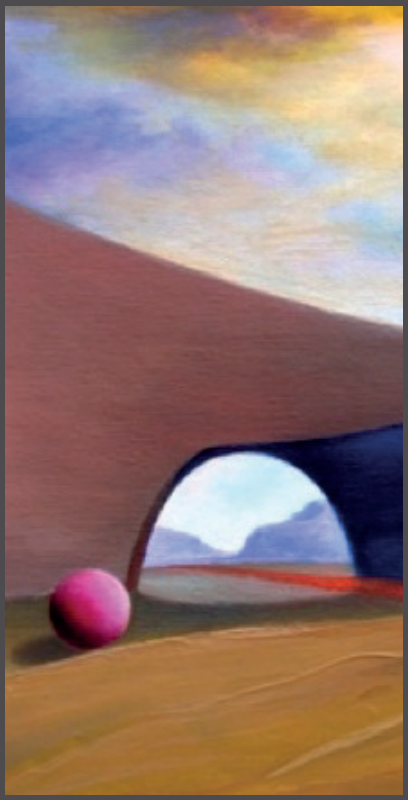
ERAT OLIM



NUOVI MATERIALI E CONTRIBUTI PER LA STORIA DELLA NARRATIVA GRECO-LATINA

2 (2022)

EUT

ERAT OLIM
NUOVIMATERIALIECONTRIBUTIPERLASTORIADELLANARRATIVAGRECO-LATINA
2 (2022)

Direttore responsabile: Paola Paolucci

Sede della direzione: Dipartimento di Lettere. Lingue, letterature e civiltà antiche e moderne – sede di Palazzo Silvi, via del Verzaro, 61 – 06123 PG

Comitato editoriale: Lucio Cristante (Università degli Studi di Trieste), Paola Paolucci (Università degli Studi di Perugia), Valentina Prosperi (Università degli Studi di Sassari), Biagio Santorelli (Università degli Studi di Genova), Antonio Stramaglia (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"), Loriano Zurli (Università degli Studi di Perugia)

Segreteria di redazione: Lorenzo Luciano Cecconi, Maria Nicole Iulietto, Cristina Pagnotta, Francesco Ragni, Elena Sportolari, Paola Tempone

Comitato scientifico: Alessandro Barchiesi (Università degli Studi di Siena), Marcos Flavio Carmignani (Universidad nacional de Córdoba – Argentina), Evangelos Chrysos (Università di Atene), Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa), Lucio Cristante (Università degli Studi di Trieste), Irene J.F. De Jong (Università di Amsterdam), Massimo Fusillo (Università degli Studi dell'Aquila), Stephen Harrison (Corpus Christi College, Oxford), Carlo Martino Lucarini (Università degli Studi di Palermo), Giuseppina Magnaldi (Università degli Studi di Torino), Francisca Moya Del Baño (Universidad de Murcia), Paola Paolucci (Università degli Studi di Perugia), Andrea Polcaro (Università degli Studi di Perugia), Valentina Prosperi (Università degli Studi di Sassari), Carlo Pulsoni (Università degli Studi di Perugia), Biagio Santorelli (Università degli Studi di Genova), Gareth Schmeling (University of Florida & Johns Hopkins University), Antonio Stramaglia (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"), Giulio Vannini (Università degli Studi di Firenze), Loriano Zurli (Università degli Studi di Perugia)

Periodico registrato presso il Tribunale di Perugia in data 12.09.2019
Proprietà del Direttore responsabile

Impaginazione
Elisa Widmar

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2022

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.

ISSN 2785-1958 (print)
ISSN 2785-1346 (online)

EUT Edizioni Università di Trieste
via Weiss 21 – 34128 Trieste
http://eut.units.it
https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste

Area scientifica:
10 Scienze dell'Antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche

Settori concorsuali:
10/D1 Storia antica
10/D2 Lingua e letteratura greca
10/D3 Lingua e letteratura latina
10/D4 Filologia classica e tardoantica
10/E1 Filologie e Letterature medio-latina e romanze
10/F4 Critica letteraria e letterature comparate
10/N1 Culture del vicino Oriente antico, del Medio Oriente e dell'Africa

Peer Review Process:
'a doppio cieco' per tutti i contributi con *referee* esterni

Codice etico:
conforme a regolamento ANVUR (= Agenzia Nazionale per la Valutazione della Ricerca), art. 10.2

ERAT OLIM

2 (2022)

NUOVI MATERIALI E CONTRIBUTI PER LA STORIA DELLA NARRATIVA GRECO-LATINA

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Indice

Paola Paolucci
VII *Prospettive. Dalla "Presentazione della nuova serie di un periodico scientifico* 'EratOlimMC' *(Teams, 25 novembre 2021)"*

María Paz López Martínez
1 *¿Hubo también una Críside novelesca? Algunas observaciones al* P.Gen. *inv. 65 (LDBA 5268)*

Marcos Carmignani
41 *Observaciones sobre un* topos *en Petronio (81,3)*

Paola Paolucci
61 *Il personaggio di Ercole ed il comico (in una sillaba)*

Lorenzo Cecconi
105 *Uno strato 'inter-figurale' del Socrate apuleiano*

Recensioni

129 Longus, *Daphnis and Chloe*, edited by E. Bowie, Cambridge Greek and Latin Classics, Cambridge 2019, pp. 338 (Besprechung di Carlo M. Lucarini)

137 L. Costantini, *Apuleius Madaurensis*, Metamorphoses. *Book III. Text, Introduction, Translation, and Commentary*, Brill, Leiden-Boston 2021, pp. 375 (recensione di Paola Tempone)

PAOLA PAOLUCCI

Prospettive
Dalla "Presentazione della nuova serie di un periodico scientifico 'EratOlimMC' *(Teams, 25 novembre 2021)"*

Come proseguire? Dove vogliamo andare? Direi – poi lascerò a Voi la parola ed ascolterò le proposte che emergeranno in sede di discussione – che le linee individuate in occasione della prima *Call*[1] possano essere mantenute anche per le successive. Peraltro, ho già ricevuto contributi e promesse di contributi per il secondo numero consentanei ad esse. Direi anche che irrinunciabile dev'essere l'attenzione alla filologia e alla critica del testo tradizionale. In questo campo auspicherei possa distinguersi questo Periodico rispetto alle linee programmatiche di altri. Mi piacerebbe che il *Textual Criticism* in relazione al 'romanzo'/'racconto'

[1] Il primo volume della nuova serie è stato preceduto da una *Call for Papers* che ha individuato quali linee tematiche le seguenti cinque: 1. Problemi di filologia e critica del testo applicati a testi della narrativa greco-latina; 2. La narrativa letteraria greco-latina ed i supporti materiali della sua trasmissione; 3. Interferenze fra la narrativa greco-latina ed altri generi letterari (narrativa ed epos, epillio, commedia, altri generi poetici, retorica, storiografia, artigrafia, agiografia, etc.); 4. La fortuna della narrativa greco-latina nelle letterature medievale, umanistica (latina e romanza) e nelle letterature moderne in prospettiva comparativistica; 5. Motivi di narrativa greco-latina letti in chiave transdisciplinare con attenzione ad aspetti antropologici, artistici e di cultura materiale.

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

ERAT OLIM 2022 (2), VII-XIX DOI: 10.13137/2785-1346/33546
ISSN 2785-1346 (online)
ISSN 2785-1958 (print) https://www.openstarts.units.it/handle/10077/33546

si studiasse e si applicasse tenendo presente anche, per così dire, criteri-guida per certi versi originali: ovvero potremmo provare a investigare il testo narrativo con attenzione alla mobilità/fluidità strutturale di questa tipologia testuale. Tale 'mobilità' è qualcosa di molto differente dalla comune variantistica di trasmissione e dalle consuete varianti redazionali. Le redazioni plurime del testo narrativo ed il pullulare delle sue varianti potrebbero essere interpretati anche come il riverbero constante dell'oralità (reale o fittizia che sia)[2] su di esso, anche quando delle voci narranti si è spenta l'eco e restano solo le pagine scritte o lette *lepido susurro*. Parafrasando i *Veda*, secondo i quali la parola è primogenitura della legge eterna, potremmo dire che la parola è primogenitura della narrativa. Questo potrebbe avere conseguenze testuali. La pluralità redazionale, macroscopica ad es. nell'*Historia Apollonii regis Tyri*, è piuttosto simile per certi versi, almeno concettualmente e geneticamente, a quella che si osserva nelle tradizioni dei testi artigrafici: come ogni cuoco aggiunge il suo ingrediente e fornisce la sua versione di una ricetta, così ogni narratore e fruitore di una storia la può raccontare modificandola un po'. I testi narrativi, almeno alcuni di essi, sono testi sedimentari o testi a grappolo che si sono sfaldati o hanno perso acini nel corso della loro trasmissione ed il loro editore con questo aspetto deve fare i conti – crederei – costantemente con attenzione spiccata alle tecniche di costruzione del romanzo (si parla di 'infilzamenti' o anche di 'blocchi') e alle tracce di sutura fra le sue parti. Ma nel mentre affermiamo questo, evochiamo anche alcune peculiarità dell'oralità che è arte – stando a Zumthor – fatta di "tecniche di assemblaggio, di combinazione, di *collage*".[3] Esemplificativa, per certi versi, di quello che sto dicendo è, ad es., la differenza redazionale, nella tradizione ms. di Achille Tazio, tra il testo dato dal papiro Grenfell-Hunt e quello dei mss. Per altri versi è

---

[2] Cf. Bonafin 2002, p. 433: «L'universalità della narrazione può spiegare la sostanziale omologia fra le strutture formali riscontrate nella narrativa naturale e quelle reperibili nella narrativa letteraria: c'è un'invarianza degli schemi che distribuiscono e segmentano il racconto, sia nella comunicazione quotidiana, orale e spontanea, sia in quella artistica, scritta e riflessa».

[3] Cf. Zumthor 1999, p. 121.

esemplificativa la composita congerie di *branches* costituente nei mss. il *Roman de Renart*.[4] Rileggiamo, dunque, romanzi e racconti *arrectis auribus* e poi magari ne riparliamo; chissà che non ne emergano aspetti interessanti. Ma come rinvenire tracce di questa oralità primigenia senza possedere registrazioni audio? Può esser sufficiente evidenziarne la presenza dietro i lessemi *dicunt*, *ferunt, fertur, satis constat et sim.*? Non so. Se è vero che "la biblioteca dell'oralità è la memoria", come Cardona ebbe a sostenere,[5] allora sarebbe più proficuo analizzare le parti narrative maggiormente caratterizzate da precedure retoriche di mnemotecnica. Mi accontenterei, tuttavia, di esaminare i risultati della frizione fra il piano della trasmissione ms. e i cinque momenti della tradizione orale individuati da Zumthor (produzione, trasmissione, ricezione, conservazione, ripetizione), ma molto altro si potrebbe fare.[6]

Sono convinta comunque che la testualità narrativa conservi nei secoli della sua produzione e della sua trasmissione l'impronta della realtà performativa originaria: sappiamo, infatti, da Aristofane, Senofonte ed Ateneo (rispettivamente *Plut.* 177; *Conv.* I 11-16 e *Deipn.* XIV 614) che esistevano dei cantastorie, dei narratori pubblici di mestiere, detti γελωτοποιοί, i quali avevano un corrispettivo a Roma[7] nei *fabulatores* dei conviti e delle corti. Ebbene, probabilmente le tracce di tale realtà di fruizione ed esecuzione orale affiorano anche nella redazione scritta e codificata della narrativa, a ben guardare. Ed in ogni caso è da perseguire il recupero dell'oralità primigenia e folclorica che si cela nella narrazione scritta, senza essere schifiltosi rispetto a temi di pertinenza antropologica.[8]

---

4 Cf. Bonafin 2002, p. 450: «Il *Roman de Renart* non è un romanzo nel senso moderno, bensì il nome collettivo dato a un certo numero di testi, le *branches*, che la tradizione manoscritta ci ha serbato in grandi antologie, ordinate ciascuna in modo diverso».

5 Cf. Cardona 1983, p. 36.

6 Andando oltre rispetto alla Rimell 2007.

7 Cf. Plaut. *Pers.* 392; *Stich.* 400; Suet. *Aug.* 74.

8 Cf. Zumthor 1984 e Vansina 1976.

Luigi Pepe accolse contributi di carattere antropologico nei primi numeri della Rivista. A questo alveo disciplinare potrebbero essere ricondotti studi sulla reciproca interdipendenza fra favolistica, paremiografia e idiomatica. Pensiamo a quante tracce favolistiche si conservino nei proverbi e in modi di dire tutt'ora correnti (come 'fare la parte del leone', 'la gallina dalle uova d'oro' *et sim.*).

Un ulteriore aspetto meritevole di attenzione, che mi pare possa discendere dalla quinta linea tematica,[9] è quello dell'implicazione delle c.d. "scienze sussidiarie", come ad es. la storia dell'arte antica che potrebbe concorrere nella analisi delle parti ecfrastiche dei romanzi, oppure la numismatica che può essere molto utile per stabilire la datazione dei reperti narrativi meno noti, come mi è occorso di verificare seguendo la tesi sull'*Hadrianus* di un'allieva[10] che dopo aver lavorato al CEDOPAL di Liegi frequenta ora un dottorato su progetto consorziato alla Sant'Andrews e a Bonn, oppure la storia della geografia e delle esplorazioni rapportabile alle peripezie dei personaggi romanzeschi. Speciale attenzione si dovrebbe prestare anche alla papirologia che molti buoni risultati ha prodotto e promettenti esiti sta esibendo nell'ambito del romanzo greco e conseguentemente anche di quello latino. Non meno importanti mi parrebbero ancora gli studi linguistici non solo greci e latini ma anche mediolatini e romanzi, considerata l'apertura a plurimi registri linguistici propria del genere romanzesco. E quando parlo di 'lingua' intendo anche semplicemente/banalmente la grammatica. Il tempo del racconto si studia anche attraverso i tempi verbali.[11]

In considerazione dell'intitolazione originaria della rivista alla *storia* (della narrativa greco-latina) giudicherei molto favorevolmente anche lavori sulla ricezione della narrativa antica[12] nelle letterature moderne,

---

9 Cf. n. 1.

10 Cf. Salibra 2019.

11 Cf. Zink 1983, p. 29.

12 *Pace* Fedeli 1991, p. 117: «Il romanzo classico greco e latino, in quanto genere letterario, non ha avuto un futuro e ha esaurito la sua non lunga vita nel mondo

specie in quelle mediolatina e romanza: gli *exempla* medioevali (dei quali è padre riconosciuto Valerio Massimo) sono indubitabilmente debitori dei racconti brevi tardoantichi e opere caleidoscopiche come, ad es., l'*Hypnerotomachia* Polyphili non possono prescindere – come è notorio – dagli antecedenti narrativi classici. È altrettanto notorio – per fare ulteriori esempi – che le novelle apuleiane del libro VIII delle *Metamorfosi* possono essere ravvisate nell'episodio ariostesco di Tanacro, Olindro e Drusilla. Ma potremmo citare anche il modello novellistico della *Sposa di Corinto* di Goethe. Per non parlare delle riprese di Apuleio da parte del Boccaccio o dell'influenza esercitata da Eliodoro con le sue *Etiopiche* su Tasso, Cervantes e Racine.

Mi chiedo e Vi chiedo se sia ancora opportuno riflettere sull'aspetto eidetico della narrativa antica e, in caso di risposta affermativa, come sia opportuno reimpostare l'indagine. Io crederei che possano conservare ancora un certo fascino, certi tratti suggestivi, ricerche sulla c.d. "canonizzazione dei generi inferiori", come anche sulla "evoluzione delle forme narrative dal mito alla fiaba, all'*epos* e al romanzo"[13] oppure sul rintracciamento di elementi narrativi in altri generi letterari, dando per acquisito il concetto che il romanzo è genere aperto, misto e ricco di fermenti, ma al contempo avverto la necessità di un superamento e di ridefinizioni. Ormai è assodato che gli antichi stessi non avevano una consapevolezza eidetica sovrapponibile a quella moderna che scaturisce appunto dalla stagione romanza e che è chiaramente visibile nella pluralità di termini greci e latini (nient'affatto sinonimici) con cui essi stessi designano le proprie produzioni narrative. E mi/Vi chiedo anche se valga ancora la pena interrogarsi sulle origini e sulla preistoria del genere dopo gli studi di Reitzenstein, Hausrath e Marx del 1912-1913, di Rohde del 1914, di Perry e Lavagnini del 1920-1921, di Paratore già dal 1928, di Cataudella e Trenkner del 1957-1958 ed altri. Direi che le

---

stesso che lo aveva generato», il quale tuttavia a p. 151s. si sofferma sulla presenza delle allusioni al *Satyricon* in *Quo vadis?* di Sienkiewicz.

[13] Cf. Meletinskij 1993.

auree parole di Bachtin[14] circa l'impotenza della teoria letteraria a definire il romanzo come genere (indiscutibilmente proteiforme e sincretico) siano ancora valide.

Come certamente avrete intuito, c'è una venatura retorica (negativa, un *num*) nella mia domanda. Mi parrebbe, infatti, che dovremmo individuare una nuova pista di ricerca, una pista che muova bensì dalla valorizzazione e dalla attualizzazione di un aspetto individuato già da Luigi Pepe. Tutti sappiamo che la narrativa *sapit hominem*; proviamo dunque a codificare un nuovo umanesimo della narrativa antica riscoprendone il valore didascalico nei periodi di crisi; la forza insita nella narrativa di superare la morte: non è caso che peste e novella o *Novel* camminino di pari passo, come ci insegnano Boccaccio e Manzoni. Chi difese l'opportunità di lasciare aperte le librerie durante il *lockdown* dello scorso anno, vide giusto: le pandemie non si superano soltanto con le scienze esatte; e, d'altro canto, i racconti non sono soltanto occasioni di evasione, non hanno soltanto funzione consolatoria, non suscitano soltanto la *Lust*, ma contengono con il loro sapore 'umano' paradigmi valoriali e mondi affettivi a tal punto potenti da consentirci di superare ogni isolamento, ogni distanziamento. Più che di una eidetica della narrativa antica crederei possa esser utile studiare un umanesimo sociale della stessa.

Un altro ambito meritevole ancora di attenzione, sotto il profilo del suo rapporto osmotico (se non generativo, come credettero taluni un tempo) è quello delle declamazioni, dove trovano espressione sia il mondo della fantasia sia l'umanità. Un genere, quello della declamazione, che sta conoscendo un certo *revival*, come dimostra la pubblicazione, proprio quest'anno, presso Olms, di *Die lateinische Deklamation* di Stefan Knoch. Le categorie della retorica tradizionale possono essere invocate, in ogni caso, anche per indagini sulle modalità di costruzione di facezie e motti di spirito nelle narrazioni antiche. I mille volti dell'umorismo potrebbero riceverne nuova luce. Indagare il binomio di retorica e narrativa significa fare i conti con la produzione di e per la scuola: altro settore di studi molto importante. Ed in ogni caso sempre

[14] Cf. Fedeli 1989, p. 343.

valide rimangono le affermazioni di Norden sul romanzo erotico nella celeberrima *Prosa d'arte*.

Ci si può chiedere legittimamente se davvero siano applicabili ancora categorie d'indagine che appaiono consolidate addirittura nel gergo dell'esegesi del racconto, come quella di 'antieroico' applicata comunemente ai personaggi/attori della narrativa. Una rivisitazione possibile ed interessante di questa categoria potrebbe risiedere nell'applicazione della tecnica d'indagine interfigurale ai personaggi romanzeschi: quanto più essi vengono descritti come antieroici sul piano denotativo, tanto più potrebbero nascondere echi di personaggi eroici sul piano connotativo ed interfigurale; e viceversa. Attraverso questa via (allusiva) si può giungere, inoltre, ad attingere tutto ciò che è mito e meraviglia oltre il realismo. Per intenderci: dietro il triangolo amoroso più triviale possono sempre far capolino Efesto, Ares ed Afrodite. A proposito di loro; tutti ricordiamo la gran rete che imprigiona gli amanti mettendoli alla berlina di fronte agli altri dèi nella versione omerica. Essa è un oggetto concreto. La narrativa antica pullula di oggetti che la letteratura, meglio, la narratologia ha studiato per molto tempo come emblemi, come simboli o come elementi dell'ambientazione. Essi dovrebbero essere ristudiati come documenti, utili agli scopi di altri ambiti disciplinari per i quali la narrativa antica si candida ad essere sussidiaria e documentaria. A Perugia in questi ultimi mesi siamo tutti affascinati dalla malia che promana dai mosaici di Madaba, alla cui riscoperta si sta dedicando una importante ricerca archeologica sponsorizzata anche dal nostro Ateneo. Certo è che quelle scene musive non si possono intendere appieno senza la conoscenza della narrativa coeva. Per questo motivo ho chiesto al ricercatore archeologo che coordina quel progetto di scavi di entrare nel *Board* di questa mia rivista; egli per cortesia non mi ha risposto di no (anche se non ha materialmente contribuito sinora) ed io con altrettanta cortesia mi dico certa che saprà cogliere lo stimolo collaborativo. Mi piace ricordare, infatti, che la diffusione del *Romanzo di Nino* venne provata anche dalla sua allusione in due mosaici del II secolo ad Antiochia ed Alessandretta, come accadde anche al *Romanzo di Metioco e Partenope* richiamato da un altro mosaico antiocheno.

Auspico un sempre crescente apporto dei grecisti a questo nostro Periodico scientifico: non solo degli intenditori dei cosiddetti *Big Five* o dei frammenti di altri romanzi greci (argomento sul quale uscirà nel secondo numero un corposo articolo), ma anche dei cultori di Omero, nella misura in cui è opinione condivisa che il «grande archetipo del romanzo d'amore, d'avventura e di viaggi» sia «costituito dall'*Odissea*».[15]

Un filone di studi 'classico' concerne il rapporto fra storiografia e narrativa. Tutti conosciamo il racconto erodoteo di Gige e Candaule. Molto si è scritto in proposito. Tuttavia potrebbe essere interessante lavorare ancora sulla presenza di motivi novellistici nella storiografia, specie in quella biografica (*e.g.* Plutarco, Svetonio, l'*Historia Augusta*) e, d'altro canto, sulla spiccata capacità della biografia storica di generare romanzi moderni. Esempio noto a tutti è la potente suggestione esercitata sulla Yourcenar dalla biografia di Adriano dell'*Historia Augusta.*

A dire il vero, sarebbe curioso – io mi divertirei a farlo – rintracciare motivi novellistici dappertutto; persino in Catullo. Non sembri una *boutade*. Ricordiamo tutti la testimonianza plutarchea (*Crass.* 32, 4) relativa al ritrovamento di un esemplare dei *Milesiakà* di Aristide fra i bagagli di un ufficiale dell'esercito di Crasso durante l'ultima fase della guerra partica, intorno al 53 a.C. Come dire che certa narrativa ai tempi di Catullo era letteratura – diremmo oggi – 'di consumo'; ed il fatto che si sentisse l'esigenza di approntarne una traduzione latina, da parte di Cornelio Sisenna, ne costituisce conferma. Nella profluvie di studi sul c. 1 di Catullo c'è stato chi, peraltro, volle vedere nel *Cornelius* dedicatario del *libellus* non Cornelio Nepote, come vuole la *communis opinio*, ma proprio Cornelio Sisenna. In fondo, poeti d'amore si citano fra i *testimonia* della narrativa e, *ioci*, parola tematica catulliana, fa capolino nel celeberrimo accenno dei *Tristia* ovidiani alla traduzione di Sisenna: v. 443 sg. *Vertit Aristiden Sisenna nec obfuit illi, / historiae turpes inseruisse iocos.* Insomma, in materia licenziosa narrativa e lirica breve catulliana parlavano probabilmente la stessa lingua. Ricercare motivi novellistici in Ovidio è poi pratica sempre accattivante. Già Pepe nella sua me-

[15] Cf. Fedeli 1989, p. 349.

morabile ed ancora attuale voce *La narrativa* del Dizionario Marzorati (alla quale attingo, anche in questa occasione, a piene mani) fornisce numerose esemplificazioni in proposito. Non sarà dunque caso che le *Metamorfosi* ovidiane abbiamo potuto generare romanzi anche in tempi relativamente recenti come accadde nel 1988 con *Il mondo estremo* di Ransmayr. Ovidio metamorfico e la narrativa – a ben guardare – si incontrano anche sul piano delle tecniche di costruzione del racconto. Proviamo, ad es., ad esaminare in maniera sinottica l'uso della prolessi in Ovidio e in Petronio. Ebbene, il «sistema di segnali», escogitato dall'autore del *Satyricon* per legare con fili sottilissimi i blocchi del suo prosimetro (penso alle evocazioni dell'episodio odissiaco del Ciclope nel blocco 'nave di Lica' e nell'altro blocco del cap. 97, quando il *puer* si nasconde sotto il letto sorreggendosi alle cinghie del telaio di appoggio del materasso come Ulisse all'ariete), potrebbe essere paragonato all'impiego della prolessi attuato da Ovidio (penso a mero titolo d'esempio al colore dello zolfo della similitudine della teda che apre la narrazione dell'episodio di Narciso[16] anticipando il conclusivo cromatismo del fiore).[17]

Motivi novellistici e veri e propri racconti s'inseriscono anche nell'epistolografia; penso alla storia di un avventuriero dell'epistola VII 2 di Sidonio Apollinare, ma altri esempi famosissimi potrebbero essere addotti. Interessante sarebbe anche confrontare le peripezie romanzesche con la letteratura odeporica *stricto sensu*.

Per non parlare poi del debito enorme che ha contratto l'agiografia con il romanzo. (Ma il discorso potrebbe allargarsi a dismisura fino a comprendere il macro-binomio di romanzo e religione). Sono infatti peculiari del racconto proprio quegli *ineptia, levia* ed *improbabilia*

---

[16] Cf. Ov. *Met.* 3, 370ss. *Ergo ubi Narcissum per devia rura vagantem / vidit et incaluit, sequitur vestigia furtim, / quoque magis sequitur, flamma propiore calescit, / non aliter, quam cum summis circumlita taedis / admotas rapiunt vivacia sulphura flammas.*

[17] Cf. Ov. *Met.* 3, 486ss. *Quae simul adspexit liquefacta rursus in unda, / non tulit ulterius, sed, ut intabescere flavae / igne levi cerae matutinaeque pruinae / sole tepente solent, sic attenuatus amore / liquitur et tecto paulatim carpitur igni, / et neque iam color est mixto candore rubori / nec vigor et vires et quae modo visa placebant.*

che indussero il cardinale Bellarmino a contestare il progetto dei *Fasti Sanctorum* che poi, nonostante tutto, sfociò negli *Acta Sanctorum.*

Molto si è scritto sugli autori dei romanzi classici e sulla categoria stessa di 'autore'. Mi piacerebbe che questa immortale categoria della letteratura di ogni tempo fosse indagata rispetto alle quattro funzioni che secondo Roland Barthes[18] il Medioevo aveva stabilito attorno al libro: *scriptor*, *compilator*, *commentator*, *auctor*. Sarebbe interessante riflettere in che misura ognuna di dette funzioni abbia esercitato un ruolo nel modo d'intendere l'autorialità di coloro che composero testi narrativi nell'Antichità. In una prospettiva di 'critica della ricezione' potremmo ancora indagare l'autore antico come personaggio, secondo che avviene, ad es., di Petronio personaggio del celeberrimo *Quo vadis?*, di *Neropolis* di Hubert Monteilhet (del 1984) *et sim*.

Si parla talora di letteratura di raccolta, comprendendo in questa definizione sia la lessicografia, sia le opere miscellanee, sia le antologie. Per quanto attiene la narrativa potremmo parlare, mutuando la definizione dal lessico della merceria e dei commercianti, di campionari di storie. Anche questi dovremmo (ri)studiare meglio. Penso, ad es., al *Dialogus miracolorum* di Cesario di Heisterbach ed alle sue storielle in bilico fra comicità e prodigio.

Insomma, molti gli spunti, numerose le suggestioni. Spero che parecchi le raccolgano e si leghino a questa nuova serie della Rivista di Luigi Pepe con proficue collaborazioni ed interessanti contributi. Io, per parte mia, mi impegnerò a traghettarli verso la pubblicazione possibilmente senza naufragare, cioè in modo sicuramente dissimile, anzi del tutto contrario, rispetto a quello seguíto dalla rana con il topo della meravigliosa *fabella* del *Romulus* elegiaco di Maria di Francia con la quale mi piace concludere:

Rana sibi murem filo confederat, audet
nectere fune pedem, rumpere fraude fidem.
Pes coit ergo pedi, sed mens a mente recedit.

---

[18] Cf. Barthes 1969.

Ecce natant; trahitur ille, sed illa trahit.
Mergitur ut secum murem demerget, amico
naufragium faciens naufragat ipsa fides.

Abbiate, dunque, fiducia e contribuite con Vostri lavori ai prossimi numeri del Periodico in nuova serie, cui spero vorrà impartire la sua benedizione anche il suo Fondatore che mi piace immaginare impegnato a *fabulari cum Domino*.

Abbreviazioni bibliografiche

Barthes 1969
R. Barthes, *Critica e verità*, trad. it., Torino 1969.

Bonafin 2002
M. Bonafin, *Il racconto*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. II, *La circolazione del testo*, Roma 2002, pp. 433-462.

Cardona 1983
G.R. Cardona, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in A. Asor Rosa, *Letteratura italiana*, II, *Produzione e consumo*, Torino 1983, pp. 25-101.

Fedeli 1989
P. Fedeli, *Il romanzo*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I, *La produzione del testo*, Roma 1989, pp. 343-373.

Fedeli 1991
P. Fedeli, *Il romanzo*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma 1991, pp. 117-200.

Meletinskij 1993
E.M. Meletinskij, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, trad. it., Bologna 1993.

Rimell 2007
V. Rimell, *Seeing Tongues, Hearing Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel*, Eelde 2007.

Salibra 2019
F. Salibra, *De Hadriano imperatore*, Perugia 2019.

Vansina 1976
J. Vansina, *La tradizione orale. Saggio di metodologia storica*, Roma 1976.

Zink 1983
M. Zink, *Le temps du récit et la mise en scène du narrateur dans le fabliau et dans l'exemplum*, in M. Picone, G. Di Stefano, P.D. Stewart, *La Nouvelle*, "Actes du Colloque International de Montréal", Montréal 1983, pp. 27-44.

Zumthor 1984
P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, trad. it., Bologna 1984.

Zumthor 1999
P. Zumthor, *Una cultura della voce*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. I, t. I, Roma 1999, pp. 117-146.

MARÍA PAZ LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Alicante, maripaz.lopez@gcloud.ua.es

¿Hubo también una Críside novelesca? Algunas observaciones al *P.Gen*. inv. 65 (LDBA 5268)

Abstract

Il P. Gen. inv. 65 appartiene a un lotto di papiri, provenienti dall'*Arsinoites*, fatti acquistare da Jules Nicole negli anni 1892-1893. Il testo greco sul *recto* veniva definito come "sorte de commentaire philosophique". Come tale venne registrato anche dal Pack[2] sotto il nr. 2995. Esso fu pubblicato per la prima volta da M. Serena Funghi in *Analecta Papyrologica*, vol. V, 1993, pp. 5-19, con un *Addendum* di Fabrizio Conca. Si tratta di un testo vergato in una libraria rotonda della seconda metà del II secolo d.C., che trasmette parte di tre colonne di scrittura gravemente lacunose. La decifrazione della scrittura è molto problematica, ma già Serena Funghi aveva potuto escludere tassativamente che si trattasse di un commentario filosofico, definendolo come frammento erotico appartenente ad un contesto narrativo. Si individua una scena in cui a parlare in prima persona è un personaggio femminile, che si rivolge ad un altro personaggio anch'esso femminile. E non si esclude anche un interlocutore maschile. Si ipotizza che il frammento sia tratto da un romanzo. Esso è già stato incluso come *incertum* nella sua edizione di frammenti papiracei di romanzi greci del 1998. Qui si sottopone il papiro ad una nuova revisione. Se ne propone un'edizione molto accurata, corredata di un ampio apparato critico. Segue una traduzione che rispecchia lo stato lacunoso del testo e un commento che discute l'aspetto filologico e linguistico, le scene, i personaggi, gli ipotesi. Si individuano echi da Caritone e da altri romanzieri; si indicano come ipotesi la commedia di Menandro, il mimo, Luciano, l'antologia di lettere di Alcifrone ed altri. Si offre un'ipotetica ricostruzione della vicenda.

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

ERAT OLIM 2022 (2), 1-40 DOI: 10.13137/2785-1346/33547
ISSN 2785-1346 (online)
ISSN 2785-1958 (print) https://www.openstarts.units.it/handle/10077/33547

The P. Gen. inv. 65 belongs to a lot of papyri, coming from Arsinoites, bought by Jules Nicole in the years 1892-1893. The Greek text on the recto *was defined as "sorte de commentaire philosophique". As such it was also recorded by Pack*[2] *under the nr. 2995. It was published for the first time by M. Serena Funghi in* Analecta Papyrologica, *vol. V, 1993, pp. 5-19, with an* Addendum *by Fabrizio Conca. It is a text written in a round book-writing of the second half of the 2nd century AD, which transmits part of three columns of writing seriously incomplete. The deciphering of the writing is very problematic, but Serena Funghi had already been able to absolutely exclude that it was a philosophical commentary, defining it as an erotic fragment belonging to a narrative context. We can identify a scene in which a female character speaks in the first person addressing another character who is also female. A male interlocutor is not excluded. It is assumed that the fragment is taken from a novel. It has already been included as incertum in 1998 edition of papyrus fragments of Greek novels. Here the papyrus undergoes a new revision. A very accurate edition is proposed, accompanied by a large critical apparatus. A translation follows, reflecting the incomplete state of the text, and a commentary that discusses the philological and linguistic aspects, the scenes, the characters, the hypotexts. There are echoes of Chariton and other novelists; the comedy of Menander, the mime, Lucianus, the anthology of letters by Alkiphron and others. A hypothetical reconstruction of the story is offered.*

Keywords
Papyri, fragments, Greek Novel, critical edition

I. Introducción[1]

El *P.Gen*. inv. 65 (MP3 02632.110 = LDAB 5268) se conserva en la Biblioteca de Ginebra[2]. El texto literario aparece en el recto de un rollo de papiro procedente de Arsinoíte que fue adscrito a la segunda mitad del siglo II d.C. por su primera editora[3]. López Martínez lo incluyó en su edición de fragmentos de novelas con la catalogación de *incertum*[4]. En la segunda mitad del mismo siglo II d.C., se reutilizó el verso para anotar un catálogo de objetos en latín (*Chartae Latinae antiquiores* (ChLA) 1 10 Ro descr. (Bruckner, Albert / Marichal, Robert).

La obra de ficción se reparte en tres columnas, en muy mal estado debido a lagunas y abrasiones. Se conservan los finales de línea de la primera, buena parte de la columna central y los comienzos de línea de la tercera. También los dos intercolumnios y el margen inferior. El margen superior se ha perdido. Las columnas comprenden 33 (I col.), 36 (II col.) y 20 (III col.) líneas de escritura respectivamente y cada línea unas 18 letras, que están alineadas por ambos lados superior e inferior.

La grafía es redonda, reposada, con remates de algunas letras (especialmente evidentes en ny y, en algunos casos, iota). El cuidado de

---

[1] Estoy en deuda con Rafael Gallé Cejudo de la Universidad de Cádiz, con Juan Luis López Cruces y Lucía P. Romero Mariscal de la Universidad de Almería y con Antonio Stramaglia de la Università di Bari, *meliores et doctiores*, por sus sugerencias para el comentario o propuestas para el texto. También agradezco las meticulosas indicaciones de los anónimos revisores de este artículo. A Antonio López García de la Universidad de Alicante, en adelante ALG, le doy las gracias por haberme revisado la edición del texto griego. Ninguno de ellos es, por supuesto, responsable de los errores que haya podido cometer. Este trabajo se ha podidio realizar gracias a la ayuda concedida por la *Fundación BBVA*, a través de su programa Logos.

[2] Doy las gracias a la Directora de la biblioteca por haberme permitido la consulta del original, también al personal de la sala de manuscritos y al Prof. Paul Schubert de la Université de Genève. En la web, se puede acceder a una imagen del fragmento (http://www.ville-ge.ch/musinfo/imageZoom/?iip=bgeiip/papyrus/pgen65-ri.ptif).

[3] Funghi 1993. La publicación se completa con el certero comentario de Conca 1993.

[4] López-Martínez 1998, 156-162, número 18.

la estética se manifiesta también en los puntos de ayuda para alinear las columnas –I.3 y 8– y en los trazos de relleno (signo _) al final de las líneas I.7, II.8 y, probablemente, en II.15 y II.18. Es posible que este signo sirviera también para destacar la intervención de ciertos personajes: –Φι en I.7 y Χρυϲίδα, en II.8–. También hay una abreviatura en II.16: ω̅ y quizás en I.25: ι̅. También presenta una posible corrección de ϲ en ν: I.11. Además, presenta signos de puntuación: I.12, I.19, II.6, II.10 y dudoso en I.20: ϲ·ε. La grafía νκ se prefiere a γκ –II.14 y II.23–. Se practica la elisión: δ' ὅτι II.2; τ' ἐδήλωϲαϲ II.3; δι' ἐμὲ II. 9; δ' ἴϲωϲ II. 8-9; γλυκύτατ' εἶπεν II.13; γ' ἀρᾶ II.22.

Todo apunta a que estamos ante un trabajo profesional que Funghi equipara al *P.Colon*. inv. 3328 (*Fenicíacas* de Loliano). También se podría comparar al *PSI* 1220 (*Estáfilo*) y, por tanto, al *P. Oxy*. 4811 (*Paniónide*, que comprende una columna completa de 27 líneas) o al *P. Berol*. 9782 (comentario del *Teeteto* de Platón).

Funghi es cautelosa tanto a la hora de editar el texto como de catalogarlo ("si è più spesso indotti a trascrivere in base a suggestioni, è possibile che non sempre io sia riuscita a descrivere oggettivamente le tracce", p. 10).

El autor tiende a evitar el hiato, aunque mantiene cierto margen de flexibilidad, como sucede en el caso de otros novelistas[5]: se admite detrás del artículo (ἡ Ἠὼϲ: I.15), detrás de καί (καὶ ἔφη: II.10) y en contacto con semivocal (μοι ἁμαρ[: II.25).

El contexto remite a escenas y personajes de comedia. En sentido amplio, se mantiene la consideración del fragmento como «literatura de entretenimiento»[6] y la cautela con respecto a su catalogación.

Lo que se presenta, a continuación, es una revisión del texto, de la función de los personajes en la trama y de los *loci paralleli* que se pueden

[5] Cf. Reeve 1971, 514-39. Sobre el tema del hiato en los fragmentos novelescos, cf. López-Martínez 2021 (versión preliminar).

[6] Cf. Stramaglia 1996, 97-166.

establecer como intertextos[7]. Algunas de estas ideas ya se apuntan en la *ed.pr*. y en López-Martínez 1998.

II. Texto

I

...

[c. 15] .ε̣ρ̣
[c. 15] ..ε
[c. 7]...ι̣c̣εμει
[c.8]α̣ πολεμεῖ, τυ-
[c.8] .ε̣τ̣αῖc ἀcβέc- 5
[τωι c. 5] c̣ὶ κέκαυcαι
[c.8] . .c̣ τινα φι-_
[c.8] . καὶ πᾶcι θυ-
[c.9]α̣ μὴ λυπεῖc
[c.9] τ̣α̣ὐ̣τ̣αc τ̣ὰc ἀλ- 10
[c.9]ι̣c ἐμαυτὴν
[c.11] c̣ὺ μόνοc
[c.9]ο̣ι̣ μεμετρη-
[c. 7] .ε̣c̣θ̣αι πρὸc η
[c.9]ρ̣η γὰρ ἡ Ἠὼc̣ 15
[c.11]α̣ν ε̣ὐμενῶc
]β̣..[..]
]α καὶ ..[.]
].....υ̣c̣
]c̣ρ̣υ̣cη̣cε 20
]α̣γ̣α̣θα γε

[7] Si no se indica lo contrario, se han utilizado los datos del *ThLG* (*Thesaurus Linguae Graecae)*, *LSJ (A Greek-English Lexicon*), *ΛΟΓΕΙΟΝ* (University of Chicago), *LMPG* (*Léxico de magia y religión en los papiros mágicos griegos)*, *Lexicon of Greek Personal Names* (*LGPN*) y el *Corpus of Greek Inscriptions* (*CIG*).

].....c..
].μ̣α̣λ̣ιc
]ω̣τατη καὶ
]ο̣υ̣[..] ..ει(ν) 25
].δ̣..
]....
].[.]ε̣
].....
]ε̣τομαι 30
]δ̣υνα
].ο̣ιψη
]φιλη

3 ιc̣ (vel κ̣) Funghi | *ἐμὲ ι- (vel ἐμει-) Funghi quae «forma di μένω vel μείγνυμι vel μειόω» adnotat* ‖ *4 α̣ πολεμεῖ (vel [δι]α̣πολεμεῖ vel [κατ]α̣πολεμεῖ vel [ἀν]α̣πολέμει) dubitanter Funghi* ‖ *4-5 Τύ[χηc] (vel Τύ[χηι]) possis* ‖ *5 [ταῖc τε]λ̣ε̣τα̣ῖc possis* ‖ *5-6 ἀcβέc[τωι] Funghi* ‖ *6 [πυ]ρ̣ὶ Funghi* ‖ *7-8 τινα Φι[λαινίδα] (vel Φί[λα] vel Φι[λουμένη]) possis : τ̣ι̣ν̣α φι- (vel τ̣ι̣ν̣' αφι-) Funghi quae «una forma di ἀφίημι, ἀφίcτημι» adnotat* ‖ *8 θυ[cίαιc] (vel verbum θύω) possis : πᾶc ἰθυ- Funghi* ‖ *9]α̣ μὴ (vel [μῆδ]αμῇ) Funghi* ‖ *9-10 λυπεῖc (vel λυπ̣εῖc[θαι] Funghi) possis* ‖ *10-11 ταύ]τα̣c τ̣α̣c ἀλ- (vel]τα̣c τ̣ῆc ἀλ-) dubitanter López Cruces per litteras* ‖ *12 «una traccia a metà rigo che sembrerebbe una ano stigme posta in scribendo, come quella di r. 20, dal momento che lo spazio fra le lettere è maggiore del solito» Funghi adnotat* ‖ *13-14 «forma di μετρέω» Funghi adnotat : μεμετρη[μένωc] possis* ‖ *14 [γίγ]ν̣ε̣c̣θαι possis* ‖ *14-15 πρὸc ἡ[δονὴν] (vel προcη[νὲc]) dubitanter Funghi* ‖ *15 [χ]ρὴ (vel [ἀπόχ]ρη) dubitanter Funghi : [ψυχ]ρὴ López Cruces per litteras* ‖ *16 [πέλεται] López Cruces per litteras* ‖ *18 «dopo καὶ ... o un nome proprio o un avverbio» Funghi adnotat* ‖ *19 εἶπε· cὺ τοὺc Funghi* ‖ *21]α̣γ̣α̣θα (vel]α̣υ̣α̣θα) dubitanter Funghi* ‖ *23-24 μ̣άλιc[τα] Funghi* ‖ *24]ωτατη⟨ι⟩ (vel]ωτα τη⟨ι⟩) dubitanter Funghi* ‖ *30]τ̣ομαι (vel]c̣ομαι vel]̣τομαι) dubitanter Funghi* ‖ *33 δ̣ύνα[μαι] possis* ‖ *33 «da un nome proprio (ms. o femm.)...a una forma di καταφιλέω, φιλέω oppure ad es. φιλήματα» Funghi adnotat*

II

...

υπ[...]ο̣», [ἔ]φη̣, «c̣α̣c̣....[..].
ρον[.] δ' ὅτι πρώτη̣⟨ι⟩ μ̣[οι] τ̣ο̣ῦ-
τ' ἐδήλωcαc. ἐπιτέτευχα
γὰρ χαριcαμένη coί τι
πρὸc ἡδονήν, ἴcωc δὲ 5

καὶ διὰ φροντίδος· ἄνες
δὴ καὐτόν, φιλ̣... ἔς̣τι̣
γὰρ τ̣έρ̣π̣ε̣ι̣ν διὰ μὲν Χρυσί-_
δα τοῖς γάμοις, δι' ἐμὲ δ' ἴ-
σως [α]ὔρ[ι]ον», καὶ ἔφη ς̣υ̣.. 10
αὐτῆς εὐθέως τ̣ούτους
τοὺς λόγους ἀκ̣ο̣ύσασα.
ἡ δέ γλ̣υκύτατ' εἶπ̣ε̣ν: «ο̣ἶ-
ομ̣α̣ι μ̣' ἔγκυ̣ο̣ν* ν̣...
ἐρασ[τ]ῆς ..ε̣...ου̣..ε 15
.α̣. [..] ...[..] α̣ι φιλ̣.. ω(ν)
ο̣[. . .]α̣[.]α̣.... ἐ̣ρρω̣-
[..] ..[..]α̣[..]α̣τη παρα
.[....]ς̣ε̣ι̣ν̣.. ν̣.
ἐ̣ρρωμέ̣ν̣ης . ε̣ι̣ς 20
τὸ πρῶτ[ον] γυ̣μ̣[..].. ι̣
γ' ἄρα δ[ιε]κόρευσεν ..
α̣ [.....] .. τ̣ον ἔγκυο̣.* ἐ̣-
γένετ̣[ο, κ]ίν̣δυ̣νος ἔσε-_
ταί μο̣ι, ἁμ̣α̣ρ̣[..] .... ι̣ 25
δ̣ε̣ς̣ω̣ ..... νω̣ς̣θ̣ε̣
γυν̣α̣ι̣κ̣ε̣ίω̣ν̣ . ι̣κ̣οι̣α̣.η̣
αφι̣[.....].ε̣ς̣η̣γε̣υ
τέ̣κ̣ν̣[ον] .. τ̣α̣ ..ας..[
.ε̣ι̣.[ ].. 30
..
νυ̣.[
δ[.]...[.]ε..[
γω̣ο̣[..] [] ω̣.. [ ].[
σετο[]. []ω̣κ̣ο̣[.....]ρ 35
τακε[ ].....

1 [ἔ]φη suppleo ‖ 2 ρον[ι] δ' Funghi | πρώτη⟨ι⟩ (vel πρώτη) dubitanter Funghi ‖ 7 καὐτὸν (vel ς̣εαὐτὸν) dubitanter Funghi | φίλτατ' (vel φιλία⟨ι⟩) dubitanter Funghi : φιλία̣,ς̣ (vel

φιλίας) possis | ἔς̣τ̣ι̣ Stram. per litteras : ἔς̣η⟨ι⟩ (vel ἔς̣τ̣ι̣) dubitanter Funghi ‖ 8 τ̣ἑρ̣π̣ε̣ι̣ν Funghi : [εἰ]π̣ε̣ῖ̣ν ALG ‖ 10 [α]ὔρ[ι]ον Funghi | ου τι (vel οὖν) dubitanter Funghi ‖ 13-14 t ο̣ἶ̣ομαι López Cruces per litteras : «se ... si legge ο̣μ̣α̣ι̣ come desinenza verbale, bisognerà pensare o a un verbo iniziante per ν seguito da dittongo, o ad εἶπεν seguito da verbo iniziante per vocale meglio che per consonante» Funghi adnotat ‖ 15 ἐρας̣[τ]ῆς̣ possis : «forma di ἐράω» Funghi adnotat ‖ 16 γ̣ὰ̣ρ̣ Funghi | φιλο̣ς̣ (vel φιλ̣η) possis ‖ 17-18 «una forma di ῥώννυμι» Funghi adnotat ‖ 18-19 παρατ̣[ηρή]ς̣ε̣ι̣ν possis ‖ 19 ἀ̣γ̣ν̣ή possis ‖ 20 δ' possis | εἰς̣ Funghi ‖ 21 πρῶ̣τ̣[ον] Funghi | γ̣υ̣μ̣[νή] (vel γ̣υ̣μ̣[νός]) possis ‖ 22 γ' ἄρα Stram. per litteras : γὰρ (vel γ' ἀρᾶι) Funghi quae «da ἀράομαι? da ἀρά?» adnotat. | δ[ιε]κόρευς̣ε̣ Funghi ‖ 22-23]ψ̣ε̣υ̣[δο- Funghi quae «forma di ψεύδομαι» adnotat. ‖ 23 ἔγκυ[ος] Funghi ‖ 23-24 [ἐ]γένετ̣ο̣ Funghi ‖ 24 [κ]ίν̣δ̣υ̣νος Funghi ‖ 24-25 ἔσεται (vel ἔςται) dubitanter Funghi ‖ 25 ἁμάρ[τημα] (vel ἁμαρ[τάνω]) possis ‖ 28-29 τ̣ἐ̣κ̣ν̣[ον] Funghi quae «forma di εὐτεκνέω, εὔτεκνος» Funghi adnotat

III

vacat
[
.ευ..[
.[.].[
α̣ὐ̣τ̣η̣ν[5
κεινη[
.[
ρ̣αν θη̣[
μελη[
εθεω̣.[10
ρ̣ω̣ν̣[
εφες̣[].[
.. [
ρ̣ο̣ς̣ δες̣[
δο̣υ̣[15
κ̣α̣ ι̣ ς̣ ι̣[
φειλε̣[ ] [
δ..[
υ̣π̣τ̣ι̣ο̣[
ζ̣ε̣[20

10 «forma di aoristo di θεωρέω» Funghi adnotat

III. Traducción

I

... libra una guerra... te has consumido... inextinguible... (como a) cierta/cierto Fil[-]... a todos... para que tú no sufras... todos estos... a mí misma... tú solo... modera-... Pues la Aurora... con buena disposición... y..., a los... muchísimo... la más y ... [yo]... [posible/imposible]... [tirar]... Fil[-]...

II

... », dijo, «... (por)que me lo has revelado a mí la primera. Así pues, he decidido complacerte para que obtengas placer y quizás también por interés. Déjalo también a él, pues amor... mañana es posible disfrutar de los actos sexuales gracias a Críside, pero quizás también gracias a mí», respondió (ella) enseguida tras escuchar estas palabras de ella. Ella dijo con dulzura: «Creo que me he quedado embarazada... amante... fuerte... al principio, desnuda/o... después, ya ves, desvirgó... se quedó embarazada, será un peligro para mí... cometer un error... de las mujeres... un hijo...

III

... a ella... aquella...

IV. Contexto, escenas y personajes

En el fragmento podrían intervenir entre tres y cinco personajes, teniendo en cuenta escenas de comedias de Menandro que podrían ser similares, como *Ἐπιτρέποντες* (*El arbitraje*) y *Σαμία* (*La mujer de Samos*). También hay ecos de autores bastante próximos en el tiempo, como Luciano –en especial, de su obra Φιλοψευδής (*El aficionado a la mentira o el incrédulo*)– y Alcifrón, así como de autores anteriores, entre ellos, Caritón.

A. Una joven, quizás la protagonista, cuyo nombre podría ser un derivado o un compuesto de φιλη.

B. Una sierva o nodriza de la joven (ἐμαυτὴν, I.11). Podría también tratarse de una vieja alcahueta o incluso de una bruja.
C. Una tercera mujer llamada Críside (Chrysis, Χρυϲίδα, II.8-9), a quien se refiere B. Podría ser una hetera amiga y cómplice de las anteriores, que asesora a ambas en cuestiones ginecológicas y/o eróticas.
D. Un varón, quizás enamorado de A (ϲὺ μόνοϲ, I.12,), supuestamente joven. Ha desvirgado a la muchacha, con o sin su consentimiento (esta última opción convertiría el acto en un caso de violación), y la ha dejado embarazada.
E. El hijo que esperan A y D: τέκν[ον], II. 28-29.

En la primera columna, conversan B (ἐμαυτὴν, I.11) y D (ϲὺ μόνοϲ: I.12). Se hace referencia a un ritual, según propongo en el aparato crítico ([ταῖϲ τε]λεταῖϲ: I.5), que habría provocado el apasionado deseo de A o del propio interlocutor D y se recurre a la metáfora tradicional de la llama de la pasión que no se puede apagar ([ἀϲβέϲ[τωι]..... κέκαυϲαι: I.5-6).

La llegada del amanecer (γὰρ ἡ Ἠὼϲ I.15) podría corresponder a una cláusula temporal que enmarque la siguiente escena.

En la segunda columna, el texto adopta la forma de un nuevo diálogo, en el que interactúan dos mujeres: primero habla B (ἐπιτέτευχα γὰρ χαριϲαμένη ϲοι "he decidido complacerte": II.3-4), mientras A la escucha (ὅτι πρώτη⟨ι⟩ μ[οι] τοῦτ' ἐδήλωϲαϲ "porque tú me lo has revelado a mí la primera": II.2-3). B habla sobre una boda o una cita erótica y menciona a cierta Críside (C), que forma parte del equipo y las ayuda a trazar el plan y llevarlo a cabo. Si C es una hetera, podría tener experiencia a la hora de tratar situaciones delicadas desde el punto de vista ginecológico (ocultar embarazos, provocar abortos, etc...).

A tiene un problema que la preocupa y que ha mantenido en secreto, hasta que se lo cuenta a B. Si seguimos el argumento de otras novelas, probablemente B ya lo intuía. A cuenta que ha sido desvirgada, no sabemos si violada, y que se ha quedado embarazada. Siguiendo el

consejo de C, A debería acostarse con D lo antes posible para hacerle creer que el hijo que espera (E) es suyo.

Siguiendo la pauta de otros argumentos de comedia, en realidad D sería el padre de la criatura (E), pero no lo sabe, por las circunstancias en las que se produjo la concepción: D habría desvirgado a A en el jolgorio de una fiesta, a oscuras, borracho, etc.

Los intertextos corresponden a mimos fragmentarios, comedias –como la *Adúltera* de Menandro–, y antologías de cartas, como las de Filóstrato, y/o Aristéneto. En todos estos autores encontramos *loci paralleli* del tipo de escena, personajes, antroponimia, vocabulario, sintaxis, rasgos estilísticos, etc.

V. Comentario

I columna

Línea I. 4:

La *ed.pr.* da en el clavo al proponer un contexto erótico para πολεμεῖ, en el sentido de πολεμέω «essere ostile all'amore», ya sea en la forma simple o compuesta del verbo: el hablante podría referirse a la dificultad que experimenta un personaje, que no necesariamente debe estar presente, a la hora de controlar sus sentimientos. Quizás se trata de la joven, por los motivos que luego indicaremos.

La idea tradicional del *servitium amoris* está ampliamente representada en las novelas, incluso en las fragmentarias[8]. Funghi aduce el ejemplo de Caritón VII.5.3: Ἀρκεῖ, δέσποινα. Μέχρι πότε με πολεμεῖς; «Basta, señora, ¿hasta cuándo lucharás contra mí?». En *Nino*, la idea se expresa en boca del protagonista: νῦν δὲ ἀδιάφθορος ἐληλυθὼς ὑπ[ὸ] τοῦ θεοῦ νικῶμαι καὶ ὑπὸ τῆς ἡλικίας, «ahora que he vuelto casto, soy vencido por el dios y por la edad»: *P.Berol.* 7927 + 9588 + 21179, II.

[8] Respecto a los motivos literario-novelescos del *servitium amoris* y del fuego (combustión de amor) en Jenofonte de Éfeso, cf. Romero Mariscal 2020 (en prensa).

6-29[9]. También aparece el motivo en *Parténope*, novela protagonizada por la hija del tirano Polícrates de Samos y que gozó del mismo éxito o más que *Nino*. Seguramente, en una de las escenas, la protagonista se enfada porque, en lugar de la esperable alabanza al dios Eros, Metíoco convierte su discurso durante el banquete en una crítica a la imagen tradicional de esta divinidad que lo representa como un niño armado con carcaj, flechas y antorchas[10].

En Aristéneto II.5.27, la protagonista es cierta Parténide, cuyo nombre recuerda al de Parténope. La remitente de la epístola envía una queja al tañedor de cítara del que está enamorada, empleando términos que recuerdan, en parte, el vocabulario de nuestro papiro: Ἔρωτος ὁ πυρσὸς καὶ μέχρι τοῦ ἥπατος διελήλυθεν εἰσρυείς. καὶ τί δὴ καταλιπὼν ἐκεῖνος ὁ δᾳδοῦχος θεὸς τὰς ἐπιτηδείας αὐτῷ καὶ συνήθεις ἀμύητον βιάζεται κόρην, καὶ πολεμεῖ παιδισκάριον ἄωρον Ἀφροδίτης... «La antorcha de Eros me ha penetrado justo hasta el hígado. ¿Por qué aquel dios portador de la antorcha, abandonando a sus devotas y habituales, fuerza a una muchacha no iniciada y libra una guerra contra una niñita que no está madura en los asuntos de Afrodita...»[11]. En el caso de Parténide, el sujeto de πολεμεῖ es el propio dios portador de la antorcha.

Línea I. 4-5:

Acertar con la interpretación de τυ[es complicado. Quizás se trata de una alusión a la fortuna, τύχη, e incluso a la divinidad, Τύχη, en

---

[9] Vid. ediciones de conjunto de fragmentos novelescos a cargo de Stephens – Winkler 1995, 23-71 y López-Martínez 1998, 37-80, nrs. 2, 3 y 4. Además, López-Martínez 2019 ha publicado un estudio reciente sobre la fecha y el contexto de creación de *Nino*.

[10] Vid. ediciones de Stephens – Winkler 1995, 72-100; López-Martínez 1998, 121-144, nrs. 13, 14 y 15; López-Martínez – Ruiz-Montero 2016a y 2016b. Además, Hägg – Utas 2003 presentan una edición, traducción y estudio de todas las fuentes, incluidas las orientales en persa, árabe y copto). Respecto a la presencia de la imagen comentada en la tradición iconográfica cf. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zúrich y Múnich 1986, vols. II.1 and 2, s.v.: "Eros enfant", 48-49, 65-70; "Eros bébé", 51-52 y "Eros archer", 332-361.

[11] Cf. Gallé-Cejudo 2010, 288-289.

dativo o genitivo. Podría ser la diosa a la que se ha invocado o pedido protección y estaría en relación con [ταῖς τε]λ̣ε̣τ̣α̣ῖς, que propongo en el aparato crítico como suplemento en la línea siguiente, en el sentido de «los ritos en honor a Fortuna». En los papiros mágicos, el complemento de τελετή puede aparecer en ambos casos. En genitivo: Ἔρωτος τ., καὶ ἀφιέρω[σ]ις καὶ κ[α]τασκευή «rito de Eros, consagración y preparación», *P XII* 15; πλήρης ἡ τ. τῆς Μονάδος προσεφωνήθη σοι «te ha sido transmitido por completo el ritual de la Mónada», *P XIII* 230. En dativo: τελεῖται ἡλίοις τῆς ιγ′ αὕτη ἡ τ. τοῦ χρυσοῦ πετάλου ἐκλειχομένου «este rito mágico se realiza a los soles del día décimo tercero, lamiendo la lámina de oro», *P XIII* 889.

La diosa Τύχη, asociada a Némesis, está ya presente en una inscripción del s. IV a.C. hallada en Epidauro[12]. Pausanias VI.2, 6 cita la célebre versión escultórica de Eutíquides que fue creada para la ciudad de Antioquía en el siglo IV a. C. y que después se reprodujo por todo el Imperio[13].

Τύχη, como divinidad, desempeña un papel fundamental en las novelas, cf. Apuleyo, *Metamorfosis* XI.15.12-13: *En ecce pristinis aerumnis absolutus Isidis magnae providentia gaudens Lucius de sua Fortuna triumphat.' Quo tamen tutior sis atque munitior, da nomen sanctae huic militiae, cuius non olim sacramento etiam rogabaris, teque iam nunc obsequio religionis nostrae dedica et ministerii iugum subi voluntarium: nam cum coeperis deae servire, tunc magis senties fructum tuae libertatis*. Entre los muchos ejemplos que se pueden citar.

Además, Τύχη se asocia a rituales y encantamientos, en láminas de plomo[14].

Otra posibilidad de suplir τυ[consistiría en una forma de τυγχάνω en optativo (τύ[χοις ἄν], como vemos en Aesch. *Ag*. 1233: τί νιν

---

12 Edwards 1990.

13 Sobre la copia de Τύχη (Fortuna) conservada en el Museo de Antequera, vid. Facchin-Díaz 2016.

14 Cf. Martín-Hernández 2011. Sobre magia erótica y afrodisíacos, cf. el portal de Martos-Montiel.

καλοῦσα... τύχοιμ' ἄν; «¿llamándote... cómo podría yo acertar?») o en participio nominativo masculino, en presente o aoristo (τυ[χών], concertando con c̣ὺ μόνος: línea 12). Hay que tener en cuenta las frecuentes repeticiones de palabras que se producen en los textos novelescos, algo que podría darse también en este papiro –vid. supra el comentario a línea I.14–, pues ἐπιṭέτευχα aparece en la siguiente columna: II.3.

Referencias a brujas, τυμβάς, tumbas, τύμβος, e incluso tambores, τύμπανον, serían también posibles, aunque quizás algo más difíciles por el corte silábico del final de la línea.

Línea I. 5:

De confirmarse el λ, en el caso de un ritual con propósito erótico,] λ̣ε̣ṭ̣ᾶ̣ϊc podría ser un final en dativo de τελετή «rito mágico», quizás para hacerse propicia a la diosa Fortuna, como proponemos en el aparato crítico. Sobre la posibilidad τυγχάνω más un posible [ταῖc τε] λ̣ε̣ṭ̣ᾶ̣ϊc, podemos ofrecer también ejemplos: νῦν δ' ἀγροῖσι τυγχάνει Soph. *El*. 313 y Pind. *P*. 4.5 οὐκ ἀποδάμου τυχόντος (cf. τόσσαις), aunque la mayoría de las veces τελετή aparece en genitivo: ὅθεν δὴ καθαρμῶν τε καὶ τελετῶν τυχοῦσα (ἡ μανία), «por este medio llegó a descubrir purificaciones y ritos de iniciación», en Platón, *Phaedrus* 244e.

Línea I.5-6

Sin demasiados problemas, se puede suplir ἀcβέc[τωι]. Con frecuencia ἄσβεστος, -ον «difícil de extinguir» aparece referido a πῦρ, pero en el papiro, [πυ]ρὶ parece muy poco probable paleográficamente. También hay testimonios con καίω «quemar», «encender»: Philo Judaeus, *De specialibus legibus* I.285.1: Πῦρ, φησίν, ἐπὶ τοῦ θυσιαστηρίου καυθήσεται διὰ παντὸς ἄσβεστον· εἰκότως, οἶμαι, καὶ προσηκόντως· ἐπειδὴ γὰρ αἱ τοῦ θεοῦ χάριτες ἀέναοι καὶ ἀνελλιπεῖς καὶ ἀδιάστατοι, ὧν μεθ' ἡμέραν καὶ νύκτωρ... También aparecen juntos, ἄσβεστος y καίω, en los textos médicos, Galeno y Dioscórides.

Línea I. 6

La segunda persona del perfecto de la voz media de καίω/κάω «quemar, arder», κέκαυcαι «te has quemado, consumido», encaja en el contexto.

El motivo de la llama del amor es un tema recurrente en la literatura griega. Ya en Plat. *Leg*.783a: ἔρως... ὁ... ὕβρει πλείστῃ καόμενος «un deseo amoroso... que abrasa con la mayor violencia», con el participio de la voz media y ligado a la imagen de la antorcha, como en la carta de Aristéneto II.5.27 ya comentada (v. supra), donde se refiere al dios portador de la antorcha ὁ δ. θεός (δᾳδοῦχος) como epíteto de Selene.

Precisamente, la expresión ἔρωτος ὑπέκκαυμα la encontramos en Xen., *Symp*. IV.25.3: οὗ ἔρωτος οὐδέν ἐστι δεινότερον ὑπέκκαυμα. El intenso ardor mencionado es un eufemismo del amor o del deseo sexual. Metáfora que aparece también en las novelas conservadas completas: Caritón II, 4, 7, πῦρ ἐκόμισας εἰς τὴν οἰκίαν, «trajiste fuego a mi casa»; Ach. Tat.1.5.6, ὑπέκκαυμα γὰρ ἐπιθυμίας λόγος ἐρωτικός «pues un relato de amor es una mecha para el deseo». También en los papiros novelescos, concretamente en *Fenicíacas* de Loliano[15]. Precisamente, en *Fenicíacas*, *P. Oxy.* 4945. 14, el narrador se refiere a ἔρωτος ὑπέκκαυμα προϲέλαβ̣[ε], «una llama de amor se había apoderado (de él)», como un deseo que atormenta a uno de los personajes y no le deja dormir. Este episodio de *Fenicíacas* está en relación también con un ritual, donde se mencionan los ingredientes utilizados en el sortilegio: agua de mirto y, quizás, vino. Cf., también, Obbink 2009, 111, comentando la escena: «The verbs καίω and καίομαι and their compounds, i.e. the metaphor of fire, are often used for love by the Greek novelists: e.g. Long. I.14.1, Charit. 5.9.9, 2.4.4, Xen. Eph. 4.5.4». No sabemos qué ingredientes se pudieron emplear en el papiro ginebrino.

Línea I.7-8

Quizás se podría interpretar τινα Φι- como «a cierta Fi-», aunque τινα y Φι podrían también pertenecer a sintagmas distintos. Lo más habitual es que el signo _, al final de la línea, se utilice como un trazo de relleno (cf. Funghi 1993, 12: «in fine di rigo tratto riempitivo»), pero también se podría entender como un medio de subrayar la alu-

[15] Cf. Stephens - Winkler, pp. 314-357; López-Martínez, 163-208, nrs. 19 y 20; 2009, 103-113; Cioffi Trnka-Arnrhein 2010; Casanova 2010a, b y c; Casanova 2011, 302-322, Casanova 2014, 171-185 y López Martínez-Ruiz Montero 2019.

sión a un personaje (en este caso, el nombre de la doncella de la obra). Probablemente, el mismo trazo aparezca al final de la línea 8 de la segunda columna, junto con el nombre Χρυσίδα: II.8-9.

Son muchos los compuestos de Φι- posibles, incluso las formas simples. Algunos ejemplos son Φίλα, referido a un personaje de un mosaico de la villa romana de Dafne; Φίλιννα, cierta tesalia autora de conjuros mágicos; o el frecuente Φιλαινίς, con el que se denomina, entre otras, a la célebre autora de *Περὶ Ἀφροδισίων*. En I.33,]φιλη, podríamos leer también el mismo nombre.

Línea I.8

El final de línea θυ[es también difícil. Sería posible algún derivado de θύω "sacrificar". En Luciano, *Philopseudes sive incredulus*, 14-15 (cf. infra. línea II.1) aparece θυσία en un contexto que podría ser similar al que tendríamos aquí: ἔδει γὰρ προτελέσαι τι εἰς τὰς θυσίας «pues era necesario pagar por adelantado para los gastos del sacrificio». En Aristófanes aparece junto a λυπῆι (cf. μὴ λυπεις: I.9): αὐτὰρ ἐπὴν ἄκλητος ἰὼν ἄνθρωπος ἀλαζὼν /<u>λυπῆι θύοντα</u>ς καὶ σπλαγχνεύειν ἐπιθυμῆι Ar. *Av*. 984-5.

Πᾶς ἰθυ- propuesto también por Funghi tampoco es descartable y López Cruces plantea un posible ἰθύ seguido de genitivo, cf. Suda I 245 (245) Ἰθὺ καὶ Ἰθὺς ἐπ' εὐθείας.

Líneas I.8-9

Μὴ (o bien [μηδ]αμῇ) con infinitivo λυπεῖς[θαι] encajaría bien, pero también λυπεῖς se admite con indicativo. La idea es evitar el sufrimiento amoroso de A o D.

Línea I.10-11

López Cruces propone ταύ]τας τὰς αλ-, en relación con τούτους τοὺς λόγους –II.11-12– o bien]τὰς τῆς ἀλ-. En este contexto, αλ- sugiere ἀλγηδόνας. Estas lecturas parecen más probables que]τας τ' ἀσαλ-, la enclítica «una lettera tonda che scende sotto il rigo» y un derivado de ἀσαλ[ής] «despreocupado/a».

Línea I.11-12

Está claro que una mujer está en uso de la palabra (ἐμαυτὴν). Su interlocutor es un hombre (σὺ μόνος). El contexto parece el de un ritual que se celebra en privado.

Podría ser una bruja, quizás vieja. Se trata de un estereotipo muy presente en el folclore. La tenemos en Luciano *Asin*. 4 y en Esopo 56: γυνή μάγος. Una vieja bruja (ἡ γραῦς) oficia el ritual sobre el cuerpo moribundo de una joven en uno de los papiros de Loliano (cf. supra I. 6, *P. Oxy*. 4945, línea 3). También Ovidio, *Fasti* II.572-83; Apuleyo, *Metamorfosis*, I.5-19 (Pantia y Méroe) y 3.15-25 (Pánfila, precisamente, como hemos visto, cf. I.7-8); en Petronio, *Satiricón* 131, la esclava Críside acude a una bruja para que cure la impotencia de su amante (cf. supra, Χρυς̣ίδ̣α̣, II.8-9). Hechiceras y conjuros amorosos están muy presentes tanto en los papiros mágicos como en los textos literarios. Especialmente célebre es el Idilio II de Teócrito, *Φαρμακεύτρια* (*La hechicera).* A este tipo de sortilegios mágicos, a nivel modesto y a cargo de viejas brujas, se refiere también Luciano, *Philopseudes sive incredulus* 9: "... τῶν ἐκ περιόδου πυρετῶν τὰς ἀποπομπὰς καὶ τῶν ἑρπετῶν τὰς καταθέλξεις καὶ βουβώνων ἰάσεις καὶ τἄλλα ὁπόσα καὶ αἱ γρᾶες ἤδη ποιοῦσιν, «como las eliminaciones de fiebres periódicas, los encantamientos de reptiles, las curaciones de tumores y toda una serie de cosas que también hacen ya hacen las viejas».[16]

Línea I.14

Es posible προcη[νέc], pero también πρὸc ἡ[δονὴν], quizás en relación con πρὸc ἡδονήν, II.5, pues hay varias repeticiones en el texto: ἴc̣ωc δὲ, II.5,y δ' ἴcωc, II.9-10; ἔνκυρ̣ν̣, II.14, se podría leer y ἔγκυον̣, II.23; dos posibles formas de ῥώννυμ: ἐρρ̣ω̣-, II.17-18, y ἐρρ̣ωμέν̣ηc, II.20. Se trata de un recurso novelesco que imita la λέξις εἰρομένη típica de la logografía jonia[17]. Se pueden aportar otros *loci paralleli* de este recurso (a todos los niveles de la lengua: vocabulario, cláusulas sintácticas, etc) en los papiros de las novelas fragmentarias. En el caso de *Nino:* ἀδιάφθοροc... ἀδιάφθοροι *(P.Berol*. 6926 A.II.18). En este mismo papiro de *Nino*, 17 líneas más abajo de la misma columna: cπ̣[ε]υcάτω ... cπευcάτω... cπευcάτω (*P.Berol*. 6926A.III.18, 26, 27 y 28). También: ἀν̣αι̣δῆ, ἀναιδὴc,

[16] Sobre las brujas en el mundo grecolatino, cf. Blanco-Cesteros 2015, 29-46.

[17] Cf. Ruiz-Montero 1982 y 2003, 81-99.

ἀναιδὴς (*P.Berol*. 6926 A.III.112,114 y IV 119)[18]. En *Fenicíacas* ocurre también: ἀνατρέψοντες y ἀνατετραμμέναις de ἀνατρέπω (*P.Colon*. inv. 3328, A1recto.4 y 7); [το]ῦ μυελοῦ ἀναστραφέν[τος] y ὁ μυελὸς ἀποστραφεὶς (*P. Oxy*. 4945, líneas 2-3 y 5)[19].

Línea I.15

Ἡώς no aparece como antropónimo en la versión on line de *LGPN*. Según los datos de los papiros mágicos, muchos conjuros se celebran al amanecer, por el papel destacado que el Sol, en su personificación egipcia o griega, desempeña en el culto oficial y también mistérico de época imperial[20].

No se puede descartar una cita de Homero (cf. Il. XXI.111: ἔσσεται ἢ ἠὼς ἢ δείλη ἢ μέσον ἦμαρ /ὁππότε τις καὶ ἐμεῖο Ἄρῃ ἐκ θυμὸν ἕληται). La cita es habitual en las comedias de Menandro y en las novelas[21].

Funghi compara el texto con dos pasajes de Aquiles Tacio, I.15.8 y IV.17.4: en el primero, Ἡώς está personificada, mientras que en el segundo es un nombre común.

Con respecto a lo anterior, plantea varias posibilidades: [χ]ρὴ y [ἀπόχ]ρη y varias opciones para reconstruir la línea en su conjunto. Una de ellas sería] Ῥηγίωι (teniendo en cuenta la mención a Regio en otras novelas fragmentarias, como en la de Antonio Diógenes o en *Parténope*, cf. Funghi 1993,14, ἥτ⟨ο⟩ι ὡς̣ [. .ἢ], [τὰ] ῥητὰ, ο [τὰ ἄρ]ρητα).

No obstante, la propia Funghi propone γὰρ ἡ Ἡὼς̣ como la mejor opción y así también lo es para nosotros.

Siendo así, la partícula γὰρ podría indicar el cierre del diálogo y el comienzo de una parte narrativa, mediante una cláusula temporal: «con

---

[18] Cf. ediciones de Stephens – Winkler 1995, 23-71 y López-Martínez 1998, 37-80, nrs. 2, 3 y 4. López-Martínez 2019 ofrece nuevas aportaciones sobre el texto y contexto de creación de la novela.

[19] Cf. Stephens – Winkler 1995, 314-357; López-Martínez 1998, 163-208, nrs. 19 y 20; Obbink 2009, pp. 103-113, Casanova 2010c, 115-132 y López Martínez-Ruiz Montero 2019.

[20] Cf. Johnston 2002, 356, n. 31

[21] Setaioli 2013, 188-206.

la llegada de la Aurora». También en la escena de Luciano ya mencionada (cf. supra línea I.8 et infra II.1), se indica expresamente el momento del día en el que se produce el encantamiento: con la luna llena, «al filo de la medianoche», ὁ δὲ αὐξομένην τηρήσας τὴν σελήνην—τότε γὰρ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τὰ τοιαῦτα τελεσιουργεῖται—βόθρον τε ὀρυξάμενος ἐν ὑπαίθρῳ τινὶ τῆς οἰκίας περὶ μέσας νύκτας... donde también se hace referencia al amanecer como al momento de separación de los amantes: canto del gallo: καὶ συνῆν ἄχρι δὴ ἀλεκτρυόνων ἠκούσαμεν ᾀδόντων (*Philopseudes sive incredulus* 14).

Línea I.16

El adverbio ε̣ὐμενῶc indicaría que el conjunto de la situación o uno de los pesonajes, A o D, se encuentran con una disposición favorable a los planes de la alcahueta.

Línea I.23-24

Funghi propone μάλιc[τα], que se lee con dificultad, pero podría ponerse en relación con el superlativo (cf. –ωτατη I.24).

Línea I.30

La forma ομαι es quizás una primera persona. Tras hablar con D, la criada, nodriza o alcahueta se dirige ahora a la joven. Este parlamento podría continuar al comienzo de la siguiente columna, vid. [ἔ]φη.

Línea I.31

De nuevo, en]δ̣υνα, podríamos tener una primera persona δ̣ύνα[μαι], coordinada con la anterior –ομαι–. Un verbo en presente tendría sentido, pero no se pueden descartar adjetivos verbales como ἀδύνατος, ἀδύνατον, ἀδύνατα y otras posibilidades.

Línea I.32

]̣ριψη podría corresponder a un aoristo de la voz media de ῥίπτω «tirar, arrojar». En los papiros mágicos ῥίπτω se utiliza en activa: λέγε τὸν λόγον εἰς τοὺς ψωμοὺς καὶ <u>ῥῖπτε</u> «recita la fórmula sobre los trozos (de pan) y tíralos» *P IV* 1395; *P IV* 1441; *P IV* 40; *P IV* 793. En la *Vita Aesopi*, en el episodio de la muerte del fabulista en Delfos, aparece el mismo verbo (ἀπὸ τοῦ κρημνοῦ ῥίπτεcθαι 141 (G) y ὠθήcαντεc <u>ἔρριψαν</u> αὐτὸν κατὰ τοῦ κρημνοῦ 142 (W). En el fragmento conocido como *Calígone* (PSI 8.981.2-4), el narrador describe la conmoción de

la protagonista de la escena al escuchar cierta noticia, cuyo contenido desconocemos: ἐλθοῦσα δὴ ἐπὶ σκηνὴν καὶ ῥίψασα ἑαυτὴν ἐπὶ τῆς στιβάδος... «tras entrar en la tienda y echarse sobre la yacija... »[22].

Línea I.33

Sin descartar otras posibilidades, ya contempladas por Funghi (καταφιλέω, φιλέω ο φιλήματα, por ejemplo), podría aparecer el nombre propio Φίλη, que es muy frecuente y aparece 47 veces en el catálogo de *LGPN*. Ya hemos comentado que la forma Φίλα aparece en un mosaico, etiquetando a un personaje de Aristófanes (cf. supra línea I.7-8). Podría tratarse de un compuesto, Παμφίλα o Παμφίλη (*Pánfila*), por ejemplo, que es bastante frecuente. Es el nombre de la casera de Lucio, una bruja ansiosa por tener un amante, en la novela de Apuleyo. También recibe este nombre la protagonista del *Arbitraje* de Menandro, quien, pese a haber sido abandonada por su marido, no quiere romper el matrimonio. Por último, Πάμφιλος (*Pánfilo*) aparece en el epistolario de Alcifrón (IV.6) y Aristéneto (II.16). En el caso de Aristéneto, corresponde al remitente de una carta dirigida a una antigua amante[23].

Otros derivados de Fil- aparecen en cartas de Alcifrón: Filótide (IV.9), Φιλουμένη (*Filúmene*, IV.14), Φιλόδημος (*Filodemo*, IV.12). También de Aristéneto: Φιλημάτιον (*Filemation*, prostituta remitente, I.14), Φιλιππίδης (*Filípides*, amigo, I.16), Φιλακίδας (*Filácides*, alcaide de prisión remitente, I.20), Φιλίνα (*Filina*, amiga, II.3), Φιλονίδας (*Filónides*, amante de la hetera que escribe la carta, II.13) y *Miraquiófile* (destinatario), I.18. Funghi menciona también *Filemón, Pasífile, Antífile* y *Filemation*, a modo de ejemplo.

---

[22] Cf. Stephens – Winkler 1991, 314-357; López-Martínez 1998, 153-155, nrs. 16 y 17 y, para el nuevo papiro, Parsons 2018, 64-72. Ver también los estudios recientes sobre esta novela de: Koroli y Papathomas 2019, Ruiz Montero 2020 y López Martínez 2021 y en prensa. Durante el XXIX Congreso de Papirología celebrado en Lecce en julio del 2019, A. Ruta presentó una comunicación de título "I papiri del 'Romanzo di Calligone': aspetti stilistici e topoi romanzeschi".

[23] Sobre la elección de los nombres en las cartas de Alcifrón y Aristéneto, cf. Ureña-Bracero 1993, 267-298.

En el caso de que φι (I.7) y]φιλη (I.32) sean la misma palabra, la posibilidad de Φιλαινίς quedaría excluida.

Segunda columna

Línea II.1

Mientras que, en la primera columna, B podría haber comentado los efectos del ritual, en la segunda columna, [ἔ]φῃ podría corresponder al comienzo de una nueva intervención de ésta con el objeto de ganarse la confianza de la joven.

Finalmente, A le cuenta a B sus problemas (χαρισαμένη, II.4) y B consuela a la muchacha diciéndole que éstos se pueden solucionar con ayuda de Críside.

De nuevo, *El aficionado a la mentira o el incrédulo*, 14-15 podría ser una buena referencia (cf. supra I.8, I.15 et infra II.1) de este diálogo. El propósito de la obrita de Luciano es criticar a los médicos y filósofos que, como la gente menos instruida, se fían de las historias que cuentan los curanderos y magos sin someterlas a juicio crítico. El narrador principal (tras el que probablemente se oculta Luciano) escucha a Tiquíades contarle el caso de Glaucias, quien, al morir su padre, heredó una gran fortuna y se enamoró de cierta Críside. Tiquíades decide ayudar al joven y lo acompaña a casa de un mago, quien, a cambio de cuatro minas, somete al joven a un ritual mágico. El efecto que provoca es que Críside se le aparece a Glaucias enloquecida por el amor y los jóvenes pasan la noche juntos hasta que amanece: "Ἄρτι γὰρ ὁ Γλαυκίας... ἠράσθη Χρυσίδος τῆς Δημέου γυναικός.... ἀμηχανῶν δὲ ὅμως τῷ ἔρωτι <u>μηνύει μοι τὸ πᾶν</u>, ἐγὼ δὲ ὥσπερ εἰκὸς ἦν, διδάσκαλον ὄντα, τὸν Ὑπερβόρεον ἐκεῖνον μάγον ἄγω παρ'αὐτὸν ἐπὶ μναῖς τέτταρσι μὲν τὸ παραυτίκα— ἔδει γὰρ <u>προτελέσαι</u> τι εἰς <u>τὰς θυσίας</u>—ἑκκαίδεκα δέ, εἰ <u>τύχοι</u> τῆς Χρυσίδος.... τέλος δ' οὖν ὁ Ὑπερβόρεος ἐκ πηλοῦ ἐρώτιόν τι ἀναπλάσας, Ἄπιθι, ἔφη, καὶ ἄγε Χρυσίδα. καὶ ὁ μὲν πηλὸς ἐξέπτατο, μετὰ μικρὸν δὲ ἐπέστη κόπτουσα τὴν θύραν ἐκείνη καὶ εἰσελθοῦσα περιβάλλει τὸν Γλαυκίαν ὡς ἂν ἐκμανέστατα ἐρῶσα καὶ συνῆν <u>ἄχρι δὴ ἀλεκτρυόνων ἠκούσαμεν ᾀδόντων</u>...." La conclusión es que lo ocurrido es un reflejo de la ignorancia del alumno y de

su maestro, pues ninguno se ha dado cuenta de que Críside es una prostituta.

Al margen de la coincidencia del nombre –podría ser fruto de la casualidad, Críside es un nombre frecuente tanto en mujeres casadas como en cortesanas–, *El aficionado a la mentira o el incrédulo* ofrece, como hemos visto, paralelos curiosos con la escena del papiro, que son los siguientes: 1. Mientras que, en Luciano, contamos con un trío formado por un joven enamorado, un mago y un maestro, en el papiro tenemos a una joven, a una alcahueta o bruja y a una cortesana; 2. En ambos textos se celebra un ritual de magia; 3. Ambos rituales tienen un propósito erótico; 4. Alusión al amanecer, cf. I.15 y 5. Coincidencia de vocabulario, cf. I.8.

Línea II. 2

El pronombre coι (II.4) remite a un diálogo, mientras que el adjetivo πρώτ̣η (II.2) indica el género femenino de la interlocutora de B en la segunda columna. Es aconsejable, no obstante, la prudencia pues no se puede asegurar la lectura de la vocal final de πρώτ̣η. En el caso del dativo (πρώτ̣ῃ), como hemos editado, B se referiría a ella misma.

Línea II. 2-3

Al decir ὅτι πρώτ̣ῃ μ̣ο̣ι τ̣ο̣ῦ̣τ' ἐδήλωcαc, "(por)que tú me lo has revelado a mí en primer lugar", se podría entender que A le acaba de confesar a B un secreto. Las escenas de confesión de secretos son frecuentes en las novelas. Funghi aporta varios *loci paralleli* (op. cit. p. 17): uno de los ejemplos es de Caritón y se produce durante un encuentro de la joven heroína con la criada Plangón. Ambas mujeres hablan precisamente del embarazo secreto de la primera: II.8. Por otra parte, en el texto de Luciano que acabamos de citar, también el joven discípulo enamorado confía su secreto a su maestro: ἀμηχανῶν δὲ ὅμως τῷ ἔρωτι <u>μηνύει μοι τὸ πᾶν</u>. En nuestro papiro, lo que se ha mantenido oculto podría ser el encuentro sexual, la pérdida de virginidad, la violación, el embarazo o similar. B manifiesta su satisfacción por ser la primera persona a la que su interlocutora ha confiado el problema. A continuación, la joven detallará las circunstancias en que se produjo la concepción.

Línea II. 3

El perfecto en primera persona ἐπιτέτευχα del compuesto ἐπιτυγχάνω no aparece en el *TLG*, pero sí el simple τέτευχα y admite la construcción con participio.

Línea II. 4

Χαρίζομαι aparece en la comedia y en Luciano con el sentido de «ganarse el favor de alguien»: ὀλίγοις χαρίσασθαι Ar. *Eq*. 517 y χ. θήλειαν ἀπόλαυσιν Luc. *Am*. 27. Aquí B, esclava, alcahueta, bruja y/o anciana, se ha ganado el favor de A. Funghi ofrece ejemplos de Ctesias y Aristéneto (op. cit. p. 17), donde el sujeto del verbo también es una mujer.

Línea II.5-6

Funghi aporta también *loci paralleli* del sintagma πρὸς ἡδονήν en Caritón (op.cit. p. 17), donde también encontramos la combinación πρὸς ἡδονήν y διὰ φροντίδος (II.6) aparece en Caritón 4.1.4: Ἔπεισε ταχέως, τὸ γὰρ πρὸς ἡδονὴν εἶχεν ἡ συμβουλία. φροντίδος οὖν ἐμπεσούσης ἐλώφησεν ἡ λύπη «La convenció rápidamente, pues el consejo se ajustaba a su deseo. Así pues, sobrevenida esta preocupación, se calmó su pena».

También se pueden poner en relación otros textos, como es el caso de un pasaje discutido del fragmento *P.Oxy*. 2891 del *Περὶ Ἀφροδισίων* de Filénide (s. II d.C.). En la *ed. pr*. del papiro, Lobel propuso el suplemento μεθ' ἡ[δον]ῆς como suplemento de la laguna: Τάδε συνέγραψε Φιλαινὶς Ὠκυμένους Σαμίᾳ τοῖς βουλομένοις μεθ' ἡ[δον]ῆς τὸν βίον διεξα[ιρεῖς]θαι προείλετο[24]. La expresión aparece también en Ateneo XII 533c: τὸν μεθ᾽ ἡδονῆς βίον y en los prosistas del siglo IV (Isoc. *Pan*. 231; Xen. *Hier*. I.27; Pl. (x8); Arist. (x14)) es frecuente μεθ᾽ ἡδονῆς.

Línea II.6

El imperativo ἄνες δὴ καὐτὸν puede tener el sentido de «suéltalo», «déjalo», como en A. *Ch*. 489 y S. *Ant.* 110, o introducir una construcción de ἀνίημι con dos acusativos, αὐτὸν e infinitivo: «permítele hacer

[24] Cf. M. Perale 2016, 340, n. 14.

algo» (cf. Funghi, op. cit. p. 17), en la línea del vocativo que leemos en labios de Orestes: ὦ γαῖ', ἄνεϲ μοι πατέρ' ἐποπτεῦϲαι μάχην.

Línea II. 7

La partícula δή es frecuente en la prosa griega, incluidos los novelistas: δῆλον δὴ γὰρ παντί Platón, *Plt*. 264e y δῆλα δὴ καὶ ταῦτα, *Cri*. 48b, también delante de καί como aquí. En el fragmento *Calígone,* ya citado: ἐλθοῦϲα δὴ ἐπὶ ϲκηνὴν καὶ ῥίψαϲα ἑαυτὴν ἐπὶ τῆϲ ϲτιβάδοϲ (PSI 8.981, 2-4)[25].

La lectura de φιλ̣.. es complicada[26]. Se han hecho varias propuestas: φίλ̣τα̣τ̣' (ésta lectura supondría un vocativo masculino φίλτατε, «queridísimo», que obligaría a contar aquí con un interlocutor varón dialogando con la anciana, lo que no parece muy probable) o un dativo, φιλίᾳι, «con amor» (ἄνεϲ δή κα̣ὐτὸν, φιλίᾳι ἔϲτι τ̣έ̣ρ̣π̣ε̣ιν διὰ μὲν Χρυϲίδ̣α̣, «è possibile recar gioia anche a lui con l'amore...»), entre otras posibilidades.

Línea II. 8

El infinitivo τέρπειν se podría completar con el dativo τ̣οῖ̣ϲ̣ γά̣μοιϲ de la línea siguiente. En cualquier caso, parece que se lleva a cabo con la ayuda de la alcahueta y de Críside.

Línea II. 8-9

A caballo de ambas líneas, está el antropónimo Χρυϲίϲ, cuya identificación quizás facilita un largo trazo. Este nombre aparece en la novela de Petronio (125-ss) y la variante Χρυϲίον está documentada en las *Efesíacas* de Jenofonte (III.9.4.8), en el caso de un personaje de rasgos cómicos.

Χρυϲίϲ es un nombre muy frecuente en las inscripciones de Atenas desde el V-IV a.C. y es el 'nombre de guerra' de muchas heteras[27].

---

25 cf. S. Stephens - J.J. Winkler 1995, 271-276; López Martínez 1998, 145-148, nr. 16 y Parsons 2018, 63-72.

26 Agradezco las observaciones de Stramaglia *per litteras*.

27 Cf. datos del *LGPN*, s.v. Χρυϲίς, donde aparecen 61 resultados [http://clas-lgpn2.classics.ox.ac.uk/name/%CE%A7%CF%81%CF%85%CF%83%CE%AF%CF%82 – fecha de la consulta 11 de diciembre del 2019-].

También se llaman Χρυσίς varias cortesanas de la comedia griega y latina. Un caso especialmente célebre es el de la protagonista de la *Samia* de Menandro[28]. Críside es una hetera de la ciudad de Samos –por lo que quizás tendría sentido plantearse un vínculo samio en este papiro– que desea ayudar a la hija de su amante, pues aquélla se ha quedado embarazada. Críside traza un plan que consiste en hacerse pasar por la madre del niño. Se trata de un argumento bastante similar al de *Adelfoi*. La *Samia* debió de tener mucho éxito y se han conservado representaciones musivas con escenas de esta comedia en las que aparece este personaje etiquetado[29].

Otro caso aparece en la *Andria* de Terencio, donde *Chrysis* es otra cortesana que ya ha fallecido cuando empieza la obra. El conflicto aquí se produce porque Pánfilo –recordemos la posibilidad de un antropónimo File- en nuestro fragmento– ha dejado embarazada a Glicerio, a quien todo el mundo considera hermana de cierta Críside. Pánfilo ama en secreto a Glicerio, pero su padre ya ha concertado su boda con otra chica. Finalmente, vence el amor y Pánfilo se casa con Glicerio[30].

Además de Menandro y Terencio, tenemos Χρυσίς en Luc., *DMeretr*. 8 y P*hilops*. 14; Thuc. IV.133.3.1, Athen. XIII.22.17 (Kaibel); Plut. *Dem.* 24.1.6 y en Aristen. II.15.15, entre otros.

Es conocido el flujo de nombres de la comedia tanto a la novela como a otros géneros de ficción, entre ellos, el mimo y la epistolografía[31], cuya fuente suele encontrarse en la comedia de Aristófanes[32]. Un caso especialmente célebre es el de Mirrina, compartido también por Menandro y Apuleyo: la hetera de Aristófanes –*Lisístrata*– es madre y consuegra, en Menandro – *Dyskolos* y *Hecyra* respectivamente–, y joven esclava en Apuleyo –*Metamorfosis* II.24–. También en Apuleyo tenemos a la bruja

---

28 De la que disponemos de la edición reciente de Sommerstein 2013.

29 Cf. sobre la iconografía del personaje, Nervegna 2013, 136-137, fig. 10ª.

30 cf. Morenilla 2003, para un análisis de los personajes de Menandro.

31 Cf. Hodkinson 2018, 181-208.

32 Cf. Kanavou 2011.

Cárite, mientras que Caritíon es la joven protagonista del mimo conservado en el papiro papiro *P.Oxy*. 3.413[33].

Hay más ejemplos: Plangón es la hermana de Sóstrato en el *Dyskolos* de Menandro y una esclava en la novela de Caritón. Partenis es una flautista, mientras que Parténope es protagonista de una novela perdida muy famosa en el Imperio (cf. supra I.4).

Línea II. 10

En las novelas, el adverbio αὔριον "mañana" permite aplazar, hasta la siguiente jornada, ciertos planes que podrían haber sido trascendentales en la vida de los protagonistas. En un solo día, pueden suceder o evitarse acontecimientos que alteran completamente el sentido de la peripecia: una condena a muerte, un encuentro amoroso o una una boda. Así en Caritón VI.1.1, por ejemplo, el pueblo de Babilonia se pregunta: αὔριον τῆς Καλλιρόης οἱ γάμοι. τίς εὐτυχέστερος ἄρα; "mañana es la boda de Calírroe, ¿quién será el afortunado?"

También encontramos cierta similitud en la expresión τοῖς γάμοις, δι' ἐμὲ δ' ἴσως [α]ὔρ[ι]ον en el texto de Filóstrato,*Vita Apollonii* IV.25: ἤρετο οὖν "πηνίκα οἱ γάμοι;" "θερμοὶ" ἔφη "καὶ ἴσως αὔριον.".

La puntuación del papiro,]ον·, podría indicar la pausa del final del parlamento de la supuesta alcahueta.

El final de línea καὶ ἔφη ς̣υ.. es difícil. Funghi propone la terminación de una forma verbal en imperativo ου y después τι. Otra posibilidad que plantea es una forma verbal seguida de οὖν. Cabrían también otras soluciones como καὶ ἔφη ἡδύ, «y, en seguida (εὐθέως – II.11–), respondió con dulzura», anunciando la intervención de un personaje distinto, probablemente la joven.

Líneas II.11-12

A acaba de escuchar a B (αὐτῆς εὐθέως τούτους τοὺς λόγους ἀκούσας «tras escuchar sus palabras» (ahora, de la anciana), la joven

[33] 1981-83, Cunningham 1987, Santelia 1991, Andreassi 2001 y 2002, Gammacurta 2006, y Martín Hernández - Torallas Tovar 2017. Sobre las relaciones entre mimo, pantomimo y novela, cf. García Gual 1975, Melero 1981/83, Mignona 1996 y 1997, Webb 2014, Ruiz Montero 2014 y 2016.

se dispone a contarle su secreto: el posiblemente agitado encuentro que mantuvo con el hombre que la desvirgó y del que se ha quedado embarazada[34].

Línea II.13-14

A partir de ἡ δὲ γλυκύτατ' εἶπεν «ella (la muchacha) responde dulcemente». A partir de aquí, se introduce el parlamento en estilo directo de la chica.

El comienzo de línea ομαι / ομ.. podría corresponder a una primera persona de οἶμαι[35]. La intervención de A podría ser un breve y lapidario «creo que me he quedado embarazada» y estar en relación con ἔγκυος ἐγένετ[ο] «se quedó embarazada» (II.23-24), en tercera persona, que podría ser una alusión a otra mujer que ha pasado por el mismo trance y a la que se pone como ejemplo. Podría ser un personaje mítico, como una ninfa, por ejemplo, o bien que la protagonista, por pudor, contara su historia como si fuera la historia de una amiga o conocida, como hace Creúsa en el *Ion* de Eurípides[36].

Sin embargo, dado el mal estado del texto, que admite también una edición ενκ ., podría entenderse como el final de un verbo o adjetivo neutro o bien καὶ.

A partir de ahí, quizás el texto adopte un tono narrativo, en boca de la alcahueta, de otro personaje o del narrador.

Línea II.15-16

La referencia al amante (ἐρας[τ]ῆς) es coherente en el contexto y podría estar en relación con φιλ.. y concertar con ὢ(ν). Cf. al final de la columna anterior, I.32.

---

[34] Sobre los matrimonios entre violador y violada y sobre la institucionalización de las agresiones sexuales en la comedia y novela latina durante el Imperio, cf. Francia-Somalo 2002 y Rodríguez-López 2018.

[35] López Cruces *per litteras*.

[36] Agradezco la comparación con Eurípides a Romero Mariscal, quien subraya la influencia del autor en la comedia nueva, el mimo y la novela y, concretamente, la relación del *Arbitraje* de Menandro con la tragedia de Eurípides e incluso de Sófocles y, probablemente, con tragedias perdidas de violación de heroínas, como Melanipa y, sobre todo, Tiro.

Línea II.17-18

En la línea II.5-6, nos hemos referido ya a las repeticiones en los textos novelescos. En ese sentido, ἐρρῳ- podría conectar con el participio ἐρρωμένῃς de ῥώννυμι «dar fuerza», en voz media « fuerte, vigoroso», cf. a continuación –II.20–. Una forma verbal ἔρρω[ντο] es difícil por el corte silábico. En *Antia*, otro fragmento de novela perdida, aparece otro participio del mismo verbo, ἐρρῳ[μέ]νοι «fortalecidos,fuertes» (PSI 726, l. 3)[37].

Línea II.18-19

Al final de la línea, παρα puede ser una preposición o un preverbio. En este contexto, una opción como παρατηρέω podría encajar. El simple τηρέω aparece varias veces en las *Efesíacas,* junto con el adjetivo ἁγνός «puro, casto», con el sentido de preservar la castidad: ὁ δὲ Περίλαος πείθεται καὶ ἐπόμνυται τηρήσειν αὐτὴν γάμων ἁγνὴν εἰς ὅσον ἂν ὁ χρόνος διέλθῃ II.13.8 y Ὁ δὲ Πολύιδος ἅμα μὲν τὴν θεὸν ἐδεδοίκει, ἅμα δὲ ἤρα τῆς Ἀνθίας καὶ τῆς τύχης αὐτὴν ἠλέει· πρόσεισι δὲ τῷ ἱερῷ μόνος καὶ ὄμνυσι μήποτε βιάσασθαι τὴν Ἀνθίαν, μήτε ὑβρίσαι τι εἰς αὐτήν, ἀλλὰ τηρῆσαι ἁγνὴν ἐς ὅσον αὐτὴ θελήσει· αὔταρκες γὰρ αὐτῷ φιλοῦντι ἐδόκει εἶναι κἂν βλέπειν μόνον καὶ λαλεῖν αὐτῇ V.4.7, entre otros[38].

Línea II.19

El mal estado del papiro no permite más que comentar que una lectura ἁγνή encajaría en el contexto. Antia también se refiere a sí misma, como a una virgen bien custodiada, en la novela de Jenofonte I.4.6, aunque utilizando otro vocabulario: παρθένος ἐγὼ φρουρουμένη. Además, remitimos al ejemplo de la línea anterior, cf.II.18-19.

Línea II.20

Ya hemos citado el particio ἐρρωμένῃς en II.20, que estaría en relación con ἐρρῳ- (II.18) y que sugiere un ambiente de agitación

---

[37] Stephens – Winkler 1995, 279-288, López Martínez 1998, 296-306, 31 y López Martínez-Ruiz Montero, artículo en prensa.

[38] Sobre la "pureza" o "castidad" de los amantes en Jenofonte, cf. Romero Mariscal 2020. Clúa Serena 2017 ha publicado una nueva edición y traducción de esta novela.

y cierta agresividad. En la novela de Caritón (I.3-4 y I.4.12), se producen varias situaciones muy tensas: cuando Quéreas regresa a su casa después de haber pasado varios días en el campo, le hacen creer que Calírroe ha recibido una serenata e invadido por los celos, entra en el dormitorio con el juicio completamente perturbado. Esta primera vez, Calírroe perdona el violento comportamiento de su pareja y los amantes se reconcilian. Más tarde, se produce una segunda escena de celos violentos, cuando Quéreas enloquecido le pega una patada en el estómago a Calírroe, que ya está embarazada. Como consecuencia del golpe, la joven acaba tirada en el suelo sin respiración: Χαιρέας... Ἰδὼν δὲ τὸν ὄχλον πρὸ τῶν θυρῶν... ἐπιπεσὼν τῇ Καλλιρρόῃ, τὴν ὀργὴν μετέβαλεν εἰς λύπην καὶ περιρρηξάμενος ἔκλαε... Ἀπορουμένου δὲ αὐτοῦ καὶ τρέμοντος ἡ γυνὴ μηδὲν ὑπονοοῦσα τῶν γεγονότων ἱκέτευεν εἰπεῖν τὴν αἰτίαν... Ὁ δὲ φωνὴν μὲν οὐκ ἔσχεν ὥστε λοιδορήσασθαι, κρατούμενος δὲ ὑπὸ τῆς ὀργῆς ἐλάκτισε προσιοῦσαν. Εὐστόχως οὖν ὁ ποῦς κατὰ τοῦ διαφράγματος ἐνεχθεὶς ἐπέσχε τῆς παιδὸς τὴν ἀναπνοήν, ἐρριμμένην δὲ αὐτὴν αἱ θεραπαινίδες βαστάσασαι κατέκλιναν ἐπὶ τὴν κοίτην. Καλλιρρόη μὲν οὖν ἄφωνος καὶ ἄπνους ἔκειτο νεκρᾶς εἰκόνα πᾶσι παρέχουσα... «Quéreas, al ver la multitud ante sus puertas... al encontrarse de pronto frente a Calírroe, cambió su cólera en dolor, y desgarrándose los vestidos se echó a llorar... mientras él estaba confuso y temblando, la mujer, que nada de lo ocurrido sospechaba, le suplicaba que dijera la causa de su cólera... Pero él no tenía voz ni para hacerle reproches, y dominado por la cólera le dio una patada cuando se le acercó. Y habiéndole alcanzado el pie justamente en el diafragma, quedó privada de respiración, derribada en el suelo, y las criadas, levantándola, la tendieron en el lecho. Así pues, Calírroe yacía sin voz y sin respiración, pareciéndoles a todos la imagen de una muerta»[39].

Tampoco faltan este tipo de escenas en las novelas fragmentarias. En la primera columna del papiro, es posible reconstruir un episodio

[39] Cf. Mendoza 1979, 41-42 y 45.

de celos similar también en *Nino* (*P.Berol*. 6926 B.I.1-24)[40]. Aunque el príncipe asirio no llega a emplear la violencia, la situación parece muy tensa. Más adelante, cuando el joven se presenta ante su tía para pedir la mano de su prima, a quien le recuerda expresamente que él no ha intentado abusar de su prometida, estando borracho ni utilizando a las nodrizas o a las criadas: ἐγὼ δὲ ἀναιδὴς ἂν ἤμην λάθραι πειρῶν καὶ κλεπτομένην ἀπόλαυειν ἁρπάζων καὶ νυκτὶ καὶ μέθηι καὶ θεράποντι καὶ τιθηνῶι κοινούμενος τὸ πάθος... «Yo sería un desvergonzado si la sedujera a escondidas y le arrebatara un placer robado de noche y con la embriaguez, y si hiciera cómplices de mi pasión a una nodriza o a una esclava» (*P.Berol*. 6926 B II.36-IV.5).

El fragmento de otra novela perdida (*Estáfilo*, *PSI* 1220. III.3-5) recoge la historia de un bebé que fue engendrado como consecuencia de la violación por parte del rey de Sardes[41]. La madre abandona a la criatura en medio de un viñedo y, según el relato del narrador, es el propio monarca quien τὴν βίαν τοῖς φιλτάτοις ἐξεῖπεν καὶ ὅτι τοῦ μὲν παιδὸς ἡττοῖτο, «declaró abiertamente la violación a sus seres más queridos y que el niño lo había conquistado».

Otro caso interesante sería el de Pánfila, la protagonista de *Arbitraje* de Menandro. Pánfila –es también interesante observar la coincicencia del nombre propio con el texto del papiro– ha sido violada durante la fiesta de las Tauropolias y se ha quedado embarazada. Quien abusó de ella fue su marido, pero no lo recuerda y ahora la rechaza, sin saber que el bebé es su hijo. También en *Samia*, el joven Mosquión viola a Plangón durante la celebración de las Adonias y la deja embarazada[42].

---

[40] Kussl 1991 y 1997 donde compara, precisamente, la escena de Caritón y la de Nino.

[41] Cf. ediciones de Stephens – Winkler 1995, 431-437 y López-Martínez 1998, 307-316, 32. Cf. recientemente Stramaglia 2011.

[42] Cf. el trabajo de Rodríguez-López 2018, donde se aportan datos sobre violaciones en el Imperio. Sobre la relación entre la comedia y la novela, cf. Smith 2013, 322-345 y Graverini 2006, 1-24.

Línea II.21

Dada la situación, una referencia a que uno o ambos miembros de la pareja se han quedado desnudos podría estar en esta línea si se confirmara un suplemento (γυ̣μ̣[νή]) / (γυ̣μ̣[νόϲ]) que propongo en el aparato crítico.

Línea II.22

Las expresiones γ' ἄρα δ[ιε]κόρευϲεν y ἔγκυο no dejan lugar a demasiadas dudas: la muchacha pierde la virginidad y se queda embarazada. Editamos según la propuesta de Stramaglia *per litteras*, que nos parece la mejor lectura.

El tópico de la desfloración está muy presente en la sociedad antigua y en las novelas: Longo, Aquiles Tacio[43] y el pasaje de *Fenicíacas* (*P.Colon. inv*. 3328A 2, recto, línea 10)[44], donde se menciona la pérdida de virginidad de un hombre, lo mismo que en Longo.

Línea II.23-24

La consecuencia del encuentro es un embarazo, probablemente indeseado: ἔγκυο̣ ἐγένετ[ο] «se produjo el embarazo». También Calírroe quedó embarazada de Quéreas en el primer encuentro: Ἐπεβούλευσεν ἡ τύχη τῇ σωφροσύνῃ τῆς γυναικός: ἐρωτικὴν γὰρ ποιησάμενοι τὴν πρώτην σύνοδον τοῦ γάμου Χαιρέας καὶ Καλλιρρόη, παραπλησίαν ἔσχον ὁρμὴν πρὸς τὴν ἀπόλαυσιν ἀλλήλων, ἰσόρροπος δὲ ἐπιθυμία τὴν συνουσίαν ἐποίησεν οὐκ ἀργήν... «Conspiró la fortuna contra la virtud de la mujer: pues Quéreas y Calírroe, al tener la primera relación amorosa de su matrimonio, tenían ambos igual deseo de placer el uno del otro, y ese deseo equilibrado hizo que la relación no quedara sin fruto», cf. Char. II.8.4. Más tarde, cuando acaba bajo la potestad de un noble de Mileto llamado Dioniso, la esclava Plangón logra convencerla para que no aborte y se case con Dioniso, haciéndole creer que el hijo que espera es suyo: ἀλλ' 'ἀδύνατόν ἐστί σοι' φησίν, 'ὦ γύναι, τὸ τέκνον θρέψαι παρ' ἡμῖν: ὁ γὰρ δεσπότης ἡμῶν ἐρωτικῶς σου διακείμενος

---

43 Cf. Ormand 2010, 160-197.

44 Stephens – Winkler 1995, 314-357 y López-Martínez 1998, 163-208, nrs. 19 y 20.

ἄκουσαν μὲν οὐ βιάσεται δι' αἰδῶ καὶ σωφροσύνην, θρέψαι δὲ τὸ παιδίον οὐκ ἐπιτρέψει διὰ ζηλοτυπίαν, ὑβρίζεσθαι δοκῶν εἰ τὸν μὲν ἀπόντα περισπούδαστον ὑπολαμβάνεις, ὑπερορᾷς δὲ παρόντος αὐτοῦ', cf. II.10.1[45].

Línea II.24-25

El hecho de que el embarazo suponga un peligro para la joven ([κ]ίṷḍṷνος ἔcεταί μοṇ «será un peligro para mí») sería un indicio de que el acto sexual ha ocurrido antes de la boda y con un hombre que, en principio, no es su futuro esposo. Como se ha visto, Calírroe se casa con un noble a quien hace creer que el hijo que espera es suyo, cuando en realidad es de su esposo, con quien regresará a su patria al final de la novela, aunque sin desvelar, en ningún momento, al noble persa quién es el verdadero padre del niño, Charit.III. 2.16[46]. También en *Arbitraje* y en *Samia*, al final del drama, se descubre que el padre de la criatura es el prometido actual de la madre, que, a su vez, es el padre real del niño.

Línea II.25

Es insegura la lectura ἁμαρ[. Quizás la madre reconozca su «error» o «falta», en cuyo caso, si A admite parte de la responsabilidad en el embarazo, no se trataría de una violación.

Línea II.27

Es posible aquí una reflexión sobre la condición de la mujer en boca de la joven o ya de su interlocutora.

Línea II.29

Si en τεḳṷ[..] tuviéramos τέκνον, sería tal vez una mención al hijo que se espera e incluso un vocativo ya en boca de la anciana, como señala Funghi, en la línea de Char. I.1.14; II.2.

---

45 Cf. Mendoza 1979,78.

46 Kanavou 2015.

VI. Conclusiones

Ya apuntaba Funghi los ecos novelescos de la escena: Caritón, novelas perdidas. Además, hay que buscar hipotextos en la comedia de Menandro, sobre cuyos papiros hay muchas publicaciones recientes. Otros hipotextos podrían encontrarse en el mimo, así como en autores bastante próximos en el tiempo como Luciano y en la antología de cartas de Alcifrón, entre otros.

A continuación, se ofrece una hipotética reconstrucción de la escena: Un joven D quiere tener relaciones íntimas con una doncella A, llamada -Fil-. D pide ayuda a una vieja bruja B, que actúa de alcahueta. B ejecuta un ritual mágico que consigue el efecto deseado: A desea a D. La pareja tiene una cita y, durante el encuentro, A cede a la súplica de D, mantiene con él relaciones completas y pierde la virginidad. A se queda embarazada y esto es motivo de gran preocupación para ella. C es una hetera llamada Críside, que se ofrece a ayudar y sugiere una solución: A debe apresurarse a tener relaciones sexuales con su prometido oficial para que éste piense que el hijo que espera es suyo. Este prometido es probablemente el mismo D, pero ninguno de los dos miembros de la pareja es consciente de ello por las circunstancias en las que se produjo el encuentro: el exceso de bebida, la oscuridad y el apresuramiento.

El punto de partida han sido las ideas planteadas por Funghi, que se han mantenido en líneas generales.

El mal estado del papiro obliga a ser cautos: argumento, personajes y antroponimia responden a lo que podemos esperar en una novela. También, los rasgos léxicos, sintácticos y estilísticos invitan a pensar que se trata de un texto novelesco, pero no se debe descartar del todo la posibilidad de que se trate de un mimo en prosa. Habrá que continuar investigando y estar atentos a las opiniones de otros colegas expertos en los autores de referencia.

Referencias bibliográficas

Andreassi 2001
M. Andreassi, *Mimi greci in Egitto. Charition e Moicheutria. Testo greco a fronte*, Bari 2001.

Andreassi 2001
M. Andreassi, *Il mimo tra «consumo» e «letteratura». Charition Moicheutria*, «Ancient Narrative» II (2002), 30-46

Blanco-Cesteros 2015
Miriam Blanco-Cesteros, *Haberlas haylas. Redescubriendo a las brujas en el Mundo Greco-Latino* en C. de la Rosa Cubo, M. I. del Valdivieso, M. J. Dueñas Cepeda, M. Santo Tomás Pérez (Coords.), *Femina, Mujeres en la Historia*, Valladolid 2015, 29-46.

Casanova 2010a
A. Casanova, *Ambienti e luoghi nei frammenti di* Lolliano en *I papiri del romanzo greco. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze, 11-12 giugno 2009*, Florencia 2010, 121-137.

Casanova 2010b
A. Casanova, *Tombs and Stables, Roofs and Brothels, Dens and Raids in Lollianos' Fragments* en *The Ancient Novel and the Frontiers of Genre*, Eelde 2014, 171-185.

Casanova 2010c
A. Casanova, *Una Interpretazione del nuovo Lolliano (P.Oxy 4945)* en *Philia. Giornata di studi in onore di G. Burzacchini* (eds.) Bolonia 2014, 115-132.

Casanova 2014
A. Casanova, (Ed.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca. Atti del Convegno Internazionale di Studi in Memoria di Adelmo Barigazzi (Firenze, 30 settembre-1 ottobre 2013)*, Florencia 2014.

Clúa 2017.
Clúa Serena, J.A., *Jenofonte de Éfeso*, Madrid 2017.

Conca 1993
F. Conca, *Addendum*, «Analecta Papyrologica», V(1993), 20.

Cunningham 1987
I. C. Cunningham, *Herodae Mimiambi. Cum appendice fragmentorum mimorum papyraceorum*, Múnich - Leipzig, 1987, 42–51

Dickey 2004
Eleanor Dickey, *The Greek Address system of the Roman Period*, «CQ» LIV (2004), 494-527.

Edwards 1990
C. M. Edwards, *Tyche at Corinth,* «Hesperia» 59.3 (1990), 529-42.

Facchin Díaz 2016
A. Facchin Díaz, *Nuevas aportaciones sobre la figurilla de Tyche de Antioquía sobre el Orontes hallada en Antequera y su relación con el entorno*, «Boletín del Museo Arqueológico Nacional», 34 (2016), pp. 139-154.

Filippi 2015-2016
A. Filippi, *Mimi anonimi greci: nuove scoperte*, Università degli Studi di Trieste 2015-2016.

Funghi 1993
Maria Serena Funghi, *PGen. inv. 65. Frammento di argomento erotico: narrativa?*, «Analecta Papyrologica», V(1993), 5-19.

Francia Somalo 2003
Rosa Francia Somalo, *Violencia de género en la comedia y la novela latinas* en María Teresa López Beltrán – Maria José Jiménez Tomé – Eva María Gil Benítez, *Violencia y género: acta del Congreso Interdisciplinar sobre Violencia y Género*, Universidad de Málaga, 29 de noviembre - 1 de diciembre de 2000, II Volumen II, Málaga 2002, 107-115.

Gallé Cejudo 2010
R. J. Gallé Cejudo (trad.), *Filóstrato, Cartas de amor. Aristéneto, Cartas*, Madrid 2010.

Gammacurta 2006
T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, Alessandria 2006, 7–32.

García Gual 1975
C. García Gual, *Apuntes sobre el mimo y la novela griega*, «Anuario de Filología Papyrologica», I(1975), 33-41.

Graverini 2006
L. Graverini, *La scena raccontata. Teatro e narrativa antica* en F. Mosetti Casaretto (Ed.), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo. Atti delle II Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 13-16 giugno 2004)*, Alessandria 2006, 1-24.

Hägg – Utas 2003
T. Hägg – B. Utas, *The Virgin and Her Lover. Fragments of an Ancient Greek Novel and a Persian Epic Poem*, Leiden-Boston 2003.

Henrichs 2011
A. Henrichs, *Missing Pages: Papyrology, Genre and the Greek Novel* en D. Obbink y R. Rutherford (eds.), *Culture in Pieces: Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*, Oxford 2011, 302-322

Hodkinson 2018
O. Hodkinson, *Typecast? Speaking Names in Alciphron* en M. Biraud – A. Zucker, *The Letters of Alciphro. A Unified Literary Work?*, Leiden y Boston 2018, 181-208.

Johnston 2002
S. I. Johnston, *Sacrifice in the Greek Magical Papyri* en P. Mirecki – M. Meyer, *Magic and Ritual in the Ancient World*, Leiden, 2002, 356, n. 31.

Kanavou 2011
Nikoletta Kanavou, *Aristophanes' Comedy of Names: A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlín y Nueva York 2011.

Kanavou 2015
Nikoletta Kanavou, *A Husband is More Important Than a Child: The Ending of Chariton's Callirhoe Revisited*, «Mnemosyne» LXVIII(2015), 937-955.

Koroli, A. y Papathomas 2019
Koroli, A. y Papathomas, A., *Calligone's Suicide Attempt (PSI VIII 981) and the Croesus-Adrastus' Scene in Herod. 1.35-44*, «Aegyptus: Rivista italiana di egittologia e di papirologia» 99, 1.2019, 67-73.

Kussl 1991
R. Kussl, *Papyrusfragmente griechischer Romane. Ausgewählte Untersuchungen*, Tubinga 1991.

Kussl 1997
R. Kussl, *Ninos-Roman*, «Pap.Lup.» V(1997), 141-204.

Lauriola 2018
Rosanna Lauriola, *Violenza domestica su donne e bambini nell'antichità. Una panoramica attraverso le fonti letterarie*, *Mediaclassica*, Turín 2018.

López Martínez 1998
María Paz López Martínez, *Fragmentos papiráceos de novela griega*, Alicante 1998, 156-162, número 18.

López Martínez 2019
María Paz López Martínez, *The Ninus Romance: New Textual and Contextual Studies*, «APF» LXV(2019), 1-24.

López Martínez 2020
María Paz López Martínez, *Yawning matters: What can hiatus tell us about the lost Greek novels? What can the heroon in honor of Kineas on the Banks of the Oxus*

River tell us about The wonders beyond Thule, «Ancient Narrative» XVIII(2021) (version preliminar).

López Martínez 2021
López Martínez, M. P., *Calígone y su aventura con las amazonas (POxy. 5355 and PSI 981)*, en A. Valmaña Ochaíta, M. J. Bravo Bosch y R. Rodríguez López, *Mujeres de la Hispania Romana. Una Mirada al patrimonio arqueológico*, Madrid 2021, 167-191.

López Martínez (en prensa)
"The Pontic Princess Calligone, the Queen Themisto, and the Amazons in the Black See (POxy. 5355 and PSI 981", «APF ».

López Martínez – Ruiz Montero 2016a
María Paz López Martínez – Consuelo Ruiz Montero, *Parthenope's Novel: P.Berol. 7927 +9588 + 21179 Revisited*, «JJP», XXVIII(2016), 235-250.

López Martínez – Ruiz Montero 2016b
María Paz López Martínez – Consuelo Ruiz Montero, *Parthenope's Novel: P.Oxy. 435 Revisited* en J. G. Montes Cala (†), R. J. Gallé Cejudo, M. Sánchez Ortiz de Landaluce y T. Silva Sánchez (eds.), *Fronteras entre el verso y la prosa en la literatura helenística y helenístico-romana*, Bari 2016, 479-489, 479-489.

López Martínez – Ruiz Montero 2019
M. P. López Martínez – C. Ruiz Montero, *Magia y erotismo en la novela griega: P.Oxy. 4945 de las Fenicíacas de Loliano*, en: J. F. Martos Montiel, C. Macías Villalobos & R. Caballero Sánchez (eds.), con la colaboración de Carlos Alcalde Martín, Marta González González y Jorge Bergua Cavero, *Plutarco, entre dioses y astros. Homenaje al profesor Aurelio Pérez Jiménez de sus discípulos, colegas y amigos*, Zaragoza 2019, vol. II, 1223-1249.

Mendoza 1979
Julia Mendoza (trad.), *Caritón de Afrodisias: Quéreas y Calírroe, Jenofonte de Efeso: Efesíacas, Fragmentos Novelescos*, Madrid 1979, 41-42 y 45.

Martín Hernández 2011
Raquel Martín Hernández, *Τύχα in two Lead Tablets from Selinous* en: M. Herrero de Jáuregui – A. I. Jiménez San Cristóbal – E.R. Luján – R. Martín Hernández – M.A. Santamaría – S. Torallas Tovar (edd.), *Tracing Orpheus: Studies of Orphic Fragments In Honour of Alberto Bernabé*, Berlín-Nueva York 2011, 311-315.

Martín Hernández - Torallas Tovar 2017
R. Martín Hernández and S. Torallas Tovar, *Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana*, en: J. A. Álvarez-Pedrosa, A. Bernabé, E.

Luján, F. Presa (eds.), *Ratna. Homenaje a la profesora Julia Mendoza*, Madrid 2017, 277–303.

Martos Montiel
J. F. Martos Montiel [http://webpersonal.uma.es/~jfmartos/BEGL3.htm#tema (FECHA DE LA CONSULTA 9 DE DICIEMBRE DEL 2019]

Melero 1981-1983
A. Melero, *El Mimo Griego*, «EClás» 86 (1981/83), pp. 11-37.

Mignogna 1996
E. Mignogna, *Narrativa greca e mimo: Il romanzo di Achille Tazio*, «Studi Italiani di Filologia Classica», XIV, No. 2(1996), 232-42.

Mignogna 1997
E. Mignogna 1997, *Leucipe in Tauride: mimo e "pantomimo" tra tragedia e romanzo*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 38, 225-36.

Morenilla 2003
Carmen Morenilla, *Tipos y personajes en Menandro*, «Florentia Iliberritana» XIV (2003), pp. 235-263.

Nervegna 2013
Sebastiana Nervegna, *Menander in Antiquity: The Contexts of Reception*, Cambridge y Nueva York 2013, 162, fig. 20, ΦΙΛΑ

Obbink 2009
D. Obbink, *P.Oxy. 4945. Lollianos, Phoinikika*, *The Oxyrhinchus Papyri* LXXIII(2009), 103-113.

Ormand 2010
K. Ormand, *Testing Virginity in Achilles Tatius and Heliodorus*, «Ramus» XXXIX(2) (2010), pp. 160-197

Parsons 2007
P. J. Parsons, *4811: Novel ('Panionis')*, *The Oxyrhynchus Papyri*, LXXVII(2007), 47-53.

Perale 2016
M. Perale, *The Prologue of Philainis' Peri Aphrodision*, «APF» LXII(2016), 336-341.

Reeve 1971
M. D. Reeve, Hiatus in the Greek Novelists, «CQ» XXI(1971), 514-39.

Rodríguez López 2018
Rosalía Rodríguez López, *La violencia contra las mujeres en la Antigua Roma*, Madrid 2018.

Romero Mariscal 2020
Lucía P. Romero Mariscal, *El amor en las Efesíacas de Jenofonte*, en: J. A. López Férez (ed.) *Eros en la literatura griega,* Madrid 2020, pp. 699-714.

Ruiz Montero 1982
Consuelo Ruiz Montero, *Una interpretación del "estilo kaí "de Jenofonte de Efeso*, «Emerita» L(1982), 305-323.

Ruiz Montero 1982
Consuelo Ruiz Montero, *Aspetti dello stile della narrativa popolare greca*, «Lexis» XXI(2003), 81-99.

Ruiz Montero 2014
C. Ruiz-Montero, «Novela y pantomimo: vidas paralelas», en: A. López Martínez, H. Velasco (eds.), *Agalma. Ofrenda desde la Filología Clásica al Prof. Manuel García Teijeiro*, Valladolid 2014, 609-21

Ruiz Montero 2016
C. Ruiz-Montero, *Some remarks on the reception of ancient drama in Chariton of Aphrodisias*, «Studia Philologica Valentina», Vol. 18, n.s. 15 (2016) 385-402

Ruiz Montero 2020
C. Ruiz Montero, *La novela de Calígone: el texto y su contexto literario*, en: L. Conti, R. Fornieles Sánchez, M. D. Jiménez López, L. M. Macía Aparicio, J. de la Villa (Eds.), *Δῶρα τὰ οἱ δίδομεν φιλέοντες: Homenaje al profesor Emilio Crespo*, Madrid 2020, pp. 499-508.

Santelia 1991
S. Santelia, *Charition liberata*, Bari 1991.

Setaioli 2013
A. Setaioli, *L'uso della citazione poetica in Petronio e negli altri romanzieri antichi*, «Prometheus» XXXIX, 2013, 188-206.

Smith 2013
S. D. Smith, *From Drama to Narrative: The Reception of Comedy in the Ancient Novel* en S. D. Olson (Edd.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlín y Boston 2013, 322-345.

Sommerstein 2013
A.H. Sommerstein, *Menander, Samia (The woman from Samos)*, Cambridge 2013.

Stephens – Winkler 1995
S.A. Stephens – J.J. Winkler (edd.), *Ancient Greek Novels. The Fragments*, Princeton 1995, 23-71.

Stramaglia 1996

A. Stramaglia, *Fra "consumo" e "impegno": usi didattici della narrativa nel mondo antico* en O. Pecere – A. Stramaglia (eds.), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*. «Atti del convegno internazionale (Cassino, 14-17 settembre 1994)», Casino 1996, 97-166.

Stramaglia 2011

A. Stramaglia, *Declamatori romanzeschi: P.Oxy. LXXI 4811 (e PSI XI 1221)*, «APF» 57 (2011), 356-368.

Ureña Bracero 1993

J. Ureña Bracero, *La carta ficticia griega: los nombres de personaje y el uso del encabezamiento en Alcifrón, Aristéneto y Teofilacto*, «Emerita» LXI(1993), 267-298.

Webb 2014

R. Webb, *Mime and the Romance*, en: T. Whitmarsh - S. Thomson (eds.), *The Romance between Greece and the East*, Cambridge 2014, 285-99.

MARCOS CARMIGNANI
Universidad Nacional de Córdoba-CONICET, marcoscarmignani@unc.edu.ar

Observaciones sobre un *topos* en Petronio (81,3)*

Abstract

Estas notas se proponen analizar el *topos ergo me non ruina terra potuit haurire?* (Petr. 81,3) con el objetivo de realizar una serie de observaciones acerca de su particular conformación y posible función dentro de la poética petroniana, al tiempo que se estudiarán las repercusiones y consecuencias que puede tener en los personajes, principalmente en el narrador Encolpio, posible víctima del *autore nascosto*.

These notes discuss the topos ergo me non ruina terra potuit haurire? *(Petr. 81,3) in order to make some observations about its particular formulation and possible function within the Petronian fictional conception. In this sense, it is crucial to examine the repercussions and consequences it may have on the characters, mainly on the narrator Encolpius, possible victim of the 'hidden author'.*

Keywords

Petronius – *topos* – Encolpius – 'hidden author'

* El autor quiere agradecer especialmente a la Prof. Paolucci por sus valiosas sugerencias.

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

ERAT OLIM 2022 (2), 41-60 DOI: 10.13137/2785-1346/33548
ISSN 2785-1346 (online)
ISSN 2785-1958 (print) https://www.openstarts.units.it/handle/10077/33548

> ...quedó Sancho tan encogido y medroso, que se holgara que en aquel instante se abriera debajo de sus pies la tierra y le tragara...
> Cervantes, *El Quijote*, primera parte, cap. 46.

Es bien sabido que fue Ernst Robert Curtius quien, en su magnífico *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* de 1948, introdujo el concepto de *topos* en la literatura. Se trata, en realidad, de la palabra clave de todo el libro, ya que, según su tesis principal, la tradición clásica pudo desarrollarse y sostenerse en el tiempo a través del estudio de la retórica, y «the chief way in which that continuity was manifested was through the recurrence of "topoi," or rhetorical commonplaces»[1]. Según Curtius 1948, 70ss., en la Antigüedad los *topoi* (o *loci communes*) fueron de gran ayuda para el orador en su argumentación, pero luego, con la desaparición de los géneros oratorios judicial y político a causa del final de las *poleis* y la República romana, se reconvirtieron al servicio del escritor, que los aprendía en las escuelas de retórica: «In the antique system of rhetoric topics is the stockroom. There one found ideas of the most general sort – such as could be employed in every kind of oratory and writing» (Curtius 1948, 79)[2]. Más allá de que los límites del concepto no sean del todo claros[3], es evidente que tuvo una enorme fortuna dentro de los estudios literarios. Lausberg 1963, 38s., al comentar los méritos de esta noción, la define «im Sinne eines "infiniten" (in

---

[1] Cf. Burrow 2013, xii.

[2] Cf. Manzo 1988, 30, n.1: «Del resto, la retorica aveva i requisiti necessari per recepire nel proprio alveo il cospicuo deposito di convenzioni letterarie costituite dai *loci communes*, cui gli *artium scriptores* non tardarono a conferire un trattamento di indiscusso favore mostrando di rivolgersi ad essi come a elementi costitutivi di un complesso sistema operativo nell'ambito dell'esperienza linguistica».

[3] Burrow 2013, xvii sostiene que «Curtius's word "topos" encompasses a much wider array of phenomena than the "common places" of the rhetorical tradition, and the boundaries of the concept are sometimes as a result unclear. Sometimes the topoi are presented as rhetorical building blocks of composition, but from time to time they are presented as atemporal truths, or even connected to Carl Jung's archetypes».

seiner infiniten Fassung formulierten oder nicht formulierten) Gedankens», pero agrega algo importante para nuestro estudio:

> Der Leser, der in Unkenntnis des Topos die vorgefundene finite Formulierung des Schriftstellers für eine völlig originale Gelegenheits-Leistung dieses Schriftstellers hält und so semantisch überbewertet, irrt ebenso wie der Leser, der, blasiert durch die Kenntnis des Topos, die vorgefundene finite Formulierung des Schriftstellers nur für nichtssagenden semantischen Leerlauf hält. [...] Die Erkenntnis, daß ein in einem Text angetroffener Gedanke einem Topos entspricht, ist historisch wertvoll und auch für das Verständnis des betreffenden Textes nicht wertlos, wenn man beachtet, daß der Autor den Topos finitisiert und in den konkreten Kontext eingefügt hat, wo er seine aktuelle Funktion erfüllen soll.

Esto es muy interesante en Petronio (81,3), como veremos, porque el *topos* está lejos de ser una 'forma vacía': tiene, como afirma Lausberg, una función propia y específica no solo relacionada con su contexto sino también con la poética petroniana.

Por otra parte, este *topos* petroniano también está vinculado con los *adynata* o *impossibilia*, que Curtius 1948, 94-98 ubicaba dentro de la tópica de 'el mundo al revés'. En su detallado estudio sobre los *adynata*, Manzo 1988, 29s. asegura que en la literatura grecolatina los poetas formulan estas expresiones estimulados no solo por la refinada técnica de cada uno sino también por la *imitatio* y la *aemulatio*: «se la poesia è anche memoria, è soprattutto nell'*adynaton* poetico che la memoria personale, nutrita ovviamente di esperienze e di letture, fa da protagonista e si comporta con grande disinvoltura, assediando [...] i profili dei personaggi, delle immagini, delle cose» (Manzo 1988, 33s.). Cuando se pronuncia un *adynaton*, se sabe que la cosa es imposible y, por lo tanto, se incrementa el efecto irónico de la expresión: es ahí, en el caso petroniano, donde se manifiesta ese 'asedio' del que habla Manzo, que implica particulares consecuencias en los personajes.

Finalmente, en el *OCD*, Most – Conte 2012, 1489 afirman que un *topos* es «a standard form of rhetorical argumentation or a variably expressible literary commonplace», es decir, los *topoi* en la literatura no necesaria-

mente se expresan siempre de la misma manera. Los escritores los utilizaban con diferentes objetivos, entre los cuales pueden encontrarse «to create complicity with the audience, to advertise generic affiliations, to vary surprisingly in detail or context, to provide reassurance by not varying». Como veremos, estas afirmaciones pueden ser de mucha utilidad a la hora de analizar el *topos* petroniano.

A partir de estas breves consideraciones teóricas, este artículo se propone analizar el *topos* de *Terra mihi prius dehiscat* –tal como lo titula Erasmo en su *Adagium* 2059–, presente en el cap. 81 del *Satyricon* petroniano bajo la forma *ergo me non ruina terra potuit haurire?*, para realizar una serie de observaciones acerca de su particular conformación y posible función dentro de la poética petroniana, al tiempo que se estudiarán las repercusiones y consecuencias que puede tener en los personajes, principalmente, en el narrador Encolpio.

Antes de comenzar el análisis, se hace necesaria una breve contextualización de los sucesos novelescos que dan lugar a la aparición del *topos*. En el cap. 80, luego de una serie de escenas de celos entre Ascilto y Encolpio, causada por la belleza y volubilidad de Gitón[4], el *puer* deseado por todos en la novela, Ascilto decide poner fin a esta situación proponiendo que el propio Gitón resuelva con qué amante quedarse. El *frater*[5] promiscuo y veleidoso de la obra, ante la profunda sorpresa y el lacerante dolor de Encolpio, elige a Ascilto: *qui ne deliberavit quidem, ut videretur cunctatus, verum statim ab extrema parte verbi consurrexit <et>*

[4] Estas escenas comienzan en el cap. 9, cuando Gitón, en su primera aparición donde nos muestra su frivolidad, se queja ante Encolpio de que Ascilto ha intentado abusar de él. La reacción de Encolpio no se hace esperar: en un pasaje cargado de alusiones a Tito Livio y a Ovidio, la memoria fantasiosa y delirante de estos personajes vincula ese intento de violación con el episodio fundacional de la República romana: la violación de Lucrecia. El diálogo entre Encolpio y Ascilto es una clara marca de que, en el *Satyricon*, el *decorum* de la leyenda que marca el fin de la Monarquía romana está completamente mancillado. Cf. Carmignani 2013.

[5] El término *frater* significa, en este contexto, según *OLD*, *s.v.* 3b, «a euphemism for a partner in an irregular sexual union».

fratrem Ascylton elegit (80,6)[6]. La genialidad de Petronio se percibe cuando Encolpio dice que Gitón ni siquiera dudó un poco en su elección, al menos para aparentar indecisión[7]. Esta determinación del *frater* genera en Encolpio una serie de manifestaciones marcadas por la exageración: su primera reacción es tirarse en el lecho con intenciones de suicidio –siempre hay una excusa para no concretarlo–, para después recitar dos poemas breves en dísticos elegíacos, uno sobre el valor de la amistad y otro sobre el mimo, un género muy presente en el *Satyricon*[8]: ambos poemas funcionan como comentario de la situación que vive Encolpio[9]. En el cap. 81, el narrador, abatido, se retira a un *deversorium*, una especie de albergue de mala muerte, en donde lamentará su cruel destino con un extenso monólogo en el que hace breves menciones a acontecimientos que marcaron su vida, se indigna frente a la traición que sufrió y ataca los vicios de Ascilto y Gitón[10]. La decisión de Encolpio de relatar en forma de monólogo el contenido de su lamentación, en lugar de mantener la voz narrativa, implica una evidente profundización del *pathos*: esta técnica, que podríamos definir como 'monólogo exclamativo'[11], permite que Encolpio nos cuente de qué palabras estaban hechos sus gritos.

---

6 El texto petroniano pertenece a la edición de Müller 1995.

7 Tal como comenta Habermehl 2006, 22: «eine Prise Heuchelei hätte Encolpius die bittere Wahrheit versüßt».

8 Para la relación entre el mimo y esta novela, cf. Panayotakis 1995.

9 Véanse los análisis de Courtney 1991 y, sobre todo, de Setaioli 2011 para la función de los poemas insertos en la obra.

10 La crítica ya ha determinado que este monólogo es una suerte de *pastiche* de elementos novelísticos (de Caritón, Aquiles Tacio, Heliodoro), declamatorios (de Cicerón), elegíacos (ovidianos), mímicos, cómicos (de Plauto), trágicos (de Sófocles y Séneca) y épicos (de Homero y Virgilio). Para la presencia de todos estos elementos en el monólogo, cf. los análisis de Collignon 1892, 121, Walsh 1970, 37, Wooten 1976, Slater 1990, 90, Panayotakis 1995, 115, Marino 1996, 158-162, Courtney 2001, 132, Habermehl 2006, 33-45, Mazzilli 2006, Conte 2007, 18-20 y Schmeling – Setaioli 2011, 342-346.

11 Para Gagliardi 1993, 89 y 176, se trata de un «monologo interiore» a la manera de Joyce.

El 'autor oculto'[12] nos está advirtiendo que las palabras del monólogo tienen una carga emotiva fundamental para entender los sentimientos de Encolpio[13]. Y es precisamente este monólogo el que comienza con el *topos* objeto de nuestro estudio:

'ergo[14] *me non ruina terra potuit haurire? non iratum etiam innocentibus mare?* (81,3)

Se trata de una interrogativa melodramática que evidencia el estado de conmoción de Encolpio, un claro ejemplo de *obsecratio* que en este caso incluye referencias a posibles acciones del pasado, puesto que tanto *ruina* –que, creemos, debe ser entendido como ablativo instrumental– como el perfecto *potuit* podrían aludir, *prima facie*, a algún acontecimiento terrible sufrido por Encolpio en alguna sección perdida de la novela[15]. Sin embargo, lo que nos importa es la alusión al *topos Terra mihi prius dehiscat*. Este *topos* –que en español encontramos en la forma 'que me trague la tierra',

---

[12] Según la definición de Conte 2007, 14: «qui parleremo, con tutta calma, di "autore nascosto" (che è Petronio), e di "personaggio narratore" e "narratore mitomane" (che è Encolpio) [...]. Petronio fa in modo che il narratore Encolpio si trovi calato in una situazione narrativa suscettibile di essere interpretata secondo un modello epico-eroico».

[13] Cf. Marino 1996, 155: «l'eccesso di sentimentalismo e il fortissimo gioco intertestuale denunciano il carattere letterario e artificioso dei monologhi».

[14] Courtney 2001, 132 afirma que el comienzo del monólogo con *ergo* «shows that what is uttered is the continuation of an unspoken train of thought», es decir, contiene todo lo que Encolpio no soportó guardarse para sí y decide gritarlo a viva voz, aunque no lo escuchara nadie. Este uso de *ergo* sirve sobre todo para introducir discursos patéticos, cf. Leumann - Hofmann - Szantyr 1965, 511, Habermehl 2006, 33s. y Vannini 2010, 102.

[15] El monólogo sigue con otras alusiones a un pasado potencial, cf. 81,3 *effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi*, que podría tener importancia para la historia del personaje. Sin embargo, es difícil interpretar estos recuerdos de Encolpio como reales o literales (por ejemplo, es muy dudoso que haya 'matado a un hombre'), dadas las características del personaje, *i.e.* su 'mitomanía'. Cf. Habermehl 2006, 34-36, con bibliografía, y Schmeling – Setaioli 2011, 342-343. Para el sentido de *ruina* en este contexto, cf. *infra*.

como puede verse en el epígrafe cervantino[16]– aparece desde Homero en la literatura clásica y será luego retomado por diversos autores[17]. Salvo contadas excepciones, la crítica no le ha prestado demasiada atención a la presencia de este *topos* en Petronio[18]. Es interesante ver, en primera medida, algunas cuestiones intrínsecas del *topos*, a partir de las apreciaciones de Most – Conte 2012, para verificar si efectivamente se cumplen las observaciones de que un *topos* sirve para «vary surprisingly in detail or context, to provide reassurance by not varying», «create complicity with the audience» y «advertise generic affiliations».

---

[16] A diferencia de lo que ocurre en Petronio, en el *Quijote* el *topos* no está enunciado en discurso directo sino que es la voz narrativa la que refleja el temor de Sancho, luego de que Don Quijote se enfureciera con él, porque el escudero dio algunas pistas que rompían la farsa de la princesa Micomicona. Es decir, si Encolpio hubiera querido que 'la tierra lo tragara' para no sufrir la humillación del abandono por amor, la emoción que mueve a Sancho a desear desaparecer de la escena es el terror causado por las palabras de don Quijote: «¡Vete de mi presencia, monstruo de naturaleza, depositario de mentiras, almario de embustes, silo de bellaquerías, inventor de maldades, publicador de sandeces, enemigo del decoro que se debe a las reales personas! ¡Vete, no parezcas delante de mí, so pena de mi ira!». El *topos* también aparece en Dante, que inspira la traducción del pasaje petroniano en la ed. de Longobardi 2008: «Ahi dura terra, perché non t'apristi?» (*Inf.* XXXIII 66). Análisis de esta particular 'memoria poética traductiva' en Longobardi 2009, 92-99.

[17] Para un elenco de pasajes, cf. Pease 1935, 106s. También Otto 1890, 345.

[18] Así, Burman 1743, 519 explica que «ruina pro terrae hiatu»; Habermehl 2006, 34 afirma que «Diesen verzweifelten Todeswunsch kennen vor allem Epos und Tragödie [...] Ohne Parallele ist die Rückwendung des Wunsches in die Vergangenheit»; Conte 2007, 20, más detalladamente, expresa que «il giovane aveva cominciato deprecando in termini altisonanti la propria sorte [...]. Ecco l'ambizione di una morte bella e grandiosa, una di quelle morti che eroi ed eroine del mito invocano quando maledicono la propria sorte disgraziata: Omero, Sofocle, Virgilio, il *sermo tragicus* di Seneca fanno ampio uso di quella formula, "la terra m'inghiottisca", una formula che l'Anonimo del Sublime avrebbe indicato tra gli ὀμοτικὰ σχήματα. Ma subito dopo la solenne *obsecratio* del narratore, il lettore scopre che il lamentante tragico altro non è che un povero delinquente comune»; Schmeling – Setaioli 2011, 342 explican que esta frase «seems to echo Ascyltos' accusations at 9,8 *quem de ruina harena dimisit*», que es casi idéntica al lamento de Gitón (98,9 *utinam me solum inimicus ignis hauriret vel hibernum invaderet mare*, cf. *infra*), y que surge «from the repertory of mime and not from experience».

Most – Conte 2012, 1489 definen un *topos* a partir de la forma y el contenido: en cuanto al contenido, siempre se trata de una argumentación retórica; en cambio, lo problemático (o variable) de un *topos* quizá sea su forma: puede tratarse de una forma estándar, de un patrón repetitivo, o puede incluir variaciones[19], que, por supuesto, podían ser reconocidas por el lector como alusivas de determinado *topos*, ya que, como sostienen los autores, «communication both ordinary and literary depends upon shared premisses, and novelty, like familiarity, can only be perceived against the background of what is already known». Dicho de otro modo, un *topos* puede tener siempre la misma forma expresiva, utilizar las mismas palabras, o puede innovar en cuanto al vocabulario y la terminología, pero siempre el referente es claro para el lector. Está en el autor, entonces, la decisión de 'variar sorprendentemente en detalle o contexto' o de 'otorgar seguridad (al lector) al no variar'. Este punto es muy sugestivo en Petronio.

En la literatura latina, el *topos* aparece expresado con diversas fórmulas[20]:

-en Plauto, *Bacch*. 148 *O barathrum, ubi nunc es? Ut ergo usurpem lubens*;

-en Virgilio, *mihi vel tellus optem prius ima dehiscat* (*Aen*. IV 24), *aut quae iam satis ima dehiscat / terra mihi?* (*Aen*. X 675-676), *o quae satis ima dehiscat / terra mihi* (*Aen*. XII 883-884) y la variante *opta ardua pennis / astra sequi clausumque cava te condere terra* (*Aen.* XII 893-894);

-en Ovidio, *'tellus', ait, 'hisce'* (*met*. I 545), *devorer telluris hiatu* (*epist.* III 63), *hiscere nonne tibi terra roganda fuit* (*epist.* VI 144), *quos terrae quaerat hiatus?* (*fast*. III 609);

-en Séneca, *dehisce tellus, recipe me dirum chaos* (*Phaedr*. 1238), *dehisce, tellus, tuque tenebrarum potens / in Tartara ima, rector umbrarum, rape* (*Oed*. 868-869), *dehisce tellus, tuque, coniunx, ultimo / specu revulsam scin-*

---

[19] Cf. Manzo 1988, 32: «Ne risulta una caratterizzazione dell'*adynaton* rapportabile a un'orditura concettuale ed espressiva sua propria, non disgiunta da singolari vibrazioni percettibili nei suoi toni svariati, delle quali possiamo discutere "à peu près comme on fait en musique pour un motif caractérisé qui se préte à des variations" (E.Dutoit, *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*, Paris 1936, XIII)».

[20] Cf. n. 17.

de tellurem et Stygis / sinu profundo conde depositum meum (*Tro.* 519-521), *hoc me abde, Tellus; Tartari ad finem ultimum / mansurus ibo* (*Herc. f.* 1225-1226) y *sustines tantum nefas / gestare, Tellus? non ad infernam Styga / te nosque mergis rupta et ingenti via / ad chaos inane regna cum rege abripis? /* [...] */ hoc tuam immani sinu / demitte vallem, nosque defossos tege / Acheronte toto* (*Thy*. 1006-1016);

-en el Pseudo Séneca, *Stygios sinus / tellure rupta pande, quo praeceps ferar* (135-136);

-en el verso anónimo *magnae nunc hiscite terrae* (cit. en Quint. *inst*. IX 2,26);

-y en Silio Itálico, *terraeque optantur hiatus* (IV 330) y *sed mihi sit Stygios ante intravisse penatis* (VI 488).

En una primera aproximación, a pesar de las diversas formas expresivas del *topos* –aun con variadas perífrasis–, puede verse que hay dos elementos que solo aparecen en Petronio: el sust. *ruina* y el verbo *haurio*.

El término *ruina*, como se sabe, es una palabra clave de la *Pharsalia*, donde aparece 42x; según Salemme 2002, 8, «la consapevolezza storica della rovina diviene immagine ricorrente nella *Pharsalia*: di qui gli scenari di crolli, a diversi livelli»[21]. En el *Satyricon*, esa conciencia histórica de la que habla Salemme desaparece, como era de esperar. Así, de las 6 apariciones de *ruina* en Petronio, solo una tiene algo que ver con la conciencia de la historia: la del v. 119 del *Bellum civile* (*BC*), la extensa tirada de 295 hexámetros recitados por Eumolpo[22]. La ocurrencia más relevante de *ruina* para nuestro trabajo es también la más problemática desde el punto de vista textual: *'non taces' inquit 'gladiator obscene, quem †de ruina† harena dimisit?'* (9,8). Ascilto se dirige a Encolpio como respuesta a lo ya mencionado previamente en n. 4: los dos personajes intercambian insultos que implican, básicamente, acusar al otro de tener un comportamiento sexual pasivo, algo similar a lo que ocurre cuando Encolpio acusa a Gitón y

[21] En este profundo estudio, Salemme recorre los diferentes sentidos del concepto de *ruina* en Lucano.

[22] Bibliografía actualizada sobre el *BC* en Habermehl 2021, xii-lxxxiii. Para un resumen de las interpretaciones del poema, cf. Poletti 2017, 10-30 y Habermehl 2020.

Ascilto en su monólogo (81,4-5). Es cierto que *de ruina* ha sido obelizado en todas las ediciones de Müller y que ha generado diversas opiniones entre la crítica; sin embargo, creemos que, de ser auténtica, la expresión debe ser entendida con un valor metafórico: Ascilto aludiría a una *défaillance* sexual[23] sufrida por Encolpio, donde *harena* sería otra metáfora en el mismo sentido (*harena* = 'lecho')[24]. A partir de esta interpretación metafórica, es al menos tentador relacionar los caps. 9 y 81 donde aparece un término que en época neroniana tenía peso propio: ya Schmeling 1994-1995, 215, n. 32 afirmaba que «it is possible that *ruina* at 9,8 is used in a similar fashion to that of 81,3, i.e. in some proverbial form»[25]. Más que como 'forma proverbial', nos preguntamos si *ruina* en 81,3 no podría interpretarse como una suerte de 'insidia' colocada por el 'autore nascosto', que se burla de Encolpio poniendo en su boca un término con el que, en el contexto de la *obsecratio*, se inserta dentro de una tradición literaria solemne, épica, utilizando casi un 'lucanismo', pero que, en el plano novelístico, intratextual, recuerda al lector la mención anterior del término, que funcionaba como un *double-entendre* (con alusión a su impotencia sexual). Esta interpretación, además, encuentra un posible fundamento en que, si en el cap. 9 el vocabulario era metafórico, en el monólogo de Encolpio del cap. 81 –y más allá de la dudosa veracidad de los hechos (cf. n. 15)– lo importante es que *harena* también tiene, como *ruina* en el *topos*, un sentido literal: *harena imposui*. Así, el término *ruina*[26], que en Lucano representaba

---

[23] Si esta interpretación es correcta, podría entenderse la impotencia de Encolpio como una posible causa de la elección realizada por Gitón en el cap. 80.

[24] Resúmenes de las diferentes perspectivas en Breitenstein 2009, 129-132 y Schmeling – Setaioli 2011, 30s., con especial mención a Schmeling 1994-1995. Sin asidero la lectura literal de *ruina* como el 'derrumbe' del anfiteatro (*harena*) gracias al que se habría podido escapar Encolpio (cf. Vannini 2007, 191, n. 72).

[25] *Contra* Bagnani 1956, 25: «The connection between these two passages is not clear and would not seem intrinsically probable. *Ruina terra haurire* is a more or less stereotyped expression equivalent to our own "would the earth had swallowed me up," and there is therefore no real connection between the *ruina* of 81,3 and that of 9,8».

[26] Las restantes ocurrencias del término en la novela tienen diferentes sentidos, pero no presentan relación directa con el *topos*.

la historia, se ve transformado y fagocitado por la novela: la historia deja de ser un concepto universal, como en el poeta épico neroniano, para ser parte de una rastrera, dudosa, fragmentaria y escandalosa autobiografía de un individuo intrascendente.

En cuanto al verbo *haurio*[27], la primera particularidad es que, en la gran mayoría de los casos, el *topos* está expresado con verbos en subjuntivo desiderativo[28] o en imperativo, y nunca en indicativo pasado (*potuit haurire*)[29]. Este cambio fundamental en la temporalidad del *topos* tiene que ver con los ya mencionados perfectos referidos por Encolpio en 81,3, que remiten a posibles acciones ocurridas en el pasado: *effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi*. Por otra parte, en la novela, *haurio* aparece en otras 6 oportunidades (22,2, 74,5, 98,9, 114,6, 120,91, 130,7), de las cuales solo una tiene alguna relevancia en nuestro trabajo, porque el verbo tiene el mismo sentido que en 81,3. En 98,8-9, luego de una laguna, Gitón, mientras cura con unas telarañas a Eumolpo, le dice lo siguiente:

> *'in tua' inquit 'pater carissime, in tua sumus custodia. si Gitona tuum amas, incipe velle servare. utinam me solum inimicus ignis hauriret vel hibernum invaderet mare. ego enim omnium scelerum materia, ego causa sum. si perirem, conveniret inimicis'*

Estas palabras, cargadas de melodrama –algo característico en Gitón–, se relacionan tangencialmente con nuestro *topos*, ya que el deseo del *puer* no es que lo 'trague la tierra' sino que un 'fuego lo consuma o un mar borrascoso lo trague', ya que él es el culpable de todas las desavenencias entre Encolpio y Ascilto. La idea tiene que ver con lo dicho por Encolpio en 81,3

---

27 El pasaje petroniano no figura en la entrada de *haurio* del *ThLL*. La expresión *terra+haurire* solo se encuentra en Prudencio, pero con un sentido totalmente diferente: *haurit terra sacros aut fonte aut sanguine rores / exundatque suo iugiter uda deo* (*perist*. 8,13-14).

28 Cf. Traina – Bertotti 2015, 245s. Así en Erasmo: *Terra mihi prius dehiscat*.

29 Como explicaba Habermehl 2006, 34 (cf. n. 18). En el pasaje petroniano, se esperaría *possit* en lugar de *potuit*.

non iratum etiam innocentibus[30] *mare?* –se trata de otra *obsecratio*–, pero no así con nuestro *topos* específico. Gitón, en este caso, sí utiliza un subjuntivo desiderativo (*hauriret*/*invaderet*), incluso acompañado por *utinam*, pero el hecho de que sea un imperfecto subjuntivo marca claramente la irrealidad del deseo[31], acorde a un personaje tan voluble como Gitón.

Otra cuestión para analizar, vinculada con *haurio*, se presenta en el *BC* de Eumolpo, donde podemos encontrar algunas pistas para poder profundizar en el asunto. En este poema, si bien el *topos* no aparece como tal, es decir, ningún personaje desea que la 'tierra lo trague', existen al menos tres pasajes donde se menciona el tema del *hiatus telluris*: v. 90-91, 100-101, 254. En el primero, se lee lo siguiente:

> *perfossa dehiscit* 90
> *molibus insanis tellus, iam montibus haustis*[32]
> *antra gemunt, et dum vanos lapis invenit usus,*
> *inferni manes caelum sperare fatentur.*

Dis Pater se dirige a la Fortuna con un discurso marcado por las críticas a la Roma imperial, poseída por la *luxuria* y la *avaritia.* Habermehl 2021, 1038s. afirma que la *iunctura terra dehiscit* aparece primero en Varrón (*ling*. V 148 *in eo loco dehisse terram*), para luego ser retomada por Virgilio (*georg*. I 479, III 432 *terrae … dehiscunt*; *Aen*. VIII 243 *terra dehiscens* y X 675-676 *quae iam satis ima dehiscat* / *terra mihi*?), y que «die Variante hier mit tellus erscheint im Fluch» (cf. *Aen*. IV 24 *mihi vel tellus optem prius ima dehiscat*), con la particularidad de que «Vergil setzt das Verb stets ans Versende». Poletti 2017, 282 cita el *ThLL* V/1 390,9ss. para afirmar que la *iunctura terra/tellus+dehisco* es muy común, pero señala que es probable, para el *BC*, la influencia de *Aen*. VIII 243-245 *terra dehiscens* / *infernas reseret sedes et regna recludat* / *pallida*.

---

30 En el monólogo de Encolpio, este término es irónico, ya que luego menciona los 'crímenes' que habría cometido.

31 Cf. Traina – Bertotti 2015, 246.

32 Una de las ocurrencias de *haurio* en Petronio, sin relevancia para nuestro análisis, ya que acá significa 'vaciar' (cf. *OLD*, *s.v.* 4b).

El segundo pasaje ocurre pocos versos después (100-101), ya en palabras del *recitator*, apenas terminado el discurso de Dis Pater:

haec ubi dicta dedit, dextrae coniungere dextram
conatus rupto tellurem solvit hiatu[33].

Hiatus es «im allgemeinen ein Wort epischen Charakters zur Bezeichnung großer Dimensionen»[34], con lo que se señala que esa grieta puede llegar aun hasta el inframundo. Este término aparece dos veces en todo el *Satyricon*, siempre en el *BC* (v. 67 y101).

La última mención a un *hiatus* en el poema ocurre en v. 254-255:

at contra, sedes Erebi qua rupta dehiscit,
emergit late Ditis chorus

Más allá de todas las connotaciones específicas que asumen estas alusiones al *hiatus telluris* en el *BC*, lo más evidente es el uso del verbo *dehisco* en dos de esas alusiones. Se trata de un verbo predilecto de Virgilio: es el poeta que más veces lo utiliza, con un total de nueve ocurrencias[35] (*georg*. I 479, III 432, *Aen*. I 106, IV 24, V 142, VI 52, VIII 243, X 675, XII 883)[36]. Por esto, podemos decir que se trata de un 'virgilianismo' en Petronio y,

---

[33] Poletti 2017, 295 remarca que el primer verso es un verdadero centón virgiliano (fórmula de fin de discurso+fórmula típica para el darse la mano) y que este gesto en el *BC* implica una «perversione», ya que el apretón de manos entre Dis Pater y la Fortuna tiene como propósito la destrucción, tal como se evidencia con el resultado inmediato: el terremoto y el *hiatus* en la tierra. En este caso, es una hendidura diferente de la mencionada en el v. 90, puesto que se trata de un *hiatus* provocado por Dis Pater, lo que permite «a un membro del regno dei morti di entrare in contatto con il mondo dei superi» (Poletti 2017, 298).

[34] Cf. Bömer 1969, *ad* Ov. *met*. III 162, cit. en Habermehl 2021, 992.

[35] Las frecuencias con que los otros poetas épicos lo utilizan son: Ovidio 4x (1x *met*., 1x *fast*., 2x *trist*.), Lucano 1x, Petronio 2x –que solo utiliza el verbo en el *BC*–, Valerio Flaco 2x y Silio Itálico 3x. El caso de Séneca es particular porque utiliza el verbo 10x, 5x en sus tragedias y 5x en sus obras en prosa.

[36] *Aen*. I 106 y V142 se refieren a aperturas en el mar: las demás siempre se refieren a *terra*/*tellus* (incluida VI 52, que alude a la *domus Ditis*).

probablemente, sea, como afirma Poletti, un «influsso diretto» de *Aen*. VIII 243-245.

A partir de todo esto, hay una pregunta que se hace evidente: por qué Encolpio no utiliza el verbo *dehisco* en su monólogo de 81,3, cuando alude al *topos*, en un pasaje en donde, por lo demás, la presencia virgiliana es notable, como ya lo ha marcado la crítica (cf. n. 10). Aún más: la frase de Dido en *Aen.* IV 24, que de alguna manera fija el *topos* para la posteridad, podría haberle sido de utilidad en este monólogo, dado su contexto: Dido, en diálogo con su hermana Ana, luego de confesar que solamente Eneas hizo 'tambalear su espíritu' (*Aen.* IV 22 *animumque labantem*) y de reconocer 'las huellas de la vieja llama' (*Aen.* IV 23 *adgnosco veteris vestigia flammae*), admite, apesadumbrada por la culpa, que antes de violar el *Pudor* y ser señalada con el dedo (*Aen.* IV 27 *ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo*), *mihi vel tellus optem prius ima dehiscat.* Se trata de un pasaje muy famoso que seguramente era estudiado en las escuelas de retórica y, por lo tanto, susceptible de haber quedado en la memoria *scholastica* de Encolpio[37], que en el momento del monólogo también sufre por amor.

Si bien es imposible dar una respuesta cierta a esa pregunta, sí se puede realizar alguna conjetura al respecto, que implica, asimismo, otras novedades con respecto a la utilización de este *topos* en Petronio. El monólogo de Encolpio está exquisitamente trabajado, como lo demuestra la presencia, en forma de *pastiche*, de diversos registros genéricos (cf. n. 10). El comienzo del monólogo no puede escapar a esto: probablemente, Encolpio quiera remarcar su formación con un uso particularmente nuevo del *topos*, distanciándose, por ejemplo, de lo que hará Eumolpo, que usa todas las marcas típicas de los *hiatus telluris*. Para ello, realiza una innovación en *variatio* generando una formulación única en varios sentidos: 1) es la única vez que aparece la *iunctura terra+haurio* con este sentido en la literatura latina; 2) es la única vez que el *topos* se usa con referencia al pasado (en perfecto indicativo y no en subjuntivo desiderativo o imperativo); 3) el

[37] Conte 2007, 53 afirma que en la escuela se privilegiaba el aprendizaje de los primeros libros de las épicas homéricas y virgiliana, así como de los pasajes célebres, como es el caso del comienzo del libro IV de la *Eneida*.

verbo más común para el *topos* es *dehisco*, que aparece en el *Satyricon* solo en el *BC* de Eumolpo y sin relación con la idea de 'que me trague la tierra'; 4) el sustantivo *tellus* tiene un uso marcadamente poético en Petronio: de las 15 ocurrencias, 14x son insertos poéticos (¡11x en el *BC*!): al utilizar *terra*, Encolpio parece distanciarse del uso poético. Sin embargo, hay, además, una inclusión en el *topos* que nos permite suponer la presencia del 'autore nascosto' en su formulación: nos referimos al particular y original ablativo *ruina*. Para nosotros, este término tiene una doble función: por un lado, Encolpio lo utiliza para poder enmarcarse dentro de la tradición simbólica lucaniana de la *ruina*, con la intención de 'barnizar' con épica solemne su situación de humillación y degradación; pero, por el otro, podría tratarse de una 'insidia' del 'autore nascosto' quien, mediante una sutil alusión intratextual (si el texto está sano), recordaría al lector un momento aciago de la vida de Encolpio, cuando, según Ascilto, sufrió *impotentia erigendi*, lo que podría ser un motivo para entender la elección de Gitón.

Las innovaciones mencionadas se relacionan con las observaciones de Most – Conte 2012, según las cuales un *topos* puede servir para «vary surprisingly in detail or context», hecho que no va en desmedro de «create complicity with the audience», ya que el *topos* sigue siendo fácilmente identificable por el lector, a pesar de todas estas novedades, porque mantiene algunos rasgos formales, como, por ejemplo, el hecho de que está formulado en forma interrogativa y acompañado al menos de otra interrogativa más (con la alusión al mar). Con respecto al hecho de que el *topos* «advertise(s) generic affiliations», es claro que, como vimos en el elenco de pasajes *supra*, este *locus* aparece en textos mayoritariamente épico-trágicos. Nuestra hipótesis de lectura es que la formulación de Encolpio, como todo su monólogo, es un *pastiche*. Si bien la sola presencia del *locus* –que remite genéricamente a lo solemne[38]– y la mención de *ruina* –con toda su pesada carga lucaniana– son factores que llevan a pensar en una afinidad con el género épico, el uso del verbo *haurio* en lugar del más común *dehisco*, la expresión verbal en pasado en lugar del subjuntivo desiderativo, la presencia de *terra* en lugar del sustantivo más poético *tellus* y

[38] Aunque véase *supra* el ejemplo de *Bacchides*.

la posible alusión intratextual a la *défaillance* de Encolpio en el propio ablativo *ruina* apuntan a una separación de un discurso 'epicizante', como una suerte de anticipación que indica que la desesperación de Encolpio debe ser leída, a partir del mecanismo del 'autore nascosto', en clave prosaica o, mejor, novelística, sin el *pathos* característico de lo épico-trágico. En este sentido, el propio *topos* puede ser entendido como una inversión,

> una spia retorica rivelatrice d'un cosmo di segno rovesciato, costruito in un laboratorio d'immagini che operano secondo un programma antifrastico alla scala dei "normali" attributi, sostituendo a un modello un antimodello conoscitivo, a una grammatica un'antigrammatica necessaria alla rilettura d'un universo reversibile, capovolto, e alla sua intellegibile decifrazione con l'aiuto d'un "descrittore" antitetico al primo (Camporesi 1981, 2)[39].

De este modo, tal como señalaba Lausberg 1963, 39, este *topos* y sus elementos constitutivos están lejos de ser «nichtssagenden semantischen Leerlauf»: más bien, pueden ser entendidos como partes de la poética corrosiva petroniana que apunta a ridiculizar principalmente a Encolpio, su 'narrador mitómano', que inconscientemente es asediado por el 'autor oculto' con permanentes ironías, como ocurre en este caso, donde el propio *incipit* del discurso podría funcionar como una prolepsis para entender que toda la ira posterior de Encolpio y su accionar en el cap. 82 carecen de *decorum*.

[39] Cit. en Manzo 1988, 31. Para el tópico de 'el mundo al revés' en Petronio (sobre todo en el episodio crotoniata), cf. Fedeli 1987.

Bibliografía

Bagnani 1956
G. Bagnani, *Encolpius gladiator obscenus*, «CPh» 51 (1956), 24-27.

Breitenstein 2009
N.Breitenstein, *Petronius, Satyrica 1-15. Text, Übersetzung, Kommentar*, Berlin 2009.

Bömer 1969
F.Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen, Buch I-III*, Heidelberg 1969.

Burman 1743
P.Burman, *Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt*, Amsterdam 1743.

Burrow 2013
C.Burrow, *Introduction to the 2013 edition*, in E.R.Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1948, trad. estadounid. *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton 2013 (de donde se cita), xi-xx.

Camporesi 1981
P.Camporesi, *Presentazione* a la reedición del libro de G.Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Torino 1981.

Carmignani 2013
M.Carmignani, *La apropiación de una leyenda: Sat. 9.1-5 y su relación con Tito Livio y la elegía ovidiana de Fasti*, in M.Carmignani – L.Graverini – B.T.Lee (ed.), *Collected Studies on the Roman Novel - Ensayos sobre la novela romana*, Córdoba 2013, 15-33.

Collignon 1892
A.Collignon, *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satyricon*, Paris 1892.

Conte 2007
G.B.Conte, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del Satyricon*, Pisa 2007.

Courtney 1991
E.Courtney, *The Poems of Petronius,* Atlanta 1991.

Courtney 2001
E.Courtney, *A Companion to Petronius,* Oxford 2001.

Curtius 1948
E.R.Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1948, trad. estadounid. *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton 2013 (de donde se cita).

Fedeli 1987
P.Fedeli, *Petronio: Crotone o il mondo alla rovescia*, «Aufidus» 1 (1987), 3-34.

Gagliardi 1993
D.Gagliardi, *Petronio e il romanzo moderno. La forma del Satyricon attraverso i secoli*, Firenze 1993.

Habermehl 2006
P.Habermehl, *Petronius: Satyrica 79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar. Band 1: Sat. 79-110*, Berlin/Nueva York 2006.

Habermehl 2020
P.Habermehl, *A Poetical Shipwreck?: Petronius' Bellum Civile and the Tricky Question: How to start a 'Civil War'?*, «GIF» 72 (2020), 223-247.

Habermehl 2021
P.Habermehl, *Petronius: Satyrica 79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar. Band 3: Bellum civile (Sat. 119 – 124)*, Berlin/Boston 2021.

Lausberg 1963
H.Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik: eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, Ismaning 1963.

Leumann-Hofmann-Szantyr 1965
J.B. Hofmann-A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, München 1965.

Longobardi 2008
M.Longobardi (trad.), *Petronio, Satyricon. Con una presentazione di C. Segre*, Siena 2008.

Longobardi 2009
M.Longobardi, *Sat., 81: 'Ergo me non ruina terra potuit haurire?: Ahi dura terra, perché non t'apristi?' (Inf. XXXIII, 66). Tradurre il Satyricon*. «Testo a fronte» 40 (I) (2009), 87-130.

Manzo 1988
A.Manzo, *L'adynaton poetico-retorico e le sue implicazioni dottrinali*, Genova 1988.

Marino 1996
F.Marino, *Modelli letterari di tre scene petroniane*, «MD» 37 (1996), 155-165.

Mazzilli 2006
C.Mazzilli, *Petronio, Satyricon 79-82: implicazioni metanarrative nello stereotipo della relicta*, «Aufidus» 20 (2006), 51-82.

Most – Conte 2012
G.Most – G.B.Conte, *Topos*, in S.Hornblower – A.Spawforth (ed.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 2012.

Müller 1995
K.Müller, *Petronius Satyricon Reliquiae*, Stuttgart 1995.

Otto 1890
A.Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890.

Panayotakis 1995
C.Panayotakis, *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*, Leiden 1995.

Pease 1935
A.S.Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*, Cambridge, Mass. 1935.

Poletti 2017
S.Poletti, *Il Bellum civile di Petronio. Interpretazione, edizione critica e saggio di commento*, Diss., Pisa/Rostock 2017.

Salemme 2002
C. Salemme, *Lucano: la storia verso la rovina*, Napoli 2002.

Schmeling 1994-1995
G. Schmeling, *Confessor gloriosus. A role of Encolpius in the Satyrica*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft» N.F. 20 (1994-1995), 207-224.

Schmeling – Setaioli 2011
G.Schmeling – A.Setaioli, *A Commentary on the Satyrica of Petronius*, *by Gareth Schmeling, with the collaboration of Aldo Setaioli*, Oxford 2011.

Setaioli 2011
A.Setaioli, *Arbitri Nugae: Petronius' Short Poems in the Satyrica,* Bern 2011.

Slater 1990
N.Slater, *Reading Petronius*, Baltimore 1990.

Traina – Bertotti 2015
A.Traina – T.Bertotti, *Sintassi normativa della lingua latina*, Bologna 2015.

Vannini 2007
G.Vannini, *Petronius 1975-2005. Bilancio critico e nuove proposte*, «Lustrum» 49, Göttingen 2007.

Vannini 2010
G.Vannini, *Petronii Arbitri Satyricon 100-115. Edizione critica e commento*, Berlin 2010.

Wooten 1976
C.Wooten, *Petronius, the Mime, and Rhetorical Education*, «Helios» 3 (1976), 67-74.

Walsh 1970
P.G.Walsh, *The Roman Novel. The 'Satyricon' of Petronius and the 'Metamorphoses' of Apuleius*, Cambridge 1970.

PAOLA PAOLUCCI
Università degli Studi di Perugia, paola.paolucci@unipg.it

Il personaggio di Ercole ed il comico (in una sillaba)*

Abstract
Nel quadro della macro-categoria dell'ibridazione dei generi letterari si dimostra come la caratterizzazione 'comica' del personaggio di Ercole passi, nel genere tragico, anche attraverso l'*ethos* delle soluzioni spondaiche della versificazione giambica, con particolare attenzione al settimo elemento del trimetro giambico.
Within the framework of the macro-category of hybridization of literary genres it is demonstrated how the 'comic' characterization of the character of Hercules passes, in the tragic genre, also through the ethos *of the long solutions of iambic versification, with particular attention to the seventh element of the iambic trimeter.*

Keywords
Hercules, character, iambic trimeter, comic characterization

* Una versione *breviata* ed adattata di questo articolo si può leggere nell'annata 2022 di «*AL*Riv».

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

ERAT OLIM 2022 (2), 61-104 DOI: 10.13137/2785-1346/33549
ISSN 2785-1346 (online)
ISSN 2785-1958 (print) https://www.openstarts.units.it/handle/10077/33549

1. Fra tragedia, commedia e romanzo

Non mi è sembrato 'impertinente' collocare questo lavoro sulla caratura comica del personaggio tragico di Ercole nel teatro latino in un periodico di storia della narrativa greco-latina, proprio in ragione delle premesse semiologiche poste da un fortunatissimo studio di Cesare Segre, *Teatro e romanzo* (Torino 1984), che fu molto caro al fondatore stesso di questa rivista.

Mimesi e diegesi, pur diversamente incastonate l'una nell'altra, sono infatti – si sa – ingredienti condivisi dai due generi teatrale e romanzesco. Del resto, secondo una linea interpretativa della semiotica teatrale, l'opera drammatica andrebbe associata «all'insieme delle composizioni di tipo narrativo, in base al fatto incontestabile che ogni testo teatrale narra degli eventi»[1].

Il mio proposito è, in buona sostanza, dimostrare come la caratterizzazione comica di Ercole si attui nella tragedia latina (anche) mediante il ricorso al senario giambico, metro tipico della commedia e dell'umile favolistica, o, quando con Seneca e Ps. Seneca l'opzione del trimetro giambico greco è ormai divenuta (quasi)[2] sistematica nella tragedia latina, essa si realizzi mediante soluzioni prosodiche che occhieggiano al senario, come la *productio* del settimo elemento del trimetro giambico, solitamente breve (allo stesso modo che ne è breve il terzo elemento).

Ercole, che pure per lo stoicismo era emblema del *sapiens*, attraverso questo espediente prosodico, specie nel ps. senecano *Hercules Oetaeus*, accede alla condizione di essere, secondo il lessico di Lotman, «carattere... paradigma»[3] di comicità; direi di comicità parodistica[4], nella misura in cui

---

[1] Cf. Segre 1984, p. 15. Un'altra convergenza fra i due generi si desume dalle affermazioni di Lubbock 1921 in merito al punto di vista ed in particolare alla tipologia di presentazione dei fatti narrati detta scenica e drammatica. Sempre a proposito del punto di vista della narrazione anche Friedman 1965 indica un modo drammatico, ovvero aristotelicamente mimetico, basato sugli atti e sulle parole dei personaggi, la cui interiorità andrebbe dedotta dal lettore.

[2] Cf. Cervellera 1987.

[3] Cf. Segre 1984, p. 19.

[4] Cf. Segre 1984, pp. 58 e 64.

egli rovescia e travalica «i confini del campo semantico»[5] dell'eroismo, proprio di ogni carattere tragico[6]. La comunicazione del profilo comico del carattere, anzi, proprio perché Ercole è eroe venerato dallo stoicismo e si muove entro i parametri consueti del tragico nell'*Hercules furens*, nella tragedia da molti considerata spuria dell'*Oetaeus* (d'ora in poi *H.Oe.*) si attua necessariamente in modo sottile e non esplicito e vi concorrono elementi di stile anche minimali come la quantità sillabica di espressioni contenute in alcune battute sue o a lui riferite, nonché soluzioni metrico-prosodiche, per così dire, anomale. Il che può rientrare a buon diritto nel «modello della comunicazione teatrale classica», dove la comunicazione degli attori in scena «costituisce una comunicazione non esplicita dell'emittente (l'autore) al destinatario (il pubblico)»[7]. E può rientrare, a ben vedere, anche in quella che Lukács (riferendosi tuttavia alla struttura del romanzo) definiva «paradossale fusione di elementi disarmonico-eterogenei in un tutto»[8]: la disarmonia di quella *productio* del settimo elemento – lo vedremo – lungi dall'essere errore o stonatura, è intenzionale strategia di caratterizzazione e di comunicazione di senso[9], è marca grammaticale, è espressione dell'«attività eidogenica»[10] del drammaturgo, è apertura al comico, è caricatura, è ideologema, è soluzione «*bivoca* che esprime... l'intenzione del personaggio e, rifrangendola, quella dell'autore»[11]; insomma è abitata da intenzioni.

Se poi ammettiamo, con Auerbach[12], l'equivalenza fra comicità e realismo, potremmo giungere davvero ad affermare che la teatralità di Ercole in procinto d'essere divinizzato sull'Eta «si rivela come il culmine del realismo»[13]. Ma prima di pervenire all'acme della vicenda, ripercorreremo

---

5 Cf. Segre 1984, p. 22.

6 Cf. Headlam 1902, p. 214ss. sui ritmi dorici impiegati da Sofocle per la battaglia fra Ercole ed Acheloo in *Trach.* 497 e per altri episodi che vedono protagonista Ercole.

7 Cf. Segre 1984, p. 51.

8 Cf. Segre 1984, p. 69.

9 Cf. Roisman 2000, p. 183: «Some dramatists use meter for broader purposes as well: to enhance characterization, define interactions, and convey meaning».

10 Cf. Segre 1984, p. 72.

11 Cf. Segre 1984, p. 93.

12 Cf. Auerbach 1956.

13 Cf. Segre 1984, p. 40.

la tradizione storico-letteraria del mito di Ercole[14] oggetto della tragedia ps. senecana, seguendone la fenomenologia delle fonti e la loro concatenazione in una sorta di genealogia progressiva, sempre memori del fatto che – come sosteneva Sklovskij – «la storia della letteratura è... la storia di successive uccisioni dei padri, o di tentativi di rivalutazione degli zii»[15]; ed inoltre evidenzieremo come l'espediente metrico-prosodico sopra richiamato intervenga nell'*H.Oe.* anche in scene tematicamente correlate con il comico: ad es., perché evocano il mitema esilarante del travestimento del nerboruto eroe asservito all'amata Onfale. Si sa: «gli uomini innamorati si travestono»[16]. In un certo senso, la scelta di allungare il settimo elemento del trimetro giambico implica nella tragedia un accenno, pur infinitesimale, a quella che Bachtin chiamava «tridimensionalità stilistica del romanzo, legata alla coscienza plurilinguistica che si realizza in esso»[17] come anche alla sua «polifonia»[18]; e consente la realizzazione simultanea da parte del personaggio locutore di «un discorso e un antidiscorso, ironicamente stilizzante, e rivolto più che all'interlocutore, al lettore»[19] alla stessa stregua che in un *a parte*. È infatti assodato e condiviso – spero – che l'«interdiscorsività può estendersi anche agli aspetti ritmici e prosodici»[20].

---

[14] La mia sarà soltanto una selezione oculata non volendo in questa sede rivaleggiare con l'ambiziosa opera di Galinsky 1972.

[15] Cf. Segre 1984, p. 63.

[16] Cf. Segre 1984, p. 57.

[17] Cf. Segre 1984, p. 62.

[18] Cf. Segre 1984, pp. 64 e 66.

[19] Cf. Segre 1984, p. 67. Interessante in proposito anche quanto Segre 1984, p. 91s. riferisce a proposito del pensiero di Bachtin sui «discorsi stilisticamente individualizzati dei protagonisti», sulla «parola oggettiva (parola del personaggio raffigurato)... con prevalere di determinatezza individualmente caratteriologica» e sulla «parola del personaggio raffigurato parodisticamente» (p. 94).

[20] Cf. Segre 1984, p. 114, il quale continua in questi termini: «i registri e i classificatori dei poeti, oltre che a parole, sintagmi, immagini, ecc., sono anche sensibilizzati a formazioni accentative, a corrispondenze ritmico-foniche, a suggerimenti di ordine allitterativo: forme apparentemente "vuote" che però, una volta realizzate, possono influenzarne il significato rafforzandolo o trasformandolo».

2. Ercole ed il comico

Il più innovatore dei tragediografi greci, Euripide, che pure si attenne nel suo Eracle alla tipizzazione canonica dell'eroe tragico furioso, seppe intuire e sfruttare paradigmaticamente la connotazione comica del personaggio di Ercole[21] nell'*Alcesti*[22]. Ne scaturì – come evidenzia l'*argumentum* del *cod.*

---

[21] Molto opportunamente Silk 1985 osserva (per procedere tuttavia su una pista interpretativa del tutto autonoma) che Ercole, nella produzione drammatica greca, è eroe tragico sofferente essenzialmente soltanto nelle Trachinie di Sofocle e nell'Eracle di Euripide, mentre fu ritratto molto frequentemente nella commedia Attica, come negli Uccelli e nelle Rane di Aristofane, e fu il carattere più popolare del dramma satiresco attico e della mitologia burlesca di Epicarmo, dove l'eroe assume tratti grotteschi. Silk 1985, p. 4, dunque, conclude recisamente: «So Heracles is everywhere and everything – except tragic hero» e riporta la «Jebb's suggestion» secondo la quale «the burlesque Heracles made it difficult to stage the serious Heracles». Al che si deve aggiungere l'opinione di Ehrenberg, il quale, avendo osservato che Ercole è una divinità, nota che «no god... was ever tragic» (cf. Silk 1985, p. 5). Indubbiamente, qualunque opzione interpretativa si voglia accogliere, «Heracles is ambivalent... an interstitial figure» (cf. Silk 1985, p. 6). Sul personaggio di Ercole nelle due tragedie euripidee si veda anche Fitzgerald 1991. In realtà, nell'Alcesti, dopo un ingresso in scena del personaggio improntato alla sua nota virtù (v. 487: «Ma neppure mi è possibile rifiutare le fatiche»; v. 499ss.: «Anche questa che dite è una fatica propria del mio destino: è duro e arduo... Ma nessuno vedrà mai il figlio di Alcmena tremare davanti a una mano nemica», secondo la traduzione di Paduano 1993, p. 95ss.), nel dialogo con Admeto egli si lascia ingannare come un babbeo che ripete le stesse domande su chi sia morto in casa senza capire e che poi si comporta come uno scroccone ed un beone, ricordando la descrizione di Polifemo ubriaco del *Ciclope*, nella efficace descrizione del servo (v. 747ss.: «Molti ospiti da ogni parte della terra ho visto venire alla casa di Admeto, e ho dato loro da mangiare – ma mai nessuno peggiore di questo, che prima di tutto ha avuto il coraggio di entrare pur vedendo che il padrone era in lutto, e poi non ha accettato con buon garbo quello che c'era, tenuto conto della nostra disgrazia, ma se non gli portavamo qualcosa, insisteva. E tenendo in mano una coppa d'edera, bevve il vino puro, finché la fiamma del vino lo avvolse e lo riscaldò: allora s'incoronò la testa di mirto, abbaiando un canto stonato, così che in casa si sentivano due specie di rumori: lui cantava, infischiandosene delle disgrazie di Admeto, e noi servi piangevamo la nostra padrona... E mentre io do da mangiare all'ospite, un ladro e un pirata, lei se ne va dalla casa», trad. di Paduano 1993, p. 117ss.).

[22] Cf. Sutton 1973; Marshall 2000; Luschnig 1995, p. 1; Smith 1960; Duysinx 1966; Markantonatos 2013, p. 88ss.; Morin 1974. *Contra* Paduano 1993, p. 119, n. 127: «bisognerà tener presente che questa raffigurazione grottesca di Eracle è il frutto del

Vaticanus gr. 909[23] – una κωμικωτέραν... καταστροφήν, alla quale non è affatto estraneo (ne è anzi protagonista indiscusso) Ercole. E la scena di Ercole ubriaco che pontifica sui luoghi comuni della morte e del godimento della vita[24] può considerarsi l'apice del comico nel tragico e costituisce un ascendente remoto – direi – della cena del Trimalchione petroniano.

L'intelligenza di Ovidio seppe cogliere magistralmente i tratti dell'Ercole beone, *conviva* perfettamente a proprio agio nel contesto simposiale, e glieli fece portare fino alla pira sull'Eta, dove egli li abbandonò definitivamente per diventare dio. In *Met.* 9, 229ss.[25] Ercole, infatti, dopo aver donato arco, frecce e faretra a Filottete, con l'aiuto del quale allestisce la pira, da eroe 'bifido' quale egli è[26], si adagia sul rogo – gli dice Ovidio – «con la medesima espressione che se ti fossi

---

dolore offeso del servo, ed esprime non l'estraneità strutturale dell'eroe all'universo tragico...».

[23] Cf. *Arg. Alc.* (a) 19 Diggle.

[24] Cf. Eur. *Alc.* 781ss.: «tutti i mortali devono morire, e nessuno di loro sa se vivrà il giorno di domani: è oscuro il cammino della sorte, non si può apprendere e non si afferra con l'arte. Ora che hai imparato questo, divertiti, bevi, pensa che a te appartiene la vita giorno per giorno: il resto è della sorte. E onora anche Afrodite, la dea più dolce per gli uomini: è una dea benigna. Il resto lascialo perdere, dammi retta – se ti pare che dica bene. A me pare di sì. Lascia questo dolore eccessivo e bevi con me, incoronandoti di fiori e mettendoti al di sopra di queste vicende: so bene che il gorgoglio della coppa ti porterà lontano dall'angoscia e dalla stretta del cuore. I mortali devono avere sentimenti mortali: per la gente scura ed accigliata la vita secondo me non è vita ma disgrazia», trad. di G. Paduano 1993, p. 121.

[25] Riporto qui il passo: - *At tu, Iovis inclita proles, / arboribus caesis, quas ardua gesserat Oete, / inque pyram structis arcum pharetramque capacem / regnaque visuras iterum Troiana sagittas / ferre iubes Poeantem satum, quo flamma ministro / subdita, dumque avidis conprenditur ignibus agger, / congeriem silvae Nemeaeo vellere summam / sternis et inposita clavae cervice recumbis, / haut alio vultu, quam si conviva iaceres / inter plena meri redimitus pocula sertis.*

[26] Ovidio nel brano insiste sulla duplice natura di Ercole: umano, mortale ed ancorato alla terra per parte di madre, divino, immortale e proiettato al cielo per parte di padre (v. 250ss. *Omnia qui vicit, vincet, quos cernitis, ignes, / nec nisi materna Vulcanum parte potentem / sentiet: aeternum est, a me quod traxit, et expers / atque inmune necis...*; v. 264s. *nec quicquam ab imagine ductum / matris habet, tantumque Iovis vestigia servat*).

adagiato in un banchetto, inghirlandato di fiori tra coppe colme di vino schietto»[27]. L'apice della comicità, in cui Ercole è coinvolto, con tutti gli ingredienti atti a *risum movere* (parodia, travestimento, equivoco), si raggiunge, in ogni caso, nella rievocazione dell'eziologia dei *Lupercalia* nel II libro dei *Fasti* ovidiani. Ovidio lo asserisce esplicitamente: v. 304 *traditur antiqui fabula plena ioci* e l'episodio si chiude in una corale risata: v. 355s. *Ridet et Alcides et qui videre iacentem, / ridet amatorem Lyda puella suum.* Questi i noti fatti: Ercole accompagna Onfale; Fauno li scorge e s'innamora della regina di Lidia, la quale veste Ercole con il suo abbigliamento muliebre, assumendo dal canto suo gli emblemi dell'eroe (clava, pelle di leone ed armi). I due banchettano e si addormentano in giacigli separati. A mezzanotte arriva Fauno che, procedendo a tastoni, tenta l'amplesso con Ercole scambiandolo per Onfale.

Poiché Ercole è – secondo la felice definizione di Barchiesi[28] – «precursore delle apoteosi imperiali», non deve sorprendere che nell'*Apocolocyntosis* di Seneca, che deride l'apoteosi di Claudio, egli sia descritto come un buffone. Per questo trattamento di Ercole da parte di Seneca si è parlato sinanche di autoparodia[29]. La dabbenaggine dell'eroe sarebbe espressa a chiare lettere in 6, 1 *Herculi minime vafro*, se vi si accogliesse l'acuto emendamento del Iunius (il quale ebbe in ogni caso le sue sensate ragioni per proporlo), contro *minime fabro* di parte della tradizione ms. (verisimilmente lezione condizionata da *Febris* successivo). Di certo contribuisce inequivocabilmente alla caricatura di Ercole il paragone dell'eroe con un mulattiere (ibid. *Tu autem, qui plura loca calcasti quam ullus mulio perpetuarius*) e ne conferma indirettamente il carattere comico il fatto che in 7, 1 Seneca senta l'esigenza di dire che per sembrare più terribile, egli si fa tragico (*quo terribilior esset, tragicus fit*)[30]: evidentemente prima non lo era. Ed una volta rientrato nel ruolo di eroe tragico, Ercole appunto si esprime con 14 trimetri giambici solo apparentemente *regulati*. Dico

---

27 Trad. di Scivoletto 2000, p. 441.

28 Cf. Barchiesi 1994, p. 29.

29 Cf. De Biasi 2009, p. 335 con bibliografia.

30 Sulle conseguenze eidetiche di questa espressione cf. Cowan 2017.

apparentemente, perché in realtà a ben guardare la scansione del secondo verso presenta un'interessante violazione della c.d. legge di Porson, secondo la quale – come è noto – se un trimetro giambico termina con parola che forma un cretico, «l'elemento indifferente che precede il cretico ha da essere realizzato da sillaba breve, a meno che non sia costituito da un monosillabo»[31]. Ebbene, considerato che «nessuna eccezione a questa norma si incontra nei giambografi arcaici» e «pochissime sono le infrazioni nella tragedia»[32], mentre essa «è del tutto trascurata dai poeti comici che la violano addirittura una volta ogni cinque versi circa»[33], l'infrazione di questa legge, coniugata peraltro con l'inosservanza dello zeugma di Wilamowitz-Knox[34] e della legge di Perrotta[35] nel primo trimetro, reperibile nell'esordio dei trimetri giambici pronunciati da Ercole, connota sapientemente il suo dire, benché espressamente definito 'tragico', in senso parodisticamente comico[36]. Riporto i versi con scansione a fianco e segnalo in rosso la sillaba lunga che viola la legge di Porson e in blu le sillabe che violano lo zeugma, mentre indico in verde in apice la sillaba che contravviene alla legge di Perrotta:

Exprome propere sede qua/ genitus cluas - - ^{1}| ∪ ∪ ∪ ^{2}| - - ^{3}| ∪ - | | ^{4}| ∪ ∪ - | | ^{5}| ∪ - ^{6}
hoc ne peremptus stipite ad terram accidas - - ^{1}| ∪ - ^{2}| - - ^{3}| ∪ - ^{4}| - - ^{5}| ∪ - ^{6}

---

31 Cf. Lenchantin de Gubernatis – Fabiano 1987, p. 392.

32 Cf. Lenchantin de Gubernatis – Fabiano 1987, p. 392.

33 Cf. Lenchantin de Gubernatis – Fabiano 1987, p. 393.

34 Cf. Lenchantin de Gubernatis – Fabiano 1987, p. 393s.: «consiste nel divieto di contemporanea incisione dopo il terzultimo e il penultimo *longum*».

35 Cf. Lenchantin de Gubernatis – Fabiano 1987, p. 394: questa legge «non ammette monosillabo ortotonico dopo cesura pentemimere o eftemimere». Nel nostro caso c'è monosillabo accentato dopo cesura eftemimere. Morelli 1962, p. 160 semplifica in questi termini: «In un trimetro giambico..., quando la seconda parte del verso non è costituita da una parola sola, dopo la pausa principale (cesura pentemimera o eftemimera) e prima della fine del verso è ammessa una sola fine di parola».

36 Cf. Lenchantin de Gubernatis – Fabiano 1987, p. 394: «i poeti tragici... quando violano questi due *zeugmata*... ricercano non di rado scoperti effetti espressivi».

3. Fra senario e trimetro giambico: *ethos* del giambo

Ogni verso ha la sua specificità tipologica e semantica, il suo *ethos*. Occorre ammettere una «unità inscindibile di pensiero ed espressione che si concreta nel verso»[37]; benché – come ebbe a rilevare Paul Maas – sia «più semplice... il descrivere determinati fatti metrici che non il cercare poi di interpretarli»[38], è in ogni caso auspicabile superare il puro descrittivismo e considerare la semantica intrinseca ad un particolare schema metrico o ad una specifica opzione metrico-prosodica con la convinzione che essi sono «parte integrante del linguaggio poetico nella sua complessa globalità»[39]. Talora, in forza di questo assunto, il rigorismo normalizzatore dovrà cedere il passo all'esegesi ed alla semantica letteraria[40].

Nella storia degli studi metrici fu Kolár a dare «moltissimo rilievo alla teoria etica dei metri, vale a dire alla... corrispondenza fra determinate forme metriche e i sentimenti che esse esprimerebbero»[41] e fu Korzeniewski a sancire l'importanza dell'interpretazione metrico-contenutistica[42]. Gli studi sull'*ethos* dei versi risalgono, comunque, ad anni precedenti e videro fra i loro primi fautori Headlam[43] e Thomson[44]. In ragione di queste concezioni, possiamo affermare, guardando allo specifico caso di studio di *H.Oe.* 1721 (su cui ci soffermeremo più avanti), che quando si deroga allo schema del trimetro giambico per accedere

---

37 Cf. Lenchantin de Gubernatis – Fabiano 1987, p. 419. Da questo presupposto ritengo discendano numerosi studi di metrica-stilistica come quello recente di Foucher 2013.

38 Cf. Lenchantin de Gubernatis – Fabiano 1987, p. 419.

39 Cf. Lenchantin de Gubernatis – Fabiano 1987, p. 426.

40 Cf. Gentili 1952, p. 122 e Lenchantin de Gubernatis – Fabiano 1987, p. 427.

41 Cf. Lenchantin de Gubernatis – Fabiano 1987, p. 422.

42 Cf. Korzeniewski 1968. Su posizioni di maggior soggettivismo che insiste sul «sentimento del poeta» Cupaiuolo 1987, p. 588.

43 Cf. Headlam 1902.

44 Cf. Thomson 1961.

(mediante allungamento del settimo elemento) a quello del senario, si intende enfatizzare l'*ethos* comico della versificazione giambica ed in generale la vena comica dell'episodio narrato, nonché il carattere comico del protagonista della vicenda descritta, rivelato anche dalla sua eccessiva pesantezza[45]. Infatti, si deve rammentare che il trimetro giambico è caratterizzato da forte concitazione[46], dal momento che il verso corre veloce; tuttavia esso può divenir letteralmente pesante quando accoglie soluzioni spondaiche, le quali tuttavia – di norma – non dovrebbero coinvolgere il secondo ed il quarto piede, non fosse che sembrano derogare a quest'uso gli arcaici Accio ed Ennio drammatico. Lo schema di ia^6 dei poeti latini arcaici può essere infatti così indicato[47]:

$$X — X — X^5| — X^7| \overset{\frown}{\cdot}^8| X — \cup \overset{\frown}{\cdot}$$

Tali specificità venivano evidenziate dallo stesso Orazio che in *ars* 251ss. descrive la versificazione giambica in questi termini[48]:

> Syllaba longa brevi subiecta vocatur iambus,
> pes citus; unde etiam trimetris accrescere iussit
> nomen iambeis, cum senos redderet ictus
> primus ad extremum similis sibi. Non ita pridem,
> tardior ut paulo graviorque veniret ad auris,
> spondeos stabilis in iura paterna recepit
> commodus et patiens, non ut de sede secunda
> cederet aut quarta socialiter. Hic et in Acci
> nobilibus trimetris apparet rarus, et Enni
> in scaenam missos cum magno pondere versus
> aut operae celeris nimium curaque carentis

[45] Cf. Headlam 1902, p. 211: «it suggested certain characters, - of gods, or heroes, or of nations; certain subjects; certain shades or regions of emotion».

[46] Cf. Hor. *Carm.* 1, 16, 24 *celeres iambos*; Ov. *Rem.* 377-378 *iambus /... celer*; Ter. Maur. 1383 *iambus pes virilis acer et raptim citus*; 2182-2183 *adesto, iambe praeceps et tui tenax / vigoris adde concitum celer pedem.*

[47] Cf. Questa 1987, p. 532.

[48] Cf. Fedeli 1997, p. 1554ss.

aut ignoratae premit artis crimine turpi.
Non quivis videt immodulata poemata iudex,
et data Romanis venia est indigna poetis.

Orazio coglie ed anticipa la peculiarità del «verso latino scenico arcaico» dove – come osserva Questa – «i *brevia* sono pochissimi: quasi tutti i *brevia* greci sono diventati *ancipitia*»[49]. Chi scrive versi drammatici dopo l'*ars* oraziana, di conseguenza, quando si discosta dallo schema del verso greco scegliendo soluzioni che ne sostituiscono i *brevia* con *elementa longa*, in certo senso propende anche per un'opzione arcaizzante con la consapevolezza di scagliare sulla scena, alla maniera enniana, versi come macigni *cum magno pondere*. Il che può assumere connotazioni espressive, quando a parlare è un eroe nerboruto d'altri tempi (come Ercole all'indirizzo di Filottete in *H.Oe.* 1721) in tono di indignato rimprovero[50].

Non inutile al nostro assunto neanche quanto il medesimo Orazio afferma in *Serm.* 1, 10, 42s.:

...Pollio regum
facta canit pede ter percusso...

I trimetri giambici di Caio Asinio Pollione, nelle vesti di poeta tragico, cantano (non *garriunt* – v. 41 – com'è nella commedia) con gravità e senza concitazione, a diversità dei giambi prima ricordati in *ars*, le gesta dei re, protagonisti consueti del genere. Abbandonare, perciò, il *cliché* versificatorio del trimetro in favore del senario ovvero di un verso 'più pesante' significa uscire dalla tragedia per accedere alla commedia, allontanarsi dai caratteri tipici del tragico per vesti-

[49] Cf. Questa 1987, p. 513; nonché p. 547: «I Latini hanno trasformato... in senario giambico» il trimetro giambico e p. 549: «Come norma, i senari giambici latini rendono trimetri greci».

[50] Si può anche tener presente che «la stragrande maggioranza delle citazioni che abbiamo di Decimo Laberio e Publilio Siro sono in senari giambici o settenari trocaici» (cf. Questa 1987, p. 552), per cui la situazione può echeggiare pure la sentenziosità di certe espressioni del mimo.

re i panni dei caratteri comici[51]. E non si dovrà dimenticare la forza e la violenza (assai adatta ad un rimbrotto come quello di Ercole a Filottete in *H.Oe.*) proprie del giambo[52] ed acuite dalla ricorrenza dei sei *ictus*, come opportunamente ebbe a rilevare Quintiliano (*inst.* 9, 4, 136 e 141):

> Aspera contra iambis maxime concitantur, non solum quod sunt e duabus modo syllabis eoque frequentiorem quasi pulsum habent, quae res lenitati contraria est, sed etiam quod omnibus pedibus insurgunt et a brevibus in longas nituntur et crescunt... aspera vero et maledica, ut dixi, etiam in carmine iambis grassantur.

La differenza sostanziale, in latino, fra un senario giambico ed un trimetro giambico tragico consiste, in vero, in estrema sintesi, nella possibilità che il terzo ed il settimo elemento nel senario siano realizzati da *anceps* mentre nel trimetro giambico, specie in quello standardizzato della tragedia senecana, che si attiene alla metrica greca, essi siano brevi. Tuttavia non si è posta soverchia attenzione al fatto che sinanche nei trimetri giambici della tragedia greca classica, la sofoclea, per intenderci, la brevità del settimo elemento è talora motivata da *correptio Attica*[53] e ciò comporta – come ben insegnava Irigoin – che «une syllabe brève suivie d'un groupe consonantique occlusive sonore ou sourde plus liquide, ou occlusive sourde plus nasale, semble avoir été un peu plus longue qu'une syllabe brève suivie d'une consonne simple»[54]. Ed in latino se sopravvive la possibilità che il nesso di *muta cum liquida* 'non faccia posizione', lo stesso non si può dire sistematicamente di occlusiva

---

[51] Ad onor del vero, devo precisare che ciò vale per la versificazione latina, non per la greca. In Aristofane e in Menandro non s'incontra mai l'allungamento del settimo elemento del trimetro giambico, cf. White 1912, pp. 38 e 58.

[52] Cf. Cavarzere – Cristante 2019, p. 872.

[53] Cf. *e.g.* Soph. *Philoct.* 12; 35; 42 (settimo elemento breve davanti a *muta cum liquida*).

[54] Cf. Irigoin 1959, p. 68.

+ nasale[55]; tant'è che quei versi tragici greci connotati da *correptio Attica* con nasale poterono essere avvertiti dalle *aures Romanae* quali trimetri con settimo elemento lungo[56]. Come dire che la brevità del terzo e del settimo elemento per *correptio Attica* era un po' compromessa proprio dalla medesima 'posizione davanti a doppia consonante'[57].

Un'altra testimonianza merita di essere valorizzata. Essa ci è fornita da Mario Vittorino, per il quale – occorre ricordare – si deve intendere Festo Aftonio. Se poi fosse provata l'ascendenza dell'informazione a Cesio Basso, potremmo considerarne la prossimità cronologia rispetto a Seneca e al senecano *H.Oe*. Ad ogni buon conto, da Mario Vittorino «la presenza dello spondeo in sede pari (anche la sesta!) viene ricondotta ad esteriori motivi di stile per differenziare il verso tragico, che lo ammetterebbe di rado, da quello comico, in cui sarebbe richiesto»[58]; insomma Mario Vittorino statuisce come regola ciò che vado dicendo per averlo intuito leggendo la versione emendata (da Zurli) di *H.Oe.* 1721. E qui potrei anche mettere punto fermo, ma preferisco far echeggiare il concetto mediante le parole stesse del grammatico (*GL*K VI, p. 132, 28-34):

> Notatur autem in tragoediis versus ex omnibus iambis compositus, ideoque admodum est rarus; adaeque et ille, qui secunda quarta et sexta sede spondeum aut qui ex eo creantur admittit, in tragico dumtaxat stilo: nam qui comico charactere sermonem instruunt, vitiant iambum admixto omnibus locis eius spondaeo, quo et canor tragicus paululum in fabulis comprimatur, et rursus a consuetudine soluti sermonis stilus comicus erigatur.

---

[55] Eccepisce, *e.g.*, il magnifico caso di *correptio Attica* esibito da Sen. *Herc. fur.* 18 *Mundus puellae serta Cnosiacae gerit*, dove la *a* finale di *serta* nel quarto piede davanti a cesura non è allungata dal successivo nesso *Cn-*. Del resto, la locutrice *Iuno graecissat*.

[56] Se in latino la *–m* è «debolmente articolata» (cf. Questa 1987, p. 482) lo stesso non può dirsi sistematicamente anche per la *–n*.

[57] si veda il paragrafo successivo.

[58] Cf. Questa 1987, p. 526, n. 1.

Letto questo, possiamo concludere che il vero elemento connotativo del trimetro giambico è dato dalla ricorrenza della sillaba ancipite ad inizio di ogni metro ovvero in prima, quinta e nona sede. Su tutto il resto si può discutere.

Concorrono a definire il senso conferito ad un verso dal suo ritmo anche le incisioni che sono fondamentali nella strutturazione del verso recitativo più che di quello lirico[59]. Come è noto, le incisioni principali del trimetro giambico (e del senario) sono la cesura pentemimere e la eftemimere. Anche la cesura concorrerà dunque in certa misura alla *productio*, dal momento che ogni pausa pone «in speciale evidenza e risalto la sillaba precedente»[60].

Circostanza assai curiosa è il fatto che certe *iuncturae* diventino in certo qual modo espressioni standardizzate ai fini dell'esemplificazione dei metricologi, specie per fenomeni 'anomali' o notevoli. Quintiliano nel IX libro della sua *Institutio* dopo aver sottolineato il carattere discorsivo del giambo (76 *iambi minus sunt notabiles, quia hoc genus sermoni proximum est*)[61], evidenzia che uno spondeo può essere anteposto ad un giambo e lo fa mediante il nesso *in armis* (la medesima espressione, cioè, che – come si spiegherà meglio più avanti – si è voluta restituire in *H.Oe.* 1721 pro *enervis*); vediamolo[62]:

> Sed <et> spondius iambo recte praeponitur: 'isdem in armis fui' [*ārmīs fŭī*]. cum spondius, et bacchius: sic enim fiet ultimus dochmius: 'in armis fui'.

4. Ercole: il comico nel tragico

Quanto detto sinora vorrebbe fungere da premessa, giustificazione ulteriore e preliminare contestualizzazione esegetico-letteraria dell'inter-

---

59 Cf. Rossi 1966, p. 195.

60 Cf. Lenchantin de Gubernatis – Fabiano 1987, p. 448.

61 Cf. Cavarzere – Cristante 2019, p. 860s.

62 Cf. Quint. *Inst.* 9, 4, 99 ed anche 97 *et est dochmius... severus.*

vento di restituzione operato da Zurli[63] su ps. Seneca *Hercules Oetaeus* 1721, ove l'emendamento congetturale di Bentley *enervis*, impostosi nelle edizioni a fronte di *inermis* tràdito, è stato criticato e sostituito da *in armis* che comporta anomala *productio* del settimo elemento del trimetro giambico. Di séguito la pericope testuale di nostro interesse (vv. 1720-1722) secondo i codici, secondo la vulgata editoriale e secondo Zurli, che interpreta: «Ridammi subito la mia faretra, / essere senza spina dorsale, inetto a maneggiare armi: cotesta mano / dovrebbe tendere il mio arco!»[64]:

> ... Redde iam pharetras mihi
> ignave, iners, **inermis** – en nostros manus
> quae tendat arcus!...

> ... Redde iam pharetras mihi
> ignave, iners, **enervis** – en nostros manus
> quae tendat arcus!...

> ... Redde iam pharetras mihi
> ignave, iners **in armis** – en nostros manus
> quae tendat arcus!...

La correzione di Bentley – a mio modestissimo modo di vedere – potrebbe risultare superflua in ogni caso; quand'anche non si volesse accogliere la restituzione (*sic*)[65] di Zurli; infatti, a qualcuno potrebbe sembrare migliore di essa persino la lezione tràdita, comunemente respinta in forza del ragionamento per cui non si potrebbe definire 'senza armi' Filottete che ha in mano l'arco donatogli da Ercole. Se tuttavia immaginiamo che all'imperativo *Redde iam pharetras mihi* segua visibile sulla

---

[63] Cf. Zurli 2020, p. 61ss. Si vedano anche Paolucci 2021 e il contributo *sub prelo* di Zurli 2022.

[64] Cf. Zurli 2020, p. 63.

[65] Zurli 2022 spiega con più articolata argomentazione che *in armis* proprio perché anomalo dal punto di vista metrico sarebbe stato trascritto / corretto in *inermis* da grammatici normalizzatori.

scena (c'è infatti *en*)[66] il gesto della restituzione[67] delle frecce[68], possiamo intendere – crederei – che sia realmente *inermis* la *manus* (questa la concordanza che proporrei)[69] che dovrebbe tendere l'arco[70]; giacché un arco senza frecce (che ne sono l'effettiva arma, il prolungamento, l'elemento offensivo)[71] di certo poco nuoce. Peraltro ai vocativi *ignave, iners* legati da sinalefe segue dieresi (qui porrei dunque segno d'interpunzione) ed il deittico *en* potrebb'essere in anastrofe rispetto ad *inermis*; onde si potrebbe intendere: 'Restituiscimi subito la faretra, smidollato, inetto: / ecco la mano inoffensiva che tenderebbe il mio arco!'. E tale focalizzazione sulla *manus* di Filottete potrebbe essere esito imitativo

---

[66] Sull'arco come «oggetto di scena» nella drammaturgia antica cf. Puccio 2019, p. 179s. Tuttavia questa interpretazione comporterebbe una reale messa in scena del dramma ps. senecano (il che è questione notoriamente *sub iudice*): meno bene si sarebbe còlto il senso del deittico in una evocazione dell'oggetto e del gesto.

[67] In una tragedia che molto investe sulla retorica, qual è quella senecana e ps. senecana, le parole assumono fortissimo rilievo e costituiscono spesso tropi. In questo caso il verbo della restituzione (*reddo*), pronunciato all'indirizzo di Filottete, innesca l'idea di una figura etimologica, perché il nome proprio dell'eroe significa «colui che ama l'oggetto posseduto» (cf. Puccio 2019, p. 187). Quindi l'imperativo della restituzione impone, quasi, all'eroe arciere di rinunciare alla propria identità. Lo rileva Filottete stesso in Soph. *Phil.* 931-933.

[68] Eracle avrebbe donato a Filottete le frecce secondo Hyg. *Fab.* 102 *Ob id beneficium Hercules suas sagittas divinas ei donavit.*

[69] Come la *manus* è *armata* in *iunctura* ricorrente (cf. *e.g.* Ov. *Am.* 1, 9 *caedere et armata vulgus inerme manu*), così può essere *inermis*. Ed infatti in Sen. *Tro.* 671 leggiamo: *Resistam, inermis offeram armatis manus.* L'espressione *inermis manus* richiamerebbe *e contrario* Soph. *Phil.* 654-655 τόξα... ἃ βαστάζω χεροῖν.

[70] Mi permetto di ricordare che le frecce scagliate da Filottete con l'arco di Eracle son dette da Accio (fr. 545 Ribbeck[3] *reciproca tendens nervo equino concita tela*) *reciproca* perché – come esattamente spiega Bruno 1980 – esse devono essere incoccate tirando indietro (*re-*) la corda dell'arco e poi scagliando in avanti (*pro-*) la freccia; pertanto esse sono tutt'uno con l'arco e, ovviamente, l'arco di Eracle senza le sue frecce è praticamente disattivato, come un meccanismo che non può funzionare senza un pezzo coessenziale/strutturale. Sul fr. di Accio interessanti riflessioni anche in Tandoi 1984, p. 143.

[71] Ricordiamo che queste frecce erano state rese micidiali da Ercole mediante il veleno dell'idra di Lerna, stanti Eurip. *Her.* 419 ss. e Quint. Smyrn. 9, 395 s.

dell'apostrofe del medesimo Filottete alle proprie mani che soffrono per la mancanza del caro arco nei vv. 1004-1005 dell'omonima tragedia sofoclea[72]. Ma io non pretendo di competere con gli illustri filologi che si sono misurati su questo passo, perciò non continuo oltre su questa mia ipotesi *nullius momenti*[73]. Vero è che non so se Bentley si sia accorto dell'ilarità insita in quell'emendamento da lui proposto[74], il quale non tanto trasferisce di peso nel v. 1721 di *H.Oe.* l'attacco di *Thyest.* 176, quanto piuttosto innesca, mediante l'agg. *enervis* riferito a Filottete (notoriamente claudicante per il morso viperino al piede che ne determinò la relegazione a Lemno), uno spassoso parallelo con l'incedere dinoccolato di cui è menzione in Petron. *Bell. Civ.* 25 *scorta placent fractique enervi corpore gressus*[75]. Per questa via (intertestuale) si realizza, dunque, in ogni caso l'effetto comico/parodistico della situazione complessiva, tragica solo in superficie.

Con maggiore raffinatezza di effetti e di senso si apre una via di accesso al comico mediante la contravvenzione alla 'norma' del settimo elemento breve determinata da *in armis*. Per questo motivo – cioè per mostrare che essa non è un espediente eccezionale, estemporaneo

---

[72] Per non dire che nel *Filottete* di Teodette la mano dell'eroe assurge ad un ruolo centrale, in quanto portatrice della ferita che ne provoca la relegazione. Questo tragediografo, infatti, innova il mitema trasferendo la ferita dal piede alla mano, in modo che essa fosse ancor più invalidante per l'eroe arciere (cf. Puccio 2019, p. 194s.).

[73] Anche perché arco e frecce nella scena del dono di Ercole a Filottete immediatamente precedente sembrano costituire un synolo: cf. *H.Oe.* 1648 ss. *Arcus poposcit. 'Accipe haec' inquit, 'sate / Poeante, dona, et munus Alcidae cape. / Has hydra sensit, his iacent Stymphalides / et quidquid aliud eminus vici malum. / Victure felix, iuvenis, has numquam irritas / mittes in hostem; sive de media voles / auferre volucres nube, descendent aves / et certa praedae tela de caelo fluent, / nec fallet umquam dextram hic arcus tuam: / librare telum didicit et certam dare fugam sagittis, ipsa non fallunt iter / emissa nervo tela.*

[74] Lo stesso *enervis* sarebbe stato proposto indipendentemente anche da Rehm e da Axelson. La sua presenza in codice umanistico indurrebbe sinanche a retrodatare la proposta.

[75] Questa petroniana è l'unica altra attestazione dell'agg. *enervis* (in aggiunta a quelle di Seneca e Ps. Seneca) nella versificazione latina.

e bizzarro – fornirò quella che a me parrebbe essere una vera e propria tradizione, letteraria e metrico-prosodica al contempo, retrostante al trattamento del settimo elemento in *H.Oe.* 1721 restituto.

Una remota ascendenza letteraria, sorta di premessa all'atto di restituzione di arco e frecce intimato a Filottete da Ercole sull'Eta, si trova nell'episodio del *Filottete* di Sofocle in cui Ulisse cerca di persuadere Neottolemo ad intraprendere l'impresa del recupero di arco e frecce in possesso di Filottete. Come giustamente evidenzia Pucci, Neottolemo ai vv. 90-92 «riscrive il tema del ratto dell'arco»[76], che non dovrebbe essere sottratto a Filottete attraverso sofismi ed inganni ma con la forza propria di un oplita in guerra, e premette al v. 88 di non esser per natura tagliato per «l'arte del raggiro»[77]:

ἔφυν | γὰρ οὐ|δὲν ἐκ | τέχνης | πράσσειν | κακῆς

Come si vede, la parola-tematica[78] al gen. τέχνης, evidenziata dalla cesura pentemimere, che precede la preposizione, e dalla dieresi (fine di parola corrisponde a fine del piede), costituisce da sé il quarto piede del trimetro giambico con un settimo elemento che può considerarsi breve soltanto in virtù della *correptio Attica*[79]. Il termine greco[80] viene per lo più traslitterato in latino con epentesi di *i*; forme di *techina* sono esibite dalla commedia di Plauto e di Terenzio[81]. Soltanto in due luoghi poetici occorre l'abl. pl. di *techna*. Se dal senario della *Periocha* dell'*Haut.* terenziano di Sulpicio Apollinare (v. 9 *Suum celaret Clitipho. Hic technis Syri*) è consentito dedurre che la sillaba incipitaria di *technis* occupa la

---

76 Cf. Pucci – Avezzù – Cerri 2003, p. 171.

77 Secondo l'ottima traduzione di Cerri in Pucci – Avezzù – Cerri 2003, p. 21.

78 La definisco in tale maniera, perché in certo senso Neottolemo si autodefinisce *iners*, alla stregua di Filottete nel rimbrotto di *H.Oe.*, in fatto di raggiri.

79 Sofocle derogherebbe alla *correptio Attica* nell'*Aiace* con intento espressivo arcaizzante (cf. Demont 2019).

80 Un corradicale è in identica giacitura in Soph. *Trach.* 928.

81 Cf. Plaut. *Bacch.* 392; *Capt.* 642; *Most.* 550; *Poen.* 817; Ter. *Eun.* 718; *Haut.* 471.

sede dell'*anceps*, dall'esametro di Ennod. *Carm.* 2, 76, 1 *Aspidas ut capiat tectis fraus hospita technis* è dato sapere inequivocabilmente che quella medesima sillaba in latino veniva misurata lunga, trovandosi appunto nella sede della lunga del piede finale. Dunque, non è da escludere che per l'orecchio latino non operasse con questo termine il fenomeno della *correptio Attica* neppure sul piano imitativo (e che dunque la sillaba fosse avvertita come lunga).

Nel v. 277 della medesima tragedia sofoclea, Filottete, avendo descritto a Neottolemo la sua vicenda personale, accenna al proprio approdo nell'isola e al doloroso risveglio dal sonno, dopo esservi stato abbandonato:

αὐτῶν | βεβώ|των ἐξ | ὕπνου | στῆναι | τότε;

Il trimetro presenta ancora cesura pentemimere prima della preposizione e quarto piede con settimo elemento abbreviato da *correptio Attica* coinvolgente la prima sillaba del gen. ὕπνου. Evidentemente il testo unanimemente tràdito dai *libri* anche per ragioni metrico-prosodiche fu corretto, senza suscitare approvazione negli editori, da Meineke[82] in ἐξαναστῆναι. Ad ogni buon conto, anche in questo caso, se andiamo a misurare la sillaba iniziale di ὕπνος traslitterato nelle sue due occorrenze poetiche latine, forniteci entrambe da Marziale, possiamo constatare che essa è lunga. Tale è indubitabilmente in esordio d'esametro in Mart. *Epigr.* 11, 36, 5 *Hypne, quid expectas, piger? Immortale falernum* e nel trocheo finale dell'endecasillabo falecio di Mart. *Epigr.* 12, 75, 2 *invitus puerum fatetur Hypnus.*

Non sono possibili riscontri imitativi con il latino per altri termini che figurano nel quarto piede del trimetro giambico, il cui settimo elemento si abbrevia per *correptio Attica*, come accade, ad es.[83], in Soph. *Philoct.* 1030 ὅς οὐ|δέν εἰ|μι καὶ | τέθνηχ'| ὑμῖν | πάλαι; *Trach.* 150 ἤτοι | πρὸς ἀν|δρὸς ἢ | τέκνων | φοβου|μένη; tuttavia non v'è ragio-

[82] Cf. Masqueray 1924, p. 90.

[83] Cf. anche Soph. *Trach.* 299; 806; 928.

ne di credere che le *Romanae aures* li avvertissero in modo dissimile da Marziale (se non anche dal seriore Ennodio[84]).

Il *Filottete* di Sofocle non è comunque avaro di esempi interessanti: infatti, quando lo stile si fa sentenzioso, pesante, paludato e persino metalinguistico, vertendo sul tema del discorso pesante (βαρύς, stante la definizione del coro nel v. 1045), presto si affaccia – nell'intervento di Odisseo – un trimetro giambico (v. 1049) con ritmo prevalentemente spondaico che presenta fra gli altri un quarto piede spondaico con settimo elemento lungo costituito da dittongo (non essendo plausibile considerare altrimenti iota intervocalico di τοιοῦτος):

οὔ γὰρ | τοιού|των δεῖ | τοιοῦ|τός εἰμ' | ἐγώ

Il luogo or ora citato, in ragione del medesimo radicale condiviso dai due dimostrativi τοιοῦτος e τοιόσδε, può essere invocato per inficiare gli scrupoli di inautenticità sollevati a più riprese da Dawe in merito ai vv. 144-146 delle *Trachinie* di Sofocle. Egli, infatti, in un primo momento osserva a proposito della forma τοιοῖσδε che «prima syllaba hac sede versus corripi non solet»[85] e poi ribadisce: «loci amoeni descriptionem, quam multi laudant, nemo intelligit, Sophoclem auctorem esse redarguit prima syllaba vocis τοιοῖσδε hac sede versus correpta»[86]. Un quarto piede spondaico, dunque, Sofocle[87] (o chi per lui) ci offre anche con le parole di Deianira nel v. 144 delle *Trachinie* che sono modello unanimemente riconosciuto della tragedia ps. senecana[88]:

τὸ γὰρ | νεά|ζον ἐν | τοιοῖσ|δε βό|σκεται

---

84 Il riferimento è a *Carm.* 2, 76, 1 precedentemente citato.

85 Cf. Dawe 1985, p. 7.

86 Cf. Dawe 1996, p. 8.

87 Non solleva alcun dubbio Campbell 1969, p. 259, commentando il verso in esame.

88 Per altri modelli cf. Degiovanni 2011.

Un altro trimetro notevole (v. 871) compare nelle *Trachinie* sofoclee e coinvolge il dat. del pronome personale di prima persona pl., che viene a costituire con la sua sillaba finale il settimo elemento davanti a cesura eftemimere. La sua comune grafia con accento circonflesso su iota (ἡμῖν) rivela la quantità lunga della sillaba finale che viene abbreviata dagli editori[89], soggiogati dalla norma del settimo elemento breve, come rivela il loro uso di accento grave per il medesimo pronome (si veda sotto). Tuttavia una parte cospicua della tradizione ms.[90] – secondo che riportano gli apparati – esibisce senza remore l'accento circonflesso e dunque l'*elementum longum*, peraltro davanti a cesura eftemimere:

ὦ παῖ|δες ὡς | ἆρ' ἡ|μὶν οὐ | σμικρῶν | κακῶν *edd.*
ὦ παῖ|δες ὡς | ἆρ' ἡ|μῖν οὐ | σμικρῶν | κακῶν *codd.*

Ed ora veniamo alla tradizione del mitema di Eracle e Filottete nella tragedia latina. Leggo i frammenti del *Filottete* di Accio, con i quali esordiremo, nell'edizione della Dangel[91] e do per scontato che il dramma dell'autore arcaico sia stato presente a Ps. Seneca in *H.Oe.*, non solo per generiche ragioni di ascendenza letteraria del mitema ma in specie perché Zurli[92] ha dimostrato la stretta interdipendenza imitativa (dovrei anzi dire citazionale) fra il fr. XVI di Accio e *H.Oe.* 1721. Ebbene spunti interessanti si possono rinvenire, effettivamente, anche in altri frammenti dell'arcaico drammaturgo.

---

[89] Cf. *e.g.* Nauck 1891; Colonna 1978; Radermacher 1914; Dawe 1985 e 1996; Dain 1962; Storr 1978; Campbell 1969; Lloyd-Jones – Wilson 1990; Davies 1991; Pearson 1955; Masqueray 1924; Easterling 2004.

[90] L'accento circonflesso comparirebbe nel *Laurentianus Mediceus Gr. XXXII.9* della fine del X sec., nel *Laurentianus* 31,10, mentre il *Vaticanus Palatinus Gr. 287* mostrerebbe un intervento correttivo normalizzatore: la prima scrittura avrebbe il circonflesso.

[91] Cf. Dangel 1995. Sui caratteri di questa edizione a fronte di altre cf. Rosellini 1996 (con non immotivate riserve).

[92] Cf. Zurli 2022.

Nel V frammento, descrivente in ia[6] il lamento di Filottete non manca al v. 215 un espressivo settimo elemento lungo[93] (evidenziato sotto in grassetto):

x – x – x qui iacet in *t*ecto umido,
215 quod eiulatu, quest**u**, gemitu, fremitibus
resonando mutum flebilis voces refert.

È testimone del frammento Cicerone[94] il quale sia in *Tusc.* 2, 33 che in *Fin*. 2, 94 evidenzia il deprecabile e antieroico comportamento di Filottete piagnone, mostrando di connotare il carattere del personaggio con tratti di *ignavia* ed *inertia* espressi in maniera negativa (egli ne nega infatti retoricamente la fortezza, la *magnanimitas*, la *patientia* e la *severitas*), che paiono suggerire ed ispirare all'Eracle di *H.Oe.* 1721 i termini primi del suo rimbrotto; anche perché quelle or ora ricordate fra parentesi sono esattamente le quattro virtù cardinali del saggio stoico, cui doveva essere sensibile un emulo di Seneca filosofo (se non Seneca stesso) che stava mettendo in scena l'ultimo atto della vita dell'eroe emblematico dello Stoicismo:

> Cic. *Tusc.* 2, 33: Num igitur fortem virum, num magno animo, num patientem, num humana contemnentem potes dicere? Aut Philoctetam illum? A te enim malo discedere; sed ille certe non fortis: *qui iacet... refert*;
> Cic. *Fin.* 2, 94: Quam ob rem turpe putandum est, non dico dolere (nam id quidem est interdum necesse), sed saxum illud Lemnium clamore Philocteteo funestare: *quod... refert.*

Evidentemente il carattere di Filottete, tratteggiato da Accio non solo verbalmente con i termini che *ex professo* descrivono il lamento ma anche sonoramente attraverso l'uso di spondei e del settimo *longum*, si

---

93 Settimo elemento lungo anche nel v. 218 (*configit tardus celer*is *stans volatilis*) del fr. VI Dangel descrivente la caccia di Filottete con l'arco.

94 Su Cicerone testimone di Accio cf. Tandoi 1984.

prestava ad essere inteso in maniera ridicolizzata (e dunque comica), come seppero cogliere Cicerone e probabilmente anche Ps. Seneca.

Secondo Cicerone[95], peraltro, Filottete, che non traeva alcuna consolazione dal possesso di arco e frecce erculee, avrebbe imparato a lamentarsi proprio da Ercole sull'Eta e l'accesso di dolore che ne motiva i gemiti viene descritto nel fr. XVII mediante versi (235-236) con settimo elemento lungo:

> cum ex viperino mor**su** venae viscerum
> veneno imbutae taet**ros** cruciatus cient.

La focalizzazione sulla peculiarità di Filottete di utilizzare arco e frecce per finalità venatorie anziché militari sì da svilirne e depotenziarne gli usi offensivi, cioè *abiecta gloria*, si esprime in toni quasi proverbiali[96] (ed ancora mediante il settimo elemento lungo) nel fr. VIII (v. 223) del medesimo Accio, che vale la pena riportare assieme al suo testimone (ed esegeta, al contempo):

> Cic. *Ad Fam.* 7, 33, 1: ut etiam si quando aliquid digno nostro nomine emisimus, ingemiscamus quod haec pinnigero non armigero in corpore tela exerceantur, ut ait Philoctetes apud Accium, abiecta gloria:
> x – pinnigero, non armigero in corpore
> tela exercentur; <haec> **ab**iecta gloria!

Il settimo elemento lungo si affaccia nuovamente nel verso successivo (v. 224), facente parte del fr. IX, allo scopo di degradare al rango comico l'asserita *potestas* del personaggio di fronte ad Ulisse:

> x – x cui potes**tas** <si> detur, tua
> cupienter malis membra discerpat suis.

---

[95] Cf. Cic. *Tusc.* 2, 19 *aspice Philoctetam, cui concedendum est gementi; ipsum enim Herculem viderat in Oeta magnitudine dolorum eiulantem. Nihil igitur hunc virum sagittae, quas ab Hercule acceperat, tum consolabantur.*

[96] Sulla presenza di proverbi e *sententiae* nella tragedia arcaica ed in particolare in Accio cf. Barabino 1992 e Scafoglio 2010.

Mentre nel v. 227 (fr. XI) il medesimo espediente metrico-prosodico connota in maniera umoristica la cautela e la circospezione necessaria a chiunque (nella circostanza specifica[97] si tratta verisimilmente ancora di Ulisse) avvicini il ferino Filottete; come dire che occorre accostarsi a lui con i piedi di piombo:

> Contra est eundum cautim **et** captandum mihi.

Finché si perviene al fr. XVI (vv. 233-234)[98], valorizzato da Zurli[99] come modello[100] citato *verbatim* in *H.Oe.* 1721, dove ancora il settimo elemento *productum* davanti a cesura eftemimere riemerge in una porzione stichica nella quale sovrabbondano sillabe lunghe legate e compattate dalla sinalefe in maniera del tutto corrispondente a quella del luogo di Ps. Seneca in esame:

> ... Heu! Mulciber,
> arma ignavo es invic**ta** fabricatus manu.

Se davvero il frammento or ora riportato concerne il pianto di Filottete, il quale apprende che le armi di Achille sono state attribuite ad Ulisse anziché ad Aiace[101], l'imitatore in *H.Oe.* ritorcerebbe per bocca di Eracle

---

[97] Secondo Tandoi 1984, p. 137s. il verso sarebbe da ricondurre al colloquio del figlio di Achille con Ulisse e costituirebbe per *communis opinio* una battuta di Ulisse.

[98] Corrisponde ad Acc. 558 s. R.^{2} che legge: *heu Mulciber! / arma <ergo> ignavo invicta es fabricatus manu.* Per la difesa di *ergo* si veda Tandoi 1984, p. 144, n. 70.

[99] Cf. Zurli 2022 che peraltro giunge a sanare il fr. di Accio sulla base di Ps. Seneca.

[100] In generale, l'imitazione di Accio da parte di Seneca filosofo è ammessa comunemente; cf. *e.g.* Davis 2015; Blänsdorf 2008; Dangel 1990; De Rosalia 1981. Se Acc. *inc.* 670 R.^{2} *in monte Oetaeo illatae lampades...* appartiene al *Filottete*, come sostiene Tandoi 1984, p. 144 s., n. 73, l'imitazione è avvalorata sinanche con maggiore pertinenza: infatti, sarebbe stato rievocato espressamente nel dramma di Accio il tema centrale della tragedia ps. senecana.

[101] Cf. Tandoi 1984, p. 144 per le interpretazioni del fr. (oltre che il commento della Dangel).

contro Filottete quella medesima accusa di ignavia[102] ed inadeguatezza alle armi che Filottete aveva scagliato contro Ulisse, secondo una magistrale figura retorica di antanaclasi. E l'antanaclasi si coniuga nell'imitazione ps. senecana con il rovesciamento parodistico dell'epiteto omerico di Filottete, il quale è detto nel catalogo delle navi 'assai esperto nell'arco' (Hom. *Il.* 2, 718 τόξων ἐὺ εἰδώς)[103]; sì che il rimbrotto di Ercole cita Accio e smentisce Omero in un'unica battuta.

E poiché i tratti di un carattere si riverberano nel tempo e nello spazio in cui esso si muove, non sorprenderà di ritrovare versi (243-244) con settimo elemento lungo nel fr. XX:

> sub axe posita ad stel**las** septem, unde horrifer
> Aquilonis stridor geli**das** molitur nives.

Dopo questa digressione sulla tradizione letteraria greco-latina anteriore alla composizione dell'*H.Oe.*, è lecito investigare se all'interno della medesima tragedia ps. senecana esistano non solo altri luoghi in cui il settimo elemento del trimetro giambico è lungo[104], ma se esso è portatore di una semantica 'comica' nel tessuto tragico.

---

[102] Come giustamente ricorda Tandoi 1984, p. 144, n. 72, *ignavus* è agg. semitecnico del lessico militare, di cui *iners* che lo ségue in *H.Oe.* 1721 – aggiungo – può considerarsi perfetta rideterminazione sinonimica.

[103] Cf. anche Hom. *Od.* 8, 219s.

[104] Sul trattamento del settimo elemento in *H.Oe.* cf. Zurli 2022. In buona sostanza si troverebbe settimo elemento risolto con sillaba ancipite in *H.Oe.* 349; 366; 367; 494; 804; 940; 1246; 1303; 1435;1437; 1675; 1687; 1771; 1797; settimo elemento lungo seguito da cesura in uno dei due rami della tradizione in *H.Oe.* 496; 898; 911; 1003 e settimo elemento lungo seguito da cesura in *H.Oe.* 1794. A questi luoghi si possono aggiungere quelli in cui il cambiamento della quantità sillabica comporta una variazione interpretativa o quelli con particolarità metrico-prosodiche, come *H.Oe.* 258, dove il settimo elemento, *qua*, è comunemente considerato breve in quanto lo si concorda con *serpens*, ma si potrebbe considerare lungo *pro* '*aliqua parte*' (vd. anche *H.Oe.* 998); 349, dove *supra* avrebbe la prima sillaba breve davanti a *muta cum liquida*, ma si deve anche considerare che nella poesia (il calcolo si attiene a quella esametrica sondabile con *pedecerto*) delle 150 occorrenze di *supra* 126 presentano la prima sillaba lunga ed il medesimo *supra* ha prima sillaba lunga in Sen. *Herc. f.* 1289; *Phaedr.* 935; 1158; *Thy.* 1019.

Spassosissimo il caso del v. 372[105] di *H.Oe.*:

Et amore captus ad **leves** sedit colos.

Come si vede (in virtù dell'evidenziazione in grassetto), il quarto piede è costituito dall'agg. *lĕves*, che è comunemente inteso con prima sillaba breve, stante l'imperativo categorico della brevità del settimo elemento; perciò il verso è comunemente tradotto: «e, preso dall'amore, sedette accanto alla sua leggera conocchia»[106]. Indubbio il tenore comico della scena di Eracle presso Onfale (ricordiamo tutti le pagine celebri di Barchiesi in proposito) e ci vien da ridere solo ad immaginare la sua nerboruta manona, abituata alla clava, alle prese con gli stami inumiditi (v. 373 *udum feroci stamen intorquens manu*). Il punto è che se si considerasse la possibilità della *productio* del settimo elemento, le conocchie sarebbero *lēves*, cioè ben tornite e lisciate dallo sfregamento dell'operosa attività di filatura, e la caratura comica della scena sarebbe rimarcata anche dalla fattura metrica del verso. Vero è che le conocchie sono dette leggere, in quanto sono sgravate del peso della lana[107], ma è anche vero che l'aggettivazione ricorrente *in iunctura* con questo sostantivo non prevede solitamente qualificativi che abbiano a che fare con la sfera semantica della leggerezza[108] e all'interno di *H.Oe.* gli attributi di *colus*

[105] Questo verso è ricompreso in un passo in merito al quale si discute l'attribuzione delle battute, cf. Billerbeck – Somazzi 2009, p. 173.

[106] Così Giardina 2000, p. 639. Va detto che Heinsius parve intendere lo spirito comico del passo, dal momento che propose nei suoi *Adversaria* (cf. Billerbeck – Somazzi 2009, p. 173) di correggere *et amore* in *meroque* consegnandoci l'immagine di un Ercole beone.

[107] Cf. *e.g.* Ov. *Fast.* 3, 818 *discant et plenas exonerare colos.*

[108] Ricorre, tuttavia, un'aggetivazione che riguarda la pesantezza della conocchia onerata dal *pensum* quotidiano, per cui la leggerezza delle conocchie di Eracle starebbe ad indicare che egli ha filato tutta la lana assegnatagli; cf., infatti, Lucan. *Carm. fr.* 1, 1 *plenas... colos*, come Tib. 1, 3, 86 e Rut. Nam. *Red.* 2, 56; Ov. *Epist.* 9, 116 *gravem... colum*. Diversificata è comunque l'aggettivazione per questo sostantivo: Val Fl. *Arg.* 6, 644-645 *supremas... colus*; Stat. *Theb.* 3, 241-242 *nigraeque... colus*; 6, 380 *extrema... colu*; Mart. 7, 47, 8 *ruptas... colus*; Iuv. *Sat.* 14,

sono i più svariati[109]. Perciò non sarebbe un'eresia ammettere, se non altro a livello anfibologico, un sovrasenso inerente l'accezione di *lēvis*; anche perché *lēvis* è tipicamente usato *de armis*[110], cioè per gli attributi propri dell'eroe, dei quali egli si spoglia nella sua veste comica, sì che per enallage potrebbe essere trasferito agli oggetti che si sostituiscono alle armi, ed anche perché *lēvis* è inequivocabile attributo di *stamina* e *fila* in due scene di filatura del tutto pertinenti di Ovidio (*Met.* 4, 221) e soprattutto dello ps. Virgilio (*Maecen.* 1, 74), rievocante specificamente l'episodio di Eracle ed Onfale; onde non sorprenderebbe postulare che in *H.Oe.* 372 *lēves* sia riferito (ancora per enallage e sul piano allusivo) alle conocchie che di questi fili sono la matrice:

Ov. *Met.* 4, 218ss.

... thalamos deus intrat amatos
versus in Eurynomes faciem genetricis et inter
bis sex Leucothoen famulas ad lumina cernit
levia versato ducentem stamina fuso.

[Verg.] *Maecen.* 1, 69ss.

Impiger Alcide, multo defuncte labore,
sic memorant curas te posuisse tuas,
sic te cum tenera multum lusisse puella
oblitum Nemeae iamque, Erymanthe, tui.
Vltra numquid erat? Torsisti pollice fusos,
lenisti morsu **levia** fila parum;
percussit crebros te propter Lydia nodos,
te propter dura stamina rupta manu,
Lydia te tunicas iussit lasciva fluentes
Inter lanificas ducere saepe suas.

248-249 *tardas... colus*; Sidon. *Carm.* 22, 197 *Syrias... colus*; *Carm. epigr.* Zarker 93, 2 *atra colus.*

[109] Cf. *H.Oe.* 563 *Palladia colu*; 1083-1084 *consumptos... colus*; 1097 *avidi colus*; 1180 *turpes colus.*

[110] Cf. *ThLL* VII/2, 1221, 8ss. ed *e.g.* Verg. *Aen.* 7, 626; 634; 8, 624; Stat. *Theb.* 2, 710.

Con l'agg. *levis* l'autore di *H.Oe.* sembra divertirsi molto, giacché lo pone sovente nel quarto piede, come fa anche pochi versi dopo (esattamente al v. 377)[111], in modo da innescare nuovamente una anfibologia comica:

Vbique caluit sed **levi** caluit face.

L'imperativo della brevità del settimo elemento induce ad interpretare correttamente il verso nel senso che Eracle «dovunque s'infiammò d'amore, ma fu una fiamma debole»[112]: l'eroe è dipinto come 'farfallone amoroso', incapace di sentimenti d'amore profondi e duraturi, dalle parole della nutrice, intenta a rassicurare Deianira, timorosa di essere abbandonata da lui. Dunque qui *levi face* riprende e varia *brevi face* espresso dalla medesima nutrice poco prima (v. 370 *brevique in illis arsit Alcides face*)[113]. Ma ancora, qualora vi si postulasse il retropensiero di *lēvi*, la fiamma leggera[114] assumerebbe il senso di una fiaccola nuziale[115], essendo notoriamente lisce e *teretes* le *tedae*[116], e il tono di rassicurazione della nutrice cederebbe il passo al comico spauracchio di ventilate nozze con una rivale. E quando Deianira prega Cupido di

---

[111] Anche questo verso è ricompreso nel passo discusso per attribuzione di battute (cf. Billerbeck – Somazzi 2009, p. 173).

[112] Così Giardina 2000, p. 639.

[113] Tant'è che la storia ecdotica del v. 377 conosce la proposta di correggere *levi* in *brevi* avanzata dal Raphelengius (Billerbeck – Somazzi 2009, p. 174).

[114] L'agg. *lĕvis* effettivamente non è usuale in *iunctura* con *fax*, inteso a designare una leggera *flamma amoris*; tant'è che inequivocabilmente Ovidio impiega *tepidus* a questo scopo: cf. Ov. *Rem.* 434 *tepidae... faces.*

[115] Anche *fax* appartiene – come è noto – al lessico del rito matrimoniale, cf. *e.g.* Hor. *Carm.* 3, 11, 33 *face nuptiali*; Sen. *Tro.* 899 *Taedis quid opus est quidve sollemni face?*; 1132 *Cum subito thalami more praecedunt faces*; *Phaedr.* 597 *iugali... face*; *Herc. f.* 496 *nuptiales... faces*; *H.Oe.* 339 *iugales... faces*; *Octav.* 260 *nupsit incesta face*; *ThLL* VI/1, 400, 70: «proprie i.q. taeda».

[116] Le fiaccole nuziali sono esito d'opera di intaglio, come insegna la magnifica lezione (discussa) *incide* di Verg. *Buc.* 8, 29s. *Mopse, novas incide faces: tibi ducitur uxor; / sparge, marite, nuces: tibi deserit Hesperus Oetan.* Cf. anche Sil. It. *Pun.* 14, 320 *trabs fabre teres atque erasis undique nodis* e *ThLL* VI/1, 401, 63: «lignum fissum».

scegliere una freccia pesante, non uno dei suoi dardi leggeri, per far innamorare Eracle di lei, finisce per asserire e constatare comicamente, ammettendo nuovamente il sovrasenso alluso dall'agg. omografo in identica giacitura, che non c'è dardo levigato[117] utile a far innamorare Eracle (vv. 541-548)[118]:

> Te te precor...
> timende matri teliger saeve puer:
> intende certa spiculum velox manu,
> non ex sagittis levibus: e numero, precor,
> graviore prome quod tuae nondum manus
> misere in aliquem; non **levi** telo est opus,
> ut amare possit Hercules... .

Riemerge poi l'ambiguità del medesimo aggettivo per la mano leggera che si tramuta tuttavia in arma levigata (v. 845 *eat per artus ensis exactus meos*) e per il dardo impugnato dalla mano, a dissacrare con umorismo anche il proposito suicida di Deianira nei vv. 846-849[119]:

> Sic, sic agedum est. Tam **levis** poenas manus
> tantas reposcit? Perde fulminibus, socer,
> nurum scelestam. Nec **levi** telo manus
> armetur...

Il medesimo gioco anfibologico che abbiamo osservato a proposito delle forme omografe di *levis* ritorna nella tragedia con il verbo *occido* che

---

[117] Si ricordi il diffuso impiego di *lēvis* (registrato in *ThLL*) *de armis.*

[118] Lezioni notevolissime sono lasciate da Zwierlein 1986 in apparato in questo passo, per le quali si rinvia agli apparati critici e al *thesaurus criticus* di Billerbeck – Somazzi 2009, p. 178. Ovviamente, il primo livello di senso è: «Te io supplico... o fanciullo armato di dardi, temibile anche per la tua madre severa: tendi con la tua mano sicura una freccia veloce, ma non una delle frecce leggere. Prendine, ti prego, una delle più pesanti, che le tue mani non hanno ancora scagliato contro nessuno; c'è bisogno di una freccia non leggera perché Ercole possa amare» (trad. Giardina 2000, p. 649).

[119] Variantistica in Billerbeck – Somazzi 2009, p. 185.

non casualmente – crederei – viene collocato nel quarto piede, in modo da giocare sull'equivoco semantico fra *occĭdit* (= cade, muore) e *occīdit* (= uccide). È quello che accade nel v. 1465:

> detrahere velles: oc**cidit** dextra sua,

dove Illo, dinanzi alla morte di Deianira e ad Eracle che ne è riconosciuto vittima (v. 1464 *plus misera laeso doluit*), osserva evidentemente che costei, suicidandosi, morì di sua mano, ma al contempo innesca l'ironia tragica per cui ammette che la madre effettivamente uccise Eracle.

La tirannia della brevità del settimo elemento talora costringe in apparato lezioni degnissime d'esser considerate (nonché spiritosissime per il senso), come nel v. 401 della medesima tragedia che riporto con il contesto (vv. 400-402) ed il relativo apparato secondo l'edizione di Zwierlein 1986:

> ... nuribus Argolicis fui
> mensura voti. quem Iovi socerum parem,
> altrix, habebo?...

> 400 fui *A*: fuit *E* 401 quem iovi *A*: iuno. quem *E*

La lezione del vetusto e pregevole codice etrusco è stata respinta perché avrebbe fatto vacillare (se non contraddetto) con la quantità ancipite[120] (spesso con la lunghezza)[121] dell'ultima sillaba di *Iuno* la norma della brevità del settimo elemento, originando insieme a *quem* un quarto piede (spondaico?) inciso da cesura eftemimere: *mensura voti. Iu<u>no quem</u> socerum parem.* Ma qualora la pericope testuale si fosse restituita come da codice, intendendo *Iovi* di *A* esito di una glossa intrusa, avremmo letto:

---

[120] In identica giacitura *Iuno* in *H.Oe.* 940; 1437 e 1675.

[121] Su 213 occorrenze di questa forma nella poesia esametrica (l'unica calcolabile con *Pedecerto*) soltanto 52 presentano ultima sillaba breve.

... nuribus Argolicis fui,
mensura voti, Iuno, quem socerum parem,
altrix, habebo?...

intendendo appieno il tono comico della *iactatio* di una Deianira spaccona che si vanta d'essere stata per le donne argoliche il modello muliebre più alto, cioè una Giunone, vale a dire il parametro delle loro aspirazioni di spose, asserendo: 'per le donne argoliche io fui, misura delle loro preghiere, una Giunone, quale suocero all'altezza, o nutrice, avrò?'. Le espressioni iperboliche di Deianira *gloriosa* giustificherebbero l'impiego di una soluzione metrica che occhiegga al senario giambico.

Ancor più severe conseguenze testuali l'obbligo della brevità del settimo elemento ha ripercosso sul v. 891 in merito al quale la preziosa testimonianza dell'Etrusco si discosta sensibilmente dalla lezione dell'altro ramo. Stando a Zwierlein 1986, si dovrebbe leggere:

Nvt. Titana fugies? De. Ipse me Titan fugit

891 fugies *A*: -ens *E* ipse me *A*: thiestem *E*

La nutrice rimprovera Deianira e tenta di dissuaderla dal suo proposito suicida, dicendole: «Fuggirai la luce del sole?». Al che Deianira risponde in sticomitia: «È la luce del sole che rifugge da me»[122]. Come emerge dall'apparato, *E* reca il nome di Tieste in acc. immediatamente dopo il participio[123] del verbo *fugio*, evocando peraltro, con variazione morfologica, una *iunctura* celeberrima dell'esordio dell'*Agamennone* di Seneca (v. 4 – parla l'ombra di Tieste – *fugio Thyestes*), che peraltro avvalorerebbe l'*usus* dell'autore di *H.Oe.* di imitare e riproporre espressioni delle tragedie senecane autentiche. Appartiene alla vulgata mitografica, nota ad

[122] Così Giardina 2000, p. 669.

[123] Modo qui evidentemente da respingere, stante il discorso diretto, a meno che non si voglia concedere figura di aposiopesi; cioè: la nutrice inizia un discorso (*Titan fugiens Thyestem...*), che lascia in sospeso a causa dell'intervento di Deianira.

ognuno attraverso Igino[124], la notizia che dinanzi allo *scelus* del pasto tiesteo, il sole mutò il suo corso, quasi a non voler proiettare la sua luce sulla macabra empietà del banchetto e sul suo protagonista. Orbene, la nutrice, portatrice di saggezza popolare, apostroferebbe il sole[125], chiedendogli se si sta riproponendo con il suicidio di Deianira un fatto scellerato come quello patito da Tieste per cui esso mutò il suo corso e Deianira, dal canto suo, salda nel suo proposito di uccidersi, preciserebbe che il sole (da intendersi, nelle sue parole, come luce della vita) sta per abbandonare lei non Tieste. E lo direbbe, in tono sarcastico e confidenziale alla nutrice, lanciando sulla scena il pesante masso di un quarto piede spondaico (*me* di *A* sarebbe stato omesso in *E* per aplografia dopo *–em* di *thiestem*), da tragedia arcaica. Proporrei, dunque, di leggere così, con *E*, il v. 891:

Nvt. Titan[a], fugies Thyestem? De. Me Titan fugit

intendendo: Nvt.: "O Sole, fuggirai Tieste?" (cioè cambierai nuovamente il tuo corso?) – De.: "il Sole fugge me, piuttosto".

Che le parole della nutrice, carattere umile, accedano a certa pesantezza espressiva è dunque fatto in linea con i dettami dell'ethopea; perciò non ci dovrà sorprendere che anche nel v. 898 si possa riaffacciare la possibilità di restituire a testo un settimo elemento lungo lasciato in apparato. Riportiamo ancora il verso, pronunciato dalla nutrice all'indirizzo di Deianira, secondo Zwierlein 1986:

Si te ipsa damnas, scelere te misera arguis

898 scelere *E* -is *A*

---

124 Cf. Hyg. *Fab.* 88 ... *Atreus Pelopis et Hippodamiae filius cupiens a Thyeste fratre suo iniurias exsequi, in gratiam cum eo rediit et in regnum suum eum reduxit, filiosque eius infantes Tantalum et Plisthenem occidit et epulis Thyesti apposuit. Qui cum vesceretur, Atreus imperavit bracchia et ora puerorum afferri; ob id scelus etiam Sol currum avertit.* Il motivo dell'inversione del corso del sole è collegato ad un accordo fra Zeus ed Atreo, per ottenere il regno e mandare in esilio Tieste in Apollod. *Bibl. Ep.* 2, 11.

125 *Titana* acc. si origina una volta che si è respinto l'acc. *thiestem.*

cioè: «Se tu stessa ti condanni, ti dimostri colpevole del delitto, infelice»[126]. La presenza di cesura eftemimere subito dopo *scelus* induce a far gravitare questo termine sulla prima parte del verso anziché sulla seconda e d'altra parte *scelere* di *E* più che essere esito di una normalizzazione prosodica sembra essere scaturito da omoteleuto con il contiguo *te*, per un banale errore meccanico di assimilazione retrograda; perciò non sarà da disdegnare *sceleris* di *A*, genitivo di pena[127], quantunque generi un quarto piede spondaico. L'esigenza di conservare il genitivo tràdito ricorre, peraltro, in modo martellante nella storia ecdotica di questo passo sia con spregio per la *productio* del settimo elemento, come sostenne Lipsius (apud Scriverium 1621), proponendo *sceleris te miseram*, sia mutando l'*ordo verborum* o mediante lievi ritocchi, come vollero altri: Scaliger (con *misera, sceleris te*), Heinsius (con *sceleris et misera* vel *sceleris et miseram*) e Bentley (con *sceleris, o misera*)[128]. Quindi mi sentirei piuttosto confortata a leggere ed interpungere così:

Si te ipsa damnas scele**ris, te** misera arguis.

La nutrice direbbe: "Se tu stessa ti condanni a questo delitto, tu, infelice, accusi te stessa".

In questa serrata sticomitia fra i due caratteri muliebri (e dunque degradati) della tragedia i ritmi pesanti che si addicono ai caratteri comici sovrabbonderebbero, se solo li si volesse ammettere, come si vede anche nel successivo v. 911, che ancora Zwierlein 1986 stabilisce così:

placet scelus punire. Nvt. Si novi Herculem

911 placet scelus *E*: fraudem pl. *A* punire *A*: -i *E*

---

[126] Trad. Giardina 2000, p. 669.

[127] Cf. *Ciris* 189 ... *tanti sceleris damnare puellam*; Hor. *Sat.* 2, 3, 279 ... *sceleris damnabis eundem*; Ov. *Rem.* 3 ... *sceleris damnare...*; Mar. Vict. *Aleth.* 3, 19 *Tot scelerum damnasse...* .

[128] Cf. Billerbeck – Somazzi 2009, p. 186.

Anziché miscelare la lezione di *E* con quella di *A*, come fa l'illustre editore, basterà attenersi alla lezione di *E*, avendo ormai compreso che lo scotto da pagare all'arida norma prosodica del settimo elemento lungo (meno tassativa di quanto si creda) ci fa guadagnare efficaci effetti espressivi e di caratterizzazione; sicché si restituisca:

placet scelus puni**ri**. Nvt. **Si** novi Herculem,

anche perché l'uso del passivo di *punio* con *scelus* rievoca nel tessuto di *H.Oe.* una celebre chiusa del *Tieste*: Sen. *Thy.* 30-32 ... *semper oriatur novum, / nec unum in uno, dumque punitur scelus, / crescat*, una figura ed un ipotesto già evocati espressamente dalla nutrice, come abbiamo visto, di modo che le parole della furia sulla scia dei delitti che generano delitti debordano da quella tragedia e finiscono per coinvolgere anche il dramma di Deianira.

Nulla vi è di più comico che una maschera grottesca, come l'immagine di Megera con la chioma attorcigliata di serpenti. Perché dunque non conservare al v. 1003 *angui* di *E* in onomatopea espressiva con la prima sillaba di *vipereo* dei mss.? Ma ancora Zwierlein 1986 lascia *angui* in apparato, per il solito ossequio alla brevità del settimo elemento, e per di più accoglie la correzione *vibrato* di Peiper, trasferendo qui di peso la descrizione dell'idra di Lerna dell'*Hercules furens*, senza considerare che la *iunctura* del sostantivo con *vipereo* costituisce lezione antichissima, nota già a Draconzio e da lui imitata (*laud.* 1, 305 ... *vipereos angues*). Dunque, Zwierlein corregge così:

Quaenam ista torquens angue vibrato comam

1003 angue *A*: -i *E* uibrato *Peiper* (*coll. Hf 789)*: uipereo *ω*

anziché restituire con *E*, più efficacemente sul piano espressivo e fonosimbolico:

Quaenam ista torquens an**gui vi**pereo comam.

Non ci si dovrà meravigliare neppure che nelle parole, ancora di Deianira, il concilio dei giudici inferi contempli la degradante soluzione di un settimo elemento lungo che lo distingue dalla nobiltà degli epici concili degli dèi superni. Purtroppo il fatto di non voler prevedere a tutti i costi questa soluzione metrico-prosodica ha condotto certi editori persino ad insignire di *cruces* il testo[129] o Zwierlein 1986 ad intervenirvi pesantemente, come si vede nei vv. 1007-1008[130]:

iamne inferorum, diva, sedere arbitri?
Sed ecce laxas carceris video fores.

1007 diua sedere *A*: dira sede sedere *E* 1008 laxas *Gronovius*: diras (-a *E*) *ω*

Mi sembra evidente che fra i due versi ci sia stata più di un'interferenza, limitata non solo alle lezioni *diva/dira/diras*, ma includente anche l'apparente dittografia *sede sedere* di *E*, che riterrei debba essere necessariamente interpretata con attenzione al *sed* incipitario del v. 1008, nonché una presumibile dislocazione di *ecce* che, peraltro, è strutturalmente sulla stessa linea di *iam* nella formulazione parallela del v. 1010 *iam senior umeris? Ecce iam victus lapis*. In considerazione di questo ed in modo maggiormente rispettoso della lezione di *E* e dell'intera tradizione ms., ma soprattutto senza l'assillo della brevità del settimo elemento, leggerei[131]:

iamne inferorum di**ra se**de <ecce> arbitri
sedere? [ecce] diras carceris video fores.

[129] Giardina 2000, p. 674 legge: *Iamne inferorum, dira, sedere arbitri?* / † *Sed ecce diras carceris video fores.*

[130] Giardina 2000, p. 675, traduce con disagio (non contemplando nel suo testo l'agg. *laxas* proposto dal Gronovius): «Hanno già preso posto, o terribile, i giudici degli inferi? Ma ecco, vedo le porte dell'orrenda prigione».

[131] *Sedere, apertas c.* Leo. Per questa ed altre soluzioni cf. Billerbeck – Somazzi 2009, p. 188.

Ed intenderei: "già hanno preso posto, ecco, i giudici degli inferi nella terribile sede? Vedo le terribili porte del carcere". Effettivamente, mi sembra difficile rinunciare in questo contesto alla *iunctura* tràdita *dira sede*[132], coll. Sen. *Phoen.* 121 ... *dira ne sedes vacet* (e.q.s.), necnon Stat. *Theb.* 8, 241 *diraque in sede*; Paul. Petric. *Mart*. 5, 498 *diram tali sub iudice sedem.*

Se il settimo elemento lungo apre la semantica del verso al comico, non sorprenderà vederlo impiegato per il termine *palla* che dà il nome al genere della palliata, ma anche questa volta, cioè in relazione al v. 1356, occorrerà andare a scovarlo in apparato. Eracle riconosce d'essere stato avvelenato da un mantello per mano di una donna e secondo Zwierlein 1986 affermerebbe:

Aditum venenis palla femineis dedit.

1356 femineis *A*: -ea *E*

Nuovamente si dimostra preziosa la lezione di *E* che presuppone *palla* abl. nel quarto piede davanti a cesura, non nom.[133], potendosi intendere come soggetto sottinteso di *dedit* la *femina irata* menzionata nel v. 1354. D'altra parte, poiché questo verso risponde ad *unde* del verso precedente (v. 1355 *et unde in artus pestis aut ossa incidit?*), *palla* non può che essere un abl. strumentale; perciò, con indulgenza verso il settimo elemento lungo, si ammetta l'eccezione a fini espressivi di una parola omometrica anziché eterometrica[134], e si legga con *E*:

Aditum venenis pal**la** femi**nea** dedit.

---

[132] Per la sequenza *sede ecce* cf. Sil. It. *Pun.* 11, 91 *Sedes, ecce vacat.* Per *sedere* ad inizio di verso giambico cf. Mart. 5, 14, 1 e 41, 7.

[133] Per mantenerla al nom. Peiper corresse *feminea addidit.* Cf. Billerbeck – Somazzi 2009, p. 197.

[134] Per questa distinzione cf. Foucher 2018.

E si interpreti: "Diede accesso ai veleni con il suo mantello muliebre" (sc. Deianira).

Una volta che si accetti la possibilità di derogare alla ferrea norma metrico-prosodica del settimo elemento breve, è possibile restituire al testo non solo sovrasensi ed effetti espressivi ma anche semplicemente un senso ragionevole, come accade nel v. 1452s., così stabilito da Zwierlein 1986:

> o cara Megara, tune cum furerem mihi
> coniunx fuisti?
>
> 1452 cara *Heinsius 285*: cl- ω tune *A*: tum *E*

Aldilà del fatto che Megara possa essere stata apostrafata da Eracle *clara* con i mss. oppure, come si addice ad una consorte d'oggigiorno, *cara*, con Heinsius, occorre evidenziare che *tune* di *A*, coinvolgente il settimo elemento, ha tutta l'aria d'essere il frutto di una normalizzazione metrica, semplicemente perché è sommamente stolido che Eracle, dinanzi ad Illo, Alcmena e Filottete, che lo affiancano in questa scena, domandi a Megara se fu sua moglie quando impazzì, impiegando una interrogativa 'vera e propria' per una circostanza nota a chiunque. Ci attenderemmo un retorico *nonne* a dire: "o cara/illustre Megara, forse tu non fosti mia moglie, cioè non mi sei rimasta accanto come moglie, persino quando impazzii?". Occorre considerare allora il corrotto (ma importante) *tum* di *E* che verisimilmente sarà derivato dalla forma compendiata *tuñ*, cioè *tu non* nel senso di *tu nonne*. Propongo pertanto di restituire con settimo elemento lungo il più sensato testo seguente:

> o clara Megara, tu **non cum** furerem mihi
> coniunx fuisti?

Peraltro *non* = *nonne* in *H.Oe.* compare sin dalle prime battute[135].

---

[135] Cf. *H.Oe.* 12.

Altri luoghi della medesima tragedia potrebbero essere rivisitati con animo scevro da condizionamenti metrico-prosidici troppo dogmatici, ma ciò che ho sinora scritto mi parrebbe e parrà senz'altro ai lettori cattedratici *satis superque*.

Riferimenti bibliografici

Auerbach 1956
E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946, trad. it., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956.

Barabino 1992
G. Barabino, *Le* sententiae *in Accio*, «Quaderni di cultura e di tradizione classica» X (1992), pp. 91-111.

Barchiesi 1994
Barchiesi, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Bari 1994.

Blänsdorf 2008
J. Blänsdorf, *Accius als Vorläufer Senecas*, in L. Castagna – C. Riboldi, *Amicitiae templa serena: studi in onore di Giuseppe Aricò*, Milano 2008, pp. 177-193.

Bruno 1980
M. Bruno, *'Reciproca tela'. Acc. trag. 545 Ribb.3*, «Studi Italiani» LII (1980), pp. 176-190.

Campbell 1969
L. Campbell, *Sophocles. The Plays and Fragments*, Hildesheim 1969.

Cavarzere – Cristante 2019
Cavarzere – L. Cristante, *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae liber IX*, voll.I-II, Hildesheim 2019.

Cervellera 1987
M.A. Cervellera, *Studi di metrica e di versificazione latina*, Lecce 1987.

Colonna 1978
Colonna, *Sophoclis Fabulae. II. Oedipus tyrannus, Antigona, Trachiniae*, Torino 1978.

Cowan 2017
R. Cowan, *Bloated Buskins: Seneca and the Satiric Idea of Tragedy*, «Ramus» XLVI 1-2 (2017), pp. 75-117.

Cupaiuolo 1987
F. Cupaiuolo, *Metrica latina d'età classica*, in *Introduzione allo studio della cultura classica*, Milano 1987, pp. 563-594.

Dain 1962
Dain, *Sophocle*, t. I, *Le Trachiniennes – Antigone*, Paris 1962.

Dangel 1990
J. Dangel, *Sénèque et Accius: continuité et rupture*, in J. Blaensdorf, J.M. André, N. Fick (edd.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Théâtre et société dans l'empire romain*, Tübingen 1990, pp. 107-122.

Dangel 1995
J. Dangel, *Accius*, Paris 1995.

Davies 1991
M. Davies, *Sophocles Trachiniae*, Oxford 1991.

Davis 2015
P.J. Davis, *Seneca's «Thyestes» and the Political Tradition in Roman Tragedy*, in G.W.M. Harrison, *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden 2015, pp. 151-167.

Dawe 1985
R.D. Dawe, *Sophoclis tragoediae*, t. II, *Trachiniae, Antigone, Philoctetes, Oedipus Coloneus*, Leipzig 1985[2].

Dawe 1996
R.D. Dawe, *Sophoclis Trachiniae*, Lipsiae 1996.

De Biasi 2009
L. De Biasi, *Apocolocyntosis. Apoteosi del divo Claudio*, in L. De Biasi, A.M. Ferrero, E. Malaspina, D. Vottero, *La clemenza, Apocolocyntosis, Epigrammi, Frammenti di Lucio Anneo Seneca*, Torino 2009, pp. 301-477.

Degiovanni 2011
L. Degiovanni, *Edipo ed Ercole: la traccia del modello sofocleo nel finale dell'*Hercules Oetaeus, «Dioniso» I (2011), pp. 160-183.

Demont 2019
P. Demont, *Archaïsmes de prononciation et exceptions à la* correptio Attica *dans l'*Ajax *de Sophocle*, «Lexis» XXXVII (2019), pp. 19-26.

De Rosalia 1981
A. De Rosalia, *Echi acciani in Seneca tragico*, «Dioniso», LII (1981), pp. 221-242.

Duysinx 1966
F. Duysinx, *Le rôle d'Héraclès dans l'Alceste d'Euripide*, «Didaskalikon» XIX (1966), pp. 1-20.

Easterling 2004
R.C. Jebb, *Sophocles: Plays. Trachiniae*, general ed. P.E. Easterling, Introd. B. Goward, Bristol 2004.

Fedeli 1997
P. Fedeli, *Q. Orazio Flacco. Le opere*, II, t. IV *Le epistole. L'arte poetica. Commento*, Roma 1997.

Fitzgerald 1991
G.J. Fitzgerald, *The Euripidean Heracles: an Intellectual or a Coward?*, «Mnemosyne» s. 4, XLIV (1991), pp. 85-95.

Foucher 2013
A. Foucher, *Lecture* ad metrum, *lecture* ad sensum*: études de métrique stylistique*, Bruxelles 2013.

Foucher 2018
Foucher, *Mots hétérométriques, hétérométrie dans les trimètres de Sénèque*, «Revista de Estudios Latinos», XVIII (2018), pp. 29-49.

Friedman 1965
N. Friedman, *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*, «PMLA» LXX (1965), pp. 1160-1184.

Galinsky 1972
G.K. Galinsky, *The Heracles Theme*, Oxford 1972.

Gentili 1952
B. Gentili, *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze 1952.

Giardina 2000
G. Giardina – R. Cuccioli Melloni, *Tragedie di Lucio Anneo Seneca*, Torino 2000.

Headlam 1902
W.G. Headlam, *Greek Lyric Metre*, «Journ. Hellenic Stud.» XXII (1902), pp. 209-227.

Irigoin
J. Irigoin, *Lois et règles dans le trimètre iambique et le tétramètre trochaïque*, «REG» LXXII (1959), pp. 67-80.

Korzeniewski 1968
D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968.

Lenchantin de Gubernatis – Fabiano 1987
M. Lenchantin de Gubernatis – G. Fabiano, *Problemi e orientamenti di metrica greco-latina*, in *Introduzione allo studio della cultura classica*, Milano 1987, pp. 380-476.

Lloyd-Jones – Wilson 1990
H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson, *Sophoclis Fabulae*, Oxonii 1990 (1992[2]).

Lubbock 1921
P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, London 1921.

Luschnig 1995
C.A.E. Luschnig, *Alcestis: The Aesthetic Identity of Alcestis and The Craftsmanship of Admetus*, in *The Gorgon's Severed Head*, Leiden 1995, pp. 1-85.

Markantonatos 2013
A. Markantonatos, *Euripides' Alcestis*, Berlin-Boston 2013.

Marshall 2000
C.W. Marshall, *Alcestis and The Problem of Prosatyric Drama*, «CJ» XCV (2000), pp. 229-238.

Masqueray 1924
P. Masqueray, *Sophocle*, t. II, Paris 1924.

Morelli 1962
G. Morelli, *Studi sul trimetro giambico, II*, «Maia» XIV (1962), pp. 149-161.

Morin 1974
Morin, *Evolution du comique dans l'oeuvre d'Euripide*, «CEA» III (1974), pp. 37-72.

Nauck 1891
A. Nauck, *Sophokles. Trachinierinnen*, Berlin 1891 (1914[2]).

Paduano 1993
G. Paduano, *Euripide. Alcesti*, Milano 1993.

Paolucci 2021
P. Paolucci, *Cronaca di Sul* limen *(sottile) tra congettura e restituzione. Giornata di studi Sulla filologia e la critica del testo per e con Loriano Zurli: Perugia, Teams, 15 giugno 2021*, «BStL» LI (2021), pp. 629-632.

Pearson 1955
A.C. Pearson, *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1955.

Puccio 2019
F. Puccio, *L'eroe e la sua arma: l'arco di Filottete nella tragedia greca e latina*, «SIFC» XVII/2 (2019), pp. 179-203.

Questa 1987
C.Questa, *Metrica latina arcaica*, in *Introduzione allo studio della cultura classica*, Milano 1987, pp. 477-562.

Radermacher 1914
L. Radermacher, *Sophokles. Trachinierinnen*, Berlin 1914.

Roisman 2000
H.M. Roisman, *Meter and Meaning*, «NECJ» XXVII (2000), pp. 182-199.

Rosellini 1996
M. Rosellini, *Fortuna e sfortune di Accio negli anni novanta*, «RFIC» CXXIV/1 (1996), pp. 110-124.

Rossi 1966
L.E. Rossi, *La metrica come disciplina filologica*, «RFIC» XCIV (1966), pp. 185-207.

Scafoglio 2010
G. Scafoglio, *Le* sententiae *nella tragedia romana*, «Philologia Antiqua» 3 (2010), pp. 161-180.

Scivoletto 2000
N. Scivoletto, *Opere di Publio Ovidio Nasone*, vol. III, *Metamorfosi*, Torino 2000.

Segre 1984
C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984.

Silk 1985
M.S. Silk, *Heracles in Greek Tragedy*, «G&R» XXXII (1985), pp. 1-22.

Smith 1960
W.D. Smith, *The Ironic Structure in Alcestis*, «Phoenix» XIV (1960), pp. 127-145.

Storr 1978
F. Storr, *Sophocles*, vol. II, London 1978.

Sutton 1973
D.F. Sutton, *Satyric Elements in The 'Alcestis'*, «Rivista di studi classici» XXI (1973), pp. 384-391.

Tandoi 1984
V. Tandoi, *Accio e il complesso del Filottete lemnio in Cicerone verso il 60 a.C.*, «Ciceroniana» V (1984), pp. 123-160 (rist. in V.T., *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, Pisa 1992, I, pp. 234-270).

Thomson 1961
G. Thomson, *Greek Lyric Metre*, Cambridge 1961[2].

White 1912
J.W. White, *The Verse of Greek Comedy*, London 1912.

Zurli 2020
L. Zurli, *Il* limen *(sottile) tra congettura e restituzione. Sulla validità delle congetture ritenute palmari, 2ª edizione ampliata*, Hildesheim 2020.

Zurli 2022
L. Zurli, *Siparietto Reeve – Zurli*, «*AL*Riv» XIII (2022), c. d. s.

Zwierlein 1986
O. Zwierlein, *L. Annaei Senecae tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus] Octavia*, Oxonii 1986.

LORENZO CECCONI
Università degli Studi di Perugia, lorenzo.cecconi93@yahoo.com

Uno strato 'inter-figurale' del Socrate apuleiano

Abstract
Sulla base della teoria dell'inter-figuralità, si ipotizza che la caratterizzazione del personaggio di Socrate nelle *Metamorfosi* di Apuleio possa essere stata ispirata, per qualche aspetto, anche dalla figura mitologica di Filottete. Si indagano dunque le somiglianze fra i due personaggi e specialmente fra le loro ferite, aventi eziologia particolarissima ed effetti antitetici e speculari.
Based on the theory of inter-figurality, it is hypothesized that the characterization of the character of Socrates in Apuleius' Metamorphoses *may have been inspired, in some respects, also by the mythological figure of Philoctetes. The paper therefore investigates the similarities between the two characters and especially between their wounds, having a very particular etiology and antithetical and mirror effects.*

Keywords
Interfigurality, Apuleius, Metamorphoses, Socrates' charachter

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

ERAT OLIM 2022 (2), 105-127 DOI: 10.13137/2785-1346/33550
ISSN 2785-1346 (online)
ISSN 2785-1958 (print) http://hdl.handle.net/10077/33550

Rileggendo i primi tre libri delle *Metamorfosi* di Apuleio nella recente edizione a cura di Luca Graverini e Lara Nicolini[1], mi è capitato di riflettere sulla figura di Socrate, protagonista del celeberrimo racconto di magia – prima delle varie *fabulae insertae* nell'*Asinus aureus* – narrato da Aristomene all'inizio[2] del romanzo.

Aristomene – come si ricorderà – di ritorno da un infruttuoso viaggio d'affari in Tessaglia, incontra nella *urbs* tessala di Ipata il suo vecchio amico e *contubernalis* Socrate. Questi è raffigurato seduto in terra, *scissili palliastro semiamictus, paene alius lurore, ad miseram maciem deformatus*[3], alla stregua di un mendicante. Alle domande dell'amico, stupito di averlo trovato lì dopo una lunga assenza dalla patria, Socrate risponde di essere stato vittima della Fortuna e solo dopo l'insistenza di Aristomene, egli accetta di seguirlo – rivestito da quest'ultimo con una tunica – alla locanda in cui avrebbe alloggiato per la notte. Proprio lì Socrate rivelerà nel dettaglio ciò che gli era accaduto: dopo essere stato derubato dai predoni, aveva trovato rifugio presso la locanda di Meroe, una *anus* (*sed admodum scitula*!) che quella medesima notte lo aveva sedotto e che si rivelerà una potente strega; prigioniero e servitore della magia di lei, dunque, egli veniva trattenuto da lungo tempo lontano dalla patria a mendicare, e così ridotto era stato incontrato da Aristomene. Donde l'indignazione di Aristomene e le incaute ingiurie alla strega, che dall'alto della sua naturale onniscienza, ben comprenderà l'intenzione di fuga del suo amante ed attuerà la propria vendetta sull'amante traditore nell'ultima parte del racconto, particolarmente significativa, come si vedrà fra poco, ai fini della nostra disamina.

Con questo contributo, non soffermandomi a ripetere quanto altri hanno già opportunamente osservato sul significato della novella e sulla sua funzione nell'economia del romanzo – argomenti sui

---

1 Cf. Graverini-Nicolini 2019, che ho recensito nella prima annata di questa Rivista.

2 La storia occupa i capp. 5-19 del libro I.

3 *Met*. I 6, 1.

quali tanto si è scritto[4] -, intenderei riflettere in merito ai modelli cui Apuleio abbia posto mente nella caratterizzazione del personaggio di Socrate, alla luce di quella particolare tipologia di inter-testualità che Wolfang G. Müller definisce «interfiguralità»: in una dimensione inter-figurale, com'è noto, un dato personaggio – considerato «a strictly structural and functional textual element»[5] – s'indaga come il risultato della sovrapposizione di tratti di altre figure letterarie, in quanto risultante di una sedimentazione di più 'strati' figurali sovrapposti e intrecciati dall'autore. In quest'ottica possiamo effettivamente osservare che dietro a una figura come quella del Socrate apuleiano una varietà di altri personaggi si lascia osservare in filigrana, non senza intento parodico.

Se dunque, stando a Müller, il primo e fondamentale elemento che possa innescare un richiamo inter-figurale è offerto dal nome proprio di una data 'figura'[6], nel caso del nostro Socrate, l'omonimia del personaggio apuleiano con la figura storica e letteraria del filosofo ateniese non può non suggerire una citazione nei confronti di una personalità che così tanto ha significato per la cultura a lui successiva. Ecco dunque che i vari interpreti del racconto di Aristomene hanno rivolto la propria attenzione ai punti di contatto fra il personaggio di Apuleio e il celeberrimo filosofo[7], che costituisce indubbiamente il primo modello del Madaurense. Smith e Woods, ad es., nella loro indagine sulle fonti della novella[8], argomentano che il nostro Socrate appare degradato e umiliato

---

4 Mi limito a ricordare, *e.g.*, alcune trattazioni generali e complessive della novella: Zurli 1986, Frangoulidis 2001,16 ss. e 2008, 46 ss., Pisano 2006; rimando quindi alla bibliografia in Graverini-Nicolini 2019, 161.

5 Cf. Müller 1991, 101.

6 Poiché nello statuto letterario di ogni personaggio «the shift of the name of a fictional character, whether in its identical or in a changed form, to a figure in another text is, as far as the linguistic aspect is concerned, comparable to a quotation» (cf. Müller 1991, 103).

7 Per una sintesi recente e completa di tali elementi si veda May 2013, 30 ss.

8 La trama della quale, a loro dire, risulterebbe dalla commistione di intrecci ciceroniani presenti nel *De divinatione* e nel *De inventione* (specialmente riguardo

a causa della lussuria in cui è vissuto, mentre «the philosopher Socrates, in contrast, (at least in the Platonic *corpus*) was known for his ability to resist such temptation»[9] e così in effetti è descritto – nel *Simposio* – in occasione del suo rifiuto delle *avances* del giovane Alcibiade[10]; essi menzionano inoltre Thibau, il quale, tra gli altri[11], aveva notato del Socrate apuleiano che l'aspetto macilento, ma anche il suo gesto – al momento dell'incontro con Aristomene – di coprirsi il volto con l'unico indumento che indossava (lasciando tuttavia comicamente scoperte le parti intime), fossero tratti indicanti, ancora una volta antifrasticamente, il Socrate dei dialoghi platonici, quale è descritto in particolare nel *Fedone* e nel *Fedro*[12]. D'altro canto, stando a Smith-Woods «one hesitates ... to conclude that Apuleius intended the two "Socrateses" to be opposites from one another, since the philosopher Socrates was also sometimes lampooned as pale, unkempt, and dirty»[13].

---

ai riferimenti legali presenti nella narrazione), di tratti di un racconto del folklore greco e di elementi platonici, cf. Smith – Woods 2002.

9 Cf. Smith – Woods 2002, 188.

10 Elemento su cui già aveva posto attenzione Harrison 2000, 256.

11 Cf. *e.g.* Tatum 1969 e van der Paardt 1978.

12 Cf. Thibau 1965, 106 s.

13 Cf. Smith – Woods 2002, 189. Essi menzionano inoltre tradizioni successive a quella platonica, secondo le quali il Socrate filosofo era tutt'altro che esente dalle passioni come la lussuria. E in effetti anche Keulen afferma che tale raffigurazione apuleiana «can also be seen in a tradition of ridiculous portrayals of intellectuals, starting with the caricature of Socrates in Arisptophanes' *Clouds* (*e.g.* his wasted, ghost-like appearance; see 1,6,1 [5,14 f.] *paene alius lurore, ad miseram maciem deformatus*). In his charachterisation of Socrates, Apuleius seems inspired by streotypes of the ridiculous intellectual, like the Cynic beggar-philosopher [...]». (cf. Keulen 2007, 47 s., ove è sinteticamente ripresa la discussione di elementi della caratterizzazione del Socrate apuleiano in rapporto alla produzione greca comico-satirica, che è stata molto più diffusamente trattata in Keulen 2003). E dunque «questo Socrate è quindi da intendersi, più che come un rovesciamento della figura del celebre pensatore, come una estremizzazione di certe sue caratteristiche paradossali, in continuità con la tradizione comica e satirica sul filosofo ateniese», argomenta Graverini (cf. Graverini-Nicolini 2019, 164 s. Egli si era occupato dei modelli del Socrate apuleiano anche in Graverini 2007, 151 ss.), come pure aveva

Tutto sommato, però, tale dicotomia fra tratti di somiglianza e tratti di polare dissonanza fra le due figure appare connaturata e consentanea alla tecnica inter-figurale di costruzione del personaggio, alla luce dell'assunto per cui «it is essential to realize that such figures are more than mere duplicates and that they are marked by a characteristic tension between similarity and dissimilarity with their models from the pre-texts»[14].

Eppure, nonostante l'omonimia non possa far a meno di implicare quale modello apuleiano la figura – più, come si è visto, nel suo statuto di personaggio letterario che non quale figura storica – del filosofo ateniese, molti altri interpreti[15] hanno posto in risalto anche i caratteri odissiaci del nostro Socrate. La sua prima apparizione in stato d'indigenza e la difficoltà dell'amico a riconoscerlo rimandano ovviamente all'eroe omerico trasformato da Atena in mendicante; entrambi i personaggi, inoltre, sono trattenuti prigionieri da entità che ne ostacolano il ritorno, sono creduti morti in patria, ove si fa pressione sulle presunte vedove affinché esse possano risposarsi. E la stessa Meroe del racconto apuleiano definisce esplicitamente (*Met*. I 12, 6) con irrisorio disprezzo, il suo amante che tenta di fuggire da lei un Ulisse che tenta di fuggire dalla sua Calipso[16] (sebbene la strega Meroe, come i commentatori notano, sia qui più immediatamente associabile, in prima istanza, alla maga Circe che non alla Ninfa di Ogigia). Vari altri elementi più di dettaglio sono stati ugualmente portati all'attenzione, quali l'assenza dalla patria di dieci mesi del Socrate di Apuleio, corrispondente a quella di dieci anni di Odisseo[17]. Né tale influenza odissiaca ci sorprende, se

---

sostenuto van der Paardt, per il quale l'allusione al Socrate filosofo «is not used simply κατ' ἀντίφρασιν» (cf. van der Paard 1978, 82).

[14] Cf. Müller 1991, 109.

[15] Quali ad es. James 1987, 48; Münstermann 1995, 8-26; Harrison 1990, Hunter 2012, 244 ss.

[16] Sulla figura di Calipso in rapporto al personaggio di Meroe cf. Graverini 2014, 90 ss.

[17] Per le altre somiglianze legate al gioco dei dieci anni omerici contro i dieci mesi di Apuleio e sulle peripezie cui i personaggi vanno incontro in questa unità temporale cf. Münstermann 1995, 13 ss.

pensiamo all'importanza – universalmente nota e discussa – del motivo odissiaco come modello per il genere letterario del romanzo antico *tout court*.

Se dunque è innegabile che i principali 'strati' di costruzione del Socrate metamorfico siano identificabili nell'omonimo filosofo e nell'eroe omerico, la caratterizzazione apuleiana di tale personaggio – quale appare alla sua prima descrizione – come macilento e simile a un mendicante, come lontano dalla patria e da ogni suo legame, potrebbe suggerire anche ulteriori agganci interfigurali. Ad es., vi si potrebbe ravvisare un richiamo alla figura del selvaggio arciere Filottete, ridotto a una condizione di vita semi-ferina sull'isola di Lemno, presso la quale egli era stato abbandonato. E seppure tale elemento non sia evidentemente sufficiente a ipotizzare un qualche grado di imitazione, il lampo di pensiero all'eroe tragico può ripresentarsi poche righe più avanti, quando il Socrate di Apuleio, dopo essere stato vestito e ripulito da Aristomene, dichiara di aver contratto una sorta di condizione *pestilens*, non appena ha ceduto alle *avances* della strega Meroe:

> Et statim miser, ut cum illa adquievi, ab unico congressu <noxam> annosam ac pestilentem contraho [...].[18]

[18] *Met*. I 7, 9. Siamo qui di fronte a un noto problema testuale delle *Metamorfosi*. Il Laurenziano esibisce il testo in questa veste: *ut cum illa adquievi, ab unico congressu annosam ac pestilentem c̄ contraho*, mentre i codd. **A** (*Ambrosianus N 180 sup.*) e **U** (*Illionensis Urbanensis 7*), recenziori, non presentano il *cum* compendiato di fronte a *contraho*: il testo di questi ultimi fu stampato nell'*editio princeps*; ma ben presto s'iniziò a ritenere che *annosam* e *pestilentem* non potessero essere riferiti alla *anus* (la cui menzione sarebbe eventualmente sottintesa) e che si dovesse perciò integrare un sostantivo (e così fecero Oudendorp e i *viri docti* in esso citati). Fra i tentativi di emendamento contiamo anche *noxam annosam ac pestilentem* di un «"*vir doctus*" ai margini di un esemplare giuntino» (cf. Magnaldi 2000, 51). Quest'ultimo sarà accolto anche da altri studiosi, quali Giarratano, Terzaghi e Lara Nicolini, il cui testo io seguo in questo lavoro. D'altronde, come commenta Graverini 2019 *ad loc.*, l'emendamento *noxam* «restituisce un testo soddisfacente e affine all'idioletto apuleiano». Per altre proposte di correzione e diverse possibilità interpretative, legate sostanzialmente al valore che si vuole leggere nel verbo *contraho*, cf. *e.g.* Sblendorio Cugusi 1991, Magnaldi 2000, 50 s. e Martos 2000, 625.

Sommando tale elemento al precedente, risulta un personaggio che, nei primi momenti della sua vicenda, è dipinto coi tratti del macilento e si dice colpito da una sorta di metaforica ferita *annosa* e *pestilens*[19], in un contesto che – è stato ampiamente rilevato – ha un che di tragico[20] (e spesso ironicamente tragicomico, com'è proprio di tutto il romanzo di Apuleio e soprattutto di questa specifica novella «che, come una rappresentazione teatrale, procede per sequenze sceniche [...] e che alterna toni tragici a toni comici»[21]).

A questo punto dunque – stante soprattutto la natura pestilenziale della ferita di Filottete – tale suggestione mi sembra degna d'interesse e meritevole di più approfondita indagine in merito alla possibilità che Filottete, con la sua ferita marcescente che ammorbava l'esercito greco, costituisca un ulteriore strato nella costruzione del personaggio apuleiano. E l'ipotesi di una simile ripresa 'inter-figurale' da parte di Apuleio trova altri e più significativi elementi a suo favore nel prosieguo della narrazione, a tal punto che, una volta letta tutta la novella, questi elementi iniziali di cui, a una prima lettura, non si poteva cogliere il pieno valore, sembrano assumere nuova luce, diventando indizi e anticipazioni di quanto effettivamente si chiarirà solo alla fine della narrazione.

Proseguendo perciò nella nostra rilettura del racconto, giungiamo ben presto alla scena della vendetta di Meroe: quella stessa notte la strega, dopo essersi introdotta con la sorella Panthia nella stanza in cui i due amici stavano dormendo, agisce nei termini seguenti davanti agli occhi di Aristomene che, sveglio, assiste alla scena:

---

[19] Se anche preferissimo integrare un sostantivo diverso da *noxa*, quel che interessa maggiormente ai fini del raffronto con la condizione di Filottete è la significazione dell'aggettivo *pestilens*, il quale in senso stretto, in quanto denominativo da *pestis*, sta ad indicare qualcosa di infetto, mefitico, graveolente (cf. *ThLL s.v. pestilens* X, 1, 2, 1924), esattamente alla stessa maniera della ferita provocata al nostro arciere da un serpente (animale, peraltro, appellato di sovente propriamente *pestilens*, cf. *ThLL ibid.*).

[20] Cf. Graverini-Nicolini 2019, 170.

[21] Cf. Pisano 2006, 494.

> et capite Socratis in alterum dimoto latus per iugulum sinistrum capulo tenus gladium totum ei demergit et sanguinis eruptionem utriculo admoto excipit diligenter, ut nulla stilla compareret usquam. Haec ego meis oculis aspexi. Nam etiam, ne quid demutaret, credo, a victimae religione, immissa dextera per vulnus illud ad viscera penitus cor miseri contubernalis mei Meroe bona scrutata protulit, cum ille inpetu teli praesecata gula vocem, immo stridorem incertum per vulnus effunderet et spiritum rebulliret. Quod vulnus, qua maxime patebat, spongia offulciens Panthia «Heus tu» inquit «spongia, cave in mari nata per fluvium transeas»[22].

In un contesto che allude esplicitamente a quello di un sacrificio rituale[23], dunque, Meroe infligge a Socrate una ferita al collo, da cui ella estrae il cuore e raccoglie il sangue del malcapitato, il quale, morendo, emette dalla gola squarciata uno *stridor incertus*, prima che Panthia pronunci l'enigmatica formula (*Heus tu ... spongia, cave in mari nata per fluvium transeas*) alla spugna utilizzata per tamponare la ferita. È noto poi che Aristomene, di ritorno dal tentativo di fuga messo in atto per paura di essere accusato di aver sgozzato lui l'amico, assisterà attonito al risveglio di Socrate, col risultato di credere un incubo la disavventura vissuta dai due quella stessa notte (della quale sembra restare traccia unicamente nello sgradevole odore di Aristomene, inondato dall'urina delle streghe[24]). Ma gli effetti della vendetta si riveleranno solo il giorno seguente, quando, sulla via del ritorno, i due si fermano a consumare un pasto all'ombra di un platano vicino alle rive di un torrente[25]: lì Socrate avverte improvvisamente un acuto senso di sete e si avvicina

---

22 *Met*. I 13, 4-7.

23 Cf. McCreight 1993, 53 ss. e Frangoulidis 2001, 24 ss.

24 Il significato di tale gesto, com'è noto, è stato variamente interpretato: «Scholars have either interpreted Aristomenes' drenching in urine as an act that places him under the control of the witches, or have considered the urine as equivalent to semen, thus interpreting the scene as a form of rape» scrive Frangoulidis, il quale, sulla base di un confronto col mito di Orione nato dall'urina del padre e delle parole di Aristomene in I 14, vede nel gesto delle streghe «a metaphorical act of birth» (cf. Frangoulidis 2005, 199).

25 Per i rimandi platonici nell'ambientazione della scena cf. May 2013, 32.

all'acqua del fiume, ma prima che riesca a raggiungerla la ferita al collo si riapre, ne fuoriesce la spugna (che ora rivela chiaramente la maledizione di cui è portatrice) e muore definitivamente.

Gli elementi dell'intreccio che ho voluto fin qui ricordare sono quelli sui quali è bene soffermarsi ai fini della nostra disamina. Tornando dunque a considerare la figura di Filottete, posta in confronto con quella apuleiana, possiamo anzitutto notare la posizione antifrastica della sua ferita (al piede) rispetto a quella inferta dalle streghe alla gola di Socrate. Ma in merito al *vulnus* dell'arciere si devono fare ulteriori considerazioni.

Noteremo di certo che nell'eroe greco, almeno a quanto testimonia la tragedia di Sofocle, il dolore che scaturisce dalla piaga si manifesta con intensità variabile: Filottete alterna infatti momenti di relativa quiete, in cui la sofferenza sembra attenuarsi, a momenti di violente crisi dolorose: così ad es. nel secondo episodio del dramma sofocleo, egli subisce una riapertura della piaga e una conseguente riacutizzazione del dolore, che lo porterà fra urla e strazio, a dirsi moribondo[26] e a perdere i sensi davanti agli occhi di Neottolemo che cerca di aiutarlo[27]. In

[26] Soph. *Phil*. 819: θανάσιμος. L'aggettivo, com'è noto, riferito a persone indica propriamente 'eum qui prope abest a morte', cf. *ThGL* IV 247 *s.v.*

[27] Fra l'altro parrebbe interessante anche una riflessione sull'ambivalenza di comportamento mostrata dai personaggi più vicini a entrambi i protagonisti delle *fabulae* in questione: Neottolemo nel dramma di Sofocle (che è notoriamente l'unico ad aver introdotto nel mitema la figura del figlio di Achille, assente in Eschilo e in Euripide: cf., in proposito, *e.g.* Schein 2013, p. 23 s.) e Aristomene. Entrambi infatti sono mostrati in un rapporto di amicizia e benevolenza nei confronti dei protagonisti Filottete e Socrate (sul legame di φιλία che Neottolemo stringe con Filottete cf. *e.g*. Brillante 2009); eppure tale legame non è esente da ambivalenze e mutamenti: Neottolemo, inizialmente intenzionato a imbrogliare Filottete per sottrargli l'arco, mostra in seguito pentimento e premura per l'arciere. Aristomene, partito invece da un'intenzione di aiuto, quando crede Socrate morto dopo l'assalto delle streghe, mostra ben poca compassione per l'amico, tentando di fuggire per evitare un'accusa di assissinio. In sintesi si potrebbe anche dire che le azioni del Neottolemo sofocleo, fortemente impietosito dal destino di morte che avrebbe atteso Filottete privato del suo arco (a séguito del fraudolento piano di Odisseo che pure egli aveva inizialmente assecondato) sono volte alla salvezza della vita di Filottete;

effetti, vero e proprio ἐν ζῶσιν νεκρός egli si dichiara esplicitamente più volte[28]. Se dunque la sua ferita rende Filottete un morto vivente, lo stesso può dirsi per il nostro Socrate, il quale, a séguito dell'attacco delle streghe, si trova esattamente nella stessa condizione[29], vivendo una morte, per così dire, dilazionata: la sua ferita in effetti si mostrerà in uno stato di temporanea latenza – assimilandolo in ciò alle fasi di quiescenza del dolore vissute da Filottete – fino al giorno seguente, allorché essa si riapre e ne fuoriesce la spugna imbevuta di sangue, a decretare la morte, stavolta 'definitiva' del personaggio apuleiano. Né tale similare manifestazione 'patologica' risulta essere l'unico elemento di rimando alla figura del mitico arciere quale è testimoniato dal dramma sofocleo.

Nella tragedia medesima, infatti, la più recente e – a quanto possiamo ipotizzare – innovativa rispetto alle omonime di Eschilo e di Euripide, è da rilevare un argomento di ulteriore interesse, che probabilmente era assente o poco enfatizzato in quelle perdute (stando alle testimonianze di Dione Crisostomo[30] e ai frammenti superstiti): alla δυσοσμία della piaga – motivo universalmente addotto dalle fonti mitematiche[31] – quale causa dell'abbandono di Filottete a Lemno, Sofocle assomma anche le strazianti grida di dolore con cui l'eroe greco turbava l'ἐυφημία[32] dell'accampa-

---

Aristomene d'altro canto, pur volendo sottrarre l'amico Socrate alla prigionia della strega, lo conduce inconsapevolmente alla morte, nella misura in cui – come nota Frangoulidis – egli diviene materialmente l'esecutore inconsapevole del piano della strega Meroe (Frangoulidis 2001, 30 ss.).

28 Così al v. 1017; al v. 945 s. si era d'altronde già detto νεκρός, καπνοῦ σκιά, εἴδωλον.

29 Sulla quale si dirà più diffusamente fra poco.

30 Com'è noto, quanto noi possiamo conoscere dei perduti drammi attici su *Filottete* si deve, più che agli scarni frammenti (per un'analisi organica dei quali, in relazione all'intera vicenda mitica, si veda *e.g.* Scanzo 2003), alle sintesi che Dione di Prusa offre nelle sue *Orazioni* LXII e LIX: la prima contiene un raffronto fra le declinazioni del mitema quali appaiono nei *Filottete* dei tre massimi tragediografi; la seconda riporta invece parafrasi di diversi brani del dramma euripideo.

31 Per un'ampia raccolta delle quali cf., *e.g.*, Avezzù 1988, 156-167.

32 Il termine, derivante dal verbo ἐυφημέω (che nella sua prima accezione significa: «to avoid all unlucky words, during sacred rites: hence, as the surest mode

mento, che dunque si vedeva privato del raccoglimento e del contegno necessari alla celebrazione dei riti sacri[33].

Tale attenzione sofoclea alla δυσφημία delle urla del protagonista, menzionata anche in altri contesti del dramma[34], sembra ritrovarsi, in ambito latino, nel *Philocteta* di Accio. Quando Cicerone, nei suoi scritti filosofici, affronta il tema del dolore, l'*exemplum* di Filottete è richiamato in ordine alla confutazione della teoria epicurea per cui il dolore è breve o lieve. Egli dunque cita versi del *Filottete* acciano, in cui l'accento era posto proprio sulle urla strazianti dell'arciere ferito:

> *...in tecto umido*
> *quod eiulatu, questu, gemitu, fremitibus*
> *resonando mutum flebilis voces refert*[35].

Né d'altronde il particolare interesse per le urla lamentose di Filottete sofferente per la sua ferita è esclusivo, in ambito latino, del dramma acciano citato da Cicerone. A partire dalla tragedia di Accio, il quale può essersi ispirato in parte al dramma sofocleo[36], la figura di Filottete

---

of avoiding them, keep a religious silence»), vale propriamente «use of words of good omen» cf. *LSJ* 736.

[33] Cf. Soph., *Phil*. 8-11 ὅτ᾽ οὔτε λοιβῆς ἡμὶν οὔτε θυμάτων / παρῆν ἑκήλοις προσθιγεῖν, ἀλλ᾽ ἀγρίαις / κατεῖχ᾽ ἀεὶ πᾶν στρατόπεδον δυσφημίαις, / βοῶν, στενάζων.

[34] Le urla selvagge e animalesche di Filottete sono richiamate da Sofocle anche al v. 209 (ove introducono la prima apparizione dell'arciere) e, più avanti, *e.g*. al v. 876, ove ricorrono i termini βοῆ e δυσφημία.

[35] Vv. 214-216 Dangel (= vv. 549-551 R²), testimoniati da Cic. *Tusc*. II 33 e (da *quod* a *refert*) *fin*. II 94.

[36] Lo stato frammentario del dramma acciano e degli altri drammi attici su Filottete non ci permette di comprendere se Accio, che molto probabilmente ha contaminato più fonti nel suo *Philocteta*, abbia tenuto presente un tragico attico sopra agli altri: per una sintesi sullo *status quaestionis* cf. Dangel 1995, 35, n. 68 e De Martino 2008-2010, 110 s. con relativa bibliografia. Resta certo, tuttavia, l'accento posto da Accio sulle selvagge urla di Filottete, che sembra rispecchiare l'attenzione alla δυσφημία propria esclusivamente – a quanto pare – di Sofocle. Forse, dunque, tale elemento in Accio potrebbe fornire ulteriore appoggio (insieme alla probabile

a Roma è offerta spesso a *exemplum* di dolore in relazione alle grida e ai lamenti del personaggio ferito: così dunque nella prosa filosofica di Cicerone[37], ma anche nella poesia di Ovidio. Nei *Tristia* l'arciere è in effetti considerato, insieme con altri *exempla* di personaggi mitologici, paradigma di sofferenza: il lettore non deve meravigliarsi, afferma Ovidio, delle lacrime e dei lamenti di un esule, poiché ciò equivarrebbe a sorprendersi delle urla di Filottete, del quale si dice, in termini che ricordano quelli del frammento acciano sopra ricordato, che *in gelido ... antro / voce fatigaret Lemnia saxa sua*[38] e *ictus ab angue gemat*[39]. La figura dell'arciere solitario abbandonato a Lemno costituisce dunque un modello ideale di esule ferito nella cui figura può ben riconoscersi Ovidio, che cita il personaggio anche in altra poesia, d'esilio e non solo[40].

Ora, se paragoniamo, alla luce di tale ulteriore elemento 'fonico', il personaggio sofocleo-acciano con il nostro Socrate, possiamo rilevare che la ferita infertagli alla gola dalle streghe provoca anche effetti 'sonori', per così dire: subito dopo essere stato trafitto dalla spada di Meroe, infatti, *ille inpetu teli praesecata gula vocem immo stridorem incer-*

---

imitazione acciana di innovazioni certamente sofoclee, quali la rappresentazione di una Lemno disabitata e forse'anche la ripresa del personaggio di Neottolemo: su questi aspetti cf. *e.g.* De Martino 2008-2010) a chi ipotizza che il dramma di Sofocle costituisca, se non l'unica, almeno un'importante base per il *Philocteta* acciano (come ha fatto *e.g.* Tandoi, che non manca di notare la specificità del motivo 'fonico' in Sofocle: cf. Tandoi 1982, 252).

37 Che menziona gli *eiulatus et gemitus* di Filottete anche in *Har*. 39.

38 Ov. *trist*. V 1, 61 s.

39 Ov. *trist*. V 4, 12.

40 In *trist*. V 2a, 13 s., *Pont*. I 3, 5 e III 1, 54: questi altri luoghi non testimoniano il motivo del lamento; in generale si può affermare che «il rimando a Filottete presente nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto* è finalizzato all'esemplificazione del dolore del poeta», cf. Larosa 2013, 72 s. cui rimando per il commento dei passi citati. Ovidio menziona l'eroe anche in *rem*. 111 ss. e *Ibis* 251 s. (in relazione ancora alla sua ferita) e infine nelle *Metamorfosi* (IX, 233 e XIII, 45 ss. e 313 ss.: Filottete, nel primo passo, figura nel momento in cui Ercole morituro gli affida l'arco; nel libro XIII egli compare in relazione alle malefatte di Odisseo). Per un'analisi specifica della funzione dell'*exemplum* di Filottete nella poesia ovidiana *tout court* cf. Di Giovine 2007.

tum per vulnus effunderet et spiritum rebulliret[41]. Ecco allora che la *iugulatio* di Meroe produce una sorta di ἀ-φασία, nella misura in cui inibisce al malcapitato la facoltà di parola[42]. Un gorgoglio inarticolato dunque (che certo ha anche la funzione di evocare dei «repulsive sounds that match the horrifying visual details»[43]), sostituendo quelle che sarebbero state urla di dolore, è espressione di un'afasia che anticipa il silenzio nel quale Socrate affronta, il giorno seguente, la propria dipartita 'definitiva': da quando i due amici si siedono per il pasto ed egli inizia a mostrare il pallore sintomo della morte imminente, conseguenza della riapertura della ferita al collo, Aristomene non riporterà più alcuna parola di Socrate, limitandosi a narrare che *sitire inpatienter coeperat*[44] e tutte le altre sue azioni successive; l'unico discorso diretto che compare in quest'ultima sezione del racconto è quello di Aristomene stesso che invita l'amico a dissetarsi al torrente: sarà proprio questo l'atto che decreterà la morte di Socrate, a compimento della maledizione legata alla spugna marina e al suo avvicinarsi all'acqua dolce. Tale morte silenziosa, fra l'altro, com'è già stato notato, vuole significare anche un rovesciamento nei confronti del suo omonimo filosofo, il quale invece muore disquisendo coi presenti[45]; e la parodia riesce ancor più comicamente dissacrante se si pensa al valore dell'oralità nella filosofia di Socrate, il quale non affidava le sue dottrine alla scrittura. Nessuna migliore punizione allora che inibirgli la parola. Se dunque, in rapporto alla figura di Filottete, questa afasia di Socrate ferito può facilmente essere intesa come l'opposto delle urla dolorose dell'arciere tormentato dalla piaga, anche in questo caso la ripresa apuleiana del motivo 'so-

---

41 *Met*. I 13, 6.

42 E in questo l'azione punitiva di Meroe sembra ricordare il taglio della lingua inferto da Tereo alla cognata nella vicenda di Filomela e Procne; tale mitema metamorfico è notoriamente diffuso e produttivo anche nell'ambito latino, ove spesso sono scambiate le figure delle sorelle: cf. *e.g*. Grimal 1987 *s.v*. Filomela.

43 Cf. Keulen 2007, 272.

44 *Met*. I 19, 6.

45 Cf. May 2013, 32.

noro' avviene all'insegna del rovesciamento parodico. Né l'impossibilità della parola rimanda solo, antifrasticamente, all'oralità socratica. L'incomunicabilità, è stato notato, è cifra anche del Filottete sofocleo, relegato a una terra desolata qual è l'isola di Lemno[46].

D'altra parte, il medesimo lamento emesso dal Socrate sgozzato può essere letto al contempo – in virtù dell'esatta significazione di tale gorgoglio nel contesto della parodia di una scena sacrificale: «an ill-omened detail»[47] – come ulteriore parallelismo con la figura dell'eroe sofocleo: la sua δυσφημία infatti, in quanto opposto di εὐφημία, è da intendersi proprio come «ill language, esp. words of ill omen»[48]. Cicerone stesso, del resto, nel passo del *De finibus* in cui si cita il *Philocteta* acciano, afferma esplicitamente, in riferimento alle urla, che esse erano solite *saxum illud Lemnium clamore... funestare*[49]: egli dunque «attraverso l'uso di un verbo espressivo come *funestare* sottolinea la valenza ominosa e inquietante che il lamento dell'eroe proietta anche nell'ambiente circostante, evocando la contaminazione della ferita e della morte»[50]. E Cicerone in ciò sembra offrire la prova che Accio abbia tratto l'elemento della δυσφημία dal dramma sofocleo.

Così, mentre il personaggio di Filottete viene ferito in un rito sacrificale da un'entità sacra che sarà causa di una piaga che produce δυσφημία, Apuleio mette in scena una parodia di una scena sacrificale in cui un'entità superumana (la strega), provoca alla vittima una ferita che, allo stesso tempo, inibisce e produce una δυσφημία da intendersi in duplice accezione: urla selvagge inibite e suoni di auspicio funesto

---

46 Sull'argomento cf. Degl'Innocenti Pierini 2007, 155 ss.

47 Così lo definisce McCreight 1993, 56, il quale dimostra che, nel contesto del sacrificio rituale che Apuleio inscena parodisticamente nell'assassinio di Socrate, il suono emesso dalla vittima corrisponde precisamente ai suoni emessi a presagio funesto dagli animali nei riti sacrificali.

48 Cf. *LSJ* 461.

49 Cic. *fin*. II 94.

50 Come argomenta Degl'Innocenti Pierini 2007, 159, la quale rimanda a *ThLL* VI/1 1583 s. *s.v. funesto* per l'utilizzo del verbo nell'accezione di *cadavere vel omnino re turpi dedecorare, polluere.*

a sostituirle. Inoltre le ferite di entrambi i personaggi condividono la medesima origine 'soprannaturale' e punitiva, in quanto provocate da entità divine[51].

Ma un ulteriore rimando diretto alla figura di Filottete mi pare celarsi nello stesso sibilo di morte del nostro Socrate. Il suono è definito *stridor incertus*: dietro al termine è chiaramente percepibile il valore etimologico di *strido/-eo*, corrispettivo latino del greco τρίζω. È noto che tale verbo sia impiegato, a partire da Omero[52], anche in relazione al suono inarticolato che promana dalle anime nell'oltretomba[53]; e in questa accezione è ripreso anche da vari poeti latini[54]. Si è giustamente affermato che l'utilizzo di un verbo quale τρίζω-*strido*, normalmente impiegato – come si è detto – a indicare una varietà di suoni prodotti da vari animali ed anche enti inanimati[55], può significare, da un punto di vista antropologico, che l'anima del defunto è declassata a un rango di non-umanità[56]. Ora, il Filottete di Sofocle, come si è accennato, è egli stesso immagine di un'umanità degradata e imbarbarita, nella misura in cui – isolato a Lemno – egli è privato della parola condivisa con altri

---

[51] Lo stesso Socrate aveva definito infatti Meroe *femina divina* (*Met*. I 8, 2). Dall'altro lato, il serpente che nel mitema greco morde Filottete è un serpente sacro, in quanto guardiano del tempio presso cui l'esercito greco stava celebrando riti sacrificali: così nei *Cypria* (cf. Bernabé 1987, 41) e in Apollod. (*Epit*. 3, 27). L'arciere è dunque ferito per volontà divina, come afferma esplicitamente lo stesso Sofocle (cf. *Phil*. 1326 σὺ γὰρ νοσεῖς τόδ' ἄλγος ἐκ θείας τύχης), che pure non esplicita quale sia la colpa – controversa e poco chiara anche nelle altre fonti del mitema – che scatena l'ira del divino nei suoi confronti: per una sintesi su questi aspetti cf. Avezzù-Pucci-Cerri 2003, 307 s. (commento *ad v.* 1327 s.) con bibliografia e Schein 2013, 3, n. 3.

[52] *Il*. XXIII, 100 s.; *Od*. XXIV, 5 ss.

[53] Che sia voce e linguaggio o suono prodotto dal movimento, come affermano alcuni commentatori, coi quali dissente Bettini 1986, 229 s.

[54] Forcellini *s.v.*, di cui si dice «tribuitur etiam umbris mortuorum, quae resonare videntur quiddam triste et acutum», riporta: Acc. v. 633 D (= 57 R) e Stat. *Theb*. VII 770; *s.v. stridor* rimanda a: Lucan. VI 623; Petron. *bell. civ*. 138 ; Claudian. *in Ruf*. I 126. A questi passi vanno aggiunti Stat. *Theb*. I 432; II 51; IX 299.

[55] Quali uccelli, pipistrelli, serpenti *etc*. cf. *LSJ* 1818 s.

[56] Cf. Bettini 1986, 231.

esseri umani, e al contempo rivolge alla natura selvaggia le sue urla di dolore[57]. E pure il grido, si è affermato, «in virtù della sua pervasività e ossessiva ripetitività diviene una sorta di lamento funebre»[58]. Si potrebbe affermare, allora, che anche la dimensione sonora di Filottete contribuisca – forse ancor più che la manifestazione patologica della piaga di cui si è detto – a dipingere il personaggio come un morto vivente, privandolo del suo statuto di essere umano al pari del Socrate *iugulatus*, che emette lo *stridor* inarticolato di un morto e che effettivamente sarà per alcune ore un vero e proprio defunto vivente. A fronte dunque del parallelismo nella condizione di morti viventi, si può leggere anche un rovesciamento comico nel rapporto fra i due personaggi: Filottete, nella sua condizione di abbandono, conduce un'esistenza disumana testimoniata dall'incomunicabilità (per impossibilità di dialogo dovuta alla solitudine) e dalla sola vocalità della δυσφημία del lamento doloroso; Socrate è degradato rispetto al suo *status* umano in virtù dell'afasia e del suo *stridor* di defunto.

Ulteriore parodia legata alla sfera della 'parola' si può leggere, se vogliamo, anche nel fatto che le parole d'invettiva nei confronti della strega pronunciate da Aristomene[59] alla presenza dell'amico, sono anch'esse da intendersi in certo senso come una δυσφημία, nella misura in cui esse finiscono per offendere un'entità che – come si è detto – gode di uno statuto soprannaturale.

Ricapitolando, nell'inibizione alla parola e nello *stridor* del nostro Socrate è facile veder celata una parodia della varietà di personaggi costituenti le sue *facies* interfigurali: afasia rispetto alle disquisizioni di Socrate morente; silenzio in rapporto anche alle facoltà oratorie di

---

[57] Definite non a caso, già al v. 9, ἀγρίαι; sulla ferinità dell'esistenza del Filottete sofocleo cf. *e.g* Falkner 1998, 34 ss.

[58] Cf. Degl'Innocenti Pierini 2007.

[59] Cf. *Met*. I 8, 1: questi, a séguito del racconto di come Socrate era caduto in miseria dopo essere stato sedotto dalla strega, aveva sentenziato che egli si meritasse tutte le sue disgrazie, se aveva subito il fascino di uno *scortum scorteum* come Meroe! Donde l'avvertimento di Socrate ad Aristomene di moderare la sua *lingua intemperans* per non scatenarne l'ira vendicatrice della sua onnisciente padrona.

Odisseo, nella cui figura la virtù retorica è legata a doppio filo all'astuzia che costituisce l'essenza del personaggio[60]; silenzio infine rispetto alle urla dolorose di Filottete. Se l'elemento 'fonico' permette dunque di agganciare al personaggio di Apuleio tutti i suoi strati interfigurali, esso – si è visto – si configura come imprescindibile tratto della citazione apuleiana del mitema di Filotette, nella versione che ne esalta appunto tale aspetto: si tratta dunque di Sofocle *in primis*, ma anche delle fonti mitematiche latine (da Accio ad Ovidio).

E d'altronde non sorprende l'attenzione di Apuleio all'aspetto della 'buona parola' e di ciò che la inibisce o dissacra, come le urla nel mitema di Filottete: essa avrà trovato un fertile sostrato in un contesto culturale – quello della c.d. 'Seconda Sofistica' – in cui l'arte della retorica ricopriva un ruolo tanto importante. Il motivo della 'parola' e di ciò che le è avverso può costituire, in effetti, un filo rosso fra le opere di cui ci stiamo occupando e dei contesti storico-culturali nei quali esse sono prodotte: nel dramma sofocleo (in cui grande importanza ha la 'parola' con la sua forza di persuasione, da correlare ovviamente con lo sfondo culturale di matrice sofistica in cui l'opera si cala[61]) la ferita di Filottete è causa di δυσφημία; tale elemento è stato probabilmente ripreso ed enfatizzato anche da Accio, altro autore di un'età, come quella alto-Repubblicana, in cui l'importanza vitale dell'oratoria avrà avuto buon gioco nello stigmatizzare il gridare come atto che desacralizza la parola, mentre in età Augustea essa rappresenta ciò che è negato dalla schiacciante presenza del potere politico, come dové constatare sulla

---

[60] Basti pensare ai discorsi di persuasione che l'eroe rivolge a tanti dei personaggi che figurano nel mitema che lo riguarda: per restare nel nostro ambito, si ricordino le sue gesta nel Filottete sofocleo.

[61] Nel *Filottete* sofocleo – dramma notoriamente «dominated as no other Sophoclean tragedy by "logoi"» (cf. Ionue 1979, 226, che richiama in proposito Podlecki 1966, in cui si analizza la pervasività del campo semantico del 'dire' nella nostra tragedia) – è stata notoriamente rilevata la forte presenza della cultura sofistica, ad es. nella retorica del personaggio di Odisseo e nella mancanza di un personaggio detentore di una verità assoluta. Per questi aspetti si vedano *e.g.* Rose 1992 e Schein 2013, 18 ss. con relativa bibliografia.

propria pelle Ovidio, che soffre l'incomunicabilità della propria condizione di esule.

Ecco allora che, una volta terminata la lettura della novella apuleiana, i dettagli iniziali – come l'aspetto da derelitto e da morto vivente (*larvale simulacrum*[62]) del personaggio e il suo essere metaforicamente ferito da un che di «annoso e pestilenziale» – che a una prima lettura sembrano privi di connotazione, si prestano a una rilettura[63] rivelatrice di una ripresa del mitema greco per analogia e per contrasto parodico insieme: soprattutto dunque la ferita maledetta (causata dal tradimento di un'entità divina e situata in una parte anatomica ben precisa e significativa) e gli effetti della stessa (muta δυσφημία e morte vivente) diventano rimandi sempre più evidenti allo stagliarsi in dissolvenza dietro al Socrate apuleiano anche dell'ombra di un Filottete similmente abbrutito e vestito di stracci, torturato da una ferita maledetta (in quanto inguaribile e causata da enitità sacrale), abbandonato a causa delle urla e del fetore che da essa sono provocati, e che si definisce, per via di essa, un morto vivente. E il particolare gesto finale, da parte di Aristomene, di afferrare il Socrate morto proprio per un piede[64] per non farlo precipitare nel torrente, potrebbe suggerire un estremo, sottile e simbolico invito al lettore a rileggere la vicenda appena narrata con occhio che guarda al Filottete ferito.

In conclusione, al netto di quanto è stato sin qui rilevato, non sembra illegittimo ipotizzare una reminiscenza apuleiana del mitema di Filottete, così noi lo conosciamo soprattutto grazie alla versione di Sofocle, cui Apuleio può aver attinto direttamente o anche tramite la ripresa del mitema operata in ambito latino, soprattuto quale è presente in Accio – il cui *Philocteta* fu certamente conosciuto dal Madaurense[65] –

---

62 Così Socrate è definito in *Met*. I 6, 10.

63 E sull'importanza di simili «seconde letture» nell'interpretazione di tutto il romanzo di Apuleio cf. *e.g.* Winkler 1985, 9 ss.

64 *Met*. I 19, 10.

65 Lo dimostra la citazione di versi acciani, fra cui l'incipit del *Philocteta*, nel *De deo Socratis*: per la presenza di Accio in Apuleio cf. Mattiacci 1994.

e in Ovidio. La figura di Filottete può quindi aver ben contribuito alla caratterizzazione di un personaggio che si muove in un contesto comico e tragico al medesimo tempo e che – a un confronto col modello che ipotizziamo – incarna perfettamente quella tensione «between similarity and dissimilarity» che è propria pure degli altri personaggi a cui Socrate è ispirato (Socrate e Odisseo, come si è detto) e che per Müller è cifra esatta di una citazione 'inter-figurale'.

Lorenzo Cecconi

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Avezzù 1988
G. Avezzù, *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena attica*, Roma 1988.

Avezzù-Pucci-Cerri 2003
G. Avezzù – P. Pucci – G. Cerri, *Sofocle. Filottete*, Milano 2003.

Bernabé 1987
A. Bernabé, *Poetae Epici Graeci: Testamonia et Fragmenta, Pars I*, Lipsiae 1987.

Bettini 1986
M. Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma 1986.

Brillante 2009
C. Brillante, *Filottete: elementi tradizionali, riprese e innovazioni sofoclee*, «QUCC» XCIII (2009), 49-77.

Dangel 1995
Jacqueline Dangel, *Accius. Oevres*, Paris 1995.

Degl'Innocenti Pierini 2007
Rita Degl'Innocenti Pierini, *Per voce sola: l'eloquente retorica del silenzio e dell'incomunicabilità nell'esilio antico (e moderno)*, «Aevum Antiquum» VII (2007), 155-169.

De Martino 2008-2010
L. De Martino, *Analisi di un frammento acciano (trag. 544 R.2)*, «Fontes» XI-XIII (2008-2010), 109-126.

Di Giovine 2007
C. Di Giovine, *Il relegato e il mito: Telefo, Filottete e il* vulnus *di Ovidio*, «Bollettino di Studi Latini» XXXVII (2007), 567-579.

Falkner 1998
T. M. Falkner, *Containing Tragedy: Rhetoric and Self-Representation in Sophocles'* Philoctetes, «ClAnt» XVII (1998), 25-58.

Frangoulidis 1999
S. A. Frangoulidis, Cui videbor veri similia dicere proferendo vera?: *Aristomenes and the witches in Apuleius' tale of Aristomenes*, «CJ» XCIV (1999), 375-391.

Frangoulidis 2001
S. A. Frangoulidis, *Roles and Performances in Apuleius' Metamorphoses*, Stuttgart-Weimar 2001.

Frangoulidis 2005
S. A. Frangoulidis, *A Pivotal Metaphor in Apuelius' Metamorphoses*: *Aristomenes' and Lucius' Death and Rebirth*, in S.J. Harrison – M. Paschalis – S. Frangoulidis, *Metaphor and the Ancient Novel* («AN» Suppl. 4), Groningen 2005.

Frangouldis 2008
S. A. Frangoulidis, *Witches, Isis, and Narrative*, Berlin-New York 2008.

Graverini 2007
L. Graverini, *Le* Metamorfosi *di Apuleio. Letteratura e identità*, Pisa 2007.

Graverini 2014
L. Graverini, *Calypso's Emotions*, «SIFC» CVII (2014), 80-95.

Graverini-Nicolini 2019
L. Graverini – Lara Nicolini, *Apuleio. Metamorfosi I*, voll. I-III, Milano 2019.

Grimal 1987
P. Grimal, *Dizionario di mitologia greca e romana*, Brescia 1987.

Harrison 1990
S.J. Harrison, *Some Odyssean Scenes in Apuleius' Metamorphoses*, «MD» XXV (1990), 193-202.

Harrison 2000
S.J. Harrison, *Apuleius. A Latin Sophist*, Oxford 2000.

Hunter 2012
R. Hunter, *Plato and the Traditions of Ancient Literature*, Cambridge 2012.

Ionue 1979
Eva Ionue, *Sight, Sound, and Rhetoric*: Philoctetes *29ff*., «AJPh» C (1979), 217-227.

James 1987
Paula James, *Unity in Diversity. A Study of Apuleius' Metamorphoses*, Hildesheim-Zürich-New York 1987.

Keulen 2003
W. Keulen, *Comic Invention and Superstitious Frenzy in Apuleius' Matamorphoses: the figure of Socrates as an Icon of Satirical Salf-Exposure*, «AJPh» CXXIV (2003), 107-135.

Keulen 2007
W. H. Keulen, *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book I* (Text, Introduction and Commentary), Groningen 2007.

Larosa 2013
Beatrice Larosa, *P. Ovidii Nasonis Epistula ex Ponto III,1. Testo, traduzione e commento*, Berlin – Boston 2013.

Magnaldi 2000
Giuseppina Magnaldi, Metamorfosi*: lezioni* falsae *ed* emendatae *nel Laur. 68.2*, in G. Magnaldi – G. F. Gianotti, *Apuleio. Storia del testo e interpretazioni*, Alessandria 2000, 37-73.

Martos 2000
J. Martos, *Three Critical Notes on the* Metamorphoses *of Apuleius*, «CQ» L (2000), 625-627.

Mattiacci 1994
Silvia Mattiacci, *Note sulla fortuna di Accio in Apuleio*, «Prometheus» XX (1994), 53-68.

May 2013
Regine May, *Apuleius. Metamorphoses or The Golden Ass. Book I*, Oxford 2013.

McCreight 1993
T. D. McCreight, *Sacrificial Ritual in Apuleius'* Metamorphoses, in H. Hofmann, *Groningen colloquia on the novel V*, Groningen 1993, 31-61.

Müller 1991
W. G. Müller, *Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures*, in H. F. Plett, *Intertextuality*, Berlin-New York 1991.

Münstermann 1995
H. Münstermann, *Apuleius. Metamorphosen literarischer Vorlagen. Untersuchung dreier Episoden des Romans unter Berücksichtigung der Philosophie und Theologie des Apuleius*, Stuttgart 1995.

Pisano 2006
Alessandra Pisano, *La novella di Aristomene (Met. I, 5-19)*, «Paideia» LXI (2006), 481-519.

Podlecki 1966
A. J. Podlecki, *The Power of the Word in Sophocles' Philoctetes*, «GRBS» VII (1966), 233-50.

Rose 1992
P. W. Rose, *Sophokles' Philoktetes and the Teachings of the Sophists: A Counteroffensive*, Ithaca-New York 1992, 266-330 (rist. da *Sophocles* Philoctetes *and the teachings of the Sophists*, «HSPh» LXXX (1976), 49-105.

Sblendorio Cugusi 1991
Maria Teresa Sblendorio Cugusi, *Apul.* Met. *I 7 e l'uso di* consuetudo *in Apuleio*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari» XLIX (1991), 119-124.

Scanzo 2003
R. Scanzo, *Note al* βίος *di Filottete: i dati desunti dai frammenti drammatici, epici e lirici greci e latini*, «Maia» LV (2003), 481-499.

Schein 2013
L. Schein, *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge 2013.

Smith – Woods 2002
W.S. Smith – B. Woods, *Tale of Aristomenes: Declamation in a Platonic Mode*, «AN» II (2002), 172-193.

Tandoi 1982
V. Tandoi, *Accio e il complesso del Filottete lemnio in Cicerone verso il 60 a.C.*, «Ciceroniana» V (1984), 234-270.

Tatum 1969
J. Tatum, *The Tales in Apuleius' Metamorphoses*, «TAPhA» C (1969), 487-527.

Thibau 1965
R. Thibau, *Les Métamorphoses d'Apulée et la théorie platonicienne de l'Erôs*, «Studia Philosophica Gandensiana» III (1965), 89-144.

van der Paard 1978
R. Th. van der Paardt, *Various Aspects of Narrative Technique in Apuleius' Metamorphoses*, in B. L Hijmans Jr – R. TH. van der Paardt, *Aspects of Apuleius' Golden Ass,* Groningen 1978.

Winkler 1985
J.J. Winkler, *Auctor and actor. A narratological reading of Apuleius's 'The golden ass'*, Berkeley 1985.

Zurli 1986
L. Zurli, "*Anus, sed admodum scitula*": *modello e racconto in Apul. Met. I, 6-19*, in *Semiotica della novella latina.* Atti del seminario interdisciplinare "La novella latina", Perugia 11-13 aprile 1985 (= «Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina» IV), Roma 1986, 143-177.

RECENSIONE

Longus, *Daphnis and Chloe*

edited by E. Bowie, Cambridge Greek and Latin Classics,
Cambridge 2019, pp. 338.
Besprechung di Carlo M. Lucarini

Im Laufe dieses Jahrhunderts sind schon vier kommentierte Ausgaben der *Ποιμενικά* erschienen[1]: was die anzuzeigende von den vorigen unterscheidet ist ein eingehender sprachlicher Kommentar, der über die Geschichte der von Longus angewendeten Wörter bwz. Ausdruckweisen Auskunft gibt. In dieser Hinsicht stellt die Arbeit von Bowie eine absolute Neuheit dar, denn der Roman des Longus ist noch nie mit einem solchen Kommentar ausgettatet worden. Es ist bedauernswert, dass B. den rhythmischen Klauseln keine ausreichende Beachtung geschenkt hat: besonders nach den bahnbrechenden Beitraegen von G. Hutchinson koennte deren Beruecksichtigung fuer Herausgeber und Kommentatoren vorteilhaft sein.

Die bisher beste Ausgabe des Textes wurde 1982 von M. D. Reeve vorgelegt[2], und B. hat gut daran getan, sich Reeves Entscheidungen

[1] J. R. Morgan (Oxford 2004); S. Byrne – E. Cueva (Wauconda 2005); M. P. Pattoni (Milano 2005); O. Cikán – G. Danek (Wien und Prag 2018).

[2] Die Ausgabe von J.-R. Vieillefond (Paris 1987) stellt vom textkritischen Standpunkt aus eine Verschlechterung der Reeveschen dar.

weitgehend anzuschliessen. Die Überlieferungsträger sind zwei eher junge Handschriften, **F** (Laur. Conv. Soppr. 627, 13. Jh.) und **V** (Vatic. Gr. 1348, 16 Jh.)[3], die B. nicht verglichen hat und deren Lesarten er aus Reeves Apparat schöpft. B.s Apparat ist sehr knapp und beschränkt sich auf das Notwendigste. B. hat viele Konjekturen in seinen Text aufgenommen: die meisten stammen von J.-B.-C. Villoison, P. L. Courier, C. G. Cobet, R. Hercher, L. Castiglioni, und vor allen von Reeve; sieben rühren von B. selbst her. Unter den letztgenannten sind drei (1, 23, 3[4]; 2, 13, 1; 3, 34, 1) als sichere Emendationen anzusehen, die übrigen (2, 14, 3; 3, 13, 4; 4, 28, 3[5]; 4, 36, 2) sind erwägenswert[6]. Auch Vorschläge von anderen Gelehrten, die nach 1982 erschienen sind, werden von B. berücksichtigt und verwertet[7]. Selbst in Bezug auf die Konjekturen, die schon Reeve vorlagen, hat sich B. manchmal besser entschieden als sein Vorgänger:

1, 3, 2 hat sich B. für νομίζουσι (Hirschig) entschieden, wo Reeve an dem überlieferten ἐπονομάζουσι festgehalten hatte. Ich schliesse mich der Entscheidung von B. gerne an, muss aber feststellen, dass der Gelehrte versäumt hat, darauf hinzuweisen, dass νομίζουσι eine Konjektur ist, während die Handschriften ἐπονομάζουσι bieten! 2, 13, 2 nimmt B. Castiglionis ἀπέπλεον (παρέπλεον **FV**) in den Text auf,

---

[3] Wie erst H. van Thiel (Über die Textüberlieferung des Longus, *Rhein. Mus.* n. F. 104, 1961, 356-362) bewiesen hat.

[4] Vgl. jedoch O. Cikán – G. Danek, Textkritisches zu Longus, Daphnis und Chloe, *Wiener Studien* 129 (2016) 192-193: es handelt sich um einen wertvollen Beitrag, dem B. nicht die gebührende Achtung geschenkt hat.

[5] Diese Konjektur (τότε ἤ<κουον Χλόης>) muss jedoch Cikán – Danek (wie Anm. 4, 203-204) zugeschrieben werden. Man könnte auch an τότε ἤ<κουον αὐτῆς> denken.

[6] Sehr schwierig zu beurteilen ist 3, 13, 4: οἷα γοῦν ἐφηβήσας [Bowie : ἐνηβήσας **FV**] τῇ κατὰ τὸν χειμῶνα οἰκουρίᾳ καὶ εὐσχολίᾳ πρός τε τὰ φιλήματα ὄργα καὶ πρὸς τὰς περιβολὰς ἐσκιτάλιζε. Das Verb ἐνηβᾶν ist an einer weiteren Longus-Stelle belegt (2, 12, 2), wo es "sich an einem Ort zu amüsieren wie ein Junge" bedeutet. B.s Konjektur ist attraktiv (vgl. Xen. *Inst. Cy.* 6, 1, 12), aber man kann nicht auschliessen, dass Longus ἐν- mit den folgenden Dativen verband.

[7] Wie z. B. 1, 4, 3 das glänzende καλαύροπες (κάλαμοι **F :** κάλαμοι καί **V**) von S. Trzaskoma.

während Reeve die Paradosis unter Berufung auf 2, 12, 3 und 3, 22, 3 verteidigt: dem Verb παραπλεῖν wohnt die Bedeutung inne, dass das Schiff entlang der Küste fährt, während 2, 12, 2 meint Longus, dass die Methymnaei einfach abfuhren; deswegen scheint Castiglionis Konjektur unumgänglich zu sein. 4, 6, 2 hat B. vernünftigerweise ὄϊς (Hinlopen) aufgenommen, während Reeve das überlieferte ὄρος beibehalten hatte. Ich finde ὄρος absurd, denn das Singular einen bestimmten Berg nahelegt, was in dem Zusammenhang keineswegs passt. Man könnte auch an ὄρη (vgl. 1, 11, 2) oder ἀγρούς denken, aber eine wirklich befriedigende Konjektur fällt nicht ein; am besten würde man das überlieferte Wort als entstellt bezeichnen.

Es gibt jedoch Fälle, wo B.s Text dem Reeveschen nachsteht. 1, 13, 2: καὶ τὰ νῶτα δὲ ἀπολουούσης ἡ σὰρξ ὑπέπιπτε μαλθακή, ὥστε λαθοῦσα ἑαυτῆς ἥψατο πολλάκις, εἰ τρυφερωτέρα εἴη πειρωμένη. Man muss unbedingt die Konjektur τρυφερώτερος aufnehmen, wie sowohl der Inhalt als auch die Hiatvermeidung des Longus nahelegen. B. erwähnt diese Konjektur in seinem Apparat und schreibt sie Reeve zu. In Wahreit hat sich Reeve dieser ganz evidenten Emendation nur angeschlossen, aber sie stammt von Geel (wie dem Reeveschen Apparat zu entnehmen ist![8]). Hier stellt B.s Text und Apparat offensichtlich einen Rückschlag. 1, 16, 2: οὗτος δέ ἐστι μικρὸς καὶ ἀγένειος ὡς γυνή, καὶ μέλας ὡς λύκος. B. tut keine Erwähnung der Reeveschen Konjektur μικρὸς <ὡς παῖς> καί; auf den ersten Blick ist die Ergänzung verlockend, und B. hätte gut daran getan, sie zu besprechen. Jedoch habe ich bemerkt, dass auch sonst das erste Glied kürzer betrachtet wird als die darauffolgenden: vgl. 1, 16, 4 (ἀρκεῖ δέ μοι ὁ τυρὸς καὶ ἄρτος ὀβελίας καὶ οἶνος λευκός); 1, 17, 3 (τὴν κόμην αὐτῆς ἐθαύμασεν ὅτι ξανθή, καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ὅτι μεγάλοι καθάπερ βοός, καὶ τὸ πρόσωπον ὅτι λευκότερον ἀληθῶς καὶ τοῦ τῶν αἰγῶν γάλακτος). 3, 16, 1: τῆς ἐπιούσης ὡς παρὰ τὴν γυναῖκα ταύτην

[8] Der gleiche Fehler kommt 3, 12, 3 vor, wo die glänzende Emendation ἠμέλχθη καὶ (ἡ μὲν Χλόη καὶ **FV**) Reeve zugeschrieben wird, während sie von J. Jackson stammt (ἤμελξαν καὶ schon Piccolos).

τὴν τίκτουσαν ἀπιοῦσα φανερῶς ἐπὶ τὴν δρῦν [...] παραγίνεται. Ταύτην stammt von Giangrande (λαβὴν **V** : λαβεῖν **F**), aber die γυνή wird zum letzten Mal mehrere Zeilen zuvor erwähnt, und infolgedessen würde man eher ἐκείνην (Courier) erwarten. Beide Konjekturen entbehren jedoch jeder paläographischen Wahrscheinlichkeit und der beste Emendationsversuch ist m. E. D. Heinsius' πάλιν[9].

Manchmal haben sowohl B. als auch Reeve verpasst, einige sehr plausibele Konjekturen in den Text aufzunehmen: 1, 16, 5: μέμνησο δέ, ὦ παρθένε, ὅτι σὲ ποίμνιον ἔθρεψε, ἀλλὰ καὶ εἶ καλή. Hier musste man Cobets καὶ <οὕτως> εἶ καλή in den Text aufnehmen. Es sei nebenbei bemerkt, dass die Tilgung des καί einem Hermann zugeschrieben wird, ohne genau anzugeben, ob es um Gottfried oder Karl Friedrich geht (diese Kritik betrifft auch Reeve). 1, 23, 3: die beste Ergänzung ist m. E. χρόνον <πόνον> εἶχε (Cikán – Danek (wie Anm. 4, 192). 2, 34, 3: ist Villoisons Tilgung von καί überzeugender als Reeves Ergänzung von <ἐμπνεῖ>. 4, 7, 5: man lese οἷον <ἂν> ἐχθρός (Hirschig, vgl. Cikán – Danek, wie Anm. 4, 202).

Hier sei mir gestattet, einige Stellen textkritisch zu besprechen, die sowohl B. als auch die früheren Herausgeber für gut überliefert erachten, wobei ich eine Textentstellung vermute[10]: 1, 4, 1: ποιμὴν ἐξ ἀγρῶν ὁμόρων νέμων, Δρύας τὸ ὄνομα, καὶ αὐτὸς ὁμοίοις ἐπιτυγχάνει καὶ εὑρήμασι καὶ θεάμασι. B. widmet dieser Stelle eine sehr feine Anmerkung, aber es schient mit, dass eine Schwierigkeit bisher unbeobachtet geblieben ist. Ich vermute, dass Longus καὶ θεάμασι

---

[9] Es sei nebenbei bemerkt, dass eine wirklich überzeugende Konjektur von Giangrande in den Text weder von B. noch von Reeve aufgenommen worden ist: 3, 5, 1 bieten die Handschriften πρὸ τῆς αὐλῆς τοῦ Δρύαντος ἐπ᾽ αὐτῆι τῆι αὐλῆι μυρρίναι μεγάλαι δύο. Man lese mit Giangrande ἐπ᾽ αὐτῆι τῆι ἅλωι; Vgl. auch J. R. Morgan, Besprechung zu Reeves Ausgasbe, *Class. Rev.* n. s. 34 (1984) 25.

[10] Im Folgenden werde ich versuchen, eine Reihe von Glossen zu beseitigen: der Leser muss von vornherein zur Kenntnis nehmen, dass schon in unserem Archetypus eine Reihe von Doppellesarten vorhanden waren, vgl. z. B.: 1, 4, 3 (τοῦ ἄντρου / τῆς μεγάλης πέτρας); 1, 5, 2 (σπάργανα / γνωρίσματα); 1, 7, 2 (ἐν ᾧ ἡ πηγή del. Naber).

καὶ εὑρήμασι schrieb. Vgl. 1, 2, 2-3 (κατ᾽ ἴχνος ἐλθὼν ὁρᾷ τὴν μὲν αἶγα ... πρόσεισιν ἐγγὺς καὶ εὑρίσκει παιδίον); 1, 5, 2 – 6, 2 (οὐδὲν εἶδεν ὧν ἤλπισεν ... θεῖόν τι νομίσας τὸ εὕρημα ... τῇ γυναικὶ διηγεῖται τὰ ὀφθέντα, δείκνυσι τὰ εὑρεθέντα). 1, 17, 1: οὐκέθ᾽ ἡ Χλόη περιέμεινεν, ἀλλὰ τὰ μὲν ἡσθεῖσα τῷ ἐγκωμίῳ, τὰ δὲ πάλαι ποθοῦσα φιλῆσαι Δάφνιν, ἀναπηδήσασα αὐτὸν ἐφίλησεν, ἀδίδακτον μὲν καὶ ἄτεχνον, πάνυ δὲ ψυχὴν θερμᾶναι δυνάμενον. Es scheint mir, dass ἀδίδακτον ... ἄτεχνον ... δυνάμενον besser in die Syntax passen würden, wenn es ein Substantiv gäbe, auf das sie sich beziehen könnten. Ich schlage <φίλημα> ἐφίλησε vor. Für φίλημα φιλεῖν vgl. 1, 30, 1; 2, 18. 1, 19, 1: ὁ δὲ Δόρκων ὁ βουκόλος ὁ τῆς Δάφνης ἐραστής. "The expansion of ὁ δὲ Δόρκων by two descriptive phrases gives an air of a storyteller's informality" (B.). Ist vielmehr ὁ βουκόλος ... ἐραστής eine Glosse? Dorkon wird wenige Zeilen (1, 18, 1) zuvor als eine bekannte Gestalt erwähnt! 2, 23, 4: καὶ ἔπεισι τοῖς Μηθυμναίοις οὐκ ἀγαθὸς πολέμιος. Es liegt auf der Hand, dass οὐκ ἀγαθὸς πολέμιος "ein schwacher Feind" bedeutet[11], wobei der Zusammenhang die entgegengesetzte Bedeutung erfordert ("muoverà lui contro i Metimnesi, e non certo come mite avversario" Pattoni). Schrieb vielleicht Longus οὐ μαλθακὸς πολέμιος? Für μαλακία πολεμίων vgl. Plut. *Lucull.* 36, 7, 2; *De genio Soc.* 596 d. Das Adjektiv μαλ(θ)ακός kommt fünfmal bei Longus vor. 2, 26, 3: ἠκούετό τις καὶ ὑπὲρ τῆς ὀρθίου πέτρας τῆς ὑπὸ τὴν ἄκραν σύριγγος ἦχος. Schon Courier hatte vermutet, dass ὑπέρ in ἀπό zu emendieren sei. Wenn diese Konjektur auf die richtige Richtung hinweist, dann würde ich eher ἐκ τῆς schreiben. Vgl. 2, 28, 3 (ἦχος ἀκούεται πάλιν ἐκ τῆς πέτρας); ὑπέρ könnte aus dem folgenden ὑπό entstanden sein. 2, 27, 2: καὶ οὔτε τὰς Νύμφας ᾐδέσθητε βλεπούσας οὔτε τὸν Πᾶνα ἐμέ. B. hat die Stelle nicht behandelt, aber der Ausdruck τὸν Πᾶνα ἐμέ ist merkwürdig; ist vielleicht τὸν Πᾶνα eine Glosse? 2, 35, 1: καὶ ὁ Τίτυρος ἐφίσταται τὴν σύριγγα τῷ πατρὶ κομίζων, μέγα ὄργανον καὶ αὐλῶν μεγάλων

[11] Vgl. Polyaen. *Strat.* 5, 3, 1 (μὴ ἀναγκάσωμεν τοὺς πολεμίους ἀγαθοὺς γενέσθαι). Zu Longos' Stelle s. zuletzt Cikán – Danek (wie Anm. 4) 197-198.

<κρεῖττον>, καὶ ἵνα κεκήρωτο χαλκῷ πεποίκιλτο. Die Ergänzung, der sich B. angeschlossen hat, stammt von Naber, aber ich vermute, dass μεγάλων ein Assimilationsfehler ist "(vgl. μεγα). Vielleicht schrieb Longus αὐλῶν πολλῶν: vgl. 2, 39, 34 (ἐπὶ πλείονας ἔλθῃς γυναῖκας τῶν ἐν τῇ σύριγγι καλάμων). 2, 37, 1: τρίτος δὴ γέρων οὗτος εὐδοκιμήσας ἐπ᾽ ὀρχήσει φιλεῖ Χλόην καὶ Δάφνιν. Nur Dryas hatte getanzt; den Ausdruck ἐπ᾽ ὀρχήσει erachte ich für eine erbärmliche Glosse. 2, 37, 3 – 38, 2: Δάφνις δὲ λαβὼν τὴν Φιλητᾶ σύριγγα τὴν μεγάλην ἐσύρισε γοερόν ... ὁ δὲ τὴν ἰδίαν ἀναθεὶς τῷ Πανί, τὴν μικράν, καὶ φιλήσας ὡς ἐκ φυγῆς ἀληθινῆς εὑρεθεῖσαν τὴν Χλόην ἀπήλαυνε τὴν ἀγέλην συρίζων νυκτὸς ἤδη γενομένης. ἀπήλαυνε δὲ καὶ ἡ Χλόη τὴν ποίμνην τῷ τῆς σύριγγος συνάγουσα, καὶ αἵ τε αἶγες πλησίον τῶν προβάτων ἤιεσαν ὅ τε Δάφνις ἐβάδιζεν ἐγγὺς τῆς Χλόης, ὥστε ἐνέπλησαν ἕως νυκτὸς ἀλλήλους καὶ συνέθεντο θᾶττον τὰς ἀγέλας τῆς ἐπιούσης κατελάσαι. Longus hatte schon ausdrücklich gesagt (3, 33-34), dass die Sackpfeife des Philetas grösser war, als die des Daphnis. Ich glaube, dass τὴν μεγάλην und τὴν μικράν zu tilgen sind. Darüber hinaus ist ἕως νυκτός, wie schon Hercher bemerkt hatte, befremdlich, denn aus νυκτὸς ἤδη γενομένης würde man erschliessen, dass die Nacht schon da war. Der deutsche Gelehrte wollte γενομένης in <ἐπι>γενομένης korrigieren, wogegen Reeve eingewendet hat, dass auf diese Weise ein Hiat entstehen würde. Vielleicht ist ein Adjektiv, das sich auf νυκτός bezog, ausgefallen. Man könnte an ἕως νυκτὸς <πολλῆς> ἀλλήλους denken: vgl. z. B. Dion. Hal. *Ant. Rom.* 5, 72, 3 (ἄχρι πολλῆς νυκτός). 3, 18, 3-4: ἐκέλευσε αὐτὸν καθίσαι πλησίον αὐτῆς ὡς ἔχει καὶ φιλήματα φιλεῖν οἷα εἴωθε καὶ ὅσα καὶ φιλοῦντα ἅμα περιβάλλειν καὶ κατακλίνεσθαι χαμαί. ὡς δὲ ἐκαθέσθη καὶ ἐφίλησε καὶ κατεκλίθη, μαθοῦσα ἐνεργεῖν δυνάμενον. Die Abwesenheit der Umarmungen in der Reihe ὡς δὲ ... κατεκλίθη verwundert, denn bei solchen Aufzählungen werden sie sonst nie weggelassen (vgl. z. B.2, 7, 7; 2, 8, 5). Vielleicht schrieb Longus ἐφίλησε καὶ <περιέβαλε καὶ> κατεκλίθη. 4, 6, 3: ὑπέρ τε οὖν τοῦ Δάφνιδος ἐφρόντιζεν [d. h. Chloe] ὅπως ἐντεύξεται τῷ δεσπότῃ καὶ περὶ τοῦ γάμου τὴν ψυχὴν ἐταράττετο μὴ μάτην ὀνειροπολοῦσιν

αὐτόν. Chloe macht sich Sorgen über die Zusammenkunft zwischen Daphnis und Dionysophanes. Wahrscheinlich schrieb Longus τῷ δεσπότῃ περὶ τοῦ γάμου καὶ τὴν ψυχὴν: vgl. 1, 19, 1 (ἐντεῦθεν δὲ ἀρξάμενος ἐνέβαλε λόγον περὶ τοῦ τῆς Χλόης γάμου); 4, 18, 1 (ἐπετήρει καιρὸν ἐν ᾧι τῷ πατρὶ περὶ Δάφνιδος διαλέξεται); Philo *In Flacc.* 39 (ὡς ἐντευξόμενοι περὶ κοινῶν πραγμάτων); Plut. *Vita Dion.* 21, 4 (τῷ Δίωνι περὶ πάντων ἐνέτυχε). 4, 9, 1: ἐθρήνει καὶ Χλόη Δάφνιν εἰ κρεμήσεται καὶ ηὔχετο μηκέτι ἐλθεῖν τὸν δεσπότην αὐτῶν καὶ ἡμέρας διήντλει μοχθηρὰς ὡς ἤδη Δάφνιν βλέπουσα μαστιγούμενον. Aus dem Folgenden geht klar hervor, dass Chloes Leid nur einen Tag währte (4, 9, 2: ἤδη νυκτὸς ἀρχομένης; 4, 9, 3: ἡμέρας ἀρχομένης; 4, 25, 2: τὴν ἡμέραν ἔμεινε καὶ τὴν νύκτα). Ich würde schreiben ἡμέραν διήντλει μοχθηράν. 4, 11, 2: ὁ δὲ Γνάθων, οἷα μαθὼν ἐσθίειν ἄνθρωπος καὶ πίνειν εἰς μέθην καὶ λαγνεύειν μετὰ τὴν μέθην καὶ οὐδὲν ἄλλο ὢν ἢ γνάθος καὶ γαστὴρ καὶ τὰ ὑπὸ γαστέρα. Vielleicht muss man μαθὼν <μόνον> ἐσθίειν ergänzen ("Gnatone, invece, da uomo che aveva imparato soltanto a mangiare" Pattoni; "Gnathon aber, der nur zu fressen gelernt hatte" Cikán-Danek); zu μανθάνειν μόνον vgl. Plat. *Alc. 1* 106 d; Dion. Hal. *Ant. Rom.* 30, 60, 1; Achill. Tat. 8, 5, 9. 4, 25, 3: ἐν οἷς καὶ ὁ Δρύας πρῶτος ὁ τρέφων τὴν Χλόην. Ich glaube, dass ὁ τρέφων τὴν Χλόην eine Glosse ist; welcher Leser konnte noch an der Identität des Dryas zweifeln? Selbst das Part. praes. τρέφων erregt Verdacht, vgl. 4, 30, 4 (ἰδὼν ἐθαύμασα καὶ θαυμάσας ἔθρεψα). 4, 29, 4: προσάγει δὴ τὴν Χλόην αὐτῷ καὶ διδοὺς διηγεῖται πάντα καὶ δεῖται μηδὲν ἔτι μνησικακοῦντα δοῦλον ἔχειν οὐκ ἄχρηστον. Die Erzählung (διηγεῖται πάντα) folgte wahrscheinlich der Übergabe der Chloe; wenn dem so ist, dann muss man καὶ {δι}δοὺς διηγεῖται schreiben (δι- könnte aus διηγεῖται entstanden sein). 4, 32, 1: ἦν οὖν μαθεῖν οἷόν ἐστι τὸ κάλλος ὅταν κόσμον προσλάβηται. ἐνδυθεῖσα γὰρ ἡ Χλόη καὶ ἀναπλεξαμένη τὴν κόμην καὶ ἀπολούσασα τὸ πρόσωπον εὐμορφοτέρα τοσοῦτον ἐφάνη πᾶσιν ὥστε καὶ Δάφνις αὐτὴν μόλις ἐγνώρισεν. Chloe und Daphnis trugen Kleider auch vor ihrer Aufnahme in die gute städtische Gesellschaft

(vgl. 1, 24, 2; 3, 14, 4). Ich glaube, dass etwas ausgefallen ist, wie z. B. ἐνδυθεῖσα γὰρ <ἀστικὰ> ἡ Χλόη.

Zusammenfassend kann man sagen, dass das vorliegende Buch einen sehr bedeutenden Beitrag zur Kenntnis der Sprache des Longus geleistet hat; die vernünftigen Textentscheidungen haben dem Oxforder Gelehrten ermöglicht, einen Text vorzulegen, der sogar im Vergleich zur meisterhaften Teubner-Ausgabe von Reeve nicht schlecht abschneidet. Möge dieses Buch dem entzückenden Roman des Longus neue Leser gewinnen!*

Carlo M. Lucarini
carlo.lucarini@unipa.it
Palermo

*Ich bedanke mich bei Herrn Dr. R. Stefec für seine Unterstützung.

RECENSIONE

L. Costantini, *Apuleius Madaurensis*, Metamorphoses. *Book III. Text, Introduction, Translation, and Commentary*, Brill, Leiden-Boston 2021, pp. 375

di Paola Tempone

Il volume, a firma di Leonardo Costantini (L.C.), Teaching Associate presso il Department of Classics and Ancient History dell'Università di Bristol, completa la serie dei *Groningen Commentaries on Apuleius* (*GCA*), a cui mancava solo il commento al libro III delle Metamorfosi.[1] È introdotto da una prefazione di Maaike Zimmerman[2] (pp. IX-XII),

[1] Il terzo libro delle Metamorfosi apuleiane è stato commentato, anche se brevemente, nel 1971 da R. Th. Van der Paardt (*L. Apuleius Madaurensis, The Metamorphoses. A Commentary on Book III*, Amsterdam 1971); successivamente, nel 2002, e in modo sintetico, per la serie *Bryn Mawr Commentaries* da W. Turpin (*Apuleius,* Metamorphoses *Book III*, Bryn Mawr 2002); recentemente, nel 2019, i primi tre libri delle Metamorfosi sono stati commentati da L. Graverini per la Collana Lorenzo Valla (*Apuleio. Metamorfosi, vol. 1. Libri I–III*, Milano 2019; cf. rec. di L. Cecconi nel primo numero di questo stesso Periodico).

[2] Questa ha curato l'edizione oxoniense (*OCT*) delle Metamorfosi di Apuleio nel 2012 (cf. M. Zimmerman, *Apulei Metamorphoseon Libri XI. Oxford Classical Texts*. Oxford; New York, Oxford University Press 2012), il cui testo è sostanzialmente seguíto da Costantini.

che illustra la storia del progetto dei *GCA* a partire dal 1973, anno in cui a Groningen ha inizio una lunga tradizione di studi apuleiani, che nel corso del tempo ha visto al solido approccio filologico (che fin da subito ha caratterizzato i volumi della suddetta collana) affiancarsi l'attenzione all'aspetto narratologico e intertestuale. Il presente volume è esito delle ricerche effettuate per la gran parte durante la borsa di ricerca di cui L.C. ha beneficiato presso l'Albert-Ludwigs-Universität di Friburgo.

Nel lavoro si evidenzia l'accondiscendenza dell'autore alla conservazione della parodosi,[3] ma al contempo si osserva un atteggiamento di maggiore apertura, rispetto al passato, verso la tradizione manoscritta recenziore e le congetture di età moderna e contemporanea. Inoltre, come evidenzia la stessa Zimmerman (p. XI), il volume risente dei progressi compiuti negli studi sulla persona letteraria di Apuleio, non più solo inteso come filosofo platonico ma anche come sofista latino,[4] con le conseguenze che questa caratterizzazione ha sul tessuto letterario del suo romanzo.

La prima parte dell'opera è occupata da un'introduzione (pp. 1-26) nella quale L.C. offre, fra le altre cose, un riassunto del libro III, un suo inquadramento nella cornice narrativa dell'opera, una panoramica sui modelli e gli intertesti, una rassegna dei personaggi e della loro caratterizzazione, riflessioni sul tempo e sullo spazio nel racconto e sulle tecniche narrative. Interessanti gli approfondimenti su alcuni temi caratterizzanti il libro, come quello sulla festa del Riso (di cui lo studioso si è occupato recentemente anche in altra sede)[5], con una panoramica sulle relative testimonianze storiche e interpretazioni antropologiche (pp. 15-18); l'ultimo capitolo dell'introduzione è dedicato allo stile della prosa apuleiana nelle Metamorfosi (pp. 21-26).

---

[3] Costituita essenzialmente – come è noto – dai due importanti manoscritti *Laur*. 68.02 (**F**) e *Laur*. 29.02 (φ), cf. più avanti.

[4] S. Harrison, *Apuleius. A Latin Sophist*, Oxford 2000.

[5] Cf. L. Costantini, *The Dramatic Effect of Bodily Violation during the Festival of Laughter (Apuleius,* Metamorphoses *3, 1-12),* "EratOlimMC" 1 (2021), pp. 61-73.

La seconda parte del volume è occupata dal testo del libro III (pp. 30-41), che – come ho detto – segue sostanzialmente quello di Zimmerman 2012 (da cui L.C. ha mutuato anche la divisione in ventinove paragrafi introdotta già da Robertson nel 1940)[6].

Il testo del III libro delle Metamorfosi è preceduto da una nota (pp. 27-29) nella quale L.C. precisa, con un apposito elenco, i punti in cui si discosta dal testo critico di riferimento (ad esempio, accoglie alcuni emendamenti presenti nell'edizione Valla di Lara Nicolini)[7]; si ricorda inoltre che L.C. ha effettuato una meritoria nuova collazione dei testimoni più autorevoli e ha esaminato numerosi codici recenziori.

Il corposo commento perpetuo (pp. 45-297) occupa la terza parte dell'opera: è strutturato seguendo la suddivisione del libro III in ventinove capitoli; per ciascun capitolo è offerta una breve sintesi della vicenda narrata, cui fa séguito un esame dei contenuti e dei principali aspetti linguistici e stilistici oggetto di analisi all'interno del commento; in alcuni capitoli, alla parte introduttiva, segue un approfondimento su alcune tematiche, come, nel caso del primo capitolo, quello sulla lettura in chiave platonica del profilo psicologico di *Lucius-actor* (p. 45-46). Il commento per ciascun capitolo è organizzato seguendo la partizione del testo in paragrafi, di ciascuno dei quali è offerta la traduzione, con un commento linguistico, stilistico e filologico di pericopi testuali oggetto di interesse.

Una parte molto interessante dell'opera è costituita dall'Appendice (pp. 299-309), dedicata ai nuovi percorsi di ricerca in merito alla tradizione manoscritta delle Metamorfosi. In vista della stesura del commento, L.C. ha condotto ricerche approfondite sui rapporti fra i testimoni manoscritti, servendosi della loro riproduzione digitale ad alta risoluzione; interessanti le considerazioni formulate in merito a una parte della tradizione manoscritta recenziore, che finora ha ricevuto scarsa attenzione.

---

[6] D.S. Robertson, P. Vallette, *Apulée. Les Métamorphoses. Tome I (Livres I–III)*, 3 voll., Parigi 1940-1946.

[7] L. Nicolini, *Apuleio. Metamorfosi. Volume I (Libri I–III)*, Milano 2019 (con traduzione italiana e commento di L. Graverini).

L.C. dedica il primo paragrafo dell'Appendice ai testimoni antichi (pp. 299-304): **F**, il più autorevole per la trasmissione delle opere di Apuleio, prodotto nel monastero benedettino di Montecassino sotto l'abate Desiderio (1058-1087) e ora conservato presso la Biblioteca Laurenziana (*Plut*. 68.2); poiché sul manoscritto si sono avvicendate molte mani, principalmente umanistiche, ma non solo, con glosse, varianti e cancellature,[8] auspica che le innovative tecniche di indagine ottica non invasive come l'*imaging* multispettrale permettano in futuro di ispezionare meglio questo testimone in vista di una eventuale nuova edizione delle Metamorfosi.

Si occupa poi di φ, primo apografo superstite di **F** (si tratta di un manoscritto cassinese del XII secolo, conservato presso la Biblioteca Laurenziana con la denominazione di *Plut*. 29.02, che presenta diverse annotazioni di umanisti, tra cui Zanobi e Boccaccio) e di **C**, i cosiddetti 'frammenti di Assisi' dell'*Apologia* (conservati nel Fondo Biblioteca Comunale di Assisi n. 706), di cui L.C. si è occupato anche in altra sede[9]. Nessun altro antico manoscritto di Apuleio sembra essere sopravvissuto a parte **F**, φ e **C**, anche se, come precisa L.C. (p. 301), non è da escludere che Giovanni Andrea Bussi (1417-1475), curatore dell'*editio princeps* delle opere di Apuleio,[10] avesse a disposizione anche altro materiale per confezionare il suo lavoro. L.C. auspica che in futuro si effettuino ricerche su almeno un altro antico manoscritto perduto, il *Codex Fuxensis* o *Tolosanus* (pressoché trascurato dagli studiosi), un tempo conservato al *Collegium Fuxense*, che sembra trasmettesse solo l'Apologia e le Metamorfosi.[11] Dopo qualche cenno sull'esemplare di **F** e sul

---

[8] Cf. P. Paolucci, Voces absonae *di Lucio asino (*Met. *VII 3)*, in *Concentus ex dissonis*, "Scritti in onore di A. Setaioli", t. II, ESI, Napoli 2006, pp. 511-529; cf. anche G. Magnaldi, *Metamorfosi: lezioni* falsae *ed* emendatae *nel* Laur. *68.2*, in G. Magnaldi, G.F. Gianotti (curr.), *Apuleio. Storia del testo e interpretazioni*, Torino 2000, pp. 37–73.

[9] Sulla datazione dei frammenti, cf. L. Costantini, *An Emendation to Apuleius'* Apologia *47.1*, "CQ" 68.1, p. 347, n. 3.

[10] G.A. Bussi, *Lucii Apuleii Platonici Madaurensis philosophi Metamorphoseos liber ac nonnulla alia opuscula eiusdem*, Rome 1469.

[11] L'unica descrizione del *Fuxensis* è in F. Roaldus et al., *L. Apulei Madaurensis philosophi Platonici opera, quae extant, omnia*, vol. 2, Lione 1614, pp. 59-101.

suo emendatore, Caio Crispo Sallustio,[12] l'A. ricorda che nessun'altra versione antica del romanzo pare essere sopravvissuta all'età tardoantica (gli studiosi, infatti, tendono a rifiutare la paternità apuleiana del frammento denominato *Spurcum Additamentum*).

Il secondo e il terzo paragrafo dell'Appendice sono dedicati ai testimoni recenziori (pp. 305-309). Seguendo la classificazione sistematica operata da Robertson, e seguíta dagli editori successivi, L.C. si concentra inizialmente su quei manoscritti (che costituiscono la cosiddetta - da Robertson - Classe I) considerati autorevoli perché si ritiene derivino da una copia perduta di **F**.[13] I testimoni recenziori recherebbero varianti di natura congetturale. L.C. offre una descrizione (che segue, arricchendola, quella di Zimmerman[14]) dei testimoni appartenenti a questo gruppo: in ordine cronologico, i manoscritti *Ambrosianus* (**A**, fine sec. XIII); *Urbanensis* (**U**, copiato a Roma nel 1389); *Etonensis* (**E**, prima metà del sec. XV); *Audomarensis* (**S**, sec. XV).

Scarsa attenzione da parte dei recenti editori delle Metamorfosi di Apuleio[15], rileva L.C., è stata riservata ad un'altra classe di testimoni

---

[12] Cf. O. Pecere, A Stramaglia, *Studi Apuleiani. Note di aggiornamento di Luca Graverini*, Cassino 2003, pp. 6-11. Uno strumento oggi irrinunciabile per lo studio delle *subscriptiones* di età tardoantica e altomedievale è offerto da K. Wallenwein, Corpus subscriptionum. *Verzeichnis der Beglaubigungen von spätantiken und frühmittelalterlichen Textabschriften (saec. IV-VIII)*, Stuttgart 2017.

[13] Tale copia sarebbe stata prodotta prima della lacerazione del fol. 160; diversamente Pecere (*Studi apuleiani*... op. cit., pp. 41-50) ritiene che la Classe I discenda non da un apografo di **F**, ma da una copia del suo esemplare, da cui deriverebbe anche **C**; F. Piccioni (*Il* De magia *di Apuleio. Un testimone trascurato: il codice Assisiate 706*, in E. Bona, M. Curnis, *Linguaggi del potere, poteri del linguaggio*, Alessandria 2010, pp. 365–375) non crede che **C** sia indipendente da **F**, e così anche L. Nicolini *(Apuleio. Metamorfosi...* op. cit., p. CXVII).

[14] Cf. Zimmerman, *Apulei Metamorphoseon...* op. cit., pp. XVIII–XX.

[15] Zimmerman (*Age and merit: the importance of recentiores and incunabula for the text of Apuleius'* Metamorphoses, S&T 9, 2011, pp. 131–163) si sofferma invece sull'importanza dei *recentiores* e delle prime edizioni a stampa. Un importante esame della ricezione umanistica di Apuleio in vari *recentiores* è quello di R. Carver (*The Protean Ass. The Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*, Oxford 2007, pp. 109-182), e quello di J.H. Gaisser (*The Fortunes of Apuleius and the Golden*

recentiores; dopo aver constatato che gli ultimi studi, ancorché viziati da imprecisioni e lacune, sulle varianti riportate nei *recentiores* risalgono ai saec. XVIII-XIX[16], offre un elenco, in ordine alfabetico, accompagnato da una breve descrizione, di quindici manoscritti recenziori che ha potuto visionare (pp. 306-308). Fra questi, ritiene che meriti particolare attenzione quello denominato $\mathbf{L_5}$ (*Plut*. 24 sin. 11), codice tardo trecentesco[17] vergato da Tedaldo della Casa († dopo il 1409); sebbene sottovalutato, trasmette alcune lezioni che L.C. ha ritenuto opportuno segnalare nel suo commento; si osserva (p. 308) che la maggior parte delle annotazioni sono varianti copiate dallo stesso Tedaldo, sebbene un'altra mano (successiva) aggiunga anche alcune glosse.[18] L.C. si interroga circa l'antigrafo di $\mathbf{L_5}$ **,** che con tutta probabilità non è **F** (p. 308). L'appendice si chiude con l'auspicio di una nuova stagione di studi su questo e altri testimoni, compresi quelli sconosciuti a Robertson e trascurati dagli editori recenti, così che sia finalmente possibile delineare un quadro più chiaro della tradizione manoscritta che tramanda le Metamorfosi di Apuleio, dei rapporti che intercorrono fra i testimoni e della natura delle lezioni da essi trasmesse.

Dopo un'aggiornata bibliografia (pp. 311-335), il volume si chiude con tre comodi *indices* (fra i quali segnalo il ricco *Index Locorum*, pp. 343-375), utili ai fini di un'agile consultazione dell'opera.

Ass, Princeton/Oxford, 2008, pp. 76-172; pp. 302–310; Id., *Apuleius in Florence from Boccaccio to Lorenzo de' Medici*, in F.T. Coulson, A. Grotans, *Classica et Beneventana*, Turnhout 2008, pp. 45–72).

[16] F. Oudendorp, *Appulei opera omnia, vol. 1. Metamorphoseon libri XI,* Leiden 1786; G.F. Hildebrand, *L. Apuleii Opera Omnia, vol. 1. Prolegomena et Metamorphoseon libros continens*, Leipzig 1842.

[17] L.C. propone questa datazione a séguito del confronto con altri manoscritti vergati da Tedaldo nella fase finale della sua attività.

[18] Il manoscritto contiene, incollata nella carta di guardia, all'inizio del volume, una copia del cosiddetto 'Prologo in versi', opera di Coluccio Salutati, cf. Gaisser, *The Fortunes...* op. cit., pp. 135 e137; Id., *Apuleius in Florence...* op. cit., pp. 59–60.

Finito di stampare nel mese di settembre 2022
presso EUT Edizioni Università di Trieste