

NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

Seneca, *Tieste*, testo criticamente riveduto e annotato da F. Giancotti, Torino, Giappichelli, vol. I 1988, vol. II 1989, pp. 263

Quest'edizione del *Tieste* rappresenta un'ulteriore autorevole conferma del vasto interesse culturale di cui in quest'ultimo decennio è oggetto l'opera teatrale di S.¹ Le tragedie, documento di una singolare e tormentata drammaturgia, si prestano bene al fenomeno di 'attualizzazione' dei classici: i risultati della ricerca sullo stile, la lingua e il pensiero delle tragedie stanno favorendo una sempre più larga conoscenza e una sorta di 'commercializzazione' di esse, come *exempla* adeguati e attuali. L'opera di Francesco Giancotti è in questo senso una significativa scelta didattica; i suoi contributi su S. tragico si sono rivolti per lo più all'aspetto filologico e ideologico: si ricordino le precedenti edizioni del *Tieste* (Torino, Giappichelli, 1969) e della *Fedra* (Torino, CELID, 1986).

Nella breve premessa e nella nota conclusiva si precisano le caratteristiche e le ragioni di questa riedizione: testo universitario, nato dall'approfondimento dello studio e dalla conseguente necessità di fornire agli studenti – destinatari primi – uno strumento aggiornato nelle scelte testuali e nell'esegesi. Le accurate note esplicative che accompagnano il testo ricreano il retroterra informativo – antefatto, intelaiatura mitica, fonti² – e ricordano al lettore che nulla nel testo latino – e in particolare in S. – è casuale o generico, ma ogni parola ha un suo proprio referente: in quest'ottica di una lettura, sorretta dai necessari supporti interpretativi, vanno inserite anche le frequenti traduzioni e parafrasi del testo.

La tragedia è ripartita in atti e scene, con il ricorso a cappelli introduttivi a ciascun atto e ai cori. In essi, oltre al breve riassunto e alla struttura compositiva della trama, si presentano le principali tematiche, le linee ideologiche ed aspetti anche drammaturgici³: la

(¹) Prova ne sono le numerose traduzioni divulgative, da ultima quella dell'intero *corpus* a cura di Vico Faggi (Torino, Einaudi, 1991, coll. "I Millenni"). Due volte nel '91 il *Tieste* è stato rappresentato: a Milano (dal 24.IV al 5.V, teatro "Out Off", trad. di R. Montanari, adattamento e regia di A. Sixty) e nel teatro greco di Segesta (dal 24.VIII al 6.IX, trad. di G. Picone, regia di W. Pagliaro).

(²) Si cfr., per es., la spiegazione circa la punita *lingua loquax* di Tantalo (v. 92, p. 18) o la *veterem sitim* di Argo (v. 119, p. 22); ma in un panorama a volte dettagliatissimo, segnaliamo la mancanza dei riscontri testuali e tematici con la tragedia romana arcaica – eccezione fatta per la *Thyestea execratio* di Ennio in Cic., origine del motivo del castigo nel personaggio senecano (p. 254, v. 1110); si cfr. a questo proposito i contributi più recenti: G. Aricò, *S. e la tragedia latina arcaica*, "Dioniso" 52, 1981 (1985), 339-356; V. Messina, *Appunti sull'Atreus acciano*, "Dioniso" 58, 1988, 53-73; C. Monteleone, *L'Atreus di Accio e l'atto secondo del Thyestes di S.*, "Maia" 41, 1989, 99-108.

(³) Così il problema della funzione drammatica di un personaggio minore – il *satelles* – che si contrappone inizialmente alla logica crudele e tirannica di Atreo, ma poi con brusco mutamento accondiscende ad essa, "impotente" eppur sincero (p. 32), conduce il G. alla scelta di una determinata attribuzione di battute (p. 52-53, i vv. 316-317, 320-321 sono dal G. attribuiti al *satelles*, i vv. 317-319 ad Atreo, mentre Zwierlein affida tutta la sequenza al *satelles*); egli sottolinea poi una figura non protagonista, ma non minore, Tantalo figlio di Tieste, esempio di *constantia* (atto IV); dedica attenzione ed ipotizza un

novità e la peculiarità del testo tiesteo vengono colte in rapporto con l'economia della tragedia e con le altre tragedie⁴. Ciascuno dei motivi affrontati è nelle note approfondito con riscontri testuali. Così, per esempio, l'interesse di S. verso "l'interiorità umana", ricordato nell'introduzione al I atto, e la tendenza a trasportare il pensiero in prospettive oltre l'umano coesistono nella tragedia: l'individuo deve tenere presente la dimensione universale "non già per abdicare a ciò che appartiene al suo proprio io, bensì per attingere una maggiore consapevolezza della realtà e quindi orientarsi meglio nel perseguire il bene interiore" (p. 4). Questa idea senecana è sottesa all'analisi che G. fa delle figure e della psicologia dei due protagonisti (cfr. V atto, p. 191-194): una critica lontana da psicologismi, ma condotta con finezza e fondatezza d'interpretazione. Atreo giunge alla sua "delirante autoapoteosi" non così tetragono, ma "intimamente insicuro" (p. 31), privo della sicurezza interiore della vera regalità; Tieste, d'altra parte, viene definito "personaggio 'in movimento': gli si atteggiavano dubbî e inquietudini... bisogna tener conto del naturale mutare dei sentimenti e degli atteggiamenti in rapporto all'evolversi della vicenda" (p. 72, v. 406 sg.).

Nell'introduzione, e non in nota, viene collocata la discussione del primo verso del IV canto corale: *terrarum superumque parens* ("padre della terra e delle regioni celesti" v. 789, p. 165-168). Esso è indubbiamente riferito al Sole, anche se *parens* è di solito attribuito di Giove (e spesso "la figura di Giove finisce col confondersi e risolversi in quella del Sole", p. 168). G. non ritiene necessaria la congettura *potens* (Heinsius) accolta da Zwierlein, pur se suffragata da riscontri nella poesia augustea (Virgilio, Orazio) e nelle tragedie stesse. Il Sole è così detto, in quanto energia benefica, dispensatrice di calore e di luce. L'ampia tradizione culturale, che l'A. ricostruisce attraverso le fonti classiche (Plutarco, Proclo, gli *Orphica*, Macrobio, Cicerone, Plinio), connette l'immagine del Sole-*parens* al pensiero orfico-pitagorico e stoico. È giustificata così la lezione dei codd.: sono rintracciati, però, anche gli archetipi culturali che soggiacciono alla scelta senecana di dedicare un intero canto corale al motivo dell'eclissi: l'adombrarsi del simbolo della vita è la ribellione naturale allo stravolgimento del valore di procreazione della famiglia, sorto nella stirpe dei Pelopidi. Si tratta di poesia didascalica, che viene sempre accuratamente spiegata, con una larga tessitura di fonti. Il rifiuto di illuminare la Terra, di fronte a un delitto efferato, perverso al di là dell'umano (*scelus novum*), è espresso poi da S. con immagini mitologiche (gli astri sono "gli dei del cielo", p. 241 s., nell'*Oedipus*, il sole è *Titan dubius*, v. 1). In alcune tra le scene 'cruciali' del dramma sono così collegati stile, immagini, ideologia (il cap. stoico dell'ἐκπύρωσις, vv. 830 sgg.) ed etica (il valore parenetico del IV coro).

Evidente, quindi, è l'interesse filosofico che guida lo studioso: l'opposizione tra il *regni furor* e la *mens bona* (p. 55), la vera e falsa regalità che è soggetta all'autorità di un *maior dominus* (II e III canto corale), il vizio di *voluntas* per Tieste e di *constantia* per Atreo (v. 704), il motivo del γνῶθι σαυτόν⁵. Sono davvero i *Leitmotive* ideologici della

probabile effetto scenografico della scena del riconoscimento (p. 224-225, v. 1005).

(⁴) Per es. il prologo della tragedia è sostenuto da due personaggi parlanti che sono anche due *umbrae* (la Furia e Tantalò), ma che non influenzeranno la psiche dei protagonisti, dipinti da S. "sostanzialmente esenti da decisivi condizionamenti di forze estranee al mondo dei viventi" (p. 4, concetto ripreso a p. 42, v. 260 a proposito del *tumultus* che caratterizza il *furor* di Atreo).

(⁵) In particolare nel verso-chiave 403 *Ignotus moritur sibi*, ove l'ignoranza di chi aspira al falso regno è duplice, *mortalitatis* e *bonae mentis*. Cfr. "*Ignotus moritur sibi*" : sul secondo canto corale del *Tieste* di S., in: *Mnemosynum*, Studi in on. di A. Ghiselli, Bologna, Pàtron, 1989, 261-291.

tragedia, ma i rilievi di G. non rischiano di soverchiare i valori poetici e semantici delle immagini. Nel IV coro, ad es., quando l'ansia crescente fa presagire una conflagrazione universale, viene riproposta la lezione dei codd. *iterum terras et mare et ignes* (v. 833). Qui *ignes* "le stelle fisse" sono ben distinti dall'altro elemento igneo, *sidera* "le stelle erranti" e non costituiscono pleonasma. Il Leo aveva congetturato *mare cingens* ed è ancora seguito da molti editori, anche da Zwierlein e Tarrant. G., pur ritenendo la congettura meritevole di attenzione, contesta le argomentazioni di Tarrant, che riconosce in *ignes* una ridondanza nella triade degli elementi, la cui separazione assicura l'ordine nella cosmologia stoica; che si tratti poi di una 'triade' non è così certo – nota G. – perché nel nostro contesto *mundi* rappresenta il cielo, l'*aer*. Vi è poi anche attenzione all'uso innovativo che S. fa della fonte: è il caso, per es., dell'*Otium... quis deus fecit?* (560-1), che muta "la fiduciosa affermazione virgiliana" in incerta domanda sull'attività degli dei (p. 103-4); poi, al v. 397, *aetas per tacitum fluat*, l'A. sottolinea con Tarrant che il fiume silenzioso è metafora della vita, che scorre tranquilla perché realmente vissuta.

Il testo della tragedia viene perlustrato e ricostruito nelle sue varie componenti storiche, letterarie, mitiche alla ricerca di un messaggio ancora proponibile. Le domande al testo non sono aliene da una scrittura così 'allusiva', labirintica e disorientante qual è quella di S. tragico. G. rifiuta 'sovraletture', ipotesi affascinanti, ma spesso gratuite, prive di reali supporti testuali, educando anche a una filologia sgombra da artifici ermeneutici: bisogna ricordarsi la semplicità e il "senso principale della frase" (p. 45), senza indulgere troppo a giochi verbali e mentali. Così, ad es., *Ingesta orbitas / in ora patris* (282 sg., p. 45-6) indica "l'essere privo dei figli" gettato in faccia a Tieste quando Atreo gli mostra le teste mozzate (*ora*, "viso", "oculos" Pierrot), ma non allude perentoriamente al banchetto (*ora*, "bocca"). L'A. rifiuta poi gli "ironici doppi sensi" attribuiti da Tarrant al discorso di entrata di Tieste (404-420): egli non è tanto ignorante della propria *mens*, quanto privo di *voluntas* e così destinato per la seconda volta a cadere vittima del *regnum* (p. 69-70)⁶. Nel discorso della Furia che, secondo un modulo della "scrittura tragica dell'irrazionale" (Petronne), incita al delitto e già fa presagire emotivamente il susseguirsi degli eventi, i vv. 57-60 (*dextra cui patrum vacat? / nondum Thyestes liberos deflet suos / et quando tollet? ignibus iam subditis / spument aena, membra per partes eant*) hanno sollevato problemi interpretativi, in particolare per il duplice brusco cambiamento di soggetto nello stesso periodo. Supporre soggetto di *deflet* e di *tollet* sempre Tieste crea un'aporia di significato – S., cioè, piangerebbe i suoi figli prima di averli uccisi (*tollere* non può avere qui il senso che sarebbe richiesto di "levare alle labbra"). Tarrant e Zwierlein espungono il v. 58 (per banalità e contrasto col contesto); è l'impazienza della Furia – precisa G. – che rende ragione del cambiamento di soggetto e del correre del discorso poetico da Atreo a Tieste ed ancora ad Atreo, senza rigida corrispondenza con lo svolgersi degli eventi nella tragedia. A questo proposito A. Hudson Williams ("CQ" 39, 1989, 194), d'accordo sulla frattura che il cambiamento di soggetto crea nel testo, propone non un'espunzione, ma uno scambio di posi-

(⁶) Egli precisa (p. 157): "mi riferisco a ciò che implica il racconto, ossia al testo quale espressione di ciò che ha immaginato il poeta: che è ciò che conta di più, a prescindere da qualsiasi esigenza di ricostruzione dei fatti secondo un criterio di estrinseca verosimiglianza". Forse allora G. non dovrebbe insistere su un presunto dettaglio scenografico contenuto nell'*ipse* (760) che designa Atreo nel racconto della preparazione del banchetto. L'anafora di *ipse* potrebbe forse suggerire la presenza di un pubblico sulla scena, ma allora suggerisce ancor più che la regia deve convogliare l'attenzione dello spettatore-lettore su Atreo soltanto: qualsiasi altro elemento è ai margini e idealmente scompare dalla scena.

zione di due isocoli "which occupy a similar amount of space". Il testo, sulla scorta di 280 sg. e 299 sg., sarebbe: *et quando tollet? liberos deflet suos / nondum Thyestes?*

Gli strumenti bibliografici sono forniti all'inizio dell'edizione, prima del *conspectus metrorum*: si tratta solo di commenti ed edizioni critiche, fatto che sottolinea il denunciato interesse di G. per la filologia testuale, in quest'edizione pure divulgativa; per la letteratura critica, egli rimanda ai due più noti repertori recenti (ANRW II 32.2 [1985], 916-968 e 969-1051). Sono assenti indici nominali; utili le postille finali di commento all'edizione integrale delle tragedie, curata da Giardina (Torino, UTET 1987).

Tra gli obiettivi dell'edizione vi è quello di "offrire materiali e spunti ad elaborazioni ulteriori". Il pensiero senecano viene comunicato attraverso la discussione, le *notae variorum* di antichi e moderni commentatori. Di una cinquantina di passi viene data la situazione della *recensio*. Sono quattordici i luoghi in cui G. si discosta dall'edizione oxonienne di Zwierlein. Vengono riportate in nota non tutte le varianti, ma solo quelle che paiono indicative di come la differente lettura del testo incida sull'esegesi del passo. I commentatori del passato sono riproposti per le felici intuizioni e la logica argomentativa: illuminante, ad es., come il Marchesi traduce *dolor*, "ira come sentimento doloroso per l'offesa ricevuta" (p. 40)⁷. La validità dei criteri filologici viene volta a volta vagliata nell'esame delle lezioni dei moderni (in particolare di Zwierlein e di Tarrant, dalle lezioni del quale dissente in più punti). G. si potrebbe definire filologo 'conservatore' per la fiducia nella tradizione ms., la ritrosia ad emendare la lezione dei codd.⁸, ad accogliere congetture che non si giustificano anche per l'erroneità della tradizione⁹.

Si riportano di seguito i vv. in cui G. si discosta dall'edizione critica di Zwierlein (la lezione di Zw. precede), tranne i vv. di cui qui si parla per esteso: 47 *facinus*: (Bentley)/ *fratris*; (codd., interp. Commelinus); 59 *ecquando* (Ascensius)/ *et quando* (codd.); 227 *cuius* (edd. wett.)/ *huius* (codd.); 240 *sanguis et* (Heinsius)/ *sanguis est* (codd.); 281 *versatur* (Axelson)/ *versatur* (codd.)¹⁰; 320 *ipso* (A)/ *ipso* (E); 771 *nec facile dicas cor-*

(7) Citiamo anche *specu vasto* (9, p. 6), "squarcio" nel corpo di Tizio (Gruter e altri), non "spelunca" (Marchesi); *commune nefas* (139, p. 25), nel senso di *vulgare*, "ordinario", "consueto" (Pierrot) e non di "condiviso", "comune" all'intera famiglia (Tarrant), significato che "rende necessaria l'ipotesi di un pensiero implicito che è per lo meno incerto"; *non timemur*, "non siamo temuti", quindi non abbiamo ragione di temere (468, p. 86).

(8) Dei 54 passi prescelti per la discussione, più del 30% si risolvono per la *concordantia codicum* - frequenti le espressioni tipo "la congettura banalizza la più espressiva lezione dei codici" - , il 26% a favore di E, il 22% congetture, il 9% lezioni di A.

(9) Esempio ne siano le note in riferimento a *ferro admovet* (694 p. 141), a *candente* (767, 158-9). Egli ritrae anche una sua precedente congettura ["RFIC" n.s. 30, 1952, 160-3] rispetto all'Istmo di Corinto: *longe remotis litus expandit sonus* (v. 114), con *litus* lezione di A; ripristina il testo tramandato da E, *longe remotos latus exaudit sonos*, rigettando "l'alea del congetturare" (p. 21); ancora al v. 572, p. 107 rifiuta l'espunzione del verso; in riferimento al banchetto - *dapes* - da cui Tantalo stesso sarebbe rifuggito nonostante la fame e la sete eterne, ammette un'allusione - ipotetica e accessoria ovviamente - al banchetto imbandito da Tantalo delle carni del figlio Pelope (una sorta di seconda pena del contrappasso, che la Furia avrebbe voluto far subire a Tantalo).

(10) La lezione dei codd. è conservata anche da Hudson Williams, che rifiuta come obiezione a favore di *versatur* il fatto che *versari* nel senso di *agere*, *se gerere* sia un "Unikum" nel linguaggio poetico. Le occorrenze singole in poesia non costituiscono una singolarità; per *versari* come "trascorrere il proprio tempo", "comportarsi" rimanda a *Phaed.* 29 e, accompagnato da avverbio, a Cic., *Rep.* I. 35, *diligentius... versari*.

pora an flammae gemant (Heinsius, A) / *nec facile dicam corpora an flammae magis* (codd., E); 864 *frangesque* (Zwierlein, su Wakefield *ad Lucr.* V 614) / *frangetque* (codd.); 912 *regumque* (A) / *regum atque* (E). Vi sono poi numerose differenze di punteggiatura.

Nella discussione delle varianti G. rivela particolare attenzione per le ragioni della lingua e dello stile, anche se non sempre esplicitamente. Quando, nel II atto, Atreo comunica al *satelles* il proposito di richiamare il fratello dall'esilio per un falso desiderio di riconciliazione, egli è sicuro di convincerlo con il miraggio del regno e, se ostile alle sue preghiere, grazie alle preghiere dei figli. Al v. 302 G. accoglie "senza perentoria sicurezza" (p. 49) la congettura dell'Avantius (*preces movebunt*), in luogo della lezione di E (*prece commovebo*) e di A (*precommovebunt*). La prima è scelta, tra gli altri, da Zwierlein che accoglie da Axelson anche la diagnosi di lacuna al v. 302 sg., spiegandola paleograficamente e concettualmente. La frattura di senso in realtà non sussiste (anche se agisce Atreo – spiega G. – egli si serve dei figli per il suo scopo e, immediatamente dopo, va col pensiero ai motivi che realmente potrebbero convincere Tieste ad accettare la sua proposta). La lezione di A, scelta da Tarrant, è un *hapax legomenon* e, pur essendo simile ad altri composti usati da S., ha un'estensione metricamente improbabile (fino alla pentemimera): comunque, sottintende ancora il soggetto *preces*, da evitare come inutile ripetizione secondo Tarrant, da valutare come utile ripresa secondo G. L'anafora di *preces* è obiettata anche da Watt ("HSCP" 92, 1988, 340) che congettura *certe movebunt*, per il facile scambio paleografico di *c* con *p* e per la abituale posizione di *certe* all'inizio di un trimetro. Nelle sue recenti *Note*, Hudson Williams ribadisce la normalità della ripetizione di *preces*, secondo un uso poetico anche di Virgilio: ripropone la congettura di L. Müller *prece commovebunt*, parole che hanno come soggetto sottinteso *gnati*. Se nel tentativo di persuasione i figli di Atreo verranno rifiutati, ci saranno due conseguenze, descritte con posizione chiasmatica dei soggetti: persuasione di Tieste da parte dei suoi figli (*liberi*, prima parola della clausola) e l'avvicinarsi di Tieste mosso da interesse personale (*virum*, ultima parola).

Al v. 456, egli difende *eminentem* dei codd. rispetto ad *imminentem* (Bentley, accolto da Zwierlein e Tarrant con riscontri interni) perché, intensificando l'immagine metaforica dell'altezza (la *domus* sovrasta dall'alto del monte), viene ribadito e amplificato anche il senso di timore che ispira (*eminens* contrapposto a *humilis*, detto della città sottostante; *tremit*, timore espresso ancora per immagine); inoltre, *eminens* è anche la quercia (655 sg.), che nel *penetrare regni*, luogo di oscure paure e 'memoria' della stirpe, indica appunto l'oppressione del potere.

Nell'ultimo dialogo tra i due fratelli, Tieste, dopo una battuta enigmatica di Atreo (1030 *Quidquid e natis tuis / superest habes, quodcumque non superest habes*), gli pone una domanda, circa la fine dei suoi figli, che non ha alcun rapporto logico con le parole di Atreo, ma è conseguente ad un'apprensione e ad un timore reale, da esse suscitati. *An beluis servantur* (1033, codd.) si impone, per G., sulla congettura di Axelson (*vorantur*) ora anche nel testo oxoniense, dopo una precedente ipotesi congetturale *laniantur*, ma è rifiutata da Tarrant come tautologia rispetto a *pascunt feras*. La lezione dei codd. è preferibile anche alla congettura di Tarrant (*scinduntur*), che non è sufficientemente suffragata, secondo G., dai riscontri testuali e non tiene conto di due eventualità: che i figli di Tieste non siano ancora stati mangiati ma tenuti in serbo per volatili e belve terrestri, e che vengano già mangiati nel momento stesso in cui il padre parla.

Delle caratteristiche stilistiche¹¹ G. si sofferma solo sull'uso di metafore guida. Oltre

(11) Cfr. M. Billerbeck, *Senecas Tragödien. Sprachliche und stilistische Untersu-*

a quella già ricordata dell'eclissi, quella della caccia (497-503; 707-714; *ferocitas* di Atreo, che viene paragonato al cane umbro e alla tigre armena), e quella del pianto di Tieste (945, p. 209; 950 sgg., p. 212). Non poteva non essere almeno fugacemente rilevato, anche da chi – come l'A. – non si occupa specificamente dello stile, l'intensificarsi delle risposdenze lessicali, del gioco a spirale delle figure di iterazione anaforica e allitterativa, l'uso ad effetto dei modi verbali: elementi che caratterizzano il finale dal punto di vista della forma. Largo spazio viene lasciato, invece, ai rilievi semantici. Come esempi si considerino i valori di *credere* (295, p. 47 *committere*, "affidare" Pierrot), *arx* (342, 641, p. 56 "rocca" nel senso di "potere regale"), *metus* (348, p. 58 rifiuta "intimidazione" del Tarrant), *metatur* (462, p. 84 "viene delimitato"), *fatum* (617, p. 115 "destino" non universale ma individuale), *superstitio* (678, p. 138, timore "vano"), *armento incubat* (733, p. 149-50, "continua ad incalzare l'armento"), *patentes* (762, spalle non "larghe", ma "messe a nudo", scarnificate), *implebo* (890, p. 197, "riempirà" il suo ventre, la sua vista e la sua coscienza), *impatiens onus* (1000, p. 223, "il peso insopportabile di sé stesso").

I due volumi sono divisi al momento cruciale del dramma, quando il *nefas* viene svelato nel compimento dell'azione tragica e nel quadro delle due figure protagoniste. G. sottolinea il nucleo ideologico che emerge tutto nella svolta della tragedia: il *nefas* viene condannato da S., ma Atreo, non deve essere solo considerato "eroe negativo", così titanicamente eretto nel compimento del suo misfatto, ma colto nel progressivo rassicurarsi del suo crimine, vittima com'è non solo della pazzia del potere¹², ma anche di una cecità nei confronti del fratello: lo crede, infatti, ancora fraudolento come lui stesso. S. non è quindi creatore di un teatro dell'*horror* da sé giustificantesi. Il perno della tragedia diventa la vittima, Tieste, il 'nuovo' Tieste, che si propone di certo con un valore etico, fors'anche positivo. Atreo è falsamente vincitore; Tieste, 'convertito' dopo l'esilio, non riesce tuttavia a muoversi – per difetto di volontà – verso un'altra "riconversione" alla *felix fortuna*: nella tragedia, lo spostarsi dell'ottica dall'uno all'altro fratello consente una sorta di umanizzazione filosofica. Il valore conoscitivo dell'*agnosco fratrem* (1006), la necessità di un'espiazione universale si concretizzano drammaturgicamente in un personaggio, Tieste, *exemplum* artistico che, come ogni creazione-limite, conserva tutte le caratteristiche di parossismo e di inverosimiglianza: è stoicismo, ma attraverso l'esperienza concreta, per quanto fittizia della lotta dell'uomo contro i suoi impulsi irrazionali (o meglio irragionevoli).

Università Cattolica del S. C., Milano

CHIARA CLEMENTI

Appendix Sallustiana, *Invectiva in M. Tullium Ciceronem*, Introduzione, edizione critica, traduzione e commento a cura di E. Pasoli, revisione e aggiornamento a cura di P. Soverini, Bologna 1989, Pàtron, pp. 104.

Come ricorda P. Soverini nella prefazione, a dieci anni dalla scomparsa di E. Pasoli gli allievi che lo hanno seguito più da vicino hanno voluto ricordarlo in modo tangibile riproponendo la pubblicazione di questa opera.

Si trova riunita in questo volume l'edizione critica della *Invectiva in Ciceronem* (si

chungem, Suppl. "Mnemosyne" 1105, Leiden, Brill, 1988.

⁽¹²⁾ Il *vetus regni furor*, "l'antica frenesia di regno" (Marchesi), la cui drammatizzazione nel II canto corale viene definita da G. "chiave di volta dell'architettura ideale del Tieste" (p. 55).

tratta della seconda ed. riveduta, pubblicata da Pasoli nel 1974) con la traduzione ed il commento analitico ai passi di più difficile e controversa interpretazione che l'autore aveva pubblicato a parte. Le note di aggiornamento relative agli anni dal 1965 al 1974, curate dallo stesso Pasoli, e quelle relative agli anni successivi, curate dal Soverini, sono intercalate man mano, tra parentesi quadre.

Nella introduzione l'A. prende posizione nei confronti della paternità sallustiana della *Invectiva in Ciceronem*. Basandosi sulla genuinità riguardo al tempo e sugli argomenti relativi all'arte compositiva della lingua, confortato anche dalla tradizione, conclude ritenendo probabile la paternità sallustiana dell'opera. Tale attribuzione risulta per lo più accettata e condivisa in questi ultimi anni.

L'apparato critico, pur non volendo essere troppo pesante, riporta le varianti significative per la costituzione e l'interpretazione del testo, i contributi dei moderni editori e studiosi, e illustra i criteri seguiti per la scelta delle lezioni. Certo, le questioni relative ad alcuni passi restano aperte, ma sia dall'apparato che dal commento è possibile cogliere l'accuratezza e il rigore, come a volte anche l'esitazione e il dubbio, con cui l'A. propone o difende qualche lezione. Si veda, per esempio, a I 8-9, pp. 28 (testo) e 44-45 (commento): *perfidiae*, cui altri preferiscono l'emendamento di Eussner *praedae*, è criticamente ineccepibile, come avverte Pasoli, e, a mio avviso, pure consona allo stile di Sallustio (la ricorrenza del termine è alta nelle opere di Sallustio e frequente è pure la 'iunctura': cfr. *Cat.* 21.5 e 48.2; *Iug.* 54.1 e 90.2).

La traduzione, pur essendo rigorosamente letterale, è scorrevole e a tratti anche elegante. Il commento puntuale, abbondante, esaustivo risponde alle domande poste dal testo con numerosi riferimenti alla vita, alle opere, ai tempi di Sallustio e di Cicerone e mira a chiarire, oltre all'ambiente storico, anche le varie questioni filologiche e linguistiche.

La pubblicazione è senza dubbio utile perché presenta in modo completo, organico e rigoroso i problemi relativi all'opera e i contributi forniti dal Pasoli per la loro soluzione.

EMILIO LEONOTTI

M. Zambarbieri, *L'Iliade com'è. Lettura Problemi Poesia*, Cisalpino-Goliardica, Milano, I 1988, pp. 763; vol. II 1990 pp. 1067.

È uscito finalmente in Italia il primo commentario critico dell'intera *Iliade*. È il risultato di una vita dedicata alla penetrazione e allo studio dell'opera di Omero: l'autore mette a frutto le indagini pazienti e profonde, sempre perspicaci, via via condotte sulla prima opera a noi pervenuta della cultura occidentale. Lo scrupolo è quello esegetico. Citando Wilamowitz, l'A. ci avverte che si può leggere *L'Iliade com'è*, per diletto, ma che la critica ci offre un aiuto per la conoscenza di qualche cosa di più alto; essa non distrugge il diletto, ma lo accresce.

L'A. presenta ogni canto in tre capitoli che racchiudono considerazioni distinte e diverse, modi di porsi differenti di fronte al medesimo argomento. Il primo momento è quello della lettura. Il canto viene suddiviso in sezioni, costituite all'incirca dai vari argomenti di cui si compone. Qui viene fatta una esposizione, generalmente verso per verso, del canto. Il testo greco – il testo seguito, tranne che in pochi casi segnalati, è quello di D. B. Monro e T. W. Allen (Oxford 1902, più volte ristampato) – è puntualmente e precisamente tradotto. L'A. in questa parte mette in rilievo elementi di struttura e di composizione poetica, anticipazioni, parole-chiave, richiami e rimandi ad altri canti; ci introduce, per così dire, nell'officina del poeta. Evidenzia inoltre il carattere, i sentimenti, gl'ideali dei

vari personaggi, coglie cioè, con finezza e gusto, il sentimento poetico, illustrando adeguatamente la poesia di Omero nella sua varietà di timbri e motivi. Ma il momento più qualificante è il secondo, che ha nome analisi. Qui l'A. propone, discute e valuta le varie posizioni della critica relative alle questioni emergenti dal canto trattato: non evita le difficoltà, anzi le affronta ad una ad una. Le argomentazioni dei critici vengono riportate nel loro testo originale, seguito da una traduzione puntuale. Per mostrare come il confronto sia ampio ed aggiornato, esemplifico dal canto II (vol. I, pp. 117-154). Relativamente alla *Diapira*, dopo aver illustrato le obiezioni degli analitici, l'A. presenta il cammino della critica valutando al riguardo la posizione di Wilamowitz, P. Mazon, P. von der Muhll, F. Lamml, C. Rothe, J. A. Scott, E. Drerup, J. T. Sheppard, L. Erhardt, W. Schadewaldt, H. Pestalozzi, K. Reinhardt, W. Kullmann e P. G. Katzung. Relativamente al catalogo delle navi presenta, per un primo orientamento, la posizione di W. Schmid, poi la ricerca sul campo di V. Burr, poi i contributi offerti dalla nuova filologia di G. Jachmann, il problema delle fonti nella neoanalisi di W. Kullmann. Chiude l'argomento un paragrafo sui contributi anglosassoni di D. L. Page, R. Hope Simpson e J. F. Lazenby. Per l'ampiezza inconsueta e le particolari caratteristiche dell'invocazione alle Muse riporta e valuta gli studi di W. W. Minton, S. Accame, T. Krischer, A. Lanz. L'analisi termina con un supplemento bibliografico nel quale vengono discussi, per quanto attiene a questo canto, i contributi di G. S. Kirk, M. W. Edwards, C. R. Beye, J. Ebert.

Sono presenti sempre le scuole che si confrontano sulla questione omerica e la formazione dei poemi, i vari indirizzi e le loro giustificazioni, le ipotesi e le loro ragioni. Questo è visibile nell'analisi di ogni canto: significativa quella del canto XVI (vol. II, pp. 260-305). Gli orientamenti critici sulla *Patroclia* prendono le mosse dal Wolff, passano attraverso von Scheliha per giungere fino a Lesky e a H. Mühlestein. La posizione dell'A. non è mai dogmatica, ma sempre aperta e critica. A volte l'analisi è più minuta e frammentata, sempre però esauriente. Cito, ad es., quella del canto XXII (vol. II, pp. 724-750). Vi si parla della leggenda e del nome di Ettore, della sua posizione nell'*Iliade*, del giudizio della critica su di lui, del suo errore e della sua morte, degli dei e del mistero, dei presagi della lirica in Omero, delle forme originarie del peana, della psicostasia, della kerostasia, ecc. Gli elementi tutti vengono valutati nel complesso, nell'intera economia del poema, con attenzione anche alla cultura anteriore ad Omero, ai poemi del ciclo, agli influssi dell'epica omerica sulla produzione seguente, come la lirica, fino all'opera virgiliana.

Il terzo momento di ogni canto è quello delle osservazioni conclusive. Qui l'A. presenta una valutazione complessiva del canto, quanto a moduli poetici, tecniche compositive, stratificazioni, funzioni di personaggi, distinguendo a volte tra elementi che appartengono alla comune tradizione epica e quelli che ne rappresentano la novità originale e irripetibile (vd. ad es. il terzo capitolo del canto XIII e il terzo cap. del canto XXIII), convinto com'è che il poema abbia avuto una genesi non unitaria ma una realizzazione unitaria.

Queste poche righe non possono certo rendere l'idea della densità dei due volumi, nei quali rivive, debitamente valutata e discussa, la sterminata bibliografia omerica, ma più ancora è svelata la complessa bellezza del mondo dell'epica, dell'uomo orientato verso la morte, con i contrasti tra sogno e vita, illusione e realtà, libertà e destino, affetti e rinunce in una metafora superlativa della situazione umana. Penso che l'opera di Mario Zambarbieri sia insostituibile per chi vuole, ora, avvicinarsi all'*Iliade*. All'A., impegnato in un lavoro analogo per l'*Odissea*, l'augurio di un risultato ugualmente felice.

EMILIO LEONOTTI