# L'ARTEMIDE BAMBINA DI CALLIMACO
## (a proposito di intertestualità)

Un recente documento di lavoro del "Centro internazionale di Semiotica e Linguistica di Urbino", appositamente dedicato a *la notion d'intertextualité*, registra l'ormai generale acquisizione di termini quali 'intertesto' e 'intertestuale' nel vocabolario della critica letteraria contemporanea (peraltro interessata «à toutes les périodes d'écriture, du passé le plus lointain jusqu'au présent»), ma pure invita a un globale ripensamento onde evitare l'indebita confusione dell'intertesto con il cosiddetto ipotesto, se non l'irriducibile pratica della 'critique des sources' (la confusione sarebbe alimentata dall'uso non sempre univoco della stessa terminologia)[1].

Mentre rinviamo ad una lucida disamina 'nostrana' dei termini via via in auge presso i semiotici (il maggiore sforzo distintivo e classificatorio sembra restare quello di Genette)[2], sentiamo quel vago disagio tipicamente procurato dal *déjà vu* (e *déjà lu*): non era la stessa Kristeva, l'inventrice del fortunatissimo termine 'intertextualité', a disconoscere la propria creatura perché malamente adottata quale 'critica delle fonti', e quindi a sostituirla con 'transposition'?[3] Ma, appena nato, il neologismo 'intertestualità' (e affini) ha cominciato a vivere di vita autonoma, imponendosi per chiara evidenza di significato e implicita indicazione di metodo, perché «ha il vantaggio di cogliere oggettivamente ed empiricamente il fenomeno della compresenza di uno o più testi in un altro», senza contare l'ulteriore vantaggio - per noi classicisti - che, «ragionando in termini di intertestualità non si esclude ciò che *imitatio* o 'arte allusiva' sanno cogliere, e ci si adatta a comprendere molto di più»[4]. Si tratta dunque

1 D. Gullentops, *A propos de la notion d'intertextualité*, Urbino 1992, 1 ss. e 22 n.1.

2 Cf. G. D'Ippolito, *L'approccio intertestuale alla poesia. Sondaggi da Vergilio e dalla poesia cristiana greca di Gregorio e di Sinesio*, Palermo 1985, 10 ss.

3 J. Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmè*, Paris 1974, 57 ss. (per il termine 'intertestualità', che in verità traduce la nozione 'dialogismo' di Bachtin, cf. Σημεωτική, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, 143 ss.)

4 Così G.B. Conte-A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica, I, La produzione del testo*, Roma 1990, 87.

di una scelta non solo terminologica, ma teorica e insieme operativa, che implica l'idea di una letteratura dove ogni testo - sempre rivolto ad un lettore competente - si configuri come assimilazione e, soprattutto, trasformazione di altri testi. Qui sta il superamento della critica delle fonti, poiché non si deve credere che l'applicazione della nozione d'intertestualità consista nella semplice individuazione dell'intertesto (l'insieme dei testi che entrano in relazione in un dato testo)[5], ché, in tal caso, l'individuazione dell'intertesto anteriore coinciderebbe con la 'ricerca delle fonti', quella dell'intertesto posteriore con la 'storia della fortuna' o *Nachleben*[6].

Il filologo ha tuttavia la sensazione, se non la consapevolezza, di dover ormai procedere da solo, riconoscendo i meriti 'sistematici' degli studi di linguistica e retorica, ma ritornando all'esperienza che gli è propria, abituata all'imprevedibile, dove la varietà dei casi fa 'saltare' qualsiasi sistema che intenda classificarli troppo ordinatamente.

Basterà non trascurare alcuni 'punti di riferimento'(in senso topografico), conquistati dall'elaborazione teorica soprattutto in campo semiotico, oggi appartenenti a un comune patrimonio culturale, dove sarebbe arduo, talora, distinguere la paternità di questa o quell'asserzione[7]: prima fra tutte (ma si tratta di un *topos* critico, basti ricordare l'aforisma di Wölfflin che tutti i quadri devono ad altri quadri piuttosto che all'osservazione diretta) la dichiarata certezza che nell'opera letteraria le parole non significano in quanto si riferiscono - direttamente - a cose o a concetti o, più generalmente, a un universo non verbale, ma perché rinviano a un sistema rappresentativo già perfettamente integrato nell'universo verbale del linguaggio[8]. L'intertestualità parla dunque una lingua il cui vocabolario è costituito dal complesso dei testi (pre-)esistenti[9], ma soprattutto è *la* condizione della leggibilità letteraria, non cogliendosi il senso e la struttura di un'opera se

5 Secondo la definizione di M. Arrivé, *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris 1972, 28 («l'ensemble des textes qui entrent in relation dans un texte donné»).

6 Cf. D'Ippolito, 23.

7 Oltre al nome di Arrivé, si possono fare quelli di Jenny, Dällenbach, Riffaterre, Genette, Segre, Corti e altri (cf. D'Ippolito, 21).

8 Si suole citare, in proposito, M. Riffaterre, *L'intertexte inconnu*, Littérature 41, 1981, 6.

9 Cf. L. Jenny, *La stratégie de la forme*, Poétique 7, 1976, 266.

non in rapporto a dei modelli, a loro volta risultato di una quantità di testi in progressiva e reciproca relazione: «fuori da questo sistema l'opera letteraria è innaturale: la sua percezione presuppone una 'competenza' nella decifrazione dei linguaggi letterari che ha come condizione la pratica di una molteplicità di testi»[10].

Ne consegue una lettura in senso tutt'affatto 'lineare', intesa a penetrare la superficie 'opaca' del testo, il quale parla una lingua difficile: 'impedita' secondo Sklovskij[11], non unico tra i formalisti russi a cogliere l'opposizione tra linguaggio poetico e linguaggio pratico, quest'ultimo composto di ἐπιπόλαια, già secondo Aristotele, cioè di espressioni comuni, ordinarie, che, in quanto 'superficiali', sono chiare e non necessitano di alcuna introspezione: τὰ παντὶ δῆλα, καὶ ἃ μηδὲν δεῖ ζητῆσαι (*rhet.* 3.1410 b. 21 ss.). La ζήτησις invece dell'intertesto letterario, di quella pluralità di testi nascosti (τὰ ἄδηλα), di codici sottesi all'evidenza, spetta istituzionalmente proprio al filologo, però consapevole che «un testo può assomigliare ad un altro non per derivazione diretta..., ma perché l'uno e l'altro possono rimandare ad una comune codificazione letteraria»[12]. In questa prospettiva, sembra opportuno rivisitare la nozione pasqualiana di 'arte allusiva', che esalta - in un sistema bilanciato dove ogni autore produce un testo per un lettore ideale - la ripresa, e la scoperta, preferibilmente puntuale: anche di una sola parola.

Oltre a questa memoria, per così dire, localizzata, e dunque disposta alla scoperta di quei «nessi inediti»[13] altrettanto puntualmente localizzati dal filologo, esiste una memoria 'circolare' che scopre in qualunque singolo testo «l'impossibilità di vivere al di fuori del testo infinito», secondo una suggestiva definizione di Barthes[14], valida a superare la spesso meccanica inclusione del testo in una serie culturale (come in una serrata catena di cause ed effetti) e a confermare l'appartenenza della *parole* al 'testo infinito' della *langue*, nella fattispecie poetica, già risultato comprensivo delle varie *paroles*. Per

10 Così Conte-Barchiesi, 88.

11 Sulla definizione di Sklovskij e sulla nozione di linguaggio 'pratico' (opposta a quello di linguaggio 'poetico') di Jakubinskij, cf. B. Ejchenbaum, *La teoria del 'Metodo formale'*, in T. Todorov, *I formalisti russi*, tr.it. Torino 1968, 44 ss. (cf. 38).

12 Così G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985², 115.

13 L'espressione è di M. Corti, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino 1983, 70.

14 Così R. Barthes, *Il piacere del testo*, tr.it. Torino 1975, 36.

non ripetere qui cose (anche da me) già dette, vorrei ricorrere ad una εἰκών, un'immagine forse un po' ardita: il testo è come se avesse un inconscio non (solo) individuale ma (anche) collettivo, e rispondesse ad alcune strutture originarie (o, meglio, generative) non rintracciabili immediatamente in un dato testo, ma piuttosto percepibili in rapporto a un modello che non è più un testo particolare, bensì «un insieme di tratti distintivi»[15] reperibili in più testi e costitutivi di un codice. Non abbiamo tuttavia invocato la nozione iunghiana di 'archetipo', ché, non a caso, è parsa più utile ad affermare, con E.R. Curtius, la centralità nella creazione poetica dei «grandi motivi, leggende, elementi tramandati dalla storia più lontana», appunto «intesi nel senso delle immagini-archetipi di Jung»[16]. Lungi dal voler abbracciare l'intera tradizione (letteraria) europea come categoria ideale, ci preme anzi dichiarare che qui non interessano tanto i *topoi*, ovvero quel deposito, anche 'autorevole', di «idee di carattere generale, tali da poter essere usate in ogni discorso e in ogni scritto»[17] al fine di persuadere retoricamente: il nostro non è un interesse tematico, ma formale, e per 'trasformazione' di un testo intendiamo - etimologicamente - una modificazione, sempre m o t i v a t a, che tocchi le forme sia dell'espressione sia del contenuto.

Siamo entrati nel vivo della questione. Il superamento della positivistica *Quellenforschung* non avviene con la scoperta dell''intenzione' dell'autore (peraltro difficile da recuperare), ma piuttosto con l'oggettiva *observatio* della trasformazione testuale come fosse in atto. L'approccio intertestuale, in fondo, non è che la regola del lettore-filologo-modello, immerso nella testualità almeno quanto gli autori che abitualmente frequenta, e immune dai difetti del lettore-filologo-empirico, perché in grado non solo, e non tanto, di individuare 'quali' testi entrino in relazione in un dato testo, ma 'come' i testi variamente sottesi si trasfondano nel nuovo testo col risultato di una rinnovata, anzi riformata, produzione di senso. Così, una nozione forte come il 'dialogismo' di Bachtin resta forse la più idonea per una rilettura intertestuale anche delle letterature classiche. Il filologo può infatti concordare col semiologo nel constatare come la nozione altrettanto

[15] Cf. Conte-Barchiesi, 95.

[16] Cf. R. Antonelli, *Filologia e modernità*, introduzione a E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, tr. it. Firenze 1992, XVII.

[17] *Id.*, XXV.

forte dell'ipogramma di (lontana) matrice saussuriana[18] privilegi il processo di derivazione delle microstrutture poetiche, comportando un'apertura obbligata e un po' meccanica verso l'ipotesto, laddove nell'orizzonte bachtiniano agisce una sorta di dinamismo che investe le stesse macrostrutture, orientando comunque la lettura poetica in senso affatto unidirezionale. Il testo dialoga con i testi precedenti ma è anche aperto a quelli futuri, poiché le tradizioni letterarie si conservano e vivono non certo nella memoria soggettiva dell'individuo, e neppure in una psiche collettiva, ma nelle «forme oggettive» della cultura[19]. Bachtin esalta il principio della interazione permanente dei 'discorsi', dove la parola, per così dire, contiene l'autore e sa di avere un lettore: «ogni parola letteraria sente con maggiore o minore acutezza il proprio ascoltatore, lettore, critico e riflette in sé le sue previste obiezioni, giudizi, punti di vista. Oltre a ciò la parola letteraria sente accanto a sé l'altra parola letteraria, l'altro stile» e, naturalmente, «la parola colta è parola rifratta»[20]. Il principio per cui la parola è il *medium* eternamente mobile, e mutevole, della relazione dialogica ha la virtù di rompere ogni chiusura del testo senza comprometterne la convenzione formale di unità, guidandone la lettura oltre l'individuazione dell'ipotesto, e verso una continuità sia seriale che circolare, al fine di cogliere quell'insieme di possibilità semantiche che orientino in modo pertinente l'interpretazione del testo. Solo così l'intertestualità «se révèle indispensable à la structuration du texte poétique et à l'orientation de sa lecture»[21].

Avevamo tuttavia accennato a come il filologo debba ormai procedere da solo, con nuova consapevolezza dei propri mezzi. Anche perché da parte semiotica (e retorica), donde si sono tratte preziose indicazioni metodologiche, sembra annunciarsi una sorta di abbandono della letteratura, la quale peraltro imponeva uno sconfinamento di campo, così che «retorica e linguistica hanno sempre più accettato il limite di un'analisi che, se vuol superare i confini della frase, cambia nettamente di statuto»[22].

18 Cf. Gullentops, 2 s. Da qui (in sostanza da una consapevole *abusio* della nozione di Saussure) partono le ricerche analitiche di Riffaterre.

19 Cf., in proposito, T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique suivi de Ecrit du cercle de Bakhtine*, Paris 1981, 131.

20 Cf. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, tr. it. Torino 1968, 255 e 264.

21 Così Gullentops, 22.

22 Così Conte-Barchiesi, 99. Senza contare che un'analisi raffinata come, ad esempio,

Il filologo dovrà dunque riconoscersi lettore privilegiato dell'intertestualità, e il filologo classico doppiamente privilegiato. Oggi, che la nozione di testo vince su quella di autore, è semmai il lettore a fare (fin troppo) da protagonista; in più il filologo classico, già lettore-modello per istituzione, legge testi di una letteratura, e cultura, dove l'idea tutta moderna di originalità (la 'pura' ispirazione di eredità romantica) non sfiora la mente di autori e fruitori per i quali la mimesi è, notoriamente, cardine poietico ed estetico.

Molto opportunamente, i recentissimi *Studi di estetica* monograficamente dedicati alla nozione di *mimesis* - di nuovo al centro della riflessione teoretica occidentale[23] - si appropriano dei saggi 'classici', e noti in àmbito filologico, di Koller, Reiff, Flashar, mentre annunciano, nell'introduzione, un intervento di V. Kapp, intitolato *Intertextualité et rhétorique de citations*, e così motivato: «Un neologismo recente come quello di intertestualità ha concettualmente più di una affinità con l'idea di mimesis: una riflessione su questo rapporto può dare consapevolezza e spessore a una discussione che in alcuni casi sembra bruciarsi tutta nell'attualità... Abituati a considerare l'imitazione come copia servile e influenzati dal discredito che il romanticismo aveva gettato sull'idea, ci si era dimenticati della pluralità di significato del termine originario (i.e. *mimesis*), con gravi conseguenze anche per l'interpretazione della cultura antica»[24].

Nella (nostra) cultura antica, considerata sotto l'aspetto letterario, dobbiamo comunque distinguere fra letteratura greca e latina. Quest'ultima nasce in relazione con i modelli greci già raccolti in sistema: «abbiamo dunque a che fare con una duplice serialità che presuppone spesso un bilinguismo poetico; e risulta di per sé evidente che tutte le operazioni che coinvolgono una pluralità di linguaggi finiscono per alimentare una sensibilità allusiva». In una letteratura come quella latina, già per nascita, grazie a traduttori-letterati e traduttori-poeti, esplicitamente 'al secondo grado'(il metaforico

quella di Riffaterre, condotta concretamente su un testo (*Le rouet d'Omphale* di Victor Hugo) e sottoposta a verifiche concrete come, ad esempio, quelle di Gullentops, non sembra ormai implicare riferimenti teorici inediti (semmai un richiamo al dialogismo bachtiniano piuttosto che all'ipogramma post-saussuriamo, cf. Gullentops, 16 ss.), ma risponde ad una *observatio* necessariamente filologica.

23 Cf. la *Presentazione* di E. Mattioli, n. 7/8, 1993, 5 ss.

24 *Id.*, 6.

'palinsesto'!), persino la trasgressione (neoterica) riposa sulla tradizione (alessandrina), mentre in séguito sempre più emerge una «volontà di adeguamento» nei confronti dei modelli 'classici', come insegna l'esemplare rapporto Virgilio-Omero[25]. Il dialogo con la tradizione greca dà la misura, variamente graduata, di quella 'rigenerazione' che la vecchia triade *interpretatio, imitatio, aemulatio* tentava di definire e distinguere. Natura e funzione dell'allusività di Orazio, ad esempio, stanno, secondo Pasquali, nella tensione tra forme antiche e contenuti nuovi o, meglio, nella tensione dentro le stesse nuove forme, poiché anche «lo stile e il verso è insieme vecchio e nuovo»[26]. Il programma poetico è comunque implicato nella stessa elezione di modelli 'classici' (Archiloco, Alceo), tradotti sì, ma poeticamente, e dunque rigenerati (perché rimotivati): nel caso di *O navis referent in mare te novi* (1.14) un'allegoria costruita quale 'metafora continuata', l'ode rappresenta, come ho tentato 'artigianalmente' di dimostrare[27], l'esemplare trasformazione di un testo (anzi di più testi) di cui si conserva la forma progettuale: come se la nave-stato alcaica venisse smontata e, pezzo per pezzo, rimontata con gli aggiornamenti imposti dal contemporaneo e 'augusto' referente. Ne risulta però un testo carico di quel «senso storico» che propriamente «implica non solo l'intuizione dell' 'essere passato' del passato, ma anche quello della sua presenza», un testo di uno «scrittore tradizionale», ma, in termini eliotiani, «acutamente consapevole del suo posto nel tempo, della sua contemporaneità»[28].

Veniamo finalmente alla letteratura greca, a partire dal πρῶτος εὑρητής, in realtà di tutta la letteratura d'Europa: il sentimento, ancora di Eliot, che tale letteratura, dopo Omero, ha una «simultanea esistenza e forma un ordine simultaneo»[29] è forse eccessivo. A noi basta osservare che nel *corpus* omoglotta della poesia greca, e nell'arco che l'abbraccia dall'età arcaica a quella alessandrina, è possibile

25 Cf. Conte, 41.

26 Cf. G. Pasquali, *Arte allusiva*, in *Pagine stravaganti*, II, Firenze 1968, 277.

27 Cf. M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria*, Roma 1990, 207 ss.

28 Così T.S. Eliot, *Il bosco sacro, saggi di poesia e critica*, tr.it. Milano 1971 (si tratta delle celebri pagine sulla dialettica fra «tradizione e talento individuale»).

29 Così E.R. Curtius, *Studi di letteratura europea*, tr. it. Bologna 1963, 404 (Eliot è in compagnia di Joyce e Hofmannsthal: tutti e tre, per Curtius, individuano «uno spazio e un tempo unitari; lo spazio è l'intera Europa occidentale, il tempo è quello della sua tradizione» da Omero in poi, cf. Antonelli, XV).

apprezzare in modo speciale la nozione d'intertestualità. A cominciare, si diceva, da Omero.

Se è vero che è possibile cogliere il senso e la struttura di un'opera soltanto in rapporto a dei modelli, la vecchia formula Ὅμηρον ἐξ Ὁμήρου σαφηνίζειν può ben significare oltre la lettera l'unica possibilità intertestuale, sincronica e diacronica ad un tempo. Poiché prima di Omero non c'è che Omero. Ma dopo di lui vale la formula, questa volta bacchilidea, ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφός: a indicare già linguisticamente l'alterità nella continuità della tradizione; e a cogliere - nel 'grande mare dell'oggettività' intertestuale (greca), dove (come di norma) reminiscenze imitazioni calchi allusioni confluiscono, senza distinzione che non sia funzionale, verso un principio unitario e costruttivo del discorso poetico - la specialità dell'allusione.

Si riconosce (rispetto ai poeti romani) che «gli Alessandrini l'avevano già conquistata all'interno di una sola lingua, ma appunto grazie allo sviluppo di istituti letterari, codificazioni specifiche, generi e sottogeneri poetici, la grande tradizione precedente si offriva come un intertesto ricco di voci contrastanti»[30]. Occorre in merito, e in primo luogo, invocare quel processo - così 'materiale' da condizionare modi e forme del produrre poetico - rappresentato dal compiuto passaggio dalla cultura orale a quella scritta. L'allusione - 'conquistata', si diceva, dagli Alessandrini - si presenta come un invito particolare e persino individualizzato alla partecipazione di un desiderato *Mitspieler* che sappia stare al gioco[31] quando ormai la partecipazione certa perché 'fisica' di un'intera collettività è venuta meno da tempo. La 'cultura del libro', ormai istituzionale, assieme all'affermarsi della filologia, anch'essa ormai istituzionale, comporta la generalizzata diffusione libresca anche della poesia: è questo il dato distintivo, rispetto al passato, dei nuovi modi della comunicazione, e della mutata destinazione della letteratura. I riflessi dell'ormai definitivo transito al testo scritto, per essere letto e riletto, sono avvertibili nella maniera propriamente alessandrina del riuso della parola altrui: l'allusione, la cui esistenza, e consistenza, dovrà dirsi «subordinata al libro» non meno dell'esistenza stessa della filologia[32].

30 Così Conte-Barchiesi, 100.

31 Sul concetto di arte come 'gioco' e sulla necessità di *mitspielen*, cf. H.G. Gadamer, *L'attualità del bello*, tr.it. Genova 1986, 25 ss.

32 Per la nascita della filologia «come disciplina intellettuale autonoma», cf. R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica. Dalle origini all'età ellenistica*, tr. it. Napoli 1973, 22.

Naturalmente, non si vuole qui escludere che forme di allusione esistessero in precedenza (e non si fa riferimento allo statuto già antico della parodia, il cui inventore, Ipponatte, non a caso sarà amato da Callimaco, e neppure si rinvia alle sistematiche allusioni comiche a testi seri, costitutive della paratragedia, ad esempio aristofanea). Si intende qui affermare, necessariamente schematizzando: se è vero che l'intertestualità non riguarda esclusivamente una cultura dominata dalla letteratura scritta (la poesia epica e quella simposiale, dette e trasmesse oralmente, sono 'continue' trasformazioni di modelli poetici noti), è pur vero che i modi e le forme dell'intertestualità registrano variazioni apprezzabili, lungo l'arco, si diceva, proteso dall'età arcaica a quella alessandrina. E, in età alessandrina, data la perfetta trasformazione del messaggio da orale a scritto (non ci sembra inutile insistere, un'ultima volta, su questo dato 'materiale'), accade che il comporre dialogando filologicamente (il poeta *doctus* è anche filologo) con una tradizione 'compiuta', e comunicando con un lettore che «poteva riconoscere a suo comodo e 'assorbire' e 'pensarci su'», produce qualche 'nuova' conseguenza, se è vero, d'altra parte, che «soltanto quando il linguaggio viene fissato per iscritto diventa possibile riflettere su di esso»[33].

L'allusività è la necessaria attitudine di una poesia che dialoga sistematicamente con una 'tradizione' data per conclusa, e dunque leggibile come un testo storicamente acquisito perché fissato per sempre, su cui è dato riflettere, riflettendo sulla forma stessa del testo. La poesia alessandrina è così la prima (nella cultura europea) metapoesia che programmaticamente enuncia le regole del gioco intertestuale (come già, grazie però alla parodia, il metateatro aristofaneo scopriva le carte del testo tragico, mentre, ancor prima, la parodia ipponattea aveva scoperto e decostruito la finzione dell'*epos*) esponendo la propria poetica nel corso stesso del poetare: finendo per produrre taluni espliciti e compatti *Programmgedichte* (il prologo degli Αἴτια di Callimaco, le *Talisie* di Teocrito, il mimo VIII di Eronda), ma cominciando da unità progettuali anche minime, magari affidate alla singola parola (allusiva) come alla più sottile e tuttavia materiale espressione del progetto poetico.

[33] Così E.A. Havelock, *La musa impara a scrivere*, tr.it. Roma-Bari 1986, 137 e 140.

* * *

Non andrò oltre nell'analisi dell'allusione, e del suo 'disvelamento', per non ripetere cose già dette altrove[34]. Preferisco portare l'esempio (come la geometria dimostra con le figure, diceva E.R. Curtius, così la filologia con i testi) di un intertesto che, dall'età arcaica a quella classica, quietamente, per così dire, si stratifica e si consolida per poi impreziosirsi, in età ellenistica, grazie ad un elegante 'capriccio' (in senso musicale) callimacheo, che, per ragioni finora non ben chiarite, estrosamente varia un mito tradizionale come quello della 'vergine selvatica', raccontato in poesia soprattutto per inneggiare alla divina Artemide, e secondariamente per ricordare l'emula Atalanta.

Ci apprestiamo - e dall'inizio, appunto secondo la formula dell'inno cletico - ad assistere alle vicende e virtù della dea. Osserva l'editore e commentatore dell'inno callimacheo che «per decenni la scena della piccola Artemide, che all'età di appena nove anni chiede al padre eterna verginità e i privilegi della dea della caccia, è apparsa come un tipico quadretto di genere ellenistico: solo nel 1952 la pubblicazione di un papiro ha dimostrato che il motivo preesisteva a Callimaco e che egli ha indubbiamente modificato, ma non creato la scena»[35].

In verità, il frammento di inno eolico contenuto nel *PFouad* 239, pubblicato da Lobel e Page, ha innanzitutto permesso di ricostruire una *fabula* le cui funzioni narrative si trovano non solo in riferimento ad Artemide. Abbiamo già trattato questo argomento[36]: ne riportiamo qui succintamente i termini testuali, anzi intertestuali.

Il fr. 44 A (a) V. di Saffo

]σαυορες..[
Φοίβῳ χρυσοκό]μᾳ τὸν ἔτικτε Κόω.[
μίγεισ(α) Κρ]ονίδᾳ μεγαλονύμῳ.
Ἄρτεμις δὲ θέων] μέγαν ὅρκον ἀπώμοσε
κεφά]λαν· ἄϊ πάρθενος ἔσσομαι
].ων ὀρέων κορύφαισ' ἔπι

34 Cf. Bonanno, 24 ss.

35 Cf. F. Bornmann, *Callimachi hymnus in Dianam*, Firenze 1968, XXII.

36 Cf. Bonanno, 105 ss. (cui rinvio per la bibliografia relativa al problema dell'attribuzione, e per una più minuta trattazione dei singoli testi).

]δε νεῦσον ἔμαν χάριν·
ἔνευ]σε θέων μακάρων πάτηρ·
ἐλαφάβ]ολον ἀγροτέραν θέοι
].σιν ἐπωνύμιον μέγα·
]ερος οὐδάμα πίλναται·
]. [.]...μαφόβε[..]ἔρω

era già stato messo in relazione da Lobel e Page con *scol. anon.* 3 Diehl (= *carm. conv.* 3 Page) ἔτικτε...Λατὼ / Φοῖβον χρυσοκόμαν.../ ἐλαφηβόλον τ' ἀγροτέραν / Ἄρτεμιν, dove tuttavia la coincidenza degli epiteti non sembra sufficiente ad inferirne un'obbligata dipendenza. Gli stessi Lobel e Page citavano per il motivo della verginità (a parte Callimaco) *HVen.* 26 ss., dove Estia, come Artemide e Atena, insensibile al sorriso di Afrodite,

ὤμοσε δὲ μέγαν ὅρκον, ὃ δὴ τετελεσμένος ἐστίν
. . .
παρθένος ἔσσεσθαι πάντ' ἤματα δῖα θεάων.

Naturalmente non compete a Estia l'aspirazione alla caccia e alla selva. Aspirazione invece di Atalanta, mortale seguace della divina Artemide, e capace di fuggire a lungo il γάμος ἀνδρῶν nonché gli 'Αφροδίτης δῶρα, e, come racconta Theogn. 1292,

ᾤχετο δ' ὑψηλὰς ἐς κορυφὰς ὀρέων.

Atalanta, a differenza della divina Artemide, non sarà per sempre παρθένος, e dovrà infine cedere pur contro voglia (καὶ μάλ' ἀναινομένη) all'implacabile legge di Afrodite. Per l'aspetto propriamente testuale, il racconto teognideo è prezioso, non solo per la probabile attribuzione dell'inno eolico a Saffo, ma anche perché suggerisce, in una probabile lettura, una sicura correzione:

κοῖχωμαι μεγά]λων ὀρέων κορύφαις ἔπι
θηρεύοισα κτλ.

Si impone un verbo di moto in quanto κορύφαις è sicuramente un accusativo, e non un dativo eliso: in greco lo stato in luogo si costruisce col dativo semplice oppure accompagnato da ἐν. Il caso di ἐπί col dativo unicamente reperibile in E 523 ἐπ' ἀκροπόλοισιν ὄρεσσιν riguarda un cumulo di nuvole radunate e s o s p e s e da

Zeus s o p r a eccelse montagne. Una conferma (allusiva?) sembra venire da un passo di Aristofane, che, in *Nub.* 279

ὑψηλῶν ὀρέων κορυφὰς ἔπι,

racconta (con aulica anastrofe come nel canto eolico, noto, evidentemente, e oggetto di attenzione anche prima di Callimaco) l'azione - espressa con il verbo di moto ἀρθῶμεν (v. 276) e dunque con l'accusativo κορυφὰς (ἔπι) - delle divine, nonché vergini (v. 299 παρθένοι) Nuvole, topicamente anelanti alle vette dei monti, in ossequio a una privilegiata tradizione. La sorridente vena aristofanea sdrammatizza, ma pure riconosce, una vicenda femminile, umana e divina.
La stessa vicenda sembra avere interessato - in àmbito lirico - Ibyc. S 199 Page

[ ]ναρ.[
[ ]δολοπ[λόκ-
[ ]φαθ' ω[
[ ]. τερασ.[
[ ].ν μελέων.[
[ ἐ]πικρατέως[
[].νουκος.[
[ ]ν γάρ νιν αν[
[ ]ήνατο π[ο]τ̣ν̣[ι-
[ ]ας κορύφ[ας
[ ].θεω[
[ ]ἀθανάτα[
[ ].νο̣ι[.]α[
[ ]ν̣μ[

Dagli esigui resti papiracei affiorano ben tre elementi ascrivibili, ed anzi essenziali alla morfologia del racconto della vergine selvatica. L'indispensabile Afrodite è assicurata dall'epiteto δολοπλόκος, esclusivo della dea. La virago antagonista è invece deducibile dalle due funzioni narrative che le competono: il preliminare casto rifiuto e la successiva ricerca delle vette montane. Palmare risulta - non meno di κορυφὰς - ἀν]ήνατο *vel* ἀπαν]ήνατο, che si attiene al codice (oltre che del citato Teognide) di Hes. fr. 76.6 M.-W. ἴετ' ἀναινομένη δῶρα [χρυσῆς Ἀφροδίτης e 73.4 s. ἀ]παναίνετο φῦλον ὁμιλ[εῖν / ἀνδρῶν ἐλπομένη φεύγ]ειν γάμον (il soggetto è Atalanta), nonché 26.12, dove le vergini Πορθαονίδες dimorano sugli ἄκρα κάρηνα del Parna-

so, ἔργ' ἀπανα]ι[νό]με[ν]αι χρυσο[σ]τεφάνου Ἀφροδίτης. Dell'uso di (ἀπ)αναίνεσθαι, specifico ἐπὶ τῶν κατὰ τοὺς γάμους καὶ τὰ ἀφροδίσια, avvertivano peraltro gli antichi grammatici (cf. Harpocr. 31.7 Dindorf)[37].

Dal racconto così intessuto - nient'altro che un macrotesto con varianti formali, tutte, per così dire, adiàfore - la trama 'tiene' fino in età ellenistica, quando subentra, si diceva il capriccio, ma ora, per restare alla metafora tessile, si dovrà parlare di 'ricamo' callimacheo, che impreziosisce e insieme precisa taluni dettagli. Uno, innanzitutto, non ha mancato di impressionare gli interpreti, incluso Bornmann, il quale - come prima accennavamo - nel capitolo (introduttivo all'edizione commentata) *L'inno ad Artemide e la tradizione degli inni* dà particolare rilievo all'età infantile della dea, mentre nel «frammento di inno eolico contenuto nel papiro la dea che parla non sembra essere una bambina»[38]. Ma leggiamo l'esordio callimacheo, ai vv. 4 ss.:

> ἄρχμενοι ὡς †ὅτε πατρὸς ἐφεζομένη γονάτεσσι
> παῖς ἔτι κουρίζουσα τάδε προσέειπε γονῆα·
> «δός μοι παρθενίην αἰώνιον, ἄππα, φυλάσσειν,
> καὶ πολυωνυμίην, ἵνα μή μοι Φοῖβος ἐρίζῃ,
> δὸς δ' ἰοὺς καὶ τόξα κτλ.»

L'accattivante allocuzione - «in Omero un discorso comincia immediatamente con δός solamente quando i due interlocutori sono su un piede di parità ... o chi parla è in posizione di superiorità» - subito annuncia «la confidenza che la piccola ha col padre degli dei e la sua impazienza di avere tutto e subito»[39]. La precoce Artemide inserisce, tra il primario desiderio παρθενίην αἰώνιον... φυλάσσειν e l'immancabile proponimento οὔρησι οἰκήσω (v. 20: conseguente alla domanda 'totalitaria' di v. 18 δὸς δέ μοι οὔρεα πάντα), una serie di petulanti e vezzose richieste, che surclassano quelle del «racconto tradizionale dell'inno lesbico»[40]: oltre a πολυωνυμίην .../... ἰοὺς καὶ τόξα e, dopo

[37] Se la protagonista qui sia Artemide (o altra vergine selvatica, ad es. Atalanta) non è il caso di chiedersi: per maggiori dettagli, cf. comunque quanto scrivevo in Bonanno, 115 s.

[38] Bornmann, XXIV.

[39] Così Bornmann, 7 (cf. p. 8: «a tutto l'episodio allude Ov. *met.* 1.486 ss. *inque patris blandis haerens*, scil. Dafne, *cervice lacertis/'da mihi perpetua, genitor carissime' dixit/'virginitate frui': dedit hoc pater ante Dianae'*. Ma il tono è più sentimentale»).

[40] Così Bornmann, 8.

un bizzoso ripensamento circa frecce, arco, faretra (provvederanno i Ciclopi), φαεσφορίην, χιτῶνα (frangiato, e che non superi il ginocchio!), ἑξήκοντα χορίτιδας Ὠκεανίνας, nonché Ἀμνισίδας εἴκοσι νύμφας (vv. 11 ss.).

Bornmann, che annette grande importanza al papiro dove, peraltro, uno scolio marginale menziona Callimaco[41], non esita a credere che il motivo della παρθενίη αἰώνιος sia ricavato dall'ἄϊ πάρθενος (ἔσσομαι) del canto eolico, di cui sarebbe intellettualistica traduzione il sostantivo astratto accompagnato dall'aggettivo prosastico (cf. le consimili neoformazioni πολυωνυμίη e φαεσφορίη). Mentre, riportando l'attenzione sulla scena, il suo modello sembrerebbe Φ 505 ss., dove Artemide, in lacrime, corre a rifugiarsi presso le ginocchia di Zeus ( δακρυόεσσα δὲ πατρὸς ἑφέζετο γούνασι) per sottrarsi alle furie di Era. Esiste anche il precedente di Teti, che prega il padre abbracciandogli le ginocchia e carezzandogli il mento, al fine di ottenere, sempre a dispetto di Era, aiuto per i Troiani e vendetta per Achille (A 500 ss.). Lo studioso osserva che «l'Artemide di Omero che siede sulle ginocchia del padre è adulta, e l'effetto che ne consegue non preoccupa la fantasiosa ingenuità dell'epos, mentre in Callimaco il gesto della bambina acquista di colpo un nuovo valore in coerenza con tutto l'atteggiamento della dea; d'altra parte il richiamo alla scena di Tetide è in chiave umoristica» (si noti peraltro che, mentre la dea adulta accarezzava il mento di Zeus, la dea bambina tenta di toccargli la barba) «perché riporta in un ambiente familiare - una piccola fanciulla cosciente di sé e capricciosa, insieme a un padre bonario, scetticamente rassegnato alla gelosia della moglie - quello che in Omero è detto in tono molto serio e ha implicazioni tragiche per i destini della guerra»[42]. Ci troviamo insomma ad apprezzare «una trasposizione in termini borghesi del motivo epico tradizionale che compare nelle scene in cui Zeus consola Artemide e promette aiuto a Tetide», ed «anche il tema del dio che già da fanciullo vuole avere i suoi privilegi è tradizionale» (per Apollo, cf. *HAp*. 127 ss., Eur. *IT* 1249 ss.; fanciullo precoce è anche Hermes, cf. *HMerc*. 17 ss.)[43].

Certamente incontriamo qui una «transposition» (nella dizione

[41] Cf. Bornmann, XXVIII: la lettura καλλι[μαχ è comunque suggerita *dubitanter* dai primi editori Lobel e Page, cf. CQ 2, 1952, 1.

[42] *Id*., XVIII (per l'accenno 'borghese' a Era da parte di Zeus, cf. vv. 30s.).

[43] *Id*., XXVIII; XXIV.

kristeviana) di ben localizzate memorie omeriche in versione 'borghese', ma la novità di Artemide bambina non si dovrà unicamente al fine di razionalizzare l'improprio accoccolarsi di Artemide adulta sulle ginocchia del padre (Φ 505 ss.), bensì, sempre razionalisticamente, alla necessità di giurare per tempo sull'eterna παρθενίη. Mentre sarà da rovesciare la logica per cui l'accorrere della bambina alle ginocchia del padre è in coerenza con tutto l'atteggiamento della dea: l'atteggiamento della dea è in coerenza con la scelta di aver fatto di Artemide una bambina.

Quanto al clima 'borghese', si conferma indubbiamente il fatto - già rilevato dai critici appunto a proposito degli inni callimachei - che «gli dei dell'Olimpo appaiono umanizzati e rimpiccioliti; spesso la sacralità del mito sfuma nei toni distaccati della fiaba o, peggio ancora, sfocia nello scherno e nell'ironia»[44]. L'*Inno ad Artemide* è esemplare in tal senso, caricandosi anche oltre - là dove si descrivono le dee-mamme pronte a chiamare i Ciclopi o Hermes in funzione di spauracchio per una figlia troppo vivace - di note bozzettistiche e di ordinaria quotidianità[45]. Avremo modo di tornare su quest'episodio. Conviene per ora fermarci al v. 6, con cui inizia il discorso della piccola Artemide, che Herter ebbe a definire un capolavoro della poesia callimachea[46].

Colpisce subito ἄππα, un *hapax* altrove ricorrente nell' *Etymologicum Genuinum* che sembra darlo come macedone[47], e che da Bornmann è definito *Lallwort* di marca ellenistica, inserito tra i vocaboli non epici presumibilmente d'invenzione callimachea: a parte Esichio (α 681 L.), che spiega ἄππας con ὁ τροφεύς, non sarà certo il

[44] Così G. Serrao, *La poetica del "nuovo stile": dalla mimesi aristotelica alla poetica della verità*, in *Storia e civiltà dei Greci*, a c. di R. Bianchi Bandinelli, IX, Roma 1981, 235. Opportunamente Bornmann osserva che «Callimaco è stato preso troppo sul serio» da H. Staehelin, *Die Religion des Kallimachos*, Diss. Zürich 1934, e rinvia alle «giuste osservazioni sul carattere degli dei negli *Inni* di Callimaco» in A. Körte-P. Händel, *Die hellenistische Dichtung*, Stuttgart 1960, 22 (Bornmann 1968, XXV n.2).

[45] Cf. R. Pretagostini, *La poesia ellenistica*, in *Da Omero agli Alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, a c. di F. Montanari, Firenze 1988, 296.

[46] Cf. H. Herter, *Kallimachos und Homer*, in *Kleine Schriften*, München 1975, 385.

[47] Cf. *Etym. Gen.* α 1377 L.- L. (= *Etym. M.* α 2054 L.- L.), che definisce ἄττα come ἐπίφθεγμα τιμητικὸν νεωτέρου πρὸς παλαιότερον, e informa: εἴρηται παρὰ τὸ ἄππα κατὰ Μακεδόνας, τροπῇ τοῦ π εἰς τ. Si veda, in proposito, Chantraine *DELG* I 99.

caso di seguire la traccia epigrafica che riferisce il termine a un sacerdote di Zeus, o i papiri che lo attribuiscono a un prete cristiano[48]. Il nostro ἄππα è però un ipocoristico che linguisticamente rinvia a πάππα, ἄττα, ἄπφα, «terme de tendresse» secondo Chantraine, il quale cita ἀπφύς, «papa», di Theocr. 15.14[49].

Ma il nostro ἄππα è anche una 'spia', disposta a guidarci all'agnizione di una voce omerica, unica quanto peculiare: l'*hapax*, e vocativo, ἄππα non può non richiamare l'*hapax*, e vocativo, πάππα, già dall'antico lessicografo chiosato con προσφώνησις παιδὸς πρὸς τὸν πατέρα, perché «adatto a un fanciullo carezzevole»[50], ed in effetti pronunciato da Nausicaa, quando 'carezzevole' si rivolge al padre per ottenere il carro e le mule, in vista della gita al fiume in compagnia delle ancelle (ζ 57 ss.):

> «πάππα φίλ', οὐκ ἂν δή μοι ἐφοπλίσσειας ἀπήνην
> ὑψηλὴν εὔκυκλον, ἵνα κλυτὰ εἵματ' ἄγωμαι
> ἐς ποταμὸν κτλ.»

Più decisa (come già grammaticalmente dimostra l'uso dell'imperativo in luogo dell'ottativo), ai vv. 6 ss. dell'inno, Artemide domanda:

> «δός μοι παρθενίην αἰώνιον, ἄππα, φυλάσσειν,
> καὶ πολυωνυμίην, ἵνα μή μοι Φοῖβος ἐρίζῃ,
> δὸς δ' ἰοὺς καὶ τόξα κτλ.»

Le due richieste, a parte l'identica προσφώνησις al padre, si esprimono con l'identico uso della finale, introdotta (rispettivamente dopo cesura femminile e maschile) da ἵνα, identicamente accompagnato dal

48 Cf. Bornmann, 8. Una sintetica ma compiuta documentazione fornisce Chantraine, l.c. Che non si tratti di un'invenzione callimachea sostiene con verosimiglianza R. Schmitt, *Die Nominalbildung in den Dichtungen des Kallimachos von Kyrene*, Wiesbaden 1970, 9.

49 Chantraine *DELG* I 100: si tratta di una «série de termes hypocoristiques» (ἄπφα, ἀπφίον, ἀπφία, etc.) «à géminée aspirée expressive».

50 Così J.B. Hainsworth, *Omero. Odissea*, II (libri V-VIII), Milano 1982, 192. Il lessicografo (Hesych. π 439 Schmidt) dipende da *schol.* ζ 57 (I 298 Dindorf) πάππα· πάτερ. ψελλιζομένη ἐστί τις φωνή, προσφώνησις φιλοφρονητικὴ νεωτέρου πρὸς πρεσβύτερον κτλ. B. Marzullo sottolinea che πάππα è «solo qui» (scil. ζ 57), ma E 408 «offre παππάζειν, altrettanto isolato sebbene mascherato, parlando dei figlioletti che scherzano sulle ginocchia di chi torna dalla guerra» (*Il problema omerico*, Milano-Napoli 1970², 231).

verbo al congiuntivo e in *explicit*.

Passiamo alla risposta paterna. Nel caso di Alcinoo, il re sagace intuisce la vera ragione (il vagheggiato γάμος) della richiesta (taciuta per pudore da Nausicaa) e benevolmente promette (vv. 68 ss.):

> «οὔτε τοι ἡμιόνων φθονέω, τέκος, οὔτε τευ ἄλλου.
> ἔρχευ· κτλ.»

Nel caso di Zeus, il dio sornione e sorridente, risponde alla bimba (che, viceversa, non vuol sentire parlare di γάμος) in consonanza col regale, pur se mortale, predecessore (vv. 29 ss.):

> φῆ δὲ καταρρέζων· «ὅτε μοι τοιαῦτα θέαιναι
> τίκτοιεν, τυτθόν κεν ἐγὼ ζηλήμονος Ἥρης
> χωομένης ἀλέγοιμι. φέρευ, τέκος, ὅσσ' ἐθελημός
> αἰτίζεις, καὶ δ' ἄλλα πατὴρ ἔτι μείζονα δώσει.»

Qui la tecnica, indubbiamente 'alessandrina', della ripresa non si esaurisce, tuttavia, in una serie di echi microtestuali, ma investe l'intera situazione, dove il rovesciamento del 'giovane' desiderio femminile - παρθενίη *vs* γάμος - annuncia un tono semiserio, come si vedrà, tutt'altro che estemporaneo, ma lungamente protratto quanto armoniosamente calibrato. L'aspetto serio dell'operazione callimachea, se non la sua stessa legittimità, sta comunque nell'identificazione già omerica di Nausicaa con Artemide, due volte celebrata da un celebre, iterato μακαρισμός (mentre la fanciulla è due volte definita παρθένος ἀδμής). Notissimo, innanzitutto, il paragone che esalta Nausicaa nel gruppetto (δμωαὶ καὶ αὐτή) impegnato al gioco della palla (vv. 102 ss.):

> οἵη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεα ἰοχέαιρα,
> ἣ κατὰ Τηΰγετον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον,
> τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείης ἐλάφοισι·
> τῇ δέ θ' ἅμα νύμφαι, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο,
> ἀγρονόμοι παίζουσι· γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ·
> πασάων δ' ὑπὲρ ἥ γε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα,
> ῥεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι·
> ὣς ἥ γ' ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἀδμής.

«L'oggetto o *tertium comparationis* di questa bella similitudine (che attirò l'attenzione di Virgilio *Aen.* 1.498-502)», osserva Hainsworth, «è

la preminenza di Nausicaa, ma l'evocazione di Artemide, la più casta tra le dee, implica la purezza di Nausicaa e l'innocenza del suo gioco» (in verità, l'espressione παρθένος ἀδμής sembra insinuare un pizzico d'ironia tragica, nel momento in cui la protagonista, che sogna le nozze, si libera simbolicamente del velo assieme alle compagne, per giocare)[51].

Il richiamo ad Artemide si rinnova nell'altra e non meno celebre similitudine, pronunciata dall'accorto (e, sembrerebbe, edotto) Odisseo, che, prima di paragonare Nausicaa a un tenero virgulto di palma, ne ribadisce la somiglianza con la dea (vv. 150 s.):

> Ἀρτέμιδί σε ἐγώ γε, Διὸς κούρῃ μεγάλοιο,
> εἶδός τε μέγεθός τε φυήν τ' ἄγχιστα ἐίσκω.

Non stupisce a questo punto che, con studiata inversione, mentre in Omero, a guardare la propria figlia circondata dalle ninfe, γέγηθε δὲ φρένα Λητώ (ζ 106), in Callimaco, vedendo che tra le ninfe vengono scelte le proprie figlie, χαῖρε δὲ Καίρατος ... χαῖρε δὲ Τηθύς (v. 44) nell'affidarle Λητωΐδι. Ma c'è di più. La scena della visita di Artemide all'officina di Efesto, con le conseguenze 'biotiche' (le bimbe impaurite dai Ciclopi e dall''uomo nero' Hermes) e umoristiche che ne derivano, è tutta esemplata, con qualche rischio di parodia, sulla già favolosa apparizione del 'mostruoso' Odisseo in ζ 127 ss., un passo che si colloca precisamente fra le due citate similitudini.

Odisseo sbuca (ὑπεδύσετο) dalla selva, simile a un leone dagli occhi infuocati (οἱ ὄσσε δαίεται) che si avventa in mezzo (μετέρχεται) alle greggi, e orribile (σμερδαλέος) appare a Nausicaa e compagne, perché imbrattato (κεκακωμένος) di salsedine. È nota la reazione delle due ancelle, le quali (v. 137)

> τρέσσαν δ' ἄλλυδις ἄλλη ἐπ' ἠϊόνας προὐχούσας,

mentre Nausicaa non si scompone (v. 139 ss.):

> οἴη δ' Ἀλκινόου θυγάτηρ μένε· τῇ γὰρ Ἀθήνη
> θάρσος ἐνὶ φρεσὶ θῆκε καὶ ἐκ δέος εἵλετο γυίων.
> στῆ δ' ἄντα σχομένη· κτλ.

51 Hainsworth, 195.

L'Artemide callimachea raggiunge, a sua volta, l'antro dei Ciclopi in compagnia delle ninfe, ma subito (v. 51)

αἱ νύμφαι δ' ἔδδεισαν, ὅπως ἴδον αἰνὰ πέλωρα,

atterrite in particolare dal terribile unico occhio (φάεα μουνόγληνα... δεινὸν ὑπογλαύσσοντα) e dal pesante ansimare, per cui (v. 62 s.)

... οὐκ ἐτάλασσαν ἀκηδέες Ὠκεανῖναι
οὔτ' ἄντην ἰδέειν οὔτε κτύπον οὔασι δέχθαι.

Il poeta non si sorprende, perché le stesse figlie degli dei, neppure tanto piccole, hanno normalmente paura dei Ciclopi, che le divine madri usano come spauracchi. Ed improvvisamente, dai recessi questa volta casalinghi, avanza (ἔρχεται) Hermes, cosparso (κεχριμένος) di cenere. Mentre tutte le bimbe, pur divine, si spaventano, leziosamente coprendosi gli occhi con le manine, la sola Artemide, all'età di tre anni, restava indifferente e osava, anzi, strappare un ciuffo di peli dal petto di Bronte. A maggior ragione, ora che di anni ne ha nove, si rivolge ai Ciclopi (v. 80):

τῷ μάλα θαρσαλέῃ σφε τάδε προσελέξαο τῆμος.

Il θάρσος, a Nausicaa infuso da Atena (ζ 140), appartiene *naturaliter* ad Artemide. Una differenza che obbedisce alla verisimiglianza del nuovo μῦθος, che così brillantemente rinnova l'antico. Allo stesso registro sembra rispondere la presenza delle 'mitiche' cerve che tirano il carro divino, in luogo delle mule che tiravano il carro di Nausicaa.

Gli interpreti non hanno mancato di rilevare precisi e circostanziati raffronti (il v. 51 dell'inno, ad esempio, αἱ νύμφαι δ' ἔδδεισαν, ὅπως ἴδον αἰνὰ πέλωρα, è variazione di κ 219 ... τὸ δ' ἔδδεισαν ἐπεὶ ἴδον αἰνὰ πέλωρα: si tratta della reazione dei compagni di Odisseo di fronte alle belve nella dimora di Circe). Ma, ribadiamo, non sono tanto le riprese puntuali e verbali a impressionarci, quanto le movenze del nuovo racconto, la sua *Stimmung*, atta a suggerirci una non banale rimotivazione di quello che, fra gli inni callimachei, «ha incontrato il minor favore della critica», impegnata nella ricerca di «un filo conduttore», di «un'idea centrale», di «una determinata figura di Artemide»[52].

52 Cf. Bornmann, XXVI.

Sembra almeno acquisita, ormai, la struttura deliberatamente rapsodica dell'inno, il cui progetto narrativo si compie a tappe, di episodio in episodio, per così dire, con frantumata continuità. La ricerca di un perno - si diceva di «un filo conduttore», «un'idea centrale» - non solo risulta vana, ma pure incongrua, se il testo manifestamente esibisce una elaborata *variatio* tematica, non imputabile, dunque, al caso né tanto meno all'imperizia. E, quanto alla 'figura di Artemide', sembrano superati i tentativi di determinarla con l'occasione di una cerimonia (quella della Diana Efesina) o d'identificarla con la dea cirenaica[53].

La celebrazione di Artemide, nell'inno callimacheo, si risolve fuori da ogni occasione, e vocazione, religiosa: in pura favola, di ascendenza tuttavia letteraria. Nel senso che la motivazione del racconto è percepibile (oltre che espressa) all'interno di un universo letterario, nella fattispecie quasi totalmente identificabile con l'enciclopedia omerica. È un fatto che per i poeti Alessandrini gli inni omerici I-VI appartengono a una tradizione canonica cui attingere senza distinzione dall'Omero dei poemi[54]. Gli inni omerici 'lunghi', per il prevalere della parte narrativa, sono il primo termine di riferimento, però aperto a tutto l'*epos*: che il Callimaco degli inni sia un 'Ομηρικὸς κατ' ἐξοχήν non richiede, osservava del resto Herter, alcuna dimostrazione[55]. Resta semmai da dimostrare non solo '*quanto*' Omero stia nel Callimaco degli inni (ed ora nel nostro inno), ma '*quale*' intertesto omerico cooperi col testo callimacheo alla costruzione di un nuovo senso.

L'immagine di Artemide bambina è certamente il dato più vistoso del nuovo racconto, e forse quel 'perno' più volte ricercato dalla critica, attorno al quale la *fabula* intreccia i più vari episodi, dove abbondano i tratti borghesi e realistici, ma in forma fin troppo aggraziata, come pretende la stessa protagonista.

Una protagonista che rischia addirittura di assumere - in un famoso saggio di Snell - il ruolo, autoironico, di *alter ego* femminile di un autore (Callimaco) felice di chiamare «la sua maniera di poetare 'gio-

53 *Id.*, XXVI.

54 *Id.*, XV.

55 Herter, 371. Sulle inevitabili differenze di composizione e di 'gusto', converrà sempre citare G. Perrotta, *Storia della letteratura greca*, Milano 1946, 74 s. (cf. Serrao, 235).

co da fanciulli' (παίζειν) e le sue poesie 'gioco ' (παίγνιον). 'Come un fanciullo' (παῖς ἅτε), dicono di lui i Telchini nel sesto verso del prologo degli *Aitia*, egli compone le sue brevi poesie. Quest'infantilità di Callimaco è così genuina che egli è stato il primo poeta greco capace di rappresentare l'infanzia, sia pure con una leggera sfumatura d'ironia, che lo salva dal cadere goffamente nel puerile[56]. L'identificazione con l'infantile 'creatura' sembra tuttavia esclusa dalla presenza di «qualcosa della bonarietà del nonno, nel modo come Callimaco vede la piccola Artemide, senza sentimentalismi, senza rinunziare alla sua superiorità di adulto e senza voler artificiosamente fare il bambino»[57]. Un esempio saggistico, certamente alto, di come far entrare in gioco le intenzioni e la psicologia dell'autore.

Vediamo, invece, come il punto di vista intertestuale può lavorare oggettivamente, ed esclusivamente, sui testi, colti in flagrante e reciproco dialogo. La favola di Artemide bambina rispetta i dati del mito con uno scrupolo e una compiutezza inusitati fino a Callimaco: e fin da quando παρθένος, ἐλαφήβολος, ἀγροτέρα veniva chiamata la dea in quell'inno eolico ritenuto principale 'ispiratore' dell'inno ellenistico. Dove, peraltro, la precisata età della protagonista comporta una razionalizzazione e non una semplice variazione del racconto tradizionale. Il quale sembra così ridimensionarsi o, se si vuole, assumere la misura di una favola destinata ad un pubblico adulto, e aduso al precetto ἀμάρτυρον οὐδὲν ἀείδω, per l'occasione operante al secondo grado. Intendo dire che l'imborghesimento e il rimpicciolimento (anche anagrafico) di Artemide sono legittimati da una realtà attestata in poesia, dunque dal già raccontato *in litteris*.

Un'operazione in qualche modo analoga (metapoetica) interessa il tema dell'ἔρις fra Artemide e Apollo: tema che, annunciato fin

56 Così B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, tr. it. Torino 1963[4], 377. Il saggio, intitolato *Il giocoso in Callimaco*, già compreso nella prima edizione (Hamburg 1946: *Über das Spielerische bei Kallimachos*), presenta non pochi punti discutibili circa la poetica callimachea e, più in generale, alessandrina, ma, per quanto riguarda *das Spielerische* (non senza la componente dell'umorismo e dell'ironia), precede di qualche anno il saggio di Chr.M. Dawson, *The Iambi of Callimachus*, YClS 11, 1950, 138 ss., che inserisce i giambi callimachei nella «vasta classe dello *spoudaiogèloion*. Un tipo di letteratura che offriva saggi consigli con cortese *humour* o con scherzosa e malcelata ironia» (Serrao, 232). Ma «anche a proposito di alcuni inni si può parlare di poesia serio-comica», osserva più di recente Pretagostini, 298.

57 *Ibid.*

dall'inizio (v. 7 ἵνα μή μοι Φοῖβος ἐρίζῃ) come *lo* scopo delle svariate richieste, è svolto lungo una serie di 'allusioni' all' omerico *Inno ad Apollo*, che certamente «ha fornito a Callimaco elementi strutturali e singoli temi», però con un singolare effetto. Osserva puntualmente Bornmann che «il ricevimento della dea nell'Olimpo (168 ss.) vuole contrapporsi a quello di Apollo all'inizio dell'inno omerico (1 ss.); come là le armi di Apollo erano raccolte dalla madre (5 ss.), così qui Hermes riceve quelle di Artemide (142 s.); Apollo discende dall'Olimpo per scegliere una sede per il suo oracolo (216 ss.), Artemide per raccogliere le ninfe (40 ss.): la voluta reminiscenza di *h.h.Ap.* 225 al v. 41 serve a richiamare l'affinità fra le due scene; il motivo topico del luogo che piace più di tutti alla divinità, che a 183 ss. viene svolto con sorprendenti novità, era già nell'inno omerico (220); l' εὐρὺ θέμειλον del tempio di Artemide a Efeso (248) riecheggia i θεμέλια... εὐρέα del tempio che Apollo tentò di fondare presso la fonte Telfusa (254 s.); etc.»[58]. D'accordo. Ma l'ἔρις tra i due fratelli divini si risolve in Callimaco 'a parole', col contrappunto di *loci similes* che spostano la competizione dal piano esistenziale a quello letterario: una soluzione metaforica, nella fattispecie metapoetica, in ogni caso squisitamente alessandrina.

È ancora la letteratura a risolvere il 'caso' di Artemide, umanizzata e bambina, con una rivisitata applicazione dell'Ὅμηρον ἐξ Ὁμήρου σαφηνίζειν, per cui l'immagine epica della dea adulta, impropriamente accucciata presso il padre, viene 'corretta' ed anzi sostituita dalla figura umana e fanciullesca di Nausicaa. La fanciulla Nausicaa è la garanzia (omerica) che la piccola Artemide callimachea è veramente umana, essendo anzi l'αἴτιον (letterario) dell'umanizzazione di un'Artemide peraltro ringiovanita: una umanizzazione, e un'età, richieste dal 'nuovo' realismo ellenistico, ma suggerite da una figura tradizionale disposta a ripresentarsi con altra maschera sulla scena letteraria[59].

Nausicaa, però, inevitabilmente reca con sé le risonanze del proprio racconto : non solo taluni precisi spunti di uno degli episodi più

58 Così Bornmann, XVI.

59 Artemide è 'interprete' di Nausicaa, se si vuole l'"interpretante': sulla 'ri-presentazione' del primo segno, nei confronti del quale il secondo diviene l'"interpretante' (Peirce), si sofferma Gullentops, analizzando la possibile serie infinita, e regressiva, dei segni, dato il carattere «représentatif» del segno e la funzione «interpretative» del suo referente (a sua volta segno di un altro referente, e così via, cf. Bornmann, 15 ss.).

celebri del mito di Odisseo (la sua epifania, ad esempio, che fa scappare le compagne e non Nausicaa), ma anche l'aura incantata e soffusa attorno a tutto il sesto canto dell'*Odissea*, la cui protagonista femminile, la più giovane (!) tra le donne omeriche, umane e divine, la παρθένος ἀδμής che sogna le nozze inutilmente (almeno dentro i confini di 'quella' favola), bella come la divina παρθένος ἀδμής Artemide, tenera come un virgulto di palma, nato, se non a Delo (nella visione di Odisseo), pur sempre nella terra dei Feaci, proiezione ideale di tutte le terre che ignorano la guerra, dove le navi raggiungono direttamente la meta senza nocchiero e senza timone, dove la stessa competenza tecnica sembra avere «tutti i tratti di una 'gratuità' in certo modo irrazionale», rivelando «un aspetto ludico, pari a quello delle danze, dell'amore, del gioco della palla di Nausicaa sulla riva del fiume»[60].

Nausicaa pensava sí alle nozze, ma ancora giocava. Le regole di quel gioco erano destinate a resistere a lungo per rimotivare un 'altro' gioco. A ben vedere, la stessa provvisoria ambiguità dell' eroina omerica, annunciata dall' eroe che le domanda se sia donna o dea, riaffiora durevolmente nell'Artemide callimachea, per sempre umanissima dea. Certo, in Callimaco, Artemide è proprio piccola (ha solo nove anni), il mostro che fa scappare le sue amiche è effettivamente un orrido Ciclope (ma è poi il fuligginoso Hermes a reimpersonare Odisseo sporco di salsedine). Il rischio della parodia è comunque, e sempre, evitato: non c'è alcun declassamento dell'antico e primo racconto, non c'è alcuna 'lotta tra due intenzioni'(Bachtin), la parola di Callimaco contro la parola di Omero. C'è anzi, da parte callimachea, un'osservazione minuta ma non pedante, amorevole e insieme distaccata, del testo omerico.

Non si è mancato di decantare la 'tecnica' con cui Callimaco ha saputo descrivere nell'*Ecale* il risveglio di una città, con realistica attenzione ai più umili particolari della vita quotidiana, dove «non c'è più l'aurora 'dalle dita di rosa' che succede alla 'veneranda' notte..., ma c'è la gelida brina dell'alba, la cantilena dell'acquaiolo, lo stridore dei carri e l'assordante martellare delle officine»[61]. Uguali effetti

[60] Così E. Avezzù, *Omero. Odissea*, introduzione e traduzione di M.G. Ciani, commento di E.A., Venezia 1994, 830, memore di C. Diano, *La poetica dei Feaci*, in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, 185 ss.

[61] Così Serrao, 228.

derivano dall'*observatio* del poeta applicata non più alle cose, ma alle parole, però come fossero pietre, perché già materializzate nel racconto.

Abbiamo visto come gli elementi 'realisticamente' caratterizzanti il 'nuovo' racconto alessandrino - Artemide umanamente e borghesemente atteggiata sull'Olimpo più che se abitasse sulla terra; la sua età infantile, per razionalizzare, anche nel tempo, l'essenziale richiesta di eterna verginità - siano curiosamente prodotti da una finzione di secondo grado che implica la rappresentazione del già rappresentato. La bimba Artemide vive (letterariamente) grazie alla fanciulla Nausicaa: è vera, in perfetto codice callimacheo, perché ben attestata. Se dobbiamo credere a ciò che racconta il poeta, che le Muse gli hanno svelato in sogno l'origine delle cose, dobbiamo anche credere che gli abbiano, nella stessa occasione, ispirato l'αἴτιον dell'umanità e della fanciullezza della dea rammentandogli l'antico μῦθος.

In sogno è ancora più difficile distinguere tra la realtà e i suoi simulacri, tra vita e letteratura : tra storia e poesia. E tale distinzione non preoccupa più, com'è noto, Callimaco e i poeti come lui, la cui 'novità' è pur sempre misurata sulla tradizione più 'vera'. Una contraddittoria consapevolezza che alimenta ulteriori e non meno affascinanti conflitti culturali d'età ellenistica: filologia e poesia, riflessione e creatività, realismo e raffinatezza, πολυμαθίη e λεπτότης, diffusione libresca e produzione elitaria, codificazione di generi e dialetti ma rifiuto di ogni purismo in materia. Così accade che l'ineludibile conflitto tra originalità e imitazione si risolva, nei casi più sereni, non tanto nel ripudio dei modelli tradizionali, quanto in una loro 'estrosa' trasformazione. Abbiamo visto il serenissimo caso dell'Artemide callimachea - esempio d'invenzione propriamente intertestuale - cogliere perfino un po' scherzosamente nell' antico (il più antico!) testo la ragione di esistere quale altro (e nuovo) testo. Laicamente il poeta celebra le virtù di una dea, ricorrendo ad un luogo profano della tradizione che pure aveva cantato il sacro.

Se è vero che il sacro è ormai assorbito dalla favola, e non incute più timore, si tratta comunque di narrarlo (secondo il monito di Apollo nell'inno da Callimaco a lui intitolato) sempre risalendo alla fonte più pura, ma dai più misconosciuta perché non immediatamente né facilmente attingibile. In questa radicale ricerca di una 'propria' verità, persino in bilico, si diceva, tra sacro e profano, tra realtà e finzione (malgrado ogni effetto di realismo), sta una delle chiavi del

'moderno' sentire alessandrino, che si concede alla storia e dunque al relativo. Al relativo appartiene anche il dialogo fra i testi, storicamente esercitato da Omero in poi, ma (del tutto) consapevolmente a cominciare dai poeti-filologi d'età ellenistica : quando non sembra più esserci niente di assoluto, così nella precarietà del vivere, come nell'esperienza, non meno instabile, del poetare.

Roma Maria Grazia Bonanno