

«Prometheus» 41, 2015, 307-316

SUPPLEMENTO

Philia. Dieci contributi per Gabriele Burzacchini, a cura di M. Tulli, con la collaborazione di M. Magnani e A. Nicolosi, Pàtron, Bologna 2014, 156 pp.

La Redazione di "Prometheus" è lieta di poter rendere omaggio al collega ed amico Gabriele Burzacchini pubblicando il testo integrale della cortese e dettagliata presentazione che Massimo Di Marco e Giuseppe Zanetto hanno fatto del volume a lui dedicato, nella seduta della Consulta Universitaria del Greco (CUG) tenuta alla "Sapienza", Università di Roma, il 19 dicembre 2014.

Il volume contiene la Bibliografia di G.B. con una premessa di G. Mazzoli e dieci contributi scientifici dedicati al festeggiato da autorevoli colleghi di varie università italiane e per lui pronunciati all'Università di Parma il 19 ottobre 2011. I due presentatori hanno scelto di suddividersi in parti eguali l'onore e l'onere di riferire sui dieci contributi: proponiamo qui il testo dei loro interventi, non in ordine di presentazione, ma riuniti per referente (in ordine alfabetico).

A. Scritti presentati da Massimo Di Marco.

Roberto Nicolai: *Gorgia e Isocrate: i poteri della parola e la scoperta della letteratura* (pp. 11-32).

Il contributo prende le mosse dalla considerazione che in Gorgia l'esaltazione del potere della parola, quale emerge soprattutto dalle pagine famose dell'*Encomio di Elena* (8-11), è organicamente collegata alla teoria epistemologica e linguistica formulata nel trattato *Sul non essere* ([Arist.] *MXG* 980a20-b21; *Sext. Emp. Adv. math.* VII 83-87) e ad alcune argomentazioni svolte nel *Palamede* (3-5; 22; 33-35). La parola può ingannare non solo perché, per ragioni intrinsecamente gnoseologiche, non è di per sé in grado di comunicare il vero, ma perché ha la capacità di costruire un discorso finzionale o addirittura falso e, dunque, di rendersi autonoma rispetto alla realtà. La nozione di 'inganno' è dunque consustanziale alla parola. Da questo punto di vista la ben nota definizione dello spettacolo tragico in termini di *apate* (Plut. *Glor. Ath.* 348c = 82 B 23 D.-K.) ha una sua particolare pregnanza: l'inganno, infatti, si riferisce non solo ai discorsi ma anche all'illusione scenica, e dunque agisce, per così dire, su un duplice piano. Nasce con Gorgia la consapevolezza che il discorso ha la capacità di creare una realtà parallela, una realtà che esiste soltanto all'interno del discorso stesso: ciò che sollecita il sofista a interessarsi appunto delle dinamiche, in primo luogo la psicagogia, attraverso cui la parola può riuscire persuasiva.

È significativo che una prima classificazione dei generi della prosa si possa individuare già nello stesso Gorgia (*Hel.* 13). Ma bisognerà attendere il IV secolo e Isocrate perché si possa parlare, in senso più preciso, di una scoperta dello specifico letterario. In questo periodo la prosa, che ha preso piede soprattutto in relazione all'esigenza di comunicare contenuti tecnici, si è ormai decisamente affermata: i nuovi generi, che hanno sostituito i tradizionali generi poetici, mirano a formare i cittadini e in particolare le classi dirigenti. Un termine che designi la letteratura ovviamente ancora non esiste; ma le formulazioni di Isocrate sulla cura dell'eccellenza formale che si leggono nella sezione proemiale del *Panegirico* (3-5; 8-10) si possono considerare come prime consapevoli definizioni di ciò che è proprio nella letteratura. Ed è soprattutto all'inizio e nella parte finale del *Panatenaico* (1-2; 271) e in alcuni passi dell'*Antidosi* (10; 45-46) che l'oratore cerca di definire le caratteristiche dei propri *logoi*: egli ha scelto di non comporre teogonie o genealogie mitiche, né i discorsi paradossali dei sofisti, né storiografia, né orazioni giudiziarie fittizie; il suo è un genere nuovo, che unisce un conte-

nuto politico e paideutico con una forma epidittica. Non diversamente da Tucide e da Platone, Isocrate si propone finalità paideutiche, ma la sua *paideia* non utilizza paradigmi storici o dialettici ma paradigmi di discorsi: “discorsi esemplari che trattano temi tradizionali e importanti e li rivestono di una forma perfetta”. La sua riflessione sulla letteratura si lega strettamente con la teoria e la pratica dell’educazione. Isocrate parte da Gorgia, ma non ne sviluppa il tema della parola che inganna. La parola, meglio il discorso, diventa invece in lui strumento di educazione per trasmettere contenuti etici e civili. La parola, comunicata attraverso la scrittura, non persegue finalità psicagogiche ma intende educare alla perfezione formale. E questa perfezione formale è un valore di per sé. Nasce con Isocrate, si può dire, l’educazione umanistica, intesa come formazione eminentemente letteraria. Una concezione dell’educazione e della letteratura che resisterà fino al Romanticismo e al moderno rifiuto della retorica.

Patrizia Mureddu: *Lisia e Fedro: una costruzione platonica?* (pp. 43-54).

Il personaggio di Fedro è forse il più sfuggente, certamente il meno studiato, tra quelli che compaiono nella scenografia del *Simposio*. Eppure è proprio a lui che Platone assegna la scelta del tema non solo qui, ma anche nel *Fedro*. La cultura di cui egli fa sfoggio nel discorso pronunciato nel *Simposio* è superficiale e non perfettamente assimilata: Fedro accumula citazioni in modo eterogeneo, afferma con avventatezza e contro ogni evidenza che nessuno fino ad allora ha scritto un encomio per Eros o fatto menzione dei suoi genitori, si dimostra incapace di argomentare la sua tesi con la dovuta efficacia. Nel *Fedro*, com’è noto, egli si limita a riproporre un discorso di cui è autore Lisia, ma il confronto con il discorso che il personaggio tiene nel *Simposio* si rivela ugualmente istruttivo per ricavarne elementi utili a definirne il profilo intellettuale e il ruolo assegnatogli da Platone.

Nel *Fedro*, quando egli ha finito di declamare il *logos* lisiano, il giudizio espresso da Socrate è nettamente negativo: gli sembra infatti che Lisia abbia ripetuto gli stessi concetti due o addirittura tre volte (δὶς καὶ τρις εἰρηκέναι), come se non fosse stato in grado di articolare l’esposizione o il tema non fosse stato di suo interesse; o forse – insinua Socrate – l’oratore ha inteso fare sfoggio di puro esibizionismo stilistico, volendo dimostrare di essere in grado di variare più volte la forma alla ricerca di un’espressione più tornita. “Ripetere due o tre volte la stessa cosa” – osserva la Mureddu – richiama gli studi sulla διπλασιολογία attribuiti a Polo nello stesso *Fedro* ma anche, ad es., l’accusa di δὶς ταῦτόν εἰπεῖν che Euripide muove a Eschilo nell’agone delle *Rane*. La *Rhetorica ad Alexandrum* ci offre un’ampia casistica dell’εἰς δύο ἐρμηνεύειν. Tra le varie tipologie ivi elencate di questo “esprimersi per coppie”, ve n’è una ben definita, consistente nell’uso del nesso oppositivo οὐκ... ἀλλὰ e/o del nesso inclusivo οὐ μόνον... καὶ ἀλλά. Uno studio di Dimock (“AJPh” 73, 1952, 381-396) ha dimostrato che l’impiego di questo stilema non solo è tipicamente lisiano, ma raggiunge una straordinaria densità di percentuale proprio nell’ἐρωτικός di Lisia riportato dal personaggio platonico; in particolare, il gioco oppositivo ricorre in maniera parossistica nella chiusa ricapitolativa del discorso, dove è presente una catena di ben sei coppie antitetice. Nulla di simile è dato ritrovare nelle stesse opere conservate del *corpus Lysiacum*: è evidente, dunque, che Platone, nel *Fedro*, ha inteso proporre ai suoi lettori una sorta di ‘pastiche’ parodico dello stile del logografo.

Ebbene – come documenta con ricca esemplificazione la Mureddu – questo tipo di costruzione per coppie antitetice è una marca stilistica che contrassegna in modo ossessivo, perfino stucchevole, anche l’intervento – questa volta in propria persona – di Fedro nel *Simposio*. A esso si affianca un altro tratto volto ad amplificare artificiosamente il dettato: l’impiego della sequenza οὐ... οὐ... οὐτ’ ἄλλο... ὡς... (= “non... non... né altra cosa che...”). Se ne dovrà de-

durre che Platone ha voluto mettere alla berlina la maniera 'lisiana' del giovane personaggio, la sua ansiosa e eccessiva preoccupazione di *σοφῶς λέγειν*, che lo induce a frequenti ripetizioni, all'accumulo di banali formule di collegamento e, più in generale, alla scelta un tono enfatico e ridondante. Ma Fedro è, evidentemente, solo uno schermo: dietro la sua figura e le sue idiosincrasie espressive, il vero obiettivo contro cui Platone esercita la sua corrosiva ironia è lo stile di Lisia.

Vinicio Tammaro: *Un riesame di Alex. fr. 25 K.-A.* (pp. 55-66).

Il frammento su cui Tammaro focalizza la sua attenzione – una 'tirata' di 12 versi posta in bocca a un fautore dell'*apolaustikòs bios* – era citato da Sozione, nel suo scritto *Sui Silli di Timone*, come proveniente dall'*Asotodidaskalos* di Alessi; tuttavia Ateneo, che ce lo tramanda, non solo puntualizza di non essersi mai imbattuto, malgrado la sua assidua frequentazione dei testi della *mese*, in una commedia con questo titolo, ma rileva anche che di essa non v'era traccia né nei cataloghi alessandrini (Callimaco e Aristofane di Bisanzio) né in quelli pergameni. Questo dato, sommandosi alla difficoltà di spiegare alcune peculiarità formali e sostanziali del testo trasmessoci, ha fatto sì che da più parti, sin dal Settecento, si sia dubitato della attendibilità dell'attribuzione del dramma ad Alessi.

Tammaro riprende in esame i punti più problematici del frammento, concentrandosi soprattutto sugli argomenti pro o contro l'autenticità adottati dai due più autorevoli rappresentanti dei due opposti fronti: da un lato Arnott (*Alexis. The Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996), sostenitore della tesi di un testo elaborato in ambiente cinico a fini di polemica antiepicurea; e dall'altro Nesselrath (*Die Attische Mittlere Komödie*, Berlin-New York 1990, e rec. ad Arnott 1996, in "GGA" 252, 2000, 9-26), propenso a non escludere che, data la vastissima produzione di Alessi, la nostra commedia, pur essendo magari nota ad altri alessandrini (Licofrone, Eufonio, Eratostene), potesse non essere approdata alla Biblioteca, e a ritenere d'altro canto che le singolarità di *lexis* e talora anche di contenuto che il frammento presenta potrebbero spiegarsi con l'intento parodico dell'autore, il quale potrebbe essersi divertito a caratterizzare la *persona loquens* come dotata di non grande cultura e di un eloquio non del tutto appropriato.

L'analisi di Tammaro contribuisce a chiarire come alcune delle difficoltà finora eccepitate vadano in realtà ridimensionate (ad es. per quanto riguarda la sequenza *πίνωμεν, ἐμπίνωμεν*, v. 4; il significato di *τύρβαζε* e la prosodia di *ἦδιον*, v. 6; la designazione della *γαστήρ* come *πατήρ... καὶ πάλιν μήτηρ μόνη*, v. 7), altre invece abbiano un fondamento reale (l'anacronismo, se l'autore fosse Alessi, della menzione delle "porte dell'Odeon" come luogo di lezioni filosofiche – evidentemente tenute dagli Stoici – accanto al Liceo e all'Accademia [v. 2]; l'impaccio espressivo dei vv. 8-9). Tirando le somme, nessuno degli elementi presi in considerazione può dirsi davvero dirimente; tuttavia, secondo lo studioso, "talune peculiarità si spiegano più facilmente come tratti di seniorità, propri di un'avanzata età ellenistica": in questo caso, più che pensare a un falsario si potrebbe forse ipotizzare che "abbiamo a che fare con una accidentale erronea attribuzione".

Antonietta Porro: *Il silenzio come strategia comunicativa negli Idilli teocritei* (pp. 103-113)

La procedura espressiva dell'*aposiopesi* è ben nota agli studiosi di poesia ellenistica soprattutto attraverso gli esempi che ce ne offrono Callimaco e Apollonio Rodio. Minore attenzione ha ricevuto la sua presenza in Teocrito. Muovendo dall'osservazione, già degli antichi, che attraverso la reticenza in realtà si finisce con il dare più enfasi a ciò che si tace rispetto a una comunicazione di tipo narrativo (Demetr. *De eloc.* 26 *δεινότερον ποιήσει τὸν λόγον*), la Porro prende in esame tre passi teocritei.

Nel primo (*Id.* I 105 ss. οὐ λέγεται τὰν Κύπριν ὁ βουκόλος...) l'aposiopesi è soltanto parziale, in quanto il nome del bovato a cui si fa riferimento e anche il luogo in cui si è consumato il fatto taciuto vengono esplicitati immediatamente dopo, nell'invito a correre da Anchise sull'Ida: a essere omesso, dunque, è solo il verbo indicante l'azione, probabilmente un termine osceno. In ogni caso l'espedito retorico sortisce il suo effetto: se il silenzio su ciò che attiene alla sfera divina è la manifestazione di una doverosa discrezione (opportunamente la Porro porta a confronto Call. fr. 75, 4 ss. Pf.), qui, invece, con ironico rovesciamento esso si trasforma in una salace provocazione.

Gli altri due esempi, dall'*Idillio* III e dall'*Idillio* XIII, dimostrano ancor più come l'aposiopesi sia "una sorta di segnale, di 'marcatore' di passaggi rilevanti [...] sul piano della dottrina o della sottile allusività": uno stilema, dunque, perfettamente funzionale alle scelte espressive di Teocrito, che tra i grandi poeti del III sec. a.C. è quello che meglio dissimula la propria erudizione.

Nell'*Idillio* III il capraio chiude il suo elenco di amori mitici con un riferimento a Iasione, "che ebbe in sorte cose tanto grandi che voi, profani (βέβαλοι), non saprete mai" (vv. 50 s.). Anche in questo caso si rivela interessante il confronto con il già citato luogo degli *Aitia*. Lì Callimaco, dopo aver troncato con finta respicenza l'accento ai furtivi amori di Zeus ed Era, benedice anche, per così dire, la sua ignoranza sui misteri eleusini, perché essa gli consente senza alcuno sforzo di non divulgarne i segreti, evitandogli il rischio di non sapere tenere a freno la propria lingua. Il personaggio teocriteo, al contrario, afferma che se egli tace ciò che Iasione ottenne è perché si rivolge a dei βέβαλοι, a dei profani: egli dunque sa, ma non può parlare. In realtà – osserva la Porro – il poeta ellenistico dissimula in questo modo un riferimento dotto: egli sta rinviando i lettori a un passo dell'*Odissea* (V 125-128) in cui Calipso, nel ricordare come l'invidia degli dèi pose fine all'amore tra una dea e un mortale, menziona appunto, oltre alla coppia Aurora-Orione, anche la coppia Demetra-Iasione. Un luogo, quello omerico, ben presente alla 'memoria poetica' degli Alessandrini, come la studiosa stessa ben documenta.

All'inizio dell'*Illa* Teocrito, nel rivolgersi a Nicia, accenna all'incerta genealogia di Eros: "Non per noi soli, come credevamo, generò Eros quello tra gli dèi, chiunque sia, al quale fu figlio". Qui il poeta non prende posizione al riguardo, ma la sua elaborata perifrasi testimonia inequivocabilmente al lettore che egli è ben al corrente dell'esistenza di uno specifico ζήτημα risalente già alla poesia arcaica e poi ancora oggetto di vivaci discussioni in età ellenistica. Teocrito interviene a modo suo nel dibattito, sia pure attraverso un procedimento dissimulativo, per dichiarare di fatto il proprio agnosticismo. Questa dissimulazione, che in realtà tradisce una profonda cultura letteraria, ci conferma che Teocrito è poeta bucolico senza rinunciare a essere al tempo stesso *poeta doctus*, in perfetta sintonia con la poetica di stampo callimacheo.

Fabrizio Conca: *Gli aurighi di Costantinopoli negli epigrammi dell'Antologia Planudea* (pp. 133-149).

L'Ippodromo era il centro della vita ludica e anche politica di Costantinopoli. I monumenti che vi sorgevano e le corse equestri che vi si svolgevano erano per gli imperatori un formidabile veicolo di propaganda e di formazione del consenso. Alcuni aurighi, vere 'star' dell'epoca, primeggiarono tra tutti: Porfirio in primo luogo, ma anche Costantino, Uranio, Faustino, Giuliano. L'esaltazione delle loro glorie costituisce il tema di due compatti blocchi di epigrammi che si leggono nella *Palatina* (XV 41-50) e nella *Planudea* (XVI 335-378); alcuni di essi, come hanno dimostrato gli scavi del Serraglio, erano incisi sui basamenti su cui si ergevano le statue dei protagonisti. Si tratta, come si può ben capire, di 'Gelegenheitsgedichte', non pochi dei quali, tuttavia, di pregevole fattura.

Gli aurighi vi appaiono celebrati attraverso una serie di motivi ricorrenti: la menzione dell'erezione di statue d'oro in loro onore, il cenno alla precocità del loro talento, l'insistenza sul favore loro accordato da Nike, il riferimento alla continuità delle loro vittorie e alla durezza delle prove sostenute, la sottolineatura della loro capacità di adattarsi alle situazioni più diverse o di vincere gareggiando ora per l'una ora per l'altra fazione. Talora la ripresa di frasi e *iuncturae* epiche suggerisce l'assimilazione a figure del mito eroico: Pelope, Aiace Telamónio, Aiace d'Oileo, Antiloco. E per altra via, ma in modo assolutamente trasparente, si giunge perfino ad accostare il *laudandus* a una figura storica di eccelso prestigio quale Alessandro, come nell'epigramma in cui si lamenta che, nella Costantinopoli del tempo, manchi un Lisippo per immortalare Porfirio (*API* 344).

Come illustra diffusamente l'analisi di Conca, particolare attenzione è posta dagli autori alla tessitura formale dei loro componimenti: lo sforzo di conferire rilievo ai protagonisti delle imprese equestri si concretizza soprattutto nella ricerca di un calcolato *ordo verborum* e nel frequente ricorso all'impiego di figure retoriche (iperbati, chiasmi, poliptoti, anadiplosi ecc.). Non mancano scelte lessicali particolarmente felici: in *API* 361. 1, ad es., Porfirio viene apostrofato come ἐγερσιθέατρε, un termine che evoca l'immagine di un pubblico – quello dell'Ippodromo – che con il suo levarsi in piedi sembra accompagnare la corsa dell'auriga, e questo slancio sembra continuare nel verso successivo, dove il riferimento al gran numero di vittorie che egli ha conseguito è espresso da un vocabolo ('sciame': ἐσμὸς στεφάνων) che richiama l'immagine di api che si levano in volo.

Un altro aspetto interessante è il fatto che si ricordi che l'*aretè* di questi personaggi non trovava espressione solo nei cimenti dell'Ippodromo. Negli epigrammi, infatti, si celebra anche la loro lealtà all'imperatore, il loro comportamento esemplare in occasione di vicende particolarmente turbolente del tempo. Com'è ben noto, la contrapposizione tra le fazioni rivali, quella dei Verdi e quella degli Azzurri, travalicava il puro ambito sportivo e investiva direttamente la vita politica. E quanto l'Ippodromo fosse luogo di coagulo degli umori e delle tensioni popolari ci è testimoniato ampiamente dalla rivolta di Nica del 532. L'utilizzazione delle figure degli aurighi a fini propagandistici rientra dunque, a pieno titolo, nella politica dell'imperatore. Il quale si avvale talora anche della possibilità che lo stesso auriga gareggiasse ora per una fazione e ora per l'altra al fine della creazione del consenso e della composizione dei conflitti sociali. L'onore della statua decretato per gli aurighi più famosi consente inoltre al *basileus* di mostrarsi in sintonia con il suo popolo, al di là del rigore del cerimoniale di corte che rendeva impossibile ogni forma di contatto diretto.

“Sapienza”, Università di Roma

MASSIMO DI MARCO

B. Scritti presentati da Giuseppe Zanetto

Giuseppe Mastromarco: “*C'è bisogno di Pellene*” (*Aristofane, Lisistrata 996*) (pp. 1-10).

Il contributo discute l'allusione a Pellene contenuta nel v. 996 della *Lisistrata*. L'Araldo spartano, rispondendo alle domande di Cinesia, spiega che a Sparta gli uomini sono in stato di sovraeccitazione sessuale, e perciò “Ci sarebbe bisogno di Pellene”.

Aristofane, *Lisistrata* 993-996

Κι. ἀλλ' ὡς πρὸς εἰδότα με σὺ τὰ ληθῆ λέγε.
τί τὰ πράγμαθ' ὅμῃν ἐστι τὰν Λακεδαίμωνι;
Κη. ὄρσά Λακεδαίμων πᾶά καὶ τοὶ συμμάχοι
ἅπαντες ἐστύκαντι· Παλλάνας δὲ δεῖ.

CINESIA Ma dimmi la verità, ché tanto la conosco: come vi vanno le cose a Sparta?

ARALDO Tutta Sparta è in stato di eccitazione, e gli alleati, nessuno escluso, l'hanno duro: c'è bisogno di Pellene.

Che cosa c'entrino Pellene e i suoi famosi mantelli di lana, non è chiaro. Il problema, ovviamente, è molto dibattuto, e sono state proposte varie soluzioni; alcuni studiosi, peraltro, ritengono che la battuta sia ormai indecifrabile per noi moderni, perché se ne è perduta la chiave. Enzo Degani, sulla base di ciò che si dice qualche decina di versi più avanti (quando gli ambasciatori spartani e ateniesi convengono che non è il caso di mostrare in giro il loro inguine rigonfio, perché ci potrebbe essere qualche ermocopida in circolazione: meglio coprirsi con i mantelli), suggerisce che il richiamo a Pellene abbia lo stesso valore: l'Araldo, cioè, direbbe che a Sparta c'è bisogno di un bel carico di mantelli di Pellene, per nascondere il rigonfiamento pubico.

Giuseppe Mastromarco propone un'altra interpretazione. Riconosce la vicinanza formale e concettuale tra il passo della *Lisistrata* e *Pace* 868-870.

Οἱ. ἡ παῖς λέλουται καὶ τὰ τῆς πυγῆς καλὰ·
ὁ πλακοῦς πέπεπται, σησαμῆ ξυμπλάττεται,
καὶ τᾶλλ' ἀπαξάπαντα· τοῦ πέους δὲ δεῖ.

“SERVO La ragazza si è lavata, e il culetto promette bene. La focaccia è cotta, la torta è impastata. Insomma, tutto è pronto: ci manca solo il tuo pene.” (Aristofane, *Pace* 868-870).

Le due clausole di *Lys.* 996 Παλλάνας δὲ δεῖ e di *Pax* 870 τοῦ πέους δὲ δεῖ sono chiaramente in corresponsione. Perciò Pellene deve alludere non a qualcosa che nasconda il bisogno sessuale ma a qualcosa che ne consenta la soddisfazione. Pellene, nella memoria collettiva dei Peloponnesiaci e dei Greci in generale, è la città che Clistene di Sicione conquistò nella prima metà del VI secolo e trattò con brutalità senza precedenti: non solo ridusse in schiavitù la popolazione, ma costrinse le donne a prostituirsi (ce lo dicono varie fonti, tra cui Eliano, *Varia Historia* VI 1). La battuta dell'Araldo è una scherzosa “citazione storica”: per soddisfare i maschi di Sparta, l'unica soluzione sarebbe mettere a loro disposizione – sulle orme di Clistene – l'intera popolazione femminile di Pellene.

Giovanni Cerri: *Tragedia e commedia nel finale del Simposio di Platone* (pp. 33-41)

Il contributo prende le mosse da Platone, *Simposio* 223d 2-8 (sono le frasi finali del dialogo): τὸ μέντοι κεφάλαιον, ἔφη, προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοὺς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμῳδίαν καὶ τραγῳδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνην τραγῳδοποιὸν ὄντα καὶ κωμῳδοποιὸν εἶναι. ταῦτα δὴ ἀναγκαζομένους αὐτοὺς καὶ οὐ σφόδρα ἐπομένους νυστάζειν, καὶ πρότερον μὲν καταδαρθεῖν τὸν Ἀριστοφάνη, ἤδη δὲ ἡμέρας γιγνομένης τὸν Ἀγάθωνα.

“Raccontava che, a dirla per sommi capi, Socrate li costringeva ad ammettere che è proprio dello stesso individuo saper comporre sia una commedia sia una tragedia, e che chi, grazie al possesso dell'arte, è poeta tragico, è anche poeta comico. Mentre erano costretti a consentire, senza peraltro seguirlo gran che, cascava loro la testa dal sonno: prima si addormentò Aristofane, poi, quando già faceva giorno, Agatone.” (*Simposio* 223d 2-8).

Il passo ha da sempre suscitato perplessità, perché: a) di fatto, almeno fino a tutto il IV secolo non si ha notizia di un drammaturgo che abbia composto sia tragedie che commedie (e anche per Platone, altrove, la cosa appare impraticabile); b) la nozione stessa di τέχνη non è compatibile con la teoria platonica della poesia come “divino invasamento”. Per risolvere l'aporia, è stata proposta una interpretazione (largamente accettata) secondo la quale Platone nel passo del *Simposio* alluderebbe ai suoi dialoghi, percepiti come una nuova forma letteraria che accoglie elementi sia tragici che comici.

Giovanni Cerri percorre una strada diversa, rifacendosi soprattutto a quanto Platone dice nello *Ione* riguardo alla natura della poesia. Nel dialogo si dà per scontato che la poesia e l'esegesi della poesia siano regolate dalle stesse norme: il rapsodo è capace di cantare ed è

capace di spiegare la poesia in virtù della stessa abilità. Ma questa abilità non è una τέχνη: chi è dotato di τέχνη, è competente solo di ciò che è oggetto di quell'arte; invece, Ione sa parlare di Omero e ne sa giudicare i versi, quale che sia il tema di questi versi. E ciò si deve al fatto che, appunto, non parla fondandosi su una conoscenza tecnica, ma su un'energia divina che lo possiede e lo ispira. La non esistenza di una τέχνη poetica è provata dal fatto che ogni poeta è capace di comporre solo quel genere di canti cui la Musa lo spinge; se invece il poeta fosse un τεχνίτης, dovrebbe essere in grado di comporre ogni genere di canti.

“Dunque, dal momento che non poetano in base a una tecnica, pur dicendo molte e belle cose riguardo ai fatti di cui parlano, proprio come fai tu riguardo ad Omero, ma poetano in virtù di un dono divino, ciascuno dei poeti è capace di comporre bene soltanto quello a cui lo ha spinto la Musa, chi ditirambi, chi encomi, chi iporchemi, chi carmi epici, chi giambi; mentre ognuno di loro è incapace negli altri generi. È allora evidente che non per tecnica, ma per impulso divino dicono quel che dicono, perché, se sapessero poetare bene in un genere grazie a una tecnica, sarebbero in grado di farlo in tutti gli altri generi.” (*Ione* 534b 7 - c 7)

Il passo del *Simposio* e quello dello *Ione* sembrano essere in contraddizione tra loro. Ma Cerri dimostra che non è affatto così. Nel *Simposio* si dice τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα καὶ κωμωδοποιὸν εἶναι “chi fosse per *techne* poeta tragico, sarebbe necessariamente anche poeta comico”; nello *Ione* si dice εἰ περὶ ἑνὸς τέχνη καλῶς ἠπίσταντο λέγειν, κἂν περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων “se fosse una *techne* a metterli in condizione di poetare bene su una cosa, saprebbero poetare bene anche su tutte le altre cose”. L'idea è assolutamente la stessa: in entrambi i casi si fa un ragionamento per assurdo (per dimostrare che non è una τέχνη poetica a sostenere i poeti); nello *Ione* c'è un periodo ipotetico dell'irrealtà, nel *Simposio* l'ipotesi irreali è espressa dal participio sostantivato τὸν... ὄντα.

Mauro Tulli: *Epicuro a Pitocle: la forma didattica del testo* (pp. 67-78).

Nell'*incipit* della *Lettera a Pitocle* Epicuro ricorda la richiesta che l'amico gli ha rivolto, pregandolo di inviargli un compendio, di breve estensione e facile da memorizzare, della dottrina sui μετέωρα. Infatti la trattazione fattane da Epicuro in altra sede è difficile – osserva Pitocle – da ritenere a memoria, per quanto la si legga e la rilegga continuamente:

ἔδέου τε σεαυτῷ περὶ τῶν μετεώρων σύντομον καὶ εὐπερίγραφον διαλογισμὸν ἀποστεῖλαι, ἵνα ῥαδίως μνημονεύης· τὰ γὰρ ἐν ἄλλοις ἡμῖν γεγραμμένα δυσμνημόνευτα εἶναι, καίτοι, ὡς ἔφης, συνεχῶς αὐτὰ βαστάζεις. (Epicuro, *Lettera a Pitocle* 84).

A questa richiesta il filosofo aderisce volentieri, nella convinzione che l'esposizione contenuta nella lettera potrà essere utile non solo a Pitocle ma anche a molti altri, in particolare ai neofiti e a chi è travolto dagli impegni della vita quotidiana. L'invito a Pitocle, dunque, è di accogliere di buon animo il compendio, di mandarlo a memoria e di percorrerlo mentalmente con assidua cura: καλῶς δὴ αὐτὰ διάλαβε, καὶ διὰ μνήμης ἔχων ὀξέως αὐτὰ περιόδευε.

Il contributo di Mauro Tulli discute, appunto, la natura didattica della *Lettera a Pitocle*: una epitome (una catechesi, si potrebbe anche dire) della materia contenuta, forse, nei libri XII e XIII dell'opera *Sulla natura*. Tulli peraltro fa rilevare che, oltre alla *Lettera a Pitocle* e alla *Lettera a Erodoto*, dichiaratamente proposte come epitomi da Epicuro stesso, non è difficile postulare una natura simile anche per molte altre opere menzionate da Diogene Laerzio. D'altra parte se lo scopo della trasmissione del sapere è la felicità, e se la felicità presuppone il superamento delle false paure e delle passioni, è importante che i punti fondamentali dell'insegnamento siano facilmente e velocemente memorizzabili, in modo tale che il discepolo li fissi nella mente e possa richiamarli alla coscienza in ogni occasione.

Tulli percorre il testo della *Lettera a Pitocle* e ne analizza lo stile, cercandovi gli elementi che corrispondano al codice dell'epitome, elementi cioè che la caratterizzino come sintesi ben

memorizzabile. Uno di essi è l'adozione di sequenze cadenzate, ritmicamente scandite, che si concludono con il richiamo alla serenità della mente. Per esempio, trattando dei fulmini Epicuro spiega che possono originarsi dallo scontro dei venti o dall'esplosione di una massa di fuoco, o anche da altre cause; l'importante però è "rifuggire dal mito" (μόνον ὁ μῦθος ἀπέστω), cioè dalle spiegazioni tradizionali che non danno conto dei fenomeni.

La lettera è destinata alla fruizione scritta, alla lettura, più che all'ascolto: la sua tachigrafia è volta a colpire la reazione dell'occhio. Tulli analizza le sezioni dedicate ai moti e agli aspetti della luna, e poi ai fulmini, ai cicloni e ai terremoti, e rileva come il discorso proceda per blocchi espressivi introdotti e chiusi da termini o formulazioni capaci di guidare l'occhio del lettore, permettendogli di riconoscere istantaneamente i vari passaggi. È possibile che anche l'impianto redazionale fosse concepito in modo tale da "marcare" la successione delle sezioni e l'articolazione del discorso, grazie a segni diacritici quali la παράγραφος o a accorgimenti grafici come la scrittura in ἔκθεσις o in εἰσθεσις.

Tutto insomma è concepito in funzione della velocità: velocità di lettura, di consultazione, di riconoscimento, di memorizzazione. Perché l'epitome deve essere utile nel quotidiano, soccorrere in ogni momento, produrre in ogni momento quella rassicurazione che è indispensabile per l'εὐδαιμονία.

Franco Montanari: *Dal Peripato ad Alessandria* (pp. 79-102).

Chi fu il primo *gramatikòs*? Questa la domanda da cui muove il contributo di Franco Montanari, che ha per tema lo sforzo classificatorio, compilatorio ed ermeneutico dedicato dal Peripato ai testi e ai generi della letteratura greca. In sostanza, Montanari si chiede se l'attività di Aristotele e dei suoi allievi abbia – almeno in una certa misura – aperto la strada alla filologia alessandrina, se si possa postulare una continuità tra l'indagine del Peripato, intesa a gettare i fondamenti di una "scienza" della letteratura (storia ed epistemologia dei generi, teoria letteraria, storia delle idee, antropologia della letteratura) e l'attività dei *gramatikoi* di Alessandria, concentrata sulla critica testuale.

Lo studioso propende decisamente per una risposta affermativa. Data la perdita quasi completa delle opere dei Peripatetici, il metodo seguito è quello di esaminare passi omerici per i quali sappiamo, grazie a testimonianze indirette, che furono oggetto di discussione da parte di Aristotele stesso o di qualcuno dei Peripatetici, e di vedere se una qualche eco di questa discussione è rintracciabile nei filologi alessandrini.

Montanari considera *Iliade* II 318-319, discusso da Aristotele; *Iliade* II 409 e *Odissea* XXIII 296, discussi da Demetrio Falereo; *Odissea* I 328-335, discusso da Dicearco. Consideriamo il primo di questi passi.

αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτήν,
τὸν μὲν ἀρίζηλον θῆκεν θεὸς ὅς περ ἔφηνε·
λᾶαν γὰρ μιν ἔθηκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω·
ἡμεῖς δ' ἑσταότες θαυμάζομεν οἶον ἐτύχθη.

"Quando poi (il serpente) ebbe mangiato i piccoli passeri e la madre,
meraviglioso lo rese il dio che l'aveva fatto apparire:

pietra lo fece diventare il figlio di Crono dai pensieri tortuosi;
e noi restammo attoniti per lo stupore di quanto accaduto." (*Iliade* II 317-320).

Odisseo qui ricorda il portento che si offrì allo sguardo dell'esercito in Aulide, e la profezia di Calcante. Il problema filologico riguarda la variante ἀρίζηλον / ἀίζηλον ("meraviglioso" o "invisibile") al v. 318 e il *plus-verse* 319. Se si accetta ἀρίζηλον, il v. 319 è necessario, perché la trasformazione in pietra è appunto l'elemento "meraviglioso". Ma allora è strano che Calcante non ne parli: il profeta interpreta il numero delle vittime, non la meta-

morfosi (che pure è l'elemento più portentoso del portento). L'altra soluzione è accettare ἀίζηλον e espungere il v. 319: semplicemente, alla fine della strage, il dio nasconde alla vista il serpente (che ha già fatto quel che doveva fare). Sappiamo che Zenodoto propendeva per la prima soluzione, Aristarco per la seconda.

Aristotele (come ci informa un *excerptum* di Porfirio) si occupò di questo passo iliadico (negli *Aporemata Homerikà*). Par di capire che il punto centrale della discussione fosse la scena della pietrificazione: secondo Aristotele la trasformazione in pietra non allude al ritorno da Troia, ma alla lunghezza e alla durezza della guerra; proprio per questo Calcante non ne fa parola, quando interpreta il prodigio. Il prodigio (e la profezia) vogliono dire che la guerra durerà nove anni, e sarà durissima, ma nel decimo arriverà la vittoria. Aristotele non faceva una discussione di *Textkritik*, e neppure era mosso da una preoccupazione di razionalismo, ma si sforzava di salvaguardare la coerenza interna del testo omerico: gli interessava che il prodigio e la profezia andassero d'accordo, e che la loro menzione (in bocca a Odisseo) andasse d'accordo con il momento assembleare del II canto.

È difficile non vedere la connessione tra l'impostazione della discussione aristotelica e la controversia filologica sorta tra Zenodoto e Aristarco. I due filologi discutevano della autenticità del v. 319, cioè della coerenza del verso con il contesto; e precisamente su tale coerenza verteva l'analisi di Aristotele. Si può quindi dire che, almeno in questo caso, gli alessandrini riprendono il dibattito aristotelico e lo trasferiscono sul terreno della critica testuale.

Angelo Casanova: *Un'interpretazione del nuovo frammento di Lolliano* (pp. 115-132).

Il contributo analizza il frammento dei *Phoinikikà* di Lolliano contenuto in P.Oxy. 4945. Il frammento, presentato da Dirk Obbink nel convegno *I papiri del romanzo antico* (Firenze, 11-12 giugno 2009), è stato poi pubblicato dallo stesso Obbink nel vol. LXXIII dei *P.Oxy.* (2009, pp. 103-113). In "ZPE" 173 (2010), pp. 66-68, è uscito un breve articolo di Robert Cioffi e Yvona Trnka-Amrhein che discute la parola μυρρίνης alla r. 6, concludendo che si tratta del nome proprio Mirrina, e non del mirto, e propone un confronto serrato tra il romanzo di Lolliano e le *Metamorfosi* di Apuleio.

Angelo Casanova procede a una rilettura approfondita del frammento, di cui propone una ricostruzione sia testuale che concettuale. Lo studioso, alle prese con un testo molto sfuggente, parte da un punto sul quale sembrano esserci pochi dubbi: si parla di una magia che prevede l'estrazione del midollo da un osso, una sorta di esorcismo praticato da una vecchia maga, inteso a liberare qualcuno (forse la ragazza Arginna) dalla sofferenza d'amore. Il modello è un papiro magico (il numero 56 Daniel-Maltomini), ma anche l'*Incantatrice* di Teocrito può costituire un buon termine di riscontro.

Sostanzialmente, nella ricostruzione di Casanova il racconto si articola in tre momenti. Il primo è la scena d'esorcismo, che si svolge in un ambiente chiuso e si conclude felicemente; o almeno, così lascia pensare il commento della maga (alle rr. 4-5 l'integrazione ἐπισταμέ[νω]ς πέπρα/κται sembra molto probabile, anche sul confronto di Senofonte, *Cirope-dia* I 1, 3 ἦν τις ἐπισταμένως τοῦτο πράττη). Poi tutti escono, ma l'incantesimo produce un effetto collaterale: fa sì che un personaggio maschile (di cui non sappiamo il nome) si innamori perdutamente di Arginna, nonostante l'aspetto assai deperito della ragazza. Il secondo momento è la notte insonne dell'innamorato, che confida le sue pene a un compagno e gli chiede di andare da Glaucete, per fare in modo che lui e la ragazza possano incontrarsi la sera in un luogo tranquillo: infatti l'amore fisico è il rimedio sovrano per il mal d'amore. Il terzo momento è una conversazione, tramite il messaggero, tra l'innamorato e Glaucete: questi si dice d'accordo, e prescrive un sacrificio propiziatorio (ad Afrodite? Ma il testo è molto frammentario).

La ricostruzione di Casanova “spreme” dal frammento tutto quello che il testo – così lacunoso e mutilo – può dare. Si riconosce bene il ruolo di Glaucete, che nel papiro di Colonia è in rapporto stretto con Perside, una prostituta, e qui è il “tutore” (a quanto pare) di Arginna, ragazza di dubbia reputazione. Esce confermata, anche, l’idea che i *Phonikà* abbiano elementi in comune con il romanzo di Apuleio: il ruolo della magia, lo spazio concesso ad amori trasgressivi.

Università di Milano

GIUSEPPE ZANETTO