Metamorphosi romanesche dell'epica

Autor(en): **Fusillo, Massimo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Entretiens sur l'Antiquité classique**

Band (Jahr): **52 (2006)**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-660825

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

VIII

MASSIMO FUSILLO

METAMORPHOSI ROMANESCHE DELL'EPICA

Vorrei partire dalla fine. Cioè dall'ultimo e più complesso dei romanzi antichi, le *Etiopiche*, senz'altro il più vicino all'epica. Al centro del romanzo il sacerdote egizio Calasiris ci narra un sogno. Come il narratore primario, anche il narratore secondario delle *Etiopiche* è un maestro della focalizzazione interna:[1] ci riporta con rigorosa gradualità le percezioni di se stesso attore della storia (cioè della propria esperienza di sognatore), senza anticiparci nulla, senza sovrapporre la sua informazione a posteriori in quanto autore del racconto, e dunque senza rivelarci l'identità del vecchio che gli appare. Vi intesse però delle allusioni all'*Odissea* che il lettore colto può facilmente riconoscere. Il vecchio ha infatti membra rinsecchite, ma da sotto la tunica lascia intravedere il vigore di cosce ancora giovanili: proprio come Odisseo quando travestito da mendicante si sta per battere con Iro nel 18° libro (il termine ἐπιγουνίδα è lo stesso che viene usato in un discorso di anonimo al verso 74). Ma soprattutto ha uno sguardo ἀγχίνουν δὲ ἅμα καὶ πολύτροπον: il primo termine ricorre in Omero nel discorso che Atena rivolge a Odisseo in un incontro particolarmente significativo, quello che si svolge non appena questi mette piede ad Itaca (*Od.* 13, 332); non c'è biso-

[1] J.J.WINKLER, "The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' *Aithiopika*", in *YClSt* 27 (1982), 93-158, parte 3, 137 sgg.: *What Kalasiris knew*.

gno di scomodare la "memoria incipitaria" per individuare nel secondo termine, πολύτροπον, un chiaro segnale intertestuale, che rimanda inequivocabilmente al protagonista del secondo poema omerico. La scrittura di Eliodoro procede sempre per indizi che vengono disseminati e poi svelati solo alla fine: l'identità del vecchio sarà infatti esplicitamente dichiarata al lettore solo al momento in cui, risvegliatosi, Calasiris dispone di far fare sacrifici a Odisseo. Leggiamo però il discorso dell'ombra che costituisce il nucleo centrale del sogno:

> "Ὦ θαυμάσιε", ἔφη, "σὺ δὲ μόνος ἐν οὐδενὸς λόγου μέρει τέθεισαι τὰ καθ'ἡμᾶς, ἀλλὰ πάντων ὅσοι δὴ τὴν Κεφαλλήνων παρέπλευσαν οἶκόν τε τὸν ἡμέτερον ἐπισκηψαμένων καὶ δόξαν γνῶναι τὴν ἡμετέραν ἐν σπουδῇ θεμένων αὐτὸς οὕτως ὀλιγώρως ἔσχηκας ὡς μηδὲ τοῦτο δὴ τὸ κοινὸν προσειπεῖν, ἐκ γειτόνων καὶ ταῦτα οἰκοῦντα. Τοιγάρτοι τούτων ὑφήξεις οὐκ εἰς μακρὰν τὴν δίκην καὶ τῶν ὁμοίων ἐμοὶ παθῶν αἰσθήσῃ, θαλάττῃ τε ἅμα καὶ γῇ πολεμίοις ἐγτυγχάνων· τὴν κόρην δὲ ἣν ἄγεις παρὰ τῆς ἐμῆς γαμετῆς πρόσειπε, χαίρειν γὰρ αὐτῇ φησι διότι πάντων ἐπίπροσθεν ἄγει τὴν σωφρωσύνην καὶ τέλος αὐτῇ δεξιὸν εὐαγγελίζεται". (5, 22, 2-3).

L'eroe protagonista dell'*Odissea*, che nel poema omerico incontra una serie di premonizioni divine (sogni, oracoli, apparizioni), anticipa qui ai personaggi le dure peripezie che dovranno sostenere prima di arrivare all'esito felice, sottolineando esplicitamente il parallelismo ("proverai le mie stesse sofferenze"). È importante inoltre che il lieto fine sia preannunciato come una notizia da parte di Penelope per Cariclea: la moglie di Odisseo è infatti l'archetipo di quell'ideale di fedeltà coniugale che uniforma tutto il romanzo greco, e in particolare le *Etiopiche*, dove è declinato anche al maschile.

L'ira di Odisseo per i mancati sacrifici non viene più menzionata nel corso del romanzo, e non gioca quel ruolo incisivo che gioca invece nel *Satyricon* l'ira di Priapo, vera degradazione parodica dell'*Odissea*. Il sogno premonitore in cui l'eroe omerico profetizza le peripezie e il lieto fine ha soprattutto il valore di un omaggio intertestuale. Figura metaletteraria per eccellenza in cui si rispecchia, con effetto di *mise en abyme*, la figura dell'autore,

Calasiris sogna il personaggio archetipo su cui Eliodoro ha modellato sia lui stesso, sia la protagonista Cariclea, come vedremo fra poco.

Per comprendere bene il valore strutturale di questo rapporto fra le *Etiopiche* e l'*Odissea*, punto di arrivo di una lunga metamorfosi dell'epica nella nuova forma romanzesca, bisogna prima tentare di mettere meglio a fuoco queste due nozioni così spinose e delicate, e così interconnesse fra di loro, epica e romanzo; due nozioni su cui la teoria letteraria e l'estetica si sono ampiamente misurate soprattutto negli ultimi due secoli. Partiamo da una pagina famosa:

> Ganz anders verhält es sich dagegen mit dem *Roman*, der modernen *bürgerlichen* Epopöe. Hier tritt einerseits der Reichtum und die Vielseitigkeit der Interessen, Zustände, Charaktere, Lebensverhältnisse, der breite Hintergrund einer totalen Welt sowie die epische Darstellung von Begebenheiten vollständig wieder ein. Was jedoch fehlt, ist der *ursprünglich* poetische Weltzustand, aus welchem das eigentliche Epos hervorgeht. Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur *Prosa* geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise — sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse als auch in betreff der Individuen und ihres Schicksals — der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt.[2]

Il complesso sistema delle singole arti, delineato nell'ultima parte dell'*Estetica* di Hegel, dedica all'epica una sezione lunghissima, che verso la fine comprende una breve pagina sul romanzo, da cui è tratto questo brano. È la famosa definizione di "moderna epopea borghese", che riprende temi comuni al pensiero estetico tedesco.[3] Proprio in quanto forma non originaria e non poetica, il romanzo non poteva ottenere molto più spazio all'interno del-

[2] G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, *Werke* 15 (Frankfurt a.M. 1980), 392-393. Riprendo e rielaboro qui parti del mio lavoro "Fra epica e romanzo", in *Il romanzo*, II: *Le forme*, a cura di F. MORETTI (Torino 2002), 5-35.

[3] Soprattutto F. VON BLANCKENBURG, *Versuch über den Roman* (1774), hrsg. von E. LÄMMERT (Stuttgart 1965); per la genealogia della teoria hegeliana cfr. H. HIEBEL, *Individualität und Totalität* (Bonn 1974).

l'ampia architettura hegeliana. La formula dell'epica borghese si è dimostrata però feconda e felice, dando vita a un vero e proprio mito critico (oggi certo da ripensare), che vede nell'epica la forma originaria per eccellenza, il genere che instaura la letteratura e che fonda l'identità nazionale, grazie a una poesia corale, impersonale, e soprattutto totalizzante; e vede invece nel romanzo la forma altrettanto per eccellenza secondaria, condannata alla frammentarietà e all'anelito verso una totalità perduta. Come è noto, questo mito critico è stato sviluppato soprattutto dal giovane Lukács nella *Teoria del romanzo*: un saggio che inizia con uno squarcio lirico in cui si condensa tutta la nostalgia romantica per la grecità come età felice, che non conosceva dissonanza fra io e mondo. Leggiamo dunque la sua definizione canonica del romanzo come forma dominata dalla *Sehnsucht* dell'epica:

> Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat.[4]

Anche se del tutto rovesciata di segno, ritroviamo la stessa tendenza a mitologizzare i due termini in un teorico speculare a Lukács: Michail Bachtin (è stato detto giustamente che su di loro si potrebbe scrivere una biografia parallela alla Plutarco).[5] Per Bachtin l'epica è il polo negativo che implica monoliticità, monologicità, staticità, chiusura nel passato assoluto, cristallizzazione nel canone; mentre il romanzo è il polo positivo che implica plurivocità, dialogicità, dinamismo, e che diventa quasi metafora di uno spirito antigerarchico e antiautoritario, di una linea culturale carnevalesca e dionisiaca. Data la prospettiva metastoricista di Bachtin, si profila così una nuova genealogia del romanzo, che non è più, come in Hegel e in Lukács, una forma legata alla civiltà borghese (quindi a una classe sociale la

[4] G. LUKÁCS, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (Berlin-Spandau 1963), 53.

[5] V. STRADA, *Introduzione all'edizione italiana* di M. BACHTIN, *Tolstoj* (Bologna 1986), 21: "vite intellettuali divergenti".

cui 'nascita' ha avuto le datazioni più disparate, sconfinando spesso nella categoria transculturale: sappiamo bene quanto spesso anche l'ellenismo sia stato definito un'epoca 'borghese'), e che accoglie invece svariate forme marginali e sotterranee della narrazione antica e medievale.[6]

Parlavo prima di mito critico non certo per negarne il valore euristico, ma perché la visione hegeliana e lukácsiana, poi rovesciata di segno da Bachtin, configura l'epica come una sorta di Eden perduto, caratterizzato da una comunione perfetta fra il poeta e il suo pubblico. Come succede spesso nel pensiero occidentale, ossessionato dal problema dell'origine, si tratta insomma di una sorta di unità primigenia, da cui scaturiscono forme secondarie, segnate dalla disgregazione e dal frammento, secondo una linea evolutiva inevitabilmente discendente. L'opposizione fra epica e romanzo ricalca dunque una serie di grandi binarismi su cui si è costruita l'identità occidentale, e che la cultura contemporanea sta rimettendo in discussione, binarismi in cui il primo termine ha sempre i caratteri dell'originarietà e quindi della superiorità: natura/cultura, pubblico/privato, collettivo/individuale, oralità/scrittura, tragedia/commedia, maschile/femminile. Se l'epica è infatti considerata un genere spontaneo e aurorale, incentrato su temi elevati e tipicamente maschili come la guerra e l'azione eroica, in cui si riconosce un intero popolo, il romanzo è considerato invece per definizione il genere di secondo grado, che nasce quando la scrittura è già ampiamente in uso, è legato all'insorgere di una nuova dimensione privata e sentimentale, ed è quindi orientato verso un pubblico prevalentemente femminile. Un orientamento che si fa risalire già al mondo antico, al punto che alcuni critici si sono spinti a ipotizzare per i romanzi greci autrici celate sotto pseudonimi maschili[7] (non a caso già Samuel Butler aveva fatto la stessa ipotesi per l'*Odissea*...).[8]

[6] Da vedere soprattutto M. BACHTIN, *Voprosy literaturi i estetiki* (Moscou 1975), trad it. (Torino 1979), 445-482.

[7] Cfr. T. HÄGG, *The Novel in Antiquity* (Oxford 1983), 95-96.

[8] S. BUTLER, *The Authoress of the Odyssey*, Introduced by T. WHITMARSH (Bristol 2003).

Contrapporre epica e romanzo è in ogni caso un'operazione delicata. Si tratta di due modi di rappresentazione letteraria, a loro volta suddivisi in vari generi e sottogeneri, che appartengono però alla stessa grande tipologia espressiva, al regime narrativo, contrapposto, secondo una fortunatissima triade, al regime drammatico e a quello lirico. E all'interno di questo regime prevedono entrambi opere di grandi dimensioni e con ampio sistema di personaggi (la distinzione fra versi e prosa non è invece sempre valida). Se dunque sul piano astratto delle tecniche espressive non si possono distinguere nettamente (al punto che alcuni teorici soprattutto di ambito tedesco utilizzano il termine epica per inglobare entrambe le forme), si distinguono invece moltissimo sul piano dello statuto gerarchico: l'epica è il genere più codificato e canonico, il romanzo è invece il più fluido e aperto. Si tratta dunque di un'opposizione che va sempre storicizzata: bisogna chiedersi insomma cosa significava per un autore come Eliodoro scrivere un romanzo che si richiamasse all'epica.

Riflettiamo però ancora un po' in generale su un primo dato che salta subito agli occhi quando si passa alla dimensione diacronica: la nascita tardiva del romanzo e la morte precoce dell'epica. L'epica è il primo genere a sorgere, anzi quello che inaugura il sistema letterario, ma è anche quello di cui si lamenta ben presto il declino. Nella tradizione europea il *Paradise Lost* di Milton viene generalmente considerato l'ultimo vero poema epico, ma il processo di estinzione è comunque lungo e lento: il genere sopravvive soprattutto nella forma stravolta e parodica dell'eroicomico,[9] salvo poi riapparire inaspettatamente (come è accaduto di recente per l'*Omeros* postcoloniale di Walcott, comunque molto lirico[10]). Le cose cambiano però se si segue la distinzione hegeliana fra epica originaria ed epica *künstlich gemachte* (variamente riformulata come epica letteraria, o revival sen-

[9] Cfr. C. BERTONI, *Percorsi europei dell'eroicomico* (Pisa 1997).

[10] Cfr. J. FARRELL, "Walcott's 'Omeros'. The Classical Epic in a Postmodern World", in *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, ed. by M. BEISSINGER, J.TYLUS, S. WOFFORD (Berkeley 1999), 270-296.

timentale dell'epica).[11] Se dobbiamo escludere la seconda (a cui appartiene già Virgilio) dal vero spirito epico, perché prodotto inautentico, allora la morte dell'epica diviene realmente un fenomeno precocissimo: finiamo per definire epici solo i poemi di Omero, e alcune opere simili di altre culture, come l'epopea di Gilgamesh, o il *Rāmāyana* e il *Mahābārata*.

La nascita tardiva del romanzo è invece un dato di fatto incontrovertibile, che ne ha causato anche lo statuto marginale e poco ufficiale, conservato per secoli. Molto più oscillante è però il momento effettivo di questa nascita, che tende a essere retrodatata sempre di più, soprattutto da quanto si è contestata la distinzione anglosassone fra *novel* e *romance*: un'operazione critica compiuta nel modo più drastico da Margaret Doody.[12] Pur contenendo tratti caratteristici del *romance*, il romanzo greco è più vicino al concetto di *novel*, se non altro per l'assenza di elementi fantastici e la presenza di una dimensione quotidiana. Il prototipo sarebbe allora la *Calliroe* di Caritone, la cui datazione oscilla, come è noto, fra il I a.C. e il I d.C. Gli studiosi del romanzo greco hanno messo in rilievo molti tratti distintivi che la visione hegeliano-lukacsiana considerava tipici del romanzo moderno come forma borghese: la secolarizzazione, l'individualismo, l'isolamento dell'eroe, la dimensione privata e sentimentale, il sincretismo culturale.[13] Sono elementi già in parte presenti nella commedia di Menandro, e ancor prima nelle ultime tragedie atipiche, esotiche ed avventurose, di Euripide, non a caso definite "romanzesche".[14] La retrodatazione del romanzo

[11] G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen*... (sopra, n.2), 348; sul revival "sentimentale" (termine di N. Frye) dell'epica letteraria cfr. J.B. HAINSWORTH, *The Idea of Epic* (Berkeley 1991), Ch. 1.

[12] M. DOODY, *The True Story of the Novel* (New Brunswick, NJ 1996): un libro che dà ampio spazio al romanzo antico e alla sua 'impurità' etnica e culturale, contrapponendosi alla celebre tesi di Ian Watt.

[13] Cfr. soprattutto B. REARDON, *The Form of Greek Romance* (Princeton 1991), che però continua a preferire il termine *romance*, a differenza della maggior parte degli studiosi anglosassoni attuali.

[14] Cfr. M. FUSILLO, "Was ist eine romanhafte Tragödie? Überlegungen zu Euripides' Experimentalismus", in *Poetica* 24 (1992), 270-299.

non finisce comunque qui: molte delle peculiarità del secondo poema omerico, che derivano probabilmente dall'epoca diversa di composizione, sono state interpretate in chiave protoromanzesca. Leggiamo cosa scrive Gérard Genette in *Palinsesti*, saggio summa su tutte le forme di letteratura di secondo grado:

> *Iliade/Odyssée:* le plus fort argument en faveur de l'unité d'auteur est peut-être justement le fait que la seconde ne soit pas tout platement un démarquage de la première, mouvement naturel d'un épigone ou d'un concurrent, que l'auteur lui-même aura davantage la force et le goût d'éviter, plus tenté par une œuvre toute différente, et dont la relation à la précédente est ici assez oblique: dix ans après, comparse devenu héros, changement du thème d'action (de l'exploit à l'aventure) et de l'attitude narrative, soudain presque entièrement focalisée sur le seul héros — et secondairement, dans la *Télémachie*, sur son fils —, ce qui rompt totalement avec l'objectivité olympienne ("défilé extérieur", dit Hegel) du mode épique. Quasi changement de genre, donc, car Homère fait ici plus de la moitié du chemin qui sépare l'épopée du roman: passage du thème guerrier au thème de l'aventure individuelle, réduction du personnel multiple à un héros central, focalisation dominante du récit sur ce héros, et enfin inauguration, si contraire au régime narratif de l'*Iliade* (et, plus tard, de l'épopée médiévale), du début *in medias res* compensé, aux chants IX à XII, par un récit autodiégétique à la première personne.[15]

"Più della metà del cammino che separa l'epopea dal romanzo": con splendida sprezzatura il narratologo può liquidare in pochi tratti la questione omerica, attribuendo a un unico autore il cambiamento. Genette non è certo il primo a sottolineare il carattere romanzesco dell'*Odissea*: lo faceva già, ad esempio, a inizi del Novecento il saggista Rudolf Borchardt. Nel suo *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman,* Uvo Hölscher sintetizza in termini più cauti la questione, attribuendo la peculiarità del secondo poema omerico a una maniera sentimentale e romanzesca di leggerlo, nata in età ellenistica:

[15] G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris 1982), 200.

> Kein Zweifel, die Odyssee ließ sich auch lesen als Liebesroman. Kirke, Kalypso, Nausikaa — auf der anderen Seite die Freier um Penelope; das Thema der Treue über alle Bedrängnisse und Verzweiflungen hinweg, auf Odysseus' Seite die Beharrlichkeit des Dulders; am Ende die Wiedervereinigung der Liebenden in dem, was hellenistische Literarkritik das "Ziel der Odyssee" nannte, das eheliche Lager: es ist sehr wahrscheinlich, daß im Hellenismus die Odyssee in diesem sentimentalen Sinne rezipiert wurde. Und es gibt Anzeichen dafür, daß sie gleichsam zur Romanlektüre gehörte [...].
>
> Diese Annäherung der Odyssee, in der hellenistischen Rezeption, an den Roman hat ihren offenbaren Grund in der Grundstruktur des Epos, welche die Geschichte von den getrennten und wiedervereinigten Gatten ist. Wenn man den Blick nicht auf Einflüße und Anleihen, sondern auf das Grundmuster richtet, wird man in der Odyssee das Vorbild der neuen Gattung nicht verkennen.[16]

L' *Odissea*, poema secondo e secondario per eccellenza (e quindi prototipo anche dell'intertestualità), che già l'Anonimo del *Sublime* riteneva un'opera della vecchiaia (9, 14) e un modello più adatto per la commedia, diventa quindi l'archetipo ideale del romanzo: a partire già dall'antichità con il *Satyricon* e con le *Etiopiche* fino a Joyce. Questo sia per gli aspetti tematici: il viaggio, l'avventura, l'esotismo, gli affetti privati, e in genere valori meno alti e indiscussi (l'astuzia, l'inganno, la finzione, per altro non del tutto estranei al primo poema omerico), che Adorno collegava chiaramente alla cultura borghese;[17] sia per gli aspetti formali: una strutturazione narrativa incentrata sul singolo eroe, e più chiusa e compatta rispetto a quella dell'*Iliade*.

Quest'ultimo punto merita un po' più di attenzione. Nella *Teoria del romanzo* Lukács scrive che "in der Handlung der Ilias — ohne Anfang und ohne Abschluß — erblüht ein geschlossener Kosmos";[18] e riformula poi quest'osservazione in termini

[16] U. HÖLSCHER, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman* (München 1988), 228-229.

[17] M. HORKHEIMER, T.W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Frankfurt a.M. 1947), cap. 1.

[18] G. LUKÁCS, *Die Theorie des Romans* (sopra, n.4), 51-52.

generali, definendo l'epica "eine homogen-organische Stetigkeit", e il romanzo invece "ein heterogen-kontingentes Diskretum".[19] L'epica appare dunque come un flusso di eventi dotati di un'organicità intrinseca, da cui il poeta deve solo estrarre il suo segmento narrativo: l'inizio e la fine restano quindi arbitrarii e aperti. Il romanzo deve invece incanalare la propria materia disorganica e contingente attraverso un'architettura compositiva più rigorosa. Se ne dovrebbe dedurre a questo punto che l'opposizione fra epica e romanzo, già adombrata in quella fra *Iliade* e *Odissea*, si configuri sul piano della strutturazione narrativa come un'opposizione aperto/chiuso: e questo verrebbe confermato anche dai finali del romanzo greco, molto spettacolari e trionfali, tutti modellati sulla riunificazione della coppia dell'*Odissea*. In realtà anche questa polarità va storicizzata: le belle osservazioni di Lukács valgono infatti soprattutto per il periodo dell'Otto-Novecento, quando il romanzo è diventato un genere canonico, chiuso e ben strutturato (*pace* Bachtin), mentre i tentativi di trascendere le convenzioni del romanzo borghese e di recuperare una forma epica hanno al contrario un carattere aperto e polifonico: è il caso del grande capolavoro di Tolstoj, *Guerra e pace*, forse l'esempio più riuscito nella modernità del tentativo di recuperare l'epica antica e di far rivivere l'*Iliade*. Nei primi secoli della storia della narrativa il rapporto appare però del tutto inverso: soprattutto nelle polemiche cinquecentesche dei trattati di retorica e di poetica l'epica (in cui si faceva rientrare anche Eliodoro!) ha svolto la funzione di modello chiuso, organico e unitario nei confronti di un romanzo visto come regno della pluralità e della multiformità.[20]

Torniamo al nostro itinerario semiparadossale sulla nascita del romanzo e sulla morte dell'epica. Al punto in cui siamo arrivati si ha dunque l'impressione che la forma epica allo stato puro sia rappresentata dalla sola *Iliade* (o da opere medievali più vicine

[19] G. LUKÁCS, *Die Theorie des Romans* (sopra, n.4), 74.

[20] Cfr. P. PARKER, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode* (Princeton 1979); S. ZATTI, *Il modo epico* (Bari 2000), 101-105.

all'oralità come la *Chanson de Roland*), e infatti ci sono molti critici che lo hanno sostenuto. Alcune letture del primo poema omerico apparse negli ultimi decenni ne hanno dato però una visione sempre più sfaccettata, sottolineando la pluralità dei punti di vista, la polifonia espressiva, la visione antibellica ed antiautoritaria.[21] Anche il suo protagonista, Achille (un protagonismo che rifulge proprio dall'assenza, come notava già Hölderlin), è ben lontano dall'incarnare uno spirito collettivo, ma vive la propria esperienza emotiva in contrasto con i codici del mondo circostante.[22] A questo punto un neopragmatista concluderebbe che è la comunità interpretativa a creare il testo: siamo noi studiosi di un'epoca in cui il romanzo ha raggiunto, dopo millenni di marginalità, una posizione egemone a costruire una nuova *Iliade* romanzesca. Per quanto io ritenga il concetto di comunità interpretativa interessante e produttivo, proprio come antidoto agli eccessi del soggettivismo, sono però ancora convinto che "c'è un testo in questa classe".[23] L'interpretazione è infinita, in quanto ogni epoca e ogni cultura scopre nei testi nuove potenzialità, alimentando un dialogo inesauribile; ma non è illimitata, in quanto deve inevitabilmente partire dai molteplici percorsi del testo. Forse basta dire che, anche sotto la spinta del romanzo moderno, la critica contemporanea ha messo meglio a fuoco la complessità della poesia omerica, ridiscutendo idee che avevano dominato a lungo come oggettività, impersonalità e staticità. È una poesia che viene alla fine di complessi processi culturali: quindi ben lontana da ogni purezza primigenia, così come non è immune da contaminazioni con l'Oriente.[24] È stata l'ossessione occidentale dell'originario a descrivere l'epica come un

[21] Cfr. I. DE JONG, *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the 'Iliad'* (Amsterdam 1987); R.J. RABEL, *Plot and Point of View in the 'Iliad'* (Ann Arbor 1997).

[22] Cfr. G. PADUANO, *Le scelte di Achille*. Saggio introduttivo a Omero, *Iliade* (Torino 1997), IX-XLIX.

[23] Il riferimento è, ovviamente, a S. FISH, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass. 1980).

[24] Cfr. W. BURKERT, *Da Omero ai Magi. La tradizione orientale nella cultura greca* (Venezia 1999), cap 1.

blocco monolitico e organico, inattingibile nella sua assolutezza: d'altronde enfatizzare la discontinuità, creando miti di passato assoluto, è uno dei modi con cui la modernità si autolegittima.[25] La stessa ossessione che ha spinto a stabilire un'equivalenza meccanica fra epica e oralità nelle culture 'primitive', equivalenza negata o almeno ridimensionata dalle ricerche antropologiche più recenti.[26]

Se poi abbandoniamo la distinzione fra epica autentica ed epica letteraria, scorgiamo una progressiva 'contaminazione' romanzesca, che avviene sotto il segno di eros, un tema estraneo al rigido codice epico maschile.[27] Se infatti nell'universo guerresco dell'*Iliade* l'erotismo è implicito o collaterale, e nell'*Odissea* compare poi in forme significative ma circoscritte, diventa invece centrale nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, quindi nell'età ellenistica che vede poco dopo la nascita del romanzo. Per la sua mistione tutta odissiaca di eros, viaggio e avventura, e per il suo antieroismo marcato, che arriva a tematizzare la perdita del codice epico, anche il poema apolloniano è stato considerato un prototipo del romanzo.[28]

Cosa resta a questo punto dell'opposizione fra epica e romanzo? Molte delle osservazioni fatte finora potrebbero por-

[25] La citazione d'obbligo è H. BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit* (Frankfurt a.M. 1966), 1.9.

[26] J. GOODY, "Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare", in *La cultura del romanzo. Il romanzo* I, a cura di F. MORETTI (Torino 2001), 19-46.

[27] Cfr. B. PAVLOCK, *Eros, Imitation, and the Epic Tradition* (Ithaca and London 1990).

[28] E. ROHDE, *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (Wiesbaden 1876), 21, 105; A. HEISERMAN, *The Novel before the Novel. Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West* (Chicago 1977), 11-29; C.R. BEYE, *Epic and Romance in the* Argonautica *of Apollonius* (Carbondale and Edwardsville 1982), 71-74; la tesi dell'antieroismo di Giasone, recentemente molto ridiscussa, si deve G. LAWALL, "Apollonius' *Argonautica*. Jason as Anti-Hero", in *YClSt* 19 (1966), 119-169; *contra* R. HUNTER, "Short on Heroics. Jason in the *Argonautica*", in *CQ* 38 (1988), 436-453; S. GOLDHILL, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature* (Cambridge 1991), 313-316; F. VIAN, "ΙΗΣΩΝ ΑΜΗΧΑΝΟΣ", in *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, a cura di E. LIVREA e G. PRIVITERA (Roma 1978), 1023-1041.

tare a delle conclusioni scettiche; e c'è infatti chi ha sostenuto che si tratta di due nozioni che nella pratica critica finiscono per autodecostruirsi.[29] Non credo che si debba giungere a un risultato così negativo. L'*impasse* si può superare se si smette di considerare l'epica e il romanzo due entità fisse e immutabili, e li si tratta invece come due fasci di costanti transculturali che di epoca in epoca e di opera in opera possono essere più o meno attive, e possono anche trasformarsi del tutto. È evidente che in un genere fortemente codificato come l'epica è più facile individuare costanti (narrazione di imprese eroiche, mitiche o storiche, fondamentali per una comunità; linguaggio elevato e sublime; enciclopedismo), topoi e tecniche espressive (il catalogo, la similitudine, la discesa agli Inferi); mentre lo è molto meno per un genere per lungo tempo marginale e poco ufficiale come il romanzo, anche se non è certo impossibile (la dimensione privata e sentimentale; la forma aperta; l'identificazione patologica). Ma è anche chiaro che è soprattutto l'incrocio e l'interferenza fra questi due insiemi di costanti a individuare nel corso dei secoli l'universo della finzione narrativa.

Il rapporto fra epica e romanzo non va dunque pensato come contrapposizione netta fra originario e secondario, fra sublime e quotidiano, fra alto e basso, ma va ripensato come interferenza e ibridazione fra due generi narrativi distinti ma non totalmente separati. Se da un lato le varie metamorfosi dell'epica nei secoli si sono spesso configurate come una progressiva 'romanzizzazione', dall'altro il romanzo si è richiamato ai modelli epici per trascendere il proprio statuto marginale, e per rispondere ai vari attacchi subiti, riappropriandosi quindi del genere più canonico, con cui aveva in comune il regime narrativo e le dimensioni ampie. In un primo tempo solo per autoelevarsi o per tematizzare la propria diversità; e in un secondo tempo invece, quando il problema della marginalità era ampiamente superato, per espandersi e per raggiungere forme nuove sempre più totalizzanti.

[29] M.A. SHERMAN, "Problems of Bakhtin's Epic", in *Bakhtin and Medieval Voices*, ed. by T.J. FARRELL (Gainesville, FL 1996), 194.

Il romanzo antico ci offre due modelli opposti (e uno intermedio) di ibridazione con l'epica, entrambi destinati ad avere grande successo nella storia letteraria: la ripresa a fine di nobilitazione, che tende ad accentuare la continuità fra i due generi, come fa appunto Eliodoro con il sogno di Calasiris; e il rovesciamento parodico, che tematizza invece la distanza dal sublime (fra di essi si interpone l'allusione ironica).

Il primo modello si presenta già nella fase iniziale di questo genere letterario: il romanzo di Caritone è infatti quello in cui si avverte di più il contrasto fra la dimensione quotidiana e 'borghese' del racconto, narrato in uno stile assai lineare, e il desiderio di nobilitare una forma letteraria ancora giovane. A questa seconda istanza si possono ascrivere le innumerevoli citazioni dirette, quasi esclusivamente tratte da Omero, e in particolare dall'*Iliade*. Come è noto, a causa delle nettissime differenze nella produzione e nella circolazione della cultura (assenza di riproduzione in serie del libro, e del concetto stesso di proprietà letteraria), nelle letterature antiche la citazione testuale — nozione più circoscritta rispetto alla citazione intesa da Kristeva in poi come sinonimo di intertestualità, così centrale in tutto il postmoderno[30] — è una prassi non molto diffusa, in genere sostituita dall'allusione e dalla parafrasi, o limitata a casi specifici, come la prosa filosofica, in cui si attiva un rapporto di 'metatestualità',[31] di commento del testo secondo al testo primo (in uno dei pochi studi teorici sulla citazione, Antoine Compagnon giunge perciò alla conclusione paradossale che la citazione non esiste nell'antichità classica).[32] Le cose cambiano un po' con l'ellenismo: ad esempio in uno dei generi che più hanno influen-

[30] Sulla base di questa nozione G. DANEK, *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee* (Wien 1998), 15-23, può individuare nell'*Odissea* una serie di citazioni delle versioni alternative, relativizzando in tal modo la visione tradizionale dell'assolutezza epica.

[31] Su questa forma di intertestualità cfr. G. GENETTE, *Palimpsestes* (sopra, n.15), 10.

[32] A. COMPAGNON, *La seconde main, ou le travail de la citation* (Paris 1979), 95-97; la questione è posta comunque in termini problematici.

zato il romanzo, la commedia di Menandro, in cui la citazione testuale, corredata anche di indicazioni bibliografiche (come nella famosa scena dell'*Aspis*), produce un forte straniamento metaletterario, e rientra in una riflessione sui rapporti fra linguaggio tragico e linguaggio comico.[33] Nella prosa la questione è più complessa, in quanto valeva quel principio dell'omogeneità stilistica messo in luce dal classico studio di Norden:[34] l'inserzione di materiale allotrio, come il verso, era sentito come una trasgressione eccessiva, come una rottura dell'unità dell'opera. Non a caso i retori, come Demetrio (*Eloc.* 112-113, 150) o Ermogene (*Id.* 2,4), consigliavano un uso misurato dei poeti e delle citazioni, e lo circoscrivevano comunque solo al registro medio, allo stile elegante (γλαφυρός), in quanto destinato a produrre grazia espressiva, χάρις; che è poi il registro in cui sceglie di muoversi Caritone.

Nelle *Avventure di Cherea e Calliroe* le frequenti citazioni omeriche, a cui la critica ha prestato attenzione relativamente di recente,[35] non scompaginano mai infatti la struttura del testo, come accade invece nelle consistenti oscillazioni del *prosimetrum* o nel *Satyricon*, e svolgono diverse funzioni: da quella puramente esornativa, in cui sintagmi omerici impreziosiscono situazioni connotate da un'emotività molto pronunciata (stupore, frenesia, turbamento amoroso, gelosia); a quella intertestuale, in cui si attiva quella tensione fra testo citante e testo citato di cui parla Compagnon,[36] e quindi un rapporto fra i due contesti narrativi, fino a giungere all'esplicito segnale metaletterario. Ovviamente,

[33] G. PADUANO, "Citazione ed esistenza (Menandro, 'Aspis' 407 sgg.)", in *RCCM* 20 (1978), 1055-65.

[34] Ed. NORDEN, *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v.Chr. bis in die Zeit der Renaissance* (Leipzig und Berlin 1915), soprattutto 100-102.

[35] M. FUSILLO, "Il testo nel testo: la citazione nel romanzo greco", in *MD* 25 (1990), 27-48; G. MANUWALD, "Zitate als Mittel des Erzählens. Zur Darstellungstechnik Charitons in seinem Roman "Kallirhoe"", in *WJA* 24 (2000), 97-122 (la quale insiste soprattutto sulla ripresa di elementi generalizzabili, sempre a fine di intrattenimento); P. ROBIANO, "La citation poétique dans le roman érotique grec", in *REA* 102 (2000), 509-529.

[36] A. COMPAGNON, *La seconde main...* (sopra, n.32), *passim.*

per capire la metamorfosi romanzesca dell'epica, sono queste due ultime funzioni quelle che ci interessano da vicino. È interessante notare innanzitutto come Caritone riprenda dall'*Iliade* — quindi da un poema in cui l'eros per statuto è destinato a rimanere ai margini — un paradigma amoroso che riguarda proprio il suo protagonista: la storia fra Achille e Patroclo, che, in quanto storia omoerotica, è relegata ancor più nel regime dell'implicito, secondo una norma epica che Caritone stesso rispetta al pari di Eliodoro, e a differenza degli altri romanzieri.[37] Le citazioni tratte dall'episodio imperniato sulla morte di Patroclo e sulla reazione disperata e sublime di Achille costellano tutto il racconto della lunga separazione fra i due sposi, che costituisce il nucleo centrale e più consistente del romanzo, e che implica anche le morti apparenti di entrambi. All'inizio del plot, quando Cherea apprende la notizia del presunto adulterio di Calliroe, il narratore enfatizza la sua disperazione citando i tre versi con cui Omero descrive la reazione di Achille alla morte di Patroclo (*Il.* 18, 22-24, citati in 1,4,6). Quando a Mileto Calliroe, convinta che lo sposo è morto, è dilaniata dal conflitto interiore fra la fedeltà alla sua memoria e la convenienza di sposare Dionisio per dare alla luce il figlio che aspetta senza farlo cadere nello stato di schiavitù, l'apparizione in sogno del protagonista che scioglierà il dilemma è introdotta dalla citazione dei versi con cui Omero descrive l'apparizione in sogno dell'ombra di Patroclo ad Achille (*Il.* 23, 66-67 in 2,9,6). Infine, una volta terminato il gioco delle morti apparenti, quando i due sposi si ritrovano per il processo a Babilonia, lo stato emotivo di Cherea impossibilitato a parlare con la moglie è espresso tramite una ripresa abbreviata della prima citazione, quella che nel I libro contrappuntava il supposto adulterio (*Il.* 18, 23-24, citato in 5,2,4); dopo il reincontro, quando Cherea scambia lo stupore afasico che colpisce Calliroe a causa della resurrezione dello sposo per segno di infe-

[37] B. EFFE, "Der griechische Liebesroman und die Homoerotik. Ursprung und Entwicklung einer epischen Gattungskonvention", in *Philologus* 131 (1987), 95-108.

deltà, il suo ennesimo tentativo di suicidio[38] è introdotto da un'altra citazione dal discorso di Achille che giura memoria eterna al compagno amato prima di accingersi a straziare il corpo di Ettore (*Il.* 22, 389-390, citato in 5,10,9). Tre momenti chiave dunque della peripezia romanzesca, che si richiamano a tre momenti chiave dell'archetipo di Patroclo ed Achille.

Proprio per il suo carattere esplicito, la citazione spinge il lettore a fare un confronto fra il modello epico e il riuso romanzesco. Nel nostro caso si nota innanzitutto la studiata corrispondenza fra le situazioni narrative, che hanno sempre un nucleo comune: nel primo esempio la reazione a una notizia negativa riguardante l'essere amato; nel secondo, ancor più aderente, l'apparizione in sogno del partner; nel terzo la promessa di conservare la memoria affettiva oltre la morte. Salta subito agli occhi però lo scarto di registro, che scaturisce dall'opposizione autenticità/apparenza: nell'*Iliade* le citazioni riguardano sempre l'evento unico, tragico e ineluttabile per eccellenza, la morte; nel romanzo di Caritone nel primo caso si tratta di un adulterio fittizio, frutto di un inganno; nel secondo dell'apparizione dell'ombra di un uomo creduto morto, ma ancora vivo; e nel terzo di un suicidio che verrà subito dopo sventato, come sempre, dall'amico Policarmo; dunque eventi sentiti come tragici e ineluttabili dai personaggi, ma destinati a sciogliersi nell'immancabile lieto fine predisposto dall'autore.

Caritone trascrive la *gravitas* sublime di Omero nel registro medio di una commedia sentimentale; ed è un'operazione ambivalente: se da un lato l'epica si imborghesisce e si abbassa di tono, dall'altro il romanzo si eroicizza e si innalza, con piena corrispondenza biunivoca. L'eroicizzazione riguarda non a caso

[38] Questo topos molto presente in tutto il romanzo greco soprattutto della prima fase è stato assai valorizzato da S. MacAlister, *Dreams and Suicides. The Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire* (London and New York 1996), cap. 1, in quanto "gamble" con la morte, messa a rischio della vita affidandosi totalmente al caso, e quindi mezzo per acquisire identità da parte di personaggi tentati da un suicidio comunque egoistico e anomico, non altruistico come quello della Grecia classica (queste ultime categorie provengono da Durkheim).

la fase della separazione, in cui gli amanti credono morti o infedeli il loro partner: se è vero, come ho cercato di dimostrare in altra sede,[39] che la struttura tematica del romanzo greco, basata su di un parallelismo enfatizzato, concretizza nel testo il bisogno di simmetria tipico della logica inconscia, andando incontro alle attese di un pubblico in cerca di prodotti consolatori, allora la separazione è il trauma più dilacerante di questo universo tutto privato, proprio perché la coppia è descritta come un'unità inscindibile, sulle tracce del mito dell'androgino raccontato da Aristofane nel *Simposio*. Suggerendo come struttura soggiacente la morte di Patroclo e la reazione violenta e sublime di Achille, le citazioni omeriche aggiungono alle peripezie di Cherea e Calliroe separati dalla Tyche una connotazione eroica.

Lo scarto stilistico è meno dirompente per le citazioni omeriche che riguardano l'episodio della guerra, in quanto la somiglianza tematica fra i contesti è più marcata, anche se sussiste sempre una netta divaricazione.[40] Lo stesso vale per le citazioni con funzione metaletteraria: notevole soprattutto quella (doppia) inserita al momento spettacolare in cui Calliroe entra a Babilonia nell'aula del processo, fra l'attesa spasmodica del pubblico (*Il.* 3, 146, *Od.* 1, 366 e 18, 213, citati in 5,5,9). È l'unica citazione in cui il narratore si richiama esplicitamente a Omero, assimilando la sua protagonista a due eroine antitetiche, Elena e Penelope; alla prima, in quanto la sua bellezza eccezionale e magnetica suscita una guerra fra due mariti e gli innamoramenti in serie di altri rivali prestigiosi; alla seconda, in quanto la sua figura incarna la fedeltà tenace e monomaniaca dell'eros contro le insidie del tempo e della sorte; sono in fondo le due componenti tematiche alla base di tutto il romanzo greco: Elena la polifonia, Penelope l'eros.[41]

[39] M. FUSILLO, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros* (Venezia 1989), cap. 3.

[40] *Il.* 9, 48-49 in 7,3,5; 13, 131 e 16, 215 in 7,4,3; *Od.* 22, 308 (che ricalca comunque *Il.* 10, 483), in 7,4,6: nell'*Iliade* la guerra è il valore che unifica l'intero poema; nel romanzo è invece solo un episodio ritardante e nobilitante, del tutto subordinato all'intreccio privato.

[41] Cfr. M. HIRSCHBERGER, "Epos und Tragödie in Charitons *Kallirhoe*. Ein

Forse non ha molto senso chiedersi quanto sia intenzionale l'abbassamento del modello omerico,[42] e quanto sia invece frutto dei diversi generi e contesti, o ancora del nostro diverso gusto e della nostra maniera di leggere. Credo sia abbastanza chiara la scelta di Caritone di uno stile teso alla χάρις di cui parla Demetrio, e in cui le citazioni sono ammesse, purché ben integrate nel tessuto espressivo. E credo che si possa concordare con C.W. Müller, quando giunge alla conclusione che la frequenza delle citazioni omeriche svela il progetto di Caritone di essere una sorta di Omeride in prosa:[43] un continuatore dell'epica che utilizza anche altre tecniche parallele, come lo sfondo storico o l'exemplum mitico, per nobilitare un genere di intrattenimento non ufficiale e non codificato.

La stessa funzione nobilitante viene svolta in maniera assai diversa dalle *Etiopiche*. In un ambito come il romanzo greco, in cui i ritrovamenti papiracei hanno rivoluzionato le datazioni fin di cinque secoli, occorre sempre andare cauti, il che significherebbe in questo caso limitarsi a leggere le due diverse riprese dell'epica come frutto di diverse scelte stilistiche. Personalmente sono però convinto che nel romanzo greco siano ben distinguibili due fasi: una prima più popolare e di intrattenimento, di cui fanno parte Caritone e Senofonte Efesio; e una seconda più complessa e raffinata, legata alla Neosofistica, e di cui Eliodoro sembra il punto di arrivo.[44] Nonostante recenti tentativi di datarlo al II d.C.,[45] le due datazioni proposte (III o IV d.C.)

Beitrag zur Intertextualität des griechischen Romans", in *WJA* 25 (2001), 167-169, che ricorda anche la "Klugheit" di Penelope, all'interno di un lavoro che dà spazio anche all'epica ellenistica.

[42] È un problema che si pone G. MANUWALD, "Zitate..." (sopra, n.35).

[43] C.W. MÜLLER, "Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike", in *A&A* 22 (1976), 115-136.

[44] È di diverso parere P. ROBIANO, "La citation..." (sopra, n.35), 528-29, secondo cui il romanzo è opera aperta, non destinata a lettori raffinati.

[45] G. RONNET, "Intérêt esthétique et religieux des "Éthiopiques" d'Héliodore", in *Pallas* 42 (1995), 55-68, che lo pone all'età degli Antonini, facendone un contemporaneo di Apuleio e di Luciano, sulla base soprattutto dell'equiparazione fra Apollo e Helios.

sono ancora le uniche sostenibili (personalmente propendo oggi per la seconda ipotesi, ma è un problema spinoso).[46]

Gran parte della complessità e del successo delle *Etiopiche* deriva dall'ibridazione con l'epica: come si è detto, esse riprendono infatti ed amplificano l'impianto narrativo e tematico dell'archetipo romanzesco per eccellenza, l'*Odissea*. Prima di Eliodoro tutti i romanzi greci presentavano una struttura lineare — dall'inizio alla fine dell'intreccio senza grandi deviazioni — che narrava però una storia rigorosamente circolare: l'innamoramento (o il matrimonio) della coppia protagonista nella loro comune città d'origine, la loro separazione con relativa serie di avventure parallele nello spazio e nel tempo, e la ricongiunzione finale nella città in cui era iniziata la storia. Nelle *Etiopiche* la situazione è totalmente rovesciata: la storia è lineare, perché narra il cammino progressivo da Delfi all'Etiopia con cui la protagonista Cariclea riconquista la sua patria perduta; mentre il racconto ha un andamento circolare, perché inizia *in medias res*, e quindi da uno dei tanti rapimenti topici della coppia protagonista, per poi recuperare l'antefatto tramite un lungo racconto nel racconto che termina giusto a metà romanzo. Entrambe queste innovazioni dipendono direttamente dall'*Odissea*: sia l'orientamento del viaggio verso la meta familiare, scandita da riconoscimenti spettacolari, sia la complessa strutturazione narrativa che sfrutta appieno l'arma antichissima della metadiegesi. Come succede spesso nei testi di secondo grado, il modello viene notevolmente amplificato: il finale non è solo un ritorno in patria, ma il recupero dell'identità e di uno spazio utopico; mentre l'inizio *in medias res* assume i caratteri di una suspense prolungata, e il racconto nel racconto è moltiplicato fino a giungere al quarto livello metadiegetico.[47]

[46] Si veda la sintesi efficace di J.R. MORGAN, "Heliodoros", in *The Novel in the Ancient World*, ed. by G. SCHMELING (Leiden-New York-Köln 1996), 417-421; per una difesa della datazione al III cfr. T. SZEPESSY, "Le siège de Nisibe et la chronologie d'Héliodore", in *AAntHung* 24 (1976), 247-276; per quella al IV P. CHUVIN, "La date des *Éthiopiques* d'Héliodore", in *Chronique des derniers païens* (Paris 1990), 321-325.

[47] Sul rapporto con l'*Odissea* cfr. C.W. KEYES, "The Structure of Heliodorus'

Questa amplificazione dell'epica è strettamente correlata a un'altra operazione con cui Eliodoro rinnova il romanzo: la riscrittura filosofica. Il mistero iniziale e la lunga progressione verso il finale sono parte di una visione neoplatonica che dà grande spazio alla decifrazione graduale dei segni del divino, del tutto parallela all'attività ermeneutica affidata al lettore.[48] Non è un caso quindi che il ruolo del narratore secondario, nell'*Odissea* affidato al protagonista, sia qui attribuito a un personaggio ricco di cultura neoplatonica e sincretistica come Calasiris, che utilizza termini tecnici della critica omerica,[49] e giunge anche a raccontare una vita di Omero (3, 14-15) in cui il poeta è figlio di Hermes e di una sacerdotessa egiziana, profeta costretto all'esilio dal padre putativo (quindi una sorta di suo alter ego). Ma la cosa più interessante, dal punto di vista del legame fra romanzo e pubblico femminile, è che alcuni tratti odissiaci siano attribuiti anche alla protagonista, Cariclea, primo esempio di eroina romanzesca ricca di iniziativa pragmatica.[50] Il protagonista maschile, Teagene, mostra invece una forte riluttanza all'uso della finzione, e ostenta un eroismo marziale, che si richiama al modello dell'*Iliade*. Fra i due elementi della coppia sembra quasi riflettersi alla lontana il contrasto fra i due protagonisti epici,

"Aethiopica"", in *Studies in Philology* (Univ. of North Carolina) 9 (1922), 43-51, non sempre convincente; sulla linearità della struttura eliodorea cfr. T. SZEPESSY, "Die Aithiopika des Heliodoros und der griechische sophistische Liebesroman", in *AAntHung* 5 (1957), 241-259; sulla problematicità della categoria di inizio *in medias res* cfr. M. STERNBERG, *Expositional Modes & Temporal Ordering in Fiction* (Baltimore and London 1978), 38-45.

[48] Cfr. J.J. WINKLER, "The Mendacity of Kalasiris" (sopra, n.1), 93-158.

[49] Come ha dimostrato M. TELÒ, "Eliodoro e la critica omerica antica", in *SIFC* 17 (1999), 71-87; si veda in particolare l'osservazione di p.85: "trattava la sua opera come un nuovo poema omerico". Sull'intreccio fra filologia alessandrina e prassi creativa si veda A. RENGAKOS, "The Hellenistic Poets as Homeric Critics", in *Omero 3000 anni dopo*, a cura di F. MONTANARI (Roma 2002), 143-57.

[50] Cfr. B. EGGER, "Zu den Frauenrollen im griechischen Roman. Die Frau als Heldin und Leserin", in *Groningen Colloquia on the Novel* 1 (Groningen 1988), 33-66; la bibliografia sulla donna nel romanzo antico si è ovviamente decuplicata negli ultimi anni: si veda, ad esempio, R. JOHNE, "Women in the Ancient Novel", in *The Novel in the Ancient World* (sopra, n.46), 151-207.

Achille (da cui Teagene si vanta di discendere) e Odisseo, segnando però il chiaro trionfo del secondo, con il suo diverso orizzonte assiologico (un trionfo che perdurerà in tutta la tradizione moderna).[51]

Omero e Odisseo sono dunque paradigmi esistenziali prima ancora che modelli poetici per i due personaggi più importanti e innovativi: Cariclea, protagonista, e Calasiris, padre adottivo e protettore della coppia, regista dell'azione e narratore secondario, figura in cui l'autore evidentemente si rispecchia. Entrambi costretti all'esilio dalla patria (Cariclea per il sospetto di una nascita bastarda, come l'Omero eliodoreo), viaggiano insieme travestendosi da mendicanti, e usando l'arma del racconto menzognero, per giungere a Memfi alla fine del 6° libro (una sorta di finale primo) e vivere una serie di intesi riconoscimenti: in una scena ricca di richiami al teatro (in particolare alle *Fenicie*) Calasiris ritrova i suoi figli, sventando in tempo il fratricidio edipico e avviandosi a una morte serena che è un *unicum* nel romanzo greco; Cariclea ritrova invece Teagene in una scena che si richiama esplicitamente al riconoscimento fra Odisseo e Penelope (7, 7-8). Dopo il lungo episodio persiano, tornata in patria Cariclea sarà riconosciuta, nella lunga e solenne scena teatrale che chiude il romanzo, dai suoi genitori, così come l'eroe omerico viene riconosciuto alla fine dell'*Odissea* da suo padre Laerte: e in questa occasione sarà determinante il particolare della macchia fisica sul volto della fanciulla, riconosciuta dal sacerdote Sisimitre a cui era stata affidata infante, un elemento che richiama ovviamente la famosa scena della cicatrice. Il modello omerico viene dunque amplificato, complicato e moltiplicato ad incastro: il travagliato ritorno di Odisseo ad Itaca, che comporta finzioni, travestimenti ed architettati riconoscimenti, si sdoppia nelle sorti di Calasiris, che ha scelto volonta-

[51] Cfr. l'ampio materiale di W.B. STANFORD, *The Ulisses Theme* (Oxford ²1963); e, per un'impostazione più problematica, P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito* (Bologna 1992). La fortuna moderna di Achille non ha dimensioni paragonabili.

riamente l'esilio e che ritrova la patria e i figli poco prima di morire, e di Cariclea, che non conosce la sua vera patria ma che da segni divini comprende di dover raggiungere una meta lontana: le due storie intrecciate hanno in comune la tormentata progressione verso uno spazio familiare, sentito nei termini di un'utopica felicità.

Il fatto che Eliodoro sottoponga il romanzo greco a una riscrittura epica e filosofica, supportando inoltre la sua operazione con una scrittura densa e preziosa, non deve far dimenticare che ci troviamo all'interno di un genere non codificato e marginale, che ambienta i suoi intrecci in una quotidianità 'borghese', per quanto teatralizzata. Accade dunque che uno dei topoi più caratterizzanti dell'epica, la discesa agli Inferi, vera e propria prova dell'eroe che si ritrova anche in varie riscritture epiche del romanzo moderno, venga qui trasformata in una scena magica, la resurrezione di un morto (6, 15), spiata non a caso dai due personaggi che riproducono il modello di Odisseo, Calasiris e Cariclea, e che ascoltano così la profezia del topico lieto fine. La stessa profezia che abbiamo trovato all'interno del sogno di Odisseo da cui siamo partiti, ugualmente rivolta a Calasiris e Cariclea: esempio lampante di introiezione del modello omerico. Per quanto Eliodoro si muova molto più in un registro elevato, non è dunque immune dalla secolarizzazione del mito e dalla borghesizzazione dell'epica: fenomeni che daranno vita ai due romanzi latini di Ditti Cretese e di Darete Frigio sulla guerra di Troia.

Per formalizzare la differenza fra le due diverse ibridazioni con l'epica di Caritone e di Eliodoro, che pure rientrano nello stesso modello-base della nobilitazione, possiamo richiamarci ai *Palinsesti* di Genette, e alla differenza fra intertestualità e ipertestualità: la prima riguarda scambi localizzati fra i testi (allusioni citazioni plagi), la seconda invece comporta un rapporto massiccio e organico.[52] Il rapporto fra le *Etiopiche* e l'*Odissea* coin-

[52] G. GENETTE, *Palimpsestes* (sopra, n.15), 7-9.

volge infatti la macrostruttura dell'opera: è una trasposizione dell'intreccio odissiaco in un altro quadro spazio-temporale, come avverrà varie altre volte nella storia letteraria, fino al caso limite di Joyce, in cui sono soprattutto gli indici paratestuali del titolo e dei nomi a segnalare il parallelismo (qui invece, come si è visto, è lo stesso Odisseo a farlo). Se a livello pragmatico sono molte le modifiche (a partire dal cambiamento di sesso del protagonista), a livello semantico il modello omerico è modernizzato ma non stravolto: l'epos dell'avventuroso ritorno in patria e della riunificazione coniugale è stato, per questo romanziere del IV d.C., la struttura più adatta a formalizzare una storia d'amore edificante, ricca di ideologia neopitagorica e neoplatonica, e a elevare e riscrivere un genere popolare e di intrattenimento.

La ricchissima ricezione moderna delle *Etiopiche*, che ha avuto luogo quasi esclusivamente fra il Cinque e il Seicento, quindi in un periodo segnato da un intenso dibattito teorico su epica e romanzo, ci dà una conferma della loro rigorosa epicizzazione, e quindi anche di una certa fluidità dei confini fra i due generi. Eliodoro è letto come un prototipo di narrazione chiusa e compatta, fondamentalmente fedele al dettato aristotelico e quindi opposta all'infinita digressività romanzesca. Le *Etiopiche* sono imitate e discusse dalla figura chiave in Italia di questo grande dibattito allo stesso tempo narratologico e ideologico, Torquato Tasso.[53] Convinto che il romanzo fosse solo una variante anomala dell'epos, Tasso fu ossessionato per tutta la sua vita dall'idea di una forma epica unitaria e organica, che razionalizzasse le spinte centrifughe provenienti dal poema romanzesco di Ariosto, basato sull'erranza e sulla molteplicità (spinte che comunque rimangono nella *Gerusalemme* come tentazione continua).

[53] Cfr. W. STEPHENS, "Tasso's Heliodorus and the World of Romance", in *The Search for the Ancient Novel*, ed. by J. TATUM (Baltimore and London 1994), 67-87. È interessante notare che un'altra figura del barocco italiano, Giambattista Basile, versificò le intere *Etiopiche* facendone un poema epico dal titolo *Teagene*, un'operazione in cui è chiara tutta la tensione fra epica e romanzo: cfr. C. BERTONI e M. FUSILLO, "Heliodorus Parthenopaeus. The *Aithiopika* in Baroque Naples", in *Studies in Heliodorus*, ed. by R. HUNTER (Cambridge 1998), 157-181.

Più in generale, in tutta l'Europa espansionistica della Controriforma il genere epico assume una forte valenza politica, contrapponendosi nettamente all'alterità delle eresie e delle popolazioni da sottomettere. Ecco dunque che la polarità fra epica e romanzo sussume dentro di sé una serie di altre polarità, come quella fra unità e varietà, ordine e disordine, Occidente e Oriente, ragione e furore dei sensi, e ancora una volta mascolinità e femminilità.[54] Letta attraverso Aristotele e modellata su Virgilio molto più che su Omero, l'epica rappresenta un'istanza repressiva e centralistica, che mira a incanalare la pericolosa devianza romanzesca (tre secoli dopo, la situazione tenderà a rovesciarsi).

Anche all'interno della fluviale produzione di romanzi barocchi, le *Etiopiche* fungono da modello di regolarità classica. Nella sua *Philosophía Antigua Poética* (1596) il trattatista López Pinchano, che influenzerà anche Cervantes, considera *tout court* Eliodoro il terzo poeta epico antico dopo Omero e Virgilio. Uno dei primi teorici del romanzo, Pierre-Daniel Huet, sottolinea, nel *Trattato sull'origine dei romanzi* (1670), la coerenza compositiva eliodorea, come aveva fatto anche uno dei più importanti romanzieri barocchi, George Scudery, all'interno di un suo scritto teorico, la prefazione a *Ibrahim* (1641), romanzo della sorella Madeleine.[55] Rispetto al carattere magmatico della narrazione barocca, il romanzo eroico-galante, chiamato anche eliodoreo per il suo modellarsi sulle *Etiopiche*, si distingue per una architettura compositiva più salda: anche in questo caso epicità equivale a chiusura.

Caritone ed Eliodoro rientrano dunque pienamente in quella continuità e in quell'interferenza fra epica e romanzo da cui siamo partiti nell'introduzione teorica: le loro due opere si presentano come filiazioni dirette dei due poemi di Omero. Il che

[54] Cfr. D. QUINT, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton* (Princeton 1993).

[55] Cfr. A.K. FORCIONE, *Cervantes, Aristotle, and the Persiles* (Princeton 1970), 55-87.

non implica nessuna conseguenza genetica: non vogliamo con questo postulare una nascita del romanzo dall'epica, in quanto è la questione stessa della genesi di un genere letterario a suonare oggi poco interessante e irrimediabilmente positivista (come si sa, quasi tutti i generi dell'antichità classica hanno influenzato il romanzo, e sono stati quindi proposti come progenitori di una nuova forma). La situazione cambia notevolmente quando passiamo agli altri romanzi greci interamente tràditi: se da un lato Senofonte Efesio non mostra un rapporto consistente e significativo con i modelli dell'epica (il che potrebbe derivare dallo stato di epitome in cui ci sarebbe giunto il testo, o più probabilmente da una scelta espressiva in favore della pura narratività),[56] dall'altro Achille Tazio e Longo Sofista propongono un nuovo modello di ibridazione: l'allusione ironica. È interessante notare come questo tipo di ripresa, circoscritta e meno strutturale, coinvolga una delle norme più caratterizzanti del genere romanzesco: la fedeltà e la castità della coppia protagonista, abitualmente eroicizzata ed epicizzata (soprattutto da Senofonte Efesio e da Eliodoro), e invece ironicamente abbassata (ma mai stravolta) nel *Leucippe e Clitofonte* e nel *Dafni e Cloe*, gli unici due romanzi in cui viene raccontato un tradimento da parte di un protagonista (il secondo matrimonio di Calliroe, nel romanzo di Caritone, ha invece un carattere assai diverso: è un espediente per salvare il figlio di Cherea, autorizzato dall'apparizione del suo stesso marito in sogno). Non a caso entrambi i romanzieri appartengono a quella che ho chiamato fase seconda del romanzo greco; una fase in cui il genere era già ampiamente sviluppato, e diventava a sua volta oggetto di operazioni intertestuali complesse: il pastiche ironico di Achille Tazio, la contaminazione con la poesia bucolica di Longo Sofista, la reinterpretazione filosofica di Eliodoro.

[56] Sulla questione dell'epitome si veda la sintesi di B. KYTZLER, "Xenophon of Ephesus", in *The Novel in Ancient World* (sopra, n.46), 348-50; trovo ancora convincente la confutazione sistematica della teoria dell'epitome di T. HÄGG, "Die *Ephesiaka* des Xenophon Ephesios — Original oder Epitome?", in *Classica et Mediaevalia* 27 (1966), 118-161.

Il rapporto del *Leucippe e Clitofonte* con il genere letterario in cui si inscrive è del tutto ambivalente: ne trasforma ironicamente le convenzioni, senza però sovvertirle e senza quindi comprometterne il funzionamento. Questo si nota fin dalla fase iniziale del plot, dall'innamoramento, che non è una folgorazione violenta e reciproca, come negli altri romanzi greci (lo è in effetti solo dal lato maschile, quindi dal lato del narratore autodiegetico, altra innovazione di carattere tecnico),[57] ma si esplica in un lungo corteggiamento che culmina in un appuntamento notturno nella camera da letto di Leucippe. Siamo dunque in un contesto pienamente comico: non a caso è la figura di un servo, dal nome parlante Satiro, che architetta tutto il piano, eliminando l'ostacolo principale, lo schiavo Conope (altro nome parlante), versando del sonnifero nel vino. Portato a termine il suo piano, Satiro dice al padrone: "Κεῖταί σοι καθεύδων ὁ Κύκλωψ· σὺ δὲ ὅπως Ὀδυσσεὺς ἀγαθὸς γένῃ" (2, 23, 2-3).[58] L'allusione è troppo generica per poter essere letta come un richiamo diretto all'epica: non si può escludere un riferimento anche ad altre rivisitazioni dell'episodio del Ciclope, da Euripide a Teocrito; insomma, più che di allusione, parlerei di antonomasia. Se dovessimo comunque rintracciare un rapporto alla lontana con l'archetipo omerico, non potremmo non riconoscere anche un netto scarto ironico fra l'espediente forse più famoso dell'Odisseo omerico, il simbolo della vittoria della sua μῆτις contro la mostruosità informe, e le astute manovre a scopo erotico di un servo molto plautino. C'è infatti in nuce quella tecnica di allusione ironica che è usata con maggiore ricchezza e raffinatezza da Longo Sofista. Come sempre in Achille Tazio, l'irrisione delle convenzioni alla fine rientra: la castità della coppia protagonista verrà infatti salvaguardata da un sogno premonitore che sveglia la madre della ragazza, mentre durante le peripezie del

[57] Non è forse un caso che il narratore-personaggio sia tipico della tradizione romanzesca comico-realista: lo pseudo-Luciano, Petronio, Apuleio, *Le storie vere*.

[58] Va ricordato comunque che Κύκλωψ è congettura di Göttling, per il tràdito Κώνωψ.

romanzo i due protagonisti si convertiranno all'ideale dell'astinenza prematrimoniale.

La ricca tessitura intertestuale del *Dafni e Cloe* è stata da lungo tempo ben indagata,[59] talvolta eccedendo nel cosiddetto 'conferrismo'. In particolare, per quanto riguarda i rapporti con l'epica, mi sembra interessante un'allusione su cui ha attirato l'attenzione Maria Pia Pattoni.[60] Si tratta dell'episodio chiave di Licenio, la donna raffinata proveniente dalla città che insegna al giovane Dafni il sesso. Per liberarsi di Cloe e per appartarsi lontano con il protagonista, la donna inventa una storia a proposito delle proprie oche:

> "σῶσόν με, εἶπε, Δάφνι, τὴν ἀθλίαν· ἐκ γάρ μοι τῶν χηνῶν τῶν εἴκοσιν ἕνα τὸν κάλλιστον ἀετὸς ἥρπασε, καὶ οἷα μέγα φορτίον ἀράμενος οὐκ ἠδυνήθη μετέωρος ἐπὶ τὴν συνήθη τὴν ὑψηλὴν κομίσαι ἐκείνην πέτραν, ἀλλ' εἰς τήνδε τὴν ὕλην τὴν ταπεινὴν ἔχων κατέπεσε" (3, 16, 2).

È piuttosto immediato riconoscere in questo brano l'eco del famoso sogno di Penelope (*Od.* 19, 536-543), contaminato però con il presagio che appare a Telemaco in partenza da Sparta per Itaca (*Od.* 15, 160-178), esplicitamente interpretato da Elena come annuncio del ritorno e della vendetta di Odisseo: il primo passo è riecheggiato dal numero venti delle oche, il secondo invece dal particolare che l'aquila ne rapisce solo una. Longo trascrive il modello epico su un registro realistico, 'basso-mimetico', che è già in parte il registro del secondo dei due brani omerici (in cui spicca la scenetta vivace dei contadini che inseguono l'aquila); da notare ad esempio l'insistenza con cui si pre-

[59] Fondamentale R.L. HUNTER, *A Study of Daphnis & Chloe* (Cambridge 1983).

[60] M.P. PATTONI, "I Pastoralia di Longo e la contaminazione dei generi. Alcune proposte interpretative", in *MD* 53 (2004), 83-123; poi ripreso in *I "Poimenika" di Longo e la contaminazione dei modelli*, Introduzione a Longo Sofista, *Dafni e Cloe* (Milano 2005), 7-117, in particolare 24-28; B. CZAPLA, "Literarische Lese-, Kunst- und Liebesmodelle. Eine intertextuelle Interpretation von Longos' Hirtenroman", in *A & A* 48 (2002), 36-37, sostiene invece un'interpretazione più allegorica: l'oca più bella sarebbe il marito di Licenio, l'aquila sarebbe Dafni.

cisa che l'aquila, a causa del forte carico,[61] non è riuscita a volare in alto, ed è quindi scesa nel bosco: il particolare ha certo una funzione pragmatica, dato che è proprio nel bosco che Licenio vuole attirare Dafni; ma ha anche una funzione stilistica e intertestuale: nonostante il loro carico, le due aquile dell'epica volano sempre molto in alto, mentre quella del romanzo si deve attenere alle leggi del verosimile; dagli spazi del sublime allo spazio del realismo, si potrebbe sintetizzare con una formula ad effetto. Ma lo scarto più significativo riguarda il personaggio intorno a cui ruota l'allusione: l'episodio di Licenio è infatti il momento in cui affiora in modo più lampante tutta la tensione di Longo fra l'idealizzazione bucolica e un latente voyeurismo urbano;[62] ed è anche il luogo del testo in cui è messa in crisi l'idea di una naturalità del sesso, quasi suggerendo al contrario un suo carattere culturale (da qui partono infatti le letture in chiave gender di Winkler e di Zeitlin).[63] Proprio nel momento chiave in cui Longo incrina la convenzione romanzesca della coppia casta e fedele, anzi ne smonta gli stessi presupposti, l'allusione ci evoca la figura di Penelope, l'archetipo quindi della fedeltà coniugale a cui si ispira tutto il romanzo greco; la stessa figura che, come abbiamo visto, Caritone cita esplicitamente a proposito della sua eroina, e che Eliodoro fa intervenire nel sogno di Odisseo da cui siamo partiti. Se è vero che Licenio è un'anti-Penelope,

[61] M.P. PATTONI, *I "Poimenika" di Longo...* (sopra, n.60), 21-22, nota come l'aggettivo μέγας sia trasferito dall'aquila al carico dell'oca nella trascrizione realistica di Longo, sulla falsariga del secondo passo omerico.

[62] B. EFFE, "Longos. Zur Funktionsgeschichte der Bukolik in der römischen Kaiserzeit", in *Hermes* 110 (1982), 65-84; cfr. anche D.N. LEVIN, "The Pivotal Role of Lycaenion in Longus' Pastorals", in *RSC* 25 (1977), 5-17; secondo D. KONSTAN, *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres* (Princeton 1994), 48, non sarebbe "sexual transgression" (come nemmeno il caso parallelo di Melite), perchè nel romanzo greco non c'è opposizione fra "love" e "lust", e ci sono scusanti singole.

[63] J.J. WINKLER, *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece* (New York-London 1990), cap. 4; F.I. ZEITLIN, "The Poetics of *Eros*: Nature, Art, and Imitation in Longus' *Daphnis and Chloe*", in *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, ed by D.M. HALPERIN, J.J. WINKLER, F.I. ZEITLIN (Princeton 1990), 417-464.

è anche vero d'altronde che, come in Achille Tazio, la trasgressione alla fine rientra: pur coperta da reticenza (come il bacio che Cloe riceve da Dorcone, altro rivale a cui sono destinate allusioni omeriche),[64] la lezione di Licenio è comunque funzionale al trionfo finale della coppia. L'allusione ironica, che Longo utilizza anche altre volte in relazione all'*Odissea* (ad esempio per l'innamoramento di Cloe che guarda Dafni farsi il bagno, in cui il richiamo è all'episodio di Nausicaa),[65] non stravolge infatti il modello e non compromette l'ideologia di fondo, ma resta sempre nei margini ampi ed ambigui dell'ambivalenza.

L'indagine sulla metamorfosi romanzesca dell'epica ci ha confermato innanzitutto che il romanzo greco non è un blocco monolitico e ripetitivo; ogni singolo romanziere possiede infatti le sue peculiari tecniche espressive: citazione testuale, antonomasia, allusione ironica, rifacimento ipertestuale. Ma soprattutto ci ha mostrato come queste tecniche siano sempre profondamente correlate con il piano tematico: il riuso dell'epica a fine di nobilitazione si trova infatti, pur con diverse configurazioni stilistiche, nei romanzieri che più esaltano ed eroicizzano la coppia e la sua fedeltà, Caritone ed Eliodoro; mentre l'allusione ironica ritorna nei romanzieri che incrinano la tenacia di un ideale in cui comunque rientrano, attraverso un avvicinamento all'universo quotidiano e basso-mimetico, che è poi l'universo del romanzo latino, con cui concludiamo.

Due secoli prima di Eliodoro la narrativa sentimentale greca era stata già oggetto di un'operazione intertestuale assai raffinata di segno del tutto opposto: un abbassamento parodico e non un'elevazione epica. Lo stato frammentario del *Satyricon* rende problematica la stessa definizione del genere letterario, anche se si è ormai imposta giustamente l'etichetta di romanzo, rispetto

[64] Tratte dalla *Dolonia*: cfr. M.P. PATTONI, *I "Poimenika" di Longo*... (sopra, n.60), 33-39.

[65] M.P. PATTONI, *I "Poimenika" di Longo* ... (sopra, n.60), 76-84; l'autrice discute nel resto del lavoro anche altre riprese omeriche, non tutte altrettanto significative, soprattutto riguardo la tecnica delle scene tipiche.

alla fortunata ma sfuggente categoria della satira menippea. Quel che possediamo è comunque sufficiente per riconoscervi il prototipo di un nuovo rapporto fra il romanzo e il grande codice epico, basato sulla nostalgia di un sublime perduto per sempre. Come è fin troppo noto, tutta la struttura narrativa del *Satyricon* sembra trascrivere in chiave grottesca l'archetipo dell'*Odissea*: la persecuzione di un dio, in questo caso il dio fallico Priapo, che costringe a un viaggio infinito. La ricchissima polifonia petroniana comporta comunque moltissimi altri echi e rifacimenti, comprese lunghe inserzioni in versi che sfruttano al massimo grado la scelta strategica di inserire un personaggio-poeta dal nome parlante come Eumolpo. L'inedita libertà strutturale creata dal *prosimetrum* permette anche una ampia varietà di registri stilistici, non sempre riconducibili alle tecniche dominanti della parodia e del grottesco: la problematica *Iliupersis,* ad esempio, è in fondo un saggio di poema epico.

Gian Biagio Conte[66] ha reinterpretato questo denso palinsesto secondo due nozioni base: il narratore mitomane e l'autore nascosto. Il primo è l'io narrante, Encolpio, uno *scholasticus* impregnato di cultura posticcia e di artificio retorico, che non riesce a distinguere la realtà dalla fantasia letteraria, e va sempre alla ricerca ossessiva di situazioni della letteratura sublime, e quindi soprattutto della tradizione epica. Il secondo elabora alle sue spalle una (subdola) strategia espressiva, intrappolandolo continuamente nelle sceneggiature triviali della narrativa di consumo del romanzo greco. A differenza degli scrittori satirici, Petronio non prende mai posizione, non impone la propria ideologia, quasi con una scelta di gusto *camp* ante litteram. Ma è proprio da questa divaricazione fra il sublime epico ormai improponibile, e il viaggio poliedrico nei linguaggi della quotidianità e della corporeità, che nasce una nuova forma di narra-

[66] G.B. CONTE, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del 'Satyricon'* (Bologna 1997), apparso in contemporanea come *The Hidden Author* (Berkeley 1996). Da vedere anche il saggio classico di R. HEINZE, "Petron und der griechische Roman", in *Hermes* 34 (1899), 494-519.

tiva, per la quale vale ancora il termine 'realismo', nonostante la sua problematica genericità. L'idea di un personaggio che non distingue tra fantasia letteraria e realtà preannuncia infatti un grande mito della modernità — in cui si individua di solito la nascita del romanzo moderno: il *Don Chisciotte*; mentre la mistione di degradazione parodica e di riflessione metalinguistica anticipa il *Joseph Andrews* di Fielding e il metaromanzo di Sterne.

La degradazione parodica degli archetipi epici è evidente soprattutto nell'uso petroniano della tecnica intertestuale da cui siamo partiti a proposito di Caritone: la citazione. Dal punto di vista delle modalità espressive, la differenza fra le citazioni del romanzo erotico greco e quelle di Petronio richiama la differenza fra κόλλησις e παρῳδία delineata da Ermogene in *Sui metodi dello stile forte* (*Meth.* 30): nella prima il verso si integra nella sua totalità nel nuovo contesto; nella seconda è invece modificato, amplificato e interpolato con parafrasi. Sul piano tematico si nota in Petronio una forte dissonanza fra i contesti: le sue citazioni richiamano da vicino l'uso trasgressivo e dinamico di un altro autore menippeo come Luciano,[67] o di altri romanzi perduti come quello di Iolao. Il caso limite è il passo in cui un centone di versi virgiliani, che riguardano soprattutto un momento sublime per eccellenza come il reincontro fra Enea e Didone, viene applicato al membro di Encolpio e ai suoi problemi di impotenza (*Aen.* 6, 469-470; *Ecl.* 5,16; *Aen.* 9, 436, in §132,11). Un uso molto simile si trova anche nell'episodio in cui più si percepiscono le tematiche bachtiniane, i vicinati paradossali fra sesso, morte e cibo, il rovesciamento del tragico in comico, e della morte in forza vitale: ovviamente la *Matrona di Efeso*.[68] Anche in questo caso i versi virgiliani dell'episodio di

[67] Cfr. M. FUSILLO, "La citazione menippea (sondaggi su Luciano)", in *Come dice il poeta.... Percorsi di parole poetiche greche e latine* (Napoli 1992), 21-42; uso il termine menippeo nel senso della linea transculturale delineata da Bachtin, e legata al basso e al grottesco, e non nel senso ristretto di un genere letterario sfuggente come la satira menippea.

[68] Questa è l'interpretazione dominante (e secondo me anche abbastanza evidente): W. ARROWSMITH, "Luxury and Death in the *Satyricon*", in *Arion* 5 (1966),

Didone (capolavoro di eros tragico) sono stravolti ed applicati a un rapido superamento della memoria di vedova, e a una eccezionale rivitalizzazione. Come sintetizza Daniel McGlathery, che ha letto in chiave bachtiniana tutto l'episodio: "The crossfertilization inherent in Petronius' comic parody of various genres thus results in a new, tospy-turvy literary portrayal of human life. The tomb of the epic becomes the womb of the novel".[69] La tomba dell'epica diventa il grembo del romanzo: frase molto efficace (anche se l'effetto si perde in traduzione) per sintetizzare solo uno dei tre rapporti fra epica e romanzo che l'antichità ci trasmette. La perdita dell'epica è infatti il presupposto per la narrativa comico-realistica e per tutto il romanzo moderno in senso bachtiniano; ma coesiste con l'omaggio nobilitante di Caritone e di Eliodoro e con la distanza ironica di Achille Tazio e Longo Sofista: a conferma che fra i due generi non ci sarà mai un confine netto.

304-331; E. SEGAL, "Laughter in the House", in *Horizon* 15 (1973), 90-93; M. BACHTIN, *Voprosy literaturi*... (sopra, n.6), 3.8 (trad. it. 369-372); C.W. MÜLLER, "Die Witwe von Ephesus. Petrons Novelle und die "Milesiaka" des Aristeides", in *A & A* 26 (1980), 103-121; D.B. MCGLATHERY, "Petronius' Tale of the Widow of Ephesus and Bakhtin's Material Bodily Lower Stratum", in *Arethusa* 31 (1998), 313-336; al contrario, R. HERZOG, "Fest, Terror und Tod in Petrons *Satyrica*", in *Das Fest*, Poetik und Hermeneutik 14 (München 1989), 133-136, ritiene che alla fine predomini la morte (giungendo all'idea del tutto infondata che i due non escano più dalla tomba per paura della punizione del soldato); infine, G. HUBER, *Das Motiv der "Witwe von Ephesus" in lateinischen Texten der Antike und des Mittelalters* (Tübingen 1990), 12-56, e M. PLAZA, *Laughter and Derision in Petronius'* Satyrica. *A Literary Study* (Stockholm 2000), 180-186, difendono un'interpretazione aperta, secondo cui Petronio lascerebbe al lettore la valutazione morale, limitandosi a relativizzare i valori suggeriti dal racconto.

[69] D.B. MCGLATHERY, "Petronius' Tale of the Widow of Ephesus..." (sopra, n.68), 332.

DISCUSSION

G. Danek : Das finnische Kalevala steht in der Tradition der 'gelehrten' Kompilation von nationalen Volksliedern zu einem kohärenten Corpus, beginnend mit Ossian und dem Corpus der Serbischen Volksepik (Vuk Karadžić). 'Epos' wird zu dieser Zeit (Präromantik/Romantik) aufgefasst als eine Einheit, die nur potentiell, quasi als platonische Idee, im Volksgeist existiert und von einem Kompilator/Sammler/Dichter zusammengefügt werden muss, so wie man sich zu dieser Zeit die Geschichte der Homerischen Texte (Peisistratische Rezension) vorstellt. 'Epos' ist nach dieser Vorstellung eine Gattung, für die Fragmentation konstitutiv ist.

M. Fusillo : Mit Wolf hat man in Europa angefangen, die Epik als fragmentarische Gattung zu betrachten. Das hat auch die Beziehung zwischen Epos und Roman völlig geändert. Das Kalevala ist ein sehr interessantes Beispiel der Rückkehr des Epos in der Romantik.

E.J. Bakker : You have said many pertinent things on the way the novel as a genre situates itself *vis-à-vis* epic. But to what extent are the works we have typical of the genre? Wouldn't there be also a process whereby certain novels drive to oppose themselves and offer what was not according to the 'horizon of expectations' of the audience? Do we see differences between the degree to which our extant novels allow the 'hybridization' you talk about?

M. Fusillo : Your question involves one of the most delicate and thorny problems of method in analyzing literary genres. We are always tempted by seeing the matter in terms of norms and

transgressions, which is actually nowadays a too simplistic way, too much linked to the romantic idea of originality.

As you brilliantly write in your paper, it is a common mistake to impose a transcendental generic norm on the single texts. Regarding the Greek novel, I think that the so-called 'zero-degree' — to use an old-fashioned concept — can be represented by Xenophon of Ephesus. All the other novelists, especially in the second phase, seem to be extremely self-conscious about the conventions of their genre, and are able to play with the expectations of their public (for example Achilles Tatius regarding the convention of fidelity).

P. Chuvin : N'y a-t-il pas aussi une forme de dépendance de l'épopée par rapport au roman? Je pense à deux poèmes tardifs, en hexamètres, les *Dionysiaques* et *Héro et Léandre*. Dans les *Dionysiaques*, les conseils de séduction de Satyros chez Achille Tatios semblent bien trouver un écho au chant IV; les procédés de l'éloge de Tyr (énumération de voisinages paradoxaux, qui va en s'accélérant) sont identiques chez les deux auteurs. Ces liens pourraient-ils s'expliquer par une certaine ironie commune aux deux auteurs? Pour *Héro et Léandre*, leur histoire est l'inverse du schéma romanesque habituel: leur union physique intervient sans retard après leur rencontre; en revanche, la mort les sépare à la fin du poème (les contes syriaques qui reprennent la légende ont rétabli le *happy end*).

M. Fusillo : A mon avis, il est intéressant de noter qu'Achille Tatios pouvait être lu comme poète épique et comme auteur édifiant, surtout à l'époque byzantine, bien qu'il se montre plus libre sur le chapitre de la morale sexuelle. Naturellement, ce qui l'apparente à Nonnos, c'est l'ironie.

L'histoire de *Héro et Léandre*, comme à l'âge moderne celle de *Roméo et Juliette*, a beaucoup de points communs avec le schéma romanesque, si ce n'est sa fin tragique.

M. Fantuzzi : You have pointed to the *Argonautica* of Apollonius as an important moment in the history of the destabi-

lization of the epic code of narration, and indeed much recent work has been devoted to Apollonius' treatment of the hero in a way which is 'dialogical' with, if not polemical to the archaic epic ideal. On the contrary Theocritus hardly found any Bachtinian reader. But, would you not think that Theocritus' 'promotion to literature' of a new narrative world of 'humble' heroes and situations of the urban or rural environments is in a way another substantial 'pre-novel' alternative to the Homeric epic? — I mean is it not a coherent and dignified description of 'humble' life which most often activates a 'dialogue' with the sublimity of the epic codes, and is much closer than the *Argonautica* to the everyday register of the novel? Far from me any historical fondness for inquiring about the pre-historical origins of the novel. I am rather wondering: could Longus be aware of this very precedent, when he elaborated the poetics of his pastoral novel?

M. Fusillo : I completely agree with you. On one hand the concept of anti-heroism in the *Argonautica* is now very controversial, and surely the stylistic level of this poem is exclusively high and sublime; on the other hand Theocritus' more 'contaminated' language and his thematic preference for humble life seemed definitively pre-novelistic.

Chr. Tsagalis : Is it possible to argue that one of these novels played later on the role of a 'reference-text' as the most representative of this genre (in the manner of the Homeric epics)?

M. Fusillo : Surprisingly no ancient novel became canonical. Heliodorus could have been the reference text of a long lasting and flourishing genre, but on the contrary it has been only the fascinating, culminating point of a genre that lasted few centuries.

G. Danek : Die erhaltenen fünf griechischen Romane sind eine gezielte Auswahl aus byzantinischer Zeit nach ästhetischen

und moralischen Kriterien, bilden also nur einen schmalen Ausschnitt aus der tatsächlichen Produktion. Vor dem Hintergrund der Fragmente der nicht erhaltenen Romane ist die Ausnahmestellung Heliodors noch auffälliger.

M. Fusillo : Die byzantinische Wahl nach ästhetischen Kriterien hat wohl die fünf besten Romane getroffen, vor allem wenn man sie mit den Fragmenten aus dem sprachlichen Standpunkt vergleicht. Im Gegensatz dazu hat die Wahl nach moralischen Kriterien leider die komische, groteske, 'petronianische' Linie des griechischen Romans völlig ausgeschlossen.