

IMITATIO E VARIATIO NEGLI EPIGRAMMI EROTICI DI PAOLO SILENZIARIO

Le fonti degli epigrammi erotici di Paolo Silenziario sono ben note (1): in primo luogo le raccolte epigrammatiche dei poeti di età ellenistica e post-ellenistica, da Asclepiade a Rufino; poi gli epistolografi e i romanzieri; fors'anche — ma la questione è molto controversa — gli elegiaci latini, qualora non si preferisca spiegare talune consonanze fra essi e Paolo con una comune dipendenza da modelli elegiaci greci (2). Da questi autori Paolo mutua per la massima parte i materiali costitutivi dei suoi epigrammi, sia che se ne considerino gli elementi strutturali (temi, motivi, situazioni), sia che se ne osservino gli aspetti verbali (lessico, dizione, immagini). Ma, se queste fasce letterarie costituiscono, per così dire, l'area di competenza professionale di un tardo epigrammista, il retroterra culturale di Paolo abbraccia, come è naturale in un bizantino colto (3), anche i grandi autori accolti dalla scuola: Omero, i tragici, i comici; ed anche ad essi si rivolge l'*imitatio* di Paolo, manifestandosi non solo sul piano formale, nel riattamento di parole rare e dotte, nella riutilizzazione di modismi espressivi, ma anche sul piano concettuale, nella ripresa di spunti e motivi (4).

Una raccolta, pressoché completa, di questa ricchissima documentazione letteraria è stata curata da G. Viansino nella sua edizione degli epigrammi (5). Ampio materiale era stato fornito anche in precedenza

(1) La dipendenza dell'epigramma bizantino (e di Paolo in particolare) dalle fonti classiche è indagata da A. Veniero, *Paolo Silenziario*, Catania 1916, 71-92.

(2) Su questo problema si veda, da ultimo, J. C. Yardley, *Paulus Silentiarius, Ovid and Propertius*, "Class. Quart." 30, 1980, 239-43, e la bibliografia ivi citata.

(3) Cfr. H. Hunger, *On the imitation of antiquity in byzantine literature*, "DOP" 23-24, 1969-70, 17-38, in part. 29-30 (rist. in: H. Hunger, *Byzantinische Grundlagenforschungen*, London 1973).

(4) L'ep. A.P. 5.286 (59 Vians.), per es., è tutto giocato su reminiscenze omeriche: l'idea generatrice sembra attinta a Hom., Od. 6.180-85, mentre i vv. 5-6 e la 'pointe' di v. 10 si rifanno al racconto di Demodoco in Od. 8.266-366.

(5) Paolo Silenziario, *Epigrammi*, Testo traduzione e commento a cura di G. Viansino, Torino 1963. Ciascun epigramma è preceduto da una introduzione dove è fatta menzione di tutti i testi che possono costituire un precedente letterario.

da F. Jacobs (6) e da A. Veniero (7). Nessuno di questi studiosi ha però rivolto la propria attenzione alla tecnica compositiva adottata da Paolo; nessuno, cioè, ha tentato di individuare, per i singoli epigrammi, i meccanismi di ripresa e di scarto che sono alla base dell'imitazione. Un'analisi di questo genere che, ricostruendo la peristalsi letteraria degli epigrammi, ne evidenzia i meriti artistici e l'originalità poetica, è stata invece condotta, in anni recenti, da G. Guidorizzi per l'ep. A.P. 5.250 (61 Viansino) (8) e da J. C. Yardley per gli ep. A.P. 5.248 (53 Vians.) e 275 (62 Vians.) (9). Buone osservazioni sono contenute nell'opuscolo dedicato a Paolo da C. Corbato (10).

Nel presente lavoro (11) mi propongo di mostrare, attraverso l'analisi di alcuni epigrammi erotici, quale sia l'atteggiamento di Paolo nei confronti della tradizione che gli sta alle spalle, cioè attraverso quale processo generativo l'epigramma venga via via emergendo dalle onde della reminiscenza e si proponga come poesia insieme nutrita di erudizione e ricca di originalità. Senza voler anticipare i risultati della ricerca, si può sin d'ora dire che, almeno nei componimenti analizzati, la maglia letteraria dell'epigramma rivela solo alla fine il gioco sottile della navetta, sì che una ricostruzione completa è possibile solo a ritroso, dopo che i materiali si sono tutti disposti secondo uno schema in cui l'effetto di straniamento e la ricerca dell'*ἀπροσδόκητον* si confermano quali interessi primari dell'autore. Né è da credere che il fine di Paolo sia sempre e soltanto quello di presentare al colto lettore un gioco raffinato di ripresa e di variazione, di lanciare una sfida alla sua sensibilità e competenza. Ché anzi, pur entro i limiti di una poesia concepita e sviluppata attraverso il filtro di una indispensabile mediazione letteraria (12), nel-

(6) F. Jacobs, *Animadversiones in epigrammata Anthologiae Graecae*, Lipsiae 1798-1814.

(7) A. Veniero, op. cit. (alla n. 1), in particolare nel commento agli epigrammi, pp. 121-187.

(8) G. Guidorizzi, Un topos rovesciato (A.P. V 250), "Rend. Ist. Lomb., Cl. Lett." 112, 1978, 280-85.

(9) J. C. Yardley, art. cit. (alla n. 2).

(10) C. Corbato, *La poesia di Paolo Silenziario*, Trieste 1951.

(11) L'indirizzo epistemologico ed il metodo di indagine qui adottati sono gli stessi già applicati in un mio studio su Aristeneto, in corso di pubblicazione negli "S. I. F. C."

(12) Hunger, art. cit. 17, rileva come la formula quintilianica che definisce l'imitazione (*alius ex alio haeret*) sia suprema regola d'arte per poeti e prosatori di età bizantina. E poco più avanti (p. 21) osserva che l'*imitatio* non è nei bizantini conseguenza di una deliberata scelta culturale, ma l'inevitabile espressione letteraria di una continuità istituzionale e ideale mai venuta meno nell'Impero d'Oriente.

l'arte di Paolo si fa spesso strada una sensibilità nuova e una nuova disposizione di spirito; e questo perché la diversa combinazione dei materiale tradizionali non soltanto garantisce l'originalità formale dell'epigramma, ma si rende sovente supporto di una 'Stimmung' alternativa, ispirata ad una passionalità ed emotività estranee alla letteratura greca classica.

Si consideri l'ep. A.P. 5.279 (57 Vians.). Ne riproduco il testo per comodità del lettore (13):

Δηθύνει Κλεόφαντις · ὁ δὲ τρίτος ἄρχεται ἤδη

λύχνος ὑποκλάζειν ἤκα μαρωνόμενος.

Αἴθε δὲ καὶ κραδίης πυρσὸς συναπέσβετο λύχνῳ

μηδέ μ' ὑπ' ἀγρύπνοις δηρὸν ἔκαιε πόθοις.

5 Ἄ πόσα τήν Κυθέρειαν ἐπώμοσεν ἔσπερος ἐλθεῖν ·

ἀλλ' οὔτ' ἀνθρώπων φεῖδεται οὔτε θεῶν.

Come è stato ampiamente notato (14), il diretto precedente di Paolo è Asclepiade. Due epigrammi asclepiadei, A.P. 5.7 e 150, sono infatti dedicati al tema della donna spergiura, che ha promesso di venire e non viene (15). Nel secondo di essi, in particolare, sono individuabili i medesimi motivi presenti in Paolo (16). Il primo distico di Asclepiade (ὠμολόγησ' ἤξειν εἰς νύκτα μοι ἢ ὑπόητος / Νικῶ, καὶ σεμνήν ὤμοσε Θεομορόρον) corrisponde al v. 5 di Paolo: viene definito l'antefatto, indicato il momento del giorno (la sera) in cui l'azione si colloca, precisato il nome della donna (che in Paolo compare al v. 1). Il secondo distico (κούχ' ἤκει, φυλακὴ δὲ παροίχεται. ἄρ' ἐπιωρκεῖν / ἤθελε; τὸν λύχνον, παῖδες, ἀποσβέσατε) prospetta la situazione, con la denuncia del tradimento della donna e la risposta, cinica e disincantata, del poeta: un ruolo analogo svolgono nell'epigramma di Paolo i primi due distici, ove è parola del ritardo di Cleofantide, misurato dallo spegnimento di tre lucerne, e della disperazione cui s'abbandona l'amante. La vicinanza di Paolo ad Asclepiade è evidente: non solo la scena è sostanzialmente

(13) Gli epigrammi di Paolo sono citati secondo il testo di G. Viansino; gli altri poeti dell'Antologia Palatina sono citati secondo l'edizione di W. R. Paton, *The Greek Anthology*, London 1916-18.

(14) Cfr. Viansino, op. cit. 105; Corbato, op. cit. 23-25; B. L. Gildersleeve, *Paulus Silentiarius*, "A. J. Ph." 38, 1917, 42-72, in particolare p. 53.

(15) B. Stumpo, L'epigramma d'amore a Costantinopoli nel secolo VI dopo Cristo, "Rend. Reale Ist. Lomb. Sc. Lett." 57, 1924, 241-64, rileva (p. 249) che il tema si riconnette al motivo della "fanciulla abbandonata", il cui precedente è Sapph. fr. 168B Voigt.

(16) Cfr. Veniero, op. cit. 83, che parla di "un rimaneggiamento, o se si vuole un'amplificazione".

identica — il poeta attende invano, una volta calata la sera, la sua donna, che pure ha giurato di venire — ma esiste una coppia di elementi comuni che fa pensare senz'altro ad una ripresa deliberata e consapevole. In entrambi gli epigrammi il nome della dea sulla quale la donna ha giurato (Demetra in Asclepiade, Afrodite in Paolo) è sostituito da un epiteto cultuale (Θεσμοφόρον in Asclepiade, v. 2; Κυθήρειαν in Paolo, v. 5); in entrambe le situazioni l'indugio dell'amata è scandito da un dato concreto, che definisce e misura il trascorrere del tempo: il passaggio della ronda in Asclepiade (v. 3), il progressivo estinguersi della terza lucerna in Paolo (vv. 2-3). L'epigramma di Asclepiade è dunque il modello generatore di quello di Paolo, che ne riprende l'idea di base e buona parte del materiale espressivo e linguistico. L'imitazione è marcata da 'segnali', che qua e là Paolo consapevolmente lascia, perché siano di guida al lettore e sorreggano l'esatta interpretazione dell'operazione letteraria da lui compiuta (17).

Ma, ovviamente, Paolo non si contenta di imitare. L'imitazione è il 'poter essere' dell'arte sua, che acquista dimensione attuale attraverso i procedimenti complessi e molteplici della variazione. E lo si vede bene proprio in questo epigramma. Paolo, anzitutto, rovescia l'ordine narrativo di Asclepiade. Il poeta di Cos procede secondo una sequenza cronologica 'naturale': passato (Nicò ha promesso di venire) — presente (Nicò non viene, e il ritardo si fa sempre più grave) — analisi della situazione (la donna ha consapevolmente ingannato il poeta) — decisione ("servi, spegnete la lucerna"). E' facile vedere come il ritmo espositivo corrisponde al flusso logico del pensiero: ne risulta un'impressione di grande oggettività e razionalità, di lucido autocontrollo, il cui sbocco naturale è la 'Selbstironie' della 'pointe'. In Paolo la sequenza risponde non già ad un ordine logico, ma ad una successione emozionale. Privilegiato è il dato che immediatamente offende la coscienza: il ritardo di Cleofantide.

(17) Qualcosa di simile è stato osservato per Aristeneto da W. C. Arnott, *Pastiche, pleasantry, prudish eroticism: the letters of 'Aristaenetus'*, "Yale Cl. St." 27, 1982, 291-320: il testo cui l'epistolografo fa riferimento offre materiale per la ripresa di singole parole o espressioni, attraverso una sorta di "trascinamento" linguistico. Proprio per questo mi pare che a v. 5 sia da accettare l'emendamento di Brunck (accettato da Stadtmüller, Paton e Beckby) ἤξεω, in accordo con ἔξεω di P, non ἐλθεῖν di Plan., accolto da Viansino. La coppia "venire/non venire", che gioca un ruolo decisivo, sia sul piano concettuale sia su quello formale, nei due epigrammi di Asclepiade riveste costantemente le forme del verbo ἤκω: ὠμολόγησ' ἤξεω... κοῦχ ἤκει in A.P. 5.150, ὠμωσε... ἤξεω κοῦχ ἤκει in A.P. 5.7. Ai moduli asclepiadei corrisponde benissimo in Paolo ἐπὶ ὠμωσεν... ἤξεω, mentre l'οὔχ ἤκει di Asclepiade è variato da Paolo in δηθύνει, con una *variatio* resa più indolore dalla collocazione in *incipit* e dal conseguente rovesciamento dei tempi narrativi.

E di qui le idee si accavallano, secondo il 'tourbillon' dei sentimenti. L'amore per Cleofantide è un amore infelice: meglio sarebbe che s'estinguesse, senza più tormentare le notti e i giorni del poeta. E Cleofantide, peraltro, è una spergiura, che inganna ugualmente uomini e dei. La nota finale, che è di sdegno e esecrazione, si riconnette idealmente con la constatazione iniziale (*δηθύνει*): proprio il ritardo di Cleofantide fa capire al poeta di essere vittima di un amore sventurato, di amare una donna malvagia, e la comprensione di ciò carica di sempre nuovi significati l'indugio della donna. L'epigramma si chiude così circolarmente su se stesso, modellandosi sui processi psicologici di una mente che attualizza passato e presente nella presa di coscienza di una realtà negativa, dolorosa. Alla lucidità di Asclepiade, che allinea ordinatamente le categorie del tempo, corrisponde in Paolo l'angoscia dell'emozione, ove il passato non precede il presente, ma si aggruma ad esso via via che la coscienza lo rivisita acquistando contezza dei suoi significati.

Ma, oltre alla diversa scansione dei tempi e quindi alla diversa distribuzione dei momenti narrativi, vi è in Paolo un altro elemento di novità: l'estrema dilatazione conferita al tema del *λύχνος*. La lampada, ed il suo estinguersi, sono presenti già in Asclepiade: lo spegnimento del lume, ordinato ai servi, è il suggello della vicenda, l'alzata di spalle che il poeta oppone all'avversità della sorte (18). In A.P. 5.7 il lume è l'interlocutore del poeta, che gli chiede di vendicarlo negando la sua luce all'infedele Eraclia. Il ruolo del *λύχνος* è qui indubbiamente più rilevato che in A.P. 5.150 (19). In entrambi gli epigrammi, tuttavia, esso è qualcosa di esterno al poeta; non è simbolo del suo amore, ma piuttosto la metafora di un suo sostanziale distacco dalla donna, il segno di un disimpegno emotivo. Negli epigrammisti il *λύχνος* diviene poi elemento tradizionale, ma nel ruolo di muto testimone delle notti d'amore, di fedele servitore degli amanti. E' il tema del lume *συνίστωρ*, ampiamente rappresentato del libro 5 dell'Antologia Palatina (20). Si direbbe che Paolo riprenda Asclepiade, ma attraverso il filtro della tradizione successiva. In particolare, egli ha presente l'epigramma di Statilio Flacco (21) A.P. 5.5, dove il lume stesso parla in prima persona, esternando allo sfortunato poeta simpatia e comprensione. La 'pointe' rivela la ragione della

(18) Cfr. Corbato, op. cit. 24 e n. 37.

(19) L'anafora *λύχνε... λύχνε* e la scherzosa ipotesi *εἰ θεὸς εἶ* servono a preparare la battuta finale, su cui si regge l'intera struttura dell'epigramma.

(20) Cfr., per es., A.P. 5.4.1-2 (Filodemo), .5.1 (Statilio Flacco), .8.1-2 (Meleagro).

(21) Conservo, per ragioni di chiarezza, la denominazione tradizionale; cfr. F. Della Corte, Fra Statilio Flacco e Orazio, "R.F.I.C." 101, 1973, 442-50.

συμπάθεια: tanto il lume quanto Flacco ardono, sia pure d'una fiamma diversa e lontani l'uno dall'altro (ἄμφω δ' ἀλλήλων ἄνδιχα καίόμεθα). Il meccanismo della 'pointe' è chiaro. L'amore, nell'erotica, è tradizionalmente assimilato alla fiamma; la lampada è pure connessa, come s'è visto, con la passione; ma la lampada arde, così come arde — d'amore — l'ἐραστής; dunque il λύχνος e l'amante giacciono su uno stesso piano, condividono la medesima esperienza. Che l'epigramma di Paolo presupponga quello di Flacco è evidente. L'augurio che la fiamma d'amore possa estinguersi così come s'estingue la fiamma della lampada si può intendere solo se, come premessa, vi sia l'assimilazione fra la situazione della lampada che arde e quella del poeta infiammato d'amore. Né mancano, anche in questo caso, segnali linguistici che illuminano l'oggetto dell'imitazione. A v. 3 *μαραιώμενος*, detto del λύχνος, è antica metafora omerica (22), ma l'immediato precedente è A.P. 5.5.3 ἥς παρὰ νῦν λεχέεσσι μαραίνομαι; e il v. 4, con la menzione degli ἄγρυπνοι πόθοι, rimanda al v. 5 di Flacco: Φλάκκε, σέ δ' ἄγρυπνον χαλεπαὶ τείρουσι μέριμναι. Si comprende, a questo punto, quanto importante sia il *callidum inventum* in virtù del quale il trascorrere del tempo è scandito non dal passaggio della ronda, ma dallo spegnimento della lanterna. Ché proprio la menzione della lanterna (e in termini che evocano alla mente del dotto lettore l'epigramma di Flacco) permette il 'caricamento' del tema che occupa il secondo distico: l'augurio che il cuore del poeta — che arde come una fiaccola — possa estinguere in breve il fuoco d'amore così come in breve si estingue il fuoco del lume.

Resta il problema dell'ultimo distico. Mi sembra difficile — alla luce di quanto s'è detto — considerarlo una fredda e ampollosa amplificazione, strutturalmente insignificante (23). Se l'interpretazione precedente è esatta, l'epigramma di Paolo è giocato su una consapevole e raffinatissima variazione dell'epigramma di Asclepiade, nella quale *tutti* i pezzi dell'intreccio asclepiadeo trovano corrispondente, pur se variata, collocazione. L'ultimo distico, allora, è strutturalmente necessario, poiché contiene due elementi presenti in Asclepiade: il giuramento della donna, e la valutazione razionale di quanto è accaduto. L'ultimo verso infatti, pur se partecipa di uno sbigottimento e di una desolazione estranei al modello, assolve una funzione analoga all'asclepiadeo ἄρ' ἐπιπορ-

(22) Viansino, op. cit. 106, cita Hom., Il 9.212 φλόξ ἀμαράνθη e 22.228 πυρκαϊὴ ἑμαραίνετο, nonché Nonn., Par. Jo. 18.86.

(23) "... forse più inutile che dannoso" è il giudizio di Corbato, op. cit. 24. Ancor più negative, e persin beffarde, le valutazioni espresse da Stumpo, art. cit. 250, e da F. Santucci, L'epigramma d'amore di Paolo Silenziario, "A&R" 10, 1929, 161-176, in particolare p. 172.

κεῖν ἤθελε; dei vv. 3-4: è il momento in cui i dati si raccolgono, permettendo una sintesi e quindi un giudizio critico dell'intera vicenda.

E' possibile a questo punto disegnare una sorta di grafico, che evidenzia il percorso seguito da Paolo nella rielaborazione del suo modello:

Asclepiade	Paolo
passato: Nicò ha giurato	presente: Cleofantide non viene
presente: Nicò non viene	presente: il tempo passa (lume)
presente: il tempo passa (ronda)	conclus.: potessi non amare più
giudizio: Nicò è spergiura	passato: Cleofantide ha giurato
conclusione: spegnete il lume	giudizio: Cleofantide è empia.

Chiaro è il risultato poetico cui Paolo, attraverso l'imitazione, approda. L'epigramma, eliminato quasi ogni passaggio razionale (unico momento di riflessione è lo stralunato verso finale), raccoglie pensieri, impressioni, emozioni così come — spontaneamente — si presentano allo specchio della coscienza. La successione dei tempi risponde ai processi della psicologia, non a quelli della logica. L'amore, come non di rado in Paolo, non è trastullo di una notte, ma mostro che tutto divora, "*desidia* o *nequitia* dalla quale il poeta tenta invano di liberarsi" (24), secondo una concezione che non è più greca, ma romana.

Se talvolta, come nell'epigramma esaminato, l'imitazione si propone quale rielaborazione di un ben preciso modello — pur senza escludere l'accoglimento di motivi desunti da altre fonti — altrove i meccanismi imitativi sono più complessi e sfumati. E' il caso dell'ep. A.P. 5.258 (52 Vians.):

- Πρόκριτός ἐστι, Φιλωνα, τετὴ ρύτις ἢ ὀπὸς ἤβης
 πάσης· ἰμείρω δ' ἄμφις ἔχειω παλάμαις
 μᾶλλον ἐγὼ σέο μῆλα κερηβαρέοντα κορύμβοις
 ἢ μαζὸν νεαρῆς ὄρθιον ἡλικιῆς.
- 5 Σὸν γὰρ ἔτι φθινόπωρον ὑπέρτερον εἶαρος ἄλλης,
 χεῖμα σὸν ἄλλοτρίον θερμότερον θέρεος.

Il lontano precedente dell'epigramma, come concordemente notano i commentatori (25), è ancora una volta Asclepiade. In A.P. 7.217 il poeta di Cos ricorda un'etera colofonia, Archeanassa, "sulle cui rughe ancora sedeva il dolce Amore" (ἄς καὶ ἐπὶ ρυτίδων ὁ γλυκὺς ἔξερ' "Ερως). In Asclepiade però, come il secondo distico chiarisce, lo 'charme' senile di Archeanassa è ricordato soprattutto allo scopo di celebrare la dirom-

(24) Viansino, op. cit. 100.

(25) Cfr. Viansino, op. cit. 52 e n. 1; Corbato, op. cit. 25; Veniero, op. cit. 87; Gildersleeve, art. cit. 54-55; Stumpo, art. cit. 258.

pente bellezza dell'età sua giovanile, secondo uno schema laudativo che ben si addice alla finalità epitimbia dell'epigramma. Il tema accennato da Asclepiade è più ampiamente ripreso dagli epigrammisti successivi. Sia Filodemo (A.P. 5.13) che Rufino (A.P. 5.62) affrontano il motivo della donna non più giovane, ma ancora attraente, interpretandolo in maniera sostanzialmente simile. Entrambi insistono sulla permanenza *oggettiva* dell'antica bellezza nel viso e nel corpo. E se Rufino si limita a dire (vv. 1-2) ἀλλ' ἔτι πολλὰ / λείψανα τῆς προτέρης σώζεται ἡλικίης, Filodemo parla in termini entusiastici dell'avvenenza della sessantenne Charitò.

Paolo si colloca, consapevolmente, all'interno di questa tradizione. Secondo consueta tecnica, non mancano riprese linguistiche, che fungono da indirizzi per il lettore, individuando le aree verso le quali si rivolge l'imitazione. L'accento alla *ρῆτις* (v. 1) rimanda all'ἐπὶ *ρῆτιδων* di Asclepiade: la menzione della ruga, associata ad un termine di segno positivo (*πρόκριτος*), chiarisce fin dal primo verso il tema dell'epigramma — la vecchiaia ancor fascinosa (26) — e il grande precedente letterario che funge da modello. A Filodemo rinvia il v. 4: l'accento alle "mamme erette della gioventù" non può non evocare il ricordo dei *λύγδινα κώνια μαστῶν* (Filodemo, v. 3). Mentre l'impianto formale — apostrofe alla donna — appare un atto d'omaggio a Rufino, che pure aveva adottato tale schema. Né è da escludere che il *μῆλα καρηβαρέοντα* di v. 3 sia stato in qualche misura suggerito dall'*ἱλαρῶν μῆλων* di Rufino (v. 4) (27).

In Paolo, nondimeno, il tema è trattato in termini di assoluta novità. Non vi è intento encomiastico, né simpotica celebrazione di uno straordinario caso di longevità 'professionale'. Vi è invece espressione sincera di sentimento. L'epigramma è una sorta di professione d'amore, atteggiata nell'accurato disegno di una sapiente struttura. Vi sono individuabili due sezioni, delle quali la prima comprende i primi due distici, la seconda il distico finale. I primi quattro versi sono contrassegnati da una assoluta compattezza concettuale, sostenuta da una palese e insistita ri-

(26) La *ρῆτις*, qui come in Asclepiade, assume una valenza positiva, contro una tradizione largamente rappresentata che vede in essa l'inequivocabile segno della decadenza fisica e quindi il simbolo stesso dell'inamabilità: cfr., per es., A.P. 5.21.3-4 (Rufino). Si veda anche Stumpo, art. cit. 256-57, che nota come il motivo della vecchiezza precoce e della bellezza di una donna ormai anziana siano strettamente connessi.

(27) Anche se la metafora *μῆλον* = *μαζός* è assolutamente normale nell'erotica: cfr. D. E. Gerber, *The female breast in greek erotic literature*, "Arethusa" 11, 1978, 203-212.

spondenza verbale (28). Filinna vi è definita secondo le due categorie — coincidenti — della vecchiaia e dell'amabilità. A differenza di Archeanassa, di Charitò e dell'anonima interlocutrice di Rufino, Filinna presenta tutti i tratti dell'età senile. Il suo corpo reca oggettivamente i segni dell'età. Lo si evince dai due 'cola' in cui si articola la prima sezione dell'epigramma. Ciascuno di essi contiene la menzione di una caratteristica fisica negativa: il primo delle rughe, il secondo del seno pendulo. Secondo il codice dell'erotica, a questi tratti somatici dovrebbe accompagnarsi uno statuto di inamabilità. Nella tradizione epigrammatica, infatti, la pelle vizza, unitamente ai capelli canuti e agli altri segni di decadimento, definiscono l'etera invecchiata, che ha perso ogni *χάρις* ed è perciò esclusa dalla giurisdizione dell'*ἔρως* (29). In Paolo, viceversa, con forte effetto di straniamento, a ciascun segno oggettivo di invecchiamento è associata un'affermazione di apprezzamento: le rughe sono "preferibili" (*πρόκριτος*), il tocco dei seni cadenti è desiderato (*ιμείρω*). Ma il gioco di scarto è ancora più complesso. A ciascun segno di vecchiaia (e, con violazione del codice, di amabilità) nella persona di Filinna, corrisponde un segno di freschezza nelle giovani donne, contrassegnato — anche qui con palese contravvenzione alle regole amatorie — da uno statuto di inamabilità. I due 'cola' sono infatti strutturati secondo rigida simmetria: ad un elemento verbale che, includendo un raffronto, codifica un atteggiamento di maggiore/minore desiderio (*πρόκριτός ἐστι / ιμείρω... μᾶλλον*), segue, contrassegnato positivamente quale primo termine di confronto, il *σῆμα γήρως* di Filinna (*τεῖ ῥυτίς / σέο μῆλα καρηβαρέοντα κορύμβοις*), e quindi, contrassegnato negativamente quale secondo polo del paragone, il *σῆμα ὠρας* delle altre donne (*ὅπως ἦβης / μαζὸν νεαρῆς ὄρθιον ἡλικίης*). L'equazione che, nell'erotica, connette amore e freschezza fisica

giovinezza = amore

vecchiaia = avversione

risulta in Paolo totalmente stravolta. Il duplice straniamento su cui è incernierata la prima sezione dell'epigramma permette di riscrivere l'equazione nella forma seguente:

vecchiaia (di Filinna)	avversione
giovinezza (delle altre)	amore.

Al termine del secondo distico la tensione è dunque fortissima. L'a-

(28) L'unità è sottolineata dalla presenza massiccia dell'enjambement: *πάσης, μᾶλλον, ἢ μαζόν*.

(29) Si veda, oltre al già menzionato (in n. 26) A.P. 5.21, Rufino A.P. 5.27 e 76, Agatia A.P. 5.273 (dove ritorna, a v. 5, il particolare del seno pendulo: *μαζὸς ὑπεκλίνθη*).

spettazione del lettore, due volte delusa, richiede lo scioglimento delle aporie contenute nei versi precedenti. Questa funzione è svolta dal distico finale, che è quindi molto più che "lo sviluppo retorico di un'espressione proverbiale" (30). Se le contrapposizioni e le corresponsioni verbali vi abbondano, i vv. 5-6 sono importanti sul piano strutturale più che su quello formale. E' in questi versi che si evidenzia il significato fondamentale dell'epigramma: il poeta ama *quella* donna, che è più giovane, ai *sui* occhi, di tutte le altre donne. Questo, infatti, è il significato della metafora conclusiva. L'inverno di Filinna è più caldo di ogni altra estate (31): ossia Filinna, ancorché anziana, è più cara di ogni fanciulla al cuore del poeta. Risulta così individuato l'asse concettuale del componimento, che è una dichiarazione d'affetto del poeta alla donna. L'intero epigramma è costruito sopra questa direttrice, totalmente soggettiva, che muove dall'io parlante alla seconda persona dell'interlocutrice. Quest'asse logico è costantemente messo a fuoco da insistiti richiami verbali: *τη* (v. 1), *ιμείρω* (v. 2), *ἐγὼ σέο* (v. 3), *σὺν* (v. 5), *σὸν* (v. 6). Proprio questa soggettività permette il caricamento del meccanismo di straniamento. Il ribaltamento dei valori tradizionali è possibile — e si spiega — appunto perché il poeta non esprime una realtà oggettiva, ma le sue emozioni personali, conseguenza del suo sentimento verso la donna. Se in Asclepiade, in Filodemo, in Rufino il poeta ama (o apprezza) la donna perché questa, pur vecchia, è ancor fresca e quindi ancora amabile, in Paolo la donna, pur vecchia e non più fresca, appare amabile al poeta perché egli l'ama.

Anche in questo epigramma, dunque, l'imitazione approda a un risultato poetico assolutamente originale. E la diversa combinazione e l'autonomo sviluppo degli spunti tradizionali non hanno solo il segno di un gioco letterario, ma si rendono veicolo di una diversa disposizione emotiva, di una diversa concezione dell'amore (32).

Assai diverso il caso dell'ep. A.P. 5.281 (45 Vians.), un 'divertissement' di squisita fattura e di sofisticatissimo impianto, ove, pur nel breve giro di tre distici, si innestano e si annodano molti dei motivi più diffusi dell'eroticità greca:

*Χθιζά μοι Ἑρμῶνασσα φιλακρήτους μετὰ κώμους
στέμμασιν αὐλείας ἀμφιπλέκοντι θύρας*

(30) Viansino, op. cit. 96.

(31) Sulla fortuna di questa metafora fra i poeti del Ciclo di Agatia, si veda I. G. Galli Calderini, Gli epigrammi di Macedonio Console, "Koinonia" 9, 1985, 53-66 (in particolare p. 66 n. 54).

(32) Cfr. Corbato, op. cit. 25-26, e R. Cantarella, Poeti bizantini, II, Milano 1948, 99.

ἐκ κυλίκων ἐπέχευεν ὕδωρ · ἀμάθυνε δὲ χαίτην,
 ἦν μόλις ἐς τρισσὴν πλέξαμεν ἀμφιλύκην.

- 5 Ἐφλέχθη δ' ἔτι μᾶλλον ὕφ' ὕδατος · ἐκ γὰρ ἐκείνης
 λάθριον εἶχε κύλιξ πῦρ γλυκερῶν στομάτων.

L'epigramma si definisce secondo un processo compositivo alquanto complesso, pel quale ad una idea di base desunta dalla tradizione — l'idea generativa — si vanno via via associando altri temi, desunti da altri modelli. E tutto il materiale, opportunamente filtrato e riattato, si compone nei modi e nelle forme di un tenue dramma d'amore. Poesia colta, dunque, ed anzi doppiamente tale: perché i passaggi e le suture sono abilmente dissimulati nei diversi momenti in cui si articola la vicenda, e perché l'ultimo distico — e la 'pointe' che vi è contenuta — è sospeso sopra un ardito e ammiccante gioco di sottintesi.

Formalmente, l'epigramma è un *διήγημα*: la movenza dell'*incipit* (*χθιζά μοι κτλ.*) introduce la narrazione di un episodio che riguarda il poeta, secondo un gusto che è proprio di Paolo e che ama mescolare i modismi dell'epigramma epidittico-narrativo con i temi e le situazioni dell'epigramma erotico (33). Un *διήγημα ἐρωτικόν*, dunque: ma la collocazione cronologica è assolutamente fittizia (34), come inconsistente è la figura della donna, che si nasconde tutta dietro il 'nom de guerre' di Ermonassa.

Lo spunto iniziale (vv. 1-3) è desunto dalla costumanza dei giovani di appendere corone di fiori alle porte della casa dell'amata (35). In particolare, Paolo sembra avere presente l'ep. A.P. 5.145 di Asclepiade, dove il poeta utilizza la corona come strumento di vendetta, per inondare delle sue lacrime il capo del giovanetto amato. La situazione appare per molti versi simile: anche Paolo è bersagliato dall'acqua versatagli sulla chioma da Ermonassa. Naturalmente l'*imitatio* non esclude, anzi impone la *variatio*: qui è l'amante stesso che riceve sulla propria chioma l'acqua beffardamente versata dall'amata impietosa (36). L'analogia fra le due situazioni permette, forse, di interpretare la scena, così vagamente

(33) Si confronti, per es., l'ep. A.P. 5.230 (47 Vians.): Doride lega il poeta con un capello; o l'ep. A.P. 5.250 (61 Vians.): Laide piange con il capo appoggiato alla spalla del poeta. Su questa tendenza, che pare essere diffusa fra gli epigrammisti del circolo di Agatia, si veda Viansino, op. cit. 86.

(34) *Χθιζά* rinvia ad un momento imprecisato, esattamente come al v. 3 dell'ep. A.P. 5.250 (61 Vians.).

(35) Cfr. Viansino, op. cit. 40, che cita esempi in Asclepiade e Meleagro.

(36) Un altro elemento di differenziazione è, ovviamente, la trasposizione della vicenda dall'eros paidico a quello eterosessuale. Ma la *μοῦσα παιδική* è assolutamente bandita dalla poesia di Paolo: cfr. Veniero, op. cit. 72.

delineata nel v. 1, entro gli schemi del παρακλαυσίθυρον: si può cioè immaginare che, come in Asclepiade, il poeta si sia recato in κῶμος presso la casa della donna per supplicarla di accoglierlo, ma, respinto, abbia voluto appendere le corone alla porta in segno di estrema supplica o di rinuncia (37); a questo punto si collocerebbe la sortita di Ermonassa e la singolare punizione del poeta (38).

L'epigramma asclepiadeo può dunque essere considerato il modello generatore dell'epigramma di Paolo, pur se utilizzato secondo la tecnica dell'*imitatio cum variatione*. Nei vv. 3-4 sul primo tema se ne innesta un altro, anch'esso implicitamente presente in Asclepiade, ma che subisce in Paolo un approfondimento nuovo. In Asclepiade c'è l'immagine finale (v. 6) della bionda chioma che beve le lacrime versate dal poeta: in Paolo l'acqua versata da Ermonassa scompiglia e arruffa una chioma che egli aveva per tre giorni acconciato con gran cura. E' qui introdotto, seppur nello spazio di un solo verso (v. 4), un tema caro all'erotica antica: quello dell'amante che pone grande diligenza nell'abbellimento della propria persona (39). Esso è presente anche in un altro epigramma di Paolo (40). Il poeta ha trascorso tre giorni (41) ad acconciare i suoi capelli: segno che ama, e d'un amore tanto più grande quanto maggiore è la cura di sé che esso ispira. Di conseguenza, l'oltraggio recato da Ermonassa finisce per assumere un significato quasi simbolico, di dispregio fisico, di ripulsa (42).

Il v. 5 segna l'introduzione di un altro tema, che si accompagna ad un brusco effetto di ἀπροσδόκητον. Il poeta si vede inondare d'acqua, con gesto di scherno, la chioma coltivata con tanto amore. Ci si attenderebbe una reazione di rabbia, di sdegno. E invece, con dizione violentemen-

(37) E' la situazione dell'ep. A.P. 6.71 (40 Vians.).

(38) Naturalmente, è possibile anche un'altra ricostruzione della scena iniziale. L'accenno alle κύλικες di v. 3 potrebbe far pensare ad una scena di tipo simposiaco (ma ciò è assai raro in Paolo): si può cioè immaginare che lo scherzo di Ermonassa si collochi subito dopo un banchetto cui ella stessa ha preso parte, in un κῶμος nel corso del quale il poeta — in atto di supremo omaggio (come si farebbe con una dea) e in preda all'euforia del vino — tenta di legare la corona conviviale alle porte della donna amata. La ripresa asclepiadea è tuttavia molto netta e lascia preferire l'altra interpretazione, tanto più che la chiusa sembra ispirata al tema — anch'esso presente in Asclepiade — della sofferenza in amore.

(39) Cfr. Viansino, op. cit. 89-90.

(40) A.P. 5.228 (48 Vians.), vv. 1-2 εἰπέ τινι πλέξεις ἔτι βόστρυχον ἢ τινι χεῖρας / φαιδρυνέεις ὀνύχων ἀμφοτεμῶν ἀκίδα;

(41) Il numero ha, ovviamente, valore proverbiale: cfr. Anthologie Grecque, Texte établi et traduit par P. Waltz, II, Paris 1928, 123 n. 5.

(42) Il taglio dei capelli, inflitto dall'innamorato all'amata, è il tema dell'ep. A.P. 5.248 (53 Vians.).

te ossimorica, ci viene detto che l'acqua rovesciata dalla coppa fa ardere ancor più la passione. Anche questo è motivo tradizionale: l'opposizione retorica fra la fiamma dell'amore e la frescura in cui si cerca invano refrigerio alla passione è presente nell'erotica greca e latina (43), soprattutto per l'influsso della seconda sofistica (44). Naturalmente, questa opposizione si fonda sull'identificazione amore = fuoco, passione = fiamma, che è pure assolutamente tradizionale.

Ed ecco, nei vv. 5-6, il motivo finale, che assolve ad una duplice funzione. Da un lato risolve l'apparente difficoltà contenuta nel precedente accostamento acqua-fuoco; dall'altro fa da 'pointe', permettendo una chiusa autoironica nella quale la tragicomica avventura del poeta perde ogni connotazione patetica. Il motivo è quello della magia d'amore, secondo il quale la donna sa affascinare e ammaliare l'amante in virtù di un prodigioso potere contenuto nelle sue labbra (45). Ma in Paolo questo motivo della donna-maga, che incanta con il sortilegio del bacio, passa attraverso un altro motivo ancora: quello del *φίλημα ἀποστολιμαῖον*, del bacio indiretto, dato attraverso la mediazione della coppa ove la donna ha posato le labbra (46). La coppa è portatrice dei baci di Ermonassa, perché è la coppa ove la donna ha bevuto. Ma le labbra di Ermonassa sono strumento di magia, fanno innamorare irresistibilmente chi le sfiori nel bacio. Quindi anche chi riceve su di sé l'acqua versata dalla coppa di Ermonassa subisce lo stesso ammalimento di chi è baciato da lei o di chi ponga soltanto le labbra là dove la donna ha posato le sue. La coppa e l'acqua in essa contenuta si fanno strumento di magia, e non spengono, ma accrescono l'amore. Il gioco è sottilissimo, poiché presuppone tutta una serie di passaggi intermedi, che vengono arditamente omessi. Il risultato è una chiusa brillante, colta, raffinata, che riconferma il significato non soggettivo, l'aura non passionale dell'epigramma, il quale appare piuttosto l'abile intreccio di un Paolo in vena di gioco, la costruzione raffinata e sapiente di un rimaneggiatore geniale.

Università di Milano

GIUSEPPE ZANETTO

(43) Cfr. Viansino, op. cit. 83 e n. 1.

(44) Si veda, per es., Long. 1.14.1 *νῦν ἐγὼ νοσῶ μέν, τί δὲ ἡ νόσος ἀγροῶ· ἀλγῶ, καὶ ἔλκος οὐκ ἔστι μοι· λυποῦμαι, καὶ οὐδὲν τῶν προβάτων ἀπόλωλέ μοι· κάομαι, καὶ ἐν σκιᾷ τοσαύτῃ κάθημαι.*

(45) Cfr. Mosc. 1.27 *κακὸν τὸ φίλημα, τὰ χεῖλεα φάρμακον ἐντί*, Long. 1.18.2 *ἄρα φάρμακον ἐγεύσατο ἡ Χλόη μέλλουσα με φιλεῖν;*

(46) Cfr. Achill. Tat. 2.9 e Lucian., Dial. deor. 5.2.