



GRAECA TERGESTINA

Praelectiones Philologiae Tergestinae coordinate da

Olimpia Imperio, Francesco Donadi e Andrea Tessier

2

Comitato scientifico internazionale

Maria Grazia Bonanno (Università di Roma 'Tor Vergata'),
Antonietta Gostoli (Università di Perugia), Alessandra Lukinovich
(Genève-Cesena), Enrico V. Maltese (Università di Torino),
Glenn W. Most (Scuola Normale Superiore Pisa), Orlando Poltera
(Université de Fribourg), Paolo Scarpi (Università di Padova),
Renzo Tosi (Università di Bologna), Paola Volpe (Università
di Salerno), Onofrio Vox (Università di Lecce), Bernhard
Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Opera sottoposta a *peer review* secondo
il protocollo UPI – University Press Italiane



© Copyright 2014 EUT

EUT Edizioni Università di Trieste
via E. Weiss, 21, 34128 Trieste
email eut@units.it
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione
elettronica, di riproduzione
e di adattamento totale e parziale
di questa pubblicazione,
con qualsiasi mezzo (compresi
i microfilm, le fotocopie e altro)
sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-8303-568-5

E-ISBN 978-88-8303-569-2

La lettura
del filologo
Maria Grazia
Bonanno

a Enzo

*Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui)
J'y retrouve Proust par un détail minuscule...*

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*

Cosa significa leggere? È una domanda che ritorna spesso, oggi che i nuovi *media* hanno scosso, se non minato, il dominio del libro e dunque la cultura propria dell'epoca borghese, soppiantata da quella che si usa chiamare la civiltà dell'immagine, come notava preoccupato Jauss, attento all'estetica della ricezione. Ma la civiltà dell'immagine, si domanda meno preoccupato Italo Calvino, «renderà ancora possibile una letteratura fantastica nel Duemila», malgrado la crescente inflazione di immagini prefabbricate? E seriali e clonate e ossessivamente ripetute? Pure la *Buchkultur* di cui Jauss sottolinea la cifra *borghese* viene da lontano: dall'età moderna dell'antichità, come Droysen ribattezzava l'Ellenismo. A ben vedere, con Bianchi Bandinelli, il quale giudicava che la civiltà di massa avrebbe coinciso con le ultime tracce delle forme ellenistiche, oggi siamo al crepuscolo di un'epoca che nasce nel III secolo a.C. con la nascita della cultura alessandrina, vale a dire della cultura del libro quale strumento *istituzionale* per la conservazione e diffusione del sapere.

Come filologa e, in particolare, grecista, subisco però un curioso destino: quando leggo i testi della cultura arcaica e classica sono consapevole che non erano testi destinati alla lettura, ma venivano composti per essere recitati, quelli di Omero, cantati quelli di Saf-

fo, accompagnati dalla musica e dalla danza nel caso dell'esecuzione corale.

Se, insomma, io posso considerarmi *recte et iure* lettrice degli *Αἴτια* di Callimaco e degli *Idilli* di Teocrito, devo dirmi una lettrice impropria non soltanto delle tragedie di Eschilo e delle commedie di Aristofane, ma anche dei versi di Omero, Alcmane, Saffo, testi da cui peraltro non si evince alcun cenno e men che mai interesse per lo scrivere e il leggere: vuoi da parte del cantore, vuoi da parte della Musa.

Questo perché, è ormai noto, pur in presenza della scrittura – Omero fece forse una parziale apparizione in forma scritta già nel VII secolo a.C. – era l'esecuzione orale, la cosiddetta *performance*, a costituire il *medium* con cui autore e pubblico comunicavano tra loro, in uno spazio e in un tempo comuni, mentre, ovviamente per gradi, il libro si faceva strada come strumento di comunicazione e diffusione della cultura con la lettura, intendo la lettura di testi, di libri: perché, se la scrittura è certamente un elemento costitutivo della democrazia ateniese, occorre aggiungere che la capacità di leggere non implica necessariamente la lettura del libro, ma diventa il modo di accedere alla cultura.

Qui non intendo occuparmi della storia della diffusione del libro, questo strumento già vincente quando

Aristotele arrivava a dire che la tragedia ottiene il suo vero effetto (catartico) anche soltanto a leggerla.

Vorrei tornare alla lettura, per così dire, abusiva del filologo greco, quando si accosta a quella che, con formula felice, è stata definita «drama before drama» (Herington), e cioè la lirica greca arcaica, Saffo per esempio. Eppure è necessaria tale *abusio*, poiché non posso accostarmi alla *parole* in versi di Callimaco, o di Teocrito, come a quella di Alcmane, o di Saffo.

Qui intendo per lettura la tacita partecipazione d'esecuzione dello scrittore, che agisce, anche lui come il lettore, in silenzio: il rapporto tra chi scrive e chi legge è uno scambio verbale *muto*: tra chi scrive (ciò che magari potrebbe dire) e chiunque possa leggerlo (invece di ascoltarlo). Forse non si riflette abbastanza sul fatto che soltanto nelle più tarde fasi della nostra cultura europea si è giunti ad osservare che si può leggere senza parlare, poiché non basta vedere per poter decifrare la scrittura, ma bisogna poter udire per poter vedere quello che dice la scrittura (Gadamer).

Mi riferisco qui alla lettura solitaria e silenziosa del filologo. Prescindo dunque dalla lettura a voce alta della poesia anche moderna, apprezzabile già in età classica (grazie al libro): mi piace ricordare la scena della lettura di Antimaco (come racconta Cicerone nel *Brutus*) il quale recitava la propria opera inducendo

tutti alla fuga, tranne Platone, che fingeva di odiare i poeti. Anche qui non ambisco a fare una storia della lettura, e men che mai entrare nella diatriba sull'esistenza di una lettura 'collettiva' ad alta voce (che sarebbe motivata dalla resa comprensibile di una *scriptio continua*, indistinta e inerte senza suono vocale), accanto a quella lettura 'privata' ad alta voce, che continua fino al medioevo, quando si parla di *ruminatio* a proposito di assimilazione e meditazione della Bibbia: l'abitudine ad articolare le sillabe era così diffusa che anche quando si leggeva unicamente per se stessi si pronunciavano le parole a bassa voce.

Nell'antichità si vuole riconoscere una lettura silenziosa, quella di Dioniso, che, nelle *Rane* di Aristofane (vv. 52 s.), a bordo della nave, leggeva l'*Andromeda* di Euripide: πρὸς ἑμαυτόν: per me stesso dunque. Si tratta di una lettura individuale, ma anche silenziosa? Oppure Dioniso sillabava tra sé e sé? Il verbo è qui ἀναγιγνώσκειν, su cui Chantraine ha ben detto che significa *riconoscere* nel senso di *decifrare* i γράμματα, i segni grafici. Chissà se Dioniso parlava a se stesso mormorando?

Vi racconto un aneddoto di Gadamer a proposito del leggere (suo *Leitmotiv* ermeneutico). Lo narrò anche nella mia Università di "Tor Vergata" durante una sua graditissima visita: il suo insegnante di tede-

sco nel liceo di Bratislava lo osservava con diffidenza, finché non si poté convincere dell'innocenza da parte dell'allievo, il quale, quando leggeva, muoveva sempre le labbra come se parlasse. Concludeva Gadamer: «forse si trattava di un dono precoce del mio talento ermeneutico. Il fatto è che quando leggo qualcosa debbo sempre poterlo udire». Ciò di cui qui si tratta è la riconversione della scrittura nel linguaggio e nell'udito che ad esso è connesso.

Chissà dunque se Dioniso stava in silenzio o mormorava (come poi pervicacemente Gadamer)? Il testo di Aristofane così recita:

καὶ δῆτ' ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι
τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτόν κτλ.

Ἀναγιγνώσκειν dunque. Già il prefisso, il raddoppiamento del presente, il suffisso esprimono «la réalisation du procès par efforts répétés» (così puntualmente Chantraine, cf. διδάσκω, μιμνήσκω), mentre la funzione di ἀνά, che nella nozione spaziale indica il movimento dal basso verso l'alto, sovente sottolinea lo sforzo «pour aboutir le procès» (Chantraine, cf. ἀναβοᾶν) altrove significa «de nouveau». Noi traduciamo ἀναγιγνώσκειν con *decifrare*, ma anche con *ri-conoscere*. Perché riconoscere non è semplicemente

vedere di nuovo qualcosa, ma conoscere qualcosa per quel che c'è già noto (Gadamer).

Insomma, a me pare che l'etimologia di ἀνα-γι-γνώ-σκειν esprima bene il cosiddetto *atto della lettura* (Iser) del filologo.

Forse la definizione più pertinente del filologo l'ha espressa Nietzsche: «il filologo è colui che sa leggere lentamente». E proprio così dirà Barthes: «leggere lentamente, leggere tutto... il libro vi cadrà dalle mani».

Perché il filologo è colui che ἀναγιγνώσκει, conosce lo sforzo ripetitivo del ritornare di nuovo indietro, per meglio riconoscere.

Ma il poter tornare indietro è il *lusso* della lettura, un lusso che non appartiene ad alcuna *performance*, dove si è trascinati lungo un tempo obbligato, poiché, notoriamente, il teatro è il luogo dove un gesto non si ripete due volte (Artaud).

I testi, che siamo abituati a leggere, sono sempre analoghi, portatori di identità e differenze e, dunque, progressivamente, di elementi di continuità e di rottura, storicamente traducibili in termini di tradizione e innovazione. E qui potrei fare più di un esempio di ἀναγνώσις, attraverso il confronto analogico, al fine di recuperare l'identità di un testo: costituendolo e in-

terpretandolo. Saffo e Lucrezio, Teocrito e Propertio, Omero e Ibico si illuminano a vicenda anche per taluni dettagli (le cosiddette 'spie'), che risolvono problemi testuali ed esegetici.

Il confronto può felicemente complicarsi con l'introduzione di un terzo verso, di un quarto, e così via, teoricamente all'infinito, nel quadro di una tradizione, come quella classica, dove la mimesi funziona da cardine poetico ed estetico.

Piuttosto che naufragare, dolcemente, nel mare della memoria poetica circolare, nel 'testo infinito', il filologo stabilisce nessi, priorità, almeno fra due testi analoghi, apprezzandovi differenze formali e scarti di significato: tenta di fare storia almeno entro la dialettica tradizione-innovazione.

Non sempre l'impresa in tal senso si conclude con successo, ma spesso attinge un esito positivo. Vorrei, a questo punto, proporvi un confronto inquietante.

Cavalcanti, *Rime* III

Biltà di donna e di saccente core
e cavalieri armati che sien genti,
cantar d'augelli e ragionar d'amore,
adorni legni 'n mar forte correnti,

aire serena quand'apar l'albore
e bianca neve scender senza venti,
rivera d'aigua e prato d'ogni fiore,
oro, argent'ò azuro 'n ornamenti:

**ciò passa la beltade e la piagenza
de la mia donna, e 'l su' gentil coraggio,**
sì ch'e' rasembra vile, a chi ciò sguarda;
e tant'à più d'ogn'altra canoscenza,
quanto lo cielo della terra è maggio.
A ssimil di natura, ben non tarda.

Saffo fr. 16 V.

οἱ μὲν ἰπτεήων στρότον, οἱ δὲ πέσδων,
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ι] γάν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται·

(...)

...]με νῦν Ἀνακτορ[ίας ὀ]γέμναι-
σ' οὐ] παρεοίσας,
τὰ]ς <κ>ε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κὰν ὄπλοισι
πεσδομ]άχεντας.

(...)

Leggendo un testo riportato da Italo Calvino (non sto parodiando Barthes) e precisamente un sonetto di Guido Cavalcanti, vi ho ritrovato una celebre ode di Saffo, e non solo per un dettaglio.

Calvino, nella lezione americana intitolata alla leggerezza, che non è vaghezza o abbandono al caos, ma come egli dice (con Valéry): «il faut être léger comme l'oiseau et non comme la plume». D'un balzo leggero entra in scena Cavalcanti, campione della virtù in oggetto, d'un balzo appunto come nella scena – indimenticabile – di Boccaccio, che novella di quando Cavalcanti, in veste di filosofo, meditando tra i sepolcri marmorei davanti a una chiesa, spiazza la brigata di Messer Betto (che lo accerchia sfottendolo) con un semplice salto al di là di un sepolcro, salto che gli permette «come colui che leggerissimo era» di «gittarsi dall'altra parte» e di «svilupparsi da loro», cioè di andarsene.

Da quest'immagine di Cavalcanti *persona*, Calvino trae spunto per talune considerazioni leggere (ma perché alate come voleva Valéry): se preferite, grazie a una serie di passaggi *apparentemente* desultori (come i voli di Pindaro), si giunge all'esemplificazione più felice di Cavalcanti, poeta della leggerezza, perché esempio sublime di quella *parificazione dei reali* di cui ha parlato un maestro della letteratura italiana, Gianfranco Contini.

Dice Calvino, a proposito della poesia che si propone di rileggere, che: «il peso della materia si dissolve per il fatto che i materiali, qui del simulacro umano, possono essere intercambiabili». Si tratta del celebre sonetto che «s'apre con un'enumerazione d'immagini di bellezza, tutte destinate ad essere superate dalla bellezza della donna amata».

Ma il pensiero di Calvino si distrae a proposito di *e bianca neve scender senza venti*, per andare con la memoria alla celebre ripresa di Dante, *Inf.* 14.30, *come di neve in alpe senza vento*.

Il mio pensiero si distrae invece a proposito di due immagini di bellezza un po' strane per la bellezza di una donna, le due immagini illustrate al v. 2 *e cavalieri armati che sien genti* e al v. 4 *adorni legni 'n mar forte correnti*, cui De Robertis, già nell'introduzione al sonetto, dedica alcune righe: la coppia invertita è in Petrarca 312.20 *né per tranquillo mar legni spalmati, né per campagne cavalieri armati*, il quale «rovescherà genialmente il tema in quello della presenza e dell'identificazione di Laura in tutte le cose», che infatti muoiono con la morte di Laura.

Per me – ripeto – è impossibile non ricordare Saffo. La coppia di immagini cavalieri-fanti e navi (dove alcuni hanno erroneamente voluto vedere una contrapposizione femminile all'ideale maschile e guerresco)

è forse in Saffo sorprendente. Quel che sorprende è la coincidenza tra le «melodie di senso» che giungono al mio «orecchio interno» (Gadamer) quasi all'unisono. I commentatori non mancano di rilevare che il sonetto di Cavalcanti risponde allo schema del *Plazer*, piacere in provenzale, ossia rassegna di ciò che più piace ed è bello a vedersi, per concludere con l'incomparabilità della propria donna.

Saffo, a suo tempo, rispondeva alla classica domanda della cosa più bella su questa terra, servendosi *ante litteram* dello schema della tedesca *Priamel* (traduzione del latino *Preambulum*), che viene spesso riferita ad un genere medievale germanico retorico con le sue più antiche manifestazioni già presso i Greci: e l'esempio di Saffo è tra i più citati.

Questa analogia retorica tra il *Plazer* e la *Priamel*, nonché, ancor prima, presso i Greci, tra *la cosa più bella*, schema che comunque comprende il duplice dettaglio dei soldati e della flotta, è stupefacente. L'analogia ha peraltro i suoi pregi, perché consente di individuare identità, ma anche differenze, insomma di distinguere.

Ha intanto ragione Calvino, circa il suo confronto Cavalcanti-Dante: in Cavalcanti la congiunzione e mette la neve sullo stesso piano delle altre visioni: «una fuga di immagini che è come il campionario delle bellezze del mondo!» (la leggera parificazione

dei reali), mentre in Dante abbiamo un *come*, che racchiude tutta la scena nel quadro di una similitudine, dove tale scena acquista la realtà della concretezza: la similitudine della neve serve a illustrare, in Dante, il paesaggio dell'Inferno sotto una pioggia di fuoco. È vero, in Cavalcanti tutto si muove così rapidamente che non possiamo renderci conto della sua consistenza, ma soltanto dei suoi effetti, mentre in Dante tutto acquista consistenza e stabilità: «il peso delle cose è stabilito con esattezza: *come di neve in alpe senza vento*, cf. *Par. 3.123 come per acqua cupa cosa grave* (la pesantezza qui è quasi attutita)».

Ma veniamo ai nostri Saffo e Cavalcanti (o viceversa). In Saffo la *fuga* è limitata dalla costruzione ad anello, che s'intreccia con la *Priamel*, anzi, per così dire, la incornicia riprendendo le immagini iniziali. Mentre Cavalcanti sembra dimenticarsi di tutte le bellezze del mondo, riprendendo soltanto l'immagine iniziale dell'eterno femminile: *biltà di donna e di saccante core*. Più che di eterno femminile si tratta, forse, di uno specifico femminile, dove ai pregi fisici si devono accompagnare pregi morali, spirituali: *gentil coraggio*, perfino ripetitivo (De Robertis).

Saffo, invece, ama ritornare sulla doppia immagine iniziale, grazie alla *Ringkomposition*, rimotivandola e riprendendone gli effetti luministici dello sguardo e

quelli seduttivi del ‘passo’ (già l’Astimelusa di Alcmane διέβρα con passo veloce) dell’amata Anattoria.

C’è chi sostiene che non esistano coincidenze in letteratura. C’è invece chi prende atto di ciò che la conoscenza empirica ci insegna e cioè che relazioni strette e vincolanti, quanto quelle che esistono tra un modello e un rifacimento, possono darsi anche a proposito di testi fra i quali non è provato alcun rapporto diretto, per cui nel nostro caso – appunto *caso* – e in molti altri come il nostro non è possibile fornire una spiegazione. Dire che si tratta di realizzazioni indipendenti di un medesimo atteggiamento psicologico o antropologico non è altro che enunciare un travestimento cólto della casualità, la casualità con cui la Storia è avvezza ad occultare le testimonianze di sé.

A noi basti, per ora, aver superato lo *shock* del riconoscimento.

La lettura del filologo si è rivelata l’unica lettura *estetica*, se accettiamo l’estetica di Freud e Proust.

Ciò che costituisce la profondità della esperienza estetica non è semplicemente la percezione acuita del nuovo, o la percezione di un mondo *altro*, ma soltanto il passaggio che si apre verso il ritrovamento di un vissuto provvisoriamente dimenticato, verso un tempo perduto, ma sempre ritrovabile.

L'analisi più raffinata dell'epiteto ποικιλόθρονος – notoriamente riferito da Saffo ad Afrodite in apertura della prima Ode – spetta a G. A. Privitera. Sensibile al problema del significato, cui dedica diverse e approfondite pagine, lo studioso inserisce l'*ἡραρα* nella serie morfologica inaugurata dagli omerici *εὐθρονος* e *χρυσόθρονος*, ma, quanto al modello semantico, invoca l'ancora omerico *δαιδάλεος θρόνος*, ricordando «come l'equivalenza tra *ποικίλος* e *δαιδάλεος* è affermata da scoliasti e lessicografi» (Privitera).

Questa, del resto, è l'opinione ormai più comune fra gli interpreti, superato il tentativo, a suo tempo già rifiutato da Wilamowitz, di derivare il secondo elemento del composto da *θρόνα* anziché da *θρόνος*, sulla (unica) base di *Il.* 22.440 s. *ἀλλ' ἦ γ'* (si tratta di Andromaca, intenta a tessere e ricamare) *ιστὸν ὕφαινε ... / δίπλακα πορφυρέην ἐν δὲ θρόνα ποικίλ' ἔπασσε*. Il motivo del rifiuto è – oggettivamente – duplice: da un lato non risulta perspicuo, né appropriato, l'epiteto 'dai bei ricami' riferito a una dea (laddove ad essere ricamato sarebbe verosimilmente il mantello); dall'altro è difficile ed anzi impossibile separare il composto saffico dalla serie strutturale che, oltre ai menzionati *εὐθρονος* e *χρυσόθρονος*, annovera i pindarici *ἀγλαό-*

θρονος, ὑψίθρονος, ὁμόθρονος, gli eschilei λιπαρόθρονος e δίθρονος, etc., per lo più epiteti di divinità.

Non mette conto, d'altra parte, discutere l'evidente *lectio facilior* ποικιλόφρων (in Alcae. 69.7 V. detto della volpe): l'aulico ποικιλόθρον(ε) non è più innocente del successivo δολόπλοκε (v. 2), se si bada alla disposizione chiasmica degli elementi della strofe sapientemente correlati, e se si osserva che la nozione di ποικίλος, già in Omero, «prima ancora che ad ornamenti o a policromie allude più generalmente alla sua complessa e ingegnosa fattura, scaturita dalla mente scaltra dell'artista» (Privitera), capace di costruire come sapeva costruire i propri inganni la dea, il cui cinto – arma seduttiva di Era nella Διὸς ἀπάτη (cf. Il. 14.215) – era appunto ποικίλος.

La (ri)composizione del termine in -θρόνος, vivificata con l'aggettivo ποικίλος, implica, dunque, una caratterizzazione anche metaforica dell'epiteto divino. Dico 'anche', poiché l'invenzione saffica non risulterà meno eclatante, trarrà semmai maggior conforto, da un'indagine volta 'realisticamente' agli oggetti destinati, sin da Omero, all'atto dell'accomodarsi o dell'aggiarsi, regale o divino.

Mentre, e giustamente, si è sottolineata l'equivalenza 'anche' metaforica di ποικίλος e δαιδάλεος, ricorrendo a Pind. Ol. 1.29 δειδαλμένοι ψεύδεσι

ποικίλοις μῦθοι, è passata pressoché inosservata la contigua presenza di due *realia* omerici, solo marginalmente segnalata da Page. In *Od.* 1.130 ss. Telemaco accompagna Atena ad un seggio bello e ben lavorato, prende quindi per sé un altro sedile variegato, lontano dai proci molesti:

αὐτὴν δ' ἔς θρόνον εἶσεν ἄγων, ὑπὸ λίτα πετάσσας,
καλὸν δαιδάλεον· ὑπὸ δὲ θρήνυς ποσὶν ἦεν.
πὰρ δ' αὐτὸς κλισμὸν θέτο ποικίλον, ἔκτοθεν ἄλλων
μνηστήρων κτλ.

L'associazione fra il θρόνος δαιδάλεος e il κλισμὸς ποικίλος non è trascurabile, se si tiene conto non solo dell'equivalenza, già invocata dagli esegeti di Saffo, fra i due aggettivi, ma anche dell'equipollenza regale di entrambi gli oggetti, tanto che i superbi proci, poco dopo (v. 145), non fanno differenza fra l'uno e l'altro.

ἐξεΐης ἕζοντο κατὰ κλισμούς τε θρόνους τε.

Del resto, in *Il.* 8.436 s., Era e Atena

... χρυσέοισιν ἐπὶ κλισμοῖσι κάθιζον
μίγδ' ἄλλοισι θεοῖσι κτλ.

Il κλισμός – che, χρύσεος, si addice appunto a Era χρυσόθρονος (cf., per rimanere all'*Illiade*, 1.511, 14.153, 15.5) – è regale e divino, dunque, quanto il θρόνος. L'intercambiabilità, se non la confusione, fra θρόνος e κλισμός è platealmente attestata in *Il.* 24, dove Achille ἀπὸ θρόνου ὤρτο (v. 515), per poi risiedersi ἐν κλισμῷ πολυδαιδάλω ἔνθεν ἀνέστη (v. 597).

Senza sminuire l'originalità del saffico ποικιλόθρονος, andrebbe tuttavia rammentato (anche tra i *loci similes* di un ricco apparato come quello, ad esempio, offerto dall'edizione della Voigt) che in Omero ποικίλος e δαιδάλεος sono epiteti intercambiabili per κλισμός, a sua volta regalmente e divinamente sostituibile con θρόνος. Lo spiega bene Ateneo, giusto a proposito di *Od.* 1.145, precisando che ὁ γὰρ θρόνος ... ἐλευθέριός ἐστιν καθέδρα σὺν ὑποποδίῳ, mentre ὁ ... κλισμός περιττοτέρως κεκόσμηται ἀνακλίσει, e concludendo: τούτων δ' εὐτελέστερος ἦν ὁ δίφρος (5.192 f). Ma il destino ha voluto che per il più modesto δίφρος occorresse un'auratica formazione quale ποικιλόδιφρος e al vocativo, come si apprende da *Orac. ap. Poll.* 7.112 (= Parke-Wormell, *The Delphic Oracle*, II 106, nr. 257) κάλλιστοι δὲ οἱ Θετταλικοὶ δίφροι, διὸ καὶ ἡ Πυθία ἔφη 'Θετταλὲ ποικιλόδιφρε'. Anche tale occorrenza andrebbe rammentata a proposito, e a conforto, di ποικιλόθρον(ε).

Il carme 96 V. di Saffo è tramandato da una pergamena del VII d.C., P.Berol. 9722 [MP³ 1451, LDAB 3901], che in un mio scritto definitivo ‘una pergamena insidiosa’, edita la prima volta da Schubart nel 1902: *l’editio princeps* contiene i vv. 1-20; successivamente lo stesso Schubart, nonché Lobel e Zuntz si occuparono dei versi seguenti, ma qui non toccheremo il problema della consistenza, vale a dire della lunghezza del componimento, poiché, anzi, ci fermeremo al v. 14.

Si può comunque riconoscere che i vv. 1-14 costituiscono una *tranche* narrativa in sé conclusa: nella perfezione di un quadro raffigurante il ‘passaggio’ da παρθένος a γυνή di una fanciulla del tiaso, grazie a un’immagine lunare – una similitudine, è il caso di dire, pittorica – che ci consegna il plenilunio forse più famoso, certamente il più immaginifico tra quelli safici a noi pervenuti.

Tenteremo qui di interpretare, insidia dopo insidia, i versi in questione, peraltro all’inizio estremamente mutili, del fr. 96 V.

]σαρδ[. .]

πόλ]λακι τυίδε [.]ὼν ἔχουσα

ὡσπ[...]. ὠομεν, [...]. χ[...]
 σε †θεασικελαν ἀρι-
 γνωτα†, σᾶι δὲ μάλιστ' ἔχαιρε μόλπαι·
 <—>
 νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναι-
 κεσσιν ὥς ποτ' ἀελίῳ
 δύντος ἂ βροδοδάκτυλος <σελάννα>
 <—>
 πάντα περ(ρ)έχοισ' ἄστρα· φᾶος δ' ἐπί-
 σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν
 ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις·
 —
 ἂ δ' <ἐ>έρσα κάλα κέχυται τεθά-
 λαισι δὲ βρόδα κᾶπαλ' ἄν-
 θρουσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης.

Ci soffermiamo, qui, su di una tra le varie insidie. Questa sì particolarmente insidiosa (mi si perdoni il *calembour*). Sempre al v. 8, βροδοδάκτυλος, epiteo formulare omerico (ῥοδοδοδάκτυλος) per l'aurora, è riferito alla luna: «mire dictum» osservava Reinach, citato intenzionalmente dalla Voigt.

In effetti, l'aggettivo si è insinuato troppo pacificamente nella ricezione semantica del nostro carne, senza suscitare l'atteso, e dovuto, imbarazzo per la catacresi di Saffo (un *unicum!*), che alquanto imperti-

nentemente, si dovrà ammettere, regala l'epiteto, così esclusivo e carico di *altra* tradizione, alla *sua* luna.

Sul caso si è soffermato, perplesso, almeno Page, ricordando comunque che Blass invocava il riverbero rossastro del tramonto e Fränkel pensava all'eventuale colore rosso della luna. Nessun chiarimento è reperibile nel pur specifico, e recente, studio di Anne Broger sugli epiteti in Saffo e Alceo, mentre non più che simpatica risulta l'ipotesi (credo si tratti dell'ultima in proposito) azzardata da Hindley, il quale, gettando, per così dire, il cuore oltre l'ostacolo, risolve la questione con ἀργυροδάκτυλος in luogo dell'incongruo βροδοδάκτυλος. Al nostro ardito congetturatore resta almeno il merito di avere coraggiosamente (un po' troppo) denunciato l'ancora aperto problema semantico, tentando di riportare la luna nell'ambito coloristico a lei proprio, quello argenteo. Argento a parte, metallo ovviamente topico per qualificare – da sempre e per sempre – lo splendore della luna, continua a non convincermi la chiamata in causa del colore più o meno tendente al rosso per la luna nel nostro 'luminoso' frammento.

La *luna rubens* di Orazio (*Carm.* 2.11, 10 cf. *Sat.* 1.8, 35), esemplarmente citata, non vale per la luna di Saffo esaltata – *et pour cause* – per la luce. È il *lumen* lunare ad abbagliare la poetessa di Lesbo, come tutti gli altri

poeti più ‘moderni’, a cominciare dal pedissequo Orazio, questa volta epodico (15.1 s.), il quale con il suo

*nox erat et in caelo fulgebat luna sereno
inter minora sidera*

indica ai futuri poeti, ed eventuali seguaci, la via aperta da Saffo, quando corregge nel fr. 34 V.

ἄστερες μὲν ἄμφι κάλαν σελάνναν
ἄψ ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος
ὄπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη,
γᾶν (ἐπὶ πᾶσαν)

il celeberrimo notturno omerico di *Il.* 8.555-559, in cui la luna, non ancora piena eppure inopinatamente φαεινή, sta perigliosamente al centro delle stelle, per forza luminose perché protagoniste del paragone con i fuochi accesi dai Troiani.

La stessa via è perseguita da Dante, *Par.* 23.25 s.

Quale ne' plenilunii sereni
Trivia ride tra le ninfe etterne,

e, a suo modo, anche da Leopardi, *La sera del dì di festa*, 1-4

Dolce e chiara è la notte e senza vento
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
Posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna,

dove il poeta recupera anche il notturno omerico (correggendolo, tuttavia, come già Saffo), avendolo già tradotto quale esempio di mirabile «spettacolo sentimentale», proprio della poesia «antica» (Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*).

In tutti questi poeti 'brilla' l'idea che la luna, nell'occasione di un sereno e quieto plenilunio, riveli (così esplicitamente Leopardi) le cose del mondo: «la notte che (*scil.* durante la notte che) le cose ci nasconde» canta lo stesso Dante di *Par.* 23.3. Perché la luna, per i poeti mediterranei – greci, latini, neolatini – è evidentemente 'femmina', prestandosi quindi a *προσωποποιΐαι* femminili; ma, ancor più 'chiaramente', il plenilunio è una sorta di miracolo notturno, che, di contro alla quotidiana luce del giorno, si verifica quando si dia la coincidenza con il culmine del ciclo lunare sia della serenità del cielo sia dell'assenza di venti (*νήνεμος αιθήρ* è già in *Il.* 8.556): affinché le cose, anche di notte, si vedano come fosse giorno.

30 Credo, insomma, che l'*abusio* semantica *βροδοδάκτυλος* (*σελάννα*) stia a significare – per una sorta di

corto-circuito poetico – l’aurora di un giorno notturno (un «Sole anche di notte» recita il titolo di un film italiano ‘utopistico’ di due registi intellettuali) che si affaccia auroralmente non appena cali il sole (v. 7 s. ἀελίω | δύντος) e la luna annunci la sua luce per poi illuminare ‘a giorno’ terra e mare, vale a dire il mondo visibile, senza trascurare i minimi particolari, *in primis* l’erbario afroditico prediletto da Saffo (rose, cerfoglio, meliloto, naturalmente rugiadosi).

È il momento di citare alcuni ‘illuminanti’ versi di *Hymn. Lun.* (*H.Hom.* 23) 5-6, ... στίλβει δέ τ’ ἀλάμπετος ἀήρ / χρυσέου ἀπὸ στεφάνου, ἀκτίνες δ’ ἐνδιάονται, e 11, ἐσπερίη, διχόμενος· ὅ τε πλήθει μέγας ὄγμος.

Qui la luna riluce sulla terra, così che l’aria scura s’illumina della sua ‘corona’, ma, soprattutto, i suoi raggi ἐνδιάονται, quando Σελήνη appare al tramonto del sole (v. 11 ἐσπερίη) e al culmine del mese (v. 11 διχόμενος), quando cioè il suo ciclo si compie (v. 11 ὅ τε πλήθει μέγας ὄγμος).

Il verbo ἐνδιάω è prezioso, non soltanto perché raro: gli interpreti affermano che le ἀκτίνες – prerogativa primaria del sole, qui della luna piena – per il rapsodo si fregiano del senso di «brillare come la luce del giorno» (Cassola): ἐνδιάω è probabilmente un arcaismo, poi variamente ripreso (ma anche banalizzato) dagli alessandrini, indice comunque di genuini-

tà per cui «the writer may intend it to mean ‘are as bright as day’» (Allen – Halliday – Sikes).

L’incanto della nostra iper-rappresentazione lunare è sembrata, a taluni interpreti, fuori misura e, al di là di ogni idiosincrasia estetica, sembra difficile contestare che «la comparazione comincia come comparazione, poi diventa l’elemento più importante» (Perrotta); tuttavia più che di confusione tra «paragone e cosa paragonata», si tratta qui di preminenza se non di autonomia della veduta notturna, per l’assoluta forza del *lumen* lunare, rivelatore, come dicevamo, delle cose del mondo. Non per caso, anzi, abbiamo visto la luna illuminare ‘a giorno’ l’intero orbe terracqueo grazie anche allo ‘straordinario’ epiteto βροδοδάκτυλος.

Così, molto prima che nella *Sera* di Leopardi, dove la luna «posa» intransitivamente e metonimicamente in quanto raggio (Peruzzi), per Saffo la sua luce ἐπίσχει θάλασσαν ἐπ’ ἀλμύραν κτλ. Il «posa» leopardiano appare insomma la perfetta traduzione poetica dell’ἐπίσχει saffico riferito alla luce della luna: che si irradia però distesamente e uniformemente, laddove nella *Sera* «la luce lunare non si sponde in modo uniforme, ma è frastagliata dalle ombre» (Peruzzi), così da soddisfare, dal punto di vista del poeta, «quella parte della teoria del piacere, dove si dimostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimen-

ti, ecc. ci destino idee indefinite» (Leopardi, *Zibaldone*, p. 1744 s.). Va tuttavia ricordata un'altra e non meno nota riflessione dello stesso poeta: «per lo contrario la vista del sole o della luna in una campagna vasta e aprica, e in un cielo aperto, ecc. è piacevole per la vastità della sensazione» (Leopardi, *Zibaldone*, p. 2053 s.).

Non sarebbe dispiaciuto al poeta moderno il (non ancora scoperto) notturno 'antico', tutto rischiarato dalla luna: «una vasta e tutta uguale pianura, dove la luce si spazia e diffonde senza diversità», immagine «piacevolissima» proprio «per l'idea indefinita in estensione, che deriva da tale veduta» (Leopardi, *Zibaldone*, p. 1746).

Tempo fa ho studiato la fortuna della sindrome amorosa più celebre nella letteratura greca e latina: fortuna che vorrei qui precisare limitatamente alla *facies* grammaticale con cui subito si annuncia il poetico (prima che romanzesco) *coup de foudre* a partire da Saffo (31.7 s. V.)

ὥς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φωνή-
σ' οὐδὲν ἔτ' εἶκει,

riecheggiata da Teocrito (2.82)

χὼς ἴδον, ὥς ἐμάνην. ὥς μοι πυρὶ θυμὸς ἰάφθη,

entrambi comunque preceduti da Omero (*Il.* 14.294)

ὥς δ' ἴδεν, ὥς μιν ἔρωσ πυκινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν,

archetipo di ogni seduzione letteraria (Timpanaro).

Identica appare la sintassi – scandita da ὥς... ὥς... (ὥς), che istituisce un'esatta coincidenza temporale tra il vedere e l'innamorarsi – ma diversa è la situazione di volta in volta rappresentata. Sicuramente, nella ripresa teocritea, Simeta rievoca il *p r i m o* incontro con Delfi e, dunque, il *p r o p r i o i n n a m o r a m e n -*

to a prima vista esprimendosi con l'indicativo (ἴδov): «non appena lo vidi, subito persi la testa etc...»; mentre in Saffo, il congiuntivo (ἴδω) non dice del primo (né del solo) impatto visivo con l'amata, ma di o g n i sua apparizione ai propri occhi con tutte le note conseguenze: «non appena io ti veda, subito non mi riesce neppure di parlare etc...». Quanto a Omero, la vista di Era, che provoca in Zeus un improvviso desiderio amoroso, malgrado l'uso dell'indicativo (ἴδεν) non è certamente la prima: la prima occasione, cioè, del divino innamoramento. Teocrito, memore sì di Saffo, ma non meno di Omero, ne avrebbe prescelto lo schema sintattico, «che prestava assai bene ad esprimere» l'amore a prima vista, il vero *coup de foudre* che mancava sia in Omero sia in Saffo (Timpanaro).

Fin qui l'ormai comune, e pacificata, opinione degli studiosi. Non è un caso, tuttavia, che la singolarità della grammatica saffica – l'uso del congiuntivo in luogo dell'indicativo già omerico e poi teocriteo – abbia suscitato una disputa sulla stessa tradizione del testo lirico a causa della sua sintassi, disputa a suo tempo risolta da Page: il fatto che in Saffo «the first ὡς introduces an aorist subjunctive and the second a present indicative» costituisce certo un'eccezione fra tutti gli altri casi – compresi quelli latini, introdotti da *ut... ut... (ut)*, come vedremo – in cui ὡς «introduces

aorists indicative in both halves of the formula» (e in tutti e tre i segmenti temporali teocritei), ma si spiega dal momento che il modello omerico è da Saffo adattato «to suit the requirements of her context» (Page), adattato insomma alla propria situazione. I termini di tale adattamento non sembrano tuttavia chiari allo stesso Page, il quale «ha il torto» osserva Privitera «di ritenere che ‘quando ti guardo’ equivalga a ‘quando ti guardo (con lui)’», cioè con l’uomo che si accompagna all’amata, poiché è chiaro, invece, che «con il v. 7», proprio da quando Saffo parla solo di sé (!), «da un’occasione particolare si slitta in una condizione generale, valida sempre» (Privitera).

D’accordo su tale condizione generale, senza dubbio differente da una storia particolare come quella teocritea, ma è sorprendentemente sfuggito che la stessa condizione valida sempre, proprio in quanto ripetibile, a Saffo era suggerita dallo stesso modello epico, che di séguito recita

οἶον ὅτε πρῶτόν περ ἐμογέσθην φιλότῃτι
εἰς εὐνὴν φοιτῶντε.

Già Zeus, dunque, appena vide Era q u e l l a v o l t a, fu preso d’amore c o m e l a p r i m a v o l t a. Saffo condensa la frase omerica – che nel giro di due ver-

si e mezzo descriveva il divino e ripetuto incontro amoroso – in un nesso sintagmatico, dove l'originale introduzione di ὡς col congiuntivo, in appropriata funzione iterativa, mira appunto a moltiplicare l'occasione indefinitamente. Uno schema sintattico, e sintetico, abile a sostenere anche ideologicamente l'eterna vicenda del ritorno d'amore, l'aurea norma temporale (o, se si vuole, atemporale), cui corrisponde, sul piano spaziale, la legge della 'giusta' reciprocità fra amante e amato. Grazie a un tale 'cronotopo' (Bachtin), ciclico perché di natura sacrale, si giustifica, e anzi si impone, la disidentificazione di persona e occasione 'logicamente' richiesta dell'emblematica vicenda saffica. L'iterazione dell'amoroso evento, qui 'compendiata' da ὡς col congiuntivo, altrove e altrimenti – non solo in Saffo, ma in tutta la lirica arcaica – è segnalata dall'ossessivo δηῦτε, a sua volta annunciato nell'Ode ad Afrodite (vv. 15, 16, 18) da αἶ ποτα κἀτέρωτα (v. 5), cui seguono altrettanti e ovvi indicativi: l'insistente appello alla dea affinché la solita vicenda ritorni, però felicemente, si avvale del ricordo del già accaduto, poiché, in una così stringente logica iterativa, «il rammentare i precedenti non solo conferisce maggiore autorità d'invocazione, ma rappresenta una forma di costrizione esercitata sulla potenza divina» (Longo).

È dunque la singolarità dell'inedito (in assoluto) modo verbale – il congiuntivo che ‘rompe’ la serie indicativa nella topica sequenza ὡς... ὡς... (ὡς) – a significare, già grammaticalmente, il ripetersi del ‘colpo al cuore’ secondo il dettato della nostra Ode: con un fine ‘semantico’ di portata generale, se non universale, dove le sfere dell’umano e del divino – di memoria omerica – si compenetrano per l’identica manifestazione dell’eterno ritorno d’amore. Teocrito invece si fermerà, nel rileggere i versi di Omero, al racconto dell’*hic et nunc*, attenendosi all’uso dell’indicativo, ma trascurando il ‘come prima’ non più funzionale all’umana storia di Simeta e Delfi (in realtà trasferendo sulla terra la vicenda dei già umani, troppo umani Zeus ed Era). Insomma, mentre della medesima vicenda Saffo rispetta, a suo modo riscrivendola, la divina ricorrenza del ἱερός γάμος, Teocrito coglierà ‘laicamente’ il solo attimo dell’incontro, che, in termini lineari (cronologici), diventerà propriamente l’inizio di una storia di cui si racconterà anche la fine.

Come mi è già accaduto di osservare, Saffo ‘scopre’ che gli effetti dell’amore sono identici a quelli della paura o, meglio, che il ‘colpo al cuore’ ha lo stesso e immediato esito di uno spavento: non poche conferme offrono, in proposito, l’antica letteratura medica e, naturalmente, la tradizione poetica precedente e successiva alla celebre Ode, non esclusa la radicale ‘esegesi’ di Lucrezio.

La chiave di lettura della sindrome saffica – il balbettio, il brivido (la sensazione di caldo-freddo), l’affievolirsi della vista, il ronzio alle orecchie, il sudore, il tremore, lo scolorire del volto, il venir meno e quasi morire – non è, comunque, l’ambiguità «così da permettere per tutti gli elementi due letture fondamentali: quella della paura con Lucrezio o quella dell’amore con Teocrito ed altri» (Privitera), anzi t u t t i gli altri. Puntualmente i lettori dell’Ode constatano, sempre stupiti, che qui Saffo non parla e s p l i c i t a m e n t e d’amore: perché qui Saffo non è ambigua, semmai ‘metaforica’, nel senso che non dice una doppia (o mezza) verità, ma «letteralmente parlando *mente*» oppure, che è lo stesso, nasconde in forma di αἴνιγμα ciò che vuole asserire come «qualcosa di *vero*» (Eco). Nella metafora in questione – dettata da un’esperienza esistenziale prima che poetica – al ‘tenore’ ἔρως

corrisponde il 'veicolo' φόβος, fin da Omero rappresentato nei termini del campo semantico che tradizionalmente gli è proprio.

Lucrezio (3.152 ss.) non fa che demetaforizzare i patemi di Saffo riportandoli al loro naturale *Bildfeld*, quello del *metus*, dove vorrei più a fondo osservare, nei particolari, come

*verum ubi vementi magis est commota metu mens,
consentire animam totam per membra videmus,
sudoresque ita palloremque existere toto
corpore etc.*

Una lettura, questa, penetrante fino alla radice del malessere saffico. Una 'esegesi' per giunta chiosata dallo stesso poeta in corso d'opera: tale *vemens metus*, coinvolgente la *mens*, ovvero l'*animus*, assieme all'*anima*, ossia l'intero 'io' vitale, prefigura i materiali effetti della più distruttiva delle passioni, nient'altro che la passione d'amore, anatomizzata, nel libro seguente, e stigmatizzata perché irresolubilmente ansiogena (chi ne è affetto si riserva *curam certumque dolorem*, cf. 4.1067), in quanto naturalmente insaziabile (è la stessa natura a negare che *unde est ardoris origo, restingui quoque posse eodem corpore flammam*, cf. 1086 s.).

40 La vicenda che Saffo rivive e ogni volta rappresenta

con la medesima angoscia – l'amore come paura che l'amato non riami, paura «nel momento iniziale della solitudine» (Privitera), «paura di una perdita che è già avvenuta, sin dall'inizio dell'amore» (Barthes) – è contemplata da Lucrezio con gli occhi della ragione, come una 'forma' della condizione umana. Una forma più che mai generale e valida sempre, marcata nella presaga, e pregnante, descrizione del *metus* dalla stessa 'forma del tempo', e della sintassi: il presente introdotto da *ubi* annuncia una paradigmatica eventualità che il simultaneo *videmus* tende a oggettivare esemplificandone, con una serie martellante di infiniti (*consentire, existere, infringi, caligare, sonere, succidere, concidere*), i patologici e immediati effetti sul corpo e le sue parti. Una 'tempistica' adeguata dalla più letterale delle traduzioni poetiche di Saffo: tutto succede nell'*anima* allorché la paura sconvolge l'*animus*, peraltro situato *media regione in pectoris* (v. 140), come si conveniva alla *καρδία* colpita fisiologicamente ἐν στήθεσιν (v. 6).

Lucrezio a parte, i poeti d'amore seguaci di Saffo si attingono, comunque, alla complessa patologia provocata dalla sola vista dell'amata. Primo, come s'è visto, Teocrito, che però storicizza l'antica *fabula* (di qui l'uso *ad hoc* dell'indicativo) adattandola a quella di Simeta, il cui lettore 'implicito' è chiamato ad apprendere nei particolari perfino quotidiani. Risulta precisata, ma pure rimpicciolita, la stessa 'paura' saffica: dopo il vero colpo di fulmine (vv. 82 ss.), quando la vera storia di Simeta e Delfi ha un séguito, e un infelice compimento, riemerge la sintomatica angoscia d'amore, che tuttavia finisce per ridursi al timore delle più banali conseguenze: la perdita della verginità, destinata peraltro a verificarsi.

Non più 'auratica', la vicenda si risolve in termini, per così dire, domestici, che nulla tolgono, ovviamente, alla realistica drammaticità della nuova situazione. Da Teocrito in poi, anche nei poeti latini, non comanderà più l'eterno ritorno d'amore, ma, fatta eccezione per Catullo, sarà il momentaneo *coup de foudre* ad avere fortuna presso gli autori di 'storie' narrate dall'inizio alla fine (lieta nel solo romanzo).

ut vidi, ut perii, ut me malus abstulit error,

dove Damone ricorda icasticamente il momento in cui, fanciullo, fu preso d'amore per Nisa. Il modello più immediato è, con tutta evidenza, il nostro Teocrito, da cui Virgilio riprende la situazione e l'uso dell'indicativo introdotto, tutte e tre le volte, da *ut*: c'è l'innamoramento a prima vista, e la 'memoria' del triplice *ὡς* che garantisce l'intenzione allusiva: a Virgilio si ispira, a sua volta, la doppia *variatio* ovidiana da tempo individuata, rispettivamente, in *Her.* 12.33 (35) *et vidi et perii nec notis ignibus arsi*, e 16.135 *ut vidi obstipui*: in entrambi i casi si tratta di un improvviso innamorarsi.

Siamo passati (dopo Lucrezio) a Virgilio e comunque ai poeti latini perché non si può certo sostenere che Callim. fr. 260.2 Pf. *ὡς ἴδον, ὠ[ς] ἄμα πάντες ὑπ[έ]τρ[ε]σ[α]ν ἠδ[ὲ] φόβη]θεν* alluda a una situazione erotica, mentre la lista degli imitatori, anche tardi, di Teocrito – da Mosch. *Eur.* 74 s. *ἦ γὰρ δὴ Κρονίδης ὡς μιν φράσαθ' ὡς ἐόλητο θυμόν*, a Oppian. *Hal.* 4.97 *ὡς ἴδον, ὡς ἐπέχυντο*, Colluth. 255 *ὡς ἴδεν, ὡς ἐκάλεσσε καὶ ἐς μυχὸν ἤγαγεν ἀυλῆς* – ne ripetono la storia 'lineare', ma senza la puntualità virgiliana, non solo formale, che segna una vera e propria rinascita del racconto teocriteo, non più costretto al 'ciclo' inesorabile dell'amorosa visione.

Tale visione, nella sua forma affatto peculiare, ritorna in Catullo (51.6 s.)

*nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi,*

a rappresentare, nel contesto di una traduzione poetica normalmente giudicata «faithful without being strictly exact» (Robinson Ellis), una fedelissima adesione a Saffo: «al vederti, Lesbia, non mi resta un filo di voce etc...». Un'adesione che esibisce un fatto, e un atto, identicamente ripetibile, e ascrivibile – già grammaticalmente – alla perfetta coincidenza temporale tra il vedere e l'innamorarsi, però moltiplicabile all'infinito. Una fedeltà poetica al modello saffico mai abbastanza apprezzata, forse, nel senso che stiamo delineando. Senza voler sminuire qui ogni tentativo biografistico, non sembra tuttavia così importante insistere – di contro alla duratura felicità dell'innominato *ille qui*, fronteggiando Lesbia, *identidem ... spectat et audit* (vv. 2 ss.) – su quello che per Catullo sarebbe «an isolated privilege, provided perhaps by an invitation to dinner at Metellus' house» (Quinn). Già Kroll, a proposito di *identidem* osservava che l'avverbio «ist wichtig: eben wer ihre Gesellschaft dauernd ertragen kann, ist glücklich, und glücklicher als C.,

dem schon der erste Anblick die Besinnung raubt»; e, più di recente, Fordyce nota che «the addition of *identidem* generalises what is a particular situation in Sappho's poem», dove per situazione particolare opportunamente s'intende q u e l preciso tête à tête fra q u e l l' uomo (κῆνος ὄνηο) e la ragazza, mentre ai successivi vv. 7 ss. si passa a una condizione generale. È in questa condizione generale che Catullo si riconosce, tuttavia affrancando anche la felice condizione del rivale da ogni contingenza. Gli interpreti insistono sull'incremento, rispetto a Saffo, «des *identidem* mit seiner Vorstellung einer sehr langen Dauer dieses Beisammenseins» (Syndikus): l'avverbio peraltro connota la doppia azione *spectat et audit*, situata nell'adonio, dove Saffo collocava ὑπακούει (mentre Saffo sorvolava sullo sguardo dell'innominato, Catullo rinuncia alla voce, ma non al sorriso, di Lesbia).

Una «Steigerung» o, da altro punto di vista, «departure from Sappho», quella di *identidem spectat*, volta a rappresentare il necessario, per Catullo, contrappunto di sguardi, già espresso dall'intensivo *spectat* in concorrenza col momentaneo *aspexi*: al proprio *Augenblick* (in senso propriamente etimologico), con tutte le conseguenze psicofisiche di memoria saffica, si oppone la 'innocua' durata dell'*Anblick* rivale, i cui felici effetti sono assicurati da *identidem* non tanto nel

significato di ‘incessantemente’ quanto piuttosto di ‘ripetutamente’. Non sembra così appropriata la fisicità degli occhi – come, invece, la loro tranquilla possibilità di rivolgersi all’amata lungo un durevole incontro – a rappresentare la perfetta antitesi di un solo sguardo sulla stessa donna, causa di puntuale anche se provvisorio deliquio. La polare entità della (possibile) iterazione visiva non impedisce, comunque, che entrambi gli sguardi appartengano alla stessa specie di quella condizione generale, e sempre valida, invocata dagli interpreti sia di Saffo sia di Catullo, cui appunto compete la stessa ‘grammatica’ per lo più disattesa da Teocrito in poi.

Quanto alla fedeltà di Lucrezio nei confronti di Saffo, più ‘filosofica’ di quella, assolutamente ‘naturale’ si direbbe, di Catullo, non sarà un caso, tuttavia, che – l’uno esorcizzando l’eros entro i margini dello sfogo sessuale, l’altro semplicemente vivendolo – tutti e due i poeti romani accettino comunque la ‘passione’ quale ‘distruttrice dell’ordine’, un ordine in crisi cui entrambi oppongono risposte ‘disimpegnate’, l’uno col razionalismo epicureo, l’altro con lo snobismo neoterico (Canali).

Comunque sia, la nostra disamina ha inteso fin qui evidenziare una sostanziale differenza fra due rappresentazioni del ‘colpo al cuore’, quelle di Saffo e di

Teocrito: rispettivamente due diverse letture, per così dire poetico-esistenziali dello stesso archetipo omerico – l'unica occorrenza sintattica, in tutto l'epos, di ὡς... ὥς... in contesto erotico – che aveva offerto una 'forma (anche grammaticale) del contenuto' passibile di duplice sviluppo. Certamente, la 'secolarizzazione' teocritea della vicenda saffica (ma già omerica) ha avuto maggiore fortuna presso non solo i poeti, ma anche gli autori di romanzo.

Ci limiteremo a due esponenti, Achille Tazio e Longo, più che rappresentativi nel loro genere, non solo letterario, ed esemplari, pur *cum variatione*, anche ai nostri fini.

Chi più di altri, forse, ha saputo felicemente cogliere (in letteratura) l'essenza del tempo, misurando sul 'cronotopo' il significato di 'genere', ha non meno felicemente individuato nel romanzo greco il 'tempo d'avventura', fissando peraltro – nella congerie di temi, nient'affatto nuovi perché già elaborati da altri generi della letteratura antica: il primo incontro, l'improvvisa passione, le tempeste, i naufragi, le guerre, i rapimenti, le agnizioni, le digressioni geografiche, le esibizioni retoriche etc. – due punti, quello di partenza e quello d'arrivo, ovvero due momenti biografici affini (l'incontro fra i due protagonisti, con lo scoppio inevitabile della reciproca passione, e la conclusiva unione felice, che si salda direttamente con l'amore esplosivo all'inizio della storia), entro i quali si costruisce tutto il romanzo «d'avventure e di prove» (Bachtin), la cui durata, una sorta di iato extratemporale, è una linea delimitata dai due punti del tempo biografico. Non è qui il caso di soffermarsi sulla logica di tale 'geometria', basterà citare

lo stesso Bachtin, colpito dalla fulminea dichiarazione di Clitofonte alla vista di Leucippe: «come la vidi, restai subito tramortito».

Racconta infatti il protagonista (1.4, 4)

ὥς δ' εἶδον, εὐθύς ἀπωλώλειν,

esattamente quando la τύχη dà inizio al δράμα, fissando il primo e necessario punto biografico, cui seguirà il tempo d'avventura fino al punto finale, anch'esso biografico, che si salda al primo incontro, perché abbia inizio la 'vita vera' di Leucippe e Clitofonte al di là del 'romanzo'.

La formula teocritea ha fatto lunga scuola, a giudicare dal suo esito perfino romanzesco (ὥς ... εὐθύς), dove il 'motivo dell'incontro' – cronotopo per eccellenza e, in letteratura, forse 'il più importante', cui l'indissolubilità della determinazione temporale (in uno stesso tempo) da quella spaziale (in uno stesso luogo) imprime un carattere formale «quasi matematico» – nel romanzo appartiene, non a caso, a quel 'tempo della vita' che già Teocrito aveva raccontato, realisticamente, a proposito della storia d'amore di Simeta e Delfi.

Quanto a Longo, invece, le *Avventure pastorali di Dafni e Cloe* conservano – malgrado l'irruzione del

tempo, appunto, d'avventura – una parte dello «specifico tempo idillico ciclizzato (ma non ciclico)» (Bachtin), che consiste nell'armonizzazione del tempo quotidiano della vita pastorale (di memoria bucolica alessandrina) con il tempo della natura.

Ma la *variatio* – cui prima si accennava a proposito dei due esemplari autori di romanzo e dei due rispettivi 'modelli' di innamoramento – non sta nella diversità del cronotopo (naturalmente 'contaminato', nel caso del romanzo pastorale, dal tempo bucolico) quanto piuttosto nell'assoluto estro di Longo, intenzionato a distinguersi né solo nel genere letterario che gli è proprio. Così, arrischiandosi a narrare maliziosamente una doppia educazione sentimentale, per di più complicata da una sofisticata *suspence* erotica, l'autore giunge finalmente all'innamoramento dei due protagonisti (che non può evidentemente capitare al primo incontro, visto che i ragazzi sono cresciuti insieme): s'innamora prima Cloe, nel momento in cui 'scopre' la bellezza di Dafni appena uscito, splendente in tutto il corpo abbronzato, dall'acqua della sorgente; poi Dafni, nell'attimo in cui Cloe gli schiocca un bacio, che in lui provoca brividi, batticuore, rossore nonché la necessaria 'scoperta' della bellezza di lei, bionda e candida creatura dai grandi occhi di giovenca.

ἐδόκει δὲ τῇ Χλόῃ θεωμένη καλὸς ὁ Δάφνις, ὅτι
δὲ τότε πρῶτον αὐτῇ καλὸς ἐδόκει τὸ λου-
τρὸν ἐνόμιζε κτλ.,

fenomeno che provoca, assieme al conseguente ἔπαι-
νος di Cloe, l'ἔρωτος ἀρχή, e di 1.17, 2 s.

τότε πρῶτον καὶ τὴν κόμην αὐτῆς ἐθαύμα-
σεν ὅτι ξανθὴ καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ὅτι μεγάλοι
καθάπερ βοῶς καὶ τὸ πρόσωπον ὅτι λευκότερον
ἀληθῶς καὶ τοῦ τῶν αἰγῶν γάλακτος, ὥσπερ
τότε πρῶτον ὀφθαλμοὺς κτησάμενος, τὸν
δὲ πρότερον χρόνον πεπηρώμενος.

Insomma, nel capriccioso *Bildungsroman* erotico-pasto-
rale l'amore restituisce la vista laddove, di norma, era
la vista a provocare l'innamoramento. Al 'miracolato'
Dafni si scioglie pure, amorevolmente, la lingua (1.19).

Se il pur ritardato colpo di fulmine appartiene alla
logica narrativa 'lineare' messa in voga da Teocrito,
Longo tuttavia rinuncia al topico ὡς... ὡς... (ὡς), per
adottare la formula τότε (vel οἶα) πρῶτον esplici-
to segnale dell'ἔρωτος ἀρχή, e oggettivo ritorno al pri-
mo, in letteratura, di tutti gli incontri d'amore, quello
tra Zeus ed Era, la cui fulminea passione era annuncia-
ta, sintatticamente, dal 'prosastico' οἶον ὅτε πρῶτον

pianamente seguito dall'indicativo. Un appropriato riuso, da parte di Longo (non importa se consapevole), del segmento temporale a suo tempo evitato da Teocrito e ora abilmente rimodulato in prosa.

Con l'adesione a Saffo di Lucrezio e Catullo concorderà, a distanza di tempo, l'intima convinzione di un poeta moderno, ancora disposto a cantare l'eterno ripetersi della (solita) vicenda d'amore, e di paura, però illuministicamente indagata e almeno dubitativamente motivata con la riscoperta di una solitudine, per così dire, primaria. Così Leopardi, con parole antiche, inizia la seconda strofa di *Amore e Morte*, 27 ss.

Quando novellamente
 Nasce nel cor profondo
 Un amoroso affetto,
 Languido e stanco insieme con esso in petto
 Un desiderio di morir sente:
 Come non so: ma tale
 D'amor vero e possente è il primo effetto.
 Forse gli occhi spaura
 Allor questo deserto...

La sensazione saffica di (quasi) morte – non appena si annuncia il sentimento d'amore – qui si traduce in desiderio di morte: di «quiete» prima della tempesta (v. 41 s.), quando sarà naturalmente impossibile quella «infinita felicità» (v. 38 s.) necessaria ad

abitare il «deserto del mondo» ovvero «della vita». Ma, più che dall'equazione tra amore e morte si resta impressionati dall'identificazione dell'amore con la paura, la stessa che *les anciens* (confortati da Lucrezio) riconoscevano in Saffo: un'impressione che diventa agnizione anche per *les modernes*, se illuminati da un passo dello *Zibaldone* (pp. 3443-46) sul tema de «lo spaventare», che

«è proprio (...) della impressione che fa la bellezza su quelli dell'altro sesso che la veggono o l'ascoltano o l'avvicinano (...); e questo si è quasi il principale effetto ch'ella produce a prima giunta (...). E lo spavento viene da questo, che allo spettatore o spettatrice, in quel momento, pare impossibile di star mai più senza quel tale oggetto, e nel tempo stesso gli pare impossibile di possederlo com'ei vorrebbe; (...) i desideri come son penosissimi nella lor durata e nel loro corso, così riescono spaventosi nella lor nascita (e più quel d'Amore, ch'è più penoso, perché più forte; massime negl'inesperti».

Una precoce chiosa non solo al nostro *Canto*, ma anche a *Consalvo* (vv. 20 ss.)

S e m p r e in quell'alma
Era del g r a n d e s i o stato più forte
U n s o v r a n o t i m o r. Così l'avea
Fatto schiavo e fanciullo il troppo amore,

e soprattutto *Aspasia* (v. 7 s.)

Nell'alma a s g o m e n t a r s i a n c o r vicina
Quella superba v i s i o n r i s o r g e,

dove si conferma una ricorrente 'verità' poetica, ed esistenziale, annunciata in *Amore e Morte* fin dall'*incipit* «Quando novellamente», un'indicazione temporale solo formalmente di petrarchesca memoria: formalmente e sostanzialmente di ascendenza saffica, si dovrà concludere, forse oltre le intenzioni, sicuramente non contro le affinità elettive leopardiane.

Graeca Tergestina

Studi e testi di Filologia greca

coordinati da

Olimpia Imperio e Andrea Tessier

- 1 Dionigi di Alicarnasso, *Sulla composizione dei nomi* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων), a cura di F. Donadi e Antonia Marchiori, Trieste, EUT 2013, 425 pp. [ISBN 978-88-8303-473-2]
- 2 C. O. Pavese, *La metrica e l'esecuzione dei generi poetici tradizionali orali nell'Ellade antica* (in preparazione)
- 3 A. Tessier, *Vom Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca d'inizio Ottocento*, Trieste, EUT 2012², 157 pp. [ISBN 978-88-8303-386-5]

Graeca Tergestina

Praelectiones Philologiae Tergestinae

coordinate da

Olimpia Imperio, Francesco Donadi e Andrea Tessier

- 1 L. Lomiento, *Antichi versi greci. Considerazioni sullo statuto documentario delle fonti metriche*, Trieste, EUT 2013, 66 pp. [ISBN 978-88-8303-523-4]
- 2 M. G. Bonanno, *La lettura del filologo*, Trieste, EUT 2014, 56 pp. [ISBN 978-88-8303-568-5]
- 3 O. Imperio, *Aristofane tra antiche e moderne teorie del comico*, Trieste, EUT 2014, 68 pp. [ISBN 978-88-8303-550-0]
- 4 A. Tessier, *Peani in dattili tra Ellade classica ed età imperiale*, Trieste, EUT 2014, 74 pp. [ISBN 978-88-8303-545-6]
- 5 P. Volpe, *Il dolore di Fedra tra passato e presente*, Trieste, EUT 2014, 90 pp. [ISBN 978-88-8303-579-1]

Finito di stampare nel mese di novembre 2014
presso EUT Edizioni Università di Trieste