

Tifeo, accortosi dell'inganno perpetratogli da Cadmo e da Zeus, che gli è costato la perdita del fulmine, rubato precedentemente al Cronide, sfoga la sua rabbia mettendo a soqquadro la terra, preparandosi all'attacco finale all'Olimpo (2, 20-9). Si succedono così in una visione catastrofica, ma priva di pathos e con notazioni anzi, a volte, decisamente paradossali (1), terremoti, inondazioni, paura fra gli uomini, devastazioni fra gli animali e il regno vegetale: gli alberi sono sradicati o comunque danneggiati, provocando il panico fra le Amadriadi, la cui vita è legata a quella degli alberi (v. 95). Due di queste imbastiscono un dialogo sulle loro sventure: la prima, una ninfa del pino, invita l'altra, una ninfa dell'alloro, a fuggire, per paura di rivivere la sorte di Pytis e di Dafne. Invoca poi i boscaioli perché non taglino i loro alberi, per costruire navi che solcherebbero il mare di Afrodite; piuttosto la uccidano con il puro bronzo di Atena, evitandole così unioni non gradite. L'altra Amadriade risponde con un lungo discorso, in cui esamina le varie possibilità che le si offrono per salvaguardare la sua verginità (vv. 113-62). Nel suo commento a questo brano Vian (2) si chiede se qui non si tratti di un episodio composto prima della stesura del II libro e inserito in un secondo momento, senza essere adattato bene al contesto: un esercizio retorico dove Nonno imiterebbe un poeta che doveva attribuire la distruzione del bosco ad altre cause, come risulterebbe dall'invocazione ai boscaioli. A questo porterebbero alcune incongruenze rilevate nel dialogo delle Amadriadi: la loro paura è rivolta più verso dei ed uomini che verso Tifeo, il quale d'altra parte è impegnato a conquistare l'Olimpo e non certo in imprese amorose; inoltre il riferimento all'uso del fulmine da parte di Zeus al v. 115 è qui in anticipo sulla descrizione dell'episodio ai vv. 386 sgg. Ma riguardo a quest'ultimo punto bisogna notare che l'anticipazione di un episodio non desta meraviglia in un'opera come i *Dionys.*, dove tutto si svolge nel momento in cui è narrato (3)

(1) Vd. ad es. vv. 64-8; cfr. Nonnos, *Les Dionysiaques*, ed. par F. Vian, Paris 1976, pp. 70-1.

(2) Nonnos... cit., pp. 71-2.

(3) Vd. per questo concetto B. Abel-Wilmanns, *Der Erzählaufbau der Dionysia des Nonnos von Panopolis*, Frankfurt am Main 1977, 118.

e dove la cronologia, così spesso violata, ha più che altro la funzione compositiva di istituire un rapporto transitorio fra un episodio e l'altro. Questo poi vale maggiormente per le parti dialogate, che spesso rimangono come al di fuori del tessuto narrativo, presentandosi come brani autonomi (4). Inoltre dal punto di vista della struttura narrativa, il tema del cataclisma naturale è accompagnato molto spesso dal terrore che suscita fra le divinità e le Ninfe: ad esempio nella descrizione del diluvio universale compaiono Nereidi, Ninfe che fuggono, Pan che chiede a Galatea notizie di Eco e il Nilo che si lamenta con Piramo della scomparsa di Aretusa (6, 249 sgg.). In 23, 272 sgg. le Idriadi fuggono dall'Idaspe invaso dalle fiamme provocate da Dioniso; in 45, 190-2 il terrore suscitato dal gigante Alpo impedisce ai boscaioli e ai costruttori di navi di svolgere il loro lavoro, a tutto vantaggio delle Ninfe del luogo. Anche nel brano che qui ci interessa, all'immagine del bosco distrutto, dove si aggirano gli dei che si lamentano per la morte delle piante a loro care (vv. 77-93), segue quella delle Amadriadi, che, alla vista degli dei, fuggono spaventate. Gli accenni a Tifeo (vv. 126 sgg., 147-8) fanno parte soltanto di una serie di ipotesi della seconda Amadriade che enumera, scartandoli di volta in volta, i luoghi in cui potrebbe fuggire: se potesse volare, le innumerevoli mani del mostro la raggiungerebbero; d'altra parte anche da un punto di vista psicologico, non è inverosimile che la ninfa assommi alla paura degli dei, enumerati sulla base di analoghi esempi tratti dalla mitologia erotica, anche quella di Tifeo che sta provocando un tale sconvolgimento. L'invocazione ai boscaioli, oltre al fatto di essere un tema tradizionale in relazione alle ninfe degli alberi (5), trova la sua spiegazione immediata nel fatto che l'Amadriade, fuggendo, abbandona il suo albero che non è necessariamente morto (6) e per questo teme che un boscaiolo, abbattendolo, provochi una sua contaminazione erotica: si tratta in fondo di un adattamento di un motivo

(4) Cfr. P. Krafft, *Erzählung und Psychagogie in Nonnos' Dionysiaka*, 'Studien zur Lit. der Spät.' 1975, pp. 110 sgg. L'autore si riferisce in modo particolare ai monologhi, ma quello delle Amadriadi è un dialogo solo formalmente: in realtà le due ninfe svolgono lo stesso tema, ciascuna a suo modo.

(5) Per le testimonianze in proposito, vd. quanto dice Vian in *Nonnos... cit.*, p. 72, n. 1.

(6) L'espressione al v. 94 ... *εὐπτόρθοιο διχαζομένοιο κορύμβου* indica che qualche ramo è stato spezzato; la distruzione totale è infatti espressa altrimenti al v. 77 : *δένδρεα δ' αὐτόπρεμνα μετωχλίσθησαν ἀρούρης*. Vian nella sua edizione di Apollonio Rodio, C. U. F. pp. 270-1, considerando in questo passo gli alberi, morti, nota come le Amadriadi continuino a vivere, in contrasto a quanto ci si aspetterebbe sulla base della tradizione e delle stesse affermazioni di Nonno (vv. 92-3 ed anche 16, 245; 48, 519-20 e 641).

tradizionale a questa particolare circostanza. In conclusione io non sento questo brano fuori posto, alla luce delle considerazioni sopra esposte; mi pare, fra l'altro, che serva efficacemente di passaggio in anticlimax alla descrizione del calar della notte e dell'accampamento stellare.

Lo schema del secondo discorso, già analizzato da Vian (7), si basa sull'angoscioso interrogativo *πῇ δὲ φύγω*. Ma tutti i luoghi sono esclusi, perché presentano dei pericoli, a cui si accenna brevemente con la menzione dei miti relativi. Questo motivo è alternato a quello della metamorfosi, sempre allo scopo di sfuggire ad un'unione forzata: così nei versi 143-6 si legge:

*Εἴην ὑγρὸν ὕδωρ ἐπιδήμιον, οἷα Κομαιθῶ,
πατρῶων κεράσασα νεόρρυτα χεύματα μύθων.
Οὐκ ἐθέλω παρὰ Κύδνον, ὅτι προχοῇσι συνάψω
παρθενικῆς δυσέρωτος ἐμὸν φιλοπάρθενον ὕδωρ.*

Così i codici; il v. 144 è stato oggetto di vari emendamenti e di interpretazioni diverse: Ludwich nella sua edizione dei Dionys., forse non comprendendo l'immagine, muta così il verso: *πατρῶω κεράσασα νεόρρυτα χεύματα Κύδνω*, emendando poi al verso seguente *Κύδνον* con *μῦθον* per evitare la ripetizione a breve distanza (8). Successivamente Tiedke (9) ha difeso la versione tramandata, interpretando così il verso: "Ich will den Strom der alten Sage neufließend mischen", in altre parole "Ich will der alten Sage eine neue Fassung geben". A sostegno di questa interpretazione riporta altre espressioni simili formalmente, ma non nel significato, nei Dionys. (23, 283 *χεύματι μύθωι*, *χεῖν μολπήν* in 47, 32 e 41, 375; *χεῖν φωνήν* 42, 157 e 487) e nella Parafrasi (*χεύματα μύθων* K 74, M 184, 189, Z 217). Keydell (10) ha poi criticato questa interpretazione, facendo notare che *χεύματα μύθων* significa soltanto 'Rede-

(7) Vd. Nonnos... cit., pp. 73-4.

(8) Questo è il testo seguito anche nell'edizione Loeb, dove viene tradotto: 'mingling her newly flowing water with her father Cydnos'; ma non è attestato in questo mito che Cometo fosse figlia del fiume Cidno: Partenio fr. 22 Martini che parla di questo episodio e da cui dipende Nonno, non accenna affatto a questo particolare; cfr. A. S. Hollis, *Earlier Hellenistic Poetry in Nonnus*, "Class. Quart." XXVI 1976, 149. Tuttavia già prima di Ludwich, Graefe, giudicando questi versi 'sine sensu', aveva così mutato il testo nella sua edizione dei Dionys.: *πατρῶω... ρείθρω*. Koehly successivamente aveva sostituito a *ρείθρω*, (forma non usata nei Dionys., dove troviamo sempre *ρέεθρος*) *κόλπω*.

(9) H. Tiedke, *Zur Textkritik der Dionysiaka des Nonnos*, "Hermes" 49, 1914, pp. 214-6.

(10) R. Keydell, *Die griechische Poesie der Kaiserzeit*, "Jahresbericht ü. d. Fortschr. d. Alt.-Wiss." 230, 1931, 105.

fluss' e non 'Strom der Sage', come risulta dai paralleli citati da Tiedke; nella sua edizione ha infatti accettato in parte la correzione di Ludwich, scrivendo *πατρῶς ... Κῦδνῳ*, ma lasciando inalterato il verso seguente. Infine Vian nella sua edizione ripristina la lezione dei codici, ma cerca di ovviare all'obiezione di Keydell, intendendo così il verso: 'mélant un nouveau ruisseau à celui des légendes ancestrales'; in nota poi dà una versione letterale: 'versant..., pour qu'elles coulent de nouveau, les eaux des (= dont parlent les) légendes ancestrales'. Ma poi osserva: "Ce passage fait difficulté. L'expression *χ. μ.* signifie d'ordinaire 'flots de paroles' et non 'flots dont parlent les légendes' " (11). Il problema dunque è lasciato in sospeso.

Io credo prima di tutto che l'ostacolo creato dall'osservazione di Keydell all'interpretazione di Tiedke sul significato di *χεύματα μύθων* sia in realtà inesistente: è vero che nell'altro caso (23, 283) in cui questa espressione compare nei Dionys., significa 'effluvi di parole', una metafora (*χεῖν φωνήν*) comune fin da Omero (Od. 19, 521); ma bisogna notare che già in 23, 283 l'immagine è più complessa: infatti chi è introdotto a parlare così 'fluentemente' è l'Oceano che, come accade anche per altre divinità in Nonno, è colto nel suo doppio aspetto di elemento naturale e di essere personificato (12): (l'Oceano gridò...)

*ὕδατόεν μύκημα χέων πολυπίδακι λαιμῷ,
καὶ ῥόον ἀενάων στομάτων κρουνηδὸν ἰάλλων
ἡώνας κόσμοιο κατέκλυσε χεύματι μύθων*

con fiotti dunque metaforici, se riferiti a *μύθων*, ma anche reali, dato che provocano una vera e propria inondazione. Così anche nel nostro passo l'espressione metaforica *χεύματα μύθων* è stata scelta perché rimanda alla metamorfosi acquatica della ninfa, ed è proprio questa la pointe dell'immagine. In tal modo l'espressione 'versare nuovi fiotti' suona come propria, se è posta in relazione all'Amadriade che vorrebbe essere trasformata in acqua, ma unita a *μύθων* diviene metaforica; quanto al contenuto analogico della metafora, che rinvia ad un'espressione di partenza ricostruibile in questi termini: 'dar vita a nuova materia mitica', può essere individuato nell'idea di una piccola quantità che va ad alimentare il mare magnum della mitologia: 'versando un nuovo rivolo di miti patrii'. Fra le due zone semantiche, propria e metaforica, si sta-

(11) Nonnos... cit., pp. 171-2.

(12) Per le immagini derivanti da questo modo di rappresentazione, contemporaneamente animistico e antropomorfo, nelle Metamorfosi di Ovidio, cfr. J. Richardson, *The function of formal imagery in Ovid's Metamorphoses*, "Classical Journal", 59, 1964, pp. 161-2 e J. M. Frecaut, *L'ésprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble 1972, pp. 32 e 88 sgg.

bilisce una sorta di risonanza: infatti non possiamo, leggendo il verso, non pensare contemporaneamente al suo spessore metaforico e alla realtà a cui rinvia. Per una espressione simile, anche per il procedimento che ne è alla base, si può confrontare 41, 216 dove, a proposito di Astrea-Dike che allatta Beroe, si dice: *παρθενίῳ δὲ γάλακτι ῥοὰς βλύξουσα θεμίστων*. Anche qui si tratta di una metafora a metà, perché i fiotti possono essere anche reali, se riferiti al latte che sgorga (13). Tutto questo non accade nei passi citati della Parafrasi, dove l'espressione *χεύματα μύθων* è sempre usata come abbellimento retorico, priva di questa sovradeterminazione, nel suo significato più comune di 'effluvi di parole' (14), il che non è senza conseguenze sul piano della poetica. Volendo infatti enucleare l'idea che è alla base di queste immagini, nel fatto che una metafora venga scelta paradossalmente per evocare la realtà con maggiore forza che non per rinviare a qualcosa d'altro dal senso proprio di un termine, si nota una certa riluttanza ad allontanarsi dal piano concreto della situazione descritta. Più che di 'salto concettuale' (15), si verificherebbe qui una sorta di oscillazione concettuale in uno stesso

(13) Questi non sono i soli esempi che documentano un tale uso a metà della metafora: si può cfr. ad es. 1, 48 *καὶ γλυκὺν εἶχε μύωπα* dove si gioca sul fatto che si sta parlando di Zeus che, sotto l'aspetto di un toro, ha rapito Europa, innamoratosi di lei: *μύωψ* è così nello stesso tempo, metaforico e reale (cfr. lo stesso procedimento nel doppio senso di *οἶστρος*, a proposito di Io, in Aesch., *Prom. desm.* 566 sgg.). Ancora in 32, 296 le Bassaridi piangono *κρουνηδόν*, ma poi sorgenti lo sono davvero, perché, trovandosi (v. 295) *ὕγροτόκους ὑπὸ πίδακας ἐγγύθι πέτρης*; in seguito alle lacrime versate così copiosamente *πληθομένη βαθύκολπος ὅλη πορφύρετο πηγῇ*. Per l'analisi più approfondita di questi e di altri esempi, rimando allo studio, in corso di preparazione, sulla metafora in Nonno. Per un procedimento simile di compenetrazione di due significati in uno stesso termine, si può confrontare Euphor. fr. 9 Powell, dove l'espressione *νωιτέρης χέλυσος... ἐλιπήνατο λαμμόν* gioca con tutta probabilità sul doppio signifocato di *χέλυσος*, contemporaneamente 'tartaruga' e 'lira'; per questa interpretazione cfr. A. Barigazzi, *Sul fr. 9 Powell di Euforione*, "SIFC", 1949, 22-3. Vd. anche quanto dice A. M. Kormonicka, *Métaphores, personifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Warsawa 1964 a p. 148 su questo tipo d'immagine in Aristofane. Vd. anche E. Pianezzola, *Elementi della tecnica poetica ovidiana: similitudine metafora metamorfosi*, Torino 1973, pp. 33 sgg., e 71-2; vd. qui in particolare a pp. 71 sg. l'esempio di Ov. *Met.* 6, 303 riguardante l'espressione *deriguitque malis*, a proposito della metamorfosi di Niobe. Vd. anche J. M. Frecaut, op. cit., pp. 27 sgg. e H. Bardon, *L'obstacle: métaphore et comparaison en latin*, "Latomus", 1964, pp. 14-5.

(14) Per *μῦθος* nel significato di 'mito, racconto' nei Dionys. cfr. 24, 240; 33, 115 e 284; 38, 107, 98 e 53; 40, 145 e 575; 45, 104; 47, 256; 48, 679 e *μυθοτόκος* detto dell'Ellade in 1, 385.

(15) Per la metafora vista come tropo di dislocazione o di salto vd. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna 1969, 127 sg.

termine: un procedimento che si inserisce in quella stessa oscillazione che coinvolge altrove il doppio aspetto, naturalistico e antropomorfo, delle divinità (vd. anche il caso della descrizione allegorica delle stagioni in 11, 488 e sgg.), il binomio realtà-apparenza nelle sue varie manifestazioni (16) e la metamorfosi, nella persistenza, se pur ottenuta a volte soltanto nominalmente, di caratteri precedenti la trasformazione (17). Se concordiamo poi con quanto dice Bogner (18), quando riconosce nella magia, nell'ambito di un paganesimo positivo, la forma mentis di Nonno, al punto che sarebbe all'origine di quei procedimenti stilistici basati sull'analogia e sull'antitesi, allora anche questo tipo di metafora potrebbe ben essere visto in questa logica: la coesistenza in un termine di senso proprio e metaforico è come quella per cui un oggetto magico è per simpatia contemporaneamente ciò che è e ciò che rappresenta in base ad un'analogia. Infine tornando a considerazioni di tipo puramente estetico, è certo che in questo tipo di immagine è da vedere anche un tentativo di rinnovare, di dare una nuova efficacia poetica a metafore ormai logorate dalla tradizione, ma passando paradossalmente attraverso un loro annientamento: è come un ripercorrere l'analogia a ritroso, fino al suo annullamento nell'oggetto concreto (19).

(16) Cfr. M. Riemschneider, *Der Stil des Nonnos*, in 'Berl. Byzant. Arbeiten 5: aus der byz. Arb. der D. D. R.', I Berlin 1957, pp. 57-61.

(17) Anche la predilezione mostrata da Nonno nel descrivere scene di danza pantomimica, oltre che documentazione del gusto di un'epoca, è interessante a questo riguardo, perché anche qui avviene in fondo una trasformazione, quella del danzatore in ciò che vuole rappresentare. Non è stato notato finora, mi pare, un interessante parallelo con Luciano, de salt. 19 dove, parlando della danza pantomimica a proposito degli Egiziani, viene spiegato il mito di Proteo, con il vedere in lui originariamente un *ὀρχηστήν... μμητικὸν ἄνθρωπον*. Che poi la *ποικιλία*, introdotta per mezzo di Proteo, a cui si ispira Nonno all'inizio del poema (1, 13 sgg.), sia da considerare, oltre che in relazione allo stile, anche in rapporto al contenuto, nel senso di una realtà vista in trasformazione, una realtà che gioca a mascherarsi, mi sembra un'ipotesi verisimile, anche se da verificare ulteriormente e da approfondire.

(18) H. Bogner, *Die Religion des Nonnos von Panopolis*, "Philologus" 89, 1934, pp. 326-7; vd. anche S. Viarre, *L'originalité de la magie d'Ovide dans les Métamorphoses*, in 'Atti del convegno internazionale ovidiano', Roma 1959, 331.

(19) Si può confrontare questo tipo di metafora con quanto si dice in H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1975 s.v. *Métaphore*, pp. 703-6 e A. Henry, *Metonimia e Metafora* (trad. it.) Torino 1975, pp. 187-201. Tuttavia nei casi trattati qui, la risonanza avviene piuttosto fra significato originario di una parola, non più presente nell'uso, e significato metaforico comune, dello stesso termine. Si tratta di casi di reviviscenza di metafore, a cui viene riattribuito il significato concreto originario, ciò che avviene ad es. nell'uso dell'aggettivo *ῥυθρευτής* nelle Dionisiache, in cui viene rivitalizzato il significato concreto di *ῥέω* "fluire", con l'attribuire l'aggettivo a fiumi, come il Pactolo e l'Eridano, nella cui corrente si

Un'altra obiezione va fatta a proposito di *πατρῶων... μύθων* che, secondo me, non significa 'miti ancestrali' in contrapposizione al predicativo *νεόρρυστα* (così Tiedke p. 215 e Vian), ma 'miti patrii', del luogo di nascita dell'Amadriade: l'azione infatti si immagina svolta in Cilicia (la terra di Cometo), come risulta da 1, 258-60 dove viene già nominato il Cidno, da 2, 34-8 e da 2, 632-7, dove la Cilicia esulta per la vittoria di Zeus: è vero, come nota Vian p. 70, che, dopo queste citazioni, scompare ogni altro accenno geografico, ma niente vieta di pensare che quelle indicazioni valgano anche per le altre scene. Quindi la ninfa direbbe: 'O fossi io acqua che scorre in questo paese, come Cometo, versando nuovi fiotti di miti patrii'. Il motivo della metamorfosi, espresso in questi versi, è in netto contrasto con quello della fuga: la metamorfosi infatti permetterebbe alla ninfa di rimanere nel suo paese e su questo il poeta insiste (*ἐπιδήμιον... πατρῶων*). Così acquista rilievo l'affermazione nei versi seguenti: rimanere in patria sì, ma non confluire nel Cidno, perché le sue acque si mescolerebbero a quelle di una *παρθενικῆς δυσέρωτος*. D'altra parte questo significato di *πατρῶος* è ben attestato anche in altri esempi nei Dionys.: vd. ad esempio 33, 243 *θεὸν πατρῶον*, 24, 201 *πατρῶον*... *Ἰδάσπην*, 7, 233 *ἐμὸν πατρώιον ὕδωρ* (4, 206) e con *πάτριος* 19, 82 *πάτριον ὕμνον*, 4, 264 *πάτρια*... *ἔργα τέχνης*. Il risvolto temporale del termine, che pure è implicito, non mi pare risultare sottolineato negli esempi sopra citati e negli altri, riportati nel lessico del Peek.

Con queste precisazioni dunque, mi pare che il testo, così com'è tramandato dai codici, dia un ottimo significato: la metafora *χεύματα μύθων* non va vista nell'ottica dell'immagine tradizionale, di origine omerica, ma sentita in quella sorta di risonanza, risultante dalla dinamica che coinvolge senso proprio e senso metaforico di uno stesso termine, che è poi un aspetto particolare dell'atteggiamento, presente nel poema, oscillante fra realtà e allegoria, finzione letteraria e gioco scoperto con la letteratura (20).

DARIA GIGLI PICCARDI

trovano materiali preziosi (l'oro e l'ambra). In generale, per l'ambiguità risultante dal fatto che 'due idee... possono essere comunicate simultaneamente da un'unica parola', cfr. W. Empson, *Sette tipi di ambiguità*, (trad. it.), Torino 1965, pp. 175 sgg. (cfr. anche pp. 67 sgg.).

(20) Cfr. F. Vian, *Mythologie scolaire et mythologie érudite dans les Dionysiaques de Nonnos*, "Prometheus" 4, 1978, pp. 171-2 e D. Gigli, *Il Perseo nonniano. Osservazioni per uno studio dell'ironia nelle Dionisiache*, "Prometheus" 7, 1981, pp. 187-8.