de crimes hediondos, onde figuram as górgones, já amplamente referidas. Desfilam agamêmmons, orestes, electras e clitemnestras, num registo verdadeiramente eletrizante: “Qual um sismógrafo que registra as mínimas mutações, Murilo Mendes compõe um texto eletrizante, afinado com a velocidade do século que ele mesmo atravessou”.⁹⁸

Nesse registo veloz, Murilo regressa aos deuses, a quem está disponível uma silenciosa aguardente. A interrogação permanente relativamente à sua natureza é traço característico do discurso do poeta, assim como a fusão do passado, presente e futuro. De todos os tempos é o pensamento grego, que Murilo associa a cinco palavras: rotação, contato, ambiguidade, tangência e

polivalência. A admiração por Delfos mistura-se com a consciência do excesso: “Sei que exagero. Quem exagera, supervê”.⁹⁹ Murilo vê o mundo com o olhar singular dos gregos. Por isso, regressa à centralidade do mito e ao papel secundário da história, mero apêndice do mito.

De Delfos e da Antiguidade pagã, Murilo estabelece uma ponte com a Antiguidade cristã: “Entre Delfos e Jerusalém plantei um arco; voo a bordo dele”.¹⁰⁰ Delfos aproxima-se do local da morte e ressurreição de Jesus Cristo, embora o autor sublinhe uma diferença para si fundamental: “Santuário délfico, ninguém crucificaste”.¹⁰¹ Revelam-se a cada passo as infinitas faces do poliedro. De novo Delfos, pois “O tempo é refratário, apócrifo, redondo”,¹⁰² e a sua centralidade no Universo: regressa a homofonia, profundamente transgressora, “Santuário-universidade. Univercidade”.¹⁰³ Murilo sublinha a nula importância militar e política de Delfos, destacando a sua força espiritual, aspecto sempre valorizado pela poética muriliana. Citando um exemplo de influência grega na pintura, o autor alude a Giorgio de Chirico e a Alberto Savínio (pseudônimo de Andrea de Chirico), artistas que fortemente reelaboraram temas gregos. Nasceram na Grécia, mas desenvolveram a sua atividade em Itália. O primeiro desviou-se de Delfos e, por isso, “desencadeia as críticas Erínias”.¹⁰⁴

Após nova referência aos deuses e à afirmação do poder do que Murilo designa de “estado-menor”, perturbando os planos divinos, surge uma enumeração de áulicos (seres cortesãos, palacianos, que num sentido pejorativo adquirem o significado de aduladores, bajuladores) que o poeta abomina, onde figuram referências clássicas explícitas: o motorista dos carros de Apolo, o escansão, o amante de Vênus (Marte), o corredor do labirinto de Creta, o corregedor dos áugures, o corretor dos mitos. A crítica muriliana dirige-se, pois, aos inimigos da mitologia, da linguagem profética, do espírito libertário. Por isso, o poeta parte para a reflexão sobre os homens a quem faltam os mitos, a quem falta a tradição: “Quantas pessoas se abstém de prospectar sua autochina, sua autoíndia, sua autojerusalém, sua autodelfos!”.¹⁰⁵ Os

neologismos surgem a cada instante e o ritmo é sempre sensível no discurso muriliano: “A utilização de elementos rítmicos em seus poemas é ampla e muito rica e, para um leitor atento e livre de preconceitos, o difícil será separar a poesia da música”.¹⁰⁶ Aos que se abstêm da tradição e do sonho, Murilo recorda “o invisível esconde-se no visível”.¹⁰⁷

Seguindo uma visão antropomórfica dos deuses que remonta a Homero, o autor atribui-lhes características dos homens, como o desejo de vingança, mas também lhes oferece a mortalidade, o que anula a dicotomia clássica homens mortais *versus* deuses imortais. Os deuses para Murilo repousam no zero, e o céu é o seu repositório. Aos homens, cabe destino diferente: o céu é a antecâmara da eternidade. Embora os deuses não tenham laços nas sandálias, perturbam-se com Vênus-menina. O amor possui a força cósmica de perturbar o nada onde existe tudo, assegura o poeta, eterno “descodificador da linguagem divina e o codificador – tradutor imperfeito – em poesia de uma mensagem paralela”.¹⁰⁸ Enquanto os deuses morrem, os homens discutem na ágora, manifestando infinitas opiniões sobre tudo, o que não constitui qualquer problema para o poeta, desde que não sobrevenha a guerra pelo maldito “agouro, agora na ágora, agrega os agressores”,¹⁰⁹ verso com aliteração em oclusiva, que ilustra os infinitos gritos de vozes divergentes. Na ágora muriliana, o texto, os contrários conciliam-se, não se anulam, e o poeta é o seu centro de convergência: “Dentro em mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador”.¹¹⁰

Ao lado dos homens, Penélope e Ulisses. Ela tece a mesma história desde sempre, e ele cria o mito com os companheiros. O poeta conhece-o intimamente, não se assumisse como um “bêbado de literatura, religião, artes, música, mitos; imbêbado de política, economia, tecnologia”.¹¹¹ Assim, retrata um pouco mais os deuses: são apátridas, trajam casaca, semeiam enquanto dormem, oferecem um horizonte portátil. Entretanto, o Auriga controla o sono dos cavalos durante a noite, como o poeta vigia atentamente as palavras. Murilo é auriga do seu próprio texto. Surge Cérbero, o

feroz animal que de olhos fechados está acordado, mas de olhos abertos dorme. Recorrendo a uma evidente paronomásia, figura grata a Murilo,¹¹² o autor descreve o cérebro de cérbero: um caos. O poeta, como cérbero, vive no caos do texto e o que mais lhe interessa é o invisível a que os olhos fechados acedem. O espírito grego que anima o poeta limita-se “entre os números, alternativamente, colunas”,¹¹³ mas não entre palavras.

A Grécia é simultaneamente liberdade e grilhão de Murilo que, por isso, manifesta a consciência do peso das estrelas délficas. Se o autor sente o peso da herança, outros nomes o sentem, como Racine, apelidado por Murilo de “grego jansenista”.¹¹⁴ Recorde-se que Racine, Cesário Verde e Baudelaire foram os autores do início da adolescência de Murilo, conforme atesta na citada “Microdefinição do autor”. A obra de Racine, autor do teatro clássico francês do séc. XVII, é profundamente marcada pelos autores gregos, devido à educação clássica que recebeu. De Racine, autor de uma peça como a *Ifigênia*, Murilo apenas pode regressar à casa dos atridas: “Indestrutível casa dos atridas prolongada e aumentada até hoje e sempre”,¹¹⁵ símbolo da violência intemporal, retratada também no Antigo Testamento bíblico, sempre implícito em Murilo.

Contudo, os gregos não descobriram tudo, nomeadamente o prazer da destruição da matemática e da lógica: “Não descobriram os gregos a enorme consolação do três e dois são sete”.¹¹⁶ Por esse passo, fica clara a valorização muriliana da Grécia mítica em detrimento da Grécia do pensamento racional. Porém, outras descobertas fizeram, como a da alegria da esfera, símbolo da eternidade. Murilo cita a esse propósito Empédocles de Agrigento, filósofo pré-socrático, autor da teoria dos quatro elementos. A esfera surge continuamente valorizada no discurso muriliano, pois afinal “o quadrado não voa, a esfera sim”.¹¹⁷ A referência a outras formas geométricas é justificada na “Microdefinição”: “através do lirismo propendo à geometria”.¹¹⁸ A circularidade do tempo continuamente afirmada enquadra-se na constante interrogação da eternidade que pauta a poética muriliana:

Aí estão os elementos fundamentais do conceito de arte proposto por Murilo Mendes: a valorização de uma sensualidade que não se dissocia da busca da espiritualidade e do sentido de eternidade; o aperfeiçoamento cultural como elevação de toda a pretensão individual e vital.¹¹⁹

A circularidade do tempo expressa-se na circularidade do próprio texto.

Os deuses, com quem Murilo continuamente se debate, surgem uma penúltima vez. O poeta acusa-os de estimularem a *mauvaise conscience*, pois ainda que a sua existência resida no zero, não deixam de ser para o poeta uma ausência profundamente presente e controladora. A Grécia impõe-se ao poeta de forma forçosamente fragmentada, fabricada por antiquários. Um desses pedaços pode ser a célebre sandália de Empédocles. O filósofo aspirava a ser um deus imortal e, querendo provar a sua ascensão ao Olimpo, suicidou-se, atirando-se do monte Etna. Nenhum grego poria em causa a sua condição de deus se não tivesse sido encontrada uma das suas sandálias perto do vulcão. A sandália provou a sua condição mortal. Horácio também refere a morte do poeta, na esteira de uma tradição cômica: “Querendo Empédocles ser tido como deus imortal, já frio, se lançou ao ardente Etna”.¹²⁰ Murilo deseja a sandália de Empédocles, precisamente por nela convergir a finitude e a eternidade do grego, e admira-o profundamente pelo seu desejo de imortalidade, de exceder a sua frágil humanidade.

Ainda no mito, Murilo cita em último lugar nesse setor Clitemnestra e Édipo. Maria Callas, figura notável da música do séc. XX, atualiza a figura da mitologia clássica, dela envergando uma túnica vermelha. A biografia da cantora autoriza a associação, dada a sua ascendência ser grega, e a sua história se confundir com a da mítica assassina de Agamêmnon. Édipo, protagonista da maior tragédia sofociana, nasce quando confronta a esfinge e o seu célebre enigma acerca da condição humana: “Qual o animal que tem quatro pés pela manhã, dois ao meio dia e três ao entardecer?”. O confronto de Édipo com o enigma gerado pela tragédia de ser leva Murilo a concluir: “Todos os problemas da

inteligência estavam em potencial nos gregos; faltou-lhes apenas cumprir o tempo do acabamento técnico”.¹²¹ Esse confronto não é, contudo, causa de morte, mas de renovação.

Depois do mito, o poeta sublinha o valor de Aristóteles e de Platão, filósofos gregos a que Murilo regressa sempre e que continuarão a instruir gerações de homens. O fragmento que lhes dedica é simultaneamente claro e obscuro, coerente e paradoxal, como as obras finais de Murilo:

Em *Convergência* (1970), *Poliedro* (1972) e *Contato*, ao lado de uma impureza nativa do verso modernista, registra a mescla do estilo, o caráter explosivo do dizer muriliano, a vocação para a forma fragmento, os aforismos, o gosto pelo estilo *haché*, apto à expressão paradoxal e ao paroxístico.¹²²

No penúltimo fragmento, o texto e o poeta são projetados para a eternidade, através de uma repetição livre e incessante do além e do paralém. Aqui, reside a expressão máxima da liberdade do texto de Murilo, apenas possível pela conjugação da fé com a arte: “Lição maior da liberdade: a superação da matéria pela fé e pela arte”.¹²³ Termina o caminho percorrido: “Bebi da vida. Suportei dos deuses. Acrescento-me da morte”.¹²⁴ Murilo pode descansar, após uma obra onde o informe foi superado: “Tal um radar do vivido e do porvir, a obra de Murilo Mendes alcança a superação do informe ao pactuar com a “desordem” da forma”.¹²⁵ Resta-lhe aguardar pelo “juízo universal, espetáculo dos espetáculos. Amém”.¹²⁶

3 QUANDO MORRER É (APENAS) PERDER A PALAVRA, PERDER O TEXTO

Como comprovado, a obra *Poliedro* assenta numa matriz clássica, que aflora no texto durante os três primeiros setores e se verifica claramente no “Texto délfico”, texto que utiliza uma linguagem oracular e, por isso, resistente a uma decifração total. Das referências clássicas, as de cariz mitológico são a maior parte:

deuses gregos e romanos (Minerva, Vênus, Apolo, Júpiter, Dionísio, Marte), os atridas (Clitemnestra, Agamêmnon, Electra, Orestes), Penélope, Ulisses, Édipo e a esfinge, erínias, górgones, Átropos, Cérbero, Aracne, labirinto de Creta, Tântalo, Sísifo, Perséfone, Tebas, Orfeu, Eurídice, Ítaca, Prometeu, Narciso, Palinuro, Alcmena. Os marcos da literatura clássica, Virgílio e Homero, são citados inequivocamente, assim como as obras. A presença de Safo e de Cleide é também digna de destaque, por ser a única referência da literatura grega além de Homero citada por Murilo. As referências filosóficas são Aristóteles e Platão, a par de filósofos pré-socráticos: Empédocles de Agrigento, Heraclito e Zenão de Eleia. Figuram ainda referências gerais à Antiguidade clássica, como Delfos, ágora, Partenon, auriga, águia. Do mundo romano, sobrevivem César e o Rubicão, Rômulo e Remo, e a Lídia horaciana. Interagindo com a Grécia pagã, Murilo refere marcos da Grécia cristã. Quanto a nomes de herdeiros do pensamento grego, a lista das áreas é ilustrativa da cultura de Murilo: literatura (Racine, Valéry e Hölderlin), filosofia (Nietzsche), física (Pascal), pintura (Chirico e o irmão), dança (Nijinski) e música (Mozart). Assim se demonstra a incomensurabilidade da herança grega. De fato, confirma-nos Longino que é grande o que sempre dura na memória, “Verdadeiramente grande é aquilo que suporta reflexão continuada, aquilo a que é difícil, ou melhor, impossível resistir, que permanece e não se apaga da memória”.¹²⁷

Através das referências clássicas, Murilo afirma os princípios da sua poética essencialista e recusa, com um grito voluntariamente incontrolável, a guerra e a crueldade, a opressão e a intolerância, amargamente consciente da perene vida dos atridas:

Eis um dos aspectos positivos desta problemática poliédrica: a vontade de recuperação dum mundo onde a crueldade, se não desaparecer de todo, ao menos não se torne organizada como neste século sinistro-grandioso; cientificamente organizada.¹²⁸

Com uma linguagem sempre codificada, o texto muriliano é um permanente regresso à Delfos louvada, pensada, desejada e recusada. O texto, sinédoque da arte, local de encontro e de vida (a

única possível), procura sempre dizer o indizível, na esteira de Mallarmé: “O ato de dizer o indizível, esse ato de enunciação inteiramente performativo na essência e na existência – marca indelével da obra de Mallarmé – está na origem de todos os textos de Murilo Mendes”.¹²⁹ Murilo constrói o seu texto poliédrico num constante diálogo com a Grécia mítica que admira e que simultaneamente constrói e desconstrói. Afinal, a poesia é uma “máquina construtora-destruidora”.¹³⁰ Abolindo todas as fronteiras, porque abstraído do tempo e do espaço, Murilo acredita no ecumenismo universal, lógico num autor católico, cristão péssimo. Por isso, os gregos nunca deixarão de habitar o texto, nem nunca libertarão o poeta. Afinal, o tempo entre eles e Murilo, entre a Antiguidade e a Contemporaneidade não passou, pois o essencial não se alterou: a violência, o desejo de paz, o enigma de ser, a crença no além nas suas mais diversas configurações, a interrogação dos deuses, a insatisfação, a tragédia de que somos atores, o amor como força de união, o desejo de infinito. Embora a Murilo o universo não baste, como para os gregos, move-o (move-nos) o desejo pelo que o (nos) excede:

E implantou nas nossas almas uma paixão irresistível por tudo o que é sempre grande e mais divino do que nós. 3. Por isso, o universo inteiro não é suficiente para a medida da contemplação e do pensamento humanos.¹³¹

Confirma-se que a literatura não conduz à resposta do enigma da esfinge: “Ler: continuar a passar fome. O verdadeiro leitor: nunca saciado”.¹³² Contudo, tal permite ainda conservar a esperança clássica de que “todas as palavras juntando-se formarão um dia uma coluna altíssima tocante as nuvens e decifrarão o enigma”.¹³³

“As janelas do futuro abrem sobre a tradição viva” [...] | Gil Clemente Teixeira

ABSTRACT

In this paper we present to the interested reader the work *Poliedro* of Murilo Mendes, singular voice of Brazilian literature of the 20th century, evincing its classical legacy. Not only we collect references, essentially Greek references (mythological figures, authors, works, spaces, authorities), but we also seek to justify their use by the system that defines murilian poetics, *essencialismo*, an interesting system that can educate us for freedom, for a dialogue without time and without space, for the urgent necessity to be *pontífices* in an etymological sense.

KEYWORDS

Murilo Mendes; *Poliedro*; Classical Legacy.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. 4. ed. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- CAMPOS, M.C. Murilo Mendes, o poeta e as suas prosas: notas para uma leitura de *Poliedro*. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- COUTO, Alda Maria Quadros do. O vetor religioso no itinerário poético-crítico de Murilo Mendes. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- ESTEVES, António R. De Altamira a Guernica: a cultura espanhola em Murilo Mendes. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- FARIAS, José Nivaldo de. Murilo Mendes e Jorge de Lima: tempo, surrealismo e eternidade. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- FRIAS, Joana Matos. A poética essencialista de Murilo Mendes. **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**, 2000. 17, p.287-306, II. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2000.
- FRIAS, Joana Matos. Modernidade e Modernismo em Murilo Mendes. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- FRIAS, Joana Matos. Murilo Mendes e o cosmotexto ideogramático. **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**, 1999. 16, p.125-142, II. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 1999.
- GARCIA, Wladimir. Murilo Mendes e a filosofia. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- GINZBURG, Jaime. Imagens de tempos sombrios em Murilo Mendes. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- GODOY, Ana Boff de. Ipotese de Murilo Mendes: acorde dissonante. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Em torno de Tempo Espanhol. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.
- HORÁCIO. **Arte poética**. 4. ed. Tradução de Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

“As janelas do futuro abrem sobre a tradição viva” [...] | Gil Clemente Teixeira

LÔBO, Danilo. Murilo Mendes e Francisco de Goya: Uma leitura intersemiótica. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

LONGINO, Dionísio. **Do sublime**. Tradução do grego, introdução e comentário de Marta Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

LOURENÇO, Frederico (ed.). **Poesia Grega de Alcman a Teócrito**. Organização, tradução e notas de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

MAIA, Gleidys Meyre da Silva. Murilo Mendes e a obra adversa: História do Brasil. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

MARTINEZ, Leonil. As cariátides de Murilo Mendes. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

MENDES, Murilo. **Poliedro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MONTEIRO, Maria Cristina Franco. Murilo Mendes e o Aleijadinho: a busca do autoconhecimento no espaço barroco. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

PONGE, Robert. Murilo Mendes, Maria Martins e o surrealismo. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

SILVA, Francis Paulina Lopes da. Colagens: Murilo poliédrico e o instinto da liberdade. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

SLAVUTZKY, Marina. Murilo Mendes italiano. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. **Estudos de Poesia Brasileira**. Coimbra: Livraria Almedina, 1985.

TINOCO, Robson Coelho. A romântica poesia moderna de Murilo Mendes (a construção de uma poética inovadora em *O Visionário*, *Poesia em Pânico* e *Poesia Liberdade*). In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (org.). **Cecília Meireles e Murilo Mendes**. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

ZAGURY, Eliane. Murilo Mendes e o Poliedro, prefácio a *Poliedro* de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

¹ Este artigo resultou de um trabalho de investigação desenvolvido no âmbito do seminário de Literatura Brasileira dos séc. XIX e XX do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes da Faculdade de Letras da Universidade do Porto no ano letivo 2015/2016. Agradeço à Professora Doutora Joana Matos Frias, docente desta unidade curricular, a leitura crítica, as sugestões de melhoria e o incentivo à publicação.

² TELES, 1985, p. 102.

³ ZAGURY, 1972, p. viii.

⁴ FRIAS, 2002, p. 234.

⁵ FARIAS, 2002, p. 255.

⁶ ZAGURY, 2002, p. x.

⁷ FRIAS, 2000, p. 293.

⁸ FRIAS, 2002, p. 239.

⁹ Idem, p. 231.

¹⁰ GARCIA, 2002, p. 301.

¹¹ FRIAS, 2000, p. 290.

¹² COUTO, 2002, p. 285.

¹³ CÂNDIDO apud CAMPOS, 2002, p. 223.

¹⁴ MENDES, 1972, p. 92.

¹⁵ PONGE, 2002, p. 249.

¹⁶ GARCIA, 2002, p. 298.

¹⁷ SILVA, 2002, p. 287.

¹⁸ FRIAS, 1999, p. 136.

¹⁹ CAMPOS, 2002, p. 220.

²⁰ SLAVUTZKY, 2002, p. 311.

²¹ ZAGURY, 1972, p. xi.

²² SILVA, 2002, p. 290.

²³ MENDES, 1972, p. 8.

²⁴ Idem, p. xvii.

²⁵ Idem, p. 8.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Idem, p. xviii.

²⁸ Idem, p. 9.

²⁹ Idem, p. 11.

³⁰ Ibidem.

³¹ Idem, p. 20.

³² FRIAS, 2002, p. 239.

³³ MENDES, 1972, p. 48.

³⁴ Idem, p. 26.

³⁵ Idem, p. 27.

³⁶ Ibidem.

³⁷ GUIMARÃES, 2002, p. 215.

³⁸ MENDES, 1972, p. 35.

³⁹ Idem, p. xx.

⁴⁰ GARCIA, 2002, p. 301.

⁴¹ FRIAS, 1999, p. 142.

⁴² MENDES, 1972, p. 88.

⁴³ Idem, p. 87.

⁴⁴ Idem, p. 40.

⁴⁵ Idem, p. 41.

⁴⁶ Idem, p. 44.

⁴⁷ LOURENÇO, 2006, p. 33.

⁴⁸ MENDES, 1972, p. 60.

⁴⁹ Idem, p. 66.

⁵⁰ Idem, p. xix.

⁵¹ Idem, p. 72.

⁵² Ibidem.

⁵³ Idem, p. 73.

⁵⁴ Idem, p. xx.

⁵⁵ Idem, p. 73.

⁵⁶ Idem, p. 77.

⁵⁷ Idem, p. xvii.

⁵⁸ FRIAS, 2002, p. 237.

⁵⁹ CAMPOS, 2002, p. 225.

- ⁶⁰ MENDES, 1972, p. 101.
⁶¹ Idem, p. 89.
⁶² Idem, p. 121.
⁶³ SILVA, 2002, p. 288.
⁶⁴ ZAGURY, 1972, p. xii.
⁶⁵ CAMPOS, 2002, p. 225.
⁶⁶ Idem, p. 226.
⁶⁷ MENDES, 1972, p. 125.
⁶⁸ Idem, p. xvii.
⁶⁹ Idem, p. 126.
⁷⁰ TELES, 1985, p. 105.
⁷¹ MENDES, 1972, p. 126.
⁷² Idem, p. 145.
⁷³ Idem, p. 127.
⁷⁴ CAMPOS, 2002, p. 221.
⁷⁵ MENDES, 1972, p. 127.
⁷⁶ Idem, p. 128.
⁷⁷ Idem, p. 136.
⁷⁸ CAMPOS, 2002, p. 219.
⁷⁹ MENDES, 1972, p. 129.
⁸⁰ TELES, 1985, p. 104.
⁸¹ COUTO, 2002, p. 280.
⁸² ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b.
⁸³ MENDES, 1972, p. 130.
⁸⁴ Idem, p. 81.
⁸⁵ Idem, p. 130.
⁸⁶ Idem, p. 131.
⁸⁷ Idem, p. 136.
⁸⁸ MURILO apud GODOY, 2002, p. 324.
⁸⁹ MENDES, 1972, p. 132.
⁹⁰ Idem, p. 133.
⁹¹ Ibidem.
⁹² Idem, p. 135.
⁹³ TELES, 1985, p. 106.
⁹⁴ MENDES, 1972, p. 135.
⁹⁵ TELES, 1985, p. 105.
⁹⁶ MENDES, 1972, p. 135.
⁹⁷ FRIAS, 2002, p. 241.
⁹⁸ CAMPOS, 2002, p. 225.
⁹⁹ MENDES, 1972, p. 137.
¹⁰⁰ Ibidem.
¹⁰¹ Ibidem.
¹⁰² Idem, p. 140.
¹⁰³ Idem, p. 138.
¹⁰⁴ Idem, p. 139.
¹⁰⁵ Idem, p. 140.
¹⁰⁶ GODOY, 2002, p. 330.
¹⁰⁷ MENDES, 1972, p. 140.
¹⁰⁸ ZAGURY, 1972, p. x.
¹⁰⁹ MENDES, 1972, p. 141.
¹¹⁰ Idem, p. xvii.
¹¹¹ Idem, p. xix.
¹¹² FRIAS, 1999, p. 127.
¹¹³ Idem, p. 143.
¹¹⁴ MENDES, 1972, p. 144.
¹¹⁵ Ibidem.
¹¹⁶ Ibidem.
¹¹⁷ Idem, p. 143.
¹¹⁸ Idem, p. xviii.
¹¹⁹ COUTO, 2002, p. 285.
¹²⁰ HORÁCIO, *Arte Poética*, 464-466.
¹²¹ MENDES, 1972, p. 145.
¹²² CAMPOS, 1972, p. 222.
¹²³ SILVA, 2002, p. 293.

- ¹²⁴ MENDES, 1972, p. 146.
¹²⁵ CAMPOS, 2001, p. 226.
¹²⁶ MENDES, 1972, p. 81.
¹²⁷ LONGINO, *Do sublime*, 7. 3.
¹²⁸ MENDES, 1972, p. 91.
¹²⁹ FRIAS, 2002, p. 233.
¹³⁰ MENDES, 1972, p. xx.
¹³¹ LONGINO, *Do sublime*, 35. 2-3.
¹³² MENDES, 1972, p. 111.
¹³³ Idem, p. 140.

Baco e os piratas: *Metaformoses* III, v. 597-691

Arthur Rodrigues Pereira Santos

RESUMO

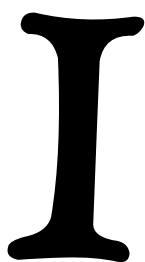
Em homenagem ao bimilenário da morte de Ovídio (43 a.C. - 17/18 d.C.), apresentamos aqui uma tradução poética de um célebre episódio das suas *Metamorfoses*, em que o marinheiro Acestes narra a Penteu, rei de Tebas, o sequestro de Baco por piratas etruscos e os desdobramentos de tamanho sacrilégio. Trata-se de um tema clássico por excelência, abordado pela primeira vez no hino homérico a Dioniso, por volta do séc. VII a.C., passando pela poesia latina do período augustano, da qual Ovídio foi o último expoente, e chegando até o grande poeta norte-americano Ezra Pound (1885-1972), que o incluiu na sua obra-prima *Os cantos*. Em vez de usarmos um verso tradicional, como o decassílabo ou o dodecassílabo, para verter os hexâmetros datílicos originais, optamos por um verso de extensão variável, constituído de dois hemistíquios, sendo o segundo geralmente mais longo que o primeiro e finalizado por cláusula hexamétrica. Além disso, para marcar o aspecto sobrenatural que Ovídio atribui a Baco (v. 609-610), adotamos na tradução diferentes registros linguísticos para afastá-lo das demais personagens. Assim, reservamos ao deus uma linguagem altamente formal, quase artificial, e aos piratas, um registro mais corriqueiro.

PALAVRAS-CHAVE

Ovídio; *Metamorfoses*; Baco; tradução; métrica.

SUBMISSÃO 20 nov. 2018 | APROVAÇÃO 26 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 29 dez. 2018

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i36.21708>



orte petens Delum Chiae telluris ad oras
adplicor et dextris adducor litora remis
doque leues saltus udaeque immittor harenae:
600 nox ibi consumpta est. Aurora rubescere primo
coeperat: exsurgo laticesque inferre recentes
admoneo monstroque uiam, quae ducat ad undas.
ipse quid aura mihi tumulto promittat ab alto
prospicio comitesque uoco repetoque carinam.
605 'adsumus en' inquit sociorum primus Opheltes,
utque putat, praedam deserto nactus in agro,
uirginea puerum ducit per litora forma.
ille mero somnoque grauis titubare uidetur
uixque sequi. specto cultum faciemque gradumque;
610 nil ibi, quod credi posset mortale, uidebam.
et sensi et dixi sociis: 'quod numen in isto
corpore sit dubito, sed corpore numen in isto est!
quisquis es, o faueas nostrisque laboribus adsis.
his quoque des ueniam.' 'pro nobis mitte precari'
615 Dictys ait, quo non alius conscendere summas
ocior antemnas prensoque rudente relabi;
hoc Libys, hoc flauus, prorae tutela, Melanthus,
hoc probat Alcimedon et qui requiemque modumque
uoce dabat remis, animorum hortator Epopeus,
620 hoc omnes alii: praedae tam caeca cupido est.
'non tamen hanc sacro uiolari pondere pinum
perpetiar,' dixi; 'pars hic mihi maxima iuris'
inque aditu obsisto. furit audacissimus omni
de numero Lycabas, qui Tusca pulsus ab urbe
625 exilium dira poenam pro caede luebat.
is mihi, dum resto, iuuenali guttura pugno
raptat et excussum misisset in aequora, si non
haessem quamuis amens in fune retentus.
impia turba probat factum; tum denique Bacchus
630 (Bacchus enim fuerat), ueluti clamore solutus
sit sopor aque mero redeant in pectora sensus,
'quid facitis? quis clamor?' ait 'qua, dicite, nautae,

huc ope perueni? quo me deferre paratis?
'pone metum' Proreus 'et quos contingere portus
635 ede uelis,' dixit; 'terra sistere petita.'
'Naxon' ait Liber 'cursus auertite uestros;
illa mihi domus est, uobis erit hospita tellus.'
per mare fallaces perque omnia numina iurant
sic fore meque iubent pictae dare uela carinae.
640 "Dextera Naxos erat; dextera mihi lintea danti
'quid facis, o demens? quis te furor', inquit Opheltes,
persequitur?' retinens 'laeuam pete!' maxima nutu
pars mihi significat, pars quid uelit aure sussurat.
obstipui 'capiat' que 'aliquis moderamina' dixi
645 meque ministerio scelerisque artis remou.
increpor a cunctis totumque immurmurat agmen;
e quibus Aethalion 'te scilicet omnis in uno
nostra salus posita est' ait et subit ipse meumque
explet opus Naxoque petit diuersa relict.
650 tum deus inludens, tamquam modo denique fraudem
senserit, e puppi pontum prospectat adunca
et flenti similis 'non haec mihi litora, nautae,
promisistis' ait, 'non haec mihi terra rogata est.
quo merui poenam facto? quae gloria uestra est,
655 si puerum iuuenes, si multi fallitis unum?'
iamdudum flebam; lacrimas manus impia nostras
ridet et impellit properantibus aequora remis.
per tibi nunc ipsum (nec enim praesentior illo
est deus) adiuro, tam me tibi uera referre
660 quam ueri maiora fide. stetit aequore puppis
haud aliter quam se siccum nauale teneret.
illi admirantes remorum in uerbere perstant
uelaque deducunt geminaque ope currere temptant.
impediunt hederæ remos nexuque recuruo
665 serpunt et grauidis distinguunt uela corymbis.
ipse racemiferis frontem circumdatus uuis
pampineis agit uelatam frondibus hastam;
quem circa tigres simulacraque inania lyncum

pictarumque iacent fera corpora pantherarum.
670 exsiluere uiri, siue hoc insania fecit
siue timor, primusque Medon nigrescere toto
corpore et expresso spinae curuamine flecti
incipit; huic Lycabas ‘in quae miracula’ dixit
‘uerteris?’ et lati rictus et panda loquenti
675 naris erat squamamque cutis durata trahebat.
at Libys, obstantes dum uult obuertere remos,
in spatium resilire manus breue uidit et illas
iam non posse manus, iam pennas posse uocari.
alter ad intortos cupiens dare bracchia funes
680 bracchia non habuit truncoque repandus in undas
corpore desiluit; falcata nouissima cauda est,
qualia diuidae sinuantur cornua lunae.
undique dant saltus multaque aspergine rorant
emerguntque iterum redeuntque sub aequora rursus
685 inque chori ludunt speciem lasciuaque iactant
corpora et acceptum patulis mare naribus efflant.
de modo uiginti (tot enim ratis illa ferebat)
restabam solus; pauidum gelidumque trementi
corpore uixque meum firmat deus ‘excute’ dicens
690 ‘corde metum Dianque tene.’ delatus in illam
accessis ⁺sacris⁺ Baccheaque sacra frequento”.

Certa vez, a caminho de Delos, à costa de Quios
me achei e abordei à praia remando a estibordo;
dêi um leve salto e já piso na úmida areia:
600 lá passamos a noite. A aurora então começara
a enrubrar: me levanto e recomendo a eles que tragam
água fresca, indicando o caminho da fonte;
já eu observo, do alto de um morro, o que a brisa
promete, chamo os meus sócios e volto à carena.
605 “Ei, chegamos”, diz Ofertes, o melhor dos marujos,
e traz pela praia uma presa (assim ele a julga),
achada nos ermos, um garoto de corpo virgíneo.
Este titubeia, tonto de mosto e de sono,
mal pode andar; noto seu porte, seu rosto, seu passo:
610 nada ali me dizia que era um ser deste mundo.
Senti isso e lhes disse: “Eu não sei qual divindade
tem este corpo, mas este corpo tem divindade!
Quem quer que seja, favoreça e assista as labutas;
perdoe também estes homens!”. “Pela gente não rogue!”,
615 falou Dítis, nenhum outro sobe mais ágil
o mastro elevado e desce agarrando-se às cordas.
Líbis o apoia, e o chefe da proa, o loiro Melanto,
Alcimedonte também, e aquele quem ditava com a voz
o tempo dos remos, Epopeu, sempre os inflando,
620 e todo o restante: tão cega a cobiça por lucro.
“Mas não vou permitir que violem com tal sacrilégio
este barco”, eu disse, “aqui cabe a mim o comando”
e me pus na entrada. Se enfurece o mais imprudente¹
de todos, Lícabas, que, expulso da Etrúria, pagava
625 a pena do exílio devido a cruel assassinio.
Este, como resisto, me agarra pela garganta
com mão juvenil e me teria jogado nas águas
se não me apegasse, nem sei como, a uma corda.
A herética turma aprova o ocorrido; então Baco
630 (sim, era Baco), como se o clamor dissipasse
o sono do vinho, diz ao recobrar os sentidos:
“Que fazeis? Por que a gritaria? Dizei-me, marujos,

como vim parar aqui? Aonde pensais em levar-me?”.
“Não tenha medo”, disse Proreu, “só contar a que porto
635 você quer chegar; nesta terra então te deixamos”.²
“Naxos”, disse Líber, “para lá mudai o trajeto;
é a minha casa, nesta terra sereis acolhidos”.
Pelo oceano e por todos os numes perjuram
que assim será e me mandam içar as velas da nau.
640 Naxos era à direita; à direita eu dava o velame...
“que isso, idiota? Está louco?”, disse-me Ofeltes
pegando o meu braço, “toma a sinistra!”. A maioria
faz sinal com a cabeça, outros sussurram o que querem.
Fiquei pasmo e disse: “Que outro pegue no leme”,
645 e então me apartei da função e do ardil criminoso.
Sou xingado por todos, a marujada inteira resmunga;
um deles, Etálion, disse: “Aham... somente você
pode salvar a gente” e ele próprio sobe e se ocupa
da direção, e deixa Naxos rumo à via contrária.
650 O deus se diverte, como se enfim percebesse
toda a fraude, fica olhando o mar da popa recurva
e finge chorar: “Esta não é, marujos, a costa
então prometida”, disse, “não pedi esta terra,
por que mereço o castigo? Qual glória tereis
655 se vós, tantos rapazes, um só garoto enganardes?”.
Há muito eu chorava; das nossas lágrimas riem
estes ímpios, e singram o mar em remada apressada.
Por esse deus, agora eu te juro (pois nenhum outro
é mais presente) que vou contar algo tão vero
660 quanto incrível: a popa parou sobre as ondas
como se ela ficasse retida no seco estaleiro.
Espantados, eles insistem em bater os seus remos,
descem as velas, tentam seguir com ambos os meios.
Heras enredam os remos, serpenteando com nós
665 anelados, e as velas se ornaram com cachos graúdos.
O próprio deus, coroado de racemíferas uvas,
brande uma lança coberta com folhas pampíneas;
jazem ao redor ilusórias imagens de tigres,

linces, panteras de corpo feroz e pintado.
670 Os homens pulam do barco, levados por medo
ou loucura, e logo enegrece todo o seu corpo
Medonte, e em nítida curva começa a dobrar
a sua espinha; Lícabas diz: “Em que monstro
675 você se converte?”. Mal fala e seus lábios esticam,
o nariz arqueia e a pele endurece de escamas.
Líbis, ao querer repuxar os remos travados,
viu suas mãos encolherem, e já não se pode
chamá-las de mãos, barbatanas agora se chamam.
680 Outro, querendo abraçar os cabos torcidos,
não tem mais braços, dobra seu corpo estroncado
e salta nas águas; sua cauda tem ponta arqueada
tal qual se recurvam os chifres da lua crescente.
Por toda parte, eles saltam dando vários esguichos,
685 por vezes emergem e de novo retornam ao fundo,
brincam uma espécie de dança e agitam seus corpos
alegres, expelindo água por largas narinas.
Dos vinte homens (esse tanto levava o navio),
só eu sobrava: apavorado, gelado a tremer
690 o meu corpo e sem forças; mas o deus diz: “Esse medo
tira do peito e ruma a Dial”. Depois que chegamos,
aderi ao seu culto, e agora sigo os ritos de Baco.

ABSTRACT

In honor of the two-thousandth anniversary of Ovid's death (43 a.C. - 17/18 d.C.), we present here a poetic translation of a famous episode of his *Metamorphoses*, in which the sailor Acoestes narrates to Pentheus, king of Thebes, the kidnapping of Bacchus by Etruscan pirates and the consequences for such sacrilege. This well-known subject was first mentioned in the Homeric Hymn to Dionysus, around the VII century d.C., passing through the Augustan poetry, of which Ovid was the last exponent, and reaching the great American poet Ezra Pound (1885-1972), who included it in his masterpiece *The Cantos*. Instead of using a traditional Portuguese verse in order to translate the dactylic hexameters of the original passage, we adopted a variable extension verse, composed of two hemistichs, the second one being often longer than the first and ending with a hexametric clause. In addition, to mark the supernatural aspect that Ovid attributes to Bacchus (v. 609-10), we have adopted different language register in the translation to keep him from the other characters. Thus, we reserve to the god a highly formal, almost artificial language, and to the pirates, a more common register.

KEYWORDS

Ovid; *Metamorphoses*; Bacchus; Translation; Metrics.

Baco e os piratas: Metaformoses III, v. 597-691 | Arthur Rodrigues

REFERÊNCIAS

TARRANT, R.J.P. **Ovidi Nasonis Metamorphoses**. Oxford: Clarendon Press, 2004.

¹ Ao longo desta tradução, usamos a próclise em início de oração não para marcar o registro informal, mas por entendermos que se trata de um fenômeno sintático já bastante natural e arraigado no português brasileiro como um todo. Tanto é assim que muitos tradutores renomados, entre eles Haroldo de Campos e Trajano Vieira, já realizaram a próclise nesse contexto sem nenhum problema.

² A fala do marinheiro Proreu reflete o típico despojamento verificado entre a maioria dos falantes brasileiros, pois muitas vezes variamos na mesma frase as formas verbais e pronominais de 2ª e 3ª pessoas.

Orígenes, Tzvetan Todorov e a exegese patrística

Bruno Salviano Gripp

RESUMO

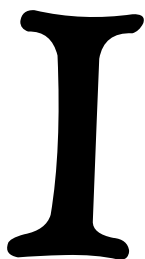
O livro de Tzvetan Todorov *Simbolismo e interpretação* formula dois modos de interpretar um texto, um que ele chama de “final” e outro chamado “operacional.” Todorov, então, escolhe a exegese patrística como modelo dessa leitura “final”. Este artigo se propõe a fazer uma crítica a essa exposição da exegese patrística à luz de um dos principais textos sobre exegese patrística que chegaram a nós: o quarto livro do *Tratado sobre os princípios* de Orígenes. Enquanto, de acordo com Todorov, os autores patrísticos tentaram harmonizar o texto bíblico a uma “doutrina cristã” abrangente, tentamos mostrar que a exegese de Orígenes é, na verdade, um processo aberto e não uma interpretação orientada a um fim.

PALAVRAS-CHAVE

Tzvetan Todorov; *Simbolismo e interpretação*; modos de interpretar um texto; Orígenes.

SUBMISSÃO 26 out. 2018 | APROVAÇÃO 29 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 08 jan. 2019

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i36.21193>



INTRODUÇÃO

livro *Simbolismo e interpretação*,¹ de Tzvetan Todorov, é um breve tratado sobre o simbolismo literário. O autor foca o ponto de vista da recepção, sobretudo nas estratégias que motivam e dão início ao trabalho interpretativo. A primeira parte da obra consiste em uma discussão sobre as formas de figuração textual, partindo de exemplos da literatura e da retórica antiga e indiana, chegando a definir as várias instâncias de simbolismo linguístico: da metáfora à sinédoque, da metonímia à alegoria. A segunda parte, que é a que mais interessa a este trabalho, traça um quadro amplo de duas escolas de interpretação de pressupostos distintos: a patrística e a filologia. Deixando para outro momento uma discussão sobre a leitura que Todorov faz do *De doctrina christiana*, de santo Agostinho, vamos nos dirigir para a conclusão, que, de certo modo, resume suas investigações e articula com muitas das preocupações do autor, para além da questão da interpretação.

Com efeito, Todorov escolheu esses dois tipos de interpretação por enxergar neles modelos dos dois tipos possíveis de interpretação: a que ele chama de “operacional” – por circunscrever limites apenas metodológicos à interpretação – e a outra, que ele chama de “finalista”,² que possui um ponto de chegada já previamente determinado. A exegese filológica seria um exemplo do primeiro tipo de interpretação, e a patrística, do segundo.

A fronteira entre os dois tipos de interpretação é determinada por um limite histórico-social, ou seja, a passagem de uma sociedade feudal fechada para uma sociedade burguesa aberta. Todorov identifica, de maneira bastante eloquente, os pressupostos desses dois tipos de interpretação com os pressupostos das sociedades nas quais elas vigeram. De fato, a interpretação finalista de tipo patrístico, ele identifica com uma sociedade feudal hierarquizada, onde há uma forma de pensamento admitida por todos, e a interpretação tem como

objetivo alcançar esse pensamento já previamente aceito. Em compensação, uma sociedade aberta – para utilizar a expressão de Karl Popper –, como aquela do liberalismo burguês novecentista, não tem um ponto de chegada já estabelecido, portanto, nesse contexto, as restrições são de base metodológica, não havendo nenhuma limitação no ponto de chegada.

Essa ligação demonstra uma das preocupações que mais foram caras ao autor, como demonstrado em seu livro de 2006 *L'esprit des lumières*. Todorov comenta sobre o Iluminismo, que ele considera que dá a resposta ainda válida para a construção de uma sociedade comum: “*Le premier trait constitutif de la pensée des Lumières consiste à privilégier ce qu'on choisit et décide soi-même, au détriment de ce qui nous est imposé par une autorité extérieure*”.³ Esse texto ecoa uma parte de suas considerações escritas quase trinta anos antes na obra que agora comentamos. Com efeito, ao autor, ele mesmo um exilado do comunismo, era cara a preservação de uma sociedade plural e liberal, no sentido do liberalismo clássico.

Contudo, de volta ao que já comentamos, a questão que se coloca é até que ponto essa distinção política é correta e representa de modo fiel as bases dessas interpretações. Seriam elas de matiz político-social, como quer Todorov, ou haverá outras bases mais pertinentes? E, sobretudo, até que ponto é correta a definição da exegese patrística como “finalista”?

De princípio, podemos apontar uma grande incorreção histórica na análise feita por Todorov – ainda que o próprio autor emita reservas sobre a precisão de seu quadro temporal – no que tange à interpretação patrística: ela não está intimamente ligada à sociedade feudal e, pelo contrário, suas bases históricas são totalmente diversas.⁴ De fato, o texto no qual Todorov se baseia é o tratado *De doctrina christiana*, de santo Agostinho. Porém, o mundo de Agostinho não é a sociedade feudal hierarquizada à qual Todorov atribui o seu tipo de leitura, pelo contrário, seu mundo é, antes, o do Império romano tardio, que não era, como quer Todorov, uma sociedade unívoca e dominada por uma ideologia. Com efeito, a própria biografia de santo Agostinho o demonstra: o

futuro bispo de Hipona passou por uma conturbada história de conversão, como é atestada pelas suas *Confissões*, e, uma vez cristão ortodoxo, dedicou uma parte considerável de sua obra à refutação do paganismo. Na verdade, ainda que em seus estertores, o mundo de Agostinho é ainda o mundo antigo.⁵

Se esse quadro histórico não é inteiramente válido para Agostinho, ele o é ainda menos no caso do grande iniciador da reflexão sobre a exegese bíblica no mundo antigo cristão: Orígenes de Alexandria. Pois, como se sabe, ele viveu em um período onde a religião cristã sequer tinha *status* legal e convivia, ainda que de forma intermitente,⁶ com perseguições, exemplos disso vemos na própria família de Orígenes, seu próprio pai foi morto por ser cristão, e mesmo o autor, no fim de sua vida, foi brutalmente torturado.⁷

Essas breves notícias nos mostram que não é possível explicar os métodos de exegese aplicados pelos autores cristãos antigos simplesmente ao fazer referência a uma sociedade não plural e dominada por uma visão de mundo unívoca, como é a proposta de Todorov. É possível que o desenvolvimento da sociedade medieval tenha feito perdurar por um milênio esse tipo de visão, mas não é possível que ele tenha criado. Pelo contrário, seus expoentes máximos ou viveram em uma época onde o estado não apenas era legal, como inclusive admitia um grande número de pagãos em seus meios, pagãos esses que criticavam o cristianismo de forma aberta;⁸ ou são de uma época em que a própria religião era perseguida pelo estado romano.

Isso nos leva a reconsiderar as bases desse tipo de interpretação. Naturalmente, um breve artigo não é capaz de exaurir as bases do pensamento de um único autor sequer, quanto mais de toda uma tradição cultural multissecular. O que podemos fazer é, partindo das considerações colocadas por Todorov em seu *Simbolismo e interpretação*, verificar a sua pertinência à teoria da exegese exposta por Orígenes,⁹ focando-nos, neste artigo, no quarto livro de seu tratado *Sobre os princípios*, e, se possível, propor uma base alternativa para a exegese da escola alexandrina.

ORÍGENES E A EXEGESE

Orígenes é um dos autores mais importantes do cristianismo antigo. Daniélou o chamou de “o maior gênio do cristianismo antigo”.¹⁰ Com efeito, ele foi pioneiro em muitos pontos que viriam a se tornar pontos centrais do pensamento cristão. Por exemplo, ele foi um dos primeiros a escrever comentários bíblicos e a fazê-lo de maneira sistemática.¹¹ Além disso, foi o primeiro autor cristão a escrever um tratado daquilo que viria a ser conhecido como “teologia dogmática”, isto é, uma exposição das bases da crença cristã, em um tratado intitulado *Peri arkhōn*, traduzido para o latim como *De principiis*, em português *Sobre os princípios*.¹²

A obra de Orígenes é cercada de grandes dificuldades, sobretudo no que tange a seu aspecto textual. Com efeito, sua obra, escrita originariamente em grego, foi condenada no quinto concílio ecumênico, em 535 d.C. – trezentos anos depois de sua morte –, e conseqüentemente destruída.¹³ Na língua original, restou-nos, de fato, sua grande obra apologética *Contra Celso*, sua *Exortação ao martírio* e apenas alguns volumes de comentários bíblicos, mormente quinze de seus 33 livros sobre o *Evangelho de João*, e citações, por vezes extensas, em obras de outros autores, dentre essas, as que mais nos importam são as coligidas por Basílio de Cesareia e Gregório de Nazianzo no seu florilégio origenista chamado *Filocalia*.

Porém, nesse intervalo de trezentos anos entre a vida de Orígenes e sua condenação no quinto concílio, muito de sua obra foi traduzida em diversas línguas, principalmente para o latim, por iniciativa, sobretudo, de Rufino de Aquileia e Jerônimo, mas também para o georgiano no caso do *Comentário ao Cântico dos cânticos*.¹⁴ Dessa maneira, temos uma quantidade considerável de textos de Orígenes – como seus comentários aos seis primeiros livros da *Bíblia*, ao *Cântico dos cânticos*, ao *Livro de Isaías*, ao *Livro de Jeremias* e ao *Evangelho de Mateus* – ainda que, em sua maioria, não na língua original.

O já referido tratado *Sobre os princípios* é um dos textos traduzidos integralmente por Rufino de Aquileia. Para nossa

investigação, esse texto goza de especial importância, visto que seu quarto livro é um tratado sobre interpretação bíblica, o primeiro de seu gênero e, ao lado do *De doctrina christiana*, de Agostinho, o único da Antiguidade. Felizmente, o livro dedicado à exegese foi preservado em sua língua original; de fato, é o texto que abre a *Filocalia* de Basílio e Gregório, e é nessa versão que vamos nos basear.¹⁵

A VERDADE DAS ESCRITURAS POR CAUSA DA VERDADE DO CRISTIANISMO

Como dissemos, o quarto livro trata sobre a exegese. Vamos acompanhar a ordem da argumentação ao longo desse tratado. Orígenes inicia suas reflexões exegéticas tentando demonstrar a fidedignidade das escrituras. De modo original, ele inverte a argumentação de boa parte dos autores cristãos do período. Com efeito, um tema tradicional da apologética cristã eram as provas pela profecia – a divindade de Cristo era demonstrada pelo fato de ele ter sido predito nas profecias judaicas.¹⁶ Entretanto, Orígenes vai fazer o contrário e provar a verdade das escrituras a partir da verdade do cristianismo.

O que Orígenes faz é, em primeiro lugar, argumentar que o movimento cristão é diferente de todos os outros, porque encontra seguidores em todas as nações e que, mesmo brutalmente perseguido, somente cresce.¹⁷ Dessa maneira, ele aduz um argumento para a verdade do cristianismo que não pressupõe a inspiração das escrituras. Isso não significa que na Antiguidade houvesse debates com respeito aos eventos narrados no *Novo testamento*, como há hoje – o que está em questão é a inspiração e a verdade ulterior desses textos.

Estabelecida, dessa forma, a verdade sobre o cristianismo, Orígenes se põe a demonstrar que as escrituras são verdadeiras. Embora essa argumentação tenha apenas um objetivo de sistematizar as bases intelectuais de sua teoria sobre a interpretação, é importante notar que o *status* das escrituras ainda estava em disputa pouco tempo antes de Orígenes, nas discussões

em torno de Marcião e sua rejeição do *Antigo testamento*.¹⁸ Assim, Orígenes utiliza o largo *corpus* de *testimonia* de Cristo não para demonstrar que ele é o messias esperado pelos judeus, mas para mostrar que, como as escrituras anunciam a vinda de Cristo, elas são divinamente inspiradas. Em resumo, diz Orígenes: “Ao demonstrar, como em resumo, a divindade de Jesus e nos valendo dos textos que o profetizaram, demonstramos conjuntamente que as escrituras que o profetizam são divinamente inspiradas”.¹⁹

Em seguida, Orígenes afirma que antes da vinda do Cristo não era possível demonstrar de forma evidente (*enargē*) que as escrituras são divinamente inspiradas. Com isso, ele termina de inverter a ordem do raciocínio do cristianismo mais primitivo: é Cristo que demonstra a verdade das escrituras, e não o contrário.

Esse argumento, contudo, é bastante discutível por dois motivos, mesmo se assumirmos que os textos bíblicos predisseram a vinda de Cristo – algo que, mesmo na Antiguidade e entre cristãos foi contestado.²⁰ Em primeiro lugar, muitos cristãos assumiram que a vinda de Cristo fora predita pelos oráculos pagãos – santo Agostinho²¹ e Lactâncio²² fornecem-nos dos bons exemplos desse ponto de vista. Até onde fomos capazes de averiguar, Orígenes não está ciente dessas tradições, pelo contrário, sua posição em relação aos oráculos pagãos é extremamente irreverente.²³

Além disso, a “prova da profecia” não garante que todos os textos do cânone bíblico sejam inspirados, mas apenas os proféticos. Para isso seria necessário expandir o argumento para demonstrar que todo o cânone é inspirado. Mas isso Orígenes não faz. Ele aceita como pressuposto a unidade bíblica – um tema ao qual retornaremos – e se contenta de provar a fidedignidade de uma parte, na crença de que isso é suficiente.

Esse primeiro preâmbulo, de que se ocupa todo o primeiro capítulo do livro IV do tratado *Sobre os princípios* é importante, porque, como veremos, toda a doutrina exegética posterior depende dessa demonstração. De fato, a teoria sobre a interpretação exposta por Orígenes é exclusiva ao texto bíblico, seria equivocado tirar daí uma teoria hermenêutica ampla.²⁴

Voltando a Todorov, ele está ciente dessa especificidade, como diz, ao comparar a leitura marxista e freudiana, que ele também considera como “leituras fechadas”: “na ótica patrística *certos* textos escolhidos (os textos sagrados) *afirmavam* a verdade cristã. Naquela do marxismo, *todos* os textos *dão testemunho* da verdade marxista”.²⁵

É importante notar que essa leitura que Todorov chama de finalista, no caso de Orígenes, não comporta qualquer arbitrariedade. Ela se baseia na crença de que esses textos são uma comunicação da instância divina com a humana, e daí que ela deriva alguns de seus princípios básicos, como a não contraditoriedade e a não trivialidade.

OS DESVIOS DA FÉ SURGEM POR ERROS DE INTERPRETAÇÃO

O segundo capítulo é dedicado mais precisamente ao modo de leitura das escrituras e é, de modo geral, o ponto central do tratado sobre a exegese. De chofre, percebemos que o tom do discurso é um pouco polêmico. Ele começa censurando dois grupos que estão afastados do cristianismo ortodoxo por não saberem ler os textos bíblicos de modo adequado.

O primeiro grupo que é criticado são os judeus, aqui chamados de “os da circuncisão” (*tōn ek peritomēs*), que “consideram seguir a letra das profecias sobre Ele [i.e. o Cristo, o messias]²⁶ e, por não verem manifestamente (*aísthētōs*) diversas profecias realizadas” – e Orígenes faz alusão a diversas passagens bíblicas: *Isaiás*, cap. 61 (libertação de cativos); *Ezequiel*, cap. 48 (a cidade de Deus); *Zacarias*, cap. 9; etc – “não acreditam na vinda do messias.”

O segundo grupo são os heréticos (*hoí te apò tōn hairéseōn anaginōskontes*), que claramente são os grupos que hoje chamamos de “gnósticos.” Esses se indignam com expressões antropomórficas de Deus, comuns no *Antigo testamento*, como “sou um Deus invejoso” (Ex. 20, 5); “arrependi-me de ter ungido Saul como rei” (1 Sm. 15, 11); “eu sou o Deus que faço a paz e instauro os males” (Is. 45, 7), dentre outras passagens. Essas

pessoas, de acordo com Orígenes, não ousam desacreditar nas escrituras, mas creem que elas são obra do demiurgo, uma divindade inferior e malévola na qual os judeus creem.

Em resumo, os dois grupos erram pela maneira com a qual encaram o texto do *Antigo testamento*. Um deles, formado pelos judeus, apega-se demasiadamente ao texto; os outros – os que hoje chamamos de gnósticos – ficam chocados com as expressões que encontram e se distanciam dessa escritura. Portanto, para Orígenes, as separações religiosas são uma questão hermenêutica, e, ao propor o modo correto de interpretação, ele julga que irá favorecer a união na crença verdadeira.

Há um terceiro grupo ao qual Orígenes se dirige, que são aqueles mais simples (*akeraióteroi*), que, ainda que sigam a religião verdadeira, são simples na compreensão do texto e acreditam literalmente em tudo que ali está.

Orígenes, então, procede a revelar a causa desses erros. Citemo-lo textualmente: “Mas a causa de tudo que foi dito de discursos falsos, ímpios e particulares sobre Deus não parece ser nenhuma outra que as escrituras não consideradas de forma ‘espiritual’ (*pneumatiká*) mas aceitas de acordo com a expressão literal”.²⁷

O termo *pneumatiká* é a chave de leitura de toda a passagem. Aqui, Orígenes faz uma oposição entre compreensão literal (*pròs tò grámma*) e espiritual (*pneumatiká*) que vai se revelar fundamental em (quase) toda teoria exegética cristã desde então. Como Orígenes viria eventualmente a ser conhecido como o grande expoente da interpretação alegórica,²⁸ é preciso ser cauteloso e não aplicar esse rótulo apressadamente sem antes examinar o que ele tem a dizer. O que há de mais importante nessa passagem é que Orígenes estabelece um tipo de leitura como fundamental, a que ele chama de “espiritual”.

Em seguida, ele explica por que a leitura espiritual é a mais apropriada. De fato, os cristãos estão convencidos de que as escrituras não são “palavras humanas” – para usar a expressão de Rufino, o tradutor latino – mas surgem da inspiração (*epínoia*) do Espírito Santo, pela vontade do Pai e escritas através de Jesus

Cristo. A fórmula trinitária revela a crença profunda na origem divina que Orígenes expõe. As escrituras são obra da Trindade inteira: o Pai quis, o Espírito inspirou e tudo se realiza através do Verbo divino.

É preciso lembrar que até o momento Orígenes não propôs nenhuma forma de leitura, mas apenas criticou aqueles que se atêm demasiadamente à letra. Em seguida, o erudito alexandrino elenca uma série de passagens das sagradas escrituras em que ele considera que se exija uma leitura descolada do literalismo puro. Ele já afirma que até mesmo os mais simples acreditam que existem planos místicos (*oikonomíai (...) mystikaí*). No entanto, ele logo concede que poucos concordam quais são esses. Por exemplo, as relações de Ló com as filhas (Gn. 19, 30-38), os dois filhos de Abrão (Gn 16) são “nada menos do que mistérios não considerados por nós”.²⁹

Por fim, Orígenes afirma que o caminho a ser seguido é o que é trilhado pelo próprio texto bíblico. Em suas palavras: “então o caminho que surge para nós de como se deve ter sucesso com as escrituras e acolher o sentido delas é este que segue os passos dos próprios textos”.³⁰ Trata-se de um princípio da hermenêutica bíblica que haverá de ter uma longa posteridade, famosamente na máxima de Lutero, *scriptura sacra se ipsius interpres*. Esse princípio inclusive frustra a esquemática de Todorov, pois é também um princípio fundamental da filologia moderna o de utilizar outros textos de um mesmo autor ou outras passagens do mesmo texto para solucionar dúvidas. Nesse caso, temos o mesmo princípio hermenêutico utilizado tanto na leitura bíblica quanto na interpretação filológica. Isso também é um afastamento da interpretação de caráter freudiano ou marxista, porque, no caso da autointerpretação bíblica, o processo interpretativo é interno ao texto e não se apoia em dados exteriores. Se na interpretação bíblica moderna – mesmo a de caráter religioso – esse princípio tem sido relegado, isso se deve a uma perda da crença na unidade bíblica, pois hoje se enxerga cada grupo de textos como unidades estanques e distintas, e, em alguns casos, até mesmo a unidade interna dos livros bíblicos individuais tem sido discutida.

OS TRÊS TIPOS DE LEITURA

Retornando a Orígenes, ele retira do livro dos provérbios: “Mas registra isso para ti de forma tríplice em vontade e conhecimento, para responder palavras de verdade aos que te interpelam” (Pr. 22, 20-1). Essa expressão proverbial “tríplice” (*trissōs* no grego) é o mote que Orígenes usa para introduzir sua ideia mais famosa e discutida: a existência de três sentidos no texto bíblico: *katà sarkós*, *katà psykēs*, *katà pneúmatos*; ou seja, corpo, alma e espírito.

A tripartição tem sua origem na antropologia paulina, como o apóstolo deixa claro ao fim da primeira carta aos tessalonicenses: “Que o vosso ser inteiro, carne, corpo e espírito, sejam guardados” (1 Ts. 5, 23). Não é fortuita essa aproximação entre as escrituras e a antropologia para Orígenes: tanto o homem quanto as escrituras são reflexos e microcosmos de uma constituição maior, do mundo como um todo.³¹

Orígenes expõe da seguinte forma a sua tripartição:

Portanto, é necessário registrar de forma tríplice na sua alma os sentidos das sagradas escrituras; para que o mais simples se baseie na escritura como em carne, assim nós nomeamos o sentido imediato; já o que avançou um tanto é como se baseasse na alma, e o perfeito e semelhante àqueles descritos pelo apóstolo: “No entanto é realmente de sabedoria que falamos entre os perfeitos, sabedoria que não é deste mundo nem dos príncipes deste mundo, voltados à destruição. Ensinamos a sabedoria de Deus, misteriosa, oculta, que Deus, antes dos séculos, destinou para nossa glória” (1 Co 2, 6-7) da “lei espiritual” (Rm 7, 14), “que contém a sombra dos bens futuros”. Pois, como o homem é composto de carne, corpo e espírito, do mesmo modo é composta a escritura oferecida por Deus para a nossa salvação.³²

A compreensão da escritura está intimamente ligada à progressão espiritual dos crentes. Até então, ele havia condenado os “mais puros” (*akeraiōteroi*) pela compreensão literal, e agora atribui aos mais simples (*haploústeroi*) a leitura carnal. A leitura literal é apenas o estágio inicial. Depois, quando o crente já

avançou um pouco na compreensão dos mistérios, ele atinge uma nova etapa: a interpretação da alma, que nesse momento não é definida; e às mais perfeitas, isto é, àqueles que se aprofundaram na compreensão da espiritualidade cristã, está reservada a interpretação mais aprofundada das escrituras.

Então, chegamos a um ponto em que a leitura de Todorov, muito interessada na história e na tipologia das estratégias hermenêuticas, tem dificuldade em ser fiel aos pressupostos do texto. De fato, de acordo com o estudioso franco-búlgaro, a estratégia da interpretação patrística consiste na harmonização do texto bíblico com um texto anterior – não necessariamente escrito – que ele chama de “doutrina cristã”. Ora, podemos ver que, ao menos na obra de Orígenes, nada pode estar mais distante do que é proposto. De fato, Orígenes já havia definido, como vimos, que as escrituras eram divinamente inspiradas. Agora, ele afirma que a interpretação avança em etapas à medida em que o crente avança no conhecimento de Deus. Ou seja, o aprofundamento se dá não na conformidade entre dois textos, mas sim no avanço da relação do crente com aquilo que ele imagina que inspira as próprias escrituras.

Naturalmente, pode-se afirmar, com razão, que essa visão hermenêutica está profundamente calcada em uma série de proposições que não são neutras, isto é, os dogmas e crenças estabelecidos do cristianismo. Para Orígenes mesmo, como já vimos, o avanço na compreensão é coextensivo a uma maior conformidade com a religião. No entanto, essas crenças, nessa visão origenista, não são o ponto de chegada da interpretação, eles são antes seu ponto de partida, ou seja, a base de onde o processo interpretativo começa.

Uma outra passagem do mesmo tratado *Sobre os princípios* demonstra como que, para Orígenes, a interpretação bíblica não é um “eterno retorno” a uma doutrina cristã que está acima de tudo, mas é um verdadeiro método heurístico aberto. Ao discutir os modos de existência das almas, se podem subsistir outras almas sem corpo além da Trindade, ele afirma:

Se verdadeiramente for desejado discutir isso de modo mais completo, convém perscrutar as escrituras divinas atenta e diligentemente, com todo medo e reverência a Deus, se se pode descobrir nelas, a respeito desse assunto, um sentido arcano e obscuro, nesse tema difícil e obscuro (com o Espírito Santo auxiliando aqueles que forem dignos), quando mais testemunhos desse tipo forem coligidos.³³

Ou seja, para Orígenes, a interpretação bíblica é uma tarefa em aberto e capaz de fornecer dados e informações novas, sempre possível de ser expandida com o trabalho exegético apropriado.

Na seção seguinte, Orígenes explicita um dos princípios da sua exegese, onde ele afirma que “há algumas escrituras que não têm o [sentido] corporal, como mostraremos em seguida, há lugares em que se deve investigar somente a alma e o espírito”.³⁴ O sentido da carne, ou do corpo, como é dito aqui, é apropriado aos mais simples. De fato, anteriormente, quando ele apresentou uma interpretação de uma passagem do *Pastor de Hermas*, afirmou-se que a leitura carnal era o texto distribuído para “viúvas e órfãos”. Mas esse mesmo sentido, como ele diz aqui, não é constante ao longo das escrituras.

Com efeito, esse sentido carnal foi estabelecido para as pessoas que não eram capazes de levar a investigação a cabo, sobretudo por estarem em um estágio inicial da fé. Em outra obra, o *Contra Celso*, Orígenes explica de forma mais clara, comparando o *lógos* a um pedagogo:

Devemos responder: no trato com crianças, ninguém deve expor as verdades recorrendo à eloquência, mas adaptando-se à fraqueza dos pequenos, dizendo e fazendo o que se julga útil à conversão e à correção destas crianças, consideradas como tais. O próprio *lógos* de Deus parece nos ter concedido as escrituras pondo na exata proporção as palavras que convêm à capacidade dos ouvintes e do benefício que dela receberão.³⁵

Dessa maneira, de acordo com a visão de Orígenes, a escritura contém algo de benéfico para todos os estágios da fé, e o

primeiro sentido, o literal, é adequado àqueles que estão se iniciando nessa via.

A LEITURA DA ALMA

O segundo estágio, que podemos chamar de “leitura da alma” ou “leitura psíquica”, talvez seja o mais complicado em termos de discussão, visto que nem todos os leitores de Orígenes têm concordado com sua existência ou, ao menos, com sua existência de modo constante ao longo da obra de Orígenes. Daniélou, por exemplo, considera que essa tripartição é “totalmente determinada por conceitos espirituais herdados de Fílon”.³⁶ De Lubac, com um ponto de vista mais favorável, vê que nem sempre essa prática se realiza de fato, frequentemente reduzindo a tripartição em uma bipartição.³⁷ O mesmo autor, em outro livro, analisa uma mudança do sentido moral em outras obras, sobretudo em seu *Comentário ao Cântico dos cânticos*.³⁸ Isso tem pouca importância para nós, porque estamos nos concentrando especificamente no *Sobre os princípios*. Hanson considera que o sentido psíquico oferece “edificação direta”, mas é um conceito que não tem função importante na exegese de Orígenes.³⁹ Por fim, Torjesen percebe a linguagem progressiva do texto do *Sobre os princípios* e, a partir da doutrina da salvação universal, considera que esses são estágios pelos quais toda alma vai passar até a apocatástase final e todos retornarem ao criador.⁴⁰ Mais recentemente, Lauro identifica o elemento psíquico como central na obra de Orígenes, ainda que nem sempre atualizado.⁴¹

Efetivamente, Todorov também entra nessa discussão. Sem se referir especificamente a Orígenes, mas partindo do termo como traduzido por Rufino – isto é, sentido moral, *moralis sensus* –, o estudioso franco-búlgaro correlacionou esse sentido a um procedimento consagrado na Antiguidade: o *exemplum*. Mencionando a discussão sobre παράδειγμα na *Retórica* de Aristóteles (1393b), ele identifica o sentido moral a essa comparação entre feitos históricos – ou ficcionais, como as fábulas

– e as ações presentes. Dessa maneira, o segundo sentido seria a aplicação presente de histórias contidas nas sagradas escrituras.⁴²

Como se pode ver, o problema é complexo e está fora do escopo deste artigo o de verificar a consistência desse princípio na obra exegética de Orígenes. Nosso único interesse é o de analisar a teoria de Orígenes, como demonstrada no *Sobre os princípios*, dessa maneira, vamos nos circunscrever ao que se mostra no texto.

Em primeiro lugar, a noção de progressividade está presente no texto. Se, como vimos, o sentido somático é próprio dos mais simples, o sentido psíquico é próprio daquele que está “um tanto avançado” (*katà posòn anabebēkōs*), e esse fiel se contrapõe ao terceiro, que é o “perfeito” (*téleios*). Portanto, a leitura psíquica ainda não é realizada pelos “mais simples,” mas também não é identificada com os perfeitos. Ou seja, ela é própria de um estágio específico da evolução espiritual. Se se trata de um estágio, é natural que ele seja omitido, a depender das circunstâncias. Dessa maneira, a crítica de que a leitura psíquica nem sempre aparece na prática exegética de Orígenes não é totalmente procedente.

Mas em que consiste esse tipo de interpretação Orígenes não é claro. Há, contudo, uma passagem em que ele parece demonstrar essa leitura. Primeiramente, Orígenes testemunha que há um proveito a se tirar da interpretação literal e depois afirma: “O texto de Paulo na primeira carta aos coríntios é um exemplo de leitura (*diēgēseōs*) que ‘ascende’ (*anagoméneōs*) como se fosse para a alma”.⁴³ Logo, veremos o texto de Paulo, mas a frase apresenta características bastante interessantes: em primeiro lugar, ainda que toda essa conceituação seja uma contribuição original – às vezes até original demais – de Orígenes, ele considera que está somente seguindo os passos dos apóstolos. Com efeito, ele afirma nessa passagem que Paulo fez leituras psíquicas do antigo testamento. Em segundo lugar, Orígenes utiliza aqui um vocabulário que nos permite precisar e explicar melhor o contexto de estágio de leitura. De fato, ao dizer que a leitura ascende até a alma, ele parece demonstrar que identifica a alma como uma etapa na ascensão do corpo até o espírito.

Por mais que a tripartição antropológica em corpo/alma/espírito seja de origem paulina, o conceito que se identifica aqui é o da ascensão da alma, que é central a seu condiscípulo Plotino⁴⁴ e tem origem em Platão (*Fedro* 246c). Nesse caso, podemos falar que há uma decisiva influência platônica na visão origenista das escrituras. Se ela tem origem direta na tradição platônica ou se deriva de Fílon, é algo a se investigar posteriormente.

Ademais, essa imagem deixa mais claro como a alma é um estágio intermediário da ascensão da alma do corpo ao espírito. Esse vocabulário permite-nos identificar que esse movimento é um afastamento do mundo corporal para o intelectual – uma linha espiritual que vai ser explorada em maior profundidade por Gregório de Nissa. Esse afastamento da realidade sensível se manifesta também, e, para Orígenes, até de forma primordial, na interpretação bíblica.

Mas o que Orígenes nos tem dizer sobre a interpretação da alma – esse estágio intermediário? Ele considera o seguinte trecho de Paulo um exemplo desse tipo de leitura: “Com efeito, na lei de Moisés está escrito: ‘Não amordaçarás o boi que tritura o grão’”. “Em seguida”, diz Orígenes, “ao explorar esta lei diz: ‘acaso Deus se importa com bois? Sim, por causa de nós que isso foi escrito pois aquele que trabalha, trabalha com esperança e aquele que pisa o grão deve ter a esperança de receber a sua parte’” (1 Co. 9, 9-10).

Podemos tirar desse exemplo, que não é comentado por Orígenes, algumas conclusões. A primeira é que, por mais que a leitura traga aportes de outras tradições, como Daniélou marca de forma bastante eloquente,⁴⁵ o próprio alexandrino considerava sua prática exegética como derivada da exegese de Paulo, tanto que os exemplos fornecidos são do apóstolo, e não particulares de Orígenes.

Uma segunda conclusão é a de que, ao contrário do que Todorov imagina, esse tipo de leitura guarda pouca relação com a noção retórica do *παράδειγμα*, pois não se trata de uma narrativa moral ou fictícia que pode ser usada para melhor orientar a ação humana. De fato, nem mesmo o desenvolvimento histórico dessa

moralis expositio, ou tropologia, permite que essa aproximação seja feita com a confiança e facilidade apontada assim.⁴⁶

Por fim, poderemos ver que a leitura da alma é uma leitura figurativa: os diversos termos de injunção do Deuteronômio são lidos por Paulo de modo figurativo. O boi torna-se o homem, a mordaca torna-se a privação da esperança, e a ação de tritura torna-se o trabalho. A especificidade dessa leitura se manifesta em que seu conteúdo segue a ação humana.

A LEITURA CARNAL E A ESPIRITUAL

Isso acontece à diferença da outra leitura, a do espírito, que se centra nos grandes mistérios do cristianismo, como Orígenes deixa claro:

A interpretação espiritual demonstra a quem é capaz de quais assuntos celestes os judeus “carnais” “adoravam” em “sinal e sombra” e de quais “bens futuros” “a lei tem a sombra”. Para dizer de modo mais simples, em tudo se deve investigar de acordo com o anúncio evangélico a “sabedoria oculta em mistério, que Deus determinou desde o princípio para a glória dos justos”.⁴⁷

O texto é composto por referências paulinas (e da *Carta aos hebreus*, que, na Antiguidade, era tida como paulina, apesar de se conhecerem as dificuldades que ela apresenta) e demonstra que toda a leitura de Orígenes se arroga como herdeira das práticas paulinas (nesse sentido que se deve entender a palavra *apostolikēn*, como referente ao apóstolo Paulo e não no sentido de uma tradição apostólica). Nele, podemos ver que o conteúdo dessa leitura versa sobre os assuntos celestiais. Nesse ponto, é importante recordar que, para Orígenes – e esse é o seu aspecto mais “heterodoxo” –, a história da humanidade consiste na queda e na eventual restauração de criaturas angélicas, dentre as quais se incluem humanos e demônios.⁴⁸ Portanto, quando fala em “assuntos celestes” (*epouraniōn*), é provavelmente a esse drama primordial que ele se refere, e, quando fala dos “bens futuros”

(*mellóntōn agathōn*), ele tem em mente a noção da restauração de toda a criação a seu estado original.

Orígenes, então, afirma que o objetivo (*skopós*) do espírito é fazer que o homem se torne partícipe (*koinōnós*) de todos os planos da vontade de Deus. Dessa maneira, confirma Orígenes que o objetivo final das escrituras é de revelar esse drama celeste aos homens – confirmando-se assim que a etapa espiritual é o ponto final de um esquema de progressão.⁴⁹

A parte talvez mais importante da nossa busca talvez seja a explicação sobre a natureza da leitura literal. De acordo com Orígenes, esse sentido é secundário (*deúteros scopós*), feito em razão das pessoas que “não são capazes de suportar a busca desses mistérios”. Curiosamente, o sentido literal goza de um valor secundário na economia bíblica. Por causa dessas pessoas, as verdades dogmáticas foram ocultas por relatos da criação do homem e de outras histórias. De forma paradoxal, as histórias de guerras também foram usadas para encobrir essas verdades. Além disso, ainda mais assombrosamente as leis escritas na *Bíblia* anunciam outras leis, essas celestiais.⁵⁰

Esse é um aspecto importante de se marcar. Em Orígenes, os sentidos não se anulam uns aos outros, isto é, não existe um determinado texto que apresente um sentido em lugar de outro, pelo contrário, eles tendem a coexistir. Isso fica claro quando Orígenes fala dos textos históricos. Não é que o sentido espiritual neles escondido anule sua historicidade, mas ambos os sentidos coexistem no mesmo texto. Esse modo de ver tem muita semelhança com a doutrina platônica de esferas da realidade: o sentido literal seria como o mundo sensível, ao passo que o espiritual seria o mundo intelectual. O que há de original é que essa visão foi estendida para incluir também um texto, o que, até onde podemos nos informar, é algo novo.

Assim, o sentido literal é chamado de “cobertura”, ou “véu” (*éndymon, kállyma*) do sentido espiritual. Ele possui a função de esconder as doutrinas sagradas daqueles incapazes de assimilá-las, mas ainda assim permanece com a capacidade de melhorar as pessoas o quanto possível.

Essa multiplicidade de sentidos, Orígenes infere, com um deles sendo bem mais acessível do que os outros, acarretaria um problema ao tornar a existência dos outros impossível de se descobrir. Dessa maneira, a leitura literal seria um véu que ocultaria completamente a verdade dos dogmas sagrados.

Em virtude disso, ele argumenta, se colocaria um problema: se o sentido fosse sempre “imediato e útil” (*prókheiron* e *khresimon*), isto é, sempre compreensível e cuja utilidade espiritual fosse sempre visível, não haveria como descobrir outros sentidos além do literal. Assim, o verbo de Deus dispensou pedras de toque (*skándala*), tropeços (*proskómata*) e impossibilidades (*adýnata*) no texto das escrituras, com o duplo objetivo de não permitir que o leitor saia sem aprender os assuntos mais elevados ou se afastar por considerar o texto indigno de Deus.

Dessa maneira, a Providência dispensou de tal forma que, quando foi possível acomodar (*epharmósa*) fatos históricos (*genómena katà historían*) aos mistérios, assim o fez para escondê-los do vulgo (*apokrýptōn apò tōn pollōn*). Mas, em outros momentos, a narrativa dos assuntos espirituais não seguiu os eventos históricos. Então, a escritura entreteceu (*synēphēne*) o que não aconteceu (*tò mē genómenon*) ou o impossível de acontecer (*mēdè dynatōn genésthai*) ou o possível de acontecer mas não acontecido.

Essas afirmações de Orígenes são surpreendentes. Com elas, o autor admite passagens nas escrituras cujo sentido imediato apresenta fatos que não ocorreram ou mesmo impossíveis. Mas eles também revelam a profunda coerência do pensamento de Orígenes: o principal objetivo, como ele admite, não é a narração de fatos reais, mas a revelação dos dogmas da fé. Dessa forma, todo o conteúdo imediato do texto é apenas um adereço relegado para as etapas iniciais da leitura.

CONCLUSÃO

Dessa maneira, retornamos ao texto de Todorov. Ele parte, como já vimos, do tratado *De doctrina christiana* e chega à

conclusão de que a tarefa da exegese bíblica no período patrístico consiste em sair do texto bíblico e chegar ao que Todorov considera como outro texto, que ele chama, de maneira confusa, de doutrina cristã. Dessa maneira, para citá-lo textualmente: “A interpretação nasce da distância (não necessária, mas frequente) entre esses dois sentidos; ela é nada mais senão o percurso que, por uma série de equivalências, nos permite religar e, portanto, identificar, um com o outro”.⁵¹

Vemos assim que, para Todorov, o papel da interpretação patrística consiste em aplinar as diferenças por meio de diversas operações interpretativas entre os dois textos. O sentido, o autor afirma em diversas passagens, está dado de antemão, e a tarefa exegética consiste somente em selecionar o caminho para melhor chegar ao ponto final. Daí, nasce uma das características da exegese patrística que mais impressiona Todorov: a multiplicidade de métodos para se chegar ao objetivo.

Curiosamente, a base que Todorov usa para chegar a essa conclusão é surpreendentemente frágil. Trata-se de uma única passagem do tratado *De doctrina christiana*: “Eis, em uma palavra: tudo o que na palavra divina não puder se referir a seu sentido próprio, nem à honestidade dos costumes, nem à verdade da fé, está dito que devemos tomar em sentido figurado”.⁵²

Como se pode ver, a adequação à fé é apenas um dos requisitos da interpretação. Ela é, inclusive, o último que Agostinho eleva, possivelmente porque é, dos três, aquele que ele considera menos frequente ou importante. Na verdade, é a falta de referência ao seu sentido próprio que ocupa a primeira posição, que é o próprio motivo de interpretação que Todorov estabelece como uma regra geral. É importante lembrar que, apesar da grande distância temporal, cultural, religiosa e filosófica, Agostinho e Todorov são herdeiros da tradição retórica, e ambos, em última instância, atribuem a origem da interpretação ao mesmo fato: “A impossibilidade de se referir ao sentido próprio”, nas palavras do bispo de Hipona.

Naturalmente, elementos da “doutrina cristã” orientam muitos aspectos da interpretação propugnada por Agostinho, mas

muitos desses se encontram em um estágio que é anterior à interpretação. Com efeito, maior motivo para a interpretação alegórica devido à violação da regra da fé, como exposta por Agostinho, são as contradições encontradas no texto bíblico, mormente o conflito entre a “regra de ouro”, encontrada tanto no *Antigo testamento* (Lv 19, 19), quanto no *Novo testamento* (Mt 7, 12), e diversas passagens onde ela é violada no sentido literal, algumas elencadas no capítulo 16 do terceiro livro da *Doctrina christiana*. Ora, o problema não é de uma contradição entre um texto interno e outro externo, mas sim uma contradição interna ao próprio texto bíblico. Ademais, a própria passagem do evangelho de Mateus apresenta essa regra de ouro como chave de leitura de todo o *Antigo testamento*. Com efeito, isso somente se torna um problema hermenêutico se se admitir a unidade desses textos, o que, para o cristianismo da Antiguidade, era a posição consensual, inclusive para o próprio fundador desse movimento religioso. A partir do momento em que não se considera essa unidade como válida, algo que já comentamos de passagem, esses problemas deixam de existir, como ocorre com muito da crítica filológica moderna. Acontece, contudo, que esse não é um problema hermenêutico, mas sim pré-hermenêutico, pois consiste em delimitar e selecionar o texto a ser interpretado, e não em interpretá-lo.

Em suma, nem mesmo o texto citado por Todorov como exemplo de modelo de exegese patrística admite o sentido amplo que ele quer atribuir a esse modelo hermenêutico, mas façamos a comparação com o que Orígenes diz, para encerrar o trabalho.

Já em relação à teoria hermenêutica demonstrada no *Sobre os princípios*, podemos traçar paralelos interessantes que confirmam e contrastam com o que Todorov diz. O livro do erudito franco-búlgaro começa com a discussão sobre o que origina a decisão de interpretar. Essa decisão surge quando “a sequência não se deixa absorver pelos esquemas disponíveis”.⁵³ Ora, isso não é nada mais do que os *skándala* de Orígenes, ou seja, os tropeços. Nesse sentido, ambos autores estão de acordo em que a necessidade de interpretar advém dessa inconsistência.

Novamente, revela-se a profunda resistência da tradição retórica, que influencia ambos os autores.

Isso não é uma obviedade, pois outras doutrinas hermenêuticas atribuem à interpretação outros fatores. Paul Ricoeur, na esteira de toda a tradição hermenêutica filosófica, de Schleiermacher, Dilthey e Gadamer, considera que a interpretação surge na operação dialética que ocorre entre a explicação e a compreensão, e ela não é um fenômeno isolado de uma compreensão literal descomplicada, mas uma etapa necessária do círculo hermenêutico.⁵⁴ Não cabe a este trabalho examinar a fundo esses fatos, apenas exibi-los.

Em Orígenes, contudo, essa decisão de interpretar não motiva somente uma suspensão momentânea do sentido direto, mas revela uma sequência de significados ulteriores ao texto literal e, no fundo, até superiores a ele. A respeito da dificuldade, não se trata das inconsistências entre o texto bíblico e uma suposta “doutrina cristã,” como se afirmara antes. É interessante que Orígenes sequer mencione essa possibilidade no texto, e mesmo com relação a Agostinho, já comentamos que ela é discutível ou mesmo distorcida.

Com efeito, os *skándala* de Orígenes são provavelmente as inconsistências e contradições na *Bíblia* que surgiram no debate entre judeus, gnósticos e pagãos. Já vimos que o autor critica judeus e gnósticos por se aterem à leitura literal das escrituras, cada um com um julgamento diferente sobre essa literalidade, os primeiros aceitando e, por isso, negando a vinda do Cristo, e os outros negando e, por isso, rejeitando o texto do *Antigo testamento*. Do mesmo modo, muitos pagãos reagiram ao advento do cristianismo apontando contradições e inconsistências nos textos. No caso de Orígenes, seu interlocutor pagão mais destacado é o filósofo Celso, a quem ele respondeu com seu monumental *Contra Celso*. Em vários momentos, ele aponta contradições (7.10), impropriedades históricas (4.36), absurdos (5.14) e até o mau estilo de escrita (6.1). Podemos ver claramente que os tropeços se referem justamente a essas críticas mais do que

a uma suposta incongruência entre dois textos, como afirmou Todorov.

A obra de Orígenes deve, portanto, ser vista dentro de seu contexto cultural. A própria noção de uma doutrina cristã está surgindo exatamente por meio do *Tratado sobre os princípios*. Com efeito, até então não havia surgido um tratamento sistemático da religião cristã. Até esse período, o cristianismo estava centrado no anúncio evangélico e nas consequências desse anúncio no mundo greco-romano. Dessa maneira, apenas havia obras de caráter pastoral, com as diversas cartas de Paulo, Clemente, Irineu, Policarpo, a *Didaché* e o *Pastor de Hermas*; histórico-teológico, como os evangelhos canônicos e “apócrifos”; místico, como os diversos apocalipses, dentre os quais o mais famoso é o de João; e polêmico, contra judeus, gnósticos e pagãos. A noção de uma doutrina sistemática começa a surgir exatamente na época de Orígenes. Desse modo, não é a doutrina incipiente que é régua da qual se tira a interpretação, mas sim ela nasce a partir das polêmicas de seu mundo e do modo com que se interpretaram as escrituras.

Em resumo, a visão que Todorov apresenta sobre a exegese patrística não se adequa bem aos princípios e motivos que orientam a visão origenista da interpretação bíblica. Não apenas em momento algum Orígenes atribui à interpretação o papel de harmonização entre um texto de saída (o bíblico) e o de chegada (a “doutrina cristã”) – uma divisão que nem faz sentido dentro do horizonte apresentado pelo autor – como também esse esquema interpretativo não se adequa ao mundo de Orígenes.

Isso é sobretudo problemático se considerarmos que Orígenes é o maior exegeta do cristianismo antigo, por quem exegetas futuros se orientaram seja em seguimento, como nos casos de Basílio de Cesareia, Gregório de Nissa, Agostinho, Jerônimo, seja em oposição, como no caso de Jerônimo – citado duplamente por ter tido um período de intenso origenismo e outro de oposição – e da escola antioquena, simbolizada por João Crisóstomo, Teodoro de Mopsuéstia e Diodoro de Tarso. Ou seja, não estamos falando de um caso periférico, mas sim do patriarca

de toda exegese bíblica na Antiguidade. Com efeito, a doutrina exegética patrística foi fundada em bases diferentes daquelas identificadas pelo autor de *Simbolismo e interpretação*.

Imagino que essa questão constitui uma importante inconsistência na obra de Todorov. Em resumo, ele divide dois tipos de interpretação: a finalista e a operacional, e atribui à patrística o primeiro tipo. Contudo, acabamos de ver que a interpretação patrística de Orígenes não se adequa aos moldes fornecidos por Todorov. Com isso, seu esquema fica aberto a várias formas de reinterpretação.

ABSTRACT

Tzvetan Todorov's *Symbolism and Interpretation* devise two ways of reading a text, one which he calls "final," and other called "operational." He then chooses the patristic exegesis as a show model for this "final" reading. This paper proposes to critique this exposition of the patristic exegesis in light of one of the main texts on exegesis that came to us from the patristic writers: the fourth book of Origen's *On Principles*. While, according to Todorov, Patristic writers sought to harmonize the biblical text to an overarching "Christian Doctrine," we attempt to show that Origen's exegesis is, in fact, an open-ended process and not a goal-oriented reading of the text.

KEYWORDS

Tzvetan Todorov; *Symbolism and Interpretation*; Ways of reading a text; Origen.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

AGOSTINHO DE HIPONA. **De doctrina christiana**. Oxford: Clarendon Press, 1995. (ed. R.P.H. Green).

_____. **A doutrina cristã**. Tradução Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2014.

_____. **Cidade de Deus**. Tradução Oscar Paes Leme. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004.

ARISTÓTELES. **Ars rhetorica**. Oxford: Clarendon Press, 1989. (ed. W.D. Ross).

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

EUSÉBIO DE CESAREIA. **Ecclesiastical History**. Cambridge MA: Loeb Classical Library, 1942. (v. 2, books 6-10).

GREGÓRIO DE NISSA. **In canticum canticorum**. Leiden: Brill, 1960. (ed. Hermann Langerbeck; GNO v. 6).

LACTÂNCIO. **Divinarum institutionum libri septem**. Berlim: De Gruyter, 2011. (ed. E. Heck et A. Wlosok).

LIBÂNIO. **Opera**. Leipzig: B.G. Teubner, 1903. (v. 1, fasc. 1 sermones I-V continens, ed. Richard Foerster)

ORÍGENES. **Werke**: Fünfter Band. Leipzig: J.C. Hinrich, 1913. (Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, ed. Paul Koetschau).

_____. **Traité des principes**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1978-80. (4 v. ed. Crouzel, H., Simonetti, M.).

_____. **Contre Celse**. Paris: Les Éditions du Cerf. 1967-1976. (Tomes I-V; ed. Marcel Bourret; Sources Chrétiennes no. 132, 136, 147, 150, 227).

_____. **Contra Celso**. Tradução Orlando dos Reis. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **Tratado sobre os princípios**. Tradução João Eduardo Lupi. São Paulo: Paulus, 2017.

PLATO. **Eutyphro; Apology; Crito; Phaed; Phaedrus**. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

PLOTINUS **Opera**. Oxford, Clarendon Press, 1964. (v 1: Porphyrii Vita Plotini Enneades 1-3 ; ed. H. R. Schwyzer, Paul Henry).

FONTES SECUNDÁRIAS

BRANDÃO, B. A noção de ascensão na filosofia de Plotino. **Dois Pontos** (UFPR), v. 10, p. 55-74, 2013.

BROWN, P. **Through the Eye of na Needle**. Princeton: Princeton University Press, 2011.

CHADWICK, H. **Early Church History**. Nova York: Penguin, 1993.

DANIÉLOU, J. Origène. Paris: La Table Ronde, 1949.

FOX, R.L. **Pagans and Christians**. Nova York: Penguin, 1986.

GADAMER, H.G. **Verdade e método**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2016.

HANSON, R.P.C. **Allegory and Event: a Study of the Sources and Significance of Origen's Interpretation of Scripture**. Westminster: John Knox Press, 2003.

LAURO, A.D. **The Soul and Spirit of Scripture within Origen's Exegesis**. Leiden: Brill, 2005.

LIEU, J.M. **Marcion and the Making of an Heretic: God and Scripture in the Second Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

DE LUBAC, H. **Histoire et Esprit: l'intelligence de l'écriture d'après Origène**. Paris: Aubier, 1981.

DE LUBAC, H. **Medieval Exegesis: The Four Senses of Scripture** 2 vols. Trad. Mark Sebanc. Grand Rapids; Edinburgh; Eerdmans; T&T Clark, 1998 (v. 1); 2000 (v. 2).

MARROU, H.I. **Saint Augustin et la fin de la culture antique**. 2. ed. Paris: E. de Boccard, 1949.

RICOEUR, P. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significado**. Lisboa: Edições 70, 2017.

SIMONETTI, M. **Biblical Interpretation in the Early Church**. Edinburgh: T&T Clark, 2001.

TODOROV, T. **Simbolismo e interpretação**. Tradução Nícia Anan Bonatti. São Paulo: EdUnesp: 2013.

_____. **L'esprit des lumières**. Paris: Robert Laffont, 2006.

TORJESEN, K.J. **Hermeneutical Procedure and Theological Method in Origen's Exegesis**. Berlim: De Gruyter, 1986.

¹ Neste trabalho, utilizo a tradução brasileira de Nícia Anan Bonatti, publicada pela editora Unesp em 2013. As traduções do grego e do latim são de minha autoria, as citações bíblicas seguem a tradução da *Bíblia de Jerusalém*.

² TODOROV, 2013, p. 200.

³ TODOROV, 2006, *Kindle Edition*.

⁴ Algo semelhante pode-se dizer da própria interpretação filológica, se ela surgiu, como identifica Todorov, com Spinoza, na Amsterdã comerciante do séc. XVII, seu ponto alto foi na Prússia do séc. XIX, que era justamente uma das sociedades menos liberais da época.

⁵ Um livro recente que deixa esse pertencimento de Agostinho ao mundo antigo bem claro é *Through the Eye of an Needle* (2011) de Peter Brown, além do clássico *Saint Augustin et la fin de la culture antique* de Henri Irenée Marrou (1ª. ed 1938; 2ª. ed. 1949).

⁶ OX, 1986, *passim*

⁷ Eusébio de Cesareia dedica um livro, o VI, de sua *História eclesiástica* para narrar a vida de Orígenes, e é nossa melhor fonte sobre o autor.

⁸ Libânio, que era um autor contemporâneo a Agostinho, entre trinta e quarenta anos mais velho, chamava os cristãos abertamente de “escória” (κάθαρμα), por exemplo em sua oração autobiográfica (1, 169).

⁹ Todorov conhece e menciona Orígenes em várias passagens de seu livro. Mas ele não fez dele um autor central, preferindo focar em Agostinho. Seguramente, é uma decisão metodológica válida, mas decisões metodológicas também são capazes de deformar o objeto de pesquisa.

¹⁰ DANIÉLOU, 1949, p. 7.

¹¹ “So far as we know, no-one before him had made a commentary in any systematic way on the entire book either of the Old Testament or the New Testament.” Simonetti, *Biblical Interpretation in the Early Church* (2001, p. 40)

¹² *De principiis* é a escolha de tradução de Rufino, o título em grego apresenta uma dualidade de significados, pode falar tanto dos princípios, mas também sobre o governo. Por esse motivo, Jerônimo, que também traduziu esse texto, mas sua tradução não chegou a nós, chamava-o pelo nome grego, e em sua polêmica contra Rufino o faz de modo exclusivo. Por esse motivo, alguns autores modernos preferem chamar pelo nome grego; mas nós preferimos adotar a tradução de Rufino porque a palavra “princípio” em português (e também em latim) pode também ter o significado de “poder,” ainda que não do mesmo modo que a palavra grega *arkhé*, desse modo, a ambiguidade do título se mantém na tradução.

¹³ Henri de Lubac faz um resumo eloquente das querelas antigas a respeito de Orígenes em seu livro sobre o autor (1981, p. 20ss)

¹⁴ O site da Sources Chrétiennes (<http://www.sources-chretiennes.mom.fr>) tem um quadro sinótico com todas informações básicas sobre os autores patrísticos, informando, inclusive, a língua original e a língua da transmissão do texto.

¹⁵ As duas edições modernas do texto, de Koetschau, e de Crouzel e Simonetti, de forma bastante peculiar, apresentam as duas versões, a grega de Basílio e a tradução de Rufino, lado a lado, o que nos permite avaliar o estado da tradução. Mas no caso específico do tratado sobre exegese, há poucas dúvidas sobre a primazia do texto grego.

¹⁶ CHADWICK, 1993, p. 45.

¹⁷ *De principiis*, 4, 1, 1.

¹⁸ Marcão é um alvo comum na literatura cristã antiga que possuímos. Tertuliano, Irineu, Clemente de Alexandria e o próprio Orígenes o utilizam como alvo comum na polêmica antignóstica. Um livro interessante sobre Marcão e o marcionismo é de Judith M. Lieu *Marcion and the Making of an Heretic: God and Scripture in the Second Century* (2015).

¹⁹ *De principiis* 4, 1, 6: Ἀποδεικνύντες δὲ ὡς ἐν ἐπιτομῇ περὶ τῆς θεότητος Ἰησοῦ καὶ χρώμενοι τοῖς περὶ αὐτοῦ λόγοις προφητικοῖς, συναποδείκνυμεν θεοπνεύστους εἶναι τὰς προφητευσάσας περὶ αὐτοῦ γραφάς.

²⁰ Teodoro de Mopsuéstia é um exemplo de exegeta que dá menos importância ao caráter profético do que à *veritas* da literalidade do texto (SIMONETTI, 2001, p. 69).

²¹ *Cidade de Deus*, XVIII, 23.

²² *Instituições divinas*, VII, 19.

²³ Como ele deixa demonstrado em *Contra Celso*, VII, 2-8.

²⁴ Έ por isso que Gadamer, por exemplo, ao fazer uma história da hermenêutica em seu *Verdade e Método*, chama toda a teoria hermenêutica anterior a Schleiermacher como pré-história da hermenêutica. Não é possível tirar uma teoria hermenêutica geral de todos os tratados de exegese porque os textos com vistas à exegese são considerados diferentes dos demais.

²⁵ TODOROV, 2013, p. 200, grifo no original.

²⁶ *De principiis*, 4, 2, 1. τῆ λέξει τῶν περι αὐτοῦ προφητειῶν κατακολουθεῖν νομίζοντες.

²⁷ *De principiis*, 4, 2, 2: Αἰτία δὲ πᾶσι τοῖς προειρημένοις ψευδοδοξιών και ἀσεβειῶν ἢ ἰδιωτικῶν περι θεοῦ λόγων οὐκ ἄλλη τις εἶναι δοκεῖ ἢ ἡ γραφή κατὰ τὰ πνευματικά μὴ νενοημένη, ἀλλ' ὡς πρὸς τὸ φιλὸν γράμμα ἐξειλημμένη.

²⁸ Mesmo na Antiguidade. Gregório de Nissa vai invocar Orígenes no prólogo do seu *Comentário ao Cântico dos cânticos* (GNO VI, p. 13) como um exegeta alegórico.

²⁹ *De principiis*, 4, 2, 2: οὐδὲν ἄλλο φήσουσιν ἢ μυστήρια ταῦτα τυγχάνειν ὑφ' ἡμῶν μὴ νοούμενα.

³⁰ *De principiis*, 4, 2, 4: Ἡ τοίνυν φαινόμενη ἡμῖν ὁδὸς τοῦ πῶς δεῖ ἐντυγχάνειν ταῖς γραφαῖς και τὸν νοῦν αὐτῶν ἐκλαμβάνειν ἐστὶ τοιαύτη, ἀπ'αὐτῶν τῶν λογίων ἐξιχνευομένη.

³¹ DE LUBAC, 1980: “*Il y a d’abord entre l’Écriture et l’âme une connaturalité*” (pg. 246); “*car de l’univers à l’Écriture il y a encore un certain genre d’unité foncière*” (pg. 350).

³² *De principiis*: 4, 2, 4: οὐκοῦν τριχῶς ἀπογράφεσθαι δεῖ εἰς τὴν ἑαυτοῦ ψυχὴν τὰ τῶν ἁγίων γραμμάτων νοήματα· ἵνα ὁ μὲν ἀπλούστερος οἰκοδομηταὶ ἀπὸ τῆς οἰονεὶ σαρκὸς τῆς γραφῆς, οὕτως ὀνομαζόντων ἡμῶν τὴν πρὸ χειρὸν ἐκδοχὴν, ὁ δὲ ἐπὶ ποσὸν ἀναβεβηκῶς ἀπὸ τῆς ὡσπερὶ ψυχῆς αὐτῆς, ὁ δὲ τέλειος και ὁμοιος τοῖς παρὰ τῷ ἀποστόλῳ λεγομένοις· “σοφίαν δὲ λαλοῦμεν ἐν τοῖς τελείοις, σοφίαν δὲ οὐ τοῦ αἰῶνος τούτου οὐδὲ τῶν ἀρχόντων τοῦ αἰῶνος τούτου τῶν καταργουμένων, ἀλλὰ λαλοῦμεν θεοῦ σοφίαν ἐν μυστηρίῳ τὴν ἀποκεκρυμμένην, ἣν προώρτισεν ὁ θεὸς πρὸ τῶν αἰώνων εἰς δόξαν ἡμῶν”, ἀπὸ ‘τοῦ πνευματικοῦ νόμου’, ‘σκίαν περιέχοντος τῶν μελλόντων ἀγαθῶν’. ὡσπερ γὰρ ὁ ἄνθρωπος συνέστηκεν ἐκ σώματος και ψυχῆς και πνεύματος, τὸν αὐτὸν τρόπον και ἡ οἰκονομηθεῖσα ὑπὸ θεοῦ εἰς ἀνθρώπων σωτηρίαν δοθῆναι γραφή.

³³ *De principiis*: 2, 2, 2: *Verum haec si plenius discutere libet, oportebit adtentius et diligentius cum omni metu dei et reverentia perscrutari scripturas divinas, si qui forte in his de talibus arcanis et reconditis sensos, se quid in absconsis et reconditis (santo spiritu demonstrante his, qui digni sunt) poterit inueniri, cum plura testimonia de hac ipsa specie fuerint congregata.*

³⁴ *De principiis* 4, 2, 5: Ἀλλ' ἐπεὶ εἰσὶ τινες γραφαὶ τὸ σωματικὸν οὐδαμῶς ἔχουσαι, ὡς ἐν τοῖς ἐξῆς δεῖξομεν, ἔστιν ὅπου οἰονεὶ τὴν ψυχὴν και τὸ πνεῦμα τῆς γραφῆς μόνα χρῆζητεῖν.

³⁵ *Contra Celso*, 4, 71: λεκτέον ὅτι, ὡσπερ ἡμεῖς τοῖς κομιδῆ νηπίοις διαλεγόμενοι οὐ τοῦ ἑαυτῶν ἐν τῷ λέγειν στοχαζόμεθα δυνατοῦ, ἀλλ' ἀρμοζόμενοι πρὸς τὸ ἀσθενὲς τῶν ὑποκειμένων φαμὲν ταῦτα ἀλλὰ και ποιοῦμεν ἃ φαίνεται ἡμῖν χρήσιμα εἰς τὴν τῶν παίδων ὡς παίδων ἐπιστροφὴν και διόρθωσιν· οὕτως ἔοικεν ὁ τοῦ θεοῦ λόγος ὡκονομηκεῖν τὰ ἀναγεγραμμένα, μετρήσας τῆ δυνάμει τῶν ἀκουόντων και τῷ πρὸς αὐτοὺς χρησίμῳ τὸ ἐν τῇ ἀπαγγελίᾳ πρέπον.

³⁶ DANIELOU, 1948, p. 189.

³⁷ DE LUBAC, 1981, p. 146-7: “*Il est aisé de voir qu’entre ce sens moral et le sens mystique qui théoriquement lui fait suite il n’y a guère d’homogénéité, et c’est là sans doute ce qui explique que bien solvante il rest seul après le littéral: en sorte que, là encore, on n’a que deux termes et non trois*”.

³⁸ DE LUBAC, 1998, p. 146.

³⁹ Hanson, 1959, p. 243: “*On the whole the ‘moral’ sense plays no significant part in Origen’s exegeses*”.

⁴⁰ TORJESEN, 1986, p. 41: “*What Origen wishes to communicate here is that contained in Scripture is an order of doctrines which corresponds to the progressive steps of the Christian’s movement toward perfection*”.

⁴¹ LAURO, 2005.

⁴² TODOROV, 2013, p. 140: “O sentido moral é aquele que coloca menos problema (quanto à sua identificação). Parece-nos – se nos enganamos – com a forma de pensamento que Aristóteles descreve sob o nome de *exemplo*”.

⁴³ *De principiis* 4.2.6: τῆς δὲ ὡς ἂν εἰς ψυχὴν ἀναγομένης διηγήσεως παράδειγμα τὸ παρὰ τῷ Παύλῳ ἐν τῇ πρώτῃ πρὸς Κορινθίους κείμενον.

⁴⁴ Por exemplo na *Enéada* 1, 3, 1: “Que arte, método ou atividade eleva (*anágei*) a nós, que devemos avançar?”. A imagem da ascensão é semelhante nos dois autores e parte da ideia básica de, como diz Brandão (2013, p. 70 *passim*), afastamento do mundo sensível e união às esferas intelectivas.

⁴⁵ DANIÉLOU, 1949, p. 175-205.

⁴⁶ DE LUBAC, 2000, p. 127-34.

⁴⁷ *De Principiis*, 4, 2, 6: Πνευματικὴ δὲ διήγησις τῷ δυναμένῳ ἀποδείξει, ποιῶν ἑπουρανίων ὑποδείγματι καὶ σκιᾷ οἱ ἑκατὰ σάρκα Ἰουδαῖοι ἑλάτρευον, καὶ τίνων ἑμελλόντων ἀγαθῶν ὁ νόμος ἔχει σκιάν. καὶ ἀπαξιαπλῶς ἐπὶ πάντων κατὰ τὴν ἀποστολικὴν ἐπαγγελίαν ζητητέον ἑσοφίαν ἐν μυστηρίῳ τὴν ἀποκεκρυμμένην, ἣν προῶρισεν ὁ θεὸς πρὸ τῶν αἰώνων εἰς δόξαν τῶν δικαίων.

⁴⁸ DANIÉLOU, 1949, *passim*.

⁴⁹ Como já tivemos oportunidade de comentar brevemente, de Lubac (1998, p. 147) e Lauro (2005) são da opinião de que na obra subsequente de Orígenes o sentido psíquico assume um lugar à frente do espiritual. Foge ao objetivo do trabalho comentar sobre toda a teoria exegética do autor, mas cabe a nós comentar que o esquema de *Sobre os princípios* tem como objetivo final a revelação dos mistérios divinos. Os argumentos dos dois autores sobre um sentido moral que visa a união da alma com Deus, aproximando-se assim do que se chama de anagógico, são convincentes, mas não fazem parte do texto que estamos analisando.

⁵⁰ *De principiis*, 4, 2, 8.

⁵¹ TODOROV, 2013, p. 118.

⁵² *De doctrina christiana*, 3,14. *Et iste omnino modus est, ut quidquid in sermone divino neque ad morum honestatem neque ad fidei veritatem proprie referrí potest figuratum esse cognoscas.*

⁵³ TODOROV, 2013, p. 29.

⁵⁴ RICOEUR, 2017, p. 122.

Petronio in moviola: riscritture della *Cena Trimalchionis* a confronto.

Andrea Musio

ABSTRACT

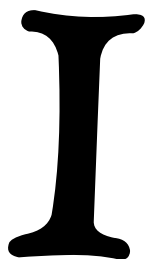
Il contributo è incentrato su un importante capitolo della ricezione di Petronio nell'ambito della cultura italiana, quello offerto, nel 1969, dalle due trasposizioni cinematografiche del *Satyricon*, dirette rispettivamente da Polidoro e Fellini. Si effettuerà, in particolare, un'analisi comparata fra le riscritture della *Cena Trimalchionis*, dato anche il carattere di finzione scenica intrinseco all'episodio specifico, che rende ancor più interessante l'analisi della traduzione intersemiotica. L'obiettivo finale è dimostrare come la narrazione dell'autore latino abbia inciso l'attività e l'immaginario di cineasti così diversi tra loro, ma le cui letture dell'opera – in modo del tutto indipendente l'una dall'altra - hanno assorbito con altrettanta evidenza il *Leitmotiv* petroniano della morte, che nel segmento della *Cena* raggiunge l'apice della sua pervasività.

PAROLE-CHIAVE

Petronio; *Satyricon*; ricezione; *Fortleben*; Intertestualità; Traduzione intersemiotica; Fellini; Sonogo; Polidoro.

SUBMISSÃO 26 out. 2018 | APROVAÇÃO 29 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 08 jan. 2019

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i36.23001>



Il 1969 segna uno spartiacque per il *Nachleben der Antike* all'interno della cinematografia italiana e, soprattutto, per la fortuna specifica di Petronio sulla nostra scena culturale. Lo stesso anno vede infatti la distribuzione nelle sale di due riscritture filmiche del *Satyricon*, a sei mesi di distanza l'una dall'altra. A siglare la prima, in ordine cronologico, è la prestigiosa firma di Rodolfo Sonego, il quale – estimatore del romanzo petroniano già in età giovanile¹ – vede concretizzarsi un progetto concepito da diversi anni, forte di un precedente avallo di Pasolini nonché del supporto definitivo di Alfredo Bini come produttore e di Angelo Rizzoli per la distribuzione. La sceneggiatura di Sonego è affidata, dopo alterne vicende, alla regia di Gian Luigi Polidoro, ratificando un sodalizio artistico già ampiamente consolidato (tra i cui brillanti risultati basterà ricordare il successo internazionale de *Il diavolo* con Alberto Sordi, Orso d'Oro al *Berlin Film Festival* del '63 e Golden Globe per l'interpretazione del protagonista). Il secondo lavoro è il celeberrimo *Fellini Satyricon*, il cui titolo, per ragioni abbastanza ovvie data l'omonimia con la prima pellicola – semplicemente *Satyricon* – reca il nome del regista romagnolo, autore anche della sceneggiatura insieme a Bernardino Zapponi (con la consulenza linguistica e letteraria di Luca Canali).

A legare le due pellicole è una storia segnata, sin dalla fase della realizzazione, da una serie di azioni legali² (come quelle reciproche tra Bini e Fellini per i diritti sul soggetto) e di rancori mai sopiti (come attestano, ad esempio, le recriminazioni di Ugo Tognazzi verso il cineasta riminese,³ che lo inducono ad accettare senza indugi il ruolo di Trimalchione – del quale, tra l'altro, regala un'interpretazione memorabile – nel film diretto da Polidoro). Al di là di questo, a partire dalla prima proiezione in sala, le due trasposizioni cinematografiche del *Satyricon* imboccano, sotto ogni aspetto, due binari paralleli. Di segno diametralmente opposto, infatti, si rivelano le loro sorti: ciò è vero innanzitutto a livello di circolazione, se si considera che, dopo solo tre giorni di

permanenza nelle sale – in cui, peraltro, raggiunge l'incasso record di quasi 300 milioni – la pellicola di Polidoro è sequestrata per pornografia, denunciata per oscenità e sfruttamento del lavoro minorile (dato l'alto numero di attori minorenni impiegati, primo tra tutti il quattordicenne Francesco Pau nel ruolo di Gitone) e poi, a distanza di tre settimane, si ritrova al centro di una pesante accusa di pedofilia (che interessa in particolare Franco Fabrizi, interprete di Ascilto). Il divario tra la fortuna dell'uno e dell'altro film si riscontra anche nella storia degli studi, come attesta la sconfinata bibliografia su *Fellini Satyricon* (e soprattutto sui suoi rapporti con il testo petroniano)⁴ a fronte dell'assenza pressoché totale di pubblicazioni scientifiche sulla riscrittura di Polidoro⁵ (nonostante l'autorevolezza delle voci che ne hanno riconosciuto il valore artistico).⁶

Diversissima è anche la natura delle due trasposizioni, delle 'poetiche cinematografiche' a queste sottese. La restituzione frammentaria del romanzo e il linguaggio immaginifico del suo autore non possono che sedurre ed entusiasmare Fellini,⁷ il quale proprio sulla frammentazione narrativa e su una visionarietà spesso stralunata e onirica – già in sé così congeniali a una parte non indifferente della sua filmografia – impernia la propria personale⁸ riscrittura del *Satyricon*; Sonogo gioca invece a improvvisarsi, per sua stessa ammissione, autore antico, scrittore a quattro mani al fianco di Petronio o – meglio ancora – un suo ideale coadiuvante, pronto a ricostruire con acribia e slancio intellettuale gli spazi vuoti tra i vari frammenti.⁹ E il frammento che meglio si presta a un'analisi comparativa delle due riscritture è senza ombra di dubbio quello della *Cena Trimalchionis*, non solo perché costituisce il più lungo del testo petroniano pervenutoci, né semplicemente per la sua indiscussa centralità nell'economia generale del romanzo (che ne fa, in effetti, un'ottimale 'cartina al tornasole' per lo studio delle relative rese intersemiotiche); in realtà, l'episodio stesso si configura come un microcosmo a sé stante, una sorta di sceneggiatura perfettamente ordita e compiuta, in cui gli sguardi – ora divertiti, ora attoniti – di Encolpio (anche 'voce fuori campo') e Ascilto rappresentano la duplice lente di

un'ipotetica macchina da presa, mentre Trimalchione lo scaltro e onnisciente regista che detiene, a scapito dei suoi attori (i invitati tutti), le redini di quella «vasta farsa conviviale»¹⁰ che si consuma fra le mura del suo *triclinium*: il lettore non può che abbandonarsi al proprio ruolo di *spectator* di un copione al cui interno «nulla è casuale; anche le coincidenze apparentemente caotiche (sino al finale veramente imprevisto e liberatore) si rivelano preordinate e si integrano nel conchiuso mondo trimalcionico».¹¹

In seguito agli inevitabili processi selettivi su un ipotesto che, per il solo frammento della *Cena*, si snoda lungo un arco di ben cinquantadue capitoli, gli sceneggiatori di ogni pellicola ne hanno trasposto porzioni più o meno ampie, le cui scelte non coincidono necessariamente tra i due script; per motivi facilmente intuibili, dunque, l'analisi procederà confrontando per lo più momenti nei quali i due lavori riscrivono le medesime sezioni dell'opera petroniana.

I segmenti narrativi della *Cena Trimalchionis* di entrambe le sceneggiature rivelano, sin dal principio, due fondamentali variazioni che sembrano accomunarle rispetto al romanzo. La prima è la presenza, tra i protagonisti, di Eumolpo, il cui ingresso sulla scena del *Satyricon*, com'è noto, Petronio colloca ben oltre l'episodio del banchetto, lasciandogli incontrare Encolpio nella pinacoteca presso cui egli si reca per distrarsi dopo l'abbandono di Gitone (*Sat.* 83, 7). Le motivazioni alla base di questa comune difformità rispetto al modello risultano, però, notevolmente diverse: se, come risconteremo tra breve, nella pellicola di Polidoro si tratta soprattutto di una scelta pragmatica – per cui Eumolpo assurge al ruolo di catalizzatore dei caratteri distintivi di due importanti personaggi espunti (il retore Agamennone e il liberto Ermerote) – la versione felliniana opera, per dirla con Genette, una valorizzazione secondaria del personaggio:¹² l'anziano poeta perde quei connotati di opportunismo, subdola adulazione e perenne malafede che in Petronio ne veicolano costantemente la condotta (e restituiti, invece, alla perfezione nella riscrittura di Sonogo), per trasformarsi – come pure, in parte, è stato notato¹³ – in una sorta di piccolo eroe intellettuale, di ironico, pungente, finanche

romantico contrappunto al personaggio di Trimalchione, l'unico ospite in grado di tenergli testa e, addirittura, di opporglisi.

La seconda differenza risiede nello slittamento dell'incontro con il convitante al suo ingresso in lettiga *coram populo*, laddove Petronio, ben cinque capitoli prima, lo attesta sin dal passaggio nel *balneum* dei protagonisti, la cui attenzione è prepotentemente attirata dalla vista di un vecchio calvo vestito di rosso e intento a giocare con dei giovinetti, servito da uno schiavo che gli raccoglie la palla ogni volta che cade e da un eunuco che gli regge un vaso da notte argenteo per l'espletamento dei bisogni fisiologici (*Sat.* 27, 1 ss.).

Né l'una né l'altra riscrittura trascurano comunque la porzione narrativa incentrata sull'attesa di Trimalchione da parte degli ospiti.

La pellicola di Polidoro conduce lo spettatore, *ex abrupto*, all'interno del *triclinium*, fra cori di bambini vestiti e acconciati da putti, affidando poi a uno sboccato e laconico commento di Eumolpo la motivazione della momentanea assenza del padrone di casa.

Non comporta grosse criticità, in questo caso, l'analisi dei processi traspositivi della relativa sezione petroniana (*Sat.* 31, 3 ss.):

Tandem ergo discubimus, pueris Alexandrinis aquam in manus nivatam infudentibus, aliisque insequentibus ad pedes ac paronychia cum ingenti subtilitate tollentibus. Ac ne in hoc quidem tam molesto tacebant officio, sed obiter cantabant. [...] Pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes. Allata est tamen gustatio valde lauta [...].

La macchina da presa mostra in *master shot* (ma con rapide carrellate laterali per includere, di volta in volta, il personaggio che prende la parola ed estrometterne un altro) i protagonisti stesi a pancia in giù ai loro posti di commensali, immagine veicolata alla perfezione dal lapidario *discubimus* presente nel testo. È altresì mantenuto – anche se circoscritto all'interno di campi medi e lunghi che inframmezzano le interazioni verbali dei personaggi – lo stravagante dettaglio della 'pedicure' eseguita dagli schiavi sui

convitati mentre questi ultimi restano intenti a consumare i ghiotti antipasti. Come nel romanzo, ciò avviene con il sottofondo di un canto ininterrotto, tale da insinuare l'idea – per esecuzione, movenze, presentazione – più di *pantomimi chorum* che di *patris familiae triclinium* (ma, nella pellicola, la stessa, soverchiante messinscena è affidata ai piccoli cantori in costume più che ai servi vaganti per la sala e intenti alla cura degli ospiti, con un effetto scientemente artificioso, sinistro, surreale, come la narrazione petroniana mira a suggerire).¹⁴

Un elemento interessante è l'innesto, a questo punto della sequenza, della riscrittura di parte di un lungo discorso pronunciato dal liberto Ermerote alcune sezioni dopo (*Sat.* 38, *passim*),¹⁵ nonché la sua attribuzione al personaggio di Eumolpo. La presenza di quest'ultimo con congruo anticipo rispetto all'ipotesto, pur legata a una certa volontà di valorizzazione secondaria come nella pellicola felliniana, è però quasi imposta a Sonogo dalla totale escissione della figura di Agamennone, che – in nome della studiata economia narrativa, della linearità e dell'estrema semplificazione perseguite dallo script e poco compatibili con una sovrabbondanza di personaggi – vede convergere i suoi tratti da intellettuale decadente e mestierante della parola nel ruolo del vecchio poeta, con cui, in fondo, sembra già dividerli all'interno del romanzo.

Anche il personaggio del liberto, del resto, è sacrificato nella versione di Polidoro, ma il suo attento sceneggiatore traspone gli elementi distintivi della padronanza dell'ambiente, della spigliata confidenza con Trimalchione che caratterizzano Ermerote – il più attivo fra tutti i liberti presenti al banchetto – sempre nella figura di Eumolpo. Se questi, nella sequenza precedente, si è rivelato il tramite per la partecipazione dei protagonisti al nutrito consesso e, in seguito, interagirà con il padrone di casa più di tutti gli altri ospiti (anticipando poi agli amici ignari l'evolversi della serata), ora, sulla falsariga dell'Ermerote petroniano, addita spudoratamente una serie di commensali, la cui acquisizione dello *status* di liberti ne ha prodigiosamente ribaltato le sorti (55' 40''):

Ragazzi, guardate quello laggiù: fino a due anni fa vendeva stracci, oggi vale tre milioni di sesterzi. E quello laggiù alla nostra sinistra è Ganimede: costruisce palazzi che crollano alla prima tramontana! Accanto a lui c'è suo fratello, grosso proprietario terriero, e quella donna è sua sorella, ex-parrucchiera... Quell'altro là ha una grossa fabbrica di salse piccanti: esporta in tutto il mondo, ha quattrini a palate. Erano tutti schiavi; e oggi sono ricchi da far schifo.

E anche il suo discorso, come quello di Ermerote, è repentinamente interrotto da Trimalchione.¹⁶

Una singola battuta che, in seno allo stesso passo, il calamo autoriale dell'ipotesto assegna sempre a Ermerote – e Polidoro ignora – è pronunciata, in modo quanto mai evidente, da Eumolpo in *Fellini Satyricon*, durante un piccolo blocco narrativo aggiunto in sceneggiatura che vede i protagonisti scarpinare, in direzione della villa di Trimalchione, lungo un buio sentiero di campagna, tra vacche al pascolo, signori in lettiga e altri viandanti non meglio identificati. Trascorsi alcuni istanti di silenzio, irrompe *d'emblée*, appunto, la voce fuori campo del poeta (che individuiamo con certezza grazie a una carrellata laterale culminante, dopo pochi secondi, in un suo primo piano): «Tutto gli nasce in casa: lana, limoni, pepe... Vai cercando latte di gallina? E da lui lo trovi» (23' 48": il 'lui' in questione è – naturalmente - Trimalchione). Lascia poco spazio a dubbi di sorta la sovrapposizione con le parole che, nel romanzo, aprono il lungo intervento del liberto, prodigo di informazioni sulla casa, il padrone e i suoi commensali verso uno spaesato e curioso Encolpio: «... *Omnia domi nascuntur: lana, credrae, piper; lacte gallinaceum si quaesieris, invenies*» (*Sat.* 38, 1). È doveroso segnalare, a scanso di equivoci, che questa trasposizione verbale da un personaggio all'altro non riveste il valore pragmatico riscontrato nel primo film, poiché la sceneggiatura felliniana non sacrifica la figura di Ermerote e, di conseguenza, non vi sarebbe stato alcun motivo di ascriverne pensieri, condotte, caratteri a un'altra che potesse, pur in parte, dividerli (anche perché, come già segnalato, l'Eumolpo riscritto da Fellini si distingue nettamente sia da quello petroniano sia dalla

sua più fedele rappresentazione nella pellicola di Polidoro). L'anticipazione dell'appunto sulla spropositata autosufficienza delle proprietà di Trimalchione mantiene certamente lo scopo di renderne con immediatezza un tratto distintivo per introdurre il personaggio a chi si ritrova suo ospite per la prima volta; ma l'attribuzione a Eumolpo si iscrive in una serie di estemporanee riflessioni consecutive che definiscono preliminarmente il suo rapporto con il convitante, persino prima che il semplice nome di quest'ultimo si affacci sulla scena. Le parole che seguono infrangono in modo brusco e sprezzante – o, meglio, stroncano sul nascere – ogni possibile senso di ammirazione da parte dell'interlocutore per l'opulenza del padrone di casa: «E prima che cos'era? Con rispetto parlando, un pezzo di pane dalle mani sue non l'avresti mai accettato... Adesso è talmente ricco che non sa nemmeno lui quello che possiede». Dopodiché, l'imperdonabile aggravante: «E in più si crede un poeta! Eppure nei suoi versi non troveresti una sola goccia di poesia. Ma intanto questo bastardo lo sai come mi chiama? “Collega”, “fratello”!». Lo sdegno e la frustrazione di Eumolpo scaturiscono proprio dall'integerrima fedeltà ai suoi ideali, che non gli consentono – a differenza della massa – di riconoscere servilmente a Trimalchione qualità poetiche in lui del tutto assenti, assecondandone l'ego smisurato solo in virtù della sua ricchezza. Queste fugaci ma pregnanti rimostranze racchiudono l'incubazione di uno scontro che, nell'inesorabile degenerazione della cena, si farà apicale e violento: Eumolpo non perdonerà al liberto l'infida autoattribuzione di versi lucreziani, il secondo non perdonerà all'anziano poeta il suo scatto di temeraria dignità intellettuale; gli implacabili rapporti di forza condanneranno il vecchio (già pesantemente umiliato dagli ospiti dopo una sua breve esibizione poetica) a subire, nelle cucine, terribili sevizie da parte degli schiavi di Trimalchione, pronti a spingerlo in un'immensa fornace che, con le sue fiamme crepitanti attorno a uno spiedo di interiora, sembrerà quasi un sigillo allegorico dell'irreversibile discesa agli inferi di Eumolpo e dei suoi compagni di avventura .

Dopo l'estensione contenutistica ambientata sul viale verso la villa – e ferma restando, come nel film di Polidoro, la totale assenza del padrone di casa prima dell'arrivo in lettiga – la riscrittura felliniana dilata la sequenza dell'attesa da parte degli ospiti con un'intera scena di quasi due minuti ambientata alle terme (a partire da 24' 40"), attestandosi, in questo frangente, più vicina all'ipotesto latino (*Sat.* 27 s.) in confronto alla decurtazione operata da Sonogo. I medesimi trattamenti che il protagonista, fra le righe del romanzo, scorge riservare a Trimalchione durante la sosta nel *balneum* – con particolare riferimento alle notazioni ... *unguento perfusus tergebatur* (*Sat.* 28, 2) e ... *involtus ... lecticae impositus est* (*ibid.*, 4), oltre ai massaggi ricevuti – sono eseguiti ora su attempati ospiti senza nome, e al netto della cura nei dettagli di cui il liberto è destinatario privilegiato nel testo petroniano (dagli accappatoi di lana morbidissima, al posto dei canovacci di tela, per asciugarlo, alla coperta scarlatta impiegata per adagiarlo sulla lettiga, fino al seguito di servetti e musicanti vari). In questo breve segmento, la sceneggiatura trova il modo di strizzare fuggevolmente l'occhio ai lettori di Petronio più smalizziati, come per un arguto e virtuosistico *divertissiment*: un rapidissimo piano americano di Eumolpo (25' 12") lo restituisce nell'atto di trastullarsi con due giovinetti, mentre (chiosando di sicuro un discorso precedente che allo spettatore non è dato conoscere) pronuncia la battuta: «E che fa? Anche Venere teneva l'occhietto storto!». Al di là del chiaro rinvio alla nostra locuzione adesgota così inflazionata – e indicante il *surplus* di attrattiva infuso allo sguardo da una minima deviazione oculare (come probabilmente nel caso di uno dei fanciulli di spalle, accarezzato da Eumolpo) – il poeta sembrerebbe anticipare il riferimento allo strabismo affidato, in Petronio, alla bocca di Trimalchione, il quale, nella sua colorita rassegna delle peculiarità dei segni zodiacali, attribuisce quella in esame al Sagittario: *in sagittario (scil. nascuntur) strabones, qui holera spectant, lardum tollunt* (*Sat.* 39, 11).

Il derisorio rilievo del liberto, oltre a evidenziare un sottile gusto petroniano per il dettaglio erudito – difficile cogliere l'allusione al difetto fisico senza un'approfondita conoscenza

dell'astrologia antica, anche nel suo apparato iconografico¹⁷ – offre lo spunto per un'ulteriore lettura dell'operazione traspositiva compiuta nello script di Fellini (giustificabile, però, solo con il decisivo apporto di Canali, che il cineasta lascia intervenire attivamente per tutta la fase della stesura e, magari, di Paratore, ai cui suggerimenti ha comunque il privilegio di affidarsi).¹⁸ Si voglia o meno dar credito a un'interpretazione degli scolasti antichi di Lucano,¹⁹ per cui l'*obliquum sidus* proemiale nella *Pharsalia*²⁰ costituirebbe il beffardo richiamo a un presunto strabismo di Nerone,²¹ non può che tentare l'idea di associare la caratterizzazione così *tranchante* di chi, per colpa degli occhi storti, 'punta la verdura ma pesca il lardo' proprio al *princeps* (sicuramente nato sotto il segno del Sagittario²² e in più, durante gli anni della redazione del romanzo, talmente obnubilato nei suoi deliri quotidiani da eliminare gli avversari condannandoli – 'alla cieca', potremmo aggiungere - per lesa maestà, al solo fine di accaparrarsene i beni e rimpinguare le casse statali, da lui del tutto depauperate).²³ Il declassamento di un sostrato ironico così penetrante e ardimentoso a un effimero e decontestualizzato appello allo strabismo di Venere insinua istintivamente il sospetto di quella pratica ipertestuale che Genette definisce 'devalorizzazione'²⁴ e che, in tal caso, risulterebbe finanche irriguardosa verso il modello petroniano. In realtà, però, ciascuna delle due scritture traspone in un dettaglio all'apparenza irrilevante uno stralcio di universo autoriale (in qualche modo, l'universo delle ossessioni che vivificano le rispettive opere): per Petronio, è l'urgenza di riferimenti alla drammaticità di un quotidiano da esorcizzare e schermare con la mordace arma del sarcasmo; per Fellini, è l'ennesimo tassello di quel campionario decadente di umanità alla deriva intrinseco al suo cinema e connesso allo sguardo compiaciuto su carni e anime avvizzite, incancrenite, corrotte²⁵ (e, nonostante la globale risemantizzazione del personaggio di Eumolpo come figura di intellettuale, intatta nella sua purezza, l'immagine del vecchio che scherza con due ragazzini in quell'ambiente segnato da una cupa lascivia sembrerebbe quasi il perfetto manifesto di tale poetica filmica). A fronte della scelta,

operata da Fellini, di 'rubare' all'ipotesto un sentore del mondo petroniano per rimpiazzarlo con un frammento del suo, sarebbe forse più opportuno riconoscere un processo di 'transmotivazione'.²⁶

La sequenza dell'arrivo di Trimalchione, come si accennava, accentua il distacco tra le due riscritture, ciascuna delle quali opera un intervento ben diverso sul testo petroniano (di 'amputazione narrativa'²⁷ l'una, di condensazione l'altra).

A differenza di quanto si risconterà tra breve per *Fellini Satyricon*, la soppressione *tout court*, nel film di Polidoro, dell'intero blocco ambientato nel *balneum*, comporta paradossalmente una rinnovata conformità al modello nella sequenza successiva, che si apre con l'ingresso del padrone di casa in pompa magna. Così lo descrive Petronio (*Sat.* 32, 1 ss.):

In his eramus lautitüs, cum Trimalchio ad symphoniam allatus est, positusque inter cervicalia minutissima expressit imprudentibus risum. Pallio enim coccineo adrasum excluserat caput, circaque oneratas veste cervices laticlaviam immiserat mappam fimbriis hinc atque illinc pendentibus. Habebat etiam in minimo digito sinistrae manus anulum grandem subauratum, extremo vero articulo digiti sequentis minorem, ut mihi videbatur, totum aureum, sed plane ferreis veluti stellis ferruminatum. Et ne has tantum ostenderet divitias, dextrum nudavit lacertum armilla aurea cultum et eboreo circulo lamina splendente conexo.

E così si dipana la scena davanti allo sguardo dello spettatore (da 57' 55"). Il dato uditivo della *symphonia* è restituito dal coro di fanciulli che cantano «Gloria, gloria a Trimalchione», con l'accompagnamento musicale di tre *lyrae* e due *tubae* suonate da cinque di loro; la lettiga su cui è trasportato il bislacco convivante viene deposta, mentre il servo visibilmente più massiccio tra gli otto che la conducevano provvede a sollevare il liberto e ad adagiarlo su un mare di cuscini sgargianti e rigonfi. È un particolare niente affatto trascurabile l'inerzia con cui Trimalchione abbandona il suo corpo, a peso morto, tra le braccia del servitore, con il capo leggermente reclinato sul collo e il braccio penzoloni:

l'impressione – forte e del tutto legittima – è che Sonogo abbia voluto preservare e trasporre in un simile dettaglio (ma, in generale, nell'intera architettura della scena) quel senso di marcata passività trasmessa, nel testo petroniano, dalla descrizione dell'accompagnamento del liberto da parte del suo corteo, all'interno del segmento narrativo nel *balneum* escisso dallo script. La postura di Trimalchione e le cure di cui, nel romanzo, è oggetto il suo corpo – dall'avvolgimento nel mantello alla sistemazione in lettiga, dal trasporto in spalla alla composizione del seguito di cursori, efebi e servitù varia (*Sat.* 28, 4 ss.) – delineano un'immagine da processione funebre su piccola scala, in cui la salma trasportata è, appunto, quella del padrone di casa: non è un caso che Gagliardi, in un breve contributo dedicato proprio alla sequenza petroniana del corteo in questione,²⁸ vi individui un ritaglio narrativo prolettico di quel *Leitmotiv* della morte che nutre l'ossatura dell'intero episodio e raggiunge la sua acme nelle finte esequie finali. Sia per la sapienza registica sia per l'efficacia e la ponderata duplicità semantica della scrittura, sembrano ben attagliarsi alla scena del film in esame le parole riferite dallo studioso – peraltro con pregnante lessico cinematografico²⁹ – al segmento petroniano che essa sommessamente, a nostro giudizio, richiama: «Perfetta l'inquadratura, frutto d'una scaltrita regia che allinea in uno stupendo montaggio narrativo le diverse sequenze venate di comicità. E tuttavia un'interpretazione in chiave puramente comica, ancorché sia legittima, risulterebbe forse alquanto riduttiva».³⁰

A d e s t a r e il *risus* degli invitati, all'arrivo di Tognazzi/Trimalchione, non è tanto lo strambo spettacolo del convivante *positus inter cervicalia minutissima*, quanto una fragorosa emissione ventrale da lui sprigionata nell'esatto istante del sollevamento dalla lettiga. Si tratta dell'unica differenziazione rispetto al testo fino a questo momento della sequenza, oltre alla mancanza del *pallium coccineum* e della *laticlavia mappa*, effettivamente inutile – quest'ultima – considerando che, nella pellicola, l'elemento pendente non è dato da *fimbriae*, bensì da grappoli d'uva aurei, in impeccabile tono con i vistosi monili, tra

anelli in vista e bracciali esibiti scoprendo e dondolando vezzosamente *dextrum lacertum*.

Come nell'apertura del capitolo successivo, Trimalchione prende la parola dichiarando una teorica indisposizione a partecipare al banchetto, su cui hanno prevalso, all'ultimo, i dettami dell'ospitalità; l'incombenza non è però rappresentata dalla conclusione di una partita a scacchi, ma da incresciosi disturbi intestinali. Ciò a cui lo spettatore più avveduto assiste a questo punto è l'innesto di un intervento di Trimalchione che nel romanzo si colloca a diversi capitoli di distanza, dopo il suo rientro seguito a un'improvvisa urgenza fisiologica (*Sat.* 47, 1 ss.):

*Eiusmodi tabulae vibrabant, cum Trimalchio intravit et detersa fronte unguento manus lavit; spatique minimo interposito: «Ignoscite mihi, inquit, amici, multis iam diebus venter mihi non respondit. Nec medici se inveniunt. Profuit mihi tamen maleicorium et taeda ex aceto. Spero tamen, iam veterem pudorem sibi imponet. Alioquin circa stomachum mihi sonat, putes taurum. Itaque si quis vestrum voluerit sua re causa facere, non est quod illum pudeatur. Nemo nostrum solide natus est. Ego nullum puto tam magnum tormentum esse quam continere. Hoc solum vetare ne Iovis potest. (...) Nec tamen in triclinio ullum vetuo facere quod se iuвет, et medici vetant continere. Vel si quid plus venit, omnia foras parata sunt: aqua, lasani et cetera minutalia. Credite mihi, anathymiasis si in cerebrum it, et in toto corpore fluctum facit. Multos scio periisse, dum nolunt sibi verum dicere» (...).*³¹

Così Trimalchione interpretato da Tognazzi (58' 15''):

Scusate, ma da un po' di giorni ho la pancia gonfia, e ci metto una quantità di tempo a 'scaricarmi'. (*Si arresta momentaneamente per asciugarsi la fronte e riprendere spazio minimo interposito, proprio come recitano le ultime parole prima del discorso diretto nel testo petroniano*). «Un momento... Che cosa vi stavo dicendo? Non mi ricordo più... Ah, sì! Che la mia pancia mi sta facendo dei brutti scherzi. I dottori mi hanno ordinato degli infusi, mah... Speriamo bene. Altrimenti da un momento all'altro voi qui sentirete un gran tamburellare, come un temporale!». (*Interrotto da una sonora*

risata generale, ribatte e argomenta). «Beh? Non c'è niente di male in quello che ho detto: tutti, tutti abbiamo un po' d'aria nella pancia, e qualche pertugio! E può essere pericoloso, specie se l'aria va al cervello. Credete a me: so di molti che sono crepati per non aver 'parlato chiaro'. Perciò, se qualcuno ha qualche necessità, qualche bisogno, per carità, senza complimenti, faccia pure!».

Nella sua minuta precisione, la resa intersemiotica non lascia spazio a equivoci di sorta sulla pertinenza rispetto al modello; un dubbio legittimo lo desta semmai in merito alla convenienza di riscrivere integralmente (e trattare con tale riguardo nella pratica ipertestuale) una divagazione che suscita nel lettore un senso di gratuità quasi disturbante e che, nella fitta intelaiatura diegetica e nel complesso tenore stilistico dell'episodio petroniano – quella 'binocularità' così acutamente descritta da Barchiesi³² – trova comunque una sua *ratio* incontestabile: è lecito però chiedersi quanto lo stesso discorso sia congruo per un testo audiovisivo, con le sue esigenze di concisione e che, per giunta, per anticipare e traslare chirurgicamente questo intervento sacrifica una sezione abbastanza rappresentativa del personaggio centrale. In *Sat.* 33 si assiste, infatti, prima alla fase finale della partita a scacchi con strumenti di gioco lussuosi oltremisura e con il sottofondo del continuo turpiloquio per bocca del liberto, poi alla sua beffa a dir poco sgradevole su un'acrobazia gastronomica del cuoco, con cui si insinua negli ignari ospiti il sospetto che le uova appena servite possano custodire pulcini di neoformazione (e il cibo, come si ricorderà a breve, costituisce un altro motivo portante dell'intero episodio).

In realtà, lo sgangherato – ma solo apparentemente – sproloquio su sbalzi e crepiti intestinali è uno di quelli che, nell'arco della *Cena*, meglio identificano il liberto e la critica petroniana sottesa alla sua figura. Da una parte, si assiste alla rappresentazione di un *corpus* senza sostanza, gonfio di aria e in balia di quest'ultima, del tutto privo di controllo e stabilità:³³ è un'idea che – estesa ai convitati tutti – trova anche un parziale riscontro, ad alcuni capitoli di distanza, nelle parole del liberto

Seleuco, il quale deplora una sorte collettiva da *utres inflati*, fluttuanti nella precarietà più totale, e destinati a restare *non pluris ... quam bullae* (42, 4). D'altra parte Trimalchione, concedendo ai suoi ospiti – in un impeto di ostentata generosità ai limiti del risibile – l'eventuale, libero abbandono a qualsivoglia impulso intestinale, si qualifica come una macchiettistica *imago principis*, un contrappunto parodico dell'autorità imperiale, non solo nell'atteggiamento, ma anche nei contenuti: basti pensare al resoconto svetoniano, che, dopo aver menzionato la predisposizione di Claudio a spinosi problemi legati all'apparato digerente (*Claud.* 31, 1: ... *princeps prospera usus est excepto stomachi dolore, quo se correptum etiam de consciscenda morte cogitasse dixit*), registra le voci su un suo editto con cui avrebbe concesso libere emissioni di aria ventrale durante i banchetti, in seguito ai gravi malesseri di un suo ospite trattenutosi per decoro (*ibid.*, 32, 5: *dicitur ... meditatus edictum, quo veniam daret flatum crepitumque ventris in convivio emittendi, cum periclitatum quendam prae pudore ex continentia repperisset*).³⁴

Lo script felliniano, dal canto suo, anticipa l'arrivo della lettiga di Trimalchione fra gli ospiti alla sequenza nei bagni, che il regista lascia percorrere scrupolosamente da un'atmosfera misticheggiante e onirica, ma dominata altresì da una fitta tessitura di sentori mortiferi: ciò traspare anche dalla preziosa analisi di Eileen Hughes – redatta sulla scorta di una permanenza di sei mesi sul set al fianco del regista – che, in merito alla scena in questione, evidenzia come le trentacinque lettighe inquadrare «look like sarcophagi» e come, in questo esterno notte, l'enorme piscina e ogni elemento che la circonda, insieme ai convitati, siano avvolti da un surreale «blood-red sky».³⁵ E neppure lo spettatore meno scaltro può esimersi dal notare dettagli come la densità dei cupi vapori esalati dalla piscina e, soprattutto, i movimenti innaturali – quasi gravati da una forza soverchiante ma insondabile – degli ospiti che abbandonano le lettighe per accalcarsi gli uni sugli altri nella stessa inquadratura, fissare la macchina da presa e saltellare ritmicamente gridando all'unisono «Ave Gai!» (da 25' 32"): sono corpi e sguardi allucinati, che rendono gli astanti simili ad automi, a *zombie*

restituiti da una dimensione infernale. Nemmeno Fellini rinuncia a propagare, sin dall'incontro iniziale con Trimalchione, le prime spie di quel *μίασμα* mortifero destinato a espandersi gradatamente e informare di sé l'intero svolgimento del banchetto: se nella pellicola di Polidoro gli elementi suggestivi erano affidati alla sceneggiatura, alla strutturazione stessa della scena, ora sono scelte meramente registiche a veicolarli.

Non è casuale che il successivo momento del romanzo reso oggetto di una comune riscrittura, densa di convergenze ancor più forti tra i due copioni, insista – e ne inauguri altresì l'esplicita penetrazione all'interno dell'episodio – sul pattern tematico della morte, scrivendo al contempo una pagina esemplare di *lusus* metaletterario di marca petroniana: si tratta dell'ingresso, per mano di uno schiavo, dello scheletro d'argento, che offre al padrone di casa il pretesto per una breve ed estemporanea performance in versi sulla labilità della vita. Lo scheletro e il minuscolo componimento si configurano, in realtà, come due gravi, sbilenchi paradigmi – rispettivamente sul piano materiale e poetico – del *memento mori* di oraziana memoria, disseminato, nel modello, tra moniti ed espressioni di valenza quintessenziale come *iam te premet nox* (Hor. *Carm.* 1, 4, 16), *immortalia ne speres* (*ibid.* 4, 7, 9), l'apostrofe all'amico Dello con un epiteto – *moriture* – che coinvolge ineluttabilmente l'intero genere umano (*ibid.* 2, 3, 4), il rimando alla *indomita mors* che nemmeno la *pietas* individuale è in grado di procrastinare (*ibid.* 2, 14, 4): la programmatica, evidente degradazione espressiva³⁶ del pensiero originario trova riscontro in un volgare e macabro burattino snodato – sensibile alla minima sollecitazione che gli fa muovere grottescamente ossa e giunture – e in una goffa accozzaglia di versi metricamente scorretti³⁷ e ineleganti, che pure nel contenuto – per nulla originale ma in sé non privo di una propria ragion d'essere – non recano traccia della grazia e della profondità di quelli oraziani. Di seguito, il segmento testuale in questione (*Sat.* 34, 8 ss.):

*Potantibus ergo nobis et accuratissime lautitias mirantibus
larvam argenteam attulit servus sic aptatam ut articuli eius
vertebraeque laxatae in omnem partem flecterentur. Hanc*

*cum super mensam semel iterumque abiecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit: «Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est! Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus. Ergo vivamus, dum licet esse bene».*³⁸

Se comune è la scelta della resa intersemiotica di questi capoversi, ben diverse si rivelano le strategie e le dinamiche della sua attuazione.

La sceneggiatura firmata da Sonego rimaneggia i versi trimalchioniani mediante un processo di 'prosicizzazione', nella sua valenza – opportunamente individuata da Genette³⁹ – di pratica culturale, oltre che ipertestuale: la finalità è dunque quella di garantirne la massima fruizione possibile a un pubblico di non 'addetti ai lavori' pur mantenendone per lo più intatto il messaggio. Nella scena in esame, il segretario, in piedi davanti a una colonna portante, dopo un suono di *cornu* annuncia solennemente che in quel preciso istante è scoccata la quinta ora dal mezzogiorno, offrendo al padrone di casa il pretesto per rimarcare ai invitati l'inclemente fuga di quell'ora ulteriore, una in meno da vivere per tutti loro (ma la vacuità dell'appunto è sottolineata dal caustico, irriverente commento che Eumolpo indirizza sottovoce ai due protagonisti: «Lo sapevo, le solite fregnacce»). Il liberto prosegue deplorando l'ingiustizia del principio per cui la vita debba scorrere veloce per lui – ricco – come per gli schiavi, «quei cani, che non hanno nemmeno un'anima» e invitando gli ospiti ad ascoltare la sua laconica verità: «La morte è sempre pronta in agguato e potrebbe arrivare da un momento all'altro». È a questo punto che, dall'ingresso principale, viene condotto lo scheletro (1h 03' 26"), che la macchina da presa cattura – assecondandone l'avanzamento tramite un'efficace carrellata a precedere – in un primo piano inframmezzato da altre rapidissime inquadrature analoghe di singoli astanti, le quali ne ritraggono incisivamente le svariate reazioni (l'inquieto stupore del liberto Seleuco la cui bocca – inchiodata sul bordo del calice – cessa di deglutire il vino, il gesto di scongiuro di Encolpio, un altro gesto ancor più colorito da parte di Eumolpo). Dopodiché, una carrellata laterale mostra

l'attraversamento della sala da parte dei servi che trasportano lo scheletro, e si ferma quando l'inquadratura abbraccia il giaciglio ricolmo di sfarzosi cuscini da cui, fino a un istante prima, pontificava Trimalchione, ora misteriosamente dileguatosi; dopo qualche secondo, però, la sua testa sbuca fra i guanciali nella parte posteriore ed egli, guardandosi attorno con aria circospetta e al contempo sorniona, può fittiziamente sospirare: «Meno male, anche questa volta la morte è passata e non mi ha visto... Però non facciamoci illusioni: domani sera potrebbe essere la volta buona». Gli ulteriori, dovuti segni scaramantici da parte di Seleuco e della sua signora (alla quale si deve quello più contenuto di lanciare il sale alle proprie spalle) sanciscono la fine della destabilizzante interruzione, una cui *summa* però Trimalchione tiene a esporre nel suo invito alla ripresa delle gozzoviglie (1h 04' 00"):

Ora, amici cari, mangiamo, beviamo, godiamo il più intensamente possibile: potrebbe essere l'ultimo giorno della vostra vita. E se per caso domani, risvegliandoci, dovessimo accorgerci che siamo ancora al mondo, ebbene ringraziamo gli dei per averci dato un'altra giornata. Questo è ragionare da romano, e io romano sono... E mangio.

Fatto salvo il senso globale dell'ipotesto poetico – l'incombenza della morte e l'invito (simil-)epicureo a godere della vita *dum licet esse bene* – la grossolanità del suo autore non è più trasmessa dalla forma sgraziata e dall'ignoranza metrica (elementi che difficilmente lo spettatore medio sarebbe stato in grado di cogliere e apprezzare appieno), ma è traslata sul piano etico, attraverso una logica spicciola, gretta, stoltamente riduttiva che fa del soddisfacimento dei piaceri del ventre un fattore fondante della condizione di *civis romanus* (conquistata e ora rivendicata da Trimalchione), del suo valore identitario e del suo stesso significato. La strategia di Sonogo, oltre che trasporre in prosa l'epigramma del liberto, si esplica dunque in una sorta di prossimizzazione socio-culturale, che restituisce appieno il sostrato sarcastico impresso dal calamo petroniano.

Su ben altra lunghezza d'onda si attesta la riscrittura, per mano di Fellini e Zapponi, della stessa scena (e, soprattutto, del brevissimo componimento di Trimalchione). È da segnalare, intanto, il suo rinvio a una fase di gran lunga successiva, poco prima del vivace battibecco con Fortunata legato alla gelosia di entrambi i coniugi (corrispondente a Petr. *Sat.* 74, 9 ss. e restituito nel film da 39' 05"), quasi a voler sancire il ruolo della morte come protagonista silenziosa dell'episodio attraverso l'accorpamento della sequenza in esame a quella del banchetto funebre, che sottrae un tassello *in itinere* alla climax tematica in favore della dirompenza del suo epilogo.

Trimalchione perpetra le sue recriminazioni nei riguardi della sposa, sciolta in un pianto isterico, cogliendo il pretesto – nella rivendicazione del suo ruolo di fautore unico della fortuna della consorte, da misero schiavo che era – per l'ennesimo *excursus*, rapido ma intriso di patetica megalomania, sulla propria ascesa sociale; a chiuderlo, è un aforistico «Così è la vita», parole che il liberto fa seguire dall'ordine perentorio, rivolto al servo Stico, di condurre paramenti e unguento per la sua cerimonia funebre, oltre a un assaggio del vino con cui vuole che si lavino le ossa del suo cadavere⁴⁰ (40' 22"). Prima che lo schiavo trovi il tempo di esaudirlo, un altro ne irrompe nell'inquadratura, avanzando in controluce e poggiando davanti a Trimalchione il piccolo scheletro d'argento. È indicando quest'ultimo che il padrone di casa delizia i convitati con la sua ennesima *γνώμη*: «La vita passa come un'ombra, e prima o poi tutti diventeremo così». E, se in Petronio egli si limitava a *adicere* i suoi versi alla bizzarra visione senza bisogno di annunciarli, nella pellicola invita i suoi ospiti all'ascolto di un componimento di ispirazione estemporanea: «Sulla scena è una compagnia che rappresenta un mimo: / un attore fa il padre, un altro fa il figlio, un altro fa il ricco. / Ma appena la commedia è finita / scompare il volto finto, ritorna quello vero» (40' 43"). Confidando in un prevedibile quanto immeritato elogio della sua arte poetica e con tono quasi supponente, Trimalchione chiede al 'collega' Eumolpo (gli si rivolge appellandolo, appunto, 'poeta'), un giudizio sui suoi versi: del tutto spiazzante la reazione

dell'interlocutore che – come accennato in precedenza – gli contesta la matrice lucreziana delle sue parole, destando l'ira del liberto e decretando per il malcapitato una punizione esemplare.

Che il riferimento a Lucrezio sia o meno ascrivibile alla preziosa supervisione di Luca Canali,⁴¹ di sicuro gli sceneggiatori operano un gioco traspositivo intrecciato di singolari audacia e raffinatezza. Difatti, per esprimerci sempre in termini genettiani, interviene innanzitutto una sorta di 'transfocalizzazione'⁴² – o meglio ancora, in questo caso, una transvocalizzazione – dalla voce del narratore Encolpio a quella del liberto; il primo, in una sequenza di poco successiva alla fuga dal banchetto, sfoga in versi il suo amaro disappunto per l'inaspettata decisione di Gitone (posto di fronte alla scelta del partner con cui proseguire il viaggio, dopo l'ennesima lite tra i due rivali in amore) e, soprattutto, per il tradimento dell'amico (Petr. *Sat.* 80, 9):

*Nomen amicitiae, sic, quatenus expedit, haeret;
calculus in tabula mobile ducit opus.
Dum fortuna manet, vultum servatis, amici;
cum cecidit, turpi certitis ora fuga.
Grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur,
filius hic, nomen divitis ille tenet.
Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
vera redit facies, adsimulata perit.*

Suona quasi pleonastico il rilievo sulla sovrapponibilità, sia contenutistica sia lessicale, tra la seconda metà dell'epigramma di Encolpio e i versi di Trimalchione nel film (una cui sintesi delle parole che effettivamente gli attribuisce Petronio è forse ravvisabile nel pensiero che introduce la *performance* – «la vita passa come un'ombra, e prima o poi tutti diventeremo così» – e che, nella sua icasticità, assicura anche a questa versione una traccia di memoria oraziana, del lapidario e disarmante *pulvis et umbra sumus*).⁴³ Lo script sfrutta il chiaro comun denominatore concettuale, di stampo gnoseologico e più genericamente filosofico, del contrasto tra δόξα e ἀλήθεια, tra εἶδος e ὕλη, tra forma e sostanza, abbinato all'immagine metaletteraria della

maschera teatrale, che, venuta meno, disvela sia al suo fruitore sia al pubblico illusioni e autoinganni. E l'accusa che gli sceneggiatori scelgono di ascrivere alla bocca di Eumolpo è tutt'altro che aleatoria: come è stato opportunamente evidenziato,⁴⁴ l'intero componimento di Eumolpo sull'amicizia calpestata riecheggia non poco – con riguardo sia alla volubilità della sorte, sia allo smascheramento della reale natura dell'individuo nelle situazioni più critiche – Lucr. 3, 55 ss.:

*Quo magis in dubiis hominem spectare periculis
convenit adversisque in rebus noscere qui sit;
nam verae voces tum demum pectore ab imo
eliciuntur «et eripitur persona, manet res.*

La rispondenza tra *vera redit facies, adsimulata perit e eripitur persona, manet res* evidenzia una climax di assorbimento del modello letterario che, nel finale, si fa solida identità di pensiero e, finanche, di costruzione retorica.⁴⁵

Ma ciò che rende quasi sbalorditivo l'intervento dei cineasti sull'ipotesto è l'aggiunta di una trasposizione motivazionale da cui la vitalità della presenza lucreziana esce addirittura rafforzata: a differenza, infatti, dei moventi circostanziali ed emotivi che generano la riflessione lirica di Encolpio (legati, come si è accennato, allo svilimento di un rapporto di amicizia e dei sentimenti a questo connessi), i contesti tematici dei versi del terzo proemio del *De rerum natura* e del raffazzonato componimento del Trimalchione filmico vengono prodigiosamente a coincidere: nel poema lucreziano,⁴⁶ la realtà schiusa dalla caduta della *persona* illumina la vanagloriosa ipocrisia di quanti, pur dichiarandosi scevri da ogni paura verso la morte, si affrettano compulsivamente a tributare riti funebri e sacrifici a defunti e divinità infernali, non appena la fortuna volta loro le spalle costringendoli a sperimentare il disonore, l'esilio e pene analogamente – e apparentemente – insostenibili (che scatenano l'improvvisa e febbricitante ansia della morte proprio perché ne lasciano percepire la vicinanza).⁴⁷ È sempre la cornice mortifera, dunque, a determinare il distacco della maschera e a incombere come una spada di Damocle sia sui

nevrotici attori della vita reale sapientemente immortalati dai versi lucreziani sia su quelli del mimo goffamente menzionati da Trimalchione (ma anche – e soprattutto – sulla *lautitiae* della sua cena), in una performance poetica che, per quanto irrisoria, scaturisce dallo stesso *Grundthema*.

A rappresentarne un'altra declinazione è la *libido moriendi* della Sibilla Cumana, oggetto da una parte dell'ennesimo svarione letterario di Trimalchione, ma dall'altra di un *transfer* emotivo che – pur in tutta la grossolana inadeguatezza del riferimento – regala forse al lettore il primo e unico istante di *συμπάθεια* verso il personaggio del liberto: l'idea della morte è motivo di sollievo per entrambi, stanchi di sostenere il peso, rispettivamente, di una vecchiaia senza fine e del *taedium vitae* che il lusso e il benessere portano spesso con sé.⁴⁸ Uno scambio con il retore Agamennone offre al convitante lo spunto per sciorinare la sua cultura nel campo delle *litterae* (*Sat.* 48, 4: *ego autem si causas non ago, in domusionem tamen litteras didici*) attraverso un florilegio di presunti rimandi omerici (*ibid.*, 7: *solebam haec ego puer apud Homerum legere*), l'ultimo dei quali riguarda, appunto, la veneranda Sibilla che, sospesa in una bottiglia,⁴⁹ brama la cessazione dell'alienante eternità richiesta (e ottenuta) in dono ad Apollo⁵⁰ (*ibid.*, 8): *nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: "σίβυλλα, τί θέλεις;" respondebat illa: "ἄποθανεῖν θέλω"*.

I lavori di riscrittura non fanno che corroborare ulteriormente la valenza appena individuata nelle parole di Trimalchione: per entrambe le pellicole si assiste a un intervento traspositivo doppio, perché coinvolge sia il piano cronologico sia quello della vocalizzazione, attribuendo il richiamo alla Sibilla ogni volta a un personaggio diverso. Nel caso della sceneggiatura di Sonogo, si tratta di Eumolpo, ma ancor più rilevante è il momento nevralgico oggetto della posticipazione: la pseudo-cerimonia funebre di Trimalchione – che Petronio colloca a ben trenta capitoli di distanza (*Sat.* 78) – è ormai all'acme della sua messinscena (1h 16' 30") e, fra corali e iperboliche grida femminili di pianto, al capezzale del liberto prende la parola l'anziano poeta:

«Il giorno passa come in un lampo, non puoi girarti dall'altra parte che è già notte. E tu, Trimalcione, che eri uso ogni giorno passare dal letto al triclinio, stasera sei passato dal triclinio al letto... di morte». Dopo un primissimo piano del sospirante (ma muto) interlocutore, Eumolpo chiosa: «A Cuma ho visto l'immortale Sibilla sospesa in una bottiglia di vetro. Ho chiesto alla Sibilla: "Che vuoi?". E la Sibilla rispose: "Voglio morire" (...)». Non potendo restituire, per ovvie ragioni di opportunità, il contesto di riferimenti omerici smaccatamente erronei all'interno del quale Petronio incardina l'aneddoto della Sibilla,⁵¹ Sonogo sceglie di posporlo fino al segmento narrativo in cui quella 'grammatica della morte', che – pur nel suo studiato parossismo parodico - permea la scrittura petroniana dell'intero episodio, raggiunge il suo diapason; il tono caricaturale del narratore, poi, trova un perfetto contrappunto in quello della voce di Eumolpo, segnata dall'ebbrezza e dall'exasperazione.

La figura della Sibilla deve aver colpito in misura nettamente inferiore l'immaginario felliniano, dal momento che la relativa battuta, presente nello script originario di *Fellini Satyricon*, è stata poi misteriosamente espunta dal montaggio finale, con il brevissimo frammento in cui era pronunciato.⁵² Non sarà inutile rilevare, ciononostante, come la battuta in questione («A Cuma ho visto la Sibilla, sospesa dentro un'ampolla. I ragazzi le chiedevano: "Che vuoi, Sibilla?"». E lei rispondeva: "Voglio morire"») sia attribuita a un anonimo commensale in un momento che, stavolta, si inquadra poco prima rispetto a quello corrispondente del romanzo e poco dopo la mesta considerazione sulla caducità della vita umana⁵³ pronunciata, nel film, da un altro personaggio in primo piano i cui disturbanti tratti funerei - nell'abbigliamento e soprattutto nella fisicità (magrezza estrema, colorito surreale, venature livide in viso e sul collo) – lasciano poco spazio a ulteriori caratterizzazioni contestuali (28' 57").

Il capitolo successivo del romanzo è imperniato su una delle più impressionanti acrobazie gastronomiche tra tutte quelle che percorrono l'episodio, nonché il secondo dei due finti sventramenti di carcasse suine che, al posto delle interiora

dell'animale squartato, sprigionano prodigiosamente carni di ben altro tipo, morte o vive. A introdurre la nuova portata è un compiaciuto *ludus* orchestrato ai danni dei convitati, in una sorta di piccola *togata* già in scena, a onor del vero, sin dalla scelta del padrone di casa sul maiale da servire fra i tre condotti dinanzi a lui – *maximus natu* – e dal successivo ordine al cuoco per la sua preparazione (*Sat.* 47, 11). Trimalchione non riesce a terminare il suo farneticamento letterario su Omero che già *sus ingens* è servito all'interno della sala, fra lo stupore generale, cotto alla perfezione (*Sat.* 49, 1). Lo sguardo del liberto si adombra, però, una volta appuntatosi su quella terza portata, mancante, all'apparenza, di un'operazione fondamentale: “*Quid? quid? (...) Porcus hic non est exinteratus? Non mehercules est. Voca, voca cocum in medio*” (*ibid.*, 4). Al cuoco, mortificato, non resta che fare ammenda e confessare la sua dimenticanza, su cui, tuttavia, il padrone non sembra disposto a soprassedere: “*Quid, oblitus? (...) Putes illum piper et cuminum non coniecisse! Despolia!*” (*ibid.*, 5). Ma, prima ancora che gli aguzzini procedano alla punizione fisica del malcapitato, gli ospiti tutti – come un pubblico di *munera gladiatoria* rivolto al suo *princeps* e ben disposto, dagli spalti, verso il guerriero sconfitto – intercedono all'unisono per la sua salvezza: “*Solet fieri; rogamus, mittas; postea si fecerit, nemo nostrum pro illo rogabit*” (*ibid.*, 6). Invitando il cuoco a rimediare alla sua scarsa memoria e a sventrare dunque il maiale all'istante, davanti a tutti (*ibid.*, 8), l'*artifex* della beffa apre la strada al suo disvelamento: dagli squarci cadono, come straripando, *tomacula cum botulis* (*ibid.*, 10).

La precisione pedissequa con cui la riscrittura felliniana traspone nel codice audiovisivo la scena appena esposta (a partire da 30' 36") ne rende pressoché superflua, in questo frangente, ogni forma di analisi; basterà segnalare, sul finale, l'aggiunta del commento vocale di un servo, dal tono stupefatto e plaudente, per sottolineare in modo inequivocabile la natura di quella massa di carni incandescenti che piovono dal ventre dell'animale («Ventriciglie di uccelli! ... Salicce! ... Fegato incappucciato! ... Prosciutto, coratella!»).

La medesima valutazione sulla resa transcodificativa è applicabile alla sequenza della pellicola di Polidoro che riscrive l'altra scena di sventramento – trascurando quella poc'anzi riscontrata nello script felliniano – relativa alla seconda portata.

La burla del maiale ripieno di salsicce e sanguinacci è preceduta, nell'ipotesto, da una pantomima incentrata sulla caccia al cinghiale, che si apre con un improvviso frastuono proveniente dall'esterno del *triclinium* e alimentato dai latrati di segugi della Laconia i quali *etiam circa mensam discurrere coeperunt* (*Sat.* 40, 2). Gli ospiti, destabilizzati, non associano quella confusione ai tappeti raffiguranti scene venatorie e introdotti in sala poco prima, finché non arriva un enorme vassoio con all'interno *primae magnitudinis aper* contorniato da decorazioni varie, commestibili e non (*ibid.*, 3 s.); per squarciarne le carni, si fa strada un uomo corpulento con un coltello da cacciatore in mano, il quale, con un solo fendente, fa sì che il ventre del suino possa sprigionare l'ennesima sorpresa, uno stormo di tordi che si librano svolazzando qua e là per il *triclinium*, prima di essere catturati da abili uccellatori (*ibid.*, 6).

Come nel caso della scenografia di Fellini e Zapponi, anche quella firmata da Sonego per Polidoro ricostruisce puntualmente la scena del romanzo (a partire da 1h 01' 27"; l'unica, irrisoria variazione è rappresentata dall'inserimento – contestualmente all'arrivo dei cani - di un'ulteriore piccola beffa di Trimalchione, che, dopo aver messo gli ospiti in allarme per una presunta fuga di cinghiali, finge un fugace malore).

Un dato risulta particolarmente significativo a tal riguardo: dal marasma di bizzarrie, giochi, virtuosismi e stravolgimenti culinari che nel romanzo sostanziano e amplificano l'orizzonte macrotematico relativo al cibo,⁵⁴ le riscritture in esame selezionano autonomamente uno dei due sventramenti descritti da Petronio per poi trasporlo con un notevole margine di fedeltà (senza contemplare forme di riduzione – né, a maggior ragione, di escissione - connaturate ai tempi della resa audiovisiva e applicate invece per tutte le altre sequenze dell'ipotesto riconducibili allo stesso argomento).

Non è, forse, propriamente un caso che, di tutto il materiale distribuito dal calamo autoriale nell'analisi delle diverse portate, gli sceneggiatori scelgano di riscrivere scrupolosamente quello maggiormente intriso di una memoria metaletteraria che getta luce sul reale significato sotteso alla semantica del cibo all'interno dell'opera.

È già stato rilevato⁵⁵ il forte ascendente esercitato sull'immaginario petroniano – tanto più all'interno di scene come quelle appena menzionate – dalla satira, non solo in riferimento a logiche e dinamiche riconducibili allo statuto stesso del genere letterario, ma anche a ben noti precedenti specifici: difficile non associare gli squarci nelle carcasse suine e i pezzi di carne distribuiti tra gli ospiti ai *discerpta membra* serviti in un bacile nella *cena Nasidieni* oraziana (Hor. *Sat.* 2, 8, 86 s.) insieme a vari fegati ripieni di fichi e a spalle e muscoli appositamente strappati dal resto dei corpi (con l'accompagnamento costante di ridondanti descrizioni e commenti pseudo-eziologici da parte del padrone di casa): tanto la cornice situazionale quanto i singoli, truculenti dettagli sembrano predisposti dall'arte di Orazio per rammentare al lettore come tutto lo sfarzo esibito si traduca, di fatto, nella consumazione di cadaveri dissezionati alla mensa di un convitante esibizionista e privo – anch'egli – di ogni buongusto.

Ma la violenta azione esercitata sui corpi animali, nonché i suoi effetti immediati, non possono che ricondurre a un ulteriore piano intertestuale, quello che restituisce alla memoria letteraria i più cupi degli *σπαράγμοι*, naturalmente inquadrabili nell'alveo della tragedia classica. È innegabile, intanto, l'affinità semantica tra i verbi indicanti la lacerazione delle carni nelle due scene petroniane – *scindo*, *lacro* in 40, 5, *seco* in 49, 9 – e quelli che, nelle *Baccanti* di Euripide, individuano lo strazio del corpo di Penteo (ἀποσπαράσσω, ῥήγνυμι, διαφορέω, διαλαγχάνω).⁵⁶ Per di più, *scindo*, *lacro* e *seco*⁵⁷ sono esattamente gli stessi verbi che nel *Tieste* senecano⁵⁸ descrivono la barbarie perpetrata da Atreo sulle membra dei nipoti. In questo caso, però, l'analogia procede oltre il dato lessicale: ai fendenti da brutale macellaio segue l'estrazione delle viscere, di cui Seneca evidenzia, profusamente e con assoluta

precisione, i due tratti distintivi della vitalità (Sen. *Thy.* 755 s.: *erepta vivis exta pectoribus tremunt / spirantque venae corque adhuc pavidum salit*) e del calore (*ibid.*, 757 s.: *at ille fibras tractat ac fata inspicit / et adhuc calentes viscerum venas notat*). Si tratta, come si è avuto modo di appurare, delle medesime caratteristiche del contenuto, rispettivamente, delle carcasse squarciate del cinghiale (vivi sono i *turdi* di *Sat.* 40, 6) e del maiale (interiora calde, perché appena cucinate, fuoriescono dal ventre del suino in *Sat.* 49, 10).

Vengono così a configurarsi due referenti metaletterari che, al di là della fondamentale componente diegetica dello *σπαράγμ*, trovano altresì un comun denominatore nel rovesciamento irreversibile di ogni legge naturale, brutalmente trascesa sia dal truce sacrificio rituale per mano di una madre invasata, sia dalla mutilazione e dalla cottura di carne umana, sia dal divoramento dei corpi dei propri figli; i *monstra* etici sottesi a queste immagini, filtrati dal macabro umorismo petroniano, divengono *monstra* estetici al servizio della vista e del gusto dei convitati: anche il cinghiale e il maiale, con i loro ripieni perturbanti e invadenti, rappresentano delle chiare trasgressioni alla norma⁵⁹ – contro natura per eccellenza risulterebbe qualunque volatile o insaccato contenuto in un suino – e, nel loro fitto sostrato di intertestualità, conferiscono alla cena i tratti di un banchetto cannibalico.⁶⁰

Ma questo rapporto referenziale con il linguaggio della tragedia tradisce anche il sostrato di spiccata teatralità che emerge prepotentemente plasmando l'episodio della *cena* in modo via via più pervasivo, all'interno un percorso di percezione e consapevolezza intrapreso dalla voce narrante all'ingresso nel triclinio, proseguito dopo la prima mensa e ratificato dalla richiesta di spiegazioni al vicino di letto sul presunto *ludus* che si dipana dinanzi agli occhi del protagonista.⁶¹ La stessa aura di artificiosità, di *spectaculum* entra nella sua fase apicale proprio con lo squartamento della bestia (Fellini, inquadrando il volto dell'ennesimo ospite anonimo, che fissa la macchina da presa come un comune *spectator* durante l'accumulo delle frattaglie cadute dallo squarcio, firma una trovata registica strepitosa per veicolare

l'effetto sotteso alla pagina scritta). E, come si è già avuto modo di osservare, il vero e proprio culmine della messinscena ludico-culinaria è dato dalla finta cerimonia funebre di Trimalchione.

Le due riscritture traspongono il delirante finale della cena, prima della fuga dei protagonisti, in modo ben diverso: basterà segnalare che la sceneggiatura di Sonego – con una chiara preferenza per la pratica dell'escissione funzionale piuttosto che per la condensazione – sacrifica *in toto* il personaggio di Abinna (e, naturalmente, tutte le interazioni, le situazioni e le divagazioni a questo connesse),⁶² mentre Fellini trasla l'intero segmento conclusivo, a partire dalla descrizione della tomba di Trimalchione (Petr. *Sat.* 71, 5 ss.), dal *triclinium* all'imponente mausoleo del liberto, nel romanzo null'altro che un luogo raccontato, 'virtuale', ancora *in fieri*; non possiamo che ascrivere tale scelta – con un margine di dubbio davvero esiguo – a un saggio e lungimirante rifiuto, da parte del regista, di transcodificare la lunga sezione descrittiva tramite un unico piano sequenza (soluzione che, pur garantendo un rispetto fedele dell'ipotesto, avrebbe restituito una staticità assai poco congeniale alla resa audiovisiva). Le macroscopiche divergenze strutturali – soprattutto perché dettate da preferenze meramente connesse alla sensibilità individuale dei cineasti coinvolti – impongono una focalizzazione dell'analisi su quanto accomuna le riscritture, più che su quanto le distanzia.

Non si tratta, invero, di semplice vicinanza, bensì di sostanziale sovrapposibilità, che interessa nuovamente un *locus* petroniano la cui scelta è tutt'altro che casuale: “*Fingite me (...) mortuum esse. Dicite aliquid belli*” (78, 5) sono gli inviti che Trimalchione, in vesti mortuarie, rivolge ai convitati dalla sua fittizia bara di cuscini, e che le due pellicole (a 1h 14' 20" quella di Polidoro, a 43' 32" quella felliniana) riprendono testualmente. La richiesta di intonare una bella musica, di 'dire qualcosa di bello' in proprio suffragio – congiunta a una certa esigenza di *inspicere* reazioni e condotte dei conoscenti al momento della propria stessa morte – incarna la quintessenza della personalità trimalchioniana e dell'inarrivabile egocentrismo a cui essa è votata.

Ancora una volta, il bacino intertestuale più immediato in rapporto alla caratterizzazione del personaggio del liberto riconduce a Seneca, nella fattispecie al ritratto – così come tracciato nell’arco della sua intera produzione filosofica - di chi si rivela al contempo *timidus mortis* e *inscius vitae*,⁶³ lasciandosi intorpidire nella perenne e prostrante incapacità di instaurare un rapporto sereno, equilibrato, razionale sia con il passato sia con il futuro; a inficiarlo inesorabilmente è, nel primo caso, l’oblio volontario in cui si sceglie di affogare le proprie miserie quotidiane⁶⁴ (proprio come quello indotto in Trimalchione dalla sua volontaria *ebrietas turpissima*), nel secondo caso lo stato di inquietudine costante generato dalla vorace *cupiditas* con cui si protende l’animo verso il domani⁶⁵ (anche, magari, con la chimerica finalità di penetrare l’arcano imperscrutabile del proprio trapasso): per un’identica dinamica, nella *Cena*, le più scomposte attestazioni di vitalità conviviale cedono d’improvviso il posto alla diffusione dei sentori mortiferi del nardo che ungerà il cadavere del convivante, nonché alla lugubre prefigurazione dei suoi *parentalia*. È ancor meno casuale, del resto, che a rappresentare un vivido manifesto senecano di questo rapporto malato con le dimensioni temporali della propria esistenza e, contestualmente, una forma di impeccabile *simillimus* di Trimalchione sia la figura di Pacuvio, il governatore della Siria che al termine delle sue gozzoviglie dava quotidianamente luogo all’esecuzione delle sue esequie, inscenando una pantomima in piena regola con tanto di coro degli amasii.⁶⁶

Il percorso sinora delineato rivela come la traccia, viva e palpabile, della ricezione di Petronio nella cultura cinematografica italiana vada a rifrangersi in due prospettive assai distinte tra loro, ma pronte a ricomporsi nell’assorbimento del *fil rouge* sottile e indissolubile dell’*exitus* – ora latente rimando apotropaico, ora perturbante sentore che fagocita, all’improvviso, ogni forma di precario vitalismo dei personaggi. Si è ampiamente ricordato come nella *Cena Trimalchionis* esso raggiunga il massimo livello di pervasività: nel riscrivere l’episodio, entrambe le trasposizioni (pur nella netta diversità dei toni e delle strategie intertestuali) ne restituiscono il denso ricamo di presagi mortiferi dall’arrivo del

padrone di casa – corpo inerme trasportato su una bara di cuscini o salutato da una massa indistinta di figure spettrali – sino all'epilogo, in cui l'invito a inscenare la morte stessa sancisce la prima e unica riconciliazione formale tra le due pellicole, nel segno comune del dettato petroniano. Ecco che le rese intersemiotiche di un singolo episodio consacrano il ruolo del medium cinematografico come efficace alleato dell'ermeneutica del testo classico; travalicando spazio e tempo autoriali, la macchina da presa – similmente a ciò che Vertov definirebbe *kinoglaz* ('cineocchio') – cattura il calamo di Petronio, e riporta sullo schermo ciò che la lettera del testo o la nudità dell'immagine celerebbero al lettore e allo spettatore meno avveduti. Si tratta, in questo caso, della reale dimensione in cui i protagonisti del romanzo si ritrovano loro malgrado catapultati, vale a dire un consesso di individui che alla morte sono legati a doppio filo: in quanto liberi – come è stato opportunamente evidenziato⁶⁷ – iniziano a esistere quando la morte del loro padrone rende effettive le sue volontà testamentarie, mentre solo il loro stesso *exitus* può decretarne la reale riabilitazione. Ciò che resta tra la morte degli uni e degli altri e a cui assiste tanto il lettore della Roma neroniana quanto lo spettatore attuale, insieme a Encolpio e Ascilto, è un estenuante spettacolo di abbondanza e decadenza, un continuo disfacimento delle carni, il tragicomico trionfo di una corporalità che, ben lungi dall'identificarsi con la vita, si configura, in definitiva, come la sua esatta negazione.

ABSTRACT

The essay focuses on an important chapter of Petronius' reception within Italian culture, offered by the two cinematic rewrites of *Satyricon* in 1969, directed respectively by Polidoro and Fellini. Specifically, a comparative analysis will be carried out between the filmic transpositions of the *Cena Trimalchionis*, also given the intrinsic stage fiction nature of the specific episode, which makes the study of the intersemiotic rendering even more intriguing. The ultimate objective is to demonstrate how the Latin writer's narration affected the activity and the imagination of two filmmakers who, while very different from each other, interpreted the work - in a completely independent way - and absorbed Petronius' *Leitmotiv* of death, which reached its apex in the *Cena*.

KEYWORDS

Petronius; *Satyricon*; Reception; *Fortleben*; Intertextuality; Intersemiotic translation; Fellini; Sonogo; Polidoro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCHIESI, M. L'orologio di Trimalcione (struttura e tempo narrativo in Petronio). In: _____. **I moderni alla ricerca di Enea**. Roma: Bulzoni, 1981. p. 109-146.
- BAUMAN, R.A. ***Impietas in principem***: a Study of Treason against the Roman Emperor with Special Reference to the First Century A.D. München: Beck, 1974.
- BECHET, F. La Cena Trimalchionis: spettacolo implicito ed esplicito. **Maia** n. 58/3, 2006, pp. 491-495.
- BELDON, G. Lucanus anceps. **RCCM** 14/2 (1972), pp. 132-145.
- BOCCHI, G. Dal banchetto di Tieste alla cena di Trimalchione: dissociazione del *monstrum* tra Seneca, Persio e Petronio. In: MANZONI, G.; VALVO, A. (curr.). **Analecta Brixiana**: Contributi dell'Istituto di Filologia e storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Milano: Vita e Pensiero, 2004. p. 233-254.
- BONA, I. Ancora una nota su oclopetta (Petr. Satyr. 35, 4). **RCCM** n. 33/2 (1991), p. 185-191.
- BORGHINI, A. Il desiderio della Sibylla pendens nel contesto interno e in un contesto analogico: il rito dell'AIΩPA. **SCO** n. 46/2, 1998, p. 659-679.
- CAMERON, H.D. The Sibyl in the Satyricon. **CJ** 65 n.8, 1970, p. 337-339.
- CIAFFI, V. (ed.). **Petronio**: Satyricon. Torino: Einaudi, 1967.
- CONTE, G.B. **L'autore nascosto**: un'interpretazione del Satyricon. Bologna: Il Mulino, 1997.
- CUCCHIARELLI, A. Mimo e mimesi culinaria nella Cena di Trimalchione (con un'esegesi di Satyr. 70). **RhM** n. 142, 1999, p. 176-188.
- CUGUSI, P. Nota petroniana (*Sat.* 93, 2, v. 4). **RCCM** n. 9, 1967, p. 86-94.
- DE BERTI, R. et al. (curr.), **Fellini-Satyricon**: L'immaginario dell'antico. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee. I Giornata di studio, Milano, 6 marzo 2007. Milano: Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, 2009. p. 19-42.
- EIGLER, U. Zwei Wege in die Antike? Fellini-Satyricon und Ein Kampf um Rom. In: KUSSL, R. (cur.). **Alte Texte**: neue Wege. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 2004. p. 73-101.
- ENDT, J. (ed.). **Adnotationes super Lucanum**. Stuttgart: Teubner, 1969.²
- FARRINGTON, B. The Meaning of persona in De Rerum Natura III. 58. **Hermathena** n. 85 (1955), p. 3-12.

- FOCARDI, G. Claudio e Trimalchione: due personaggi a confronto?. **InvLuc** n. 21, 1999, p. 149-166.
- GAGLIARDI, D. Il corteo di Trimalchione. **RFIC** n. 112, 1984, p. 285-287.
- _____. **Lucano poeta della libertà**. Napoli: Libreria Scientifica Editrice, 1970.²
- GENETTE, G. **Palinsesti**: la letteratura di secondo grado. Torino: Einaudi, 1997.
- GIANOTTI, G.F. Petronio e gli altri nel 'Satyricon' di Federico Fellini. **Lexis** n. 30, 2012, p. 565-583.
- HIGHET, G. Whose 'Satyricon'? Petronius' or Fellini's? **Horizon** n. 12, 1970, p. 42-47.
- HUGES, H. **On the Set of Fellini Satyricon**: a Behind-the-scenes Diary. New York: Morrow, 1971.
- KEZICH, T. **Federico Fellini**: la vita e i film. Milano: Feltrinelli, 2002.
- KLEBS, E. Zur Komposition von Petronius' Satirae. **Philologus** n. 47, 1889, p. 623-635.
- LABATE, M. Petronio, «Satyricon» 80- 81. **MD** n. 35, 1995, p. 165-175.
- LAGO, P. Alcune osservazioni sul tempo narrativo: da Petronio a Petrolio attraverso il Fellini-Satyricon. **Aufidus** n. 46, 2002, p. 101-116.
- _____. Trimalchione al cinema. **Aufidus** n. 59, 2006, p. 57-63.
- LATEINER, D. Evoking Disgust in the Latin Novels of Petronius and Apuleius. In: LATEINER, D. – SPATHARAS, D., **The Ancient Emotion of Disgust**, Oxford / New York: Oxford University Press, pp. 203-234.
- LAUDIZI, G. **Lucio Anneo Seneca, Lettere a Lucilio**: libro terzo, epp. 22-29. Testo, introduzione, traduzione e commento. Napoli : Loffredo, 2003.
- MARCHESI, C. **Petronio**. Milano: Bietti, 1940.²
- MEDEIROS W. DE. Do desencanto à alegria: o 'Satyricon' de Petrónio e o 'Satyricon' de Fellini. **Humanitas (Coimbra)** 49, 1997, 169-175.
- PAGE, N. Colloquio con Luca Canali su *Fellini-Satyricon*. In: DE BERTI, R. *et al.* (curr.), **Fellini-Satyricon**: L'immaginario dell'antico. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee. I Giornata di studio, Milano, 6 marzo 2007. Milano: Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, 2009, p. 43-58.
- _____. La doppia lente. Petronio attraverso Fellini, ovvero Fellini attraverso Petronio. In: DE BERTI, R. *et al.* (curr.), **Fellini-Satyricon**: L'immaginario dell'antico. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle

- arti contemporanee. I Giornata di studio, Milano, 6 marzo 2007. Milano : Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, 2009, p. 19-42.
- PECERE, O. **Petronio**: La novella della matrona di Efeso. Padova: Antenore, 1975.
- PETRONE, G., Petrone, Petronio e la demistificazione della cultura del dolore e della morte. **Pan** n. 8, 1987, p. 95-103.
- RATTI, E. **L'età di Nerone e la storia di Roma nell'opera di Petronio**. Bologna: Pàtron, 1978.
- _____. Ricerche sul *luxus* alimentare romano fra il I sec. a.C. e il I sec. d.C.. **RIL** n. 100, 1966, p. 157-204.
- ROSATI, G. Trimalchione in scena. **Maia** n. 35, 1983, p. 213-227.
- ROTONDI, A. Polidoro Satyricon: per una rivalutazione del *Satyricon* di Polidoro-Bini. **StudUrb(B)**, LXXVIII-LXXIX, 2008, p. 273-281.
- SALANTRO, M. La città della Cena di Trimalchione e la seconda città campana del Satyricon. **A&R**, n.s. 37, 1992, p. 189-202.
- SANGUINETI, T. **Il Cinema secondo Sonego**. Bologna: Transeuropa; Cineteca del Comune di Bologna. 2000.
- STRATI, R. Tra Petronio 'Satyricon' e Fellini 'Satyricon' (riflessioni intersemiotiche sull'attualizzazione dell'antico), **AUFL**, 1, 2000, p. 87-97.
- STUCCHI, S. Esempi di sapienza oraziana nel Satyricon, tra svilimenti e rovesciamento. In: CASTAGNA, L.; VOGT-SPIRA, G. (edd.), **Perverttere**: Aesthetik der Verkehrung. Muenchen: G.K. Saur, 2002. p. 213-222.
- SULLIVAN, J.P. **Il Satyricon di Petronio**: uno studio letterario. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- _____. The Social Ambience in Petronius' Satyricon and Fellini Satyricon (1991). In: WINKLER, M.M. (cur.), **Classical Myth and Culture in the Cinema**, Oxford 2001, p. 258-271.
- WEISS, Z. Artistic trends and contact between communities in Sepphoris of late antiquity: recent research. In: BANGERT, S.; GWYNN, D.M. (curr.). **Religious Diversity in Late Antiquity**. Leiden; Boston: Brill, 2010. p. 167-188.
- ZANELLI, D. (cur.). **Fellini Satyricon di Federico Fellini**. Bologna: Cappelli, 1969.
- ZAPPONI, B. **Il mio Fellini**: Massiccio e sparuto, furente e dolcissimo, vecchio e infantile: l'uomo e il regista nel racconto del suo sceneggiatore. Venezia: Marsilio, 1995.

¹ È proprio il diretto interessato a dichiararlo, in seno ad alcune eloquenti considerazioni retrospettive riportate in SANGUINETI, 2000, p. 101 s.

² Cf. *ibid.*, p. 103 per un efficace resoconto da parte dello stesso Sonogo.

³ Questo uno stralcio delle dichiarazioni dell'attore rilasciate in un'intervista sul *Messaggero* del 15 ottobre 1968 (intitolata emblematicamente *Tognazzi contro Fellini*): «Preferisco Polidoro a Fellini: lavoreremo in un clima più modesto ma più autentico. Chi è Fellini da permettersi di tenere in ballo decine di persone? Io ho perso un anno da cretino (il riferimento è alla mancata realizzazione del film *Il Viaggio di G. Mastorna, detto Fernet*, nato da un progetto felliniano più volte rimandato e per il quale Tognazzi era stato scritturato da tempo, N.d.R.). Un film non è un quadro! Un quadro ognuno può farselo da sé, non un film! È una storia molto ridicola. Fellini rimane ormai consegnato all'ipocrisia, all'enfasi».

⁴ È opportuno segnalare, intanto, l'imponente lavoro collettaneo costituito da DE BERTI *et al.*, 2009, pubblicato in occasione del primo quarantennio dall'uscita del film, sviluppato in seno alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano e che prende le mosse da una Giornata di Studio interdisciplinare tenutasi nella stessa sede due anni prima. La redazione della sceneggiatura originale di Fellini e Zapponi è confluita in ZANELLI, 1969. Tra gli altri contributi, si ricordano quelli di HIGHET, 1970; MEDEIROS, 1997; STRATI, 2000; SULLIVAN, 2001; LAGO, 2002; EIGLER, 2004; GIANOTTI, 2012.

⁵ Fanno eccezione i contributi di ROTONDI, 2008 (che comunque, nel suo confronto con la pellicola felliniana, finisce – per forza di cose - col riservare a quest'ultima una parte consistente della trattazione) e, parzialmente, LAGO, 2006 (che, pur affrontando solo *tout en passant* il Trimalchione di Polidoro nella sua carrellata di trasposizioni cinematografiche della figura del liberto, offre un'interessantissima e più ampia analisi del rapporto tra quest'ultimo e i personaggi de *La grande abbuffata* di Marco Ferreri, sempre interpretato – tra l'altro – da Tognazzi negli indimenticabili panni dello chef Ugo).

⁶ Sarà utile ricordare le significative parole rivolte a Polidoro da Michelangelo Antonioni, e pubblicate nel 1969 su un'uscita della rivista *Cinema Nuovo* (anno XVIII, n. 202, p. 415): «Nel tuo film non c'è oscenità. Pornografia, si dice oggi. Ma anche se ci fosse, non tu andresti accusato, non gli autori che sono soltanto come Petronio Arbitro dei testimoni, ma coloro che provocano la pornografia, coloro che l'alimentano con il malcostume, la corruzione, la disonestà: sono loro i veri protagonisti. La licenziosità (direi che questa è l'esatta parola [...]), la licenziosità dilagante non solo qui ma in tutto il mondo non è che una ribellione, in un certo senso, nei confronti della realtà dei fatti. La pornografia mi annoia. Al tuo film mi sono divertito, ho riso come da tempo non mi accadeva al cinema. Certo, hai "cantato" la volgarità. E con questo? La volgarità è anche nel romanzo e questo ce l'hanno fatto studiare a scuola per istruirci sulla decadenza dell'epoca neroniana. (...) Tra l'altro è un film girato con notevole maestria».

⁷ In merito alla genesi e all'evoluzione del suo rapporto con il testo petroniano, cf. KEZICH, 2002, p. 280 ss.

⁸ Cf. *ibid.* per la discussione, tra le differenze rispetto a Petronio, della scelta felliniana di trasferire buona parte dell'azione dalla *Graeca urbs* del romanzo a Roma.

⁹ Si vedano ancora una volta, a tal riguardo, le affermazioni di Sonogo riportate in SANGUINETI, 2000, p. 102.

¹⁰ Questa è la definizione che del banchetto offre MARCHESI (1940, p. 45).

¹¹ BARCHIESI, 1981, p. 129.

¹² Cf. GENETTE 1997, p. 408.

¹³ Cf. PACE 2009a, p. 36.

¹⁴ Sulla spettacolarità fine a se stessa che vivifica, con debordante impiego di uomini e mezzi, la cornice del banchetto sin dal suo principio, si vedano le osservazioni di ROSATI (1983, p. 216 s.).

¹⁵ *Ibid.*, 6 ss.: [...] *reliquos autem collibertos eius (scil. Trimalchionis) cave contempnas. Valde sucossi sunt. Vides illum qui in imo imus recumbit: hodie sua octingenta possidet. De nihilo crevit. Modo solebat collo suo ligna portare. Sed quomodo dicunt — ego nihil scio, sed audivi — quom Incuboni pilleum rapuisset, et thesaurum invenit. Ego nemini invideo, si quid deus dedit. Est tamen sub alapa et non vult sibi male. Itaque proxime cum hoc titulo proscripsit: C. POMPEIVS DIOGENES EX KALENDIS IVLIIS CENACVLVM LOCAT; IPSE ENIM DOMVM EMIT. Quid ille qui libertini*

loco iacet? Quam bene se habuit! Non impropero illi. Sestertium suum vidit decies, sed male vacillavit. Non puto illum capillos liberos habere. Nec mehercules sua culpa; ipso enim homo melior non est; sed liberti scelerati, qui omnia ad se fecerunt. Scito autem: sociorum olla male fervet, et ubi semel res inclinata est, amici de medio. Et quam honestam negotiationem exercuit, quod illum sic vides! Libitinarium fuit. Solebat sic cenare, quomodo rex: apros gausapatos, opera pistoria, avis, cocos, pistorum. Plus vini sub mensa effundebatur, quam aliquis in cella habet. Phantasia, non homo [...].

¹⁶ Cf. Petr. Sat. 39, 1: *interpellavit tam dulces fabulas Trimalchio.*

¹⁷ In aggiunta alla rappresentazione dello stesso segno, nell'iconografia astrologica babilonese ed egiziana, come un centauro bicefalo - i cui due occhi visibili nelle figure guardano in direzioni opposte suggerendone la deviazione (cf. il commento al *locus* in esame in CIAFFI, 1967, p. 271 e, in rapporto a un altro passo della *Cena Trimalchionis*, BONA 1991, p. 186) - si consideri, ad esempio, lo strabismo del Sagittario nei mosaici di matrice pagana della Sinagoga di Zippori (cf., in proposito, WEISS, 2010, p. 180 ss. e in partic. 182) e, nondimeno, la testimonianza di Firmico Materno sul riscontro della medesima caratteristica in alcuni nati sempre sotto il segno in questione (Firm. *Math.* 8, 27, 11: *si vero in extrema linea Sagittarii, id est super caudam, fuerit inventus horoscopus, figuli nascentur: si vero infra caudam, erunt unioculi, strabi...*).

¹⁸ Per quanto il nome di Ettore Paratore non sia accreditato per la consulenza nei titoli di coda accanto a quello di Luca Canali, è proprio quest'ultimo a ricordarne il ruolo determinante in un'intervista sulla sua collaborazione con il regista riminese (PACE, 2009b, *passim*), e anche il co-sceneggiatore ZAPPONI (1995, p. 36 s.), nella sua memoria di Fellini come uomo e artista, offre un'eloquente e dettagliata testimonianza dello stesso incontro.

¹⁹ Attestata in ENDT, 1969, p. 8.

²⁰ Luc. 1, 53 ss.: *sed neque in Arctoo sedem tibi legeris orbe / nec polus aversi calidus qua vergitur Austri, / unde tuam videas obliquo sidere Romam.*

²¹ Tra i possibilisti a riguardo – comunque in posizione minoritaria – si segnalano GAGLIARDI (1970, p. 71) e, seppur meno convintamente, BELDON (1972, p. 147).

²² Cf. Suet. *Ner.* 6, 1: *Nero natus est Anti post VIII. mensem quam Tiberius excessit, XVIII. Kal. Ian. tantum quod exoriente sole, paene ut radiis prius quam terra contingeretur.*

²³ Per un'esauritiva documentazione su questo aspetto, cf. BAUMAN, 1974, p. 141 ss.

²⁴ GENETTE 1997, p. 419 ss. Più avanti, lo studioso impiega, ai fini di una maggiore chiarezza, il termine alternativo 'demoralizzazione', da intendersi come privazione, degradazione della valenza semantica profonda e della solida tessitura morale presenti nel modello.

²⁵ Emblematico, a tal proposito, un passaggio della recensione di Gianluigi Rondi, apparsa sul quotidiano *Il Tempo* del 5 settembre 1969: «[...] In ogni immagine - in ogni significato simbolico come in ogni colore o richiamo pittorico - Fellini, il mondo di Fellini, quello che egli ama o odia, quello in cui crede o ha creduto o in cui non crede più: e, soprattutto – con lo stesso terrore che scaturiva dalla crisi di impotenza creativa del protagonista di 8 ½ – l'angoscia di fronte all'impotenza di ogni tipo, che significa morte: l'angoscia della morte. La morte, la fine, l'annientamento sono la cifra del film, il suo messaggio estetico e drammatico: una nota sola, quella funebre, un colore solo, quello spettrale, un solo stato d'animo, quello del disfacimento».

²⁶ Su questo concetto, cf. GENETTE 1997, p. 393 ss.

²⁷ Si tratta, come ricorda sempre GENETTE (1997, p. 273 s.) dell'escissione di un blocco narrativo unitario.

²⁸ GAGLIARDI, 1984.

²⁹ Non si tratta della prima associazione del campo terminologico della cinematografia al romanzo (e all'episodio della *Cena* in particolare), se si considera il diffuso impiego del lessico audiovisivo per descrivere la strategia narrativa petroniana all'interno del già menzionato contributo postumo di BARCHIESI (1981, *passim*).

³⁰ GAGLIARDI, 1984, p. 286.

³¹ La trasposizione del medesimo intervento – peraltro mantenuta nello stesso punto dell'ipotesto - era anche presente, invero, nella sceneggiatura iniziale di Fellini e Zapponi, ma risulta inspiegabilmente assente dal montaggio conclusivo.

In ZANELLI (1969, p. 179, inqq. 328 s.), tuttavia, la restituzione della scena integrale consente la lettura dell'intervento originario: «Già da molti giorni ho il ventre che non funziona mica. Tuttavia mi ha giovato la scorza di melagrana e la resina con l'aceto. Mi brontola lo stomaco che pare el muggito d'un toro; anche voi, se avete un bisogno, fuori c'è tutto pronto: acqua, pitali, ogni cosa. Secondo me, non c'è tortura peggiore che trattenersi. Tu ridi, Fortunata! Ma de notte non mi fai dormire, non mi fai, per lo strepito. Credetemi, se il vento interiore raggiunge il cervello, si ammala ogni parte del corpo: so che molti ne sono morti».

³² BARCHIESI, 1981, p. 145.

³³ Su questa valenza allegorica del motivo delle emissioni ventrali all'interno del *Satyricon*, cf. LATEINER, 2017, p. 208.

³⁴ Sull'accostamento dei tratti trimalchioniani a figure di *principes*, cf. SALANITRO 1992, p. 201 (ma si veda anche ROSATI, 1983, p. 226 e *passim*). Sulle specifiche analogie fra Trimalchione e Claudio (ma con particolare riferimento alla rappresentazione del *princeps* offerta dall'*Apocolocyntosis* senecana), cf. FOCARDI, 1999, *passim*. Si ricordi altresì la considerazione del Pieter Burman, nella *praefatio* alla sua storica edizione petroniana del 1709, secondo cui l'autore avrebbe assorbito alcuni tratti distintivi di Claudio pienamente coerenti con la rappresentazione della satira menippea del Cordovese (*plurima in Trimalchione Petronii deprehendi Claudio convenientissima*).

³⁵ HUGHES, 1971, p. 108.

³⁶ È in tal senso che si muove, a nostro giudizio, l'impiego petroniano dei versi di Orazio sulla tematica in esame, più che in quello di un vero e proprio rovesciamento, postulato da STUCCHI (2002, p. 215 s.) nel suo interessante confronto tra l'epigramma di Trimalchione e i versi oraziani dell'Ode 2, 14.

³⁷ Sull'incauto utilizzo del 'tristico' da parte del liberto, che ne mette a nudo l'estrazione popolare e la sostanziale ignoranza, cf. CUGUSI, 1967, p. 90.

³⁸ Al di là rimandi oraziani individuati finora, non possiamo esimerci dalla menzione del rilievo di GAGLIARDI (1989, p. 16, n. 16), per il quale questo terzo verso dell'epigramma di Trimalchione «è un invito di chiara matrice epicurea (sia pure d'un epicureismo spicciolo e godereccio), che può richiamare il carne 5 di Catullo».

³⁹ GENETTE, 1997, p. 236.

⁴⁰ Il comando a Stico trova una perfetta corrispondenza in Petr. Sat. 77, 7: *interim, Stiche, profer vitalia, in quibus volo me efferti. Profer et unguentum et ex illa amphora gustum, ex qua iubeo lavari ossa mea*.

⁴¹ Una chiara smentita di questa eventualità, invero, è presente in PACE, 2009b, p. 45 n. 4.

⁴² Cf. GENETTE, 1997, p. 347.

⁴³ Hor. *carm.* 4, 7, 16, che convoglia e integra un accostamento metaforico – quello che vede nell'immagine dell'ombra l'emblema della precarietà dell'esistenza umana di fronte alla morte – ben radicato nella tragedia classica, specie sofoclea (cf. Aj. 126; *ibid.*, 144; El. 1159, la cui espressione σποδὸν τε καὶ σκιδὸν ἀνωφελεῖ offre una matrice pressoché perfetta di quella oraziana; fr. 13 R.) ma altresì presente, ancor prima, nella lirica arcaica (si ricordi, a titolo esemplificativo, la definizione pindarica dell'uomo come σκιδῶς ὄναρ in *Pyth.* 8, 95).

⁴⁴ Si rinvia, per una rapida ma puntuale ed efficace analisi di questo aspetto, a LABATE, 1995, p. 172 s.

⁴⁵ Una ulteriore eco dell'ultimo verso lucreziano menzionato è altresì riscontrabile in Seneca (*ep.* 24, 13: *non hominibus tantum, sed rebus persona demenda est et reddenda facies sua*, pur col venir meno della pregnante antitesi asindetica). Per una opportuna contestualizzazione del *locus* senecano in questione, cf. LAUDIZI 2003, p. 129.

⁴⁶ Cf. Lucr. 3, 41 ss.: *nam quod saepe homines morbos magis esse timendos / infamemque ferunt vitam quam Tartara leti / et se scire animi naturam sanguinis esse, / aut etiam venti, si fert ita forte voluntas, / nec prosum quicquam nostrae rationis egere, / hinc licet advertas animum magis omnia laudis / iactari causa quam quod res ipsa probetur / Extorres idem patria longeque fugati / conspectu ex hominum, foedati crimine turpi, / omnibus aerumnis adfecti denique vivunt, / et quocumque tamen miseri venere parentant / et nigras mactant pecudes et manibus divis / inferias mittunt multoque in rebus acerbis / acrius advertunt animos ad religionem*.

⁴⁷ Un'interessantissima interpretazione di questi versi è offerta da FARRINGTON (1955, p. 10 s. e *passim*).

⁴⁸ Scrive RATTI (1978, p. 174), riferendosi a Trimalchione in merito al suo rapporto con la figura mitologica: «Petronio lo incatena al ruolo di una Sibilla vicina alla fine, eppure gaia e ciarliera perché cieca». A cogliere invece, come noi, una sorta di lucido denudamento emozionale nella pur erronea menzione della Sibilla morente è CAMERON (1970, p. 339), il quale sottolinea: «Trimalchio's unhappiness with his hard won luxury causes him to dwell upon the comforts of death. The dreary opulence about him is the fulfillment of his lifelong dream».

⁴⁹ In merito alla 'sospensione' della Sibilla e al suo nesso con il desiderio di morte – con una serie di interessanti raccordi allo stratificato complesso narrativo e mitologico imperniato sulla medesima figura, si rimanda all'ampia disamina offerta da BORGHINI, 1998.

⁵⁰ Cf. Ov. *met.* 14, 131 ss.: ... *neu nescius erres, / lux aeterna mihi carituraque fine dabatur, / si mea virginitas Phoebos patuisset amanti. / dum tamen hanc sperat, dum praecorrumpere donis / me cupit, "elige," ait "virgo Cumaea, quid optes: / optatis potiere tuis." ego pulveris hausti / ostendens cumulum, quot haberet corpora pulvis, / tot mihi natales contingere vana rogavi; / excidit, ut peterem iuvenes quoque protinus annos. / hos tamen ille mihi dabat aeternamque iuventam, / si Venerem paterer: contempto munere Phoebi / innuba permaneo; sed iam felicior aetas / terga dedit, tremuloque gradu venit aegra senectus, / quae patienda diu est. nam iam mihi saecula septem / acta, tamen superest, numeros ut pulveris aequem, / ter centum messes, ter centum musta videre. / tempus erit, cum de tanto me corpore parvam / longa dies faciet, consumptaque membra senecta / ad minimum redigentur onus: nec amata videbor / nec placuisse deo, Phoebus quoque forsitan ipse / vel non cognoscet, vel dilexisse negabit: / usque adeo mutata ferar nullique videnda, / voce tamen noscar; vocem mihi fata relinquent;* Serv. *ad Aen.* 6, 321: *Sibyllam Apollo pio amore dilexit et ei obtulit poscendi quod vellet arbitrium. illa hausit harenam manibus et tam longam vitam poposcit. cui Apollo respondit id posse fieri, si Erythraeam, in qua habitabat, insulam relinqueret et eam numquam videret. profecta igitur Cumas tenuit et illic defecta corporis viribus vitam in sola voce retinuit. quod cum cives eius cognovissent, sive invidia, sive miseratione commoti, ei epistolam miserunt creta antiquo more signatam: qua visa, quia erat de eius insula, in mortem soluta est (...).*

⁵¹ Al di là della nota e interessante teoria - formulata la prima volta da KLEBS (1889, p. 630) e brillantemente ripercorsa da SULLIVAN (1977, p. 86 s. e *passim*) - che attribuisce la pervasività dei rimandi all'*Odisea* (si consideri il passo in esame) alla visione petroniana del romanzo come sovvertimento parodistico del poema omerico, appare molto convincente la spiegazione fornita da CAMERON (1970, p. 339) in merito alla pertinenza dell'aneddoto sulla Sibilla fra i presunti rimandi a Omero stesso: la confusione soggiacente all'errore del liberto sarebbe quella tra Σίβυλλα e Σκύλλα, dovuta alla palese similarità fonica e grafica tra i due nomi.

⁵² Se ne dà conto in ZANELLI, 1969, p. 179 (inq. 330).

⁵³ «Ahi, meno che mosche siamo, meno che mosche ... Loro una certa resistenza ce l'hanno, ma noi niente più che delle bolle siamo» (27' 25"). È oltremodo evidente, tra l'altro, la ripresa delle parole di Seleuco nell'ipotesto, allorché, con riguardo alla morte dell'amico Crisanto avvenuta poche ore prima, commenta: *Modo, modo me appellavit. Videor mihi cum illo loqui. Heu, cheu. Utres inflati ambulamus. Minoris quam muscae sumus, muscae tamen aliquam virtutem habent, nos non pluris sumus quam bullae* (Petr. *Sat.* 42, 3 s.; sugli *utres inflati* come termine di confronto, si è già avuto modo di esprimere le dovute considerazioni).

⁵⁴ Una disamina dell'argomento abbastanza dettagliata è offerta da PECERE, 1975, p. 81 ss. e *passim*.

⁵⁵ In merito ai rapporti intertestuali tra la *Cena Trimalchionis* e la satira oraziana di Nasidieno (2, 8), cf. RATTI, 1966, p. 159 ss., nonché CONTE, 1997, p. 127 ss.

⁵⁶ Cf. Eur. *Bacch.* 1125 ss.: *λαβούσα δ' ὠλένης ἀριστερὰν χέρα, / πλεουραῖσιν ἀντιβᾶσα τοῦ δυσδαίμονος / ἀπεσπάραξεν ὤμον, οὐχ ὑπὸ σθένους, / ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χερσίν: / Ἴνῳ δὲ τὰπὶ θάτερ' ἐξεργάζετο, ῥηγνύσα σάρκας, Αὐτονόη τ' ὄχλος τε πᾶς / ἐπέιχε βακχῶν (...); *ibid.*, 1209 s.: *ἡμεῖς δὲ γ' αὐτῆ χειρὶ τόνδε θ' εἴλομεν, / ἡμεῖς δὲ γ' αὐτῆ χειρὶ τόνδε θ' εἴλομεν; *ibid.*, 1291: οὐπὲρ πρὶν Ἀκτέωνα διέλαχον κύνας* (le carni straziate, in quest'ultimo caso, sono invero quelle di*

Atteone, con il cui sbranamento da parte delle cagne furiose si instaura un immediato parallelo).

⁵⁷ Sen. *Thy.* 277 s.: ... *liberos avidus pater / gaudensque laceret et suos artus edat, ibid., 760 ss.: ipse divisum secat / in membra corpus, amputat trunco tenus / umeros patentis et lacertorum moras, / denudat artus durus atque ossa amputat, ibid., 1067 s.: scidit ore natos impio, sed nesciens, / sed nescientes.*

⁵⁸ Per una prospettiva più generale sul rapporto tra Petronio e Seneca, cf. BOCCHI, 2004, *passim*.

⁵⁹ Rileva, a giusta ragione, CUCCHIARELLI (1999, p. 176 ss.) come l'intero episodio petroniano simboleggi quella *facies* della gastronomia che, «se sollecitata da forti istanze culturali, può produrre strumenti utili per intervenire sulla realtà, interpretandola, e quindi dominandola (...). Non solo (...) la mimesi della *natura*, ma anche la tecnica di manipolarla, di ricrearla, è propria dell'arte culinaria». Si rimanda altresì, in proposito, agli appunti sulla manipolazione della natura da parte di Trimalchione in ROSATI, 1983, 221 ss.

⁶⁰ Un punto di convergenza di un certo interesse con Seneca filosofo è dato dal riferimento alla pratica del vomito presente nel testo petroniano (*Sat.* 66, 5: *in prospectu habuimus ursinae frustum, de quo cum imprudens Scintilla gustasset, paene intestina sua vomuit*) e ripreso, in due momenti diversi, dalle trasposizioni filmiche. Fellini mantiene l'attribuzione delle stesse parole ad Abinna nel suo resoconto delle bislacche ghiottonerie consumate durante il banchetto funebre da cui proviene insieme alla moglie Scintilla (38' 00": «... E come piatto forte, orso con uova di papera incappucciate, che quella golosona della mia signora se n'è magnato tanto che poi ha dato di stomaco»). La pellicola di Polidoro, ignorando il personaggio di Abinna, colloca lo stesso, disturbante elemento dopo la breve disquisizione di Trimalchione sulla morte (culminante, come si è visto, con l'invito a mangiare a sazietà e seguita da un affastellarsi di primi piani di convitati intenti ad addentare e masticare carne in modo vorace e rumoroso), in una piccola stanza adiacente al triclinio dove gli ospiti satolli sono chini a vomitare (1h 04' 40"); tra questi, una giovane donna che invita Eumolpo – visibilmente nauseato – a fare lo stesso («Lo hai già fatto tu? Prova con due dita...»). Le riscritture fanno riferimento a due diverse cause di malessere: nel primo caso, il vomito è indotto non solo dalla quantità di cibo, ma anche – e soprattutto – dalla particolarità di difficile assimilazione dell'alimento ingerito (l'orso con uova di papera incappucciate, un piatto ricercato e a dir poco atipico), mentre nel secondo caso è evidente che i personaggi vomitano solo per indigestione e col chiaro fine di riprendere a ingozzarsi. Entrambe le eventualità sono oggetto della stigmatizzazione senecana, che si appunta sia sul malcostume del popolo romano, dedito agli eccessi e definito *ebrius ac vomitans* (*epist.* 18, 4) – contrapponendovi la morigeratezza figlia della forza morale – sia su prelibatezze alimentari ricercate quanto inutili (*epist.* 108, 15: *nec ... cibi sed oblectamenta*, in riferimento a ostriche e funghi), facili a scivolare nello stomaco come a risalire per esser vomitate (*facile descensura, facile reditura*).

⁶¹ Si vedano, a tal proposito, le significative riflessioni di BECHET (2006, p. 494 s.): «Per trasmettere le sue intenzioni, Petronio ha scelto due bravi conoscitori del mondo del teatro, del circo e dell'anfiteatro: Trimalchione, quale organizzatore, ed Encolpio, quale destinatario e interprete della cena-spettacolo. E non a caso quest'ultimo è un non-iniziato in tali svaghi mondani. E questo perché l'autore doveva rendere accessibili anche al lettore le raffinatezze della cena e svelare i meccanismi della loro percezione. Così, all'inizio, Encolpio prova solo l'impressione di assistere ad uno spettacolo: *pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes* (31,7). In seguito fa delle associazioni involontarie con il mondo del circo e degli anfiteatri, suggerite dall'aspetto degli oggetti e dai gesti dei personaggi: *Subinde intrauerunt duo Aethiopes capillati qui pusillis utribus, quales solent esse qui harenam in amphitheatro spargunt, unumque dedere in manus* (34, 4); e, alla fine, nel momento in cui entra in scena lo *scissor-essedarius*, il dubbio di assistere ad uno spettacolo (*ludus*) con oggetti e personaggi simbolici diventa quasi una certezza, e a questo scopo si rivolge al suo compagno seduto sul letto vicino qui *saepius eiusmodi ludos spectauerat* (36, 8)».

⁶² È comunque doveroso segnalare che, a partire da 1h 11' 40", la pellicola traspone (a differenza di quella felliniana) la lettura del finto testamento di Trimalchione (*Petr. Sat.* 71, 1 ss.), con il giusto risalto attribuito alla promessa di liberazione degli schiavi.

⁶³ La doppia definizione è presente in Sen. *epist.* 22, 14.

⁶⁴ Cf. Sen. *brev. vit.* 10, 4.

⁶⁵ Cf. Sen. *epist.* 101, 8 s.: *nihil est miserius dubitatione venientium quorsus evadant; quantum sit illud quod restat aut quale sollicita mens inexplicabili formidine agitur. (...) Ille (...) ex futuro suspenditur cui inritum est praesens.*

⁶⁶ Cf. Sen. *epist.* 12, 8.

⁶⁷ Cf. PETRONE, 1987, p. 100.

Alfieri *vertit* Terenzio: la scoperta del comico e il ruolo di Elio Donato

Noemi Corlito

RIASSUNTO

Con l'intento di plasmare un suo personale verso comico, a partire dal 1790 Vittorio Alfieri traduce, legge e postilla le commedie di Terenzio, dimostrando nell'occasione la sua natura di filologo, attento alle edizioni e ai commenti di cui esse sono corredate. In particolare, per recuperare la comicità latina, Alfieri plausibilmente legge e fa proprie le 'preziose' lezioni del commento esegetico di Elio Donato, riversandone le glosse nell'atto del tradurre l'*Eunuchus*.

PAROLE CHIAVE

Vittorio Alfieri; traduzione; Terenzio; Eunuchus; Elio Donato; commentario.

SUBMISSÃO 26 out. 2018 | APROVAÇÃO 29 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 08 jan. 2019

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i36.23218>



e opere varie e pur troppe, che io mi prendeva a tradurre, sono tutte prodotti più o meno eccellenti de' più eccellenti Scrittori dell'antichità. Sallustio, Virgilio, Terenzio, Eschilo, Euripide, Sofocle, Aristofane, e Cicerone [...]. Io intraprendeva già questi lavori per impossessarmi dell'intelligenza delle due lingue classiche, per imparare sempre più a conoscerne il valore, ed a maneggiare la mia,¹ e per isfuggire e l'ozio ed i tristi pensieri [...]. Si vedrà forse da chi le

esaminerà bene, che, se io non sempre ho perfettamente intesi i testi, almeno per lo più li ho certamente al vivo sentiti;² il che talvolta equivale, se pur non sorpassa, l'intendere».³

Di primo acchito, non si prospetta come insolita la scelta di Vittorio Alfieri, «primo signor dell'italo coturno»,⁴ di istituire un 'dialogo' maturo e consapevole con i 'prodotti' dei tragediografi, greci e latini, o degli storici e dei poeti che, a modo loro, hanno affrontato temi e rappresentato personaggi tragediabili - a voler riutilizzare il conio alfieriano⁵. Qui il richiamo è alle *Tragedie* di Seneca, a *La Guerra di Catilina* e a *La guerra di Giugurta*⁶ di Sallustio, all'*Eneide* di Virgilio, senza voler trascurare i 'pilastri' della letteratura greca, con particolare attenzione alla triade Eschilo-Sofocle-Euripide.⁷ In questo *excursus* sommario tra le sue traduzioni,⁸ c'è una tappa - direi quasi insperata -, in cui vale la pena 'sostare', per apprezzare una volta in più il peculiare laboratorio in cui opera Alfieri. E' appunto singolare che egli, che si è affermato con innegabile successo nell'arte tragica del Settecento, abbia scelto contestualmente di rivolgere le sue attenzioni verso chi, della commedia latina è uno dei 'maestri': Publio Terenzio Afro.⁹ Vero è che l'Astigiano con convinzione confessa la sua fervida passione per il genere comico,¹⁰ al quale, però, non riesce totalmente ad aderire a causa di una natura volta al pianto più che al riso.¹¹ Impregnato di cultura e di ambizioni, stimolato dalle letture che lo accompagnano fin dall'adolescenza, il

Nostro porta avanti un progetto ben più rivoluzionario per riuscire a dar sfogo alla sua «doppia vocazione»: ¹² tentare «l'ingresso in Parnasso col socco e coturno ad un tempo». ¹³ Un progetto, questo, che porterà a termine solo nel 1800, ¹⁴ mettendo per iscritto sei commedie (oggetto poi di varie critiche), che vedono il loro autore segnato da una inclinazione al tragico piuttosto che al comico. ¹⁵ Egli, prima di comporre secondo il suo 'genio', sentendosi inappagato dal teatro comico contemporaneo, ¹⁶ tenterà, infatti, «l'arte del verso comico», ¹⁷ attingendo da quello che gli piacque definire un «purissimo modello», ¹⁸ ossia Terenzio: lo fa sfruttando a suo vantaggio la pratica della traduzione, convinto com'è che «nulla insegna quanto il tradurre». ¹⁹

Ad una prima fase di apprendistato (1790-1793), che lo vede impegnato nelle traduzioni delle sei commedie terenziane, ²⁰ ne segue, in maniera sorprendente, una – di sola lettura – risalente al 1797. ²¹ A prescindere dall'effettiva funzione di modello svolta dal commediografo latino, ²² non possono passare inosservate le riflessioni elaborate da Alfieri in fase di lettura e apposte di proprio pugno, sotto forma di postille, al termine di ciascuna commedia. Da tali giudizi si coglie innegabilmente un elogio convinto e ribadito dell'eleganza di Terenzio, ²³ che, però, lontana dai *sales* di Plauto e di Aristofane, ²⁴ fa trapelare una certa freddezza, cifra identificativa, questa, di tutta l'opera terenziana – secondo l'interpretazione alfieriana. ²⁵ La *summa* del giudizio di Alfieri su Terenzio si sostanzia nella postilla relativa all'*Hecyra*: *Sex istae Comoediae, una sola prorsus sunt, perelegans semper, et perfrigida. Me poenitet vertisse totas: satis erat una, superque.* ²⁶ Insomma, egli ha tradotto, letto e annotato a fatica questi versi e il risultato di questo lavoro è sostanzialmente deludente: si è pentito di essersi esercitato in maniera indefessa su queste commedie, a tal punto da negar loro la funzione principe del genere, ossia il *movere risus*. Per la precisione, va segnalata un'unica eccezione: essa riguarda – almeno per alcuni aspetti – l'*Eunuchus*, il cui commento recita: *Idem ac de Andria, de hac sentio; nisi quod haec calidior mihi aliquantulum visa.* ²⁷

Per Alfieri, ‘coturnato’ per natura ed esperienza e che tuttavia desidera addentrarsi nei meandri del ‘teatro del sacco’, l’*Eunuchus*, la commedia più plautina nella produzione terenziana – diremmo a questo punto ‘più calda’ –, si profila come ideale ‘palestra’ in cui esercitarsi. Tra tutte, le prime due scene dell’atto III si prospettano particolarmente adeguate a fornire l’‘essenza’ del comico, incentrate come sono su un innegabile ‘gioco delle parti’ – s’intende quello tra l’*infans miles*, l’*edax parasitus*, la *faceta meretrix*, il *callidus servus* –, costruito con maestria attraverso un ricercato ‘gioco’ linguistico e retorico. Nell’approntare la traduzione di queste scene, Alfieri dà prova della sua sensibilità intellettuale e artistica, cogliendo gli ‘escamotages’ comici e finendo con l’identificare i singoli fili della commedia intrecciati ad arte dall’autore. L’abilità drammaturgica del Nostro spicca nei ‘luoghi’ più intriganti di queste scene, specie lì dove Terenzio, costruendo le sue ‘maschere’, ha creato meccanismi di comicità niente affatto scontati. Un comicità, questa, che sovente prende l’avvio dal ‘solito’ Trasone, *gloriosus* e *stolidus*, e, per questo, ignara vittima delle moine del suo parassita Gnatone. Il soldato, infatti, si lascia abbindolare dalla retorica persuasiva messa in atto dal ‘mangione’, che entra in scena recando al suo padrone i ringraziamenti da parte dell’amata Taide, oltremodo entusiasta per l’apprezzabile suonatrice di lira che le è stata concessa in dono.²⁸ La prevedibile reazione di riconoscenza della *meretrix* è, a detta del *miles*, la dimostrazione di una sua rara capacità, ossia quella di riuscire gradito a tutti con le sue ‘imprese’: *Est istuc datum / profecto ut grata mihi sint quae facio omnia*.²⁹ Questa attitudine, mette in chiaro Alfieri, non è affatto studiata e artificiosa: «Ell’è una mia / Propria sorte, che in tutto quel che imprendo / A tutti piaccio».³⁰ Il sostantivo ‘sorte’, che contribuisce sensibilmente al ‘gioco’ di cui sopra, giacché amplifica la natura straordinaria di Trasone, non si ritrova nel testo di partenza, né peraltro nelle traduzioni che precedono quella alfieriana: che il *miles* sia apprezzato da tutti per le sue azioni è un «un dono di natura», secondo la Bergalli, un «privilegio», per Forteguerra.³¹ In maniera inaspettata e inedita, Alfieri dunque dilata l’aura di eccezionalità attorno a questa

‘maschera’, valendosi della ineludibile ‘fatalità’, connessa all’evocazione della sorte, in virtù della quale il ‘fortunato’ arriva a farsi apprezzare massimamente da tutti, perfino dal re. Senza dubbio si tratta di una sorte che, già benigna nei suoi confronti, è rinvigorita – secondo le parole del parassita – da un non comune *sal*, ossia dalla *sapientia*.³² Di fronte a una tale lusinga, a Trasone, ormai ‘pieno di sé’, non resta che asserire, replicando compiaciuto: *Habes*.³³ Alfieri non si accontenta di recuperare il significato immediato del verbo o di ricorrere alle espressioni «Oh, apposto tu ti sei» e «Così è», come i suoi ‘predecessori’,³⁴ ma, tralasciandoli, si spinge oltre, risolvendo diversamente questa battuta e conferendole maggior enfasi: «L’hai detta». Con questa specifica traduzione, l’Astigiano attribuisce una inconsueta sfumatura al verbo, grazie alla quale non presenterà unicamente un soldato che condivide, ‘glorioso’ com’è, l’elogio che gli viene tributato: accolla infatti la responsabilità esclusivamente al parassita, che schiettamente intesse la lode.

Queste assidue, eppure minime, ‘intromissioni’ da parte di Alfieri concorrono a tratteggiare, con il ricorso a strategici dettagli, la ‘maschera’ di Trasone, che, come ogni *miles gloriosus* che si rispetti, vanta le sue azioni. Infatti è con l’evidente proposito di essere elogiato che chiede al suo ‘lacchè’ di parassita: *Quid illud, Gnatho, / quo pacto Rhodium tetigerim in convivio, / numquam tibi dixi?*³⁵ Il Nostro, da par suo, ha ben inteso che, per esprimere l’effettivo valore semantico di *tetigerim*, così come è adottato da Terenzio, non sarà sufficiente il ricorso al verbo italiano ‘toccare’: il termine latino in questione, tra le altre, abbraccia infatti anche l’accezione di ‘prendere in giro con le parole, ridicolizzando’: «E di quell’altro, / Del Rodiotto,³⁶ non tel dissi io mai, / Gnatón, come io al convito il bezzicava?». Il verbo ‘bezzicare’,³⁷ selezionato scrupolosamente per questo ‘luogo’, è atto a riconsegnare al pubblico il senso più confacente al ‘quadro’ appena delineato, un quadro in cui si iscrive un violento motto di spirito, scagliato contro un giovane incauto come se fosse un’arma d’offesa. D’altronde Alfieri, ogniqualvolta verrà alle prese con il *miles*, anche quando costui sarà in compagnia dell’amata *meretrix* Taide,

emergerà come consapevole e mai scialbo interprete della comicità sottesa a questa scena, imperniata sulle millantate imprese del *miles gloriosus*³⁸ e l'*adsentatio parasitica*; si tratta di una comicità che si dispiega altresì mediante le battute degli altri personaggi. I loro abietti tentativi di nobilitare il nome e il mestiere del soldato 'fanfarone', per ottenere i favori che egli elargisce, sono del tutto vani, considerato che la sua natura viene fuori in maniera prorompente tramite la sua 'lingua'. Il soldato è, come sempre, gretto e poco elegante, anche nelle occasioni in cui dovrebbe persuadere Taide, affinché non ceda alle lusinghe del rivale Fedria. Infatti, anziché sfruttare il *sermo eroticus*, il *miles* ricorre grossolanamente ad un linguaggio triviale, rivolgendosi all'amata con l'appellativo, dai chiari connotati sessuali, *meum savium*.³⁹ Talmente è *agrestis*⁴⁰ Trasone, che, non solo accompagna le parole ai gesti – un bacio –, ma pone alla donna da sedurre una domanda alquanto scomoda o, almeno, poco signorile: *Ecquid nos amas / de fidicina istac?*⁴¹ Questa interrogativa, nelle 'mani' di Alfieri, viene lievemente ritoccata – «un pocolin più m'ami, / Da ch'io la bella cantatrice in dono / T'inviati?» – almeno in relazione ad *ecquid* con valore avverbiale, reso ora con un avverbio di significato non difforme: 'pocolin'. Come per gli *exempla* precedenti, questa lieve modifica è operata esclusivamente da Alfieri,⁴² che di fatto sta imponendo una delimitazione al sentimento; delimitazione, questa, che ha un suo valore comico: di fronte a quel dono così prezioso e ricercato, la meretrice non potrà far altro che essere vinta d'amore per lui.

Le succitate argomentazioni di carattere lessicale sono utili, *in primis*, per rilevare l'*elegantia verborum* di Terenzio – ossia la capacità di scegliere, in una vasta gamma di termini possibili, quello che più si adatta al contesto – e, parallelamente, per dar risalto alla perizia messa in pratica da Alfieri nel rispettare tempestivamente tale *proprietas*. In altre parole, egli, approcciandosi ai versi latini, di volta in volta dà dimostrazione della sua attitudine ad addentrarsi nelle dinamiche sceniche, che creano l'intreccio teatrale: questa attitudine infatti lo porta a recepire appieno la 'verve' comica del dettato terenziano, secondo un procedimento che fa trapelare una

spiccata sensibilità drammaturgica, virtualmente in grado di ricreare a favore di un ipotetico pubblico italiano tra Settecento e Ottocento una commedia che abbia in sé, pur con le dovute eccezioni, o, meglio, gli opportuni adattamenti, il segno netto e tangibile della dipendenza ossequiosa dell'originale latino. In altre parole, per arrivare a recuperare la comicità di Terenzio, l'Astigiano in molti casi si è sforzato di piegarsi al modello e, in altri casi, ha provato addirittura a rincarare, se necessario, la portata comica delle battute terenziane, amplificando con degli *addenda* la vitalità che segna i singoli interventi dei personaggi.

Questo intervento 'aggiuntivo' è esperito all'inizio dell'atto III, quando Parmenone si fa avanti sulla scena, al fine di stabilire il momento più favorevole per condurre il dono del suo padrone Fedria. Laddove il servo di terenziana 'fattura' afferma che *Hoc proviso ut, ubi tempus siet, / deducam. Sed eccum militem*,⁴³ quello 'settecentesco' così esordisce: PARMÉNONE (da sé) «Io vengo / Un po' a spiar del quando potrò porre / A Taide in casa il padroncino Eunuco. / Ma Trasòn veggo: zitti». A ben vedere, nel testo di partenza, non viene in alcun modo marcato l'«a parte», che Alfieri, invece, intenzionalmente introduce, facendo leva sull'impiego e, dunque, sulla forza scenica di questo artificio teatrale, avvalendosi peraltro dell'imperativo finale. Una operazione, questa, che non rimane isolata, dato che, quando lo stesso Parmenone scaglierà una maledizione — *At te di perdant!*⁴⁴ — contro il soldato, il nostro 'traduttore' daccapo espliciterà che il personaggio sta parlando «da sé». La scelta di immettere degli «a parte» è esclusiva dell'Astigiano, visto che Bergalli e Forteguerrri — prima di lui — e Cesari — negli anni successivi⁴⁵ —, non fanno alcun cenno a questo stratagemma comico, che consente al servo di mettere il pubblico al corrente della sua volontà e del suo giudizio negativo sul *miles* e il suo parassita, senza che costoro riescano a sentirlo, impegnati come sono a rispettare il loro 'copione'. Nella fattispecie, per Gnatone ogni occasione è buona per lusingare Trasone e, a tal proposito, anche una mera risata fragorosa, scaturita come reazione ad un *sa l* raccontato dal 'gloriosus', sarà un accorgimento per conseguire i suoi miseri

profitti. Infatti, ascoltando per l'ennesima volta il 'raffinato' adagio *Lepus tute es, pulpamentum quaeris?*⁴⁶ rivolto contro un giovane di Rodi – finge di averlo ascoltato in quel momento per la prima volta e, in un 'a parte', ammette che *plus milies audivi*⁴⁷ –, dopo la risata, riconosce di non aver mai apprezzato qualcosa di così *facetum, lepidum, lautum*,⁴⁸ tanto da sembrare degna dell'intelligenza degli antichi.⁴⁹ Al fine di rendere ancor più risibile la 'gag', Alfieri tenta di 'rianimare' il testo terenziano con ingegnosi supplementi: la risata sardonica diviene ulteriormente sonante nella traduzione alfieriana, dal momento che all'interno della interiezione «Ah ah» – coincidente con quella latina, *Hahahae*⁵⁰ – incorpora l'espressione «...che il riso...» e, dopo l'intervento di Trasone, la completa con «...Affogami». Tale versione, nonostante non sia strettamente correlata al testo terenziano, né coincidente con le versioni di Bergalli e Forteguerra,⁵¹ riesce ad enfatizzare l'effetto scenico del *risus*, così intenso che pare possa soffocare il parassita. L'integrazione di «...che il riso...Affogami» è la dimostrazione che Alfieri non si è limitato a tradurre pedissequamente l'originale lingua, ma è riuscito ad entrare nella trama della commedia, dato che l'*addendum* potrebbe avere la sua 'ragion d'essere' nei versi precedenti (410ss.). In quest'ultimo frangente, infatti, il *miles* sta rievocando la volta in cui, con la sola 'lingua', si scagliò violentemente contro l'avversario – il temibile capo degli elefanti indiani –: *Invidere omnes mihi, / mordere clanculum; ego non flocci pendere; / illi invidere misere, verum unus tamen / inpense, elephantis quem indicis praefecerat. / Is ubi molestus magis est: "quaeso" inquam "Strato, / eon es ferox quia habes imperium in beluas?"*.⁵² Terenzio, nel proporre questa scenetta, si avvale di un enfatico accorgimento linguistico, incentrato su un palmare uso di verbi al modo infinito. Se Bergalli e Forteguerra,⁵³ pur recuperando il senso della battuta così come è stata concepita dal poeta latino, non badano agli infiniti e all'insistenza calcolata di cui sono oggetto, Alfieri, al contrario, prende atto di non trovarsi dinanzi ad un semplice uso linguistico, ma ad un calibrato 'gioco' retorico, che egli è 'obbligato' a replicare nella sua versione, per imprimerle l'appropriata forza espressiva:

Invidiato / Quind'io da tutti; e sotto voce tutti / Dietro a *mordermi*; ed io, né un fico pure / A *prezzarli*; ed i miseri, a *disfarsi* / Dal livor tanto, e indarno. Ma, fra questi, / Più ricco d'astio *distinguersi* un certo, / Ch'agli Indiani Elefanti avea preposto / Il Re. Costui, m'era moltesto troppo; / Ond'io gli dissi un dì: Stratòne, in grazia, / Se' tu bestial perché alle bestie imperi?⁵⁴ Oltre a ciò, in questa battuta Alfieri intuisce appieno che il soldato, colpendo con un motto, è come se avesse sguainato il suo *gladium*, tale da sgozzare l'avversario invidioso e renderlo *mutus ilico*.⁵⁵ Che Trasone fosse in grado di ammutolire con i suoi *sales* è esplicito nel testo, ma l'ulteriore precisazione del Nostro – ossia «Muto, dal colpo» –, indiscutibilmente non trova fondamento nel testo latino, né nelle versioni di Bergalli e Forteguerra:⁵⁶ egli ha accortamente dettagliato *mutus*, pronunciato da Trasone, tenendo conto dell'uso del verbo *iugulo*, proprio del linguaggio militare, di cui si è appena servito Gnatone.⁵⁷ Insomma, Alfieri ha afferrato appieno che le parole 'taglienti' di Trasone finiscono per ammutolire colui al quale sono rivolte – e.g. il capo degli elefanti – e, quando passa alle battute successive – quelle relative al proverbio sulla lepre –, tiene conto di quanto tradotto precedentemente: aggiungendo «... affogami» nella traduzione, arriva a sostenere che i motti impietosi del *miles* possono togliere la parola e il respiro non solo a chi è il bersaglio diretto, ma anche a chi, come Gnatone, si ritrova casualmente ad ascoltarli e si lascia andare ad una risata.⁵⁸ Insomma, si tratta di battute salaci, che tolgono la parola, che annientano l'avversario e incutono timore negli astanti, a tal punto che, a detta del 'miles', *metuebant omnes iam me*.⁵⁹ Traducendo con «[...] ch'io 'l terror di tutti / Co' motti miei mi feci», ancora una volta, l'Astigiano sta dando il suo personale apporto alla scena, aggiungendo «co' motti». Una tale puntualizzazione pone il lettore / spettatore di fronte alla ormai nota *stultitia* di Trasone, che, nel tentativo di esaltare la sua presunta e ostentata 'verve' comica, ridimensiona inavvertitamente il suo valore militare, quello per cui, piuttosto, dovrebbe consegnarsi alla società, ossia al pubblico: tutti lo temono, ma per i suoi *sales*, non per il *gladium*. Detto in altre parole, Alfieri domina la comicità di cui sono investite, ognuna a

modo proprio, queste ‘maschere’, spinte unicamente da uno scopo pragmatico, a non voler dire miserevole. Questo coefficiente comico si riaffaccia con una certa intensità ai vv. 439ss.: Gnatone sta proponendo al suo padrone un espediente per far cadere ai suoi piedi l’amata (lo scopo è quello di farla ingelosire, proponendo di invitare al banchetto un’altra suonatrice, Panfila); per il *miles*, questa è una tattica inappuntabile, che egli, però, non sarebbe mai stato in grado di escogitare. Il parassita, che di retorica è esperto, per rimpolpare la gloria altrui, ribatte: *Ridiculum! Non enim cogitaras; ceterum / idem hoc tute melius quanto invenisses, Thraso*.⁶⁰ Pur mantenendosi fedele all’originale, Alfieri interviene con la sua personale ‘penna’ sul testo: «Eh, Trasón scherza. Vuoi dir che a ciò finora non pensavi. Ma tu in pensarvi, trovavi assai meglio».⁶¹ In questa versione, viene aggiunto *ex novo* un’espressione – «ma tu in pensarvi» –, che con tutta evidenza non snatura affatto il contenuto della battuta terenziana; tutt’altro: lo specifica, facendo risuonare le parole di lode rivolte al *miles*, elogiato, ancora una volta, per il suo *sal*. Infatti, Gnatone, in questo e negli altri casi, sta sfoderando le sue affilate ‘armi’, quelle di un *edax*, che si pone come fine del suo agire la possibilità di prendere parte a un lauto banchetto. Questo stesso intrigo è altresì riconoscibile allorché Gnatone pretende di essere ricompensato da Trasone per il suo *meritum* – Taide ha dichiarato il suo amore al *miles*, così come aveva anticipato il parassita –: *Eamus ergo ad cenam*.⁶² Egli, impaziente per natura, ormai non può più temporeggiare: deve appagare la sua ‘mascella’ e, per questo, incalza il ‘benefattore’, affinché si rechino quanto prima a banchetto. Alfieri, che ha, in quanto drammaturgo, il dovere di cogliere questo momento ‘clou’, essenziale per definire nitidamente la ‘maschera’ del *parasitus*, si avvale dell’anafora: «A cena, dunque, a cena». Nessun traduttore⁶³ – nessuno, tranne Alfieri, s’intende – ha manifestato una tale plasticità nel ricreare in misura così incisiva il carattere dell’*edax parasitus*, sfruttando la semplice, eppure risolutiva, ripetizione di un termine già attestato nei versi latini. In tal modo, Gnatone sembra mosso da una voracità che più che umana si fa bestiale;⁶⁴ bestiale, insomma, proprio come la sua

natura, quella che Parmenone smaschera al pubblico tramite l'«a parte» successivo, con cui gli nega la discendenza dall'umana stirpe.⁶⁵ Del resto, il servo Parmenone non è da meno, visto che, in quanto «maschera» infima, vuole egli stesso approfittare delle circostanze per ottenere il proprio tornaconto. Il *callidus servus* sa bene che, per estorcere a un soldato sciocco ciò che si brama, bisogna affabularlo, sfruttando *ad hoc* il lessico militare a lui così caro e familiare. Così, per convincere Trasone a indugiare ancora un po', perché egli possa avere il tempo per offrire i suoi doni a Taide, lo supplica: *Quaeso hercle ut liceat, pace quod fiat tua, / dare huic quae volumus, convenire et conloqui*.⁶⁶ Nel frangente, Alfieri «sdoppia» il sostantivo *pace*, decidendo di tradurlo con una duplice interiezione, ossia «In grazia, con tua pace», che si potrebbe interpretare come una fusione più o meno consapevole di versioni precedenti — Bergalli traduce «in grazia», Forteguerrri si avvale di una espressione più fedele, ossia «con tua pace» —. Questa solida strategia fondata sull'uso del *sermo castrensis* è applicata *ad hoc* laddove si avvale del verbo *conloqui*, tradotto esclusivamente⁶⁷ da Alfieri con «patteggiare».⁶⁸ La finalità del patteggiamento è quello di accaparrarsi il privilegio di conferire l'eunuco⁶⁹ giovane e imberbe alla *meretrix*, ai cui occhi costui apparirà *honestus*.⁷⁰ Il drammaturgo-traduttore sta percependo lo «spirito» della battuta della meretrice, visto che, non solo «ripesca» il significato di «bello»,⁷¹ corrispondente del latino *honestus*, ma lo rende oggetto altresì di una anafora, così che la bellezza dell'*eunuchus* sia eclatante, quindi incontestabile. Un aspetto fisico così attraente non passa inosservato neanche al *miles gloriosus*, tanto che egli, estasiato dinanzi al dono del rivale, si lascia andare ad una battuta quanto mai volgare; tranne poi mettere a freno la lingua per un improvviso guizzo di pudore, che, scaturito dalla presenza femminile, lo obbliga all'aposiopesi: *Ego illum eunuchum, si opus siet, vel sobrius...*⁷² L'eunuco «alfieriano» è restituito al pubblico come bello, e non solo per bocca di Taide: *illum Eunuchum*, pronunciato da Trasone, diventa — con Alfieri — un «bell'Eunuco».⁷³ Quest'ultimo sarà senza dubbio capace di allettare altresì con i suoi talenti, dato che è un giovane *sollers* —

‘l’arte fatta persona’ – ed è pratico, al pari dei giovani liberi, nella palestra, nelle lettere e nella musica – almeno a detta di Parmenone –: *Quae liberum / scire aequomst adolescentem, sollertem dabo*.⁷⁴ L’Astigiano arricchisce il costrutto, in modo tale che la funzione di *sollers* non si esaurisca negli attributi «valente» e «istruito», come vogliono Bergalli e Forteguerrri;⁷⁵ per questo motivo integra il senso di questo termine, ricorrendo a una espressione più estesa e puntuale, ossia «sperto in quante nobili arti».⁷⁶

Alla luce di questi confronti, è ragionevole ipotizzare che il Nostro abbia affinato da sé, quindi in totale autonomia, una particolare sensibilità per la comicità, tale da poter cogliere alcuni dettagli, rimasti esclusi dalle traduzioni dei suoi contemporanei. Difatti, è evidente, andando oltre le rare affinità con il testo di Forteguerrri,⁷⁷ che egli non si sia appoggiato del tutto alle traduzioni precedenti per approntare la propria. Ad ogni modo, non si potrà negare l’attenzione dell’inquieto Alfieri per altre edizioni del testo di Terenzio, che testimoniano il rigore filologico che lo contraddistingue,⁷⁸ visto che è in maniera quasi smaniosa che egli si affanna alla loro ricerca e al loro acquisto:⁷⁹ ne sono registrate nei cataloghi delle sue biblioteche ben quindici.⁸⁰ Nella prima fase di apprendistato (1790-1793), nonostante egli si avvalga, per apporvi la traduzione, della edizione stampata a Birmingham nel 1772⁸¹ (acquistata a Londra nel 1784),⁸² possiede comunque, come confermato dalla nota di possesso – «Vittorio Alfieri / Parigi 1790» – un’altra edizione, pubblicata a Leida nel 1657,⁸³ che, oltre ad essere priva di una traduzione in italiano, è però corredata dall’*integer commentarius Aelii Donati*. Ci sarebbe da ipotizzare, già sulla base di questa nota tecnica, che Alfieri trovasse garanzia della legittimità delle sue felici scelte lessicali e dell’opportunità dei suoi ‘ingegnosi’ *addenda* esclusivamente in Elio Donato, il ‘maestro’ e grammatico tardo-antico, che aveva suggellato con le sue glosse l’eleganza linguistica, retorica e, quindi, teatrale delle sei commedie terenziane.

Questa ipotesi appena avanzata poggia le sue basi proprio, ma non solo, sugli aspetti precedentemente individuati in relazione alla ‘originalità’ della versione italiana, una ‘originalità’ ancor più

marcata grazie al confronto con le coeve traduzioni del testo latino di cui poteva disporre.⁸⁴

Basterebbe, per convincersene, riandare ai *loci* da me richiamati all'attenzione nelle pagine precedenti:

- 1) Alfieri, relativamente alla singolare dote di Trasone – ossia la capacità di essere gradito a tutti con le sue azioni – chiarisce che ciò avviene per tramite della sorte. Se il Nostro non ha trovato questa variante nelle traduzioni già esistenti al suo tempo, ce n'è però un valido precedente nel commento di Donato *ad loc.*: *EST ISTUC DATVM fato decretoque concessum, u t non dabitur regnis, esto, prohibere Latinis.*⁸⁵
- 2) Una circostanza analoga si ripresenta relativamente al 'caso' di *Habes*, pronunciato dal *miles* e reso nel frangente con il verbo 'dire': in questa felice 'intuizione', Alfieri è stato anticipato dal 'grammaticus', visto che, nella sua esegesi, annota che *HABES id est dicis*.
- 3) Con queste 'lezioni' donatiane Alfieri continuerà ad essere in sorprendente sintonia, laddove la voce verbale *tetigerim* è riprodotto nella versione italiana con il significato di 'bezzicare', che è più pertinente di altri rispetto al contesto e, soprattutto, concorda con il commento di Donato: *QUO PACTO RODIVM TETIGERIM luserim, fatigaverim. Nam tangere cum multa tum etiam hoc significat.*⁸⁶
- 4) Secondo le stesse modalità, la seconda scena dell'atto III si presta a tali confronti o, meglio, riscontri: Alfieri, propende inaspettatamente per l'avverbio 'pocolin' e, volendo fare il verso al latino *ecquid*, si ritrova in perfetto accordo con la glossa di Donato, che invitava a trovare in *aliquantum* un perfetto sinonimo.⁸⁷

Se da un lato non possono essere trascurate affinità di tale portata, ossia relative alla corrispondenza semantica, dall'altro non si può negare che Donato e Alfieri, talora, condividono – l'uno commentando, l'altro nel tradurre –, dinamiche sceniche, che possono verisimilmente essere motivate da identiche presunzioni drammaturgiche. A voler essere più chiari, l'Astigiano individua nel flusso dei dialoghi una serie di 'a parte', che, non essendo previsti nei versi del poeta latino, potrebbero scaturire unicamente dalla personale esperienza teatrale. Eppure, negli stessi 'luoghi' in

cui il Nostro aggiunge tale artificio scenico, Donato così chiosa: *HVC PROVISO VT VBI TEMPVS SIET tertia persona uenit in scaenam, sed separatim loquitur et secum;*⁸⁸ *AT TE DI PERDANT noue Parmeno non cum ipso, sed de ipso loquitur non audiente.*⁸⁹

Il Nostro evidentemente si rende conto che questi, come altri ‘escamotages’, se messi in risalto, sono in grado di coadiuvare la migliore esecuzione comica; è questo il caso di quando rende esagerata la semplice risata del parassita con l’espressione «...che il riso / [TRASONE...] ...Affogami». Il supplemento di «...che il riso» non si allontana affatto dal commento donatiano, anzi, in questo trova la sua legittimazione, almeno in parte, dato che Donato annota *ad hoc: hic parasitus et interiectionem risus addidit, quo magis nunc primum hoc audisse credatur*. D’altra parte, «...Affogami» è una scelta che contiene una espansione del testo originale fin troppo in linea con il commento del ‘grammaticus’, giacché, in questo stesso ‘luogo’, costui richiama il verbo *iugulare*, ossia ‘sgozzare’ (tale da togliere il respiro): *DOLET DICTVM IMPRVDENTI ADVLESCENTI ET LIBERO [...]* *Et uide parasitum in isdem uersari, cum ait supra «iugularas», hic dolet dictum.*⁹⁰ Donato, scrivendo *ait supra*, fa evidentemente riferimento alle battute precedenti, in cui il *miles* racconta l’aneddoto relativo all’invidioso capo degli elefanti indiani. Nella particolare congiuntura, *in primis*, si riscontra una inusuale insistenza sul verbo al modo infinito, che anche Alfieri adopera e, forse, non lo fa inconsciamente, se è già la esegesi antica a riconoscere che *plus postest ad significandum infinitum tempus quam finitum.*⁹¹ Non è da escludersi che, nel tradurre, il Nostro rispecchi tanto fedelmente, quanto fiaccamente la forma latina – contrariamente ad altri traduttori, che ricorrono al modo finito –; d’altra parte, la ‘difesa’ degli infiniti ha una sua validità retorica, già identificata, anche in questo caso, nelle ‘lezioni’ donatiane. Il motto di spirito che viene architettato e presentato al pubblico in questi versi – “*quaeso*”, *inquam*, “*Strato, / eon es ferox, quia habes imperium in beluas?*” – è così aggressivo che ammutolisce l’invidioso, cioè lo rende «Muto, dal colpo». Alfieri, laddove si

adatta a pensare che l'avversario, colpito da un *sal*, si ammutoliva come se fosse stato colpito dal *gladium*, dà di fatto ragione al 'grammaticus', che meticolosamente ricostruisce questi passaggi della commedia: *MVTVS ILICO tam hoc stultum est, quam si diceret statim nihil. Recte autem diceret ex illo mutus fuit. Tale est illud tacere festinat.*⁹² Il Nostro, insomma, sembra aver ottimizzato nel corso della sua traduzione l'espressione donatiana *ex illo mutus*, richiamando alla propria memoria la glossa apposta dal Donato ai versi precedenti, pronunciati da Gnatone e fondati sull'impiego di *militiae verba*⁹³ — *IVGVVLARAS HOMINEM pulchre tangit militem iugularas dicendo, non occideras, quasi gladio, non uerbo usus sit [...]*,⁹⁴ si spiegherebbe così la sua trovata 'comica' ottenuta con la sintesi delle due glosse: Saranno state queste provocazioni provenienti dal *commentarius* donatiano a spingere Alfieri a inserire, di lì a qualche verso, una 'ingegnosa' espressione «co' motti», che amplifica la *vis* comica del verso *metuebant omnes iam me*. Anche questo supplemento non è tutto di matrice alfieriana, se lo si può leggere già nel commento antico, dove tali motti vengono rievocati opportunamente: *METVEBANT OMNES IAM ME ne cui dicerem* «depus tute es et pulpamentum quaeris?» *aut* «eone es ferox, quia habes imperium in beluas?».⁹⁵ Ebbene, il *miles* Trasone è sì temuto da tutti, stando ai suoi racconti, ma è pur sempre vittima dell'adulazione parassitica di coloro che lo circondano: essi sanno di dover sfruttare il lessico militare per ottenere i doni che egli concede, come già rilevato nei precedenti *exempla* e come dimostrabile in altre circostanze. Nell'occasione, peraltro, Alfieri si appropria perfettamente di queste dinamiche, come dimostrano le scelte lessicali appropriate e mai superflue, che lo portano a tradurre il sostantivo *pace* con «In grazia, con tua pace». In questo frangente, è ammissibile che abbia dato vita a una interiezione 'raddoppiata', che peraltro rispecchia l'esercizio di sinonimia proposto dal 'maestro': *PACE QVOD FIAT TVA pace aut gratia aut uoluntate. Et deest cum. Et sic locutus est, quasi bellum omnibus his uerbis indixerit.*⁹⁶

L'analogia con Donato è parimenti manifesta, laddove l'Astigliano accorda, nella stessa battuta, la preferenza al verbo 'patteggiare' – equivalente al latino *conloqui* –, che fa da 'pendant' al concetto di *colloquium militibus* di sallustiana memoria, richiamato dal 'grammaticus': <CONVENIRE ET COLLOQVI> *ut in hostico solet. Sallustius quae pacta in conuentione non praestitissent et alibi cuius aduersa uoluntate colloquio militibus permissio corruptio facta paucorum et exercitus Syllae datus est.*⁹⁷ Perfino quando traduce *ceterum / idem hoc tute melius quanto inuenisses* con «Ma tu in pensarvi, trovavi assai meglio», trova conforto nel testo del commentatore, che, da par suo, introduce la possibilità di arricchire la battuta mediante il ricorso ad una protasi, che possa arricchire il dettato: *CETERVM HOC TV MELIVS QVANTO INVENISSES THRASO scilicet si cogitasses.* L'Astigliano, che ha intenzione di rendere da par suo la 'caratura' morale del parassita, una 'caratura' contraddistinta da un appetito 'ferino' che intende soddisfare al più presto, duplica *ad cenam*, mettendo sostanzialmente in versi l'allusione alla *properatio* di donatiana matrice: *EX HOMINE HVNC NATVM DICAS recte reprehendit Parmeno duos, quorum munus alter exprobrarat, alter cenam ita pro beneficio ostendit, tamquam ad eam currendum sit. Nam hoc significat quid stas?, quasi dicat quid restas?, quasi sit causa properandi.*⁹⁸

Val la pena ricordare che la parte conclusiva della scena ruota attorno alla figura dell'*eunuchus*, definito dalla destinataria del dono, ossia Taide, *honestus*. Se Alfieri opta per l'attributo 'bello', è in perfetta e, forse, non causale sintonia con l'accezione riconosciuta da Donato, che accosta al termine 'terenziano' il sinonimo *pulcher*.⁹⁹ Come se non bastasse, il Nostro ottimizza *illum Eunuchum*, pronunciato da Trasone, rendendolo «bell'Eunuco» e finendo per decantare oltremodo la sua bellezza, messa in mostra anche nel commento: *EGO ILLVM EVNVCHVM SI OPVS SIET VEL SOBRIVS [...]* *deinde hoc dicto attestatur pulchritudinem huius muneris.*¹⁰⁰ L'eunuco appare all'altrui sguardo non solo come avvenente: è l'arte fatta persona e, secondo Alfieri, è esperto in ogni arte, come conferma la glossa

antica: *QVAE LIBEROS SCIRE AEQVVM EST his liberi pueri artibus erudiebantur. Et est figura ἔλλειψις; deest enim his.*¹⁰¹

Si potrebbe facilmente arguire dagli esempi finora citati che questi *addenda*, attestati nella traduzione alfieriana, hanno un preciso valore retorico e teatrale e sono la dimostrazione che Alfieri, nel momento in cui produce questi ‘ritocchi’, tenta di immettersi nella trama e di partecipare, nonostante il ‘gap’ temporale che lo separa da Terenzio, al ‘gioco delle parti’ sotteso alla commedia. Il Nostro sta mettendo in atto le sue ‘armi’ di drammaturgo per restituire alla poesia comica la sua vivacità, e, nel farlo, può aver attinto dai commenti di chi non solo dominava la lingua latina, ma forniva anche utili didascalie di scena: sto alludendo, nel frangente, a Donato. E’ in taluni casi fin troppo palmare che ci sia una ben precisa e costante conformità tra la versione allestita da Alfieri e il *commentarius* antico. Si tratta di una affinità, che può essere considerata ancora fortuita nel caso di specifiche scelte lessicali, ma che è invece lampante e pianificata, quando nella versione alfieriana affiorano termini non attestati nella tradizione del testo dell’*Eunuchuse* riscontrabili esclusivamente in questo *medium* tardo-antico. Respingendo l’ipotesi di una mera casualità quale dato giustificativo delle suddette sovrapposizioni o concordanze, in ragione della quantità e soprattutto della tipologia di queste corrispondenze, sembrerebbe proprio che Alfieri abbia avuto contatti profondi con l’esegesi donatiana, di cui condivide e sfrutta le glosse nell’atto di allestire una sua traduzione, che fosse rispettosa del «purissimo modello» e, al contempo, di un certa originalità nel Settecento italiano. Questa ipotesi circa le suggestioni provocate sull’Astigiano dalla produzione scolastica della tarda antichità è corroborata dalla assoluta certezza che il Nostro, già in fase di traduzione, abbia avuto fra le mani l’edizione di Leida del 1657, corredata dal *commentarius*.

Alfieri potrebbe aver tratto giovamento dal commento giustapposto all’edizione terenziana, applicando una metodologia già invalsa per tradurre opere di altri autori classici. Difatti questi commenti presentano in generale ‘lezioni’ preziose, che l’Astigiano

non esita ad accogliere nelle sue versioni, come è stato riscontrato in relazione al ritratto di Catilina:¹⁰² *Hunc post dominationem L. Sullae ludibo maxuma invaserat rei publicae capiundae [...]*.¹⁰³ Nonostante abbia altre traduzioni italiane a sua disposizione, il Nostro è il solo a tradurre *dominatio* con ‘tirannide’, «giovandosi peraltro dell’interpretazione analoga che leggeva nel commento della sua edizione base, quella di Antonius Thysius». ¹⁰⁴ D’altra parte, non si tratta di un caso isolato,¹⁰⁵ dal momento che, sempre per il *De coniuratione Catilinae*, egli si affida ai ‘suggerimenti’ di Thysius con l’intento di descrivere opportunamente l’insania di Catilina.¹⁰⁶ L’attributo *exanguis*, infatti, è reso con ‘pallido ed esangue’, «dove il binomio aggettivale non nasce dallo sdoppiamento dell’unico attributo latino, bensì da una specie di *contaminatio* con il commento di cui Alfieri si servì». ¹⁰⁷ E, se entrando in contatto con la prosa di Sallustio, Alfieri attiva verisimilmente tale *contaminatio* per approntare la traduzione, nel caso delle tragedie senecane egli si avvale della ‘ricchezza’ dei commenti del Farnabio¹⁰⁸ o del Gronovio¹⁰⁹ anche solo per elaborare postille e commenti.¹¹⁰ Tra gli altri *exempla*,¹¹¹ vale la pena riportare quello che si riferisce al verso *Fortuna semper omnis infra me stetit*,¹¹² pronunciato da Medea: qui infatti egli inserisce la glossa: *i: fortunae victrix fui*, che, come spiega Domenici,¹¹³ riprende la nota del Farnabio *Meam ego semper fabricavi fortunam, fortunae victrix fuit semper mea sapientia*. Una corrispondenza, questa, che ancora una volta non risulta un’eccezione, dal momento che una situazione analoga si rintraccia nei versi della *Phaedra*. Al v. 589,¹¹⁴ Alfieri commenta le parole della protagonista, dopo il suo svenimento, riprendendo quasi letteralmente quelle dello stesso Farnabio. Infatti la glossa di questo commentatore, ossia *Hippolytus – Nutrix – Phaedra exanimata cadit, allevant eam Hippolytus, et Nutrix, quae ait*, è pressoché identica a quella apposta da Alfieri: *In terram exanimata cadit Phaedra, allevant eam nutrix et Hippolytus*.¹¹⁵ A ulteriore conferma, si può citare il dato, secondo cui, nel 1796, durante la fase di rilettura dei versi di Seneca e, dunque, di confronto con i tragici greci, Alfieri, per elaborare le postille, non agisce in totale

autonomia, ma attinge, talora a piene mani, da *Le théâtre de Grecs* di Pierre Brumoy (1688-1742). Può essere sufficiente, nel frangente, citare il caso sollevato da Perdichizzi,¹¹⁶ che raffronta il giudizio del gesuita francese e la postilla dell'Astigiano. Quest'ultimo, per asserire che *Euripides certe tota hanc pharmaceutriam non adhibuit*, deve aver letto inevitabilmente le pagine del 'predecessore': «Cet étalage, ou, s'il est permis d'user de ce tere, cette dispensation de pharmacie doit-elle faire grand plaisir au spectateur?».

Alla luce di quanto riscontrato, è indiscutibile che Alfieri, nell'intraprendere questa specifica ricerca delle edizioni 'arricchite' da commenti, non sia stato spinto dalla vana passione di un 'collezionista': il suo è il rigore metodico di un traduttore 'accanito'.¹¹⁷ Per di più, con questo approccio ai testi classici, 'filtrati' attraverso i commenti, egli sembra aver aderito a una 'teoria', per non definirla 'scuola', che apprezza, tra gli altri, l'apporto imprescindibile dato dai commentatori per portare a compimento una traduzione, che non risulti un calco salviniano, né una riscrittura cesarottiana.¹¹⁸ A dire il vero, a ricordare, negli stessi anni, quanto il supporto di un commento sia in grado di agevolare il traduttore nella comprensione di un testo è Charles Batteaux (1717-1780), che, nei *Principes de la littérature* del 1774, afferma: «Quand on traduit, la grande difficulté n'est point d'entendre la pensée de l'auteur: on y arrive communément avec le secours des *bonnes éditions*, des *commentaires* [...]».¹¹⁹ E, da par suo, Alfieri annoterà a margine delle *Rane* di Aristofane: «Senza il commento nulla s'intenderebbe il testo».¹²⁰ Del resto, che i commenti siano un supporto imprescindibile anche per conseguire una particolare *vis* comica, Alfieri lo ha certamente ben compreso, anche se poi i critici attribuiscono una simile effervescenza comica a nient'altro che alla sua particolare 'verve'. Nel Ms. Montpellier 59 V, su cui il Tassi verga l'ultimo testimone in bella copia delle traduzioni alfieriane e delle postille, in corrispondenza del v. 159 delle *Rane*, si legge: «senza i commentatori non s'intenderebbe questo frizzo nel Testo».

Indubbiamente non è facile definire i contorni delle suggestioni esercitate dal commento del ‘grammaticus’, in vista di una traduzione delle commedie. Ad ogni modo, tale *commentarius* doveva risultare indispensabile per un intellettuale come Alfieri, dato che, tra le edizioni compulsate nel 1797, durante la lettura delle commedie terenziane, compare ancora quella pubblicata a Leida nel 1657.¹²¹ A voler essere più chiari, le postille sono apposte sulla edizione pubblicata a Leida nel 1635:¹²² è in questa edizione che è presente – sul foglio di guardia – la nota di possesso, «Vittorio Alfieri / Firenze 1794», oltre alle date di lettura. E le medesime date sono altresì riportate, in maniera insolita, su quattro edizioni disponibili,¹²³ tra cui quella arricchita dal commento tardo-antico. Pertanto è quanto mai verosimile che abbia tenuto in considerazione anche in questa seconda fase il commento di Elio Donato. Se, nel caso di Seneca, Perdichizzi è certa che «Alfieri, sulla scorta del commento, postilla»,¹²⁴ nel caso oggetto della mia ricerca si affaccia prepotentemente una domanda: che l’*Eunuchus* sia *calidior*, Alfieri, drammaturgo e ormai anche latinista navigato, lo ha percepito da sé, ossia entrando ne «l’inestricabile labirinto»¹²⁵ della traduzione e mettendo semplicemente a confronto i versi di questa commedia con l’*Andria*,¹²⁶ o ha cercato una ‘chiave di lettura’ altrove e magari l’ha ritracciata nel *commentarius Aelii Donati*? È proprio il commentatore antico infatti che, allestendo una esegesi puntuale dei versi di questa commedia, fa riferimento al ‘calore’, offrendogli il destro per mutuare da lui il vocabolario da adoperare per esprimere giudizi di valore sulle commedie.

Siamo all’atto II v. 301: Parmenone, appena ascoltata la ‘dichiarazione di amore’ di Cherea, così si esprime con un ‘a parte’

Ter. <i>Eun.</i> 297ss. Pa.	Aelius Donatus, ad Ter. <i>Eunuchum</i> , 301,
<i>Ecce autem alterum!</i>	<i>ILLVM ALTERVM PRAEVT</i>
<i>Nescioquid de amore loquitur: o</i>	<i>HVIVS RABIES prae ex</i>
<i>infortunatum senem!</i>	<i>comparatione significat.</i>
<i>Hic vero est qui si occeperit,</i>	<i>Ergo praeut proprie; et est integra</i>
<i>ludum iocumque dices fuisse illum</i>	<i>locutio. Et ordo: praeut illa sunt,</i>
<i>alterum,</i>	<i><quae> huius rabies dabit. Et bene</i>
<i>praeut huius rabies quae dabit.</i> ¹²⁷	<i>dabit quasi de re uiolenta, ut dabit</i>
	<i>ille ruinam arboribus. PRAEVT</i>

*HVIVS RABIES his ex parte
χαρκτηρισμός quidam est personae
Chaerae, quem moribus conicit
seruus ardentior amore fieri
posse, simul coeperit.*

*ILLVM ALTERVM PRAEVT
HVIVS RABIES QVAE DABIT et
hic ostenditur iampridem motus in
res uenerias Chaerea. Et magna
poetae cura est, ne incredibile
uideatur adulescentulum, qui pro
eunuchō deduci potuerit, tam
expedite uirginem uitasse. Quocirca
artifex summus quod aetati non
potest, naturae attribuit Chaerae, ut
calidior ingenio¹²⁸ et ante annos
amator non libidinem in sese sed
quandam rabiem designauerit in
uenerios appetitus.¹²⁹*

I versi in questione sono nodali nello sviluppo della trama, dal momento che, in questo frangente, Cherea esprime a Parmenone – servo del padre – la sua passione nei confronti di una fanciulla che ha visto in strada – Panfila – e la sua angoscia nel non poterla conquistare. Parmenone suggerisce un espediente per poter possedere la fanciulla: sostituirsi all'eunuco da donare a Taide. Dunque, leggendo 'en passant' dal commento esegetico di Donato che Cherea / *eunuchus* è *calidior ingenio*, è ipotizzabile che il Nostro abbia ricevuto una provocazione dalla presenza dell'aggettivo al grado comparativo e l'abbia trasferita, dopo averla raccolta, sull'intera commedia (*Eunuchus calidior*), quasi fosse "riscaldata" dal 'fervore di ingegno' del personaggio in questione.

Ad Alfieri, ancora prima di consultare verisimilmente questo commento nel 1790, il nome del grammatico dovette essergli familiare, dato che il Nostro si è certamente imbattuto nella figura del maestro del IV sec., leggendo la *Commedia* dantesca. Il contatto tra Alfieri e Dante che al momento funge da indizio forte nell'ambito della mia argomentazione è da rintracciare i n *Par.* XII, 136-138: *Natàn profeta e 'l metropolitano /*

Crisostomo e Anselmo e quel Donato / ch'a la prim'arte degnò porre mano. La riprova che Alfieri abbia focalizzato, durante la lettura della *Commedia*, la sua attenzione su Elio Donato – in questa terzina costui è celebrato esclusivamente per il suo trattato di grammatica – è data dagli estratti che dall'opera dantesca egli realizza,¹³⁰ estratti ereditati, qualche anno più tardi, da Niccolò Giosefatte Biagioli. Stando alle glosse apportate da quest'ultimo alla *Divina commedia*, all'inizio dell'Ottocento, si deduce che il proposito che muove questo suo lavoro è dare «un'aria di novità, e interesse maggiore», annotando tutte quelle cose che «Alfieri ha trascritte nel suo estratto delle bellezze del Poeta», quelle che «hanno nel sommo Alfieri fatto più colpo, e ne caveranno utile e diletto gl'imparanti».¹³¹ Giunto al v. 137, all'altezza del riferimento al *grammaticus*, Biagioli ci tiene a precisare che «Alf.(ieri) not.(ò) *quel Donato*»:¹³² in altre parole, tra le «bellezze notate da Alfieri [...] e scritte in margine del suo MS»,¹³³ c'è anche il riferimento, pur veloce e superficiale, a Donato. Tanto basta che aver la prova dell'interesse suscitato in Alfieri dalla figura del 'maestro' tardo-antico così come veniva ricordata attraverso questo verso della *Commedia*, più volte riletta, per sua stessa ammissione, a partire dal 1776.

In maniera plausibile, pertanto, Alfieri si deve essere poggiato proprio sulle 'spalle' dell'ormai noto Elio Donato, per allestire la traduzione della commedia dell'*Eunuchus* – almeno stando ai riscontri relativi alle prime due scene dell'atto III, oggetto della mia analisi. Tralasciando le critiche di cui è vittima,¹³⁴ Alfieri, affidandosi più o meno consapevolmente all'esegesi tardo-antica, ha tentato insomma di conseguire un risultato linguistico e quindi scenico che potesse appagare la sua indole di drammaturgo e le esigenze di un 'nuovo' pubblico, pur non depauperando i versi della loro *vis* comica, scaturita, come si diceva in apertura, dagli intrighi tra l'*infans miles*,¹³⁵ l'*edax parasitus*, la *faceta meretrix*¹³⁶ e il *callidus servus*. In questa sua aspirazione – si può dire – egli riesce ogniqualvolta va oltre la sbiadita traduzione *verbum de verbo* e si affida invece alla 'voce' di Donato, riuscendo a riconsegnare a Terenzio l'originaria comicità,¹³⁷ che troppo spesso

gli era stata negata e che egli stesso non gli riconosce. Nondimeno va preso atto che, nonostante tutte le postille evidentemente non troppo encomiastiche che egli appone al testo latino, la commedia terenziana ha lasciato il 'segno', non tanto sulla sua attività di drammaturgo,¹³⁸ quanto sulla sua natura di intellettuale irrimediabilmente 'innamorato' dei Classici, «recinti in cui si sente al sicuro»:¹³⁹ allestendo, infatti, l'Ordine di Omero, ossia il canone dei ventitré eccellenti autori, non mancherà di inserire tra i sei poeti latini il «purissimo modello» Terenzio.¹⁴⁰

ABSTRACT

With the intention of moulding his personal comic poetry, beginning from 1790 Vittorio Alfieri translates, reads and glosses Terence's comedies, proving his philologist's nature, attentive to editions and comments of which they are annotated. In particular, in order to recover Latin humor, Alfieri plausibly reads and adopts the 'precious' lessons of Aelius Donatus' exegetical comment, pouring his glosses in the act of translating the *Eunuchus*.

KEYWORDS

Vittorio Alfieri; translation; Terence; Eunuchus; Aelius Donatus; commentary

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, J.N. **The Latin Sexual Vocabulary**. London: Duckworth, 1987.
- ALBINI, G. Alfieri e i classici. **Atene e Roma**. 4, 57-58, 1903, p. 259-275.
- ALFIERI, V. **Vita giornali lettere**. E. Teza (cur.). Firenze: Le Monnier, 1861.
- ALFIERI, V. **Lettere inedite di Vittorio Alfieri alla madre, a Mario Bianchi e Teresa Mocenni**: con appendice di diverse altre lettere e documenti illustrati. BERNARDI, I.; MILANESI, C. (curr.). Firenze: Le Monnier, 1864.
- ALFIERI, V. **Terenzio**. MASOERO, M. (cur.). In: GUGLIELMINETTI, M.; MASOERO, M.; SENSI, C. (curr.). Traduzioni. Asti: Casa d'Alfieri, 1984. v. 3.
- ALFIERI, V. **Epistolario**. CARETTI, L. (cur.) Asti: Casa d'Alfieri, 1981. v. 2.
- ALFIERI, V. **Vita**. CATTANEO, G. (cur.). Milano: Garzanti, 2004.
- BARCHIESI, M. **Un tema classico e medievale**: Gnatone e Taide. Padova: Antenore, 1963.
- BARSBY, J. (cur.). **Terence**: Eunuchus. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- BARSBY, J. Donatus on Terence: the Eunuchus commentary. In: AA.VV. **Dramatische Wäldchen**: Festschrift für E. Lefèvre zum 65. Geburtstag: Hildesheim, 2000. p. 491-513.
- BERTINI, F. (cur.). Eunuco. In: BERTINI, F.; FAGGI, V. **Publio Terenzio Afro**: le commedie. Milano: Garzanti, 1989.
- BIANCO, O. **Terenzio**: problemi e aspetti dell'originalità. Roma: dell'Ateneo, 1962.
- BRUNI, A.; TURCHI, R. **A gara con l'autore**: aspetti della traduzione nel settecento. Roma: Bulzoni, 2004.
- BRUGNOLI, G. Il tipo di traduzione che Alfieri fa di Sallustio. **Latina didaxis X**: atti del congresso. Bogliasco 1-2 aprile 1995, Genova, 1996, p. 33-62.
- BUREAU, B.; NICOLAS, C.; INGARAO, M. **Hyperdonat**: une édition électronique des commentaires de Donat aux comedies de Térence. Disponível em: <http://hyperdonat.ens-lsh.fr/index.html>. Último acesso em: 29 jan. 2019.
- CALBOLI, G. Il Miles gloriosus di Terenzio e l'infinito storico latino. In: AA.VV. **Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco**. Palermo: Università di Palermo, 1991. p. 599-632. v. 2.
- CAMERINO, G.A. *L'Estratto di Dante* e la ricerca del linguaggio tragico. In: CAMERINO, G.A. **Alfieri e il linguaggio della tragedia**: verso, stile, tòpoi. Napoli: Liguori, 1999. p. 69-94.

- CAMERINO, G.A. Alfieri, il tradurre, i classici antichi. In: CAMERINO, G.A. **Alfieri e il linguaggio della tragedia**: verso, stile, tópoi. Napoli: Liguori, 1999. p. 313-339.
- CHIARINI, G. **Lessing e Plauto**. Napoli: Liguori, 1983.
- CIPRIANI, G. Il vocabolario latino dei baci. **Aufidus** 17, 1992, p. 69-102.
- CIPRIANI, G. **Letteratura latina**: storia e antologia di testi. Milano: Einaudi, 2003.
- CIPRIANI, G. Il Miles gloriosus sul fronte della grammatica: Plauto, Terenzio e l'infanzia militis. **DeM**, 4, 2013a, p. 319-332.
- CIPRIANI, G. Sub specie Didonis, Sofonisba, il teatro e la sete di 'grandeur'. In: CIPRIANI, G.; TEDESCHI, A. **Le chiavi del mito e della storia**. Bari: Levante, 2013b. p. 55-75.
- CITRONI MARCHETTI, S. Alfieri e la satira latina. **Maia**, xxxi, 2, 1979, p. 151-167.
- COSTA, S. **Lo specchio di Narciso**: autoritratto di un «homme de lettres»: su Alfieri autobiografo. Roma: Bulzoni, 1983.
- COSTA, S. Per una poetica del 'riso': Alfieri comico. In: TELLINI, G.; TURCHI, R. **Alfieri in Toscana**: atti del convegno internazionale di studi (19-20-21 ottobre 2000), Firenze 2002, p. 263-282.
- CUPAIOLO, G. **Bibliografia terenziana**: 1470-1983. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1984.
- DA RIF, B.M. Rassegna Alfieriana: 1982-1984. **Quaderni di Italianistica**, 9, 2, 1988, p. 76-113 (parte prima); p. 242-282 (parte seconda).
- DA COSTA RAMALHO, A. βωμολόχος: a propósito de Ter. Eunuchus 489-491. **Humanitas**, 11-12, 1959-1960, p. 156-164.
- DE RUBERTIS, A. L'opera dell'Alfieri esaminati dai censori toscani. **Archivio Storico Italiano**, 90 (7, 17), 1 (341), 1932, p. 87-131.
- DESSAN, C. The Figure of the Eunuch in Terence's Eunuchus. **Helios**, 22, 2, 1995, p. 123-137.
- DI BENEDETTO, A. **Con e intorno a Vittorio Alfieri**. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2013.
- DI BENEDETTO, A.; PERDICHIZZI, V. **Alfieri**. Roma: Salerno Editrice, 2014.
- DOMENICI, C. Seneca nel giudizio di Alfieri: poeta magnus o declamator?. In: AA. VV. Alfieri in Toscana. **Atti del convegno internazionale di studi** (19-20-21 ottobre 2000), Firenze 2002, p. 451-490.
- DOMENICI, C. Alfieri e i sales di Aristofane, in La commedia in palazzo: approfondimenti sulle Commedie di Vittorio Alfieri. **Atti del Convegno Internazionale**, Napoli, 13 maggio 2005; 2008, p. 85-109.

- DOMENICI, C. «Promiscue lectitans» Alfieri e la commedia latina. In CARMINATI, M.; FAVALIER, S. **Présence de Vittorio Alfieri à Montpellier**. Hamburg: DOBU, 2009. p. 79-91.
- DOMENICI, C. **La biblioteca classica di Vittorio Alfieri**. Torino: Aragno, 2013.
- FABRIZI, A. Daniel Gorret. Il partito del riderne. La Finestrina e il comico alfieriano. **Studi Italiani**, VIII, 2, 1996, p. 148-158.
- FABRIZI, A. Alfieri traduttore dei classici. In: COLUCCI, G.; STASI, B. (curr.). Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo. **Atti del convegno internazionale**. Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005, 1, Lecce 2006, p. 1-10.
- GILULA, D. The Concept of the Bona Meretrix: a Study of Terence's Courtesans. **Rivista di Filologia e di Istruzione Classica**, 108, 1980, 142-165.
- GORRET, D. **Il partito del riderne**: la Finestrina e il comico alfieriano. Modena: Mucchi, 1994.
- JANNACO, C. **Studi alfieriani vecchi e nuovi**. Firenze: Olschki, 1974.
- KARAKASIS, E. **Terence and the language of roman comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- LAPUCCI, C. **Dal volgarizzamento alla traduzione**. Firenze: Valmartina, 1983.
- LUCIANI, P. Alfieri e le poetiche settecentesche del comico. In: TELLINI, G.; TURCHI, R. Alfieri in Toscana. **Atti del Convegno internazionale di studi** (19-20-21 ottobre 2000), Firenze 2002, p. 307-321.
- LUCIANI, P. **L'autore temerario**: studi su Vittorio Alfieri. Firenze: Società editrice fiorentina, 2005.
- MANGHI, M. Il nano e il gigante: poetiche del comico e del tragico in Alfieri. In: MANGHI, M. **Il nano e il gigante e altri studi alfieriani**. Bologna: Pendragon, 1998. p. 7-80.
- MASOERO, M.; SENSI, C. Vittorio Alfieri interprete del teatro classico. AA.VV. **L'arte dell'interpretare**: studi critici offerti a Giovanni Getto. Cuneo: Arciere, 1984. p. 429-458.
- MASOERO, M.; SENSI, C. Alfieri traduttore dei classici. In: AA.VV. Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione. **Atti del Convegno Internazionale di studi in memoria di Carlo Palmisano** (San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1983), 1985, p. 479-485.
- MAROUZEAU, J. (cur.). **Térence**: comédies. Paris: Les Belles Lettres, 1949. t. 1 (Andrienne, Eunuque).
- MASSELLI, G. Maria. Il Siface "scatenato". Metamorfosi di un re: da Tito Livio a

- Vittorio Alfieri. In: CIPRIANI, G.; TEDESCHI, A. **Le chiavi del mito e della storia**. Bari: Levante, 2013. p. 261-320.
- MAZZA, A. Sallustio tra Alfieri, Manzoni e Leopardi. In: **Vestigia**: Studi in Onore di Giuseppe Billanovich. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1984.
- PEPE, L. **L'Eunuco e gli Adelfi**: commedie di Terenzio tradotte in versi da Ludovico Pepe. Trani: Editore della Rassegna Pugliese, 1888.
- PERDICHIZZI, V. **Estratti e traduzioni dalle traduzioni senecane**: Vittorio Alfieri. Pisa; Roma: Fabrizio Serra, 2015.
- PLACELLA, V. **Alfieri comico**. Bergamo: Minerva Italica, 1973.
- PLACELLA, V. (cur.). La commedia in Palazzo: approfondimenti sulle commedie di Vittorio Alfieri. **Atti del Convegno Internazionale**. 13 maggio 2005, Napoli, 2008.
- PLACELLA, V. Un vero personaggio nella posterità: le commedie e l'ultimo Alfieri. **Rivista di letteratura italiana**. xxx, 1, 2012, p. 53-70.
- RAINA, G. (cur.). **Pseudo-Aristotele**: Fisiognomica. Anonimo latino, Il trattato di fisiognomica. Milano: Rizzoli, 1993.
- RANDO, G. Alfieri e i classici: traduzioni e rifacimenti. AA.VV. Alfieri a Roma. **Atti del Convegno nazionale** (Roma 27-29 novembre 2003), Roma 2006, p. 408-434.
- SANTARELLI, G. **Studi e ricerche sulla genesi e le fonti delle commedie alfieriane**. Milano: Bietti, 1971.
- SANTATO, G. **Nuovi itinerari alfieriani**. Modena: Mucchi, 2007.
- SENES RODRÍGUEZ, G. Imágenes clásicas «de lepore» en los «Hieroglyphica» de Pierio Valeriano. **Humanística Lovaniensia: Journal of Neo-Latin Studies** 65, 2016, p. 237-260.
- SCOTTO D'ANIELLO, L. Considerazioni sull'Andria di Terenzio tradotta da Vittorio Alfieri. **Annali dell'Istituto Universitario orientale**, sezione romanza, XLIV, 1, Napoli 2002, p. 155-173.
- SCOTTO D'ANIELLO, L. Un comico di ascendenza classica: Alfieri traduttore di Terenzio e un suo modello, Niccolò Forteguerra. In AA.VV. **Classico-Moderno**: percorsi di formazione e creazione. Messina: Mesogea, 2011. p. 159-176.
- SCOTTO D'ANIELLO, L. Haec calidior mihi aliquantulum visa: la traduzione alfieriana dell'Eunuco di Terenzio. **Seicento & Settecento**. 8, 2013, p. 149-166.
- TOTOLA, G. Elio Donato e le cortigiane di Terenzio. **Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati**. Ser. VIII, IV (I) A, 2004a, p. 379-388.

TOTOLA, G. Elio Donato e il concetto di bona meretrix nelle commedie di Terenzio. In: PRETAGOSTINI, R.; DETTORI, E. (curr.). *La cultura ellenistica. L'opera letteraria e l'esegesi antica. Atti del Convegno COFIN 2001*, Università di Roma 'Tor Vergata', 22-24 sett. 2003b, Roma 2004, p. 385-392.

TRAINA, A. Alfieri traduttore di Seneca. In: DIONIGI, I. (cur.). **Poeti tradotti e traduttori poeti**. Bologna: Pàtron, 2004. p. 9-27.

TROMARAS, L. (cur.). **P. Terentius Afer**: Eunuchus. Einführung, kritischer Text und Kommentar von Leonidas Tromaras. Hildesheim: Weidmann, 1994.

¹ La convinzione che dalla pratica del tradurre si possano trarre vantaggi anche da un punto di vista linguistico è già contemplata nella riflessione dell'abate Pierre-François Guyot Desfontaines, nel *Discours sur la traduction des poètes* (edito in *Les oeuvres de Virgile, traduites en françois, le texte vis-à-vis la traduction* del 1743). Nella versione italiana di questo saggio, proposta da E. Biagini - A. Brettoni (cfr. BRUNI; TURCHI, 2004, p. 61-72), così si legge: «È per perfezionarci nell'uso del nostro idioma, per formare il nostro gusto e piegarci a scrivere in francese con purezza, con eleganza, con forza, con una dolce armonia, che dobbiamo studiare i famosi autori greci e latini, soprattutto i poeti». Pur trattandosi di lingue diverse - italiano e francese, s'intende -, può essere considerato comune ad Alfieri e Desfontaines l'obiettivo: 'sfruttare' le traduzioni anche come esercizio linguistico, che conduce in maniera spontanea ad una scrittura autonoma fondata sull'eleganza e la forza. D'altra parte, anche il Nostro mira a raggiungere la 'purezza' toscana, certo che i classici «vi daranno, essendo ben letti, anche la facilità e la padronanza dello scrivere [...] con eleganza e brevità e forza», stando a quanto scrive in una lettera a Faletti nel 1787 (ALFIERI, 1989, p. 381-382). Peraltro, è noto che il suo interesse per i Classici nasce anche dalla sua esigenza, sempre più forte ed evidente, di approfondire le conoscenze della lingua italiana, sicuramente lacunose, se confrontate con quelle dimostrate nell'uso del francese. Infatti, come si apprende da studi precedenti (alludo, tra gli altri, a Santato 2007, in particolare 289-291), la traduzione, nella sua esperienza artistica, è il mezzo più diretto per poter esercitarsi nella lingua italiana. Proprio in questa egli sente di non primeggiare, in quanto il bilinguismo italiano-francese inibisce il raggiungimento della «purezza toscana» (cfr. RANDO, 2006, p. 264). Esercitandosi con le traduzioni dal latino e dal greco, dall'inglese e dal francese, Alfieri ha come obiettivo «italianizzarsi», vincendo sulla «maladettissima» lingua francese e il «gergaccio piemontese» (cfr. ALFIERI, 2004, p. 154, 155, 172).

² Nella sua produzione letteraria non si riscontra una vera e propria teorizzazione, come, invece, avviene nel corso del Settecento in Italia per opera di Cesarotti, Conti, Salvini, Maffei e in Francia con Desfontaines, Delille, etc. Anzi, talora Alfieri potrebbe risultare, se non contraddittorio, quantomeno incostante nelle sue riflessioni: se è certo che «nulla insegna quanto il tradurre», egli prevede che «per chi ben intende i testi non possono essere mai traduzioni»; traduzioni che in compenso sono in grado di «aiutare in parte quelli, che poco li intendono, ed in un certo modo compensare quei più che nulla li intendono». Le citazioni sono tratte dalla *Prefazione dei volgarizzamenti* del 1798, scritta per mano di Alfieri (cfr. anche D'ANIELLO, 2013, p. 152). CAMERINO, 1999b, 316, riprendendo la *Prefazione del traduttore* del 1793 - si tratta della prefazione alla traduzione delle opere sallustiane -, chiarisce la differenza tra queste due esperienze dell'«intendere» e del «sentire». Più nel dettaglio, sostiene che il «sentire» «costituisce il momento della reinvenzione personale e di un adeguamento profondo del linguaggio di un autore classico al proprio stile e, più in generale, alla sua inconfondibile poetica». Al di là di questa distinzione, è chiaro che la volontà di Alfieri di creare un «dialogo» con i Classici sia conforme al gusto del tempo, visto che si pone «al di qua della rivoluzione romantica anticlassicista» (cfr. FABRIZI, 2006, p. 3).

³ ALFIERI, 1985, p. 3-4.

⁴ L'«incoronazione» è sancita da Manzoni, che, nell'intenso scambio di lettere con Claude Fauriel, non manca di far allusione a Vittorio Alfieri, apprezzato se non altro per quanto concerne le sue *Commedie*. Sempre a Fauriel è indirizzato un componimento giovanile, di trentasei versi sciolti, che accompagna la spedizione di quattro copie delle opere di Alfieri. Egli, per Manzoni, si è egregiamente distinto per la produzione comica; eppure il suo «cavallo di battaglia» è senza alcuna ombra di dubbio la tragedia.

⁵ ALFIERI 2004, p. 152.

⁶ Questi i titoli tradotti da Alfieri. La traduzione di Sallustio tiene impegnato Alfieri per molti anni, dal 1776 al 1799, come spiega Da Rif, che su questo argomento consiglia lo studio di Mazza 1984. Rinvio, poi, a C. Lapucci, *Alfieri traduttore di Sallustio*, in *Dal volgarizzamento alla traduzione*, FIRENZE, 1983, p. 18-23 e DONI, 1980. A questi si aggiunga il contributo di Brugnoli (1996, p. 33-62), che si occupa del tipo di traduzione che l'Astigiano fa di Sallustio, ricostruendo le tappe salienti di questo lavoro. Brugnoli tenta di condurre parallelamente due indagini, ossia capire che funzione abbiano ricoperto queste

traduzioni nella formazione di Alfieri e che posto abbiano avuto fra tutte le altre traduzioni italiane (e non) di Sallustio. Se per Alfieri - come lui stesso dichiara - l'obiettivo è raggiungere la brevità e l'eleganza dello storico repubblicano e 'sfruttare' questa traduzione per ottenere non pochi vantaggi anche nella lingua italiana, Brugnoli richiama l'attenzione sulla posizione di La Penna. Quest'ultimo sostiene che Alfieri avrebbe approfittato dell'«apprendistato» presso Sallustio per plasmare uno stile tragico, conciso, energico, ricco di antitesi, come spesso avviene nelle opere sallustiane. A questa ragione tragica, Brugnoli (ivi, 36) aggiunge un'altra ragione: «il naturale interesse che dovettero suscitare in lui per i suoi intenti tragici la serie di Portraits caratteriali di personaggi esemplari "buoni" e "cattivi" che potevano fornire le due monografie di Sallustio». Ancora, l'Astigiano sarebbe stato l'unico a «tentare di tradurre esattamente alcuni caratteristici aspetti della semantica sallustiana che erano stati invece sottovalutati dagli altri traduttori» (ivi, 50ss.). Secondo Santato, questa traduzione di Sallustio è un 'unicum' e Alfieri vi si sarebbe dedicato con 'accanimento' a questo lavoro (cfr. SANTATO, 2007, p. 289-298).

⁷ Mentre nel 1776, l'Astigiano ammette che in lui si insinua ancora una «onesta e cocente vergogna di non più intendere quasi affatto il latino» (cfr. ALFIERI, 2004, p. 161), solo «in età di anni quarantasei ben suonati» (ivi, 274) è assalito da un senso di «vergogna» per non aver mai letto i 'pilastri' della letteratura greca, ossia Omero, Esiodo, Pindaro, Anacreonte, i tragici greci e Aristofane. Spinto dal forte desiderio di conoscerli 'vis-à-vis', si accosta alle loro opere: dedicherà un anno e mezzo a questo studio «ingrattissimo», caratterizzato dal confronto costante tra l'originale in greco e la traduzione latina riportata in colonna, valido per acquisire quante più conoscenze linguistiche. La lettura di questi autori, a cui aggiungerà Erodoto, Tucidide, Senofonte, gli oratori minori e il *Timeo* di Patone, gli consentirà di «intendicchiare» la lingua greca.

⁸ Molto ampia la bibliografia sulle opere classiche lette e tradotte da Vittorio Alfieri. Agli autori già citati nel testo, si aggiungano - limitatamente ai Classici latini -: la lettura di tutte le opere di Cicerone [(cfr. ALFIERI, 2004, p. 271); l'autore spera anche di poterne tradurre il trattato *Cato maior de senectute*, dopo i sessant'anni (ALFIERI, 2004, p. 301)]; Liv. 3, 44 [(con una particolare attenzione all'episodio di Virginia. Dalla lettura avvincente del testo di Livio prenderà le mosse per comporre anche *Sofonisba* e *Bruto primo*, come ricorda FABRIZI, 1994, 182. Relativamente al personaggio di Sofonisba e alla metamorfosi che questa donna subisce nel 'viaggio culturale' che la conduce da Tito Livio a Vittorio Alfieri, passando per l'esperienza letteraria e teatrale di Petrarca, Trissino e Corneille, cfr. CIPRIANI, 2013b, p. 55-75. Cfr. anche Masselli 2013, p. 261-320, che analizza gli interventi più consistenti operati sulla figura di Siface)]; Lucan. 1,1 (limitatamente a un frammento); Hor. *ars* (tradotta in prosa per apprendere «ingegnosi precetti»); Nep, *Alc.* 1, 2, 1 [alcuni stralci gli sono stati letti dal maestro don Ivaldi (cfr. ALFIERI, 2004, p. 11) e si è sforzato di tradurne altri passi, su indicazioni del maestro don Degiovanni, pur non avendo alcuna competenza nella lingua e alcuna conoscenza dei protagonisti (cfr. ALFIERI, 2004, p. 27)]; Tac. *ann.* (nella fattispecie, traduce sette capitoli del primo libro e trentanove del sessantatreesimo). Fa tesoro di quest'ultima lettura per la stesura della sua *Ottavia*, che definisce «figlia mera di Tacito» (cfr. ALFIERI, 2004, p. 194); dimostra altresì la conoscenza dell'*Agricola*, citando, in apertura della sua *Vita*, Tac. *Agr.* 1 (cfr. ALFIERI, 2004, p. 183, 3). Legge Stat. *Theb.*, utilizzando la traduzione di Bentivogli e apponendo delle postille (cfr. ALFIERI, 2004, p. 159), e si avvicina alla produzione satirica, leggendo i versi di Giovenale (traduce trentaquattro v. della satira 1). Alla luce di questo *excursus*, risulta comprensibile ciò che Rando ben sintetizza: «[...] l'intellettuale moderno post-illuminista dialogava, insomma, coi classici con la stessa serena e compiuta disposizione con cui dialogava con i moderni» (RANDO, 2006, p. 421). Per cogliere appieno il valore che Alfieri attribuisce a questi Classici, utile sarà richiamare le sue parole [(*Alle ombre degli antichi scrittori* del III libro del trattato *Del principato e delle lettere*; la citazione in questione è registrata anche da Jannaco (1974, p. 82)]: «[...] che se il destino mi volle pur nato in queste moderne età per quanto il mio potere è stato, io sono tuttavia sempre vissuto col desiderio e con la mente nelle età vostre, e fra voi». Egli, dunque, nutre verso le civiltà classiche un vero «affetto, per cui gli antichi testi giungono ad essere un elemento, un motivo caratteristico della sua vita sentimentale» (JANNACO, 1974, p. 63). E, per risalire a quei valori esemplari, l'unico mezzo sarà lavorare nella cosiddetta «industria»

della traduzione» (E. Biagini, in BRUNI; TURCHI, p. 55); traduzione che non si configura unicamente come lavoro servile - alludo alla sua funzione di esercizio linguistico - o 'divertissement' (RANDO, 2006), ma finirà con il condizionare la sua attività letteraria: «Il lavoro di traduzione inoltre viene sempre condotto dall'Alfieri in funzione diretta o indiretta dell'attività letteraria, quale esperienza da trasportare e rifondere nell'elaborazione di un proprio stile originale [...]» (JANNACO, 1974, p. 32).

⁹ Come sintetizza LUCIANI, 2005, p. 82, «tutto il secolo del resto antepone Terenzio a Plauto in nome della riforma morale della commedia, la sua "muse plus tranquille et plus douce", celebrata da Diderot nell'*Éloge de Térence*, accredita il comico sul piano morale e ne corregge gli eccessi, siano essi plautini, moliereschi o dei comici inglesi». Se è già nello 'spirito' del Settecento questa propensione per la commedia terenziana (per un approfondimento, utile è lo studio di Chiarini 1983), Alfieri può aver trovato ulteriore spunto dalle parole di Montaigne. Che sia un lettore 'accanito' dei suoi *Essais* lo confermano le parole dell'Astigliano: «Mi riuscivano in ciò di non picciolo aiuto (e forse devo lor tutto, se alcun poco ho pensato dappoi) i sublimi *Saggi* del familiarissimo Montaigne, i quali divisi in dieci tometti, e fattisi miei fidi e continui compagni di viaggio, tutte esclusivamente riempivano le tasche della mia carrozza. Mi diletta vano ed istruivano, e non poco lusingavano anche la mia ignoranza e pigrizia, perché aperti così a caso, lettane una pagina o due, lo richiudeva, ed assai ore poi su quelle due pagine sue io andava fantasticando del mio» (cfr. ALFIERI, 2004, p. 93-94). La lettura e la familiarità con Montaigne, annoverato nel *Del Principe e delle lettere* tra i sommi filosofi (cfr. SANTATO, 2007, p. 141), lasciano il segno sull'esperienza umana e letteraria di Alfieri, a tal punto che anche l'*Epistolario* ne risulta influenzato, «ulteriore riprova, se ce n'era bisogno, della continuità della lezione di Montaigne nell'intero arco di una parabola letteraria» (COSTA, 1983, p. 109). Tanto gli è caro Michel de Montaigne che François-Xavier Fabre, realizzando nel 1796 un ritratto di Alfieri in compagnia della contessa Luisa Stolberg d'Albany, dipinge in un angolo del tavolo, in una zona d'ombra, due volumi: «quello che sta sotto, riconoscibile poiché inquadrato dalla parte del dorso, è un volume degli *Essais* di Montaigne» [cfr. SANTATO, 2007, p. 157; qui è spiegato che l'omaggio è rivolto anche e indirettamente all'abate Caluso, definito da Alfieri un «Montaigne vivo» (cfr. ALFIERI, 2004, p. 130)]. In virtù di ciò, Alfieri può aver accolto la riflessione del Montaigne: «Quant au bon Terence, la mignardise, et les graces du langage Latin, je le trouve admirable à représenter au vif les mouvemens de l'ame, et la condition de nos mœurs: à toute heure nos actions me rejettent à luy: Je ne le puis lire si souvent que je n'y trouve quelque beauté et grace nouvelle. [...] Il m'est souvent tombé en fantaisie, comme en nostre temps, ceux qui se meslent de faire des comedies (ainsi que les Italiens, qui y sont assez heureux) employent trois ou quatre argumens de celles de Terence, ou de Plaute, pour en faire une des leurs. [...] Ce qui les fait ainsi se charger de matiere, c'est la deffiance qu'ils ont de se pouvoir soustenir de leurs propres graces. Il faut qu'ils trouvoit un corps où s'appuyer: et n'ayans pas du leur assez dequoy nous arrester, ils veulent que le conte nous amuse. En va de mon autheur tout au contraire: les perfections et beautez de sa façon de dire, nous font perdre l'appetit de son subject. Sa gentillesse et sa mignardise nous retiennent par tout. Il est par tout si plaisant[...]et nous remplit tant l'ame de ses graces, que nous en oublions celles de sa fable».

¹⁰ Inaugura la sua carriera letteraria e teatrale con opere in cui la 'verve' comica fa da 'padrona', ossia l'*Esquisse du jugement universel* e *I poeti*. Il primo si configura come un'operetta comico-satirica, costituita da dialoghi incentrati sul tema dell'esistenza, «fatta con qualche sale e con molta verità»; la seconda è una farsa che ha accompagnato la rappresentazione della *Cleopatra*. A queste due opere si potrebbe aggiungere la stesura delle *Satire*, che risentono, senza dubbio, della carica grottesca mutuata da Giovenale. Per un'analisi accurata su Alfieri e il suo rapporto con la satira latina, cfr. Citroni MARCHETTI, 1979, p. 67-75.

¹¹ Così si esprime Alfieri: «[...] mi divertiva assai più la commedia, di quello che mi toccasse la tragedia, ancorché per natura mia fossi tanto più inclinato al pianto che al riso» (cfr. ALFIERI, 2004, p. 77).

¹² LUCIANI, 2005, p. 80.

¹³ ALFIERI, 2004, p. 150. Come ricorda MANGHI, 1998, p. 11, il riferimento è alla tragedia *Cleopatra* e alla farsa *I poeti*. Una struttura, questa, che ricorda la trilogia tragica greca, accompagnata da un dramma satiresco. L'analogia è stata

messa in luce da Placella 1973, nel tentativo di cogliere gli spunti comici presenti nella produzione di Alfieri. Lo studioso individua nelle commedie temi già affrontati nelle tragedie (e. g. l'idea della libertà, il mito dell'eroe e del tiranno). In virtù di ciò, la figura di Alfieri «appare coturnata come nessun'altra, anche quando del coturno egli si scialza» (MANGHI, 1998, p. 9). Egli infatti trae spunto per le sue commedie, almeno in parte, dalle tragedie, per sperimentarne l'altra faccia della medaglia, quella comica, deponendo «il coturno, e con lui le lagrime» e ridendo «d'ogni cosa del mondo», come egli stesso afferma in una lettera a Mario Bianchi, datata al 5 ottobre 1786 (cfr. ALFIERI, 1864, p. 189). Anche nella *Vita* confessa il rapporto che intercorre tra i due generi: «[...] ho voluto cavare (con maggiore verisimiglianza mi credo) dalla tragedia la commedia; il che mi pare più utile, più divertente, e più nel vero» (ALFIERI, 2004, p. 296).

¹⁴ «Non così aveva io avuto la forza di resistere nel settembre dell'anno avanti ad un nuovo (o per meglio dire) ad un rinnovato impulso naturale fortissimo [...] non lo potendo cacciare, cedei. E ideai in iscritto sei commedie [...]. Sempre avevo avuto in animo di provarmi in quest'ultimo arringo [...]. Ma, non saprei dir come nel più triste momento di schiavitù [...], mi si sollevò ad un tratto lo spirito, e mi riaccese faville creatrici» (ALFIERI, 2004, p. 294-295). A fornire spunti di riflessione sulle commedie è l'autore stesso, che annota questo giudizio lapidario nel ms. IX (apprendo il dato da ALFIERI, 1861, p. X): «Parere dell'autore su le sei commedie. Le prime quattro Alfieriche; la quinta parmi ch'esser vorrebbe aristofanica; la sesta è preta italice dipinta». Non sia questo il luogo dell'analisi delle *Commedie* di Vittorio Alfieri. La sintesi che propone Placella è sufficiente per capire quali influenze abbia subito l'autore nella stesura delle opere drammaturgiche: «In quest'ultima avventura artistica dell'Alfieri confluivano anche la suggestione della sua stessa attività di tragediografo, la componente aristocratica della sua personalità, il tema politico, lo studio di Aristofane, di Plauto e di Terenzio, le suggestioni del teatro comico non 'regolare' francese, certi moduli della tradizione 'comica' toscana, la polemica col dramma e la commedia contemporanea, le sue stesse esperienze 'comiche' dall'*Esquisse* agli *Epigrammi*. Ma il tutto risulta superato e dissolto nel riso forte, o nella sognante fantasia o nella virile saggezza di queste 'forme' comiche» (PLACELLA, 1973, p. 190).

¹⁵ «[...] he had no genius for comic writing», afferma Foscolo, nell'*Essay on the present literature of Italy* del 1818, p. 434-435.

¹⁶ Ciò che Alfieri non apprezza della comicità contemporanea - il riferimento è 'in primis' a Carlo Goldoni, definito dal Nostro «il buon vecchietto» - e parimenti di quella aristofanea è il continuo riferimento «agli eventi storico-politici» (Scotto D'ANIELLO, 2013, p. 150): mentre «comici antichi e moderni sono dunque accomunati da un medesimo limite realistico, da intendere come incapacità di sollevarsi dal particolare vizio o difetto a una considerazione universale dei medesimi» (cfr. LUCIANI, 2005, p. 77; ancora, cfr. LUCIANI, 2002), Terenzio è un «purissimo modello», che parla agli uomini di ogni tempo e al loro animo «più che invitare al riso e stimolare la fantasia» (BIANCO, 1962, p. 15-18, sulla base della lettura critica inserita da CIPRIANI, 2003, I, p. 163-164), allo scopo di colpire «i vizi comuni agli uomini di ogni epoca e latitudine» (GORRET, 1994, p. 35). Obiettivo comico, questo, che Alfieri condivide appieno, laddove afferma: «Ma appunto perché i costumi variano, chi vuol che le commedie restino, deve pigliar a deridere, ed emendare l'uomo; ma non l'uomo di Italia, più che di Francia o di Persia; non quello del 1800, più che quello del 1500, o del 2000, se no perisce con quegli uomini e quei costumi, il sale della commedia e l'autore» (cfr. ALFIERI, 2004, p. 295). E, ancora, scrive in una lettera all'abate Tommaso Valperga di Caluso: «Se io avessi la temerità di far delle commedie, sarebbero forse cattive, ma mi vanto che le vorrei rendere intellegibili senza commento a tutti i popoli, in tutti i tempi, ed in qualunque religione e costume. Del resto chi scrive pel suo proprio campanile non può uscire dalla sua privata parrocchia» (cfr. ALFIERI, 1861, p. 452). Su questo argomento, cfr. anche Scotto D'ANIELLO, 2011, p. 161-162). Un punto di vista che Alfieri non manca di ricalcare, laddove gli è possibile, come in una postilla ad Aristofane (Ms. Laurenziano «Alfieri» 32, 240): «questa è la tara del genere Comico, quando l'autore scrive per la sua città, e per quei pochi anni in cui rimarranno note le di lei vicende. Per far ridere un poco più i contemporanei, ei fa poi sbadigliare i posteri. Gli autori tragici e comici dovrebbero sempre camminar coi paraocchi

come i cavalli da tiro, per non guardare di qua, né di là, ma mirare soltanto davanti di sé, e lontano». In sostanza, da Terenzio attinge ispirazione per il carattere 'universale' della commedia (Scotto D'ANIELLO, 2011, p. 161, la definisce «eterna commedia della vita»), da Aristofane, nonostante i vincoli che lo tengono legato al contesto storico, il riso 'forte', le battute salaci, la funzione liberatoria della risata stessa.

¹⁷ Alfieri, all'inizio del volume delle commedie di Terenzio, annota queste parole, datandole al 1790.

¹⁸ «Continuando dunque la quarta epoca, dico che ritrovandomi in Parigi, come io dissi, ozioso e angustiato, ed incapace di crear nulla, benché molte cose mi rimanessero, che avea disegnato di fare; verso il giugno del 1790 cominciai così per balocco a tradurre qua e là degli squarci dell'*Eneide* [...]. Ma tediandomi di lavorare ogni giorno la stessa cosa, per variare e rompere, e sempre più imparar bene il latino, pigliai anche a tradurre il Terenzio da capo; aggiuntovi lo scopo di tentar su quel purissimo modello di crearmi un verso comico, per poi scrivere (come da gran tempo disegnava) delle commedie di mio; e comparire anche in quelle con uno stile originale e ben mio, come mi pareva di aver fatto nelle tragedie» (cfr. ALFIERI, 2004, p. 261-262).

¹⁹ Ivi, 280 (nel frangente, Alfieri elabora questa riflessione, laddove intende perfezionare la sua traduzione dell'*Alceste*, ossia l'*Alceste prima*). A tal proposito, vale la pena ricordare il giudizio di Rando: «le traduzioni e i rifacimenti alfieriani contano molto più di quanto normalmente contano le traduzioni e i rifacimenti» (2006, 434).

²⁰ «Alternando dunque, un giorno l'*Eneide*, l'altro il Terenzio, in quell'anno '90, e fino all'aprile del '91, che partii di Parigi, ne ebbi tradotto dell'*Eneide* i primi quattro libri; e di Terenzio, l'*Andria*, l'*Eunuco*, e l'*Eautontimoromeno*» (cfr. ALFIERI, 2004, p. 262). L'attenzione rivolta alla comicità non nasce in maniera improvvisa, ma rientra in un progetto di composizione di commedie ben più preciso: al 23 marzo del 1790 sono datati i *Terzi pensieri comici* e, al 22 giugno 1790, la traduzione della prima commedia, l'*Andria*. Alfieri tradurrà le sei commedie per intero, fatta eccezione per i prologhi, convinto che questi siano prolissi, quindi, pedanti, tanto in Terenzio, quanto in Plauto (per un approfondimento sulle postille di Alfieri relativamente ai prologhi plautini, cfr. DOMENICI, 2009, p. 80). A voler dire meglio, secondo il Nostro, i prologhi dicono troppo per chi ascolta, poco per chi legge: privano del piacere della 'scoperta', svelando la trama dell'opera. Nel 1803, deciderà di tradurre esclusivamente il prologo dell'*Andria*, resosi conto della novità introdotta da Terenzio, ossia l'intento difensivo più che informativo di tali prologhi. Stando allo studio di Scotto D'ANIELLO, 2003, p. 158-161, probabilmente, è spinto a compiere questo passo, perché, in una certa misura, si sente affine a Terenzio: avverte, come il suo antico 'predecessore', la necessità di respingere le accuse dei suoi detrattori, «i pedanti del suo tempo», persuaso dall'idea che l'ultima parola debba essere lasciata al giudizio dei lettori: «Comunque sia, di questi miei errori ne facciano poi a lor piacimento giustizia i lettori, ed il tempo» (Cfr. ALFIERI, 1985, p. 3-4).

²¹ «Né trascurai il latino [...], che anzi in quell'anno stesso '97 lessi e studiai Lucrezio e Plauto, e lessi il Terenzio il quale per una strana combinazione io mi trovava aver tradotto tutte le sei commedie a minuto, senza però averne mai letta una intera. Onde se sarà poi vero ch'io l'abbia tradotto, potrò barzellettare col vero, dicendo di averlo tradotto, prima d'averlo letto, o senza averlo letto». Il dato è altresì confermato dall'Alfieri nel *Rendimento dei conti* redatto nel 1797: «riletto Aristofane; letto e studiato Plauto e Terenzio; nota che quest'ultimo l'avevo tradotto e non l'aveva mai letto» (cfr. DOMENICI, 2009, p. 73).

²² Le sei commedie, composte a partire dal 1800 (*L'uno, I pochi, I troppi, L'antidoto, La finestrina, Il divorzio*), risentono maggiormente del modello aristofanico, come non manca di annotare Foscolo: «They are in the manner of Aristophanes» (cfr. PLACELLA, 1973, p. 274). Sulla produzione comica alfieriana, cfr. Santarelli 1971.

²³ Leggo in CIPRIANI 2003, I, p. 136-137 che lo stesso Cicerone, nei *frammenti poetici* 16, 4, ammira il «dinguaggio scelto (*lecto sermone*), [...] la soavità del dire (*omnia dulcia dicens*) di Terenzio: la lingua dei personaggi [...] è garbata». Esempio è la postilla apposta all'*Heautontimorumenos*: *Elegantia, modus, venustas, semper; risus nunquam. Frigidior Andria; et quoad Fabulae nexum, obvoluta nimis, et longa*. [«Eleganza, senso della misura e finezza ci sono

sempre, non c'è assolutamente il riso. È più fredda dell'*Andria*; e per quel che riguarda l'intreccio della *fabula* è troppo velata e prolissa]. (Ove non specificato, la traduzione è a cura di chi scrive)

²⁴ *Nunc vero una cum Aristophane et Plauto promiscue Terentium lectitans* [«[...] Ora, invece, leggendo attentamente (le commedie di) Terenzio, alternandole con una di Aristofane e una di Plauto [...]] annota Alfieri leggendo l'*Andria*. Domenici (2003, p. 74) ricostruisce una vera e propria 'tabella di marcia', tenendo conto delle date di lettura registrate sulle edizioni di cui usufruisce in questa fase. D'altra parte, questo confronto tra autori latini e greci è proprio del metodo alfieriano, che, secondo la studiosa (ivi, p. 475), è caratterizzato da una «ottica comparativa» (nel frangente, tale ottica è relativa al confronto allestito tra Seneca e i tragici greci). Una dimostrazione del confronto tra la commedia latina e quella greca si ritrova nella seguente postilla al testo plautino: *Aristophanizat Plautus hoc loco; sed si eum imitatur in merdosis, cur non etiam in salibus et acuminibus? Difficilior est res aliquantulum*. [«Plauto aristofanizza in questo luogo; ma, se lo imita nelle cose schifose, perché non lo fa anche nei motti salaci e nelle finezze? È una cosa un po' più difficile»]. Tale lettura 'promiscua' prende le mosse dal tentativo di Alfieri di fare incetta di comicità per superare il limite che gli impedisce di accedere al genere comico.

²⁵ Che le commedie di Terenzio presentino un *deficit* di *vis* comica è già nel giudizio di Giulio Cesare, più precisamente, in un epigramma menzionato anche in CIPRIANI, 2003, I, p. 136. Avvicinandoci cronologicamente all'attività drammaturgica di Alfieri, è opportuno tenere in considerazione anche le parole dell'abate Tommaso Valperga di Caluso, amico stimato e corrispondente epistolare del Nostro. Nell'opera *Della poesia*, pubblicata in tre volumi nel 1806, Terenzio non è risparmiato da una dura critica: [«[...] in Terenzio quantunque vero estro pure spiri, non suole per lo più mostrarsi molto brioso e vivace [...]]. Alla luce del rapporto intimo tra i due, l'uno può aver condizionato l'altro nella valutazione del 'commediografo dell'*humanitas*'. Da par suo, Alfieri non risparmierà dall'accusa di 'freddezza' neanche alcune commedie plautine: *Etiamsi frigidula, placuit tamen satis* [...], scrive del *Trinummus* e conferma per il *Curculio*; *Prioribus multo frigidior*, sentenza relativamente ai *Captivi*. Per un approfondimento sulle postille alle commedie di Plauto, utili i lavori di Domenici 2009 e 2013. Le commedie di Aristofane, secondo il giudizio dell'Astigliano, sono invece segnate da battute salaci, a volte fin troppo volgari, i cosiddetti *sales* (cfr. Scotto D'ANIELLO, 2011, p. 165; DOMENICI, 2008), di cui è pressoché privo il verso terenziano, allorché, commentando gli *Adelphoe*, annota: *Elegantia perpetua; festivitas pauca; pauciores sales; risus nullus* [«Come sempre, c'è eleganza; poca allegria; ancor meno battute salaci; quindi nessun riso»]. I *pauciores sales* di Terenzio si contrappongono ai *sales multi* di Aristofane e ai *sales, facetiaeque et lepores multi* di Plauto (caratteri peculiari, almeno nello *Pseudolus*).

²⁶ «Queste sei commedie è come se fossero, insomma, una sola, sempre elegantissima, ma freddissima. Mi sono pentito di averle tradotte tutte: sarebbe bastata una sola e sarebbe stato anche troppo». Alfieri collega tale glossa a quella del *Phormio*: *Satis placuit. Attamen a sententia mea, quam Hecyrae subscripsi, nullo modo prorsus recedo* [«A me piace abbastanza. Tuttavia, io non mi discosto assolutamente dal parere già espresso, che ho scritto alla fine dell'*Hecyra*»]. Leggendo le commedie Plautine, esporrà un giudizio conclusivo ben diverso: *Nec post istam ultimam, Plautum tandem totum perlegisse poenituit* [«Né dopo quest'ultima (commedia), mi sono pentito, dunque, di aver tradotto tutto Plauto»].

²⁷ «Percepisco per questa la stessa cosa dell'*Andria*; soltanto che questa a me sembra un po' più calda». La postilla è accompagnata dalla data di lettura, ossia il 5 febbraio 1797.

²⁸ *Ter. Eun.* 391-394: *Thr. ...Magnas vero agere gratias Thais mihi? / Gn. Ingentis. Thr. Ain tu, laetast? Gn. Non tam ipso quidem / dono quam abs te datum esse: id vero serio / triumphat.* [«*Tr.* E, quindi, mi stavi dicendo che sinceramente Taide mi ringrazia molto? *Gn.* Assai! Non puoi capire quanto. *Tr.* Dici sul serio? Quindi è contenta? *Gn.* Non tanto per il profitto, che, senza dubbio, ha ricavato dal dono, ma perché è stato mandato da te, con amore. Davvero, è per questo che gioisce: fa addirittura salti di gioia»]. La strategia persuasiva messa in pratica da Gnatone non è sfuggita a Cicerone (*Cic. Lael.* 26, 98), che cita i vv. 391-392 come esempio di *adsentatio*, negativamente delineata,

soprattutto in un rapporto di amicizia: *Omnino est amans qui virtus; optume enim se ipsa novit, quamque amabilis sit, intelligit. Ego autem non de virtute nunc loquor, sed de virtutis opinione. Virtute enim ipsa non tam multi praediti esse quam videri volunt. Hos delectat adsentatio, his fictus ad ipsorum voluntatem sermo cum adhibetur, orationem illam vanum testimonium esse laudum suarum putant. Nulla est igitur haec amicitia, cum alter verum audire non vult, alter ad mentiendum paratus est. Nec parasitorum in comoediis adsentatio faceta nobis videretur nisi essent milites gloriosi: "Magnas vero agere gratias Thais mihi?"* (Ter. *Eun.* 391). *Satis erat respondere: "magnas"; "ingentes" inquit. Semper auget adsentator id, quos is cuius ad voluntatem dicitur, vult esse magnum.* [«Senza dubbio la virtù è amante di se stessa, perché conosce molto bene se stessa e sa di essere tanto amabile. Ma io ora non sto parlando della virtù, ma della fama di virtù; la virtù, infatti, non desiderano averla, ma dare a vedere di averla. Sono costoro a trovare piacere nell'adulazione; costoro, quando si fa loro un discorso artefatto in base al loro volere, ritengono che quel discorso vacuo sia una attestazione dei loro meriti. Non c'è proprio l'amicizia, quando uno vuole sentire la verità e l'altro è disposto a mentire. Neppure l'adulazione dei parassiti nelle commedie ci sembrerebbe da ridere, se non ci fossero anche dei soldati fanfaroni: "Davvero molto mi ringrazia Taide?". E rispondere "molto" andava già bene; ma l'adulatore dice "immensamente". L'adulatore fa sempre diventare immenso ciò che la persona, per il cui piacere si parla, desidera che sia grande»]. [trad. it. a cura di G. Micunco]. 'En passant', è opportuno menzionare Dante *Inf.* XVIII, v. 133-135, come erede di questi versi terenziani. Nella *Commedia*, però, la risposta alla domanda di Trasone è attribuita a Taide: «Taide è, la puttana che rispuose al drudo suo quando disse "Ho io grazie grandi appo te?": "Anzi meravigliose!»». Gli studiosi sostengono che Dante non abbia letto direttamente la commedia terenziana, ma si sia avvalso di un'opera intermedia, il *De amicitia* di Cicerone, appunto, in cui non è chiarita l'identità del personaggio che pronuncia la battuta. A tal proposito, risulta necessario far ricorso a Barchiesi 1963, che nega l'idea ormai consolidata che quello di Dante – ossia attribuire a Taide una battuta che nel testo terenziano è messa in bocca al parassita – sia stato un errore. È avanzata l'ipotesi che Gnatone, personaggio inventato di sana pianta dal commediografo, sia stato calato nella figura di Alessio Interminelli – consapevole che ci sia una perfetta architettura di corrispondenze nel primo canto di *Malebolge* (cfr. BARCHIESI, 1963, p. 24). In gran parte del lavoro, Barchiesi mira ad analizzare le teorie proposte da E. Moore, il quale ha spiegato che Dante non ha letto direttamente l'*Eunuchus*, ma ha usato un intermediario, quale Cicerone con il *De amicitia* – Dante senza dubbio si avvicinò all'opera ciceroniana dopo la morte di Beatrice –, in cui, pur non essendo citata Taide, si comprende come a parlare siano il parassita e il soldato. Barchiesi ricorda in questo *excursus* lo studio di P. Renucci, che aggiunge nel percorso di ricezione dei due versi terenziani anche il *Policraticus* di Giovanni di Salisbury, lettore diretto di Terenzio. Secondo Barchiesi, però, la presenza e la conoscenza che teoricamente Dante ha di questa opera non sono sufficienti a risolvere la questione di Taide – personaggio parlante che sostituisce il parassita, perché è Taide la vera colpevole della «disonesta gratitudine», non Trasone, l'intermediario adulatore – e l'errore dantesco'. Allo stesso tempo avanza l'ipotesi che, partendo da Giovanni di Salisbury e il riferimento all'opera ciceroniana, abbia deciso di consultarla personalmente, non accontentandosi di questa ripresa successiva. Questo percorso inverso è compiuto da Pietro Alighieri, figlio del più noto Dante, in quanto è probabile che, «trovando il *De amicitia* e l'*Eunuchus* in Giovanni di Salisbury, avesse voluto aprire (anzi riaprire) Cicerone e Terenzio, ripercorrendo e facendo propria quell'esperienza» (cfr. BARCHIESI, 1963, p. 59). A questo studio rimando per una disamina completa della questione dell'«errore» in Dante.

²⁹ Ter. *Eun.* v. 396-397: «Il destino è proprio dalla mia parte. Riesce a procurarmi la gratitudine degli altri con ogni cosa che faccio». Il testo, qui e altrove, segue l'edizione critica curata da Marouzeau 1949.

³⁰ Il testo dell'*Eunuco* di Vittorio Alfieri segue l'edizione critica curata da M. Masoero, pubblicata nel 1984.

³¹ Queste sono rispettivamente le traduzioni proposte da Luisa Bergalli (1728) e Niccolò Forteguerri (1736). Anche Ludovico Pepe (1888: ho ricavato questa indicazione bibliografica da Cupaiuolo 1984) utilizza il termine 'privilegio' e

unicamente Bertini (1987) traduce richiamando il concetto di 'sorte': «Ho avuto certamente in dono dalla sorte che tutte le mie azioni risultino gradite».

³² Ter. *Eun.* 399-400: *Labore alieno magno partam gloriam / verbis saepe in se transmovet qui habet salem; / quod in te est.* [«La gloria acquisita da altri a forza di impegnarsi, spesso, chi ha l'intelligenza riesce a trasferirla su di sé con le sole chiacchiere; e questa intelligenza tu ce l'hai»].

³³ Ter. *Eun.* 401.

³⁴ Così traducono Bergalli e Forteguerra. Cesari e Pepe danno una versione difforme di questo verbo: nel testo del primo, si legge «Tu tien' la cosa», nell'altro, «Bravo!».

³⁵ Ter. *Eun.* 421-422: «Che faccio? Di quella volta, Gnatone, in che modo ho dato addosso a uno di Rodi, durante un banchetto, te l'ho mai detto?». Bergalli traduce: «Ma, Gnatone, t'ho mai narrato, come / In un convitto io punsi un tal di Rodi?»; Forteguerra, mantenendosi fedele al verbo 'toccare', così rende la battuta: «Ti ho narrato mai, / Gnatone, come in mezzo a un bel convito / Io toccassi sul vivo un tal Rodiotto?».

³⁶ Alfieri avrà fatto propria la neoformazione 'Rodiotto' coniata da Forteguerra, percependola come la forma più adatta per sminuire l'individuo oggetto di beffe. D'altra parte, questa scelta dimostra come il nostro 'traduttore' non sia «parco di dispregiativi, [...] sembra, anzi, preferirli, tra gli alterati, nelle traduzioni e nelle commedie» (cito Scotto D'ANIELLO, 2013, p. 160). Per un approfondimento sull'uso di dispregiativi e altri alterati nelle commedie alfieriane, cfr. anche MASOERO; SENSI 1984, v. 432.

³⁷ Nel *Vocabolario bresciano e toscano compilato per facilitare a' bresciani col mezzo della materna loro lingua il ritrovamento de' vocaboli modi di dire e proverbi toscani a quella corrispondenti*, compilato da B. Pellizzari nel 1759, 'bezzicare' si utilizza per descrivere la contesa tra uomini, che, nello scontro, quasi si colpiscono reciprocamente con il becco. Solo la versione di Bertini recupera similmente l'accezione riconosciuta da Alfieri, ricorrendo, infatti, al verbo 'beccare'.

³⁸ Sarà definito nello studio condotto da Frangoulidis 1994 uno 'storyteller'.

³⁹ Sul vocabolario latino dei baci, in rapporto anche al testo della commedia *Eunuchus*, cfr. Cipriani 1992. Alfieri, nel frangente, traduce «cuor del mio corpo»; una espressione, questa, che, pur perdendo, in parte, la sua carica erotica, è enfatizzata «grazie all'allitterazione vocalica e consonantica», come chiarisce Scotto D'ANIELLO, 2013, p. 162.

⁴⁰ Nell'«a parte», è lo stesso Parmenone che sottolinea la mancanza di buon gusto del *miles*, esclamando *Quam venuste!*

⁴¹ Ter. *Eun.* 457: «Non ti sei un po' innamorata di me per merito di questa suonatrice di lira che ti ho regalata?».

⁴² Bergalli e Forteguerra ricorrono, come farà Pepe, al pronome interrogativo 'quanto'; Bertini, ancora una volta, farà una scelta affine a quella alfieriana: «Mi vuoi un po' di bene grazie a questa suonatrice di cetra?».

⁴³ Ter. *Eun.* 395: «Vado a vedere di persona se è il caso di tirar fuori ora questo regalo. Ma, eccolo, il soldato!».

⁴⁴ Ter. *Eun.* 431: «Che gli dèi ti mandino alla malora!». Per completezza, Alfieri traduce: PARMÉNONE (da sé): «Ti fiacchino / Il collo i Numi» ('fiaccare il collo') è già in Bocc. *nov.* 77, 43).

⁴⁵ Unicamente Pepe si avvale di parentesi per isolare questa battuta rispetto al dialogo tra i presenti.

⁴⁶ Ter. *Eun.* 426: «Proprio tu che sei una lepre, vai a caccia di carne fresca da addentare?». Alfieri traduce: «donne adocchi, / Mentre per donna altri te stesso adopra?».

⁴⁷ Ter. *Eun.* 422.

⁴⁸ La triade degli avverbi *facete*, *lepide* e *laute* è già utilizzata da Plauto *Mil.* 1161, dove a parlare è il servo Palestrione, che, rivolgendosi alla meretrice Acroteleuzio, recita così: *Militem lepide et facete, laute ludificarier volo*. Se il servo plautino usa gli avverbi per presentare all'interlocutore il suo progetto di *adsentatio*, Gnatone se ne serve per esaltare direttamente la battuta di Trasone, fulminante, arguta e sfiziosa.

⁴⁹ A dire il vero, questa facezia un 'sapore' antico ce l'ha: è attestata in forma proverbiale già in Livio Andronico, nei frammenti di *palliatae* ricollegate al suo nome (Liv. Andr. *Com.* 8). Questa notizia è presente nel testo di Flavio Vopisco nel IV sec. e confermata nel Cinquecento da Giovanni Pietro Bolzani Delle

Fosse, meglio noto come Valeriano, umanista vissuto a cavallo tra XV e XVI sec., nell'opera *Hieroglyphica* XIII, 5. Egli propone tale ricostruzione (come leggo e cito da Senéz Rodriguez 2016, 245): *Tum etiam propter pulpamenti uim, de quo Livii Andronici diciturum peulgatam, quod Terentius, ut Flavius Vopiscus attestatur, ab eo mutatus est, 'Tute lepus es et pulpamentum quaeris', a Graecis uero Liviis Andronicus, ita dicentibus, δασύπους κπεών ἐπιθυμεί.* Riporta poi il verso di Livio Andronico (*Lepus tute es et pulpamentum quaeris*) e quello terenziano, quindi, il passo di Flavio Vopisco, che, nel IV sec., scrive: *Ipsi denique comici plerumque sic milites inducunt, ut eos faciant vetera dicta usurpare. Nam et 'lepus tute es, pulpamentum quaeris' Livii Andronici dictum est, multa alia, quae Plautus Caeciliusque posuerunt* (Vopisc. 13, 5). I dati sono confermati da Barsby 1999, 164, che riporta δασύπους ὦν κρεῶς ἐπιθυμεί, citando da CPG 1, 234; 2, 357. Sull'accezione sessuale del termine *lepus*, spesso in uso come sinonimo di *mentula*, cfr. Adams 1987.

⁵⁰ Ter. *Eun.*426.

⁵¹ Mentre la Bergalli si limita a riprodurre la risata, Forteguerra aggiunge l'espressione «che io muoro», con la quale sembra cogliere, a partire dalla sua sensibilità, la *vis* comica dell'intera scena. Ad ogni modo, Alfieri non ha contatti, in questo 'luogo', con le traduzioni precedenti, né ci sarà il medesimo *addendum* in Cesari, Pepe e Bertini.

⁵² Ter. *Eun.* 410-415: «Tutti erano buoni solo a invidiarmi e ad azzannarmi di nascosto. Eh, ma io me ne fregavo di loro, (per il modo in cui lo facevano). Mi invidiavano da crepare quelli. Dei tanti, soprattutto uno, proprio colui al quale il re aveva affidato l'importante comando dei terribili elefanti indiani, mi portava una invidia esagerata. Una volta, che è stato più seccante del solito, gli ho detto: "Per carità, Stratone, è per questo che sei così bestiale: perché hai il comando degli elefanti?"».

⁵³ Così traducono rispettivamente Bergalli e Forteguerra: «Mi portavano invidia tutti, e dietro / Le mie spalle mi davano di becco; / E perché io non gli stimava un fico, / Si rodevan di rabbia. Eravene uno / Fra gli altri astievolissimo, a cui dato / Aveva il Re la sopra intendenza / Degl'indici Elefanti: ora costui, / Ch'erasi fatto importabile, io dissi: / Stratone, di su un poco, sei tu forse / Montato in alterezza, perché tieni / Delle bestie il comando?»; «Allor tutti d'accordo / Presemi a invidiar, e di nascosto / A lacerarmi, ed io a non curarli, / Perché più si morivan dalla rabbia; / Nulladimeno un certo tal, che il Rege / Custode dichiarò degli Elefanti, / M'avea assai più, che ciascuno a noia. / Ora a me questi mentre è più molesto / Io dissi olà Soldato, tu sei dunque / Fiero così, perché alle belve imperi?». Parimenti Cesari, Pepe e Bertini non riescono a rispettare l'uso dell'infinito, adottato nella battuta da Terenzio.

⁵⁴ Optando per questa traduzione, Alfieri si allontana, in parte, dalla lingua terenziana: egli tenta di perseguire, 'stressando' il verso e aggiungendo una figura etimologica - ossia 'bestial', in luogo di *ferox*, e 'bestia' -, un fine parodico, come nota Scotto D'ANIELLO, 2013, p. 162. Il termine 'livore', introdotto *ex novo*, è una forma dotta, preceduta dall'espressione popolare e proverbiale «né un fico pure a prezzarli» (ivi, 155). Dal *Vocabolario universale italiano*, vol. 5, 424, stampato nel 1835, leggo che l'espressione 'non prezzare fico alcuno' ha il significato 'non stimare affatto, disprezzare'. Alfieri riutilizzerà questo 'modo di dire' nelle sue commedie: *I troppi*, II, 6 («non li stima un fico»); *L'Antidoto*, IV, 6 («Non lo stimo il parer vostro un fico»).

⁵⁵ Ter. *Eun.* 417: «Si è ammutolito, all'istante».

⁵⁶ Traducono rispettivamente: «Perdette / Subito la favella» e «Si fe muto a un tratto». «Rimase di sasso» e «Non fiatò» sono le versioni di Cesari e Pepe, che, parimenti ai 'predecessori', non fanno accenno a questo 'colpo'.

⁵⁷ Ter. *Eun.* 416-417: *Pulchre mehercle dictum et sapienter. Papae / iugularas hominem. Quid ille?* [«Per Ercole, bella battuta. Capperi, lo hai quasi sgozzato. E lui, che ha detto?»].

⁵⁸ Lo stesso Terenzio, facendo parlare il suo *miles*, ricorda che *risu omnes qui aderant emoriri* (Ter. *Eun.* 432).

⁵⁹ Ter. *Eun.* 433. L'intera battuta pronunciata da Trasone è la seguente (431-433): *Perditus. / Risu omnes qui aderant emoriri; denique / metuebant omnes iam me.* [«Letteralmente distrutto: tutti coloro che erano presenti si misero a ridere a crepapelle. Insomma, tutti, da allora, hanno iniziato ad aver il timore di me per queste mie battute». In Bergalli si legge: «Restò / Di stucco. E gli altri, ch'erano presenti / Scoppiavan dalle risa, Alfine ognuno / Temea del fatto

mio»; Forteguerrri traduce: «Si perse, e si moria ciascun dal riso, / Tal che tutti di me preser timore». Neppure Cesari e Pepe, nell'Ottocento, e, Bertini, nel Novecento, faranno riferimento a questi 'motti'.

⁶⁰ Ter. *Eun.* 452-453: «È ridicolo ciò che dici! È perché tu non ti eri proprio messo a pensare; altrimenti, proprio tu, Trasone, avresti trovato questa stessa soluzione e anche di meglio».

⁶¹ In Bergalli non c'è questa integrazione, né si riscontra in Forteguerrri (così come non è attestata nelle tre versioni successive tenute in considerazione), come dimostrano le rispettive versioni: «Oh, siete grazioso! ei non / Vi venne, perché punto non ci avrete / Badato; che del resto, il mio Trasone, / Quanto meglio trovato voi l'avreste»; «Perché non ci pensasti, che del resto, / O quanto meglio l'avresti trovato / Da per te stesso colla tua gran mente!».

⁶² Ter. *Eun.* 459.

⁶³ Bergalli traduce: «Dunque portianci a tavola»; Forteguerrri, non apportando alcuna consistente modifica, rende in tal modo la battuta «Andiamo dunque a cena». Dopo l'esperienza settecentesca, anche Cesari e Pepe, ricorrendo rispettivamente alle versioni «Su dunque: a cenare, che badi?» e «Dunque, andiamo a cena», non agiscono sul testo, modificandolo e creando maggior enfasi.

⁶⁴ Su questa sua natura 'disumana' farà ulteriormente leva Terenzio, allorché metterà in bocca a Parmenone questa battuta rivolta a Gnatone: *e flamma petere te cibum posse arbitror* (Ter. *Eun.* 491) [«Penso proprio che ti ridurresti a strappare il cibo al morto, mentre brucia sul rogo»]. 'En passant', va detto che tale modo di dire, così incisivo, 'farà scuola' [prima di Terenzio, solo Plauto (Pseud. 361) parla del *bustiraptus*, ossia colui che saccheggia le tombe e i roghi funebri] e verrà riutilizzato, pur con *variatio*, da autori successivi a Terenzio. Tra gli altri, sarà utile prendere in considerazione i versi di Lucilio (Lucil. 26, 77), noti, per tradizione indiretta, grazie a Nonio Marcello (Non. 2, 539). Nel frammento di questa satira, la forma del motto è lievemente modificata: *mordicus petere aurum ex flamma expediat, e caeno cibum*. Pur rimaneggiando la sintassi e rimescolando gli elementi della frase, evidentemente si può notare un contatto tra i versi di Terenzio e quelli di Lucilio; o, per meglio dire, quest'ultimo prende a modello il commediografo. Il proverbio sarà riutilizzato in Catul. 59, 2-3 e, secondo Tromaras (1994, 187), si può riscontrare un'eco anche in Tibull. 1, 5, 53. Su questo tema, cfr. DA COSTA RAMALHO, 1959-1960.

⁶⁵ Ter. *Eun.* 460.

⁶⁶ Ter. *Eun.* 466-467: «Per favore, per Ercole, concedimi la licenza, con tua pace, sia di consegnarle ciò che vogliamo, sia di scambiare qualche parola con lei».

⁶⁷ Questa la traduzione dell'intera battuta proposta da Bergalli: «Priegovi / In grazia, s'egli in dispiacer non vi è; / Che ci lasciate presentar qui a Taida / Non so che, e trattar seco, a dirle quattro / Parole». Forteguerrri, come i traduttori successivi (Cesari, Pepe e Bertini), non è in grado di cogliere appieno l'artificio retorico sotteso a questo intervento: «Con tua pace / Bramo di dar ciò, che si vuole a questa, / Trattar seco, e parlarle».

⁶⁸ L'intera battuta è così in Alfieri: «In grazia, con tua pace, a noi pure anche / Lecito sia il parlare, il patteggiare, / E il regalarle quel che parci e piace».

⁶⁹ Sulla figura dell'eunuco nell'omonima commedia terenziana, cfr. Dessan 1995.

⁷⁰ Ter. *Eun.* 474: *Ita me di ament, honestust*. [«Così gli dèi mi proteggano, se è bello»]. Alfieri, eliminando l'invocazione iniziale, traduce: «Oh bello! bello, in vero».

⁷¹ Mentre Bergalli e Forteguerrri propendo per una traduzione che si allontana dall'aggettivo 'bello', ossia «di aria assai leggiadra» e «vago», Cesari, Pepe e Bertini esaltano anche loro la bellezza dell'eunuco.

⁷² Ter. *Eun.* 479: «Io, quell'eunuco, se necessario, se non mi sono ubriacato...». Così recita l'intera battuta in Alfieri: «Io, benché casto, a un mio bisogno, forse...».

⁷³ Mentre la battuta è censurata, quindi, eliminata in Cesari, Bergalli traduce: «Penso, che quell'Eunuco fosse buono / Più tosto ad altro, se vi si badasse»; Forteguerrri non si discosta molto con la sua versione: «Io a quell'Eunuco certo in un bisogno, / Quantunque sobrio io sia...».

⁷⁴ Ter. *Eun.* 475-478: *Quid tu ais, Gnatho? / Numquid habes quod contemnas? Quid tu autem, Thraso? / Tacent: satis laudant. Fac periculum in litteris, / fac in palaestra, in musicis: quae liberum / scire aequomst adulescentem, sollertem*

dabo. [«E tu che ne pensi, Gnatone? Per caso anche in questo trovi qualcosa da sminuire? E tu, a tua volta, Trasone? Zitti, beh, vuol dire che apprezzano, eccome! Mettilo alla prova nelle lettere, negli esercizi fisici, nella musica: tutte cose che è giusto che un giovinetto di nascita libera sappia e in queste io ti garantisco che è l'arte fatta persona»].

⁷⁵ Né in Bergalli («Che ne di tu, Gnatone? trovi cosa / Da sputarvi bottoni? E voi, Trasone, / Dite, che ve ne par? Eglino stanno / Cheti, chi tace conferma. Di lui / Fàtene saggio nelle belle lettere, / Nell'armi, nella musica. Io vel do / Valente in tutto ciò, che si appartiene / A qual si voglia nobil giovinetto»), né in Forteguerra (Che ne di tu Gnatone! hai da ridere / Nulla sovra costui? e tu Trasone? / Stan zitti col tacergli dan gran lode. / Ma se volete ancor d'esso far prova / Nelle lettere, ovvero nella musica, / O pur nella Palestra, e in ogni cosa, / Che saper debba un giovane ben nato, / Lo troverete a meraviglia istrutto») c'è il ricorso al termine 'arte' per descrivere le attività svolte dall'eunuco (così sarà anche in Cesari, Pepe e Bertini).

⁷⁶ Così Alfieri traduce l'intera battuta: «Che ne di' tu, Gnatone? hai tu che apporvi? / E tu, Trasone? – E' taccionsi: gran laude! – / E ponlo a prova, o in lettere, o in palestra, / O vogli anco nel canto; tel do sperto / In quante nobili arti a giovinetto / Ingenuo stian bene».

⁷⁷ Senza dubbio, Alfieri possiede tale edizione, come dimostrato dagli esemplari attestati nella sua biblioteca. A tal proposito, fondamentale è lo studio condotto da Scotto D'ANIELLO, 2011: *Un comico di ascendenza classica. Alfieri traduttore di Terenzio e un suo modello, Niccolò Forteguerra*. In questo contributo è chiarito che nel catalogo dei libri allestito dal segretario di Alfieri, Giovanni Viviani, nel 1783 è già indicato «il Terenzio' in folio tradotto dal Forteguerra». Essendo stato abbandonato questo esemplare a Parigi durante la fuga del 1792, Alfieri acquistò due anni dopo, a Firenze, un'altra edizione (*Le commedie di Publio Terenzio tradotte in versi sciolti da Niccolò Forteguerra, col testo latino di riscontro*, in Venezia, appresso Simone Occhi, 1748). Che Alfieri, talora, abbia tenuto conto di questa traduzione è altresì dimostrato dal fatto che ci sia sul foglio interno della copertina una tabella, in cui pone a confronto il numero dei versi latini con i propri e con quelli del Forteguerra - riuscirà a riportare, pur sbagliando il computo, solo il numero dei versi dell'*Andria*. E, probabilmente, nel tentativo di gareggiare in brevità con l'altro 'traduttore', trae spunti da questa versione precedente (Scotto d'Aniello - a cui rimando per un ulteriore approfondimento, dopo aver attinto questo notizie - propone una ricca esemplificazione, ponendo a confronto i versi di Terenzio, Forteguerra e Alfieri). L'esemplare oggi è conservato Montpellier, con segnatura Montp. 32988.

⁷⁸ Tale rigore filologico emerge dallo studio di SENSI, 2005, p. 120, laddove sostiene che «la precisione di Alfieri abbia base filologica».

⁷⁹ Questo è quanto si legge in una lettera dell'abate Tommaso Valperga di Caluso, scritta il 5 agosto 1794, in risposta ad una richiesta di Alfieri: «Per buona sorte mi son trovato in Torino [...] quando è giunta la vostra del '28, onde, senza il menomo ritardo, vi servo della spedizione di tutti e quattro i libri della noterella acchiusa nella vostra, essendo essi del tutto quali voi richiedete. Il Terenzio del Westerhovia [...] non è veramente delle migliori e più compita edizione, [...] parimenti di *Hagae Comitum*, ma del 1726, colle osservazioni anche Lindenbruchio [...] tengo per certo che sia anche quella del 32 e per il testo e per i commentari migliore [...]. Vi è un'altra edizione di Terenzio, di cui un critico grammatico latinista non può fare a meno, ed è quella di Bentleio *Cantabrigiae*, 1726, in -4°, ripetuta in Amster. 1727, dal Westerhovia, che vi ha aggiunto il suo indice però non così ridondante, e conformato al testo di Bentleio, che spesso è diverso» (cfr. ALFIERI, 1861, v. 491).

⁸⁰ Tutte le edizioni di Terenzio, così come degli altri autori classici, sono registrate da Domenici 2013.

⁸¹ Questa è l'unica edizione (PUBLII TERENTII AFRI, *Comoediae*, Typis Johannis Baskerville, Birminghamiae, MDCCLXXII), tra le quindici, conservata a Firenze, presso la Biblioteca Laurenziana, con segnatura Ms. Laur. Alf. 33.

⁸² Attingo le informazioni dalla «Descrizione dei manoscritti» che apre l'edizione critica delle traduzioni di Terenzio realizzate da Alfieri. Cfr. ALFIERI 1984, XI-XXIV. Tale edizione contiene la «traduzione autografa di Vittorio Alfieri nel margine laterale esterno delle pagine» e le date estreme delle traduzioni, ossia «22 giugno 1790» e «10 ottobre 1793».

⁸³ *Publii Terentii Carthaginiensis Afri Comoediae sex, post optimas editiones emendatae. Accedunt Aelii Donati commentarius integer. Cum selectis variorum notis, tum castigatis, tum multo auctoribus, quam ante hac. Indices, tertia fere parte locupletiores.* Accurante Corn. Schrevelio. Lugd. Batavorum Apud Franciscum Hackium 1657, in 8°, oggi a Montpellier, acquistata nel 1790 a Parigi.

⁸⁴ A proposito di questo confronto intrapreso da Alfieri, così riflette ancora D'ANIELLO, 2011, p. 167: «La stessa voglia di primeggiare, probabilmente, indusse il poeta di Asti, prima di intraprendere la versione di Terenzio, ad un lavoro di documentazione e confronto con i traduttori precedenti, per poi, alla fine, poter affermare la superiorità della propria traduzione [...]».

⁸⁵ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 395: «EST ISTUC DATUM è stato concesso dalla volontà del fato, come “non potrò, e sia pure, tenerlo lontano dai regni latini” (Verg. *Aen.* 7, 313)».

⁸⁶ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 420: *QVO PACTO RHODIVM TETIGERIM luserim* (prendersi gioco), *fatigaverim* (canzonare, importunare). Infatti *tangere* tra molti significati ha anche questo.

⁸⁷ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 456: *ECQVID NOS AMAS ecquid aliquantumne significat, et ideo illa plurimum recitat. Cicero in Catilinam quid est? Ecquid attendis? Ecquid animaduertis horum silentium?* [*«ECQVID NOS AMAS ecquid significat non un po' e perciò lei risponde plurimum. Cicerone: “Che c'è? Che altro attendi? Non t'accorgi del silenzio dei presenti” (Cic. Catil. 1, 20, 11)»*].

⁸⁸ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 394: «*HOC PROVISO VT VBI TEMPVSSIET* una terza persona entra in scena, ma parla a parte, tra sé e sé».

⁸⁹ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 431: «*AT TE DI PERDANT* a sorpresa, Parmenone non parla con il suo interlocutore, ma di lui, senza che ascolti».

⁹⁰ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 430: *DOLET DICTVM IMPRVDENTI ADVLESCENTI ET LIBERO* E vedi come il parassita si indigna in questo senso, quando dice sopra *iugularas, qui dolet dictum*.

⁹¹ Trasone ricorre agli infiniti già nella prima battuta di questa scena - ...*Magnas vero agere gratias Thais mihi?* (Ter. *Eun.* 395) - ed è, quindi, quasi un 'tic' linguistico. In questo frangente, si riscontra un uso raro dell'infinito storico in un'interrogativa, presente anche in Petr. 62, 80, come annota BARSBY 1999, 150. Calboli (1991, 623ss.) chiarisce che in Petronio si tratta senza dubbio di un'interrogativa retorica; nel caso di Terenzio, Trasone «aspetta la risposta del parassito quasi sapendo che essa non può essere altro che positiva» (per la precisione, questa è la tesi avanzata da Dressler e richiamata da CALBOLI 1991, 623). Quest'ultimo sostiene che *magnas agere gratias* sia stato scelto *ad hoc* per l'inizio della scena e si tratti di un'interrogativa, come dimostrato dalle domande successive poste dal *miles*. Questo infinito è espressione «dell'emozione e della tensione», non della violenza e della natura impetuosa del *miles*; in ogni caso, il suo uso contribuisce a forgiare un «carattere di sicurezza e ufficialità» per un *miles gloriosus*. Elio Donato, in maniera molto simile ai vv. 410-415, così commenta: *AGERE plus sonat infinitus modus finito*.

⁹² Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 417: «*MVTVS ILICO* questo è sciocco, come se avesse detto *statim nihil*. Correttamente, avrebbe dovuto dire *ex illo mutus fuit* («per quello divenne muto»). Di questo genere è tacere *festinat* (si affretta a tacere)».

⁹³ «Characters in Terence's plays pay attention to their use of language depending on their interlocutors» (KARAKASIS, 2005, p. 6). Già Donato mette in rilievo la capacità delle 'maschere' di adottare un comportamento e un linguaggio confacenti alla propria natura e, al contempo, all'indole dei personaggi con i quali interloquiscono: ognuno usa una *oratio accommodata*, a voler riutilizzare la glossa del 'grammaticus' (Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 454). Questa 'iunctura' rientra nel linguaggio tecnico della retorica, stando alle parole di Cicerone: [...] *hoc enim est proprium oratoris, quod saepe iam dixi, oratio gravis et ornata et hominum sensibus ac mentibus accommodata*. (Cic. *de orat.* 1, 54) [«[...] Infatti, come spesso ho detto, ciò che si addice particolarmente all'oratore è un discorso efficace, elegante, adatto ai sentimenti e all'intelligenza degli uomini»]. [trad. it. a cura di G. Norcio]

⁹⁴ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 415: «*IUGULARAS HOMINEM* allude bene al mestiere di soldato con il dire *iugularas*, non *occideras*, come se avesse usato una spada, non le parole».

⁹⁵ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 433: «*METVEBANT OMNES IAM ME* che dicessi a qualcuno *lepus tute es et pulpamentum quaeris?o cone es ferox, quia habes imperium in beluas?*».

⁹⁶ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 466-467: «*PACE QVOD FIAT TVA* *pace* o *gratia* o *voluntate*. Manca *cum*. E parla così come se, con tutte queste parole, dichiarasse guerra».

⁹⁷ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 466-467: «<*CONVENIRE ET COLLOQVI*> come è solito dirsi verso il nemico. Sallustio “quelle (città) che non avessero adempiuto agli obblighi pattuiti nel trattato” (*Hist. fr. inc.* 24 M) e in un altro luogo “Essendo stato concesso l’abboccamento ai soldati contro il parere di lui, alcuni si lasciarono corrompere e l’esercito fu consegnato a Silla” (*Sall. Hist.* 1 fr 91 M)».

⁹⁸ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 460: «*EX HOMINE HVNC NATVM DICAS* Parmenone giustamente critica i due uomini; rimprovera l’uno per il dono, l’altro mostra la cena come un favore, così come se ci si dovesse precipitare a quella cena. Infatti questo significa *quid stas?* come se dicesse *quid restas?*, come se gli volesse mettere fretta».

⁹⁹ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 474: *ITA ME DI AMENT HONESTVS EST* *iuravit ideo, ut non amore Phaedriae, sed ueritate cogi ad laudandum uideatur coram milite. HONESTVS EST pulcher. Vergilius* et laetos oculis afflarat honores. [«*ITA ME DI AMENT HONESTVS EST* perciò lei giura che, non per amore di Fedria, ma per la verità, sembra che venga costretta a lodare davanti al soldato. *HONESTVS EST* bello. Virgilio “spirava dagli occhi liete bellezze” (*Verg. Aen.* 1, 591)].

¹⁰⁰ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 479: «[...] Ma subito, stupidamente, il soldato insulta l’eunuco stesso, così che può ferire l’amica; poi, dicendo ciò, testimonia la bellezza di questo dono».

¹⁰¹ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 478: «*QVAE LIBEROS SCIRE AEQVVM EST* i bambini liberi venivano istruiti con queste arti. Ed è la figura dell’ellissi; manca *his*».

¹⁰² Il riferimento è all’analisi minuziosa intrapresa da BRUGNOLI, 1996, p. 51-52.

¹⁰³ *Sall. Cat.* 5, 6. La traduzione proposta da Alfieri è la seguente: «Costui, dopo la tirannide di Silla, invaso da sfrenatissima voglia di soggettarsi la repubblica [...]».

¹⁰⁴ La citazione è tratta da BRUGNOLI, 1996, p. 51-52. L’edizione in questione è *C. Sallustii Crispi, Operae quae extant omnia; cum selectissimis variorum observationibus et accurata recensione Antonii Tysii. Editio secunda*, Lugduni Batavorum, apud F. Hackium, 1659, citata anche in DOMENICI, 2013, p. 551. Secondo la prospettiva di Brugnoli, Alfieri può aver accolto il commento, influenzato dall’ideologia [...] libertaria e antitirannica». A voler essere più precisi, nel commento di Thysius sono rievocati i termini ‘dictator’ e ‘dictatura’.

¹⁰⁵ Altri casi sono dimostrati da S. Casini in BRUNI; TURCHI, 2004, p. 271.

¹⁰⁶ *Sall. Cat.* 15, 4-5.

¹⁰⁷ DONI 1980, 24. La studiosa riporta anche la nota del Farnabio, che commenta l’aggettivo *exanguis* in questi termini: *Pallidus. Nam cum est vultu sanguis effugerit, pallor voltumque occupat*.

¹⁰⁸ L’edizione oggetto di interesse, attestata, stando allo studio di Domenici 2013, 561, nella biblioteca di Alfieri (nota di possesso: «Vittorio Alfieri / Firenze 1776»), è la seguente: *L. Annaei Senecae Tragoediae cum notis Th. Farnabii*. – Amsterdam. Apud I. Blaeu, 1665, 12°.

¹⁰⁹ Secondo quanto leggo in CAMERINO, 1999b, p. 317, l’edizione del Gronovio è quella del 1728 (è registrata ancora da DOMENICI, 2013, p. 564): *L. Annaei Senecae Tragoediae cum notis integris Johannis Federici Gronovi* [...] – Delphis, apud H. Beman, 1728, 4°.

¹¹⁰ DOMENICI, 2002, p. 454: «Soprattutto nelle prime tragedie le postille alfieriane sono per la maggior parte esplicative; viene introdotto un sinonimo, chiarita una parentela, spiegato un verso particolarmente conciso con una perifrasi a volte ripresa dal Farnabio o Gronovio o Giusto Lipsio, in una parola dal filologo che commenta e interpreta il testo nelle edizioni che Alfieri ha sottomano».

¹¹¹ Ivi, 455: «La postilla *Ironice hoc ait* scritta accanto all’asserzione di Edipo *occidi patrem / sed matrem* (*Sen. Phoen.* 261-262) è senz’altro ripresa dalla nota *Ironice* del Farnabio ma viene enfaticamente retoricamente nella traduzione alfieriana: “uccisi il padre, è ver, ma chi la Madre al par d’Edipo amò?”». Relativamente alla *Medea*, nella fattispecie, nei versi in cui la donna è preda del

suo furore omicida, Domenici, a conferma del rapporto Alfieri-Farnabio, sostiene che «sono note troppo debitorie nei confronti del Farnabio» (cfr. ivi, 457). Sempre la DOMENICI, 2013, p. 563, cita altri casi analoghi.

¹¹² Sen. *Med.* 520. Per completezza, Alfieri traduce: «Al mio voler sempre asservii fortuna».

¹¹³ DOMENICI, 2002, p. 456.

¹¹⁴ Ph. *Quis me dolori reddit atque aestus graves / reponit animo?* (Sen. *Phaedr.* 589). Secondo la Domenici (ivi, 468), laddove Alfieri, accanto al nome del personaggio della *nutrix* (Sen. *Phaedr.* 267), annota *seu lena: haec persona quae parum sibi constat, non ex uno in altero actu, sed in eadem scena* ha probabilmente avuto presente la nota del Farnabio: *Victa anus se ad lenoniam convertit, ut alumnae viate parcat*.

¹¹⁵ È ancora Domenici (2002, p. 470) a individuare tale corrispondenza.

¹¹⁶ PERDICHIZZI 2015, 15.

¹¹⁷ Anche Albini (1903, p. 262) sottolinea questa particolare premura del Nostro: «[...] dove anzi a onor dell'Alfieri è a notare il rispetto che si proponeva del testo e la cura che aveva di scegliere l'edizione».

¹¹⁸ Alfieri raggiungerà una forma intermedia - per dirla con le parole di Rando (2006, p. 420), «conciliativa» -, che porterà come risultato ciò che Alfonso Traina, relativamente alle traduzioni senecane dell'Astigiano, definisce la «bella fedele» (cfr. TRAINA, 2004, p. 12). Tale definizione sembra conforme alle parole dello stesso Alfieri, in quanto, nella *Prefazione del traduttore* del 1793, egli propende per una traduzione «che dal testo si verrà meno a scostare, senza pure aver faccia di servilità». Utile il contributo di BRUNI; TURCHI, 2004 sulle 'teorie' della traduzione nel Settecento, italiano e francese.

¹¹⁹ L'Astigiano può aver deciso di acquistare delle edizioni con commenti, avendo accolto 'suggerimenti' presenti in alcuni cataloghi in suo possesso oppure apprendendo questa 'lezione' direttamente da Batteux. Il 'collante' tra i due intellettuali del Settecento e quindi le loro 'teorie' della traduzione potrebbe essere Luisa Stolberg, contessa d'Albany. La nobildonna, nel suo salotto del Lungarno, avrebbe accolto come intellettuale di spicco Batteux; d'altro canto, noto è l'amore che lega Alfieri alla contessa, la sua 'Psipsia'. Per quanto concerne i cataloghi, invece, il riferimento è al catalogo di Edward Harwood, ossia una raccolta che segnala le migliori edizioni dei testi greci e latini. L'opera in questione, *A view of the various editions of the Greek and Roman Classics, with remarks* (London, 1775), secondo l'ipotesi di W. J. Van Neck (il saggio in questione è in PLACELLA, 2008, p. 77-83), è posseduta da Alfieri, pur non essendo registrata nei cataloghi precedenti e nelle biblioteche. Tale ipotesi parte dal presupposto che il Nostro abbia spesso riportato sui fogli sciolti un nome - Arwood, appunto - associato ai suggerimenti che tale studioso inglese dà circa le edizioni da utilizzare. Probabilmente egli è in possesso della traduzione italiana di Matteo Pinelli, edita nel 1780. Se le attestazioni del nome di Harwood appaiono a partire da 1795 e questa data si può acquisire come un *terminus post quem*, nulla vieta di pensare che la possedesse già prima o avesse in dotazione altri cataloghi, che, al pari di questo, non sono registrati con gli altri libri. In questo studio, si ricorda altresì che la seconda edizione italiana del 1793 è registrata nel catalogo della biblioteca a partire dal 1795. Ai dati riportati da Van Neck, infatti, si aggiunga la notizia che, nella lettera dell'abate Tommaso Valperga di Caluso - quella già rievocata relativamente all'acquisto dell'edizioni terenziane -, c'è anche un suggerimento relativo all'uso di questo catalogo: «Per la notizia delle edizioni, non so se conosciate *Prospetto di varie edizioni degli autori classici greci e latini* dell'Arwood, corretto e accresciuto da Matteo Pinelli, *Rhagusii* 1787, in -8°. Benchè l'Arvod assai magistralmente asserisca spesso intorno la correttezza e scorrettezza de' testi, che dice aver egli stesso letti, alcuna lode o condanna, che mi sarebbe facile dimostrare ingiusta, sul totale però il suo Prospetto è, per chi compra libri, utilissimo; e se non l'avete, penso che potrete facilmente costì vederlo presso a qualche librario». Secondo DOMENICI, 2013, p. XI, dopo il 1793, in seguito alla perdita di molti libri, «si procura i cataloghi dei più importanti librai del tempo, sia italiani [...] che stranieri».

¹²⁰ Il testo in questione è, come puntualizza Masoero - SENSI, 1984, p. 484, il Ms. Laurenziano «Alfieri» 32, 240. Alfieri elabora questa postilla, trovandosi in difficoltà di fronte alla traduzione del verso aristofaneo τὴν περὶ τῶν κρεῶν (v. 193). Al contempo, la dichiarazione può essere una 'prova' del metodo che egli

applica in fase di traduzione (quella della commedia aristofanea risale solo al 18 maggio 1801, pur avendo già letto il testo per due volte, nel 1796 e nel 1797 (cfr. DOMENICI, 2013, p. 261).

¹²¹ *Publii Terentii Carthaginiensis Afri Comoediae sex, post optimas editiones emendatae. Accedunt Aelii Donati commentarius integer. Cum selectis variorum notis, tum castigatis, tum multo auctoribus, quam ante hac. Indices, tertium fere parte locuplentiones.* Accurante Corn. Schrevelio. Lugd. Batavorum Apud Franciscum Hackium 1657, in 8°, oggi a Montpellier, acquistata nel 1790 a Parigi.

¹²² *Pub. Terentii Comoediae sex, ex recensione Heinsiana*, ex officina Elzeviriana, Lugd. Batavorum 1635, conservata a Montpellier, con segnatura L178RES.

¹²³ *Pub. Terentii Comoediae sex, ex recensione Heinsiana*, Amstelodami, typis L. Elzevirii, sumptibus Societatis, 1651; *Publ. Terentii Comoediae VI, cum notis Th. Farnabii & M. C. Is. F.* - Patavii, apud I. Manfrè, 1712; *Il Terenzio latino, comentato in lingua toscana, e ridotto a sua vera latinità, da Giovanni Fabrini da Figline Fiorentino* [...] - In Venetia, appresso gli Heredi di M. Sessa, 1580. Come dimostrato da DOMENICI, 2013, p. 586-589, queste edizioni contengono note di possesso apposte di proprio pugno dall'Astigiano, nel corso del 1797.

¹²⁴ Ivi, 17. Traina (2004, p. 10) ha rivolto la sua attenzione alle postille di Alfieri alle tragedie senecane e alla loro eventuale dipendenza dai commenti a disposizione nella biblioteca del 'traduttore'. Pur essendo certo che i commenti non siano «coincidenti del tutto con nessuna delle principali edizioni senecane allora disponibili», ammette l'affinità con i commenti di un'altra edizione, quella del Gronovio (J. F. Gronov, Lugduni Batavorum 1661/ Amstelodami 1662).

¹²⁵ Alfieri (2004, p. 253) così descrive l'attività del traduttore, ripensando all'intenso lavoro svolto in particolar modo sulle opere di Sallustio.

¹²⁶ *Andriam istam, et quinque alias Terentii Comoedias sexto fere ab hinc anno jam totas vertebam et tamen (heu pudor) legeram nunquam. Nunc vero una cum Aristophane et Plauto promiscue Terentium lectitans, concinnum, per elegantem, et in Fabulae nexu ingeniosissimum invenio: sed in personis formandis, et in salibus, aliquantulum frigidus mihi videtur.* [«Traducevo già da sei anni questa *Andria* e tutte le altre cinque commedie di Terenzio e tuttavia (che vergogna!) non le avevo mai lette. Ora, invece, leggendo attentamente (le commedie di) Terenzio, alternandole con una di Aristofane e una di Plauto, lo trovo armonioso, molto elegante e intelligente nell'intreccio della *fabula*: ma nella caratterizzazione dei personaggi e nelle battute a me sembra un po' freddo». La glossa è datata al 15 gennaio 1797.

¹²⁷ «Eccone un altro. Non capisco che cosa stia dicendo a proposito dell'amore: che vecchio sventurato sono! Questo è davvero un tipo che se si innamora, diresti che quell'altro è stato un scherzo, in confronto a ciò che la sua frenesia provocherà».

¹²⁸ Il comparativo *calidior* che regge *ingenio* è 'iunctura' inusitata nella letteratura latina, a tal punto che non è attestata nei testi dell'età arcaica e classica. Non per questo si deve pensare a un errore di copiatura nei codici: la *lectio* in questione trova la sua legittimazione in un'opera coeva a Donato, il *De physiognomonia liber*. È questo un trattato anonimo il cui obiettivo sarà stato quello di insegnare «il significato delle varie indicazioni derivate dalle singole parti del corpo», per «interpretare e associare i segni e capire il carattere delle persone». L'autore anonimo sostiene di aver avuto tra le mani altri scritti del medico Losso, del filosofo Aristotele e del retore Palemone, dai quali ha attinto per poter elaborare un trattato sulla fisiognomica. La data è incerta: si potrebbe collocare nel IV sec. d.C. e attribuirlo a un medico pagano, intenzionato «a scrivere un manuale con precise indicazioni» (questa e le altre citazioni sono tratte da Raina 1993, 46ss.). Ci sono tre *loci* – solo questi tre in tutta la letteratura latina a noi nota – in cui sono attestati in 'iunctura' *calidus* e *ingenium*, variamente declinati, concordati tra loro o semplicemente associati, nell'intento di interpretare – senza dubbio in due dei tre casi – i segni fisici dell'amore. L'anonimo, cominciando dalla testa, descrive i peli – capelli, sopracciglia e ciglia – che sono i *certiora signa* per conoscere la natura umana. Dopo aver descritto altre tipologie di capelli, così spiega: *Capilli densi et vasti iuxta tempora et circa aures calidum et libidinosum ingenium manifestat.* [«I capelli folti e grossi vicino alle tempie e attorno alle orecchie denunciano uno spirito caldo e amante dei piaceri sessuali»]. [trad. ita. a cura di G. Raina].

L'*ingenium* – le *caractère inné, naturelle* – è, in questo 'tipo', volto al desiderio erotico e caldo, proprio come nel commento di Donato, dove Cherea è «più caldo nella natura», essendo *amator*. *Qui amoribus est deditus ita intelligitur*: colui che si dà agli amori *memor esse debet, ingeniosus, calidus, oculos habere prope lacrimantes et prope pallidos*. [«[...] deve avere memoria, intelligenza, ardore e occhi pressocchè lacrimosi e giallastri»]. Anche in tal caso, muovendosi nell'ambito erotico, fa uso di *ingeniosus* - attributo in questo caso - e di *calidus*. In altre parole, Elio Donato può avere avuto contatti con questo tipo di produzione - peraltro coeva - da cui sembra ereditare la terminologia.

¹²⁹ «*ILLVM ALTERVM PRAEVT HVIVS RABIES prae* significa 'dal confronto'. Dunque dice giustamente *praeut*; ed è un'unica parola. L'ordine è *praeut illa sunt, <quae>huius rabies dabit*. Fa bene a dire *dabit* come se nascesse da una cosa violenta, come *dabit ille ruinam arboribus* (Verg. *Aen.* 12, 453). *PRAEVT HVIVS RABIES* qui, da una parte, c'è una caratterizzazione del personaggio di Cherea, che, per le sue maniere, il servo ipotizza che possa essere più ardente in amore, non appena comincia ad amare. *ILLVM ALTERVM PRAEVT HVIVS RABIES QVAE DABIT* e qui viene mostrato Cherea mosso già da tempo verso le cose dell'amore. E il poeta fa molta attenzione che non sembri incredibile che un ragazzino, che potrebbe essere portato al posto dell'eunuco, abbia disonorato così presto una vergine. Perciò si dimostra un grande esperto che attribuisce alla natura di Cherea ciò che non può attribuire all'età, così che, piuttosto *caldo nella natura* e innamorato prima dell'età, non allude al desiderio in sé, ma a un certo furore verso i desideri erotici».

¹³⁰ L'*Estratto* è compilato tra il 1776 e il 1777, anche se, come ammette Alfieri in persona, egli legge e postilla le opere di Petrarca e Dante per ben cinque volte nell'arco di quattro anni (cfr. ALFIERI, 2004, p. 162).

¹³¹ Le citazioni sono tratte dalla dedica *Al lettore* contenuta nel Tomo primo dell'edizione *La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento di G. Biagioli*, Parigi, dai torchi di Dondrey-Dupré, 1818. L'originale *Estratto di Dante*, «ritenuto smarrito per lunghissimo tempo, è stato ritrovato solo trent'anni fa», scrive Camerino (1999a, 73), per merito di Sergio Zoppi. «Esso – l'*Estratto* – comunque era stato anche ripreso in modo indiretto in un importante commento alla *Commedia*». Biagioli ricorda anche che Alfieri annota sul ms. degli estratti: «Si notano i versi belli per armonia, [...] o per il pensiero, o per l'espressione, o per la stravaganza». Ancora nel 1790 egli continua a 'maneggiare' questo testo, avendo aggiunto, sulla seconda carta, questa riflessione: «Se avessi il coraggio di rifare questa fatica, tutto ricopierei, senza tralasciare un'jota; convinto per esperienza, che più si impara negli errori di questo che nelle bellezze degli altri». Anche dalle pagine della *Vita* emerge che nel 1790 è impegnato nella lettura di Dante, 'inondandosi' di squarci della *Commedia* (cfr. ALFIERI, 2004, p. 262).

¹³² Biagioli 1808, III, 208.

¹³³ Ivi, I, XLII.

¹³⁴ Nel 1802, consegnerà le traduzioni di Terenzio all'abate Tommaso Valperga di Caluso, che, nella lettera di risposta, si definirà contento per il modo in cui Alfieri intende i testi (cfr. ALFIERI, 1861, p. 527-528). Verranno pubblicate postume, dopo aver superato la censura dei revisori toscani, riportata da De Rubertis (1932, p. 92-93): «Il Buccelli rivide i cinque volumi successivi, dei quali il quinto e il sesto contenevano la traduzione delle commedie di Terenzio. "Queste", faceva egli notare, "nel suo originale sono assai indecenti, di modo che proponendosi ai giovani per imparare la lingua si sogliono dare corrette ed emendate. La traduzione non li toglie tali inconvenienti, che anzi ne fa meglio comparire le indecenze, e le mette a portata anco degli indotti, i quali facilmente vi ritrovano una scuola di oscenità». Erano tutte "piene sparsamente di motti indecenti e di oscenità": bastava veder nel volume quinto la commedia intitolata l'*Eunuco*, di cui la scena quinta dell'atto terzo era una scuola di iniquità». Orbene, non sarà così 'impietoso' Foscolo (si tratta ancora degli *Essay*, stando ai dati attinti da PLACELLA, 1973, p. 274) nei suoi confronti, osservando che «Alfieri was not quite so unfortunate in his traslation of Terence; but even there his simplicity is studied, not natural [...]». Ludovico Pepe, invece, non risparmierà affatto l'Astigiano: «Io mi credo che quella antica e ingiusta sentenza di Cesare, che nega a Terenzio la *vis comica*, abbia incominciato a parere esatta e a far fortuna dopo le traduzioni in prosa in istil comico fiorentino [...]. Nelle traduzioni in versi quando non trovate a deplorare leccature toscane, non potete

consolarvi del verso. Il verso c'è, ma non davvero a dare alla traduzione quel che la prosa non può dare. La Bergalli, l'Alfieri hanno, dopo tutto, un verso costantemente trascurato [...]».

¹³⁵ Sul tema dell'*infantia militis* nella commedia plautina e terenziana, cfr. CIPRIANI, 2013a, p. 319-332. Il 'grammaticus' Elio Donato più volte, nel suo commento esegetico, pone l'accento su questa incapacità nel parlare che è propria del soldato, 'marchiato' dall'*inertia eloquentis exprimenda* (cfr. Aelius Donatus a d'Ter. Eun. 421ss). A voler essere più precisi, secondo l'interpretazione donatiana, è una *disciplina* invalsa tra i commediografi quella di *stultas sententias ita etiam uitiosa uerba ascribere ridiculis imperitisque personis* (Aelius Donatus ad Ter. Eun. 432). [«assegnare concetti stupidi così come parole difettose a personaggi da ridicolizzare e ignoranti»] Difatti, come il *miles* terenziano fa uso di *emoriri* piuttosto che di *emori* (Ter. Eun. 432), così il Pirgopolinice plautino, come ricorda *ad hoc* Donato, dirà: *ibus denumerem stipendium* (Plauto mil. 74).

¹³⁶ Nel commento al v. 37 dell'*Eunuchus*, Donato nomina Taide tra le *malae meretrices*, insieme a Baucide: esse sono ben distinte dalle *bonae matronae*. Per una disamina della figura della *meretrix* in tutte le commedie terenziane, cfr. GILULA 1980, 142-165. In questo contributo - come ben sintetizza CALBOLI, 1991, p. 607ss. - l'obiettivo è la «riduzione dell'importanza della *bona meretrix* di Donato, anche se, in sostanza, la Bacchide dell'*Hecyra* e anche la Taide dell'*Eunuchus* sono diverse dalla consuete *meretrices*, come fa dire loro Terenzio e sottolinea il commento donatiano». In realtà, un'etera, in quanto tale, non può essere *bona* o *χορηστή* [a quest'ultima tipologia di etera allude Plutarco (*Quaest. Conv.* 7, 8, 712), che le definisce 'buone', perché ricambiano l'amore dei clienti], anche se Taide si impegna per essere diversa dalle altre. Cfr. anche TOTOLA, 2004a; 2004b.

¹³⁷ Nonostante il grande impegno profuso nella ricerca delle edizioni terenziane e nelle traduzioni delle commedie, realizzate nel corso di tre anni - alternando le commedie alla traduzione dell'*Eneide* - non sarà totalmente pago del risultato, stando alle parole che Alfieri stesso annota nella sua autobiografia: «Successivamente poi riprese caldamente, le due traduzioni che sempre camminavano di fronte, il Terenzio e l'*Eneide*, nel seguente anno '93 le portai al fine, non però limate, né perfette» (cfr. ALFIERI, 2004, p. 271).

¹³⁸ Come spiega Placella (2012, p. 58), nonostante i limiti del «maligno e poco lungivedente poeta comico» - Aristofane, s'intende -, da quest'ultimo Alfieri attingerà il comico 'forte', mettendo da parte «il sorriso terenziano e goldoniano», utile solo per creare, all'occorrenza, toni 'mediocri' (cfr. anche PLACELLA, 1973, p. 96). Dunque, per Alfieri, Terenzio è sostanzialmente modello di stile e non di lingua e, soprattutto, non gli «suggerisce l'argomento per nuove commedie» (DI BENEDETTO; PERDICHIZZI, 2014, p. 267).

¹³⁹ Placella 1973, 158.

¹⁴⁰ L'ordine di Omero' è commentato da DI BENEDETTO, 2013, p. 157-159. Anche Goethe ricorda questa 'istituzione' tutta alfieriana, ricollegata, a suo dire, alla natura aristocratica del Nostro; una natura segnata da ideali onorificenze e ordini. Sempre Di Benedetto segnala che a Montpellier sono conservate ventitré pietre dure, «sulle quali sono incisi i nomi di altrettanti poeti: sei greci (Esiodo, Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Pindaro, a cui si aggiunge Omero), sei latini (Virgilio, Orazio, Ovidio, Giovenale, Plauto, Terenzio), quattro italiani, quattro francesi (Molière, Corneille, Racine, Voltaire), due inglesi (Shakespeare e Milton) e uno portoghese (Camões)».

Genesis and Substance in Posidonius' Stoicism

Eduardo Murtinho Braga Boechat

ABSTRACT

The article analyses the metaphysical theory proposed in two fragments of Posidonius preserved in the doxography of Arius Didymus, *f. 20* and *f. 27 Diels* (= F 92 and F 96 E – K). The result of the research is the following. Posidonius reoriented Stoic ontology by rejecting the two orthodox Chrysippean genera (or 'categories'), the material substrate (οὐσία) and the peculiarly qualified individual (ἰδίως ποιὸς or ποιότης). He subsumes both genera under the heading 'substance' (οὐσία) which now applies to the predominant qualities that define a body during all the times at which it exists, and classifies as 'qualities' (ποιόν) or 'matter' (ὑλη) its remaining, or non-essential, material features. The analysis of the fragment on *Generation and Destruction* (F 96 E – K) alongside relevant Posidonian fragments (F 14 and F 84/97a E–K) also reveals that substance is analogous to soul in the case of animals. The substantial soul underlies the qualities of the body that are liable to suffer alteration.

KEYWORDS

Stoic Metaphysics; Posidonius; Generation and Destruction; Cosmogony.

SUBMISSÃO 26 out. 2018 | APROVAÇÃO 29 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 16 fev. 2019

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i36.23424>

1 THE NON-ORTHODOX CONCEPT

T

he Posidonian fragment regarding the process of genesis as described by Arius Dydimus (*Epitome fr. 27* Diels) turns up twice in Stobaeus' *Eclogae*. The passage occurs in a section (I. 20) entitled *On Generation and Destruction* which is mostly concerned with whether the cosmos is destructible. It is followed by a reference to criticism of Mnesarchus, the pupil of Panaeitus. The fragment recurs in Stobaeus at the end of I. 17;

this is the chapter which contains Chrysippus' orthodox classification of mixtures as juxtaposition, fusion and blending (παραθέσει, συγχύσει, κρᾶσιν). As we shall see, there is substantial evidence that Posidonius revised the Stoic position and proposed a new concept of genesis.

From Posidonius: Posidonius says that there are four kinds of destruction and generation that occur from what is to what is. For he rejects as unreal any destruction from or generation into what is not, as we said before. Of change into what is, he distinguishes: dismemberment (κατὰ διαίρεσιν); alteration (κατ' ἀλλοίωσιν); fusion (κατὰ σύγχυσιν); breaking up of a whole, called dissolution (κατ' ἀνάλυσιν). Of these four, alteration is related to substance; the other three have reference to qualities supervening on substance. And it is along these lines that processes of generation come about. Substance does not admit of increase or diminution by addition or subtraction, but only of alteration (τὴν γὰρ οὐσίαν οὐτ' αὔξεσθαι οὔτε μειοῦσθαι κατὰ πρόσθεσιν ἢ ἀφαιρέσιν, ἀλλὰ μόνον ἀλλοιοῦσθαι), as it happens with number and measure (καθάπερ ἐπ' ἀριθμῶν καὶ μέτρων συμβαίνειν). So, increase and diminution occurs in peculiarly qualified individuals, like Dion and Theon, therefore the predominant quality of each thing persists from generation to destruction (διὸ καὶ παραμένειν τὴν ἐκάστου ποιότητα [τὰ] ἀπὸ τῆς γενέσεως μέχρι τῆς ἀναιρέσεως), as in the case of animals, plants and things like that that admits destruction. In peculiarly qualified individuals (ἐπὶ δὲ τῶν ἰδίως ποιῶν), he says that there are two receptive parts, in respect to

the subsistence of the being (κατὰ τὴν τῆς οὐσίας ὑπόστασιν) and of the qualified thing (κατὰ τὴν τοῦ ποιοῦ). It is the latter, as we have often kept saying, that admits of increase and diminution. This same peculiarly qualified thing (τό τε ποιὸν ἰδίως) is not the same as the substance from which it is made (ἐξ ἧς ἔστι τοῦτο). Nor on the other hand is it different from it, but is all but the same, in that it is a part of the substance (διὰ τὸ καὶ μέρος εἶναι τῆς οὐσίας) and occupies the same place as it, whereas whatever is called different from something must be separated from it (κεχωρίσθαι) and not be thought of (θεωρεῖσθαι) as even part of it. (Arius Dydimus *fg.* 27 Diels = F 96 E □K)

Let us first have a look at the *status quaestionis*. In fact, the two most authoritative commentaries¹ give different interpretations of this passage.² In his methodical work,³ Kidd subdivides the fragment into two sections; Description (up to ‘... And it is along these lines that processes of generation come about’) and Explanation. Analysing the first section, he considers the four types of change – dismemberment, alteration, fusion, and dissolution – having related Stoic classifications as background (Chrysippus’ and the one mentioned in Philo, *De Aet. Mund.* 78 ff). Kidd does not assign any conceptual innovation to the doxa, but cautiously points out that alteration (or transmutation) of substance (ἄλλοίωσις) was a key term for Posidonius, for the philosopher distinguished this kind of change from the others. Accordingly, the second part of the text was supposed to explain the ἄλλοίωσις – change in the sense that it somehow sets substance (οὐσία) apart from peculiarly qualified individuals (ἰδίως ποιόν). However, Kidd maintains that there is no effective difference between both: ‘Since I do not see how ἄλλοίωσις can apply to οὐσία simpliciter but to the peculiar qualified οὐσία of an ἰδίως ποιόν, which is what anyway Posidonius seem to be saying here, I do not think that there is an opposition of οὐσία and ἰδίως ποιόν.’⁴

Contrastingly, Long and Sedley’s analysis does not regard the ἄλλοίωσις – change as the key term of the passage. They propose that Posidonius’ doxa basically reproduces the Stoic concept of the first and second genera (the so-called Stoic

Categories): the metaphysical distinction presumably elaborated by Chrysippus to answer the sceptical Academy's *Growing Argument*. In Stoic ontology, the first genus, substance (or material substrate), does not remain identical yet it is incessantly changing; it is the second genus, the peculiarly qualified individual that remains unalterable. So, the sentence 'substance does not admit of increase or diminution ... but only of alteration' would reaffirm the Stoic idea that any change of a 'substance', i.e. a material substrate, can constitute a change of identity. On the other hand, what does endure, and constitutes a proper subject of growth, is the 'peculiarly qualified' individual, e.g. Theon, whose uniquely identifying characteristics must for this purpose be lifelong (cf. *διὸ καὶ παραμένειν τὴν ἐκάστου ποιότητα [τὰ] ἀπὸ τῆς γενέσεως μέχρι τῆς ἀναιρέσεως*).

Both commentaries are insightful, and I am going to basically offer a conciliation of the *diaphonia*. Yet before submitting my interpretation, I would like to call attention to two features of the abstract which, as far as I know, have been overlooked so far. The first one regards what we could call the metaphysical aspect of genesis. The text seems to be the first Stoic doctrine addressing the metaphysical question of genesis as it explicitly mentions the canon *nihil fit ex nihilo* (... τὴν μὲν γὰρ ἐκ τῶν οὐκ ὄντων καὶ τὴν εἰς *≤τὰ≥* οὐκ ὄντα). It is not only the fact that Arius does not introduce any other Stoic in this section (*fr.* 27). As scholars have already remarked,⁵ there is no evidence that the Early Stoa were similarly wary of the Eleatic veto against genesis out of not-being. Further, the metaphysical doxa sounds as a reference to the very beginning of Aristotle's *De Generatione et Corruptione*. The book correspondingly begins by asking whether there is a distinction between generation and alteration;⁶ the key terms in Posidonius' doxa. So, when we remind that the study of Aristotle had a significant impact on Posidonius⁷ the suspicion is that he attempted to increment Stoic philosophy by addressing the metaphysical question of genesis in the context of an Aristotelian heritage.⁸

Another apparently overlooked feature regards the

complementary physical aspect of genesis. One should consider that the process of blending (*krasis*) is missing in the doxa. This is unexpected in the sense that what we know about the process of cosmogony and zoogony in the Early Stoa specifically refers to the mixture of elements as a case of blending.⁹ Blending is, in fact, the quintessential Stoic idea about mixture as it is directly connected with the physical concept of pneuma. It is through blending that the pneuma sustains matter. As one reads in Chrysippus' excerpt in Alexander's *De Mixione*, the soul *blends* with the body while preserving its own substance in the mixture with it ('As clear evidence of this being so they make use of the fact that the soul, which has its own individual existence just like the body which receives it, pervades the whole of the body while preserving its own substance in the mixture with it.' cf. 217. 36¹⁰ = LS 48 C 10). The absence of *krasis* in Posidonius' abstract, therefore, suggests a conflict with the orthodox notion of physical genesis.

These features may work as a starting point for reviewing F 96 E – K. So, if one begins by considering the ontological content of Arius' abstract, one should realise that it does not reproduce Chrysippus' concept of the first and second genera, as Long and Sedley argue (1987, p. 173). The fragment undeniably echoes the gist of the *Growing Argument* as formulated in Plutarch's invective (*On common conceptions* 1083a-1084a = LS 28 A) and in the related material (cf. LS 28). One similarly finds Dion and Theon, increase and diminution, and the body considered according to two different categories in F 96 E – K. However, Posidonius' idea of two 'receptive members' does not match Chrysippus' first and second genera. Chrysippus seems to conceive two analogous yet quasi-independent substrates ('But these men alone have seen this combination, this duplicity, this ambiguity, that each of us is two substrates' LS 28 A 4) – if not bodies ('two bodies sharing the same colour' LS 28 A 3). Contrastingly, Posidonius conceives a clear relationship of dependence (or priority) between two aspects of the body. The peculiarly qualified individual is said to be both made out of (cf. ἐξ ἧς ἔστι τοῦτο) and part of substance (cf. διὰ τὸ καὶ μέρος εἶναι τῆς οὐσίας).¹¹

Regarding the absence of blending in the opening section of the text, one should bear in mind that it is actually consistent with Posidonius' physical doctrines. As I have recently shown, he partially adopted the Peripatetic theory of elements by conceiving active and passive elements as interactive due to a new relationship of mutual contrariety (fire and air are hot; water and earth are cold).¹² Accordingly, the theoretical shift logically requires a new concept of mixture. Whereas in the Early Stoa the mixture between pneumatic (fire and air) and material elements entails the notion of 'body goes through body', i.e. blending (*krasis*), the adoption of active and passive elements bearing mutually contrasting qualities should conversely require the Peripatetic notion of 'a quality meets a quality' (*GC* II 7).¹³ The blending-process, therefore, is not expected to take part in Posidonius' 'Generation and Destruction'.

As we see, Posidonius' entry about 'Generation and Destruction' in Arius (*f.* 27) most likely represents an innovation within Stoicism. On the one hand, the metaphysical concept of genesis solves the puzzle of the Academic *Growing Argument* by proposing an original ontology at variance with Chrysippus' solution. On the other hand, the list of kinds of change witnesses that he abandoned the physical notion of genesis as the outcome of blending. One could further point out the circumstances that led Posidonius to departure from the orthodox position. Indeed, the *doxa* seems to be another facet of Posidonius' far reaching Aristotelianism¹⁴ as the adoption of a Peripatetic theory of elements (F 93 E □ K) corroborates the apparent allusion to Aristotle's *De Generatione et Corruptione*. Still, one should additionally consider that both the concept of the first and second genera and also the blending-process were under constant attack. More specifically, both standpoints were equally criticised for virtually conceiving two entities occupying the same space (cf. Themistius *On Aristotle's Physics* 104, 9-19 'For one body will pass through another body through and through, and two bodies will occupy the same place' [LS 48 F]). So, Posidonius' 'Generation and Destruction' was most likely devised to meet the challenge on

both flanks; metaphysical and physical genesis. It would not be the only time that Posidonius reoriented Stoic thought following sceptical invectives.¹⁵

2 SUBSTANCE IN POSIDONIUS (F 92 E – Κ)

So, if Posidonius' doxa in Arius does not match the views of the early Stoics, what are its actual conceptual innovations? What does his concept of genesis stand for? Before submitting my interpretation, I should say some words about Arius' collection and my method of tackling the text. In fact, despite its significance for Stoic and Posidonian studies, Arius' testimonies, a rare sort of discursive doxography, are not easily grasped by scholars.¹⁶ His description of the theories can be sometimes too concise and the indirect discourse which make regular use of accusative-cum-infinitive constructions present further complications for the interpreters. Accordingly, as I reckon, the most reliable method of making sense of Posidonius' fragments in Arius consists in relating it to his other fragments here; it is reasonable to expect a conceptual coherence within the same corpus. Further, taking Arius' collection as starting-point, one can enlarge and deepen the picture of Posidonius' physical concepts by bringing into focus the relevant excerpts from the larger compilation of Posidonius' attested fragments (i.e. the Edelstein-Kidd collection). I try and follow this interpretative guidance in this article.

It is also important to realise that the abstract, as mentioned above, deals with both aspects of genesis: physical and metaphysical. Indeed, one could say that whereas Kidd has more to say about the physical aspect of genesis that is basically limited to the first half of the text, Long and Sedley focus on the ontological aspect that occupies the second half. So, in order to grasp the whole theoretical content of the fragment, one should start by tackling its ontological message. There is clearly more information about the notion of genesis and identity in the text than about the notion of mixture which precedes genesis. As we shall see, the interpretation of the innovative process of mixture

apud Posidonius will require a certain amount of reconstruction.¹⁷

So, what metaphysical concept does the fragment convey? Again, it is not the first and second genera as theorised by Chrysippus. Both Chrysippus and Posidonius conceive an ontological dichotomy between substance and the peculiarly qualified individual. However, as mentioned above, whereas the former considers two quasi-independent substrates, the latter regards a relationship of dependence between two aspects of the body (i.e. whole and part). Accordingly, the cornerstone of Posidonius' concept of genesis, the gist of the abstract,¹⁸ consists in the relationship between substance and alteration. One reads 'alteration is related to substance' and also 'substance does not increase or diminish ... but only of alteration'. Specifically, these sentences contradict the supposition that Chrysippus' material substrate (the first genus) represents Posidonius' 'substance'. Whereas the first genus does not remain identical as it relentlessly comes to be and passes away,¹⁹ a straightforward reading of these sentences suggests that substance only admits alteration, or genesis, following the ἀλλοίωσις–change.²⁰ Moreover, Arius' abstract does not express that Posidonius' 'substance' is always in flux and in motion – an idea that Plutarch recurrently ascribes to Chrysippus' material substrate.²¹

Now, Posidonius' dichotomy might be clarified as we bring into focus another fragment in Arius that similarly conveys an ontological distinction. It is another compressed account featuring gnomic language that generated debate between scholars, yet recent research has managed to make sense of it without recourse to emendations.²² This is Arius' Epitome *fr.* 20.

Ἐφησε δὲ ὁ Ποσειδώνιος τὴν τῶν ὅλων οὐσίαν καὶ ὕλην ἄπιοιον καὶ ἄμορφον εἶναι καθ' ὅσον οὐδὲν ἀποτεταγμένον ἴδιον ἔχει σχῆμα οὐδὲ ποιότητα καθ' αὐτήν· ἀεὶ δ' ἔν τινι σχήματι καὶ ποιότητι εἶναι. Διαφέρειν δὲ τὴν οὐσίαν τῆς ὕλης τὴν οὐσαν κατὰ τὴν ὑπόστασιν ἐπινοία μόνον.

Posidonius claimed that the substance of the wholes is both unqualified matter and also formless insofar as in no way has it a shape detached of its own, nor quality by itself either. Yet

it is always in some shape and quality; and the substance, which is according to its subsistence, differs from matter in thought only. (F 92 E – K)

The passage as a whole has a three-part structure as the indirect discourse entails three infinitive clauses. The first two clauses are closely connected since the second one could be easily rendered as an adversative clause. The third colon sounds as a gnomic utterance yet it is, of course, concluding the whole passage. Regarding its context, it is important to note that the excerpt occurs immediately after the doctrines of Zeno and Chrysippus concerning *ousia* (i.e. substance or being): Ζήνωνος, οὐσίαν δε εἶναι τὴν τῶν ὄντων πάντων πρώτην ὕλην ... Accordingly, despite the fact that Stobaeus (1. 132, 27-133, 11) intertwined Arius' text with Aetius' doxography 'on matter', the Posidonian entry also purports to define 'substance' (Ἐφησε δὲ ὁ Ποσειδώνιος τὴν τῶν ὄλων οὐσίαν ...). I now offer an interpretation that basically summarizes the insights of White (2007) and Alesse (2007).

If one starts the analysis from the beginning, one realises that καὶ ὕλην ἄπειον καὶ ἄμορφον should read as the nominal predicate of the subject τὴν τῶν ὄλων οὐσίαν (with adverbial *kai* probably meaning *etiam*).²³ White's translation: 'the substance of the wholes is also unqualified and formless matter ...' The statement thus reiterates the standard formulation of Stoic materialism as it, following the tradition of Zeno and Chrysippus, equates substance with matter (cf. above Arius *fr.* 20 = *SVF* I 87). Posidonius seems to be saying: the being of the wholes (i.e. of bodies, or what exists) is simply material (ὕλην ἄπειον καὶ ἄμορφον). Yet, the following dependent clause specifies the conditions according to which the plain identification would apply: 'insofar as in no way has it a shape detached of its own, nor quality by itself either.' Accordingly, the overtly hypothetical, or theoretical, circumstance clarifies the aspectual viewpoint of the identification: the first sentence purports to introduce one of the two aspects of 'substance' (*ousia*): the passive principle (cf. D. L. 7. 134 = F 5 E–K: τὸ μὲν οὖν πάσχον εἶναι τὴν ἄπειον οὐσίαν, τὴν ὕλην ... εἶναι τὰς ἀρχὰς καὶ ἀμόρφους).²⁴ The whole sentence in this

sense should mean: the being of the bodies is *also* the passive, material principle.

The following sentence corroborates this interpretation since it adds a caveat. ‘Yet it is always in some shape and quality’. Such statement promptly reminds that the plain identification of substance and matter is purely theoretical. No material substance is ever entirely devoid of qualities; the passive principle is always permeated by the active principle which imbues every individual with qualities and shape. At last, the concluding sentence noticeably sounds as conveying the passage’s main idea: Διαφέρειν δὲ τὴν οὐσίαν τῆς ὕλης ... That is, the gist of the fragment is that although the principles always coexist (ἀεὶ δ’ ἐν τινι σχήματι καὶ ποιότητι εἶναι), one can somehow distinguish them; and the subtle ontological contrast between substance and matter, active and passive principles, features in this last clause.

The gnomic language of this aphoristic statement induced scholars to add emendations to the manuscript reading; however, as White pointed out,²⁵ the problematic phrase falls neatly in line with the Stoic theory provided one understands the meaning of ‘subsistence’ (ὑπόστασις) and ‘in thought’ (ἐπινοία). Subsistence stands for the ontological status of the so-called incorporeals, the class of objects grasped through intellection by reason (cf. *i.a.* Sextus Empiricus *M* 1. 17). Contrasting to bodies that independently exist (i.e. they act and are acted upon), incorporeals subsist as their existence is derivative from bodies, that is, they are abstractions from bodily entities.²⁶ Further, the concept of subsisting connects, on the one side, incorporeals items with, on the other side, a person’s cognition or ‘rational impression’ (cf. S. E. *M* 8. 70: ‘They [the Stoics] say that a ‘sayable’ is what subsists in accordance with a rational impression’). Incorporeals do not fully exist, they are to some extent thought-dependent as they actually subsist in accordance with someone’s thought (cf. S. E. *M* 8. 11–12 ‘the signification is the actual state of affairs revealed by an utterance, and which we apprehend as it subsists in accordance with our thought’). More specifically, the statement that one thing is distinguishable from another ‘according

to the subsistence' indicates that they are distinct following processes of mental abstraction. Yet if two things 'according to the subsistence' differ 'only in thought', then they are corporeally identical but this same thing bear two distinct propositional contents.²⁷

To summarize, as Posidonius claims that substance differs from matter according to these specific circumstances (κατὰ τὴν ὑπόστασιν ἐπινοία μόνον) he means that the same body have two distinct *lekta*; that is, any corporeal body could be intellectually represented as the active (οὐσία) and the passive (ἕλη) principles. The definition of matter is explicit in the previous sentences: 'it has no determinate shape or quality of its own yet it is always in some shape and quality'.²⁸ Logically, as one expects, the intellectually graspable content of the other principle should be contrasting. In other words, substance is not in constant flux without no determinate shape or quality of its own;²⁹ substance maintains its own determinate shape and quality.

The Posidonian distinction between a stable *ousia* and an unstable *hule* is meaningful because of the two eternally alternating phases of conflagration and ordering in the Stoic universe. As scholars pointed out, substance stands for 'first or prime matter' (cf. D. L. 7. 150): the pre-cosmic substance representing the principles at the very moment of total conflagration.³⁰ 'Matter', its counterpart, stands for any particular body (including the cosmos) as we find them during the *diakósmesis*; the matter that is permeated with qualities and shapes as portrayed in the second sentence (ἀεὶ δ' ἐν τινὶ σχήματι ...).³¹ Likewise, besides this diachronic perspective, the dichotomy also regards the universe according to a synchronic viewpoint: that is, as it exists at one point in time without reference to its history. So, the concept that *ousia* differs from *hule* in thought implies that one can distinguish the wholes' underlying principles. Substance differs from matter insofar as the conception of any particular body (including the cosmos) mirrors the godly rational framework underlying it.³²

As mentioned, this interpretation of F 92 basically reproduces the views of relevant scholarship of the last 20 years.

Stephen White's article seems especially insightful in the sense that he observed the notional charge of 'subsistence' and 'in thought only'. It is noteworthy though that there are some loose ends in this interpretation. For instance, it has not been noticed that, if Posidonius really held these ideas, his concept of 'matter' turns up to be heterodox in the sense that matter does not stand anymore for a three-dimensional inert medium, an effectively qualityless body. 'Matter' stands now for a relentlessly changing qualified object ('it is always in some shape and quality'). Further, the notional charge of 'subsistence' and 'in thought only', as observed by White, clearly supports the view that Posidonius held that the principles were incorporeal. Such standpoint would again clash with what we know about Stoic principles. As we shall see, these difficulties are solved when we understand the whole conceptual picture conveyed by the combination of Arius *fr.* 20 and 27.

3 THE INTERPRETATION

We can now return to Arius' *fr.* 27. F 92 throws light on F 96 as 'substance' and 'matter' are apposite to 'substance' and the 'qualified individual'. More specifically, the fit juxtaposition of F 92 with the second half of F 96 discloses the theoretical content of the text, and lets us closer to the metaphysical aspect of Posidonius' concept of genesis. The correspondence starts as the text conveys two members in the 'peculiarly qualified individuals':

ἐπὶ δὲ τῶν ἰδίως ποιῶν φασὶ δύο εἶναι τὰ δεκτικὰ μέρη, τὸ μὲν τι κατὰ τὴν τῆς οὐσίας ὑπόστασιν, τὸ δὲ \leq π \geq κατὰ τὴν τοῦ ποιοῦ. τοῦτο γάρ, ὡς πολλάκις ἐλέγομεν, τὴν αὐξήσιν καὶ τὴν μείωσιν ἐπιδέχεται.

... In peculiarly qualified individuals (ἐπὶ δὲ τῶν ἰδίως ποιῶν), he says that there are two receptive parts, in respect to the subsistence of the being (κατὰ τὴν τῆς οὐσίας ὑπόστασιν) and of the qualified thing (κατὰ τὴν τοῦ ποιοῦ). It is the latter, as we have often kept saying, that admits of increase and diminution...

The term τό ποιός ἰδίως is not actually found in Plutarch's *On Common Conceptions* 1083a-1084a (= LS 28 A). Long and Sedley supply it to section (28 A) 3 based on the similarity of argument between Plutarch and the Anonymous Academic treatise (Oxyrhynchus Papyrus 3008 = LS 28 C) where the term also occurs.³³ In any case, 'peculiarly qualified individuals' as presented in F 96 are those viewed as possessors of uniquely identifying qualities, the standard examples being Dion and Theon. Now, the meaning of their two receptive parts (fr. 27) is, as I said, illuminated as we understood it as reiterating the dichotomy between 'substance' and 'matter'. Like in Arius fr. 20, Posidonius again theorises about a single body (τό ποιός ἰδίως) bearing two distinct cognizable contents; that is, the distinction regards the aspectual 'subsistence' of both receptive parts (cf. Διαφέρειν ... κατὰ τὴν ὑπόστασιν). The active principle *ousia* overtly returns as one of the aspects (κατὰ τὴν τῆς οὐσίας ὑπόστασιν). Correspondingly, the opposite passive principle also returns: like 'matter' the so-called 'qualified thing' is something that remains yet it is in constant flux (... τὴν αὐξησιν καὶ τὴν μείωσιν ἐπιδέχεσθαι).

The final part of the excerpt unfolds the philosophical theory that underlies the analysis of the body into two complementary components. Again, the juxtaposition with F 92 clarifies the metaphysical notions of the Stoic Posidonius.

μη εἶναι δὲ ταῦτόν τε ποιόν ἰδίως καὶ τὴν οὐσίαν [δ] ἐξ ἧς ἐστὶ τοῦτο, μη μέντοι γε μηδ' ἕτερον, ἀλλὰ μόνον οὐ ταῦτόν διὰ τὸ καὶ μέρος εἶναι τῆς οὐσίας καὶ τὸν αὐτὸν ἐπέχειν τόπον, τὰ δ' ἕτερα τινῶν λεγόμενα δεῖν καὶ τόπῳ κεχωρίσθαι καὶ μηδ' ἐν μέρει θεωρεῖσθαι.

This very peculiarly qualified thing is not the same as the substance from which it is made. Nor on the other hand is it different from it, but is all but the same, in that it is a part of the substance and occupies the same place as it, whereas whatever is called different from something must be separated from it (κεχωρίσθαι) and not be thought of (θεωρεῖσθαι) as even part of it.

The first thing to be noticed is the puzzling language: μή

εἶναι δὲ ταύτων ... μηδ' ἕτερον. The paradox, which was implicit in the difference between substance and matter (F 92), comes to the surface here. As one reads, the paradoxical relationship between the qualified individual and its substance follows the rapport of part and whole. Scholars have remarked that this specific discussion in Hellenistic circles ultimately derives from Plato's *Parmenides* (137 ff.).³⁴ There is also a clear tendency in recent scholarship³⁵ to read τὴν οὐσίαν instead of τῆς οὐσίας; the latter had been established by Bake's 1810 edition of Posidonius and subsequently accepted by Diels and the majority of editors. The variance between both readings is actually crucial. I analyse first the problems with τὴν οὐσίαν before showing how the other option elucidates the Posidonian tenet.

Despite the fact that reputable publications prefer τὴν οὐσίαν to τῆς οὐσίας, this option, as far as I know, has never been consistently argued for.³⁶ The grammatical reading of τὴν οὐσίαν sounds worse than of τῆς οὐσίας ('because the substance is a part ...', but a part of what?). Besides, it seems unlikely that Posidonius would hold that *ousia*, 'the being of the thing', is 'part of its counterpart which is in constant flux. One reads earlier that 'the qualified things supervene on substance' (τοὺς ποιούς λεγομένους τοὺς ἐπὶ τῆς οὐσίας γιγνομένους.). Likewise, the 'qualified thing' is presented as being 'made out of the *ousia* (... ἐξ ἧς ἔστι τοῦτο). Specifically, such relationship of whole and part between *poios* and *ousia* seems objectionable in the sense that, within the pair, it is *ousia* that turns up as ontologically prior to *poios*. According to Plato's *Parmenides*, the urtext for the discussion, 'the part is contained in the whole' (ἢ οὐ περιέχεται ὑπὸ τοῦ ὅλου τὰ μέρη; 144 E 9 and 145 B 8) and, within the pair above, it is *poios* that is contained in *ousia* (... τοὺς ἐπὶ τῆς οὐσίας).

There is, indeed, another Stoic fragment where a related paradox reintroduces the notion of part and whole. It is Philo's *Aet. Mundi* (48-51) that presents Chrysippus' solution to another puzzle about change and identity. Here the two individuals somehow manage to be so differentiated that when Dion's foot is amputated he becomes indistinguishable from Theon. At the

second half of this excerpt, which is notoriously difficult to interpret, Philo says (50): 'Let the world be the counterpart of Dion, since it is complete, and the world's soul [i.e. the world after the conflagration] the counterpart of Theon, incomplete, since the part is less than the whole; and as Dion's foot was removed, so let all the bodily part of the world be removed from it ...' Yet even supposing, as Sedley does,³⁷ that Philo indicates that Chrysippus understands Dion to be related to Theon as whole to part, that is, the cosmos would be the whole and its soul (i.e. cosmos after the conflagration) the part, it seems clear that Philo understands this relationship as another unwelcome consequence of Chrysippus' solution.³⁸ Philo emphasises that, following his answer to the puzzle, Providence would be perishable ('For any one, copying the form of this argument and adapting it to the entire world, may prove in the clearest manner that providence itself is liable to corruption.' 49) and imperfect ('let the soul of the world take the place of Theon, who was imperfect, since a part is less than the whole'. 50). In fact, one could hardly infer from this passage that *ousia* stands for a part of *poios* in Posidonius' F 96 E – K.

Conversely, the reading *μέρος εἶναι τῆς οὐσίας* is consistent with the content of the relevant Stoic fragments. In order to understand it, we should first realize that F 96 (also) concerns the everlasting cycle of creation and destruction undergone by the cosmos. This is the specific cosmological doctrine where the Stoics admittedly theorize about two entities occupying the same substance. That Posidonius followed the early Stoics concerning this viewpoint one can learn from a report in Diogenes Laertius of the Stoic distinction between different senses of the term 'cosmos':

They speak of cosmos in three ways: <in one> it is god himself who is the peculiarly qualified individual consisting of all substance (*τῆς ἀπάσης οὐσίας ἰδίως ποιόν*), indestructible and ingenerable, being the demiurge of the cosmic order and consuming at set periods of time the whole substance in to himself and reproducing it again from himself; they also say that cosmos is the cosmic order itself (*αὐτὴν δὲ τὴν διακόσμησιν*) of the cosmos; and thirdly it is what is composed out of both. (138) Cosmos is the peculiarly qualified individual of the

substance of the whole (ὁ ἰδίως ποιὸς τῆς τῶν ὅλων οὐσίας), or, as Posidonius says in the *Meteorology* (the elementary treatise) a systematic compound composed from heaven and earth and the natural constitutions in them, or a systematic compound composed from gods and men and what has come into being for their sake. (D. L. 7. 137 – 138; D. L. 7. 138 = F 14 E – K)

§ 137 basically reiterates Chrysippus' concept, as exposed in Plutarch' *On Common Notions* 1077 c—e (cf. n. 25) and also in Philo above, that the soul of the cosmos survives the universal conflagration as the elements of the world-order are transformed back into fire.³⁹ Accordingly, the first two definitions imply the two entities (Zeus and Providence in Plutarch, the world's body and soul in Philo) which compose the same thing, the cosmos, as the third sense confirms. Posidonius' fragment witness him following in the steps of his great predecessor. On the one hand, the idea of a 'peculiarly qualified individual of the substance of the wholes' (ὁ ἰδίως ποιὸς τῆς τῶν ὅλων οὐσίας) echoes the first sense of cosmos in § 137 (τῆς ἀπάσης οὐσίας ἰδίως ποιόν). This is god himself, or the world's soul, who survives the *ekpyrosis*. On the other, 'a systematic compound composed from heaven and earth and the natural constitutions in them' represents the cosmic order (τὴν διακόσμησιν), the world's body that is always in flux yet perishes in the conflagration.⁴⁰ Still, the passage further confirms that he also conceived two entities occupying the same substance. The world's soul (... τῆς τῶν ὅλων οὐσίας ...) and body (... καὶ τῶν ἐν τούτοις φύσεων) should stand respectively for *ousia* and *poios*: the two receptive parts of the individual in F 96.

As I said earlier, the idea that *ousia* and *poios* in F 96 stand respectively for whole and part sounds more consistent than the other option. Stoic physics teaches that the cosmos expands to its maximum size in the periodic conflagration; that is, when *ousia* is instantiated. There is also evidence witnessing that the fiery element, or god, holds the *whole* substance in the *ekpyrosis* whereas it only occupies *part* of it during the world-order.⁴¹ Again, the clearly objectionable idea is the one found in Philo's *De Aet.*

Mundi 50 where the post-conflagration 'worldsoul' is part of the of cosmic world.⁴² It is not clear whether Chrysippus really argued that the 'worldsoul' stands for the cosmos as part to whole: it could be another unwelcome consequence of Chrysippus' point about Zeus and Providence. In any case, given Philo's account, it is very unlikely that Chrysippus stated the opposite; it is very unlikely that he affirmed that the soul of the world is a whole and the cosmos its part. Now, one could speculate what allowed Posidonius to claim that the world during cosmic conflagration is a whole. There is a subtle yet effective difference in his particular cosmology propitiating this concept. I go (briefly) through this cosmological standpoint before analysing the dynamics of body and soul in Posidonius' ontology.

So, one should bear in mind that Chrysippus' conceptual framework involving the cosmic mass and its surrounding infinite void was problematic. The obvious difficulties facing this cosmological model turn up in Plutarch's *On stoic self-contradictions* 1054b–1055a where the Academic criticizes Chrysippus for stating that the cosmos was indestructible because its parts tend to the middle, in spite of theorizing at the same time about an extra-cosmic void which was deprived of absolute directions such as up, down and middle.⁴³ Still, further problems can be detected in Chrysippus' definitional statement in Arius Dydimus' *Epitome* f. 25 Diels about the compound stemming from the co-presence of occupied place and void: 'If what can be occupied by an existent is partly occupied and partly unoccupied, the (resulting) whole will be neither void nor place, (τὸ ὅλον □ οὔτε □ κενὸν ἔσσεσθαι οὔτε τόπον) but another nameless thing (ἕτερον δέ τι οὐκ ὠνομασμένον)'. Specifically, the uncertainty about the status of this nameless whole (τὸ ὅλον) sounds as a theoretical liability when we remind that other Stoic sources categorically reject the idea that such compound could be considered a whole. Whole is predicated of what is ordered; the cosmos (expanded or not), for instance. The compound of cosmos (i.e. occupied place) and its surrounding limitless void should be distinguished from it; it is called *to Pan*, the All.⁴⁴

Yet, there is evidence that Posidonius attempted to reorient Stoic physics in view of the very problems the Chrysippean conceptual framework was facing. He advanced the novel claim that the extra-cosmic void is not infinite or unlimited, as the early Stoics preached; rather, the void is precisely the size occupied by the cosmos when it expands in its periodic conflagration.⁴⁵ I have dealt with the bearing of this doxa within Stoic cosmology somewhere else.⁴⁶ Here it suffices to point out that Posidonius' concept rendered the Stoic theory of void in line with that of 'place' ('what is entirely occupied by being, or what can be occupied by being' Arius' *Epitome* f. 25 Diels). Simultaneously, it solves the difficulty apparent in Chrysippus' formulation above (τὸ ὅλον ... ἕτερον δὲ τι οὐκ ὠνομασμένον) by turning the conflagrated cosmic mass into a definite 'whole'. In Posidonius' *ekpyrosis* there is absolutely nothing apart from the cosmos; not even void.

Correspondingly, Posidonius' doxa about the void (F 84/97a E–K) most probably purported to review the very nature of the cosmos during the periodic conflagrations. Further clues of his original intention can be gathered from the fact that the doctrine of *ekpyrosis* was being questioned, if not abandoned, by leading figures of the Stoa such as Panaetius (cf. Philo, *Aet. Mund.* 78). As Tieleman has recently observed,⁴⁷ 'the idea of the cosmic body as stretching out infinitely or at least very far is problematic from a Stoic point of view. Even if in such a stage the unicity of the divine cosmos is maintained, this does not hold good, at least not in a credible way, for its characteristic of being coherent and organic – an idea integral to its divine perfection.' In other words, the *ekpyrosis* was susceptible to doubt because the idea of a loosely diffused cosmic mass within a disordered limitless void, i.e. *to Pan* (*Comm. not.* 1074 b–c), seemed to run counter the Stoic dogma of divine providence; particularly, when one reminds that the life of the cosmos (of God) reaches its peak of perfection at this moment. Conversely, Posidonius' doxa (F 84/97a E–K) reaffirms the orthodox conflagration of Chrysippus⁴⁸ yet it has the advantage of turning the resulting fiery substance into something more akin to an organic unity.⁴⁹ More to the point, it redefines the

universe at the moment of the *ekpyrosis* as a perfect 'whole'.

I think I have collected enough evidence to prove that the two receptive parts of F 96, the (peculiarly) qualified thing and substance, can be read as the everlasting cycle of world-order and total conflagration in the life-history of the universe. It should be also clear that the first entity (*poios*) is a part of the second one (*ousia*). It remains to confirm that Posidonius' ontology, as conveyed in Arius *f.* 27, preaches that every animal in the world can be analysed according to the dichotomy body (i.e. *poios*) and soul (i.e. *ousia*). In this connection, I would like to draw attention to a relevant Stoic fragment that equally introduces soul as substance. Long and Sedley rightly collect it under the label '*the first and second genera*' (LS 28 F) yet do not mention the passage in the comments (1987, 172-176). It is quite understandable. The content of the fragment openly diverges from the Chrysippean categories as portrayed in the same section.

But the philosophers who follow Chrysippus and Zeno and all who consider the soul to be body, collect its powers as qualities in the substrate (ἐν τῷ ὑποκειμένῳ ποιότητος). They posit soul as substance already underlying (ὡς οὐσίαν προυποκειμένην) the powers, and out of these two dissimilar components they bring together a composite nature. Iamblichus *On the soul* (Stobaeus 1. 367 17-22; *SVF* 2. 826)

A thoughtful analysis shows that this excerpt corroborates my interpretation of F 96 above as it reproduces its main concepts. One reads that the philosophers who follow Chrysippus and Zeno – that is, a Stoic such as Posidonius – theorize about a composite nature made out of two entities: soul and the powers that consist of qualities in the substrate (ἐν τῷ ὑποκειμένῳ ποιότητος). Further, there is a clear relationship of ontological primacy between both parts. The substantial soul underlies the qualities (cf. τὴν οὐσίαν [ὄ] ἐξ ἧς ἔστι ... Arius *f.* 27).

4 CONCLUSION

We can now make a first attempt to read the whole fragment (Arius *f.* 27 = F 96 E – K) taking into consideration the fruits of our research about its metaphysical charge. The result of the research is the following. Posidonius reoriented Stoic ontology by rejecting the two orthodox Chrysippean genera, the material substrate (οὐσία) and peculiarly qualified thing (ιδίως ποιὸς or ποιότης). He subsumes both genera under the heading ‘substance’ which now applies to the predominant qualities that define an entity during all the times at which it exists (cf. F 92 E – K). We have also seen that substance is analogous to soul in the case of animated beings. On the other hand, Posidonius classifies as ‘qualities’ (ποιόν) the remaining, or non-essential, material features of the body. Substance underlies such qualities which are said to be liable to suffer alteration.

Such metaphysical approach can be easily observed (and confirmed). τὴν γὰρ οὐσίαν οὔτ’ αὖξεσθαι οὔτε μειοῦσθαι κατὰ πρόσθεσιν ἢ ἀφαίρεσιν, ἀλλὰ μόνον ἀλλοιοῦσθαι: Again, substance is not either in flux or in constant generation and destruction (as described in Plutarch). Substance only admits alteration, or genesis, following the ἀλλοίωσις -change. ἐπὶ <δὲ> τῶν ιδίως ποιῶν οἷον Δίωνος καὶ Θέωνος καὶ αὐξήσεις καὶ μειώσεις γίνεσθαι διὸ καὶ παραμένειν τὴν ἐκάστου ποιότητα [τὰ] ἀπὸ τῆς γενέσεως μέχρι τῆς ἀναιρέσεως. My translation: ‘So, increase and diminution occurs in qualified individuals, like Dion and Theon, therefore the predominant quality of each thing persists from generation to destruction’. I understand this sentence as an answer to the Growing Paradox. *Idios poios* does not necessarily mean an ontological status like *poios* few lines below. It signifies a given organic body, like animals and plants, which is subject to generation and destruction. Posidonius’ concept of substance addresses the paradox in the sense that substance confers identity to the organic bodies. Dion and Theon might increase or shrink yet Dion and Theon crucially remain because ‘the [substantial] predominant quality persists’. ἐπὶ δὲ τῶν ιδίως ποιῶν φασὶ δύο εἶναι τὰ δεκτικὰ μόρια ... ἐπιδέχεσθαι. I have already analysed this passage

above. It clearly reiterates the ontological dichotomy of Arius *f.* 20 (= F 92 E – K). Contrasting to substance, the receptive member *ποιία* admits constant alteration. *μη εἶναι δὲ ταύτων τό τε ποιὸν ἰδίως καὶ τὴν οὐσίαν ... θεωρεῖσθαι*. Again, *ποιος ἰδιος* means any given organic body – that is, a body as one finds them in the world. Accordingly, Posidonius' doxa preaches that this changeable body is made out of an underlying persistent substance and represents a part of this substance.

This partial interpretation of the metaphysical charge of Posidonius' doxa about genesis (F 96 E – K = Arius *f.* 27) should work as the conclusion for the present article. As promised above (cf. n11), I intend to offer a comprehensive analysis of the fragment in a forthcoming article. The notions still to be clarified are the complementary physical aspect of genesis and the reorientation of Posidonius' Stoicism following his critical engagement with other Hellenistic philosophical schools.

RESUMO

O artigo analisa a teoria metafísica proposta em dois fragmentos de Possidônio preservados na doxografia de Ário Dídimos, *f.* 20 e *f.* 27 *Diels* (= F 92 and F 96 E – K). A pesquisa chega aos seguintes resultados. Possidônio reorientou a ontologia estoica ao abandonar as chamadas ‘categorias’ do estoicismo de Crisipo, o substrato material (οὐσία) e o indivíduo peculiarmente qualificado (ἰδίως ποιὸς οὐ ποιότης). Ele inclui os dois gêneros ortodoxos em uma nova categoria ‘substância’ que agora identifica as qualidades essenciais que definem um corpo durante todo tempo em que existe, e classifica como ‘qualidades’ (ποιόν) ou ‘matéria’ (ὑλη) as características materiais não essenciais do corpo. A análise do fragmento sobre *Geração e corrupção* (F 96 E – K) combinado a outros fragmentos pertinentes (F 14 e F 84/97a E–K) também revela que substância significa alma quando animais estão em foco. A ‘alma substancial’ é subjacente às qualidades do corpo que são passíveis de sofrer alterações.

PALAVRAS-CHAVE

Metafísica estoica; Possidônio; geração e corrupção; cosmogonia.

BIBLIOGRAPHY

- ALESSANDRELLI, M. Aspects and Problems of Chrysippus' Conception of Space. in RANOCCHIA, G.; HELMIG, C.; HORN, C. (eds.). **Space in Hellenistic Philosophy**. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014. p. 53-68.
- ALESSE, F. La dottrina della sostanza in Posidonio di Apamea. in EIOPPOLO, A. M.; SEDLEY, D.N. (eds.). **Pyrrhonists, Patricians and Platonists**. Naples, 2007. p. 144-185.
- ALGRA, K. The Early Stoics on the Immobility and Coherence of the Cosmos. **Phronesis**. v. 33, n. 2, 1988. p. 155-180.
- _____. Posidonius' conception of the extra-cosmic void: the evidence and the arguments. **Mnemosyne**. n. 46, Fasc. 4, 1993. p. 473-505.
- _____. **Concepts of space in Greek thought**. Leiden: E. J. Brill, 1995.
- BARNES, J. Bits and pieces in BARNES, J.; MIGNUCCI, M. (eds.) **Matter and Metaphysics: The Fourth Symposium Hellenisticum**. Naples: Bibliopolis, 1988. p. 224-294.
- BOECHAT, Eduardo. Stoic Physics and the Aristotelianism of Posidonius. **Ancient Philosophy**. n. 36, 2016. p. 424-463.
- BRUNSCHWIG, J. La théorie stoïcienne du genre suprême et l'ontologie platonicienne' in BARNES, J.; MIGNUCCI, M. (ed.). **Matter and Metaphysics = Fourth Symposium Hellenisticum**. Naples: Bibliopolis, 1988. p. 19-127.
- DIELS, Hermann (ed.). **Doxographi Graeci**. Berlin, 1879. repr. 1965, 1979.
- GOURIMAT, J. The Stoics on Matter and Prime Matter. in SALLES, R (ed.). **God and Cosmos in Stoicism**. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 47-69.
- HAHM, D. E. **The origins of Stoic cosmology**. [Columbus]: Ohio State University Press, 1977.
- JU, A. Posidonius as historian of philosophy: an interpretation of Plutarch, *De Animae Procreatione in Timaeo* n. 22, 1023 b-c. In: SCHOFIELD, M. (ed.). **Aristotle, Plato and Pythagoreanism in the First Century BC**. Cambridge: University Press, 2013. p. 95-117.
- KIDD, I.G. **Posidonius: The Commentary** (v. i and v. ii). Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- _____. Orthos Logos as a criterion of truth in the Stoa. In: HUBY, P. M.; NEAL G. C. (eds.). **The Criterion of Truth**. Liverpool University, 1989. p. 137-150.
- _____. **Posidonius: The translation of the Fragments**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- LAPIDGE, M. Ἀρχαί and στοιχεῖα: A Problem in Stoic Cosmology. **Phronesis**. n.

18, 1973. p. 240-278.

_____. Monism and Immanence. In: RIST, J. (ed.). **The Stoics**. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1978. p. 137-160.

LONG, A.A.; Sedley D.N. **The Hellenistic Philosophers**. v. i; v. ii. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

MANSFELD, J. Zeno and Aristotle on Mixture. **Mnemosyne**. Fourth Series, v. 36, Fasc. 3/4, 1983.

PHILO OF ALEXANDRIA. **Every Good Man is Free. On the Contemplative Life. On the Eternity of the World. Against Flaccus. Apology for the Jews. On Providence**. Loeb Classical Library n. 363. Cambridge: Harvard University Press.

PLATO. **Cratylus. Parmenides. Greater Hippias. Lesser Hippias**. Loeb Classical Library. n. 167. Cambridge: HUP.

PLUTARCH. **Moralia**. v. XIII. Part 2, Stoic Essays. Loeb Classical Library n. 470. Cambridge: HUP.

REYDAMS-SCHILS, G. Posidonius and the Timaeus: Off to Rhodes and back to Plato? **Classical Quarterly**. n. 47 (ii). Great Britain, 1997. p. 455-476.

RUNIA, D. Additional Fragments of Arius Didymus on Physics. in MANSFELD, J.; RUNIA, D.T. (eds.). **Aëtiana: The Method and Intellectual Context of a Doxographer**, v. III: Studies in the Doxographical Traditions of Ancient Philosophy. Leiden, 2009. p. 313-332.

SALLES, R. Chrysippus on Conflation and the Indestructibility of the Cosmos in SALLES, R. (ed.). **God and cosmos in Stoicism**. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 118-134.

SEDLEY, D.N. The Stoic criterion of identity. **Phronesis**. v. 27, n. 3. Brill, 1982. p. 255-275.

SOLMSEN, F. **Aristotle's system of the physical world: a comparison with his predecessors**. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1960.

STEVENS, J.A. Posidonian Polemic and Academic Dialectic: The Impact of Carneades upon Posidonius' Περὶ παθῶν. **GRBS**. v. 36. 1995. p. 229-323.

TIELEMAN, T. Posidonius on the Void. A Controversial Case of Divergence Revisited. in RANOCCHIA, G.; HELMIG, C.; HORN, C. (eds.). **Space in Hellenistic Philosophy**. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014. p. 69-82.

TODD, R. **Alexander of Aphrodisias on stoic physics: a study of the De mixtione with preliminary essays, text, translation and commentary**. Brill: Leiden, 1976.

WILLIAMS, C.J.F. **Aristotle's De Generatione et Corruptione**. trans. with notes.

Genesis and Substance in Posidonius' Stoicism | Eduardo Boechat

Oxford: Oxford University Press, 1982.

WHITE, S. Posidonius and Stoic Physics. in SORABJI, R.; SHARPLES, R.W. (eds.) **Greek and Roman philosophy**. 100 BC - 200 AD. v. 2. London: University of London, School of Advanced Study, Institute of Classical Studies, 2007. p. 35-76.

¹ KIDD, 1988 and LONG; SEDLEY, 1987.

² Cf. KIDD, 1988, p. 390. See also the important remarks of Alesse, 2007.

³ KIDD, 1988, p. 384-390.

⁴ *Idem*, p. 389

⁵ See HAHM, 1977, p. 60; SOLMSEN, 1960, p. 89; KIDD, 1988, p. 386-387. justifies his translation 'they reject as unreal' by considering the passage in Philo (*De Act. Mund.* 78 ff) which is attributed to Boethus. Yet the referred doxa does not seem to address directly the Eleatic paradox of genesis as the fragment in Arius.

⁶ 'Our task now is to pick out the causes and definitions of generation and corruption common to all those things which come to be and perish in the course of nature; and secondly to investigate growth and alteration, asking what each of them is, and whether we are to suppose that the nature of alteration and generation is the same or different, as they are certainly distinguished in name.' (*GCI*. 1, 314 a 1-5) [Transl. C.J.F. Williams, 1982]

⁷ For Posidonius' acquaintance with Peripatetic physics see F 18, F 49, F 93, F 125, F 130, F 131a, F 133, F 137a, F 142-146, F 155, F 169, and F 183 E-K.

⁸ Cf. the insightful remark of Anna Ju, 2013, 97: 'This inclination may be read as a mark of Posidonius' strong historical sense: he seems to have believed that the development of his own ideas and theories may have had the potential to resolve outstanding problems in the context of a Platonic – and an Aristotelian – heritage; also, he apparently accepted that such a heritage framed the questions which it was natural for his own thought to pursue.'

⁹ Arius *fr.* 38; D. L. VII 142.

¹⁰ TODD, 1976.

¹¹ See KIDD, 1988, p. 389-390. LONG; SEDLEY, 1987, p. 173. acknowledge the bearing of such notions in F 96 E – K ('Crucial to this whole enterprise is the observation [28 D 9-12] that Theon, although *constituted* by his substance or matter, is not *identical* with it.'), yet they assume that Posidonius' doxa merely complements Chrysippus' one.

¹² Cf. F 93 E-K (= Simplicius *In De Caelo* iv 3. 310 b1): 'another is that in which heavy and cold things have the role of matter, light and hot things of form, as Aristotle himself says elsewhere and Theophrastus says in *On the coming to be of the elements*. Posidonius the Stoic borrows it from them and uses it all the time.' Note that according to the orthodox list of qualities, as found *i.a.* in D. L. vii 137 (fire = hot, air = cold, earth = dry, water = moist), the material elements water and earth are basically regarded as a three-dimensional inert medium. For the comprehensive analysis of the fragment, see my article BOECHAT, 2016, p. 444-461.

¹³ Mansfeld, 1983 analyses the contrast between both theories of mixture, or the difference between Zeno's corporealism and Aristotle's approach by means of the formal cause.

¹⁴ 'For there is much enquiry into causes in him [Posidonius], that is, "Aristotelising", a thing which our School [the Stoics] sheers off from because of the concealment of causes' (Strabo ii 3. 8 = T 85 E-K).

¹⁵ See KIDD, 1989 and STEVEN, 1995 for Posidonius' polemical engagement with the sceptical Academy.

¹⁶ cf. RUNIA, 2009.

¹⁷ The physical aspect of genesis, or mixture, as portrayed in F 96 E – K will be analysed in a forthcoming article.

¹⁸ KIDD, 1988, p. 388.

¹⁹ '[T]he prevailing convention is wrong to call these processes of growth and decay: rather they should be called generation and destruction, since they transform the thing from what it is into something else, whereas growing and diminishing are affections of a body which serves as substrate and persists.' (Plutarch *On common conceptions* 1083 a – b)

²⁰ Cf. KIDD, 1988, p. 389: 'This is substantial change whereby one *ἰδίως ποιῶν* becomes a *ἰδίως ποιῶν*; the *οὐσία* persists but the qualified entity transmutes *κατ' ἀλλοίωσιν*. The *οὐσία* becomes something else.'

²¹ Cf. ‘all particular substances are in flux and motion, releasing some things from themselves and receiving others which reach them from elsewhere’. (LS 28 A 2)

²² WHITE, 2007, p. 44-48, provides the best analysis, yet he manifestly builds upon the works of Kidd, Reydam-Schils, and Alesse.

²³ cf. Alesse, 2007, p. 159-161.

²⁴ KIDD, 1988, p. 370, misunderstand the sentence (and the fragment) as he thinks that Posidonius is plainly identifying *ousia* with the passive principle: ‘Posidonius states that *this principle*, or the substance, or matter, or prime matter, is without quality and without form.’ Yet the subtlety of the sentence consists in introducing τῶν ὄλων οὐσίαν, or being (cf. Zeno’s preceding definition), as both principles. See ALESSE, 2007, p. 162: ‘Che il termine οὐσία includa anche il senso del principio attivo e che non si identifichi quindi com sola ὕλη, é una propeitativa avanzata in passato da alcuni interpreti ...’ She refers to LAPIDGE, 1973 and 1978 among others. *Contra*: GOURIMAT, 2009.

²⁵ WHITE, 2007, p. 47.

²⁶ For incorporeals see *i.a.* LONG; SEDLEY, 1987 section 27; BRUNSCHWIG, 1988.

²⁷ See WHITE, 2007, p. 47: ‘if F ‘according to its subsistence (κατὰ τὴν ὑπόστασιν)’ is different from G, then there are distinct concepts F and G, and likewise distinct *lekta* as their content. And if F ‘subsistently’ differs from G ‘only in thought’, then it is identical with G only corporeally, and the concepts F and G are co-extensive but distinct’. Notice that this interpretation implies that Posidonius conceived the principles as incorporeals as portrayed in D. L. 7. 134 (= F 5 E–K).

²⁸ I take that the fluid aspect of nature, as clearly depicted in the second infinitive clause, reflects the passive principle. Note that in the parallel passage of D. L. (7. 150) matter, the counterpart of ‘prime or first’ matter (i.e. *ousia*), is explicitly defined as fluid: ‘the matter of particular things both increases and diminishes.’

²⁹ Cf. ALESSE, 2007, p. 159.

³⁰ See ALESSE, 2007, p. 161 (‘Ma un’altra possibilità è data dal significato di sostanza universale intesa come sostanza divina in procinto di produrre una nova διακόσμησης, e quindi come rispondente alla funzione attiva più che a quella passiva di ὕλη.’); WHITE, 2007, p. 45.

³¹ See esp. ALESSE, 2007, p. 160: ‘perché non c’è alcuna fase della vita di una singola διακόσμησης in cui la οὐσία sia priva de forma e qualità.’; also Reydam-SCHILS, 1997, p. 460-461 (‘Thus, there is pre-cosmic matter, completely drawn into the active principle, and matter underlying the generation of all things great and small’ p. 161).

³² ‘If that mirroring is accurate, the propositions that articulate the content of our thought are true and express facts, or what “obtains”. If inaccurate, the propositions are false.’ WHITE, 2007, p. 47.

³³ Cf. SEDLEY, 1982, p. 273 n. 26: ‘At Plutarch, *Comm. Not.* 1083 c – d, the term for that which endures through change has fallen out of the text. It is usually restored as ποιότης or ποιόν, but that ποιός ἰδίως (or on) here too was the term used seems probable if one compares P. Oxy. 3008, an unrecognised doublet of the Plutarch argument.’

³⁴ Cf. BARNES, 1988.

³⁵ SEDLEY, 1982; LONG; SEDLEY, 1987; KIDD, 1988; BARNES, 1988.

³⁶ See SEDLEY, 1982, p. 273 n. 24: ‘Warning: the acceptance by all editors, subsequent to Bake’s 1810 edition of Posidonius ... is unnecessary and misleading, since the substance is a part of the qualified individual, not vice versa.’ KIDD, 1988, p. 390: ‘In line 22, τὴν οὐσίαν FP should be retained.’ Barnes (264, n. 80) refers to Sedley, 1982.

³⁷ SEDLEY, 1982, p. 269 n. 41.

³⁸ See the relevant criticism in Plutarch's *On Common Conception* 1077 c—e (= LS 28 O): 'What really is contrary to our conception is these people's assertions and pretences to the effect that two peculiarly qualified individuals occupy one substance ... At least, Chrysippus says that Zeus and the world are like a man and providence like his soul, so that when the conflagration comes Zeus, being the only imperishable one among the gods, withdraws into providence, whereupon both, having come together, continue to occupy the single substance of aether.'

³⁹ See SALLES, 2009, p. 127 ff. for the idea that the concept is essentially Chrysippean.

⁴⁰ Cf. ALESSE, 2007, p. 185.

⁴¹ 'The god of the Stoics, in as much as he is a body, sometimes has the whole substance as his commanding-faculty; this is whenever the conflagration is in being; at other times, when world-order exists, he comes to be in a part of substance.' Origen's *Against Celsus* 4.14 (LS 46 H)

⁴² Cf. ALESSE, 2007, p. 180.

⁴³ Cf. ALGRA, 1988; BOECHAT, 2016.

⁴⁴ See ALESSANDRELLI, 2014, p. 54: 'from a reflection on the nameless entity stemming from the co-presence of full (place) and void, either Chrysippus or his disciples ultimately came to draw a distinction between the whole (ὅλον) and the all (πᾶν).' cf. S. E. *M*9.332 (= LS 44 A); Plutarch *Comm. not.* 1074 b – c.

⁴⁵ This doctrine is preserved in the testimony of Aetius' *Placita*. The chapter is headed 'On what is outside the cosmos, whether there is void' (II 9): 'Posidonius <maintains that> it is not infinite, but just as large as is sufficient for the dissolution of the cosmos. In the first book of the 'On the Void' (F 84/97a E–K).'

⁴⁶ BOECHAT, 2016, p. 441 ff; see also ALGRA, 1993.

⁴⁷ TIELEMAN, 2014, p. 80.

⁴⁸ Note that immediately after the parallel definitions of cosmos (7. 138 above), Diogenes mentions side by side the books of Chrysippus and Posidonius (F 21 E – K) about the divine providence (respectively, *On Providence* and *On Gods*). It is worth pointing out that *On Providence* is the very work featuring Chrysippus' ideas about the conflagration that Plutarch criticizes in *On stoic self-contradictions*.

⁴⁹ TIELEMAN, 2014, p. 80.

Sobre os autores

Alfred Dunshirn

Possui licenciatura em Grego e Latim, mestrado em Filosofia e doutorado em Grego pela Universität Wien. É docente do Instituto de Letras Clássicas da Universität Wien, habilitado em 2010 com a obra *Logos bei Platon als Spiel und Ereignis*. Em 2010, foi pesquisador convidado na Boston University (EUA). Publicou sobre a recepção da *Ilíada* em G.W.F. Hegel, sobre citações gregas nas obras de Heidegger, sobre a teoria de tempo de Aristóteles, sobre Parmênides e sobre a performatividade e ordem da leitura de Platão. É autor do manual *Griechisch für das Philosophiestudium*.

Andrea Musio

Habilitado como professor associado de Língua e Literatura Latinas, atua junto à Università di Foggia. Os principais interesses de pesquisa são o filósofo Sêneca e o impacto da cultura latina e suas reescrituras nas linguagens contemporâneas, sobretudo no cinema. Publicou um comentário ao primeiro livro de *De ira* e a sua recepção na filosofia do séc. XIX, como também um livro intitulado *Spartaco da Cicerone a Stanley Kubrick: la storia romana al rallentatore* e *Virgílio sul set tra poesia e cinema*.

Arthur Rodrigues Pereira Santos

Graduado em Português-Latim pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Mestre em Letras Clássicas pela mesma instituição, onde lecionou Língua e Literatura Latinas como professor substituto e, atualmente, cursa o doutorado. Como pesquisador, atua principalmente na área de tradução literária e nos estudos sobre a performance de poesia latina antiga.

Bruno Salviano Gripp

Graduado em Grego pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), por onde ainda obteve o Mestrado em Letras. Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP), é atualmente professor adjunto da Universidade Federal Fluminense. Suas

pesquisas abordam temas principalmente voltados à épica, poética, Grécia arcaica, bucolismo e lírica grega arcaica.

Eduardo Murtinho Braga Boechat

Professor Adjunto de Língua e Literatura Latina da UFRJ, obteve o Pós-Doutorado pelo Departamento de Filosofia da UFMG (bolsa Capes – PROCAD) entre 2017 e 2018. Foi bolsista do CNPQ (categoria Pós-Doutorado Júnior) entre 2016 e 2017 na Cátedra UNESCO – Archai (UnB). Ministrou cursos de Pós-Graduação sobre filosofia helenística nos dois períodos de pós-doutoramento. Possui Doutorado em Classics – Royal Holloway University of London (2011), mestrado no University College of London (2002) e Postgraduate Diploma no Kings College of London. Sua publicação de maior impacto científico é “*Stoic Physics and the Aristotelianism of Posidonius*”, na revista norte-americana *Ancient Philosophy*. Ministrou ainda aulas de língua latina na Universidade de Londres, tendo experiência de ensino tanto em inglês como em português nas áreas de Letras Clássicas e Filosofia Antiga.

Gil Clemente Teixeira

Doutorando em Estudos Portugueses e Românicos pela Universidade de Lisboa e mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela Universidade do Porto, com Especialização pela mesma universidade em Estudos Românicos e Clássicos. Seu artigo mais recente é “Pinturas que falam: dos símiles de *Vicentius Leuita et Martyr* de André de Resende a *Os lusíadas* de Camões”.

Noemi Corlito

Formou-se em Letras Clássicas com uma tese sobre a recepção da cultura latina, intitulada *La voce di Euridice: dai classici al teatro europeo*, como também em Filologia, Literatura e História da Antiguidade pela Università di Foggia. A sua pesquisa está focada na recepção da Antiguidade em época moderna e contemporânea.