

JEAN-PIERRE VERNANT - PIERRE VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. II, La Découverte, Paris 1986, pp. 302 in 8, 180 F.

Il secondo volume delle ricerche che i due illustri storici francesi dedicano alla tragedia greca, in relazione all'universo mitico ed alle istituzioni della polis, era annunciato come imminente al momento della pubblicazione del primo, cioè nel 1972. Vicende personali e di lavoro degli autori ne hanno rimandata a lungo la pubblicazione: ora che è uscito non fa rimpiangere l'attesa.

Il primo volume era stato accolto con interesse generale. Tutti hanno riconosciuto la fecondità di un metodo di ricerca che ponesse la tragedia attica in rapporto con le istituzioni politiche ateniesi. Per chi aveva denunciato il limite di un discorso condotto sulle sovrastrutture più che sulle strutture della società, questa nuova serie di contributi risponde, più che con le osservazioni dell'introduzione, con uno dei saggi, dovuto alla penna di Vernant, che sulla scorta di una rigorosa metodologia marxiana, affronta il problema dell'attualità del messaggio tragico. La pagina della *Critica dell'economia politica* che tratta di questo argomento è certamente più legata alla cultura ottocentesca (hegeliana non esitiamo ad aggiungere) che alla metodologia specifica di Marx: Vernant invece, collocandosi, a nostro avviso propriamente, all'interno della metodologia storica della polis greca, ed in particolare di quella attica, prospetta la creazione del soggetto tragico, vale a dire di un particolare tipo umano soggetto ed oggetto di una scelta radicale. In relazione alla vita associata della polis, alle tensioni che la motivavano (ed anche alle esclusioni che la formazione della solidarietà tra certi gruppi nell'ambito della comunità imponeva), l'eroe cessa di essere modello e diventa problema. La tragedia inoltre ha un ruolo decisivo nella presa di coscienza da parte dei membri della città del processo di produzione del fittizio.

È possibile, crediamo, integrare questa proposta: non è necessario fornire rinvii bibliografici per ricordare che l'esemplarità non è estranea alla rappresentazione tragica: basterebbe rifarsi al saggio su Eschilo di Vidal-Naquet compreso in questo volume, cf. p. 116. Ciò che importa piuttosto è che la prospettiva qui delineata costituisce un raccordo teorico efficace e convincente tra la sfera delle strutture socio-politiche e quella dei fenomeni più specificamente culturali, e risponde in questo modo all'esigenza di chiarimento metodologico che era stata denunciata da qualcuno con qualche vivacità, ma non per questo senza fondamento.

Questa raccolta comprende dieci saggi. Nel primo, *Le dieu et la fiction tragique*, all'antico problema del rapporto tra Dioniso e la tragedia Vernant propone di rispondere riconoscendo nel dio l'operatore del gioco tra l'illusione e il reale: su questo gioco si fonda l'illusione tragica ben più che quella della commedia. La proposta lascia aperto un problema, peraltro, in questa formulazione: Dioniso è il dio della tragedia, ma non meno della commedia. Si tratterà di indicare forse l'articolazione tra queste due manifestazioni del divino nel teatro: anche la commedia opera una illusione, pur se in certe situazioni, come la parabasi, la infrange apertamente. Ma il fatto stesso di avere una sede deputata per l'infrangimento è riprova che l'illusione costituisce norma anche per la commedia, sia pur in forma diversa.

Figures du masque en Grèce ancienne, scritto da Vernant in collaborazione con F. Frontisi-Ducroux, considera la funzione religiosa delle maschere divine che la ricerca archeologica ha rivelato. Si tratta della Gorgone, di Artemis Orthia a Sparta

e, naturalmente, di Dioniso. La maschera rende possibile un'alterità, che per queste diverse figure si caratterizza variamente: come morte rispetto alla vita nel caso della Gorgone che impietra gli esseri viventi attraverso il suo sguardo, attraverso il superamento gioioso del limite umano per Dioniso. Di fronte a queste alterità "verticali" Artemis ne presenta una "orizzontale" in rapporto alle aree di confine della vita umana, nelle esperienze di passaggio tra verginità e maternità, tra efebica e virilità, collocate anche topograficamente negli spazi marginali della casa e della polis.

In *Le tyran boiteux: d'Oedipe à Périandre* ancora Vernant indaga sulle linee che, rispettivamente nella tragedia e nel racconto storico di Erodoto, collegano queste due figure di tiranni, caratterizzato da analoga menomazione fisica e da eccessi nella sfera sessuale: sono pagine convincenti, e su questo argomento nel frattempo sono usciti diversi contributi in significativa sintonia con questo saggio, negli atti del convegno urbinato su Edipo cui Vernant non era presente.

Del seguente contributo di Vernant, *Le sujet tragique: historicité et transhistoricité* si è detto; nel volume seguono quindi le due introduzioni che Pierre Vidal-Naquet ha dettato per le edizioni presso Gallimard, nella collezione Folio, delle tragedie di Eschilo e di Sofocle tradotte da P. Mazon: *Eschyle, passé et présent* e *Oedipe à Athènes*. In queste pagine, pur adeguandosi anche alla funzione informativa imposta dalla collocazione, l'autore ha raccolto osservazioni puntuali e stimolanti sulla continuità testuale che la tragedia raccoglie e su quella che da essa procede, e quindi sul rapporto tra tragedia e democrazia, sulla religiosità eschilea (non rievocazione del passato, ma drammatizzazione del presente, ed in particolare tra la funzione della tragedia e l'ideologia della città, che in quella si riconosce e si interroga), sui rapporti di inclusione e di esclusione di persone e di gruppi rispetto alla comunità civica. A proposito di Sofocle V.-N. propone una introduzione essenziale, evidenziando quanto riguarda i rapporti tra il mito e la città, la figura dell'eroe, il tempo della tragedia, sapere e potere. Di proposito l'autore ha avuto la mano leggera nei riferimenti bibliografici, che hanno in questi due saggi un carattere prevalentemente orientativo.

Les boucliers des héros di P. Vidal-Naquet affronta con una analisi funzionale il tema molto dibattuto delle imprese che adornano gli scudi dei sette campioni che si avviano contro Tebe nella tragedia di Eschilo. Dopo aver prospettato, in una lucida pagina di sintesi, la serie di significati mitici ed intertestuali che dovrebbero essere considerati in una analisi globale di questa scena, l'A. propone di leggere la serie delle immagini proiettandole nello schema di un frontone, che le contiene allineate lungo la trabeazione superiore, in modo che nell'angolo sinistro si trova l'immagine di Tideo, alla sommità lo scontro tra Tifone e Zeus raffigurato sullo scudo di Iperbio, ed all'angolo sinistro Dike che riaccompagna in città Polinice. Sebbene V.-N. dichiara con chiarezza il carattere ipotetico di questa lettura, l'inserzione dei sette cerchi nello spazio triangolare risulta abbastanza problematica. Il disegnatore ha inutilmente duplicato lo scudo di Iperbio, che sarebbe comunque al vertice, e il testo non pare che chiarisca le ragioni di questa operazione; anzi V.-N. stesso si esprime in modo non molto chiaro, quando chiama «septième» lo scudo di Anfiraio che nella tragedia è sesto. Inoltre non è agevole l'iscrizione degli otto cerchi nel triangolo isoscele, e la scelta di un disegno che fa aderire alla trabeazione superiore gli scudi lascia un vuoto in basso al centro, un effetto che nessun frontone produce, dato che le statue sono normalmente collocate in porzione prima crescente e poi decrescente in modo da non lasciare vuoti. È difficile dire con certezza se e in che

misura uno schema come quello qui proposto fosse accettabile per un antico: certo esso è inconsueto, e soprattutto realizzabile solo sulla carta per la legge di gravità. Quando un greco pensava ad un frontone, probabilmente avrà pensato a un frontone reale e non a un frontone disegnato.

Questa illustrazione sembra quindi che lasci spazio a qualche aporia; decisamente convincenti appaiono invece le considerazioni che V.-N. propone, concludendo, sulle corrispondenze che legano ognuna delle imprese dei primi sei guerrieri al duello supremo in cui si affronteranno i figli di Edipo: ognuno degli scudi, in qualche modo, anticipa e manifesta un aspetto di quella lotta spietata che costituisce il movente primo e nello stesso tempo la conclusione dell'azione tragica.

Con l'ampio saggio *Oedipe entre deux cités* P.V.-N. ha partecipato al primo numero della rivista «Metis»: in esso egli indaga sul senso dell'opposizione tra Atene e Tebe nell'*Edipo a Colono*, sullo statuto religioso, giuridico e politico che Edipo acquista in Atene, da vivo e da morto, ed infine sui modi in cui l'eroe si inserisce nello spazio scenico, che rappresenta proprio la città di Atene. La prima parte della ricerca approda alla conclusione che di norma la tragedia rimuove la lotta politica da Atene, che viene rappresentata come una comunità unita; Tebe piuttosto, secondo una felice espressione di Froma Zeitlin (ora in *Edipo, il teatro greco e la cultura europea*, Atti del convegno internazionale di Urbino, nov. 1982, Roma 1987, 343-83) è rappresentata come l'anticità, dove trovano luogo tutte le tensioni che il teatro tragico esclude da Atene. La discussione relativa allo statuto è assai complessa e ricca di implicanze. Tra l'altro V.-N. dimostra superflua la correzione $\xi\mu\pi\omicron\lambda\upsilon\nu$ che Musgrave introdusse al v. 637, sulla quale Knox fondava la sua tesi che vuole Edipo cittadino di pieno diritto nella polis, mentre meno chiara risulta l'obiezione di una "impossibilité juridique" dell'uso del termine *metoikos* riferito ad Edipo stesso e quindi a Creonte: sul valore di questa metafora cf. D. Whitehead, *The Ideology of the Athenian Metec*, Cambridge 1977, 35 s., nonché Ch. Segal, *La musique du Sphinx*, Paris 1987, 56. Importa soprattutto la conclusione, che mostra in Edipo una figura marginale tra il suppllice e il salvatore, integrato nello spazio civico anche se non reso omogeneo ad esso: V.-N. osserva infatti che egli resta un intoccabile. A questa si connette l'ultima parte dell'esposizione, che insiste sulla marginalità anche scenica dell'eroe Edipo.

Proseguendo sul tema di Edipo, ancora Vidal-Naquet estende la prospettiva dell'indagine, studiando i caratteri della prima esecuzione scenica in età moderna dell'*Edipo re*, avvenuta al Teatro Olimpico di Vicenza il 3 marzo 1585, e delle traduzioni e degli studi che furono dedicati a questa tragedia nel corso del Settecento francese (*Oedipe à Vicence et à Paris*). La prima stesura di questo saggio risale a un convegno bolognese del 1980: esso ha oggi un sapore di viva attualità, non solo come risposta agli studiosi che pretendono di recuperare il testo antico nella sua purezza, attraverso l'esclusiva esegesi della parola. Il significato totale di un testo è piuttosto la somma delle sue potenzialità che successive generazioni mettono in luce attraverso differenti approcci: la sua storicità consiste anche nel farsi continuamente storia attraverso nuove letture in nuovi orizzonti di attesa; né d'altra parte un testo teatrale, come qui si ricorda e come Anne Uebersfeld ha ampiamente documentato, può essere considerato soltanto parola. Vidal-Naquet osserva fondamentalmente che la lettura che noi possiamo dare della tragedia di Sofocle risulta sempre in qualche modo da quelle delle generazioni che ci hanno preceduto. Non a caso la storia degli studi classici va acquistando uno spazio più rilevato nella moderna scienza dell'antichità.

Il volume si chiude con un saggio di Vernant, *Le Dionysos masqué des "Bacchantes" d'Euripide*. Nel vasto fenomeno del dionisismo, e nella vastissima pubblicistica relativa a questa tragedia l'A. ritaglia gli aspetti relativi al rapporto tra il dio e la maschera: quindi nel corso dell'analisi, mettendo in evidenza il lessico relativo ai fenomeni del vedere e del manifestarsi, sottolineando la pluralità dei travestimenti per cui il dio si manifesta via via come altro, sia nei confronti degli altri *prosopa* tragici sia del pubblico, fino alla rivelazione finale, V. ritrova il motivo a lui caro dell'ambiguità tragica. In particolare le *Baccanti* risolvono questo tema nell'epifania progressiva del divino: in questa dinamica si manifestano i limiti di una città che voglia ripiegare nel proprio ambito politico, fino al trionfo finale dell'alterità. In relazione alla natura sconvolgente del dio che si manifesta assumono senso gli elementi culturali che Euripide desume da varie fonti, dal razionalismo sofistico alla saggezza, fino alla mania ed alla rabbia frenetica (*lyssa*). Volta per volta questi elementi appaiono presso i nemici del dio, nei suoi devoti e nel dio stesso, e le loro valenze si modificano di volta in volta in modo che alla fine risulta che solo la mutevole natura del dio dà loro un senso e un valore. Questa pluralità peraltro, osserva Vernant, colpisce soprattutto noi moderni: l'uomo della polis sapeva vedere in essa soprattutto la manifestazione della natura divina dell'Altro.

È un libro di significato notevole, come abbiamo cercato di mostrare; la sua unità consiste nella duttilità di un metodo che propone connessioni tra le istituzioni sociali e religiose della polis ed il maggior fenomeno letterario che la polis stessa ha prodotto, e proietta questi rapporti anche sulla recezione dei testi della tragedia. La polemica rinnovata contro la pretesa di interpretare la tragedia attraverso l'indagine archeologica sulle sue origini potrà a qualcuno sembrare scontata, ma non è certo infondata e del resto ha qui uno spazio marginale. Resta a questi due autori il merito di aver chiarito il carattere immetodico della pretesa di intendere testi a noi noti attraverso ipotesi più o meno credibili sull'ignoto. Così l'ancoraggio alle istituzioni della polis ed alle forme della recezione è una replica valida a chi rivendica il primato del testo in una sua astratta purezza. Infine ci pare che l'attenzione alle forme di produzione dei valori culturali fornisca un fondamento atteso, per una comprensione teoretica delle ragioni dei nostri studi.

Vittorio Citti

SIMON GOLDHILL, *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. X, 315.

Goldhill propone una lettura semiotica «line by line» della trilogia eschilea, che si avvale dei contributi dell'antropologia, dello strutturalismo vernantiano e, talora, della psicanalisi lacaniana, e che si inserisce nell'indirizzo culturale autorevolmente rappresentato da R. Barthes, J. Derrida e J. Kristeva.

L'autore definisce la sua opera «a departure» rispetto al «weight of Aeschylean scholarship», un «reading» che va distinto dall'estesa tradizione delle «*editiones cum notis variorum*, at the apex of which stands Fraenkel's edition of the *Aga-*

memnon» (sic!), e dalla variegata serie di «literary studies in/on the *Oresteia*» (p. 1), mirando appunto ad investigare «the difficulty of reading and writing about Aeschylus' *Oresteia*» (p. 283).

Di qui, un'esegesi che intende esplorare a fondo il complesso reticolato di «references developing and outlining meanings within the text and intertextuality with other texts» (p. 1), che si propone non di individuare i significati esaustivi dei termini, né di elencarne meccanicamente le polivalenze ed ambiguità, bensì di riconoscere la «metonymic production of language», «how it means» (p. 4), riaffermando la pluralità e l'apertura del testo di fronte al lettore, che decodifica e interpreta il messaggio poetico, così da precludere ogni possibilità di «innocent or natural reading» (p. 5).

Linguaggio, comunicazione, ermeneutica, scambio e interpretazione di segni «are brought to the fore» (p. 6), in un'incessante, talora eccessiva ripetizione di spunti e osservazioni, spesso penetranti, in una reiterata e martellante asserzione dell'inesauribile polisemia eschilea, che, oltretutto, nel rifiuto di ogni «violence of simplification» (p. 6) aggira la difficoltà di operare scelte precise tra varianti e/o interpretazioni diverse.

Da questa appassionata indagine emerge una trilogia spogliata delle sue implicazioni storiche e ideologiche, come pure staccata dalla restante produzione tragica, dalla poesia epica (si veda, peraltro, lo studio del parallelismo tematico fra le 'iniziazioni' di Telemaco e Oreste, pp. 183-95) e dalla lirica arcaica, e, soprattutto, non inserita in una corretta prospettiva di diacronia linguistica, che affronti il problema della polisemia in rapporto alle scelte intenzionali di Eschilo e alla sensibilità del suo pubblico.

La viva attenzione di G. è tutta tesa ad individuare abilmente le strutture oppositive — maschio/femmina, dimostrazione/ostensione, luce/ombra —, operanti al livello sia narrativo, sia linguistico, in una continua e altalenante oscillazione, dalla necessitata ricerca di sicurezza e controllo all'inquieta ammissione di incertezza e dubbio. Così, ad esempio, nel dialogo intensamente drammatico che precede l'uccisione di Clitemestra per mano di Oreste, G. sottolinea il continuo sviluppo di molti termini di relazioni familiari e sociali, che si pongono come i massimi referenti di tutta la trilogia: «φίλος/ἔχθρός, τίκτειν/τρέφειν, πατήρ/μήτηρ, δίκη/νίκη, οἶκος, αἰδώς, σέβας, ἀνὴρ/γυνή — towards the definition and justification of matricide. The interplay of terms which constitute the dramatic action, the opposition of Orestes' and Clytemnestra's language, form a dialectic which constitutes the drama: it is 'the theatre of language'» (p. 183).

Già nell'*Agamennone* viene individuata una serie di segni visibili, quali le stelle e la luce delle fiacole, come ricorrente espressione del desiderio di governo e controllo, presente anche nel tentativo di fissare dei limiti precisi — un'ἀρχή da cui derivare e un τέλος cui finalizzare tutto —, la cui certa determinazione resta peraltro problematica, per quanto la fiaccola della processione finale delle *Eumenidi* dia l'impressione che «the wait for ἀπαλλαγὴ πόνων as imaged by light is in some ways fulfilled» (p. 278).

Proprio quando l'esigenza di chiarezza nella comunicazione diviene primaria, il sistema linguistico diventa «tautologous, negated, unusable as a system of communication» (p. 12) e la parola, una volta pronunciata, sfugge all'ascoltatore, *Ag. 268 πέφευγε τοῦπος ἐξ ἀπιστίας*. Quando, viceversa, il linguaggio ricupera referenzialità e capacità di esatta predizione, come nella lunga scena tra Cassandra e

il Coro, allora, ironicamente, fallisce la ricettività, *Ag.* 1177 *τέρμα δ' ἀμυχανῶ*, «the focus shifts from the manipulation of utterance to the failure to be received» (p. 82).

All'interno dell'inesausta e insoddisfatta ricerca di esatto linguaggio = esatta conoscenza, G. colloca il ricorso alla cledonomanica e ad alcune «directive or predictive etymologies» (p. 61). Così, in *Ag.* 1485-86 *ἰὼ ἱή, διαί Διός/ παναιτίου πανεργέτα, διαί*, che esprime il generale potere di azione, è connesso etimologicamente con il potere di Zeus, così che l'asserzione della 'naturale' interdipendenza linguistica *διαί/Διός* consenta il controllo della narrazione (causa ed effetto/azione) e del linguaggio (assoluta definizione/fuga dallo slittamento semantico). Parimenti, in *Cho.* 949-50, *δίκη ἐ Διός κόρα*, in un tentativo di controllare l'ambivalente *δίκη* del matricida «by finding its natural meaning, its supracontextual sense: *Διός*, 'from/of god', is to provide the irreducible origin» (p. 62). Parallela è la ricerca dell'origine del carattere, sia di Agamennone, sia di Clitemestra. Quest'ultima, definita dal Coro *Τυνδάρειω θυγάτηρ* (*Ag.* 83-84), viene chiamata da Agamennone *Λήδας γένεθλον* (*Ag.* 914), con tutte le ovvie implicazioni della natura adulterina della madre, necessariamente rispecchiata nelle figlie.

Nell'incalzante tensione, magistralmente rappresentata da G., soltanto *πειθῶ*, con la sua carica di fiducia, certezza, sicurezza, sembra in grado di colmare la 'lacuna' tra soggetto/oggetto, significante/significato, tuttavia l'inevitabile apertura ad ambiguità e slittamenti semantici — negativi nella manipolazione e corruzione linguistica operate da Clitemestra ai danni di Agamennone, positivi nelle conclusive promesse di Atena alle Erinni — e, insieme, le tensioni irrisolte nel finale delle *Eumenidi*, fanno sì che «the telos of closure is resisted in the continuing play of difference. The final meaning remains undetermined» (p. 283).

Tra le polarizzazioni evidenziate da G., primaria appare l'opposizione maschio/femmina, ribadita nella predizione di Cassandra *γυνή γυναικός ἀντ' ἐμοῦ θάνη / ἀνήρ τε δυσδάμαρτος ἀνδρὸς πέση* (*Ag.* 1318-19), che riassume l'azione futura in termini di reciprocità e tensione sessuale.

L'uccisione di Agamennone *πρὸς γυναικός* (*Ag.* 1453-54) è valutata e condannata principalmente per le sue implicazioni sessuali e sociali.

Clitemestra, come già Elena, trasgredisce e sovverte le regole delle alleanze matrimoniali, fondate sulla — e fondatrici della — reciprocità dello scambio tra *οἶκοι*. Sia *ἀνδρόβουλον* (*Ag.* 11) sia *πολυάνορος* (*Ag.* 61), entrambi riferiti a Clitemestra, definiscono, per G., la posizione antisociale di un ruolo femminile opposto a quello stabilito dalla società, la cui struttura 'trigenerazionale' è minacciata dall'adulterio, come già dall'incesto e dal cannibalismo, che stanno alle radici del conflitto familiare degli Atridi (*Ag.* 1214 ss., 1538 ss.).

Gli ordinamenti del linguaggio e della sessualità, reciprocamente implicativi, sono visti spezzati nell'adulterio, nella prevalenza femminile, nella violenza contro lo sposo, nel «misuse of language» (p. 98) di Clitemestra. Ma proprio la possibilità di arbitrarietà, trasgressione, ridefinizione sembrano a G. essenziali per la giustificazione del matricidio con l'esclusione della madre dalla procreazione (*Eum.* 657-58), e per lo sviluppo «of a civic language beyond traditional kin-ties» (p. 128).

Il ruolo del padre è uno status culturalmente assunto e culturalmente definito, insostituibile per la sopravvivenza della struttura patriarcale della società, «which is *conceived* rather than *perceived*», e che può prevalere sul ruolo materno per «the power of conceiving in thought» (p. 37), *φρονεῖν*, la capacità di argomentazione

razionale che si riceve da Zeus, l'unico dio non metaforizzabile, e dunque assimilabile solo a se stesso, la cui trascendenza, cioè l'unitaria stabilità di essere al di sopra e al di là di paragoni e similitudini, consente di rimuovere il dubbio della mente. È appunto Zeus che vuole l'assoluzione finale di Oreste, in virtù delle sottili argomentazioni di Apollo e del decisivo intervento di Atena, *παῖς Διός* (*Eum.* 664), la dea che trascende l'opposizione maschio/ femmina offrendo aiuto all'uomo e, in favore dell'uomo, rifiutando il tradizionale ruolo femminile codificato nel matrimonio. La sua «androgyny» (p. 259) realizza la trasgressione, confusione, mediazione dei legami tra maschio e femmina, così come la sua raffinata *πειθῶ* ottiene infine la vittoria nel lungo confronto con le Erinni/Eumenidi.

Eppure, proprio perché operata dalla «Athene's liminal position of both male/not-male, female/not-female», questa riconciliazione rimane, per G., irriducibilmente ambigua e, soprattutto, contraria alle esigenze della polis, «which attempts to designate itself through such polarities as male/female, inside/outside» (p. 280).

Il gioco resta aperto, dunque, e ciò concorre a rendere originale e stimolante questa rivisitazione dell'*Oresteia* che, grazie soprattutto alla celebrazione dello sfarzo lessicale eschileo, può sicuramente offrire un suggestivo contributo agli studi della filologia classica, pur con i precisi limiti già evidenziati, in particolare — e non è poco! — l'assenza di un processo di storicizzazione dei drammi e di una corretta proiezione diacronica dell'indagine linguistica.

Letizia Lanza

SEBASTIANO TIMPANARO, *Per la storia della filologia virgiliana antica*, Quaderni di «Filologia e Critica», VI, Roma, Salerno, 1986, pp. 228.

Questo nuovo contributo filologico di T. affronta uno tra i temi più ardui e affascinanti della critica testuale latina, sul quale non a caso si sono cimentati ricorrenemente i migliori filologi ed esegeti (da Ribbeck a Pasquali, da Funaioli e Paratore a Scivoletto, De Nonno, La Penna, Gamberale e Timpanaro stesso, da Mynors a Geymonat, da Goold, Courtney, Jocelyn a Zetzel) e attorno al quale gravitano molti articoli dell'*Enciclopedia virgiliana* attualmente in corso di pubblicazione: la tradizione indiretta virgiliana. In particolare T. intende discutere il «contributo dei filologi dei primi due secoli dell'età imperiale alla critica del testo di Virgilio» (p. 16): Igino, Celso e Cornuto, Probo, Velio Longo, Urbano, Aspro, con l'aggiunta di un'approfondita analisi delle presunte «varianti antiche» rilevabili in Gellio, in Donato, nel Servio Danielino e in Servio, nonché con la trattazione di quelle lezioni che, infine, potrebbero essere identificate come «varianti d'autore».

Ma, al di là del tema affrontato, questo lavoro rappresenta una autentica lezione di metodo, nel senso che — oltre ai risultati più o meno definitivi conseguiti nella critica delle singole lezioni virgiliane (risultati cui si accennerà poi) — ciò che preme a T. è dissipare ogni ombra nella procedura argomentativa, fornendo nel modo più obbiettivo al lettore-filologo ogni elemento utilizzato (o ipoteticamente utilizzabile ma scartato) in cui l'autore-filologo si è imbattuto, presentando ogni supposizione

od opzione che gli si è affacciata, ripercorrendo la sequenza delle operazioni di tipo induttivo o deduttivo attivate in fase elaborativa. Quasi il suo fosse il compito di un indagatore attento ai moventi possibili degli autori e alla genesi ed esecuzione materiale dei «reati» in esame — l'immagine rinvia intenzionalmente allo stesso Timpanaro di *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Roma 1974, cap. II —, egli si propone di sgomberare il campo da molti atteggiamenti preconcepi e tesi pre-costituite spesso ostili, o quanto meno poco obbiettive, nei confronti della tradizione indiretta. Ed esplicito è il riferimento alle tendenze di quegli studiosi di scuola soprattutto anglo-americana che, pur dimostrando ingegno non comune, hanno dato prova di immetodicità perché abbagliati da assunti che in ogni caso volevano comprovare: tra gli altri G.P. Goold, *Servius and the Helen Episode*, HSPH 74, 1970 (non 1968 come indica T. 13, in una delle peraltro rarissime sviste presenti nel libro), 101-68 e, principalmente, J. E. G. Zetzel, *Latin Textual Criticism in Antiquity*, New York 1981; per non menzionare che di riflesso J. Willis, l'editore teubneriano di Macrobio, già censurato da Nino Marinone nella sua *Nota critica a Macrobio Teodosio, I Saturnali*, Torino 1977², 61-79.

È però nei confronti delle asserzioni perentorie di Zetzel e delle sue tesi che il metodico procedere di T. assume il significato di una vera e propria stroncatura; di fatto il libro di Zetzel, pur dotto, specie nella prima parte appare di tono discorsivo, quasi accattivante, con l'effetto però di riuscire, alla fine, semplificatorio e dunque, proprio per questo, poco equanime: valga, a titolo di esempio, la scansione cronologica su cui si sostiene gran parte del ragionare di Zetzel ma che, poi, risulta piuttosto essere un semplice assioma, non il risultato conseguente a una ricerca: I periodo: periodo repubblicano, da Cratete a Varrone, la scoperta della letteratura arcaica; II periodo: da Igino a Probo, l'«esegesi» alessandrina applicata alla letteratura d'epoca augustea; III periodo: l'età di Gellio, la scoperta della trasmissione del testo e l'uso dei manoscritti come base per la vera esegesi alessandrina. Di qui le deduzioni più gravi contro le quali T. interviene: a) fino all'età degli Antonini (cioè fino a Gellio) non ci sarebbe mai stata collazione di uno o più esemplari manoscritti, per cui, volendo i critici testuali di età augustea applicare gli insegnamenti dei «grammatici alessandrini», nacque un «impulso all' "artificial criticism" [...] se non proprio alla fabbricazione di testi falsi» (T. 65). Mendacio dunque e solo apparente applicazione del metodo critico: «misapplication of Alexandrian principles», Zetzel 50; «Virgil, from the time of his death, was the Roman Homer, and the grammarians consequently felt justified in applying to Virgil a poet scarcely dead, the same criticisms that had been applied by the Alexandrians to the earliest of the Greek poets», Zetzel 30; cfr. anche p. 73; b) solo con Gellio si raggiungerebbe il «culmine della critica testuale romana, il suo "momento alessandrino"» (T. 33): «the age of Gellius, rather than the first century, was the Alexandrian age of Roman scholarship» (Zetzel 74); se Probo infatti possedeva una perfetta conoscenza anche delle sfumature della lingua virgiliana al punto di potersi basare su di essa nell'esegesi e negli interventi di critica testuale, senza la necessità di ricorrere *realmente ai manoscritti*, Gellio agisce diversamente, secondo cioè il genuino metodo alessandrino, che privilegiava il momento della *recensio*: «the main interest that Gellius has for us is in the large number of manuscripts that he claims to have seen [...]» (Zetzel 61); ma allora — ci si chiede tra l'altro — come giustificare il fatto

che Gellio e i suoi contemporanei, così «perspicaci» filologi, si siano spesso lasciati trarre in inganno da lezioni solo apparentemente *difficiliores* e da manoscritti falsificati, come ammette lo stesso Zetzel?

T. 33-34 ironizza su questo «brillante paradosso», lasciando intendere a quali limiti possano condurre interpretazioni forzate e preconette.

Nei grammatici di età augustea, in realtà, non ci può essere stata solo *emendatio ope ingenii*, solo congetture cioè fraudolentemente riportate come se fossero «lezioni» reperite in altri manoscritti; e Gellio *non* potrà essere stato il primo a servirsi della *recensio* inaugurando così una nuova tecnica testuale: senza alcuna ombra di dubbio va già riconosciuto un tentativo di questo tipo a Igino che in *georg.* 2. 247 difese la variante *sensūs torquebit amaror* «ricorrendo a un manoscritto, contro l'autorità degli altri manoscritti da lui conosciuti. La variante sarà vera o falsa, o apparterrà ad una prima stesura virgiliana [...] ma l' "innovazione metodologica" tipica dell'età di Gellio [...] è di Igino, che a sua volta seguiva i grammatici alessandrini» (T. 27).

Più in generale, allora, lo sforzo di T. sarà proprio quello di rivalutare la cosiddetta «tradizione indiretta», dimostrando che *non* «si ha il diritto di ritenere che pressoché tutte le varianti di tradizione indiretta (pervenuteci col nome del filologo che ne sostenne la giustezza, oppure, [...] con le indicazioni generiche *alii*, *quidam*, ecc., o col riferimento a *libri* o *codices*) siano congetturali, e che si possa soltanto dubitare se il tal grammatico congetterà egli stesso o prese per buona una congettura precedente, che si trovava magari in un manoscritto falsificato» (T. 23). E accanto — o, meglio, in conseguenza — a questa più frequente consultazione di manoscritti per lo più non falsificati ritenuti, a volte giustamente, *vetustiores*, T. 44-50 sostiene poi che ci fu una legittima applicazione del criterio della *lectio difficilior*, in modo forse meno sicuro se paragonato ad altre epoche, ma non per questo disprezzabile: l'attenzione a questo tipo di manoscritti riduce assai il rischio di congetture pseudo-difficiliori introdotte «per divertimento» secondo il gusto arcaicizzante di moda in età imperiale (gusto che è divenuto abituale argomento a favore di molte tesi antiprobiane).

Tutto questo non significa certo che i critici virgiliani del I e II secolo decidano sempre correttamente in merito alle singole lezioni: tutt'altro! T. stesso riconosce di giungere in più casi alle medesime valutazioni negative di Zetzel, ma è il sentiero percorso che diverge completamente: egli non si stancherà infatti di ripetere che gli errori andranno imputabili «per lo più a cattiva scelta tra le lezioni tramandate, non a cattive congetture» (T. 180). Per altro, a giudizio di T., gli errori della tradizione diretta virgiliana sono «relativamente pochi» e occorrerà anche all'editore moderno evitare le troppe «congetture eleganti»: «l'alta coscienza stilistica di Virgilio non coincide sempre con un massimo di "perfezione formale", di nitore e precisione lessicali o sintattici; la poetica dell'infinito [...] implica talvolta una certa non-finitezza formale [...] che va rispettata» (T. 182).

Che dire poi in merito al problema delle varianti d'autore?

Anche qui T., che si dichiara nettamente dalla parte degli scettici, formula obiezioni di metodo: a) rimprovera a Zetzel di essersi fatto forte «di un giusto, anche se non sempre ben motivato, scetticismo nei riguardi delle varianti d'autore virgiliane per rifiutare le varianti di tradizione indiretta, che sono tutt'altra cosa» (T. 183); b) le varianti d'autore non debbono essere le scappatoie di fronte a lezioni di particolare valore artistico (cfr. p. e. Funaioli): «alterazioni della tradizione manoscritta

possono dar luogo a varianti anch'esse "belle", così che i criteri della *lectio difficilior* e dell'*usus scribendi*, pur intesi nel [modo?] meno meccanico e scolastico possibile, non permettano una decisione sicura» (T. 184).

Per venire ora nel merito delle singole lezioni esaminate da T., bisogna premettere che egli si è concentrato quasi esclusivamente su quelle varianti di tradizione indiretta, «semanticamente e stilisticamente, almeno plausibili, spesso nettamente superiori alle lezioni dei codici a noi pervenuti, e (che) non hanno contro di sé alcun argomento "documentario" che ne dimostri la falsità» (T. 18). Tra queste, poi, qui se ne signaleranno solo alcune per le quali T. ritiene di aver raggiunto con il suo metodo di investigazione conclusioni certe o significative.

Georg. 2. 246-47: [...] *at sapor indicium faciet manifestus, et ora / tristia temptantum sensu torquebit amaro* (T. 51-58 e 66-67). È questa la lezione dei codici più antichi e di Macr., *Sat.* 6. 1. 47, entrata però nelle edizioni di epoca recente solo col Mynors (1969) e col Geymonat (1973). In precedenza gli editori generalmente avevano *sensu torquebit amaror*, attenuando ma non eliminando del tutto il pleonismo — costituito da *sapor* ripetuto dall'equivalente *sensu* — già denunciato da Gell. 1. 21. 2, il quale, tra l'altro, riporta una variante iginiana: *confirmat et perseverat non hoc a Vergilio relictum, sed quod ipse invenerit in libro qui fuerit ex domo atque familia Vergilii: et ora tristia temptantum sensus torquebit amaror*. (*Amaror* è attestata come *vera lectio* anche da Servio). Orbene: *sensu... amaro* va accettata se si riconosce in essa un primo caso di «*nominis commutatio* riflessiva» (cfr. A. La Penna, «*Nominis commutatio*» riflessiva, RFIC 107, 1979, 5-11) e tenendo poi conto dell'«indubbio intralcio espressivo» (T. 54) della lezione difesa da Igino. Ma a T. preme soprattutto dimostrare la buona fede di Igino di fronte a una *autentica* variante d'autore: come infatti avrebbe potuto Igino non riconoscere la scrittura di Virgilio lasciandosi imbrogliare da un eventuale falsario? Inoltre, trattandosi del primo caso (per ora) accertato nella latinità di «*nominis commutatio*», conviene ipotizzare che «Virgilio vi sia giunto non di primo acchito, ma dopo una stesura iniziale più impacciata» (T. 57), per cui *sensu... amaro* risulterebbe essere la lezione definitiva. Proprio l'accertamento dunque della reale esistenza di una autentica variante virgiliana (non il riconoscimento dell'impostura di Igino, cfr. invece Zetzel 34) depone a favore di *sensu... amaro*. Questo il ragionamento di T.: ma alla fine permane ancora un dubbio che non viene definitivamente dissipato: accertata infatti l'onestà di Igino, nulla di decisivo ma solo ragioni di sensibilità stilistica impediscono a T. «di considerare *sensūs... amaror* come la lezione virgiliana definitiva» (T. 57), lezione che tra l'altro, come ben sa T. stesso, è impreziosita dall'interessante lucrezismo *amaror*.

Aen. 12. 119-20: *alii fontemque ignemque ferebant / velati lino et verbena tempora vincti* (T. 58-67). Al posto di *lino* (così la tradizione diretta, Tiberio Claudio Donato e lo scoliasta danielino) Igino e Flavio Capro che lo segue presentano *velati limo*, rammentando che *limus* è una veste orlata di porpora. Questa volta «i più autorevoli editori e commentatori accolgono *limo* nel testo» (T. 59), eccetto Zetzel 32: «*limo*, in any case, is not correct». T. accosta questo caso a quello precedentemente esaminato e anche qui difende Igino dall'accusa di aver fraudolentemente congetturato una variante: egli avrà trovato *limo* probabilmente nell'esemplare ufficiale dell'*Eneide* scritto a cura di Vario «che Igino aveva a portata di mano nella biblioteca da lui diretta» (T. 62). «*Lino per limo*» sarebbe «un errore plurimotivato», dovuto a scambio di lettere simili, a *lapsus* di autodettatura del copista, a banalizza-

zione del copista che poteva ignorare il significato del termine *limus* designante l'abbigliamento sacrale (T. 63).

Georg. 2. 332-33: *inque novos soles audent se gramina tuto / credere* (T. 69-70). La tradizione diretta ha *gramina*, ma quasi tutti gli editori hanno *germina* (Ribbeck, Conington, Sabbadini, Geymonat) che, in base al Danielino, va fatta risalire ad Arunzio Celso. Zetzel 38 è perentorio nello scartare la tradizione indiretta, ipotizzando anche in questo caso una falsa congettura: niente di tutto ciò invece per T., che tuttavia non è del tutto convinto di *germina*: «io esiterei ad accoglierlo nel testo» (T. 70).

Aen. 1. 44: *illum expirantem transfixo pectore flammis* (T. 77-81). Questa è la lezione manoscritta indubbiamente giusta. Se Probo, come ci informa il Danielino, et «tempore» legit, significherà che ha trovato in manoscritti diversi *pectore* e *tempore*, e che dunque la variante non è frutto di sua congettura (cfr. Zetzel 52). A parte ciò, è comunque «*expirantem* che richiede necessariamente *pectore*» (T. 81), per cui, nello scegliere, Probo ha torto.

Aen. 10. 304: *namque inflicta vadi dorso dum pendet iniquo* (T. 89-90). Qui Probo vede giusto (la maggior parte dei codici ha invece *vadis*), ma usa argomentazioni deboli: occorre notare invece che «con *vadis*, l'*apò koinoú* va perduto e la costruzione è banalizzata» (T. 90).

Aen. 11. 830: *arma relinquunt* (T. 94-99). Si tratta certo di *lectio difficilior* rinvenuta da Probo in qualche manoscritto che si discosta da quanto ci è pervenuto attraverso la divisa tradizione diretta: *arma relinquit* è in M; *arma relinquens* in M² e P²; *arma reliquit* in P¹ e R. A favore della lezione probiana sono anche Ribbeck, Paratore, Sabbadini, Geymonat.

Aen. 12. 605-06: *floros Lavinia crinis / et roseas laniata genas* (T. 99-112). *Floros* al posto di *flavos* è, ad avviso di T., «uno degli apporti probiani al testo di Virgilio più sicuri e, al tempo stesso, più sfortunati» (T. 112). La tradizione diretta e Tiberio Claudio Donato hanno *flavos*; per Zetzel, Courtney e La Penna *floros* è invenzione di Probo. T. accenna alle possibilità di passaggio da *floros* a *flavos* e ipotizza, con ottime ragioni, «un errore inconscio dovuto a "lettura sintetica" [...]»; l'errore, compiuto da uno o da pochi copisti, si è rapidamente esteso «a macchia d'olio», sicché nella tradizione diretta a noi giunta non è rimasta traccia di *floros* (T. 111).

Aen. 10. 672-73: *quid manus illa virum, qui me meaque arma secuti? / quos n e (nefas!) omnis infanda in morte reliqui [...]*? (T. 134-36). Qui la tradizione diretta è divisa tra *quosve* e *quosque*; Tiberio Claudio Donato e Aspro (per quest'ultimo cfr. il Danielino) difendono invece *quosne*, che è nel Bern. 165 (b). È quest'ultima la lezione corretta e T. si trova in questo caso d'accordo con Zetzel 67-68, opponendosi a Mynors e Geymonat che accolgono il banalizzante *quosque*.

Aen. 11. 169: *quin ego non alio dignem te funere, Palla* (T. 157-58). La tradizione diretta concordemente tramanda *digner*, mentre il Danielino probabilmente rifacendosi a Donato o ad Urbano ha appunto *dignem*: si tratta allora di un arcaismo (valore attivo di *dignare*) introdotto nel testo virgiliano da un grammatico? T. non crede, come non crede si tratti di un volgarismo tardo; tuttavia è disposto ad accoglierlo nel testo come già aveva fatto il solo Sabbadini: *digno* potrebbe essere «arcaismo virgiliano» mediato attraverso un poeta neoterico (Licinio Calvo?).

Aen. 2. 349-50: *si vobis audentem extrema cupido / certa sequi* (T. 163-65). Questa è la lezione, indubbiamente giusta, di Servio che riscontrava l'impossibilità

di accettare le due tradizioni manoscritte riportanti *audendi e audenti. Audentem* è congetturale come pensa Zetzel 132? No: essa è anteriore a Servio e tra l'altro è presente in «alcuni codici medievali, non necessariamente dipendenti da Servio» (T. 163). Sabbadini, seguito da Castiglioni e Geymonat, preferisce la lezione *audendi* di M mutando (e peggiorando così ulteriormente) *certa sequi in certast, qui*.

Aen. 3. 225-26: *adsunt / Harpyiae et magnis quatiant clangoribus alas* (T. 189-91). Questa è la lezione dei codici che T. ritiene sicuramente superiore a una variante marginale riportata dal Danielino: *resonant magnis stridoribus alae*. Ma essa è congettura? è autentica variante virgiliana? «Possiamo supporre che il Danielino abbia citato quella variante come "notevole", probabilmente ma non sicuramente virgiliana»; anzi, potrebbe essere «un mutamento arbitrario, consapevole, dovuto a qualche copista infedele» (T. 190). Addirittura T., in questo caso forse esagerando, formula poi anche l'ipotesi di un errore inconscio. Rimane, a mio parere, che nulla si può decidere in modo definitivo: per esempio — restando aperta l'ipotesi dell'autenticità della doppia lezione virgiliana (così R. D. Williams nella sua edizione dell'*Eneide*, London 1973, *ad loc.*) — Virgilio avrebbe potuto sentire il bisogno di variare rispetto ad A. R. B 269: *κλαγγῆ*, detto appunto delle Arpie; egli sarebbe stato poi ripreso da Val. Fl. 4. 498: *stridunt alae*.

Chiudo rammentando che T., nel corso di questo suo appassionato intervento a favore della «serietà» della tradizione indiretta virgiliana, ha indagato su quasi un centinaio di lezioni. Inoltre, animato sempre dalla medesima tendenza favorevole a certi aspetti della tradizione indiretta più in generale (e polemizzando ancora con Zetzel), ha aggiunto due appendici: la prima (pp. 197-200) dedicata a un passo di Frontone (cfr. van den Hout p. 15. 13-19) e la seconda (pp. 200-09) ad «arcaismi veri» e «arcaismi falsi» nella tradizione delle opere ciceroniane.

Stefano Maso

UGO FOSCOLO, *Poesie e carmi. Poesie - Dei Sepolcri - Poesie postume - Le Grazie*, Ed. Naz., Vol. I, a cura di + Francesco Pagliai, Gianfranco Folena, Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985, pp. 1300.

Non c'è da stupirsi del fatto che il primo volume del piano editoriale sia uno degli ultimi ad uscire (mancano infatti solo due volumi dell'Epistolario per completare l'Edizione nazionale di tutte le opere di Ugo Foscolo), se si pensa alla complessità dei problemi relativi alla edizione critica delle Grazie, tanto che per una sorta di arcano riflesso Francesco Pagliai subì la stessa sorte di Foscolo, quella cioè di morire senza aver portato a termine la sua opera. Ne ha raccolto la difficile eredità Mario Scotti, che in anni di amorosa cura ha proseguito e concluso il lavoro fornendo agli studiosi uno strumento di assoluto rigore.

Si conceda allora che queste note si riferiscano solamente all'edizione delle Grazie e all'ampia e del tutto esauriente Introduzione uscita dalla penna di Mario Scotti, non perché l'edizione degli altri testi contenuti in questo volu-

me e l'introduzione ad essi di Gianfranco Folena siano in se stesse meno degne di interesse, ma perché la qualità dei problemi posti dalle Grazie, la loro stessa intrinseca difficoltà e la lunga attesa di una proposta di soluzione portano inevitabilmente il lettore a rivolgere prima di tutto alle Grazie la sua attenzione.

Vi è un pre-giudizio fondamentale nella lettura delle *Grazie*, che dev'essere preventivamente considerato affinché il circolo ermeneutico non sia degradato a quel circolo *vitosus* che temeva Heidegger, ed è il dato di fatto di un'opera di cui si conosce fin nei particolari il processo genetico, ma di cui non si è in grado di constatare la nascita, e conseguentemente di definire il testo.

Questa circostanza ha dato luogo a due atteggiamenti fondamentali nei lettori, in ordine al problema delle esistenza o meno di una struttura capace di organizzare i frammenti: da un lato vi è la posizione del Chiarini, che identificò la struttura col testo, e si lasciò quindi sedurre dalla attrattiva di «finire le *Grazie*», ritenendo che oggettivamente l'insieme dei frammenti potesse ritrovarsi solidamente congiunto in una solida struttura testuale, e dall'altro quella di uno Sterpa, che, giocando crociantamente sulla opposizione di struttura e poesia ed illudendosi di esaltare la seconda eliminando la prima, perveniva ad una concezione frammentistica dell'opera, che di fatto dissolveva qualsiasi possibilità di organizzare i frammenti stessi.

In realtà si può tranquillamente prescindere così dagli arbitri e dalle forzature del Chiarini come dalla assoluta incompetenza filologica dello Sterpa («Se la filologia del Chiarini era stata modesta — commenta Mario Scotti —, quella dello Sterpa era inesistente»), perché quello che importa, soprattutto alla luce di questa edizione e dei suoi criteri informativi, è sottolineare la problematica di fondo e la sostanziale indialezzabilità delle due posizioni, indipendentemente dalla scarsa consistenza dei loro fondamenti. Non solo infatti non è possibile una mediazione tra di esse, *et pour cause*, ma la stessa posizione frammentistica, che al di là dell'estetismo dello Sterpa, sembra poggiare sul pregiudiziale dato di fatto della inesistenza di un testo unitario, viene parzialmente contraddetta dalla esistenza degli schemi e sommari, mentre d'altra parte questo nuovo dato di fatto diventa operativamente impraticabile per la molteplicità e diversità di questi schemi. La macrostruttura presenta caratteristiche di indeterminazione altrettanto consistenti quanto quelle delle microstrutture.

Ma fare una edizione critica non significa necessariamente ricostruire un testo, o, peggio, costruirlo *ex novo* sulla base di indizi più o meno consistenti. In effetti la via seguita prima da Francesco Pagliai nei suoi lavori preparatori, e poi da Mario Scotti nella definitiva predisposizione di questa edizione critica, è quella che fu indicata da Michele Barbi nell'articolo del 1934 *L'edizione nazionale del Foscolo e le «Grazie»*, dove propugnava l'esigenza di assoluto rispetto per i testi lasciando al filologo l'arduo compito di «ritrovare l'ordine vero in tanta confusione» [...] «per modo che si renda evidente tutto ciò che il poeta via via ideò, disegnò, fece e rifece nei diversi tempi, con sì lungo e amoroso travaglio». E nessuno si illuda che questa costituisca una posizione intermedia.

Il problema delle *Grazie* allora nasce qui; nasce nel momento in cui l'ecdotica, usata sapientemente, ci mostra tutte le microfasi di composizione del testo e gli elementi di definizione di una struttura, la cui genesi concretamente si intreccia alla costruzione dei testi e tuttavia presenta la sua autonomia di formazione che i *Som-*

mari e gli Schemi e gli Appunti sulla Ragion poetica evidenziano.

Ancora il Barbi aveva richiamato l'attenzione su questi testi implicitamente indicativi del modo di lavorare di Foscolo, un modo «così vario, e sia pure un po' disordinato, con successivi cambiamenti nel disegno del tutto».

Più di quanto ci ha dato lo Scotti a completamento dell'opera di Francesco Paggioli non è possibile dare: la logica dell'*opus in fieri* appare in tutte le sue articolazioni: è possibile assistere al progressivo formarsi anche di singoli versi lungo il tormentato percorso di tutte le possibili correzioni; e qui si ha il corto circuito dell'emeneutica, perché l'ecdotica è inscindibile dalla critica, salvo che non si voglia vedere la critica come un'inutile avventura fra le pieghe del testo.

Dire con Bédier che «nella critica la filologia non è tutto: non ne è il fine né il principio, e non ne è nemmeno un accessorio: essa ne è assolutamente la condizione», significa richiamare un postulato della critica e della filologia contemporanee, ma significa anche contestualmente distinguere, se non addirittura contrapporre, filologia moderna e filologia classica, o meglio critica delle varianti e critica del testo, talché — come voleva Giorgio Pasquali — «le "varianti d'autore" sono l'ultima ratio della critica testuale, e non è lecito ricorrere ad esse, finché le divergenze si possano spiegare in altro modo», mentre in filologia moderna il problema delle varianti è il problema fondamentale e spesso esaustivo del filologo, che è al tempo stesso anche critico. La frase di Bédier sarà integrata da quanto dice Lanfranco Caretti: «Credo che all'origine dell'interesse per le correzioni, e quindi della costituzione degli apparati diacronici, sia da collocarsi una ragione essenzialmente critica, la quale punta, al di là del problema filologico, a una particolare lettura del testo».

Ma quello delle *Grazie* è un problema di varianti che si pone al limite, né sarebbe legittimo considerarlo (è questo in fondo l'errore lachmanniano del Chiarini) un problema di critica testuale rovesciato; si operi un confronto fra la prima e la seconda redazione dell'*Inno*: un tipico problema testuale sarebbe quello, se ne esistesse la possibilità, di colmare la lacuna dopo il v. 147; il nostro problema invece è quello, per ripetere le parole del Caretti, di puntare «a una particolare lettura del testo».

È noto che la seconda redazione dell'*Inno* «si presenta in una continuità grafica e compositiva di bella copia e non di minuta di primo getto» (Scotti); manca quindi una minuta che dovrebbe aver costituito il passaggio intermedio fra i disordinati frammenti della prima redazione e la seconda definitiva. E va anzi rimarcato questo carattere *definitivo* della seconda redazione dell'*Inno*, perché a questo stadio una redazione definitiva esiste, e il puntuale riscontro fra i frammenti della prima e il testo della seconda ci vien dato da Scotti alle pp. 323-327 dell'*Introduzione*.

I problemi che qui si pongono sono essenzialmente di due tipi, il primo è microstrutturale e consiste nell'esaminare le modifiche che ciascun frammento ha subito (considerato anche il fatto che di molti frammenti esistono diverse stesure); esemplare è a questo proposito l'analisi di Scotti (pp. 190-192) dei successivi mutamenti di alcuni versi della *Vergine romita*; il secondo problema è invece quello della effettiva concrezione di questi frammenti in una struttura unitaria, problema reso poi complesso dal successivo compimento del *Carme* tripartito, che è quasi contestuale alla trascrizione della seconda redazione dell'*Inno*.

Ma tralasciando per il momento le fasi di elaborazione del *Carme* tripartito per motivi di semplicità, vanno considerati i rapporti dei frammenti fra di loro e dei frammenti con la redazione *definitiva*, cioè la seconda redazione dell'*Inno*; appare chiaro, anche dalla disposizione dei frammenti nei manoscritti, che essi nascono di-

spersi e separati, con nessi reciproci molto labili o affatto nulli; non è azzardato dire che l'unico elemento unificante è la ragion poetica, peraltro a quella data ancora inespressa: «Le Grazie sono considerate dal poeta come divinità intermedie tra il cielo e la terra, dotate della beatitudine e della immortalità degli dei, ed abitatrici invisibili fra' mortali, per diffondere sovr'essi i favori de' numi, e impetrare ad essi il perdono della severa giustizia celeste. ecc. ecc.».

I frammenti che costituiscono la prima redazione delle *Grazie* finiscono quindi per ricordare al lettore moderno il *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen, che Umberto Eco assumeva venticinque anni fa come elementare esempio di opera aperta nella prima pagina del suo libro omonimo: «l'esecutore sceglierà prima quello da cui cominciare, quindi, volta per volta, quello da saldare al gruppo precedente», ed esecutore qui significa fruitore, come spiega Eco stesso. Questa diventa infatti la condizione di Foscolo quando da quei frammenti mette insieme la seconda redazione dell'*Inno*, vale a dire una delle molte possibili combinazioni di quei testi; a quel punto egli si mette nella condizione del fruitore, non più dell'autore.

Ciò non è tuttavia paradossale, dato che ogni autore, quando dà l'ultima mano all'opera, ne diventa fruitore, lettore insomma: qui poi la circostanza assume maggiore rilievo per il fatto che non disponiamo delle fasi intermedie della composizione, bensì delle fasi estreme: il discorso si farebbe certo un tantino diverso, se disponessimo anche della minuta della seconda redazione invece che della sola bella copia; li potremmo, se ve ne fossero, vedere delle correzioni che sarebbero varianti dell'autore collocato nella speciale condizione di esecutore, ossia lettore della sua opera, ed è questa infatti la natura per lo più delle varianti d'autore.

Ma il passaggio dalla prima alla seconda redazione dell'*Inno*, dagli inconditi frammenti ad una stesura definitiva, avviene secondo una logica compositiva che è consueta a Foscolo fin dalle sue prime composizioni adolescenziali, e che egli stesso denomina «a mosaico» e così descrive nella edizione londinese dell'*Ortis* (1817) nella lettera del 29 aprile: «Pur se afferrassi tutti i pensieri che mi passano per fantasia! — ne vo notando su' cartoni e su' margini del mio Plutarco; se non che, non si tosto scritti, m'escono dalla mente; e quando poi li cerco sovra la carta, ritrovo aborti d'idee scarne sconnesse, freddissime. Questo ripiego di notare i pensieri, anzi che lasciarli maturare dentro l'ingegno, è pur misero! — ma così si fanno de' libri composti d'altrui libri a mosaico».

Dove il riferimento agli «altrui libri» sembrerebbe fuori posto, date le righe precedenti, se non sapessimo, e la critica delle fonti lo ha ampiamente dimostrato, come Foscolo sapesse appropriarsi di frammenti di testi altrui per realizzare i propri. E non sarà privo di interesse confrontare la citazione di Foscolo con la descrizione dell'intertestualità fornita da Julia Kristeva: «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte».

Il problema si complica tuttavia se si considera che la seconda redazione dell'*Inno* cessa di essere definitiva quasi nel momento stesso della sua stesura: Foscolo lettore, evidentemente insoddisfatto, si riappropria della condizione di autore, operando a margine del manoscritto quelle annotazioni che Scotti edita col titolo *Primi esperimenti per una redazione del Carme tripartito*.

E qui il problema, almeno a considerarlo fenomenologicamente, si presenta in termini abbastanza diversi proprio per la mancanza di una stesura definitiva. Tuttavia non va sottovalutata l'esistenza di una tappa molto importante, che in qualche modo va considerata *definitiva* anch'essa, almeno quanto abbiamo considerato *de-*

finitiva la seconda redazione dell'Inno; mi riferisco alla redazione del *Carme* tripartito conservatoci dal *Quadernone* labronico, redatto, come indica Scotti, «nell'arco di tempo compreso tra il 20 o 21 settembre e il 13 novembre [1813], tranne i versi che si leggono alla pagina 8 di tale fascicolo, che furono composti e trascritti a Milano i primi di luglio del 1814 [secondo la datazione persuasiva del Pagliai, qui seguita da Scotti]». Il testo del *Quadernone* presenta una sostanziale omogeneità di *ductus* e continuità di svolgimento, per cui a parte alcune *crepe*, che un'ultima mano avrebbe eliminato, va considerato un testo unitario, incompiuto tuttavia per quanto riguarda il terzo libro.

Una parte del materiale prodotto nel periodo che va appunto dalla stesura di quelli che Scotti chiama *Primi esperimenti* alla redazione del *Quadernone* costituisce proprio questa redazione del *Quadernone*, ma una parte di questo materiale fu invece accantonata, secondo un procedimento che un anno dopo Foscolo descriveva nella lettera alla Contessa d'Albany del 12 ottobre 1814: «La tela mi s'è allargata nel tessere; ma perché la troppa larghezza poteva forse nuocere al disegno, ho reciso molte parti già belle e tessute, e la composizione sì delle parti, sì dell'Architettura di tutto il poema è pienamente perfetta secondo me [...]». Sulla base di queste indicazioni di metodo e dei sommari Saverio Orlando nel 1974 aveva tentato di condurre ad unità il testo del *Carme tripartito* nella fase di elaborazione immediatamente precedente la redazione del *Quadernone*: «Il testo del *Carme*, anche per effetto di uno smembramento esterno, non si legge in un solo manoscritto, come quello del *Quadernone*; tuttavia basta trascrivere di seguito l'ultima versione dei singoli brani, servendosi degli abbondanti richiami lasciati dal Foscolo (in genere l'aggiunta di un verso dell'episodio destinato a seguire), della redazione precedente (*Inno*) e seguente (*Quaderno* [Orlando usa indifferentemente il termine *Quaderno* e *Quadernone*]) oltre che dei *Sommari*, per avere uno svolgimento nell'insieme intelleggibile». Così Orlando descrive la sua operazione, che Scotti non ripete. Scotti nel recensire il lavoro dell'Orlando non contesta il «proposito di concatenare le singole cellule in svolgimenti continui, cercando l'omogeneità in una condizione di fondo della poesia riflesso di una condizione di fantasia e di vita circoscritta in un arco cronologico breve e ininterrotto» — sono parole di Scotti riferite al lavoro di Orlando —, ma trasferisce il discorso «sul piano della valutazione estetica» contestando la scelta di fondo dell'Orlando di privilegiare testi del periodo fiorentino a fronte di quelli successivi della *Dissertation* del '22, non per il dato ineccepibile che «i versi inclusi nella *Dissertation* in realtà erano frutto del lavoro fiorentino di un decennio prima», ma per il fatto che «esaminando in concreto le due redazioni, dovremo riconoscere che l'elaborazione formale fa compiere un salto qualitativo ai versi, senza che in questo processo intervengano elementi nuovi a mutarne il significato e la struttura»; anche se poi opportunamente avverte che «ai fini dell'edizione critica questa valutazione può costituire un pericolo».

E questo è il problema di fondo della critica delle varianti: o rinunciare alla definitezza del testo, o decidere, non dico arbitrariamente ma nella migliore delle ipotesi convenzionalmente, quale sia il testo definitivo per quella «ragione essenzialmente critica» di cui parlava Caretti. Quello che Scotti chiama il «cauto montaggio» operato da Saverio Orlando ci mette al riparo da questi rischi se e solo se si interviene «in un arco cronologico breve e ininterrotto», prescindendo però, sia ben chiaro, dall'ipotesi che il «momento centrale» del processo debba solo per questo essere «quello più fecondo di risultati».

Torniamo alla affermazione di Bédier, che la filologia è la *condizione* della critica; non può essere che la critica sia la *condizione* della filologia.

Bruno Rosada