

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *La letteratura greca dell'antichità. Il periodo ellenico (700-480 a.C.)*, a cura di Gherardo Ugolini, tr. it. di Eduardo Simeone, La scuola di Pitagora, Napoli 2017, pp. 138.

Come ricorda il curatore, la *Griechische Literatur des Altertums* di U. von Wilamowitz-Moellendorff fu pubblicata nel 1905 nella collana “La cultura del presente” diretta da P. Hinneberg della casa editrice Teubner, collana che comprendeva anche altri contributi di illustri studiosi di discipline classiche. L'intento era quello di fornire una sintesi divulgativa di tutta la letteratura greca a un pubblico che, però, possedesse già conoscenze di base: mancano infatti note, dibattiti critici e sono praticamente inesistenti parole in greco, mentre ampio spazio è lasciato al giudizio personale dell'autore. Profondamente convinto che «la chiave per accedere al tempio della poesia ce l'ha sempre e comunque il grammatico», Wilamowitz attribuisce fondamentale importanza alle condizioni storico-sociali (mettendo però in guardia da paragoni con altre epoche storiche o contesti politici) in cui vivono poeti e scrittori e i loro epigoni, che a pieno titolo entrano a far parte della tradizione. In particolar modo per la poesia – sottolinea lo studioso –, non meno rilevante del *milieu* culturale è il mezzo espressivo, ovvero la metrica, capace di condizionare profondamente il messaggio da diffondere. Il riconoscimento di poeta è, tuttavia, attribuito con misura, di fatto assegnato soltanto all'Omero dell'*Iliade*, ad Archiloco e a Saffo. A proposito dei poemi omerici, Wilamowitz sostiene che essi siano opera di un solo poeta, di un' unica mente capace di realizzare quella struttura e singolarità di trama che un epos popolare sviluppatosi nel tempo non avrebbe potuto mostrare. L'autore richiama le saghe dell'Alto Medioevo per rendere l'idea dell'epica antecedente o coeva a Omero, che lasciò un'impronta personale e duratura su una materia nota ma informe e creò personaggi che vivono storie immortali. Elaborando fonti poetiche e storiche, provenienti da un passato lontanissimo, Omero racconta, per esempio, l'incontro tra Priamo e Achille, utilizzando discorsi diretti e similitudini, desunte con immediatezza dalla natura, elementi espressivi questi che si ritroveranno nel teatro dei secoli successivi. Con tali strumenti il poeta dà voce alla classe dominante, non interessata al mondo contadino, ma fortemente individualistica esenza alcun sentimento di reverenza verso il Divino.

I versi di Saffo, come sottolinea lo studioso, sono sopravvissuti a ogni tentativo di oblio per la loro intrinseca grazia e precisione espressiva, capace di toccare tutte le corde dell'anima così da spiccare tra gli altri poeti superando i rigidi condizionamenti socio-culturali dell'epoca. La sua poesia è d'occasione ma tale da acquisire un significato eterno, perché esprime i sentimenti senza attingere al mito per essere compresa. La sua funzione sociale a favore del mondo femminile è cosa ben rara al tempo e ha una corrispondenza nei circoli maschili di cui sono testimoni Alceo o Teognide.

Interessante è la valutazione in chiaroscuro di Pindaro: il poeta è considerato superstite di un mondo aristocratico ormai al tramonto e difensore di una concezione religiosa che ritiene fallace ed empio ogni tentativo di comprensione naturale del mondo. Debole nella narrazione – secondo lo studioso –, incapace di spiegare i nessi logici delle sue storie, il suo

poetare è solenne e ermetico, spesso convenzionale: eppure Pindaro è un Grande per la sua autentica ispirazione di profeta della moralità eroica che si mostra sublime e pura in immagini assolute.

Degno di nota è l'ultimo capitolo, in cui Wilamowitz evidenzia come i Greci della Ionia, liberatisi delle credenze religiose e della tradizione, iniziarono a indagare le leggi dell'universo. Nacquero così i primi geografi e storici, esponenti di un nuovo modo di "sentire" il mondo, mossi dalla volontà di razionalizzare la storia poetica, che da saga in versi diventa racconto in prosa, e quindi i primi filosofi, dalla dialettica ancora incicura e dall'espressività scarna, che però posero le basi per lo sviluppo della scienza successiva.

DANILO GHIRA  
(Università degli Studi di Genova)

Barbara Graziosi, **Omero**, tr. it. di Arianna Ghilardotti (Le Basi, 6), Hoepli, Milano 2019, pp. XIII+127.

Ci sono libri che non mantengono ciò che promettono. E ce ne sono altri che invece regalano molto più di quanto promettono. *Omero* di Barbara Graziosi è uno di questi. Più che una piccola "introduzione" a Omero, sembra piuttosto rappresentare una, pur sintetica, "conclusione" delle ricerche svolte nel corso di molti anni dall'autrice.

La collana "Le Basi", in cui il volumetto è inserito, è in sé un'operazione benemerita che estende al campo delle discipline umanistiche una combinazione strettissima di alto livello scientifico e atteggiamento inclusivo, di solito confinata alla divulgazione scientifica; e la sesta uscita di questa collana rappresenta perfettamente questa novità.

L'agile libretto costituisce in effetti la traduzione di *Homer. A Very Short Introduction*, pubblicato recentemente dalla Oxford University Press (e inserito nella collana denominata "Very short introductions" a cui "Le Basi" risponde); tuttavia, date le intenzioni a monte dell'opera, una o più traduzioni in altre lingue erano inevitabili: bisogna dunque ringraziare anche l'ottima traduttrice, A. Ghilardotti, che è riuscita a mantenere intatti, insieme ai contenuti, la limpidezza e il tono amichevole della prosa, oltre che ogni sfumatura di registro e molti tratti di spirito della versione originale.

Anche per questo, leggere il libro è stato un vero piacere e lo sarà anche per il pubblico non specialistico: eppure, se a tratti sembra di leggere un romanzo, la lingua non scende mai sotto il livello di un'attenzione severa e l'autrice non rifugge dal linguaggio specialistico, così come i contenuti non sono stati selezionati nel segno della semplificazione. Il fatto è che, come ci ha insegnato la prosa scientifica, il perfetto dominio di un tema consente di presentarlo in modo scientifico, ma pienamente accessibile a tutti. E questo dominio è garantito dal *background* dell'autrice, la cui padronanza e influenza nel campo degli studi omerici è riconosciuta. Basterebbe ricordare, in una messe di pubblicazioni dedicate all'epica omerica, il suo primo volume *Inventing Homer. The Early Reception of Epic*, Cambridge 2002, in cui Graziosi aveva fatto il punto sulla "costruzione" di Omero come autore, la rappresentazione che gli antichi si erano fatti di lui, come l'avevano immaginato e come poi questa stessa rappresentazione avesse influenzato la ricezione delle opere a lui attribuite (il recente progetto *Living Poets. A New Approach to Ancient Poetry*, finanziato dallo **European Research Council**, estende questo tipo di ricerca ad altri poeti classici); ma sulla ricezione, la "risonanza" dell'epica omerica, si può ricordare anche *The Resonance of Epic*, Duckworth 2005, pubblicato insieme a Johannes Haubold, mentre delle sue capacità di commentatrice

puntuale del testo Graziosi aveva dato un saggio nel commento al VI dell'*Iliade* (Homer, *Iliad Book VI*. Cambridge 2010, anch'esso a quattro mani con J. Haubold).

La struttura del libro è divisibile in tre parti (incentrate sul poeta e su ciascuno dei due poemi) scandite da dieci capitoli: i capp. 1-3 affrontano precisamente la "questione omerica", dall'identità del poeta alle testimonianze in proposito, dagli studi di Parry e Lord sulle tecniche dei cantori slavi, alla lingua dei due poemi, dalle tracce di "archeologia omerica" alla geografia dei poemi. E il lettore, quasi senza farci caso, si trova così a dedurre da solo, una volta conclusa la sezione, il *terminus post quem* e quello *ante quem* per la sua datazione. Contemporaneamente, lo stesso lettore, anche inesperto, è giunto alla consapevolezza della derivazione dell'epica omerica da un processo di composizione orale e ricomposizione nella *performance* stessa del poeta, e insieme della difficoltà di definire il ruolo della scrittura nel processo di sistemazione del materiale (in particolare dei limiti della ricostruzione di questo complesso processo negli studi, pur leggendari, di Parry e Lord); e sempre senza alcuna pesantezza, ha preso coscienza di una lingua artificiale e ricca di commistioni, una lingua che denuncia però, con la sua prevalenza di elementi ionici, un'origine sicura: quella Ionia in cui già le testimonianze antiche fissano la nascita e l'attività del poeta sembra essere, in effetti, il luogo dove tutto cominciò.

Non si tratta, è vero, di contenuti nuovi, ma è nuovo il modo in cui sono presentati. Ci sono, del resto, questioni che, almeno per gli studenti, rischiano spesso di apparire noiose: la questione omerica è una di queste. Intrecciare un problema così complesso (introdotto inevitabilmente dalla posizione degli antichi a riguardo) con la narrazione, con gli effetti di stile (cfr. la digressione sulle formule o sulle scene tipiche delle pp. 7-10) con pezzi di trama, con le parole stesse degli eroi omerici (pp. 12-13 e 20-21), è una finezza che colpisce anche chi alla questione e alle tensioni che essa suscita è ben avvezzo per formazione (nel laboratorio "pisano" di Omero). C'è di più: dato appunto che sulla questione omerica non c'è consenso generale, siamo di solito abituati a libri che tendono a convincere i lettori del loro punto di vista; ma uno dei pregi di questo libro è quello di lasciare al lettore molto spazio per trarre le sue proprie conclusioni, un atto non comune di democrazia del pensiero, specie da parte di chi sul problema ha evidentemente idee molto precise.

Posto a conclusione della prima sezione, il cap. 4 affronta un argomento molto caro all'autrice, la voce del poeta come essa emerge dai testi, e ciò che questa voce, questa «presenza epica», significa per i lettori. Questa voce è molto diversa nei due poemi: nel primo, il punto di vista «acheo» del narratore e la sua posizione «con le spalle al mare» (già osservata dagli scolii) mira a un racconto oggettivo dei fatti, mentre nell'*Odissea* un punto di vista ancora cinematografico, ma a metà tra una «vera soggettiva» e una «falsa soggettiva», rende lo sguardo del poeta e del suo protagonista quasi sempre intercambiabili e indistinguibili.

I capp. 5-7 sono specificamente dedicati all'*Iliade* (con gradevoli intrusioni di comparatistica); i capp. 8-10, invece, all'*Odissea* (con un *excursus* finale ancora dedicata a suggestioni di risonanze nella letteratura successiva); nelle due sezioni, racconto della trama, caratteristiche di stile e interpretazione generale si intrecciano strettamente, dando vita a un "racconto del racconto" davvero coinvolgente. Un racconto che, per entrambi i blocchi, viene piazzato, in modo molto stimolante, sotto uno specifico riflettore: l'interpretazione generale dei due poemi è condotta, infatti, nel segno della morte, *Leitmotiv* unico e unificante, e vero senso del tutto. Dall'inspiegabile implacabilità dell'ira di Achille pur dopo l'ambasceria che lo colma di doni (un problema già nell'antichità), alle proteste di Apollo per il comportamento dell'eroe dopo la morte di Ettore, dall'attenzione concessa a guerrieri minori (militi ignoti dei quali però si specifica nome e discendenza) alle questioni morali più volte emergenti sul senso della gloria o della vana speranza, alle proposte antieroidiche di

Andromaca; dal rifiuto dell'immortalità di Odisseo, alla solitudine assoluta di questo eroe, dall'incontro con Achille nell'oltretomba, alla missione ambigua della *nékyia*, all'intero significato del *nostos*: tutto viene ricondotto al problema cruciale che affligge gli uomini, problema comune a umani e figli di divinità. E i due poemi vengono letti come una lunga meditazione esistenziale sulla morte, che invita, al tempo stesso, a "una lucida riflessione sul valore della vita". Sono momenti di cui Graziosi approfitta per ancoraggi convincenti alla letteratura del vicino Oriente (specificamente alla saga di Gilgamesh, pp. 49-50 e 96-97), o per più arditi confronti con la storia contemporanea (pp. 50-51 e 59), o per spiegare la ricezione e l'interpretazione dei due poemi in età moderna (pp. 78-79 e 99-101). Ma nessuna arditezza (nemmeno il confronto fra Achille e i veterani del Vietnam) sembra troppo spinta: l'angoscia più cruciale dell'essere umano, lo scandalo davanti a cui egli continua a interrogarsi, è effettivamente ciò che consente ai poemi omerici di «entrare in risonanza» con gli uomini dei tempi e degli spazi più diversi.

La padronanza totale del tema è, per concludere, evidente anche dalle note, come dalla sezione bibliografica, provvidenzialmente divisa per temi e aggiornatissima, sebbene giustamente sintetica (ne lascio immaginare l'utilità ai colleghi che debbano dare le prime indicazioni a studenti giovani o laureandi alle prese con tesi sull'argomento). Sorprende (in positivo) trovare alla fine di un libretto così breve e apparentemente poco ambizioso un indice analitico: un unico indice che comprende nomi, cose notevoli e temi fondamentali e costituisce un degno sigillo di tanta accuratezza.

LARA NICOLINI  
(Università degli Studi di Genova)

Paolo Fedeli - Gianpiero Rosati (a cura di), **Ovidio 2017. Prospettive per il terzo millennio. Atti del Convegno Internazionale (Sulmona, 3-6 aprile 2017)**, Ricerche&Redazioni, Teramo 2018, pp. 660, ill.

I sessant'anni che separano il volume curato da Nicolae I. Herescu nel 1958 in occasione del bimillenario della nascita di Ovidio (*Ovidiana. Recherches sur Ovide*) dal volume *Ovidio 2017. Prospettive per il terzo millennio*, curato da Paolo Fedeli e Gianpiero Rosati in occasione del bimillenario della morte del poeta rappresentano lo spazio temporale entro cui sono avvenuti mutamenti decisivi nel modo di leggere e interpretare l'opera del Sulmonese: essi hanno contribuito a definire il carattere di gran parte della ricerca che gli "ovidianisti" continuano a condurre in ambito internazionale su questo autore. E ciò, in varia misura, si deve anche a coloro che hanno partecipato al ricco volume qui recensito, autori (nel passato e/o nel presente) di lavori fondamentali sul *corpus* ovidiano, come al lettore risulterà immediatamente chiaro scorrendo l'indice. I contributi (in italiano e in inglese), presentati al *Convegno Internazionale di Sulmona* che si è svolto dal 3 al 6 aprile 2017, riflettono uno stile e un approccio critico-interpretativo inevitabilmente diversificati, data l'ampiezza del volume e i rispettivi interessi dei singoli autori, nonostante si possa registrare in generale una preponderanza di interventi sulla poesia pre-esilica (uno dei testi più citati e discussi in *Ovidio 2017* è, incidentalmente, *am.* 15). Questa raccolta di atti si presenta, di fatto, come una vera e propria *summa* critica e metodologica degli studi ovidiani, in cui il lettore troverà ricognizioni e investigazioni di natura tematica, filologica, testuale, intra- e intertestuale e, spesso, nuove interessanti proposte o piste interpretative. Vorrei aggiungere anche un apprezzamento estetico: si tratta di un elegante oggetto librario, corredato di illustrazioni a colori e dal formato piuttosto im-

ponente, che, tuttavia, ne rende un po' scomoda la consultazione (per quanto riguarda la cura editoriale, si sarebbe potuto forse uniformare meglio il criterio di fornire o meno le traduzioni dei passi citati). Passerò qui di séguito in rassegna i saggi nel loro ordine.

Il volume si apre con il contributo di Philip Hardie (*Incarnazioni ovidiane*, pp. 13-32; è un po' curiosa la scelta del titolo in italiano, essendo l'articolo in inglese), che prende le mosse dalle due statue ovidiane di Ettore Ferrari, rispettivamente a Costanza (l'antica Tomi) e Sulmona, per introdurre il tema del cambiamento come "regola" compositiva della poetica ovidiana, soprattutto nelle *Metamorfosi*: la parola ovidiana, grazie alla sua potenza, riproduce vividamente corpi che cambiano, corpi straziati, corpi che si dissolvono in una magistrale sovrapposizione di arte e natura (molti soggetti del racconto metamorfico saranno recepiti poi nell'arte occidentale, che tradurrà in immagine la componente erotica di tanta poesia mitologica ovidiana). Questa introduzione ha un carattere generale, ma assolve egregiamente la funzione di portare il lettore all'interno del laboratorio poetico ovidiano attraverso il concetto chiave del corpo come entità fisica e poetica, che percorre la pressoché intera produzione di Ovidio (interessanti le considerazioni sul suo *corpus* ferito da *am.* I 1 a *Pont.* IV 16).

Richard Tarrant (*Ovid in the Aetas Vergiliana. On the Afterlife of Ovid in the Ninth Century*, pp. 33-55) illustra alcuni aspetti della presenza di Ovidio nell'*Aetas Vergiliana*, vale a dire il IX secolo, a cui risalgono manoscritti contenenti opere ovidiane, per quanto non tutte vi siano presenti. Tarrant menziona anche altri manoscritti recanti *excerpta* ovidiani: particolarmente importante è il Lips per le sue lezioni nell'episodio di Atteone in *met.* III. Inoltre, l'analisi del materiale ovidiano impiegato da poeti e intellettuali di età carolingia nelle loro opere dimostra non solo una conoscenza diretta della poesia di Ovidio, ma anche una certa propensione a operazioni di riscrittura creativa, spesso caratterizzate da (ingegnosi) scarti ironici o provocatori: si veda il caso di un componimento di Teodulfo, *poeta Ovidianus*, che declina in chiave panegirica il motivo erotico della bellezza di Corinna in *am.* I 5, adattandolo a Carlo Magno. Segnalo l'uscita recente di un contributo affine a quello di Tarrant: A. Cossu, *Molti secoli dopo Ovidio. Rimodulazioni ovidiane*, in C. Battistella - M. Fucecchi, *Dopo Ovidio. Aspetti dell'evoluzione del sistema letterario nella Roma imperiale (e oltre)*, Milano-Udine 2019, pp. 201-219.

Luciano Landolfi (Μετὰβασις εἰς ἄλλο γένος. *Scelte biotiche e interdetti negli Amores*, pp. 57-90), prendendo le mosse dalle elegie protatiche dei tre libri degli *Amores* (I I; II I; III 1) e dalla programmatica II 18, traccia un denso e dotto percorso sull'iniziazione (poetica e biotica) di Ovidio e sul suo consolidamento del genere elegiaco fino al noto congedo di *am.* III 15, in cui sono presenti, come peraltro in I 1, evidenti suggestioni callimachee (a p. 83 si legga però *πεζὸς νομός* e non *νόμος*, 2x). Interessante si rivela anche il raffronto con i fr. 3 e 10 di Bione di Smirne: nel secondo dei due si incontra la figura di piccolo Eros maestro di poesia d'amore, che sembra anticipare il Cupido artefice dell'investitura poetica ovidiana come sostituto elegiaco dell'Apollo Musagete.

Non può certo sfuggire come nel corso degli ultimi decenni l'inglese abbia finito per imporsi nel ruolo di lingua franca anche nell'ambito degli studi classici, non però senza conseguenze. Di ciò si occupa, osservando il fenomeno dell'"anglocentrismo" da una prospettiva ovidiana, il contributo di Niklas Holzberg (*Gli Amores di Ovidio negli studi in lingua inglese del 2003-2016. La filologia classica nella sua splendid isolation*, pp. 91-107), che ripropone la questione delle due supposte edizioni degli *Amores* in relazione alla cronologia delle opere giovanili del poeta. Nello schierarsi contro l'ipotesi di una seconda edizione, lo studioso coglie l'occasione per sottolineare con vena particolarmente polemica come molta critica recente, soprattutto di ambito anglosassone, tenda a ignorare o sottovalutare fondamentali contributi apparsi in altre lingue e, nel caso specifico, lo studio di Gerlinde Bretzinger, *Ovids Amores Poetik in der Erotik* (Tübingen 2001), di cui Holzberg rivendica il notevole valore scientifico.

Rosalba Dimundo (Qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero. *Persistenza di un topos elegiaco nella precettistica ovidiana*, pp. 109-132) osserva l'evoluzione del *topos* della *avaritia muliebris* in una serie di passi dagli *Amores*, dall'*Ars* e dai *Remedia*, richiamando l'attenzione sulla persona *loquens* (dalla *lena* Dipsa di *am.* 1 8, al poeta innamorato di 1 10, al precettore nei due poemi "didascalici"). Nonostante il tema dell'avidità delle donne esibisca toni satirico-moraleggianti, Dimundo giustamente segnala il verosimile influsso della commedia latina sull'invenzione del linguaggio d'amore dell'elegia, auspicando che in futuro su tale filone di ricerca venga condotto uno studio approfondito e sistematico.

Marco Buonocore (*Forme e tipologie della miniatura nei codici ovidiani della Biblioteca Apostolica Vaticana*, pp. 133-154) affronta l'aspetto affascinante della trasmissione delle *Metamorfosi* da un punto di vista iconografico. Lo studioso delucida la "sintassi illustrativa" (così da lui definita) di alcuni codici miniati – quelli delle *Metamorfosi* non sono numerosi – e, segnatamente, di due esemplari della Biblioteca Apostolica Vaticana: essi sono corredati di una serie di interessanti miniature o disegni a penna da considerarsi alla stessa stregua di note di commento o postille al testo del poema.

Il contributo di Mario Labate (*L'Ars amatoria e i confini dell'elegia*, pp. 155-179) si concentra sulla questione del genere letterario tra definizione di un protocollo e sua violazione nell'elegia d'amore ovidiana. Labate dimostra con dovizia di esempi come Ovidio infranga i confini del genere letterario (l'unicità della *puella*, la sua perfezione, la follia d'amore ecc.) e si ponga in definitiva come uno sperimentatore post-generico, che fa entrare prepotentemente nel discorso elegiaco quello giambico-satirico o epigrammatico.

Ante il contributo di Federica Bessone (*Storie di eroi, scrittura di eroine. Storia e critica letteraria nelle Heroides*, pp. 181-213) esplora i risvolti originali dell'elegia ovidiana, con particolare attenzione alle *Heroides* di Ovidio. Bessone argomenta persuasivamente, facendo interagire alcune delle epistole con una serie di testi-modello talvolta già riconosciuti nei commenti esistenti, ma per lo più in maniera "inerte", come le eroine ovidiane possiedano una capacità critica molto simile a quella del loro autore. Arianna, Fillide, Penelope e Briseide non rinunciano a confrontarsi con la tradizione "ufficiale" relativa alle vicende dei loro amati, imponendo il loro punto di vista, che Ovidio recupererà anche altrove (come nell'*Ars* o nelle *Metamorfosi*). Specialmente degna di nota è l'analisi di *her.* 1 11-22, da cui emerge il complesso dialogo testuale dell'eroide non solo con il prevedibile testo-sorgente odissiaco, ma anche con quello iliadico.

Verte sulle *Heroides* pure l'articolo successivo di Roy Gibson (*The Epistulae Heroidum and the Epistolographical Tradition*, pp. 215-235), a cui **preme ribadire il carattere marcata-**mente epistolare della silloge da un'angolazione che potrebbe rivelarsi alquanto promettente per future indagini sulle lettere. Gibson ridiscute il problema della mancanza di un apparente ordine interno, problema in cui si sono cimentati diversi studiosi senza però arrivare a una posizione univoca. La disposizione delle lettere non segue una "cronologia" effettiva, anzi l'elemento temporale sembra non fungere affatto da principio ordinatore nella raccolta a differenza di quanto avviene in altre opere ovidiane e augustee improntate a un ben più evidente criterio di simmetria. A questo proposito, Gibson suggerisce di accostare le *Heroides* alle *Familiares* di Cicerone, non solo per il fatto che nessuna della due raccolte fu ordinata dal suo autore, ma soprattutto per il ruolo irrilevante giocato, appunto, dalla cronologia (reale o fittizia) nella successione delle epistole. L'argomento appare convincente e forse avrebbe meritato, a detta di scrive, qualche ulteriore approfondimento. Ma potrà essere senz'altro, come già suggerito, un importante punto di partenza per eventuali futuri studi delle *Heroides*, anche alla luce del fatto che, come ha mostrato Denis Feeney (*Ovid's Ciceronian Literary History. End-Career Chronology and Autobiography*, UCL Housman Lecture, London

2014), sembrano esserci tratti fortemente ciceroniani nel modo in cui Ovidio ha costruito la sua autobiografia attraverso le sue opere.

Alison Keith (*Reception of Vergil's Georgics in Ovid's Metamorphoses*, pp. 237-275) prende in considerazione la presenza delle *Georgiche* virgiliane in alcuni libri delle *Metamorfosi*, in particolare gli episodi delle età dell'uomo e di Deucalione e Pirra (1), della peste di Egina (7), di Orfeo ed Euridice (10-11) e di Pomona (14). Dato che i contatti lessicali tra questi passi e le *Georgiche* sono già stati precedentemente notati, Keith prova ora a interrogarsi sulla natura del dialogo intertestuale, chiedendosi quali conseguenze comporti la presenza di un "colore" georgico negli episodi ovidiani citati sopra. Grazie alla sua dettagliata analisi, emerge come il debito con il poema didascalico virgiliano sia strutturalmente profondo, oltre ad assumere talvolta una valenza programmatica. Interessanti appaiono le considerazioni a pp. 255-256 a proposito della presenza in *met.* VII di riferimenti alla peste del Norico di *georg.* III: Keith suggerisce come al quadro di devastazione che domina in Virgilio (in linea con un sentire epicureo) si opponga nel racconto ovidiano il lieto fine del ripopolamento di Egina (però si noti anche, come osservato da A. Barchiesi nell'edizione Mondadori delle *Georgiche* [1980, p. 173], che la descrizione georgica della peste, a differenza di quella del libro VI del *De rerum natura* lucreziano, non rappresenta la conclusione assoluta dell'opera). Importanti sono anche le osservazioni sulla costruzione dell'episodio di Orfeo nei due rispettivi autori, a cui aggiungerei quanto puntualizzato, per esempio, da A. Perutelli nell'introduzione dell'edizione Einaudi delle *Metamorfosi* (2000, pp. XIII-XIV): la testa mozzata di Orfeo che rotola nell'Ebro offre a Virgilio l'occasione per uno spunto patetico (*georg.* III 526), a Ovidio per portare in primo piano il suo discorso sul *mirum* (*met.* XI 52).

*Horti*, giardini e specie vegetali sono fatti oggetto del contributo di Francesca Ghedini e Giulia Salvo (*Fiori, alberi, giardini. Ovidio e l'Ars topiaria*, pp. 277-297): le due studiose, prendendo le mosse da alcuni passi tratti prevalentemente dalle *Metamorfosi* (e in minor misura dai *Fasti*), dimostrano come la trattazione della natura, ben presente nel poema ovidiano, sia fortemente legata a esigenze narrative (si pensi soprattutto all'abbondanza nel poema di fiori e piante "metamorfici"). L'interesse ovidiano per la natura sembra essere in definitiva più eziologico che naturalistico (mi chiedo, in margine, se tra le possibili ragioni di questo comportamento non si possa pensare anche all'intenzione da parte di Ovidio di differenziarsi dal poema didascalico virgiliano. Su Virgilio si veda ora Rebecca Armstrong, *Vergil's Green Thoughts. Plants, Humans, and the Divine*, Oxford-New York 2019).

Andrew Wallace-Hadrill (*Ovid and Mythological Painting in Pompeii*, pp. 299-312) si sofferma sulla presenza – soprattutto pittorica – di Ovidio a Pompei. Dopo aver illustrato alcuni celebri casi di studio, tra cui gli affreschi pompeiani di Narciso, Polifemo e Galatea, Piramo e Tisbe, lo studioso giunge alla conclusione che, per quanto si possa individuare una cifra ovidiana in tali raffigurazioni, in realtà quasi mai vi è stretta coincidenza tra esse e il racconto mitologico delle *Metamorfosi*. È un problema complesso che chiama in causa la diffusione e circolazione del poema ovidiano (e non solo) tra i vari strati della popolazione. Tuttavia, è plausibile supporre, come suggerisce Wallace-Hadrill che l'"accesso" ai testi letterari avvenisse per molti grazie alla mediazione di un ulteriore canale culturale, quello della pantomima e del teatro (sul pubblico ovidiano si veda, in questo volume, anche il contributo di Oronzo Pecere).

Gianpiero Rosati (*Ovidio e l'invenzione del corpo femminile*, pp. 313-331) indaga il ben noto tema del corpo femminile nell'opera ovidiana, soprattutto quella amorosa e metamorfica: il corpo della donna è veicolo di seduzione in virtù della sua bellezza e perfezione, ma ciò avviene generalmente tramite il riferimento a un modello che funge da "mediatore" culturale per il lettore familiare con l'apparato figurativo e mitologico (come in *am.* I 5, 11-12). È inoltre stimolante l'idea avanzata di considerare Ovidio un anticipatore della nozione di

desiderio mimetico secondo la formulazione girardiana: il triangolo amoroso si presenta, di fatto, come una sorta di requisito “necessario” per la poetica amatoria ovidiana (ciò è ben esemplificato da *am.* III 4 e II 19).

Gianluigi Baldo (*Relazioni familiari nelle Metamorfosi di Ovidio*, pp. 333-349) analizza il funzionamento del rapporto padri-figli nel poema metamorfico con l’ausilio di alcuni esempi (mi si permetta di segnalare che nell’*Abstract* al posto della formulazione “black hero”, che vuol dire un’altra cosa, si sarebbero potuti impiegare “dark hero” o “villain”). Baldo sostiene che Ovidio sottoponga la relazione familiare, soprattutto quella patrilineare (e, con essa, la *pietas*), a una forte tensione. Pur essendo la tragedia greca un modello imprescindibile, Ovidio intende far emergere in modo speciale nel suo poema la complessiva marginalità della figura maschile e le insidie del desiderio: padri troppo deboli, accondiscendenti o improvvidi finiscono spesso per mettere in pericolo la loro discendenza, con la conseguenza che è la parte femminile a farsi carico sia della vendetta sia del ripristino dell’ordine. Un caso esemplare in questo senso è quello di Procne, Tereo e Filomela di *met.* VI, che l’autore illustra dettagliatamente secondo tale prospettiva (la trattazione della vicenda di Medea di *met.* VII nelle pagine conclusive avrebbe forse meritato qualche ulteriore riflessione).

Nel contributo *Ovidio, Virgilio e i Troiani nel Lazio* (*Met.* 14.445-608) (pp. 351-374) Sergio Casali, studioso che ben conosce le strategie ovidiane di lettura e interpretazione del testo di Virgilio (tendenziose, ironiche, “correttive”), ci conduce all’interno del laboratorio del poeta, “vivisezionando” un episodio della “piccola Eneide” in *met.* XIV 445-608 in relazione al suo modello più prossimo (e imprescindibile), l’*Eneide*, libri VII-XII. Dal confronto emergono tutti i ritocchi a cui Ovidio ha sottoposto il poema virgiliano: talvolta la voce narrante metamorfica si appropria del punto di vista di alcuni personaggi virgiliani; altre volte Ovidio riproduce in forma simile ma non identica “errori” già presenti nell’*Eneide*, dimostrando di essere un lettore particolarmente attento del modello; altre volte ancora emenda gli errori virgiliani (come si evince dalle parole di Venere in *met.* XIV 590-591, che correggono quelle della Sibilla in *Aen.* VI 133-134). Interessante è anche il percorso interpretativo nel par. 4 sulla “proliferazione” delle riconciliazioni di Giunone tra *Eneide* e *Metamorfosi* XIV (sulla pericolosità di Giunone potrebbe essere utile la menzione epilogica della sua ostilità per bocca di Venere nel momento della morte di Cesare in *met.* XV 773-774).

Ovidio non è stato soltanto un geniale innovatore in campo letterario, ma, come argomenta Oronzo Pecere nel suo contributo (*Libro e lettura nella poesia di Ovidio*, pp. 375-403), anche in campo editoriale: lo studioso argomenta come Ovidio si sia preoccupato di costruire un rapporto stretto con il suo pubblico, quel *populus* che compare in sedi incipitarie come il proemio dell’*Ars* o explicitarie come l’epilogo delle *Metamorfosi* senza dimenticare alcune delle elegie dell’esilio. Per quanto non sia dimostrabile con assoluta certezza, proprio tale atteggiamento “ecumenico” da parte di Ovidio potrebbe però aver innescato un cambiamento fondamentale nel processo di produzione e circolazione del libro, vale a dire il passaggio dal *volumen* al *codex*, un prodotto librario, quest’ultimo, più accessibile e a uso del grande pubblico, proprio quello che Ovidio sembra non disdegnare affatto nella sua opera.

L’articolo di Elena Merli (*Feste rurali e mondo contadino nei Fasti. Fra arcaismo e modernità*, pp. 405-426) traghetta il lettore al poema calendariale. La studiosa si sofferma sulla presenza nel poema delle feste rurali, in particolare i *Sementiva* nel libro I e i *Fornacalia* nel II. Perché Ovidio ha scelto di includerle nel suo programma calendariale pur trattandosi in entrambi i casi di *feriae conceptivae*, dunque mobili? Merli considera attentamente la collocazione non obbligata delle due festività, notando come si possa ravvisare una forte continuità tra la festa rurale descritta e le altre festività entro cui è incorniciata: ciò emerge chiaramente, per esempio, in relazione ai *Sementiva*, posti tra il tempio della Concordia e

quello dei Dioscuri e in stretto rapporto anche con l'*Ara Pacis*, che chiude il libro. Ovidio si serve di questi inserti "rurali" non tanto per celebrare il passato arcaico di Roma con i valori che esso veicola (come la figura esemplare del contadino soldato) quanto per creare un ideale collegamento tra il mondo della campagna e il presente, che è quello della pace augustea.

Anche il contributo successivo, a firma di Fabio Stok (*Alla ricerca dei Lupercalia*, pp. 427-454), gravita attorno ai *Fasti*. Vi viene analizzato il lungo e complesso passo relativo ai *Lupercalia*, rito dalle oscure origini, di cui lo studioso commenta la struttura e passa in rassegna le non poche fonti (greche e latine) che ce ne parlano. Com'è noto, né l'etimologia né l'eziologia di queste celebrazioni sono univoche e non è sempre agevole districarsi tra le diverse versioni, che possono essere ridotte principalmente a due, quella "evandrea" e quella "romulea". Stok dimostra come Ovidio conosca tali differenti versioni e come cerchi di calare il rito nel presente augusteo non solo dando rilievo a una linea "Fabia" (come già precedentemente notato), ma anche enfatizzando il rito di fecondazione che chiude la sezione dei *Lupercalia* e che verosimilmente ammicca alla politica augustea di incremento delle nascite (cfr. e.g. Svet. *Aug.* 89, 2; cfr., peraltro, anche Dion. Hal. *AR IX* 22 sull'associazione dei *Fabii* a un'antica legge contro il celibato).

È risaputo come l'Ovidio dell'esilio miri a presentarsi nelle vesti di autore di poesia celebrativa in alcune epistole delle sue *Epistulae ex Ponto* e come esse diventeranno matrice di forme encomiastiche in séguito (Stazio, Marziale). Più difficilmente ricostruibile e misurabile è invece l'influsso esercitato da eventuali modelli sulle elegie ovidiane. Di quest'ultimo aspetto si occupa, con un'ampia discussione, l'articolo di Luigi Galasso (*Poesia encomiastica nelle Epistulae ex Ponto*, pp. 455-474), che avvalora l'ipotesi dell'influenza della poesia encomiastica di età ellenistica sull'Ovidio "panegirista", pur nel naufragio quasi totale di questa produzione. Particolarmente interessanti si rivelano l'aspetto dell'assenza del poeta rispetto al luogo dell'avvenimento celebrato con dei paralleli da Callimaco e la lettura di *ex Pont.* 2.9, l'epistola al re tracio Cotti, per la quale viene richiamato il fr. 35 Powell di Eratostene a Tolomeo III Evergete a proposito dell'educazione del sovrano.

Il contributo di Nicola Gardini (*Quattro ovidiani di lingua inglese*, pp. 475-490) inaugura la sezione sulla *reception* del poeta. Il suo articolo si concentra sulle possibilità di ricezione delle *Metamorfosi* in quattro autori di lingua inglese del tardo Novecento, che si accostano al poema ovidiano praticando generi differenti (Mary Zimmerman il teatro, David Malouf il romanzo, Ted Hughes l'adattamento-traduzione, Seamus Heaney la traduzione; si veda anche l'articolo di Schiesaro in questo volume). Lo studioso dimostra come, inevitabilmente, nei quattro autori il dialogo con il poeta antico sia profondamente diverso e risenta spesso di contaminazioni o apporti da altri autori (per esempio Shakespeare in Ted Hughes o Proust in Malouf). Il contributo offre senz'altro molti spunti di riflessione, anche se la trattazione è forse un po' sintetica rispetto all'ampiezza del tema scelto.

L'innegabile "visualità" insita nel poema metamorfico l'ha reso oggetto di esperimenti o riscritture intermediali (le *Metamorfosi*, forse più di ogni altro testo letterario antico a noi giunto, esibiscono un alto potere "visionario"). Il comparatista Massimo Fusillo (*Ovidio sugli schermi del nuovo millennio*, pp. 491-502) esplora, con la consueta competenza, la loro ricezione nei *media*: dopo qualche cenno su *videogame* e *videoarte*, lo studioso passa a illustrare due film del 2014 che presuppongono il poema ovidiano come ipertesto. Il secondo di questi, in particolare, *Amori e metamorfosi* di Yanira Yariv, interpretato da attori transessuali, mostra di attingere alle *Metamorfosi* latine soprattutto come «categoria filosofica e antropologica» (p. 499).

Alessandro Schiesaro (*Actaeon in London. Heaney, Hughes, Shawcross, Wallinger*, pp. 503-529) chiude la sezione dedicata alla ricezione ovidiana con un articolo incentrato sul mito di Diana e Atteone, che Ovidio tratta nel libro III delle *Metamorfosi*. L'occasione gli è fornita

dall'esposizione alla National Gallery nel 2012 di un "trittico" di Tiziano, in cui figuravano i dipinti *Diana e Atteone* e *La morte di Atteone*. Schiesaro indaga la "traduzione" pittorica del mito, analizzando anche le installazioni commissionate per l'occasione (di M. Wallinger e C. Shawcross). In questo ideale intreccio di antico, rinascimentale e contemporaneo, Schiesaro considera poi l'apporto di due poeti-traduttori, Seamus Heaney, autore di un poema composto appositamente per l'esposizione del 2012, e Ted Hughes. Il primo compie un'operazione di riscrittura del passo ovidiano alquanto significativa, introducendo la metamorfosi di Atteone in cervo prima dell'incontro con Diana, che viene perciò descritto come la conseguenza del suo desiderio di vedere la dea. Il secondo, nei suoi *Tales from Ovid*, fa emergere il problema della colpa e dell'errore del personaggio, invitandoci a riconsiderare attentamente la versione ovidiana (siamo infatti a conoscenza dell'esistenza di un'altra versione della storia, in cui Atteone si rendeva volontariamente protagonista dell'atto voyeuristico). Schiesaro fa dialogare tra loro testi, dipinti e installazioni, mostrando come Atteone finisca per assurgere a paradigma di una conoscenza inquieta («a paradigm of troubled knowledge», p. 506).

L'ultimo contributo del volume, a cura di Andrea Giardina ed Edoardo Galfré (*L'Italia di Ovidio*, pp. 531-560), affronta la presenza del complesso tema "Italia" in alcuni autori della letteratura augustea con focus particolare su Ovidio. Se nelle *Res gestae* di Augusto emerge fondamentalmente un'idea di corallità grazie alla quale le città italiche possono riconoscersi in Roma, nell'epica virgiliana la centralità del mito troiano impone al poeta di "resuscitare" la rara versione secondo cui Dardano sarebbe stato originario di Corito (Cortona) per conciliare, appunto, l'identità italica e troiana. Dionigi di Alicarnasso nelle *Antichità Romane*, invece, ritiene che le origini romane siano greche, come chiarisce nell'eloquente passo di I 89, 3. Ed è questa stessa attribuzione di un'origine greca per Roma e per l'Italia che affiora per esempio in alcuni punti dei *Fasti*, quali I 461-586 e IV 61-64, in cui appare evidente l'intento di Ovidio di correggere la ricostruzione virgiliana, "sbilanciata" sul lato troiano. Ma l'omaggio alla greicità serve anche al poeta per ridimensionare la virtù bellica, romulea e degli italici in generale: questo almeno fino alla fase poetica pre-esilica, dato che nella poesia dell'esilio sembra farsi strada una certa nostalgia (o necessità) delle *laudes Italiae*, come ben dimostrano le pagine conclusive di questo denso articolo.

CHIARA BATTISTELLA  
(Università degli Studi di Udine)

Ferruccio Conti Bizzarro - Giulio Massimilla - Giuseppina Matino (a cura di), **Philoï logoi**. *Giornate di studio su Antico, Tardoantico e Bizantino dedicate a Ugo Criscuolo* (Filologia e tradizione classica, 6), Satura, Napoli 2017, pp. xxx+203.

Il volume è dedicato a Ugo Criscuolo, professore emerito dell'Università Federico II di Napoli, in occasione delle *Giornate di studio su Antico, Tardoantico e Bizantino*, tenutesi il 30 e il 31 maggio 2016 a Napoli per festeggiarne il compleanno. Esso contiene una serie di amichevoli e dotte conversazioni tra studiosi – *philoï logoi* – sullo sviluppo della cultura greca dall'antichità all'età bizantina. I contributi sono i seguenti: *L'eredità di Solone. Tradizione del racconto e ricerca sulla città ideale nel Timeo e nel Crizia di Platone* di Mauro Tulli; *Eschilo P. Oxy 2164, fr. 1, 16-17* di Piero Totaro; *Osservazioni su un epigramma di Erodico di Babilonia* di Gabriele Burzacchini; *Carducci traduttore degli inni omerici* di Fabrizio Conca; *Εὐρυπιδαρτιστοφάνιζον. Cratino fr. 342K.-A.* di Giuseppe Mastromarco; *Il mare di Alcifrone* di Giuseppe Zanetto; *Eros en Galeno* di Juan Antonio López Férez;

Συμπάθεια e φιλία in *Marco Aurelio* di Giuseppe Lozza; *Su Gregorio di Nazianzo e Imerio di Onofrio Vox* e *Un sogno di Gregorio Nazianzeno* in *Giovanni Geometra* di Carmelo Crimi. Come criterio di scelta tra argomenti così disparati e specifici si è adottato quello di selezionare e prendere in esame saggi relativi a tre autori, rispettivamente di età classica, tardoantica e bizantina.

Su una polemica di scuola giocata in punta di epigramma verte il contributo di Gabriele Burzacchini, che analizza il componimento SH fr. 494, unico esempio certo di composizione poetica di Erodico da Babilonia, detto anche Erodico Crateteo, in quanto proselita di Cratete di Mallo (Page dubita però che si tratti dello stesso personaggio). Le opere di Erodico, vissuto nel II secolo a.C., ci sono state tramandate principalmente da Ateneo, che attinse ai ritratti satirici del *Κωμωδούμενοι* e al *pamphlet* di impronta antiplatonica *Τὰ πρὸς τὸν Φιλοσοκράτην*, mentre sussistono dubbi sulla paternità degli esametri del fr. PLG II 288 B., relativi all'ἔρωξ tra Socrate e Alcibiade; Erodico è citato in quanto trasmissore dei versi, attribuiti da Ateneo ad Aspasia. Il fr. 494 è invece una sferzante polemica contro gli Alessandrini e, in particolare, contro la scuola di Aristarco, antagonista di quella di Pergamo. Conosciamo l'identità dell'autore dal testimone dei versi, cioè Ateneo V 222a I Kaibel, che introduce i dieci distici con l'opinione di Erodico (κατὰ τὸν Βαβυλώνιον Ἡρόδικον) secondo cui i grammatici si occupano di quisquillie, trascurando la vera indagine sul sapere. Nell'*incipit* Erodico esorta gli Ἀριστάρχειοι δειλότεροι a fuggirsene dalla Grecia φεύγετ' [...] ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάττης, «Fuggite sull'ampio dorso del mare», riecheggiando *Il.* II 159 (cfr. anche VIII 511) Ἀργεῖοι φεύζονται ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης: infatti, oltre al sintagma omerico sul mare, c'è la ripresa del verbo φεύγω e una sorta di paronomasia Ἀργεῖοι/Ἀριστάρχειοι, mentre l'atticizzazione di θαλάσσης mostra che la rilettura dei classici non è immune dalla temperie culturale dei tempi. Così la fuga degli Achei, in rotta da Troia verso la Grecia, si ribalta nella ritirata dei grammatici dalla Grecia, ossia dalla cultura greca. Inoltre, il mare sconfinato ostile agli Argivi si trasforma in ben altro nel frammento, anche se con voluta sospensione, Erodico lo preciserà solo al v. 5. Intanto ai vv. 3-4 il poeta abbandona la tradizione e sbriglia la fantasia: γωνιοβόμβυκες, μονοσύλλαβοι, οἷσι μέμηλε / τὸ σφῖν καὶ σφῶϊν καὶ τὸ μὴν ἦδὲ τὸ νῖν. I due aggettivi sono neologismi: γωνιοβόμβυξ vale «insetto ronzante in un angolo», con sprezzante allusione al solipsismo dei grammatici, avulsi dalla realtà, mentre μονοσύλλαβος è *hapax* di senso, perché qui non significa «uomo di poche parole», ma è metafora che identifica i grammatici con i monosillabi oggetto del loro studio, gli σφῖν e gli σφῶϊν, i μὴν e i νῖν del v. 4. A riprova dell'elaborazione e sottigliezza della satira di Erodico, Burzacchini segnala un'interessante *querelle* antica su σφῶϊν: dallo scolio a Hom. *Od.* IV 62 Pontani, apprendiamo che Aristarco sosteneva per quel verso la variante σφῶν (nel senso di σφωιτέρων), mentre Apollonio Discolo difendeva σφῶϊν. Quindi l'emendazione in σφῶν, proposta da Pierson per correggere il bisillabo in monosillabo, è da respingere, perché σφῶϊν è allusione di Erodico a una specifica polemica filologica di Aristarco. I versi precedenti trovano infine la loro acme nel v. 5 τοῦθ' ὑμῖν εἶη δυσπέμφελον, «questo vi sia tempestoso», in cui l'aggettivo è un *hapax* da *Iliade* XVI 748, dove indica il mare in burrasca, mentre nell'epigramma, paradossalmente, l'auspicata burrasca è la ridda di paroline su cui si lambiccano gli alessandrini. Il componimento, sapientemente giocato tra rilettura della tradizione e innovazione tematico-linguistica, si chiude con l'orgogliosa rivendicazione delle due patrie di Erodico: Ἡροδίκῳ δὲ / Ἑλλάς ἀεὶ μῖνοι καὶ θεόποις Βαβυλών, ossia Seleucia sul Tigri (l'antica Babilonia) e la Grecia, nel segno della multiculturalità e con un'ultima stoccata al sapere autoreferenziale, sferrata tramite i versi gnomici del comico Anassandride.

Il saggio di Giuseppe Mastromarco esamina con acutezza il rapporto fra la poesia di Euripide e Aristofane alla luce di alcuni frammenti di Cratino. L'analisi inizia da uno scolio

di Areta all'*Apologia di Socrate* 19c Ἀριστοφάνης ὁ κωμωδιοποιός ... ἐκωμωδεῖτο δ' ἐπὶ τῷ σκώπτειν μὲν Εὐριπίδην, μιμεῖσθαι δ' αὐτόν, «il commediografo Aristofane era burlesco in commedia perché faceva la parodia di Euripide, però lo imitava». Il valore dello scolio, che rovescia il tradizionale rapporto di derisione di Aristofane nei confronti di Euripide, sta soprattutto nel fatto che trasmette un frammento di una commedia non identificata di Cratino: τίς δὲ σύ; κομψός τις ἔροιτο θεατῆς / ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώκτης, εὐριπιδαριστοφανίζων, «ma chi sei tu?, domanderebbe uno spettatore ricco d'ingegno etc.». Il frammento presenta vari spunti di interesse, tra cui quello linguistico: sono notevoli gli *hapax* ὑπολεπτολόγος («un tipetto amante delle sottigliezze»), secondo la traduzione di Conti Bizzarro) e γνωμιδιώκτης («un cacciatore di sentenze», interpretazione, universalmente accettata, di Zimmermann) e, in particolare, l'ardito εὐριπιδαριστοφανίζων. Rimane purtroppo indefinito il contesto e, quindi, l'identità del θεατῆς; si suppone però possa essere lo stesso Cratino (E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford 2010, p. 24), che ci fornisce preziose indicazioni sul teatro contemporaneo. Della battaglia verbale tra i poeti comici delle due generazioni troviamo diversi riscontri in Aristofane: negli *Acarnesi* tre passi sbeffeggiano Cratino, prima come attempato adultero, poi per la *dysosmia*, ossia il cattivo odore, che promana dai vecchi. Nei *Cavalieri*, dopo aver ricordato la tramontata grandezza dell'anziano rivale con iperboli di ispirazione omerica, la stoccata di Aristofane è sull'incontinenza di Cratino, dipinto come un vecchio ubriacone che assiste, dimenticato, agli agoni altrui. Considerato che entrambe le commedie aristofanee si aggiudicarono il primo premio, relegando gli *Uomini nella tempesta* e i *Satiri* di Cratino al secondo posto, evidentemente gli attacchi di Aristofane avevano dato i loro frutti. La risposta di Cratino è la *Damigiana*, in cui il poeta si rappresenta invaghito di Μέθη e in crisi con la legittima consorte, la Commedia, fino alla rappacificazione nel finale, dove Cratino sviluppa e poi ribalta la parodia del collega con tale autoironia da vincere il primo premio alle Grandi Dionisie del 423. Aristofane torna all'attacco di nuovo nel 421 con la *Pace*: quando la dea chiede a Trigeo notizie di Cratino, la risposta è: ἀπέθανεν [...] ἰδὼν πίθον καταγνύμενον οἴνου πλέων, «è morto, vedendo fracassata una botte piena di vino», battuta che ha, tra l'altro, suscitato un dibattito sulla data di morte del poeta (che, dal contesto del passo, risulterebbe il 425, mentre come si è visto, nel 423 il commediografo partecipò alle Dionisie). Le schermaglie sopra riportate costituiscono l'unica attestazione diretta della polemica letteraria tra i due poeti, anche se non mancano ipotesi su ulteriori scontri a suon di giambi, e rivelano che l'antagonismo era giocato sul divario generazionale, che comporta anche diversi modelli culturali. Focalizzando quindi l'attenzione sul pregnante ossimoro del neologismo εὐριπιδαριστοφανίζων, Gianmarco espone la lettura di Luppe che, sulla base delle numerose citazioni euripidee parodiate negli *Acarnesi* e nei *Cavalieri*, suppone che il conio di Cratino accusi Aristofane proprio di ispirarsi a Euripide. Negli *Acarnesi*, in particolare, molte scene si rifanno al *Telefo*, addirittura occasionalmente citato, e lo stesso Euripide compare in scena per più di 70 versi: che nella commedia antica una maschera teatrale ritragga un poeta è una novità assoluta. Ma perché Cratino attacca Aristofane per la parodia di Euripide, dato che essa è elemento fondante dell'*archaia*? La spiegazione emerge dai frammenti e dalla trama di una commedia di Cratino, gli *Odisei*, dove il commediografo satireggia i lirici e soprattutto l'*epos*. Che Omero sia il modello prediletto ce lo conferma indirettamente lo stesso Aristofane, che nei *Cavalieri* rende omaggio alla grandezza poetica che fu di Cratino nei termini in cui Omero celebra Aiace, fiume in piena che tutto travolge (*Il.* XI 492-497). Oltre a tali modelli, sappiamo che Cratino si ispirò anch'egli alla tragedia, ma di Eschilo: nei frammenti si trovano riprese del *Prometeo liberato*, dell'*Oresteia* e delle *Supplici*. Di nuovo, il rapporto tra la poesia di Eschilo e quella di Cratino è testimoniato anche da Ari-

stofane nelle *Rane*, dove lo definisce ταυροφάγος (v. 357), mentre dice di Eschilo ἔβλεψε γοῦν ταυρηδὸν ἐγκύψας κάτω (v. 804), «se ne stava con lo sguardo fisso in basso come un toro», e il toro è ipostasi di Dioniso, dio del teatro. Insomma si può concludere che il rimprovero di Cratino al giovane rivale fosse quello di non attingere al modello omerico ed eschileo, ma di mettere alla berlina – e quindi in evidenza – il nuovo, discusso tragediografo che calcava le platee ateniesi. Il passato celebrato da Cratino era però destinato a tramontare: il successo della sua *Damigiana* fu effimero e si affermò invece la maniera teatrale di Aristofane, come Euripide rappresentava il nuovo nella tragedia.

Carmelo Crimi affronta il tema della rielaborazione del modello nel rapporto tra Gregorio Nazianzeno e Giovanni Geometra. Il testo di riferimento è l'ὄνειρος di Gregorio, compreso in *De animae suae calamitatibus carmen lugubre* II 1, 45, vv. 229-276, carme in distici di contenuto autobiografico, in cui si narra dell'epifania di due fanciulle soprannaturali, personificazioni di Ἀγνεΐα e Σοφροσύνη. Le παρθέναι sono belle in quanto disadorne, amarevoli con Gregorio come con un figlio a cui promettono la grazia divina: Ἄλλ' ἄγε δεῦρο, τέκος, μίζον τεὸν ἡμετέρησι / καὶ πραπίδεςσι νόον καὶ δαΐσιν δαΐδα / ὄφρα σε παμφανώνοντα δι' αἰθέρος ὑψιφέρουσαι / στήσωμεν Τιάδος πᾶρ σέλας ἀθανάτου, «Suvvia, o figlio, unisci la tua mente / alle nostre e la tua fiaccola alle nostre / affinché, innalzandoti tutto luminoso nell'aria, / stiamo vicino alla Trinità immortale». Se il *topos* dell'apparizione in sogno di creature celesti risale a Omero, un elemento nuovo è l'innesto in esso di motivi ebraico-cristiani, tratti da un altro componimento (*De rebus suis* II 1): qui la madre di Gregorio, Nonna, chiede a Dio un figlio maschio da potergli consacrare, proprio come fece sant'Anna: ἱερῆς Ἄννης ἐμμήσατο φωνήν (v. 3). La visione di Gregorio ribadisce quindi la vocazione preannunciata da Nonna, trasfigurando il rapporto madre-figlio in quello tra le *puellae* e Gregorio. Dal punto di vista formale l'ὄνειρος ha toni elevati, confacenti alla descrizione di due dee (tra le fonti si possono citare l'*Inno a Demetra*, Eliodoro e Apollonio Rodio) e all'inclinazione teologica del Nazanziano: eppure il carme non fu oggetto di attenzione da parte dei biografi e commentatori dell'opera del "Teologo", dalla *Vita* di Gregorio Presbitero (VI-VII secolo) ai *Commentari* ai *Carmina* da parte di Cosma di Gerusalemme (VIII secolo), all'*Encomio* di Niceta Paflagone (X secolo) e al discorso con cui Costantino Porfirogenito accolse le spoglie di Gregorio a Costantinopoli. È invece il più grande poeta del X secolo, Giovanni Geometra, a riprendere il *Sogno* nella sua *Laudatio* in onore del Nazanziano: strutturalmente, Giovanni parafrasa il racconto e lo volge in terza persona ma apporta anche delle significative modifiche testuali. Al v. 263 del modello le fanciulle celesti si allontanano in cielo: Ὅμμα δ' / ἔσπετ' ἀφιπταμέναις, «lo sguardo le seguiva in volo». Giovanni scrive invece: Αἱ μὲν δι' αἰθέρος ἔβαινον, τῷ δ' ἐδόκει μὴδ' ἀφιπταμέναις ἐθέλειν ἀφέλκεν τὴν ὄψιν, ἀλλὰ προσαποβλέπειν ἐς τὸ βαθύτατον, «Esse se ne andavano in cielo e a lui sembrava di non voler staccare lo sguardo, ma di scrutare nel più profondo recesso» (l. 27-28). Il poeta non solo amplia l'originale, ma aggiunge il particolare del «fissare la vista nel profondo», sottolineando l'anelito di Gregorio a elevarsi all'altezza delle due Virtù. La sezione del carme più rimaneggiata da Giovanni è però l'*ekphrasis* delle due figure allegoriche. Ai vv. 234-235 Gregorio osserva: Κόσμος ἀκοσμίη, κάλλος ὃ θηλυτέρας. / Οὐ χρυσός. Giovanni anticipa οὐ χρυσός (lin. 4), descrive poi gli ornamenti materiali che le due *parthenoi* non indossano e solo alla lin. 9 esprime la *gnome*, mettendola così in risalto: κάλλος τὸ κάλλος, κόσμος τὸ κόσμινον. Un particolare assai interessante è che Giovanni sostituisce al breve riferimento alla *techne* umana inventrice i bellotti (τεχνήεντες [...] ἄνδρες ἐμήσαντο φάρμακα, vv. 239-240) con l'esplicita condanna di chi contraffà il corpo umano, creato a immagine di Dio, violando e offendendo l'opera di creazione divina: οὐδ' ὅσα τοῦ πρώτου πλάστου καὶ πλάσματος ἀντίθετα καὶ

ἐπίβουλα φάρμακα τῆς γραπτῆς εἰκόνας καὶ τοῦ κατ' εἰκόνα θήρατρα, «(le fanciulle non portavano su di sé) gli artifici dell'immagine dipinta, quanti sono, opposti e insidiosi verso il creatore primo e la sua creatura, trappole per chi è stato creato a sua immagine». Il gioco intertestuale diventa esegesi, perché Giovanni allude probabilmente a un'altra opera di Gregorio, l'*Orazione* 8, 10: ὁ κάτωθεν πλάστης ἀντιδημιουργῶν καὶ κατακρύπτων τὸ τοῦ Θεοῦ πλάσμα ἐπιβούλοις χρώμασι, «il creatore di quaggiù che opera in direzione contraria (a Dio), nascondendo la creatura di Dio con colori insidiosi». Similmente il poeta sostituisce a σιρῶν del v. 236 il nesso σιρῶν νήματα, «fili dei bachi», allusione alle lussuose vesti di seta, con il peggiorativo σκολήκων, «larve», forse ricordando alcuni passi in cui Giovanni Crisostomo ammonisce i ricchi a rinunciare allo sfarzo nel vestire, rimarcandone l'origine ripugnante. Altrove l'interpretazione di Giovanni è nel segno di una maggiore austerità: i riccioli delle due fanciulle, che in Gregorio sono ben acconciati nonostante il vento, sono raccolti da una fascia nella versione di Giovanni, μίτρα δὲ ἀνεδέδετο, completando l'abbigliamento già severo dell'originale ed eliminando la sfumatura erotica del ritratto. I vv. 249-250 σιγῇ δ' ἀμφοτέρησι μεμυκῶτα χεῖλεα κείτο / οἷον τε δροσεραῖς ἐν καλύκεσσι ῥόδον, «nel silenzio stavano sigillate le labbra di entrambe, come anche la rosa nei calici rugiadosi» sono sintetizzati da Giovanni in ῥόδον ἦν μεμυκὸς ἄκρον παρανοιγόμενος, «era un bocciolo di rosa che si apriva appena alla sommità»: apparentemente è solo una semplificazione dell'elaborata immagine gregoriana, ma in realtà presuppone un lavoro di consultazione dei lessici, che riportano κάλυξ· ἄνθος ῥόδου μεμυκός (così Phot. *lex.* κ 134; *lex. Suda* κ 271; *etym. mag.* p. 486, 37). Purtroppo le conoscenze che abbiamo della *Laudatio* di Giovanni Geometra sono troppo modeste e frammentarie per capire perché egli abbia dimostrato tanto interesse per l'ὄνειρος di Gregorio, ignorato invece dagli altri autori. La risposta è forse l'empatia per la tormentata vicenda umana del religioso di Nazianzo, travagliata da tensioni ascetiche e traversie terrene, affini a quelle che portarono il poeta del X secolo alla vita monastica.

In conclusione, i *Philoï logoi* assolvono brillantemente al loro compito di “amichevoli conversazioni”, improntate alla *brevitas*, ma non a discapito del rigore scientifico, e riflettono la passione filologica (ed esegetica) che l'etimologia del titolo rivela.

IRENE LICONTE  
(Università degli Studi di Genova)