

*LO SPAZIO LETTERARIO
DI ROMA ANTICA*

Direttori:
GUGLIELMO CAVALLO, PAOLO FEDELI,
ANDREA GIARDINA

Volume I
LA PRODUZIONE DEL TESTO



SALERNO EDITRICE
ROMA

GIAN BIAGIO CONTE - ALESSANDRO BARCHIESI

IMITAZIONE E ARTE ALLUSIVA.
MODI E FUNZIONI DELL'INTERTESTUALITÀ

I. È PER PASSIONE CHE SI CITA

Prima che, entrando nel discorso, l'atmosfera si raffreddi troppo per esigenze di argomentazione e di terminologia (la critica è bene che sia fredda, e qualche volta lo è anche troppo per abuso di immagini o parole tecniche e meccaniche), conviene subito ammettere che l'allusione letteraria – lo scrittore che cita un predecessore – è un fatto di passione e sentimento. I poeti tendono a presentarsi come amanti della poesia che hanno letto e che ricordano. Ricordare un modello, nel senso di citarlo, serve a riprodurre nella scrittura la passione, la sollecitazione, prodotta dalla lettura. Lo scrittore grazie all'arte allusiva si presenta come lettore che ama certi testi (o che per essi prova una qualsiasi passione, foss'anche ambivalente o ostile). Non ci nascondiamo però che in questa passione ci può essere una convenienza: e non solo perché così facendo il poeta si presenta nel segno rassicurante di una tradizione e si autolegittima. Soprattutto, il nuovo testo cerca dei lettori capaci di affezionarsi: la passione del citare o dell'alludere vuole comunicarsi anche a loro. Il testo che cita vuole diventare a sua volta citabile. Il poeta che ama i suoi predecessori tanto da offrire loro la parola, vuole in realtà essere amato almeno altrettanto dai suoi lettori. Essi, i lettori, assistono ad un atto di passione, ed imparano dal poeta che dà così il buon esempio; è questo il modo in cui Ovidio (*trist.* IV 10 55) ricorda la sua ascesa letteraria: *Utque ego maiores, sic me coluere minores*¹ (non fa lo stesso un genitore che, desiderando essere amato, indica ai figli il proprio rapporto d'affetto con i suoi genitori? La tradizione letteraria ha una sua strategia familiare).

Il sistema letterario di Roma antica ha il suo nucleo vitale nel-

1. « Come io i miei maggiori, così mi onorarono i minori ».

l'idea di tradizione, e questa a sua volta non può fare a meno dell'imitazione. Infatti l'imitazione non è solo un modo di costruire testi attraverso la cultura, ma ancor più un modo di prefigurare e di istruire i lettori: il nuovo testo inscena un piacere condiviso, che pone all'unisono autore e lettore e insieme anticipa il piacere di agnizioni future. Per i Romani, però, l'imitazione non è solo una prassi che traspare dai testi e dalla loro produzione, ma anche un'attività educativa fra le più importanti. È un fatto che molta parte della loro formazione culturale più elevata aveva a che fare con l'intertestualità: leggere, studiare e scrivere significava anche « maneggiare » testi, trattare il corpo dei testi con interventi diversi. Saper leggere e scrivere ed essere eloquenti (ovviamente al grado più evoluto) richiede che ci si faccia anche traduttori, interpreti, parafrasi, trasformatori di testi e in generale imitatori. Possiamo rubricare qui diverse pratiche: l'abitudine alla traduzione e all'interpretazione, quell'abitudine incardinata nel capitale fenomeno del bilinguismo letterario; l'uso di parafrasi, ampliamenti, riduzioni, variazioni su temi e sceneggiature tradizionali; la lettura trattata come *excerpere* e tesaurizzare le citazioni; lo sviluppo del commento e dell'annotazione; l'istituto della *synkrisis*, che dà forte impulso a letture doppie o multiple dei testi; persino certi curiosi giochi di società: c'era chi, magari a banchetto, gettava lì una citazione perché fosse riconosciuta o meglio ancora testualmente completata o parodiata con competenza.

Per quel che ci riguarda, il campo dell'intertestualità² si apre ad

2. Osserviamo di passaggio che l'intertestualità, com'è ovvio, non presuppone necessariamente una civiltà dominata dalla letteratura *scritta*. La poesia simposiale greca offre l'esempio della *metapoiesis*, poesia orale e occasionale fondata sulla trasformazione di modelli poetici già noti (cfr. p. es. M. Vetta, *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. xxix sg.). A proposito della vecchia tradizione ludica della citazione, Ateneo nei *Deipnosophisti* (x 457) descrive dettagliatamente una specie di gioco di società in cui, se uno diceva un verso, l'altro doveva dirne il seguito; oppure si citava una massima e bisognava replicare con lo stesso pensiero tratto da un altro poeta. Ma la competizione – fra chi citava e chi, riconosciuta la citazione, doveva a sua volta rinnovare la sfida proponendo nuove richieste e imponendo regole sempre più complicate, conosceva innumerevoli variazioni dotte, tutte riconducibili al gioco della memoria.

almen
ciale, se
conosci
stessa p
diare da
splicite,
istanze
interper
mane tu
oggettiv
condo c
dei « mo
letteratu

Fuori
fine a se
non avr
me suo
ta di ric
spettiva
all'anal
menti c
pare alle
memori
lologo p
ro inter
me bila
ficazion

3. Da q
dagli stor
iconograf
ne e di an
essere un
goli artist
Pratica e ti
na, 1, Tor

almeno due modi di studio: possiamo vederlo come una pratica sociale, se non altro in quanto la cultura romana le dava corrente riconoscimento; o possiamo, come si diceva all'inizio, accettare la stessa prospettiva degli autori antichi. Si tratterebbe allora di studiare da un lato la consapevolezza teorica dei letterati (poetiche esplicite, teorie dell'imitazione), dall'altro di mettere a fuoco le loro istanze soggettive: rapporto con modelli e mode culturali, legami interpersonali, pratiche di circolo, ideologia. Se il primo aspetto rimane tutto sommato abbastanza poco frequentato (anche per gli oggettivi limiti di materiale documentario), si può dire che il secondo coincide ogni volta con lo studio diretto dei singoli autori o dei « movimenti »: e a questo attendono da sempre gli storici della letteratura.

Fuori da queste prospettive non esiste, naturalmente, uno studio fine a se stesso delle funzioni allusive che si manifestano nei testi, e non avrebbe senso proporre una sorta di disciplina che prenda come suo oggetto l'intertestualità. Rimane invece spazio per una sorta di ricognizione descrittiva o di inventario morfologico. La prospettiva che scegliamo è quindi quella tipica del filologo che lavora all'analisi del testo avendo di mira gli effetti di lettura e i procedimenti che governano la significazione. Da questa angolazione appare allora naturale la curiosità del filologo per certe costanti della memoria poetica e della sua produttività testuale. L'interesse del filologo per gli studi di poetica è così solo una prosecuzione del lavoro interpretativo, e la riflessione generale si configura sempre come bilancio provvisorio senza volersi fissare in improbabili classificazioni.³

3. Da qualche tempo esigenze simili (è interessante notarlo) sono avvertite anche dagli storici dell'arte che tendono ora a riflettere in modo sistematico su « deduzioni iconografiche » e riusi figurativi. Anche per loro, dopo un lungo periodo di incubazione e di analisi puntuale, nasce il problema di una « poetica del riuso », che non può né essere una teoria dell'arte né coincidere con le poetiche dichiarate e praticate dai singoli artisti. Per un orientamento attuale v. G. Agosti e V. Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in AA.VV., *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 1, Torino, Einaudi, 1984, pp. 377-89.

2. ECONOMICITÀ DELL'ARTE ALLUSIVA

La cosa che piú ci incuriosisce nell'arte allusiva è la sua economicità, la sua capacità di produrre molto con poco; e questo è tanto piú notevole in un sistema (la letteratura) che per sua natura lavora in modo dispersivo, « dispendioso », giacché spende tante piú risorse rispetto ad un normale modo di comunicare.

Chi legge un testo nuovo viene guidato verso l'agnizione di frammenti piú antichi mediati dalla memoria che accomuna autore e destinatario. Questa agnizione, non c'è dubbio, funziona come un incremento di senso: può suggerire nuovi aspetti, contrasti, conferme, sfumature, tensioni... Già questo è senza dubbio economico, perché aiuta a dire di piú dicendo meno di proprio. In questo modo il testo diminuisce la sua prevedibilità, aprendosi a un vecchio ospite inatteso. L'effetto sul lettore è quello di una scoperta che muove dalla compattezza di un testo « pieno di sé » verso dimensioni piú nuove e meno prevedibili.

Ma sappiamo che la letteratura e l'arte non si producono nel modo in cui vengono recepite. Un'illustratore tedesco del Cinquecento, studiato da Ernst Gombrich,⁴ ha prodotto una serie di immagini di importanti città dell'epoca. L'autore ci fa sfilare davanti luoghi diversi come Damasco, Mantova, Milano e Roma: eppure queste immagini, ai nostri occhi, sono praticamente identiche. L'autore, di origini germaniche, non sapeva rappresentare uno schema di città senza lo stile che piú gli era familiare (una sorta di *Burg* con travi di legno e tetti a punta). Il fatto è che si produce e si rappresenta solo attraverso stili, idioletti e schemi sedimentati. Il poeta, ad esempio, passa attraverso la dimensione della memoria per arrivare a produrre il testo nuovo. La memoria è appunto una somma di linguaggi. L'iter della produzione del testo è quindi esattamente inverso a quello che avevamo delineato: procede da una dimensione « vecchia » e familiare verso la formazione del nuovo.

4. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of pictorial Representation*, Princeton 1972², pp. 68 sg. (trad. it., *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1965), a proposito dell'importanza di « adapted stereotypes » come aiuto e vincolo al comporre.

L'economico, che va somministrato nella sua capacità, l'Enea virgiliano, il modo della produzione e condizionamento della ricezione del testo.

Ogni ricordo è un insieme di elementi in cui, nel testo, quasi sempre si cura di cui prima di una misura sono state per così dire le linee e di un verso il modo sono già state di una struttura.

Abbiamo detto che tra il vecchio e il nuovo, fra vecchio e nuovo, così dire « bruciato » è un elemento assunto in una dinamica formativa che rappresenta un disegno entro una forma diversa e per questo perdita di una forma. Infatti la nuova

5. Da vedere G. B. Conte, *Lucano*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 74 sgg., 117 sgg.

6. Non va dimenticato che il testo è un cordato e a farsi per sé non solo da chi, esso, ma da quello che vuole scrivere, e nell'atto di scrivere, nella forma imposta dal destinatario: qualche cen-

L'economicità dell'arte allusiva sta anche in questo iter antitetico, che va sommato al precedente. L'economia del gesto allusivo è nella sua capacità di sommare l'agnizione del modello (ad esempio, l'Enea virgiliano *messo in rapporto con l'Ulisse omerico*) al ricordo della produzione del testo (Enea è stato *formato su* Ulisse). Aiuto e condizionamento al dire del poeta; aiuto e condizionamento alla ricezione del testo.⁵

Ogni ricordo, ogni citazione, non dovrebbero essere intesi come elementi inerti che prendono senso soltanto una volta immessi nel testo, quasi trovassero improvvisamente una capacità di significare di cui prima fossero privi, bensì come elementi che in una certa misura sono già implicitamente dotati di un orientamento: entità per così dire vettoriali, vale a dire già in sé fornite di una direzione e di un verso. Si tratta, per intenderci, di elementi che in qualche modo sono già alla ricerca del contesto in cui inserirsi, e fanno parte di una struttura implicita, potenziale.⁶

Abbiamo detto dell'economicità, che genera un corto circuito tra il vecchio e il nuovo, grazie al quale i due percorsi (fra nuovo e vecchio, fra vecchio e nuovo) si fondono e le allusioni vengono per così dire «bruciate», in quanto sono esposte e contemporaneamente assunte in un nuovo ordine di senso. Il risultato di questa dinamica formativa (cioè il nuovo ordine cui si accennava) si può anche rappresentare come una «costellazione», come il costituirsi di un disegno entro cui il vecchio elemento è assunto con funzione diversa e per realizzare una diversa figura. Non è altro che la scoperta di una forma, cioè di fatto l'invenzione di un nuovo significato. Infatti la nuova costellazione di senso realizza una figura in cui

5. Da vedere G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi, 1985² (la prima edizione è del 1974), passim, ma soprattutto pp. 74 sgg., 117 sgg.

6. Non va dimenticato che esiste come una predisposizione di certe frasi a essere ricordate e a farsi perciò citabili: *incipit, explicit*, strutture marcate. La citabilità dipende non solo da chi, essendo stato lettore o ascoltatore di un testo, lo ricorda e ritaglia da esso quel che vuole sia recuperato al proprio testo, ma è anche una tendenza di chi scrive, e nell'atto di scrivere si propone come produttore di *memorabilia*: cioè di chi, già nella forma imposta al suo discorso, si atteggia come *auctoritas* a venire, pronto a essere citato: qualche cenno in G.B. Conte, *Memoria*, cit., pp. 21, 47 sgg.

gli elementi costitutivi hanno un valore di posizione: ogni elemento (in particolare l'elemento vecchio che riappare ora a costruire la nuova costellazione) non vale di per sé, ma acquista il significato che gli impone il contesto.

Speriamo a questo punto che l'oggetto del nostro contributo sia sufficientemente chiaro: ma rimane qualche obbligo terminologico. Sono molti i termini di cui disponiamo per questo aspetto della letterarietà. Alcuni in sé non ci soddisfano più ma sono suggestivi e storicamente « belli »: d'altra parte non ci proponiamo faticose rifondazioni terminologiche, destinate a vita effimera (quale organo internazionale potrebbe vigilare su una carta dell'intertestualità, anche se riuscissimo a promulgarla? preferiamo quindi lavorare sulle definizioni che coniare nuove periture etichette). Diciamo però che i termini tradizionali di *imitatio* ed *aemulatio* (calchi non identici della coppia *mimesis/zelos*) coprono solo il percorso « dall'antico al nuovo », quello insomma che guarda alla produzione del testo⁷ (per motivi che saranno ovvi più avanti, proviamo una certa

7. L'ultimo erede di *imitatio/aemulatio* è forse la coppia *Imitation / Assimilation* teorizzata da E. Gombrich (v. p. es. *Norma e forma*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 178-88). La bibliografia da ricordare è ricchissima e di disparato valore; ci limitiamo a menzionare, in rapporto con alcune tendenze di studio più significative: E. Stemmlinger, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1914; G.C. Fiske, *Lucretius and Horace. A Study in the Classical Theory of Imitation*, Madison, University of Wisconsin Studies, 7, 1920; U. Focke, *Synkrisis*, in « *Hermes* », a. LVIII 1923, pp. 327 sgg.; A.-M. Guillemin, *L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine*, in « *REL* », a. II 1924, pp. 35 sgg., e *Le public et la vie littéraire à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1937; W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart, Metzler, 1924, pp. 139 sgg.; R. Mc Keon, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*, in « *Modern Philology* », a. XXXIV 1936, I; A. Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulatio, Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Bonn, Habelt, 1959; A. Thill, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, Les Belles Lettres, 1979; D. West-T. Woodman (edd.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge, Univ. Press, 1979. Dopo aver proposto questa doverosa bibliografia, ci rendiamo subito conto di come sia poco « sentita »: da alcuni di questi studi d'insieme abbiamo imparato ben poco, e forse in questo campo i modelli più utili non sono le ricognizioni, ma interpretazioni singole, squisitamente artigianali, di filologi attenti all'esegesi e al problema ben delimitato. Ma una bibliografia di questo tipo risulterebbe troppo partigiana. Non è, invece, per faziosità che ricorreremo qualche volta all'autocitazione (o citazione reciproca?). La natura di questo contributo richiedeva un certo numero di esempi e di esperienze già accumulate. I riferimenti serviranno più che altro a differenziarci da noi stessi, dove emerge qualche ripensamento o diversa focalizzazione, rispetto a idee già esposte.

antipatia per q
sto dei mante

D'altra part
centrata sull'al
perazione inte
i meriti più pi
formula: « Le r
zioni, il poeta
non producon
chiaramente d
tita antica che
Seneca Retore
animo ut vellet

Per la sua m
omnicompren
oggettivament
di uno o più te
me implicita r
re che in letter
getti, ma biso
rapporti fra te
testualità non
gliere, e ci si a
attività coopera
lo stesso titolo
tore.

Si capisce c
scelta tecnica,
ti, trascina co
zionamento c
dando però c
odioso retrog

8. G. Pasquali,
275-82 (si cita da
9. « Non per se
fosse riconosciuto

antipatia per questi termini, pur così classici e attestati: sono piuttosto dei mantelli che degli abiti).

D'altra parte la definizione «arte allusiva» è prevalentemente centrata sull'altro verso del fenomeno: cioè insiste molto sulla cooperazione interpretativa del lettore. Averne tenuto conto non è fra i meriti più piccoli del saggio di Pasquali che ha reso popolare la formula: «Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo a cui si riferiscono». ⁸ La migliore contropartita antica che di questo concetto sappiamo citare resta pur sempre Seneca Retore, *suas.* 3 7: *non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut vellet agnosci.* ⁹

Per la sua maggiore ampiezza, si è andato affermando il termine omnicomprensivo intertestualità. Esso ha il vantaggio di cogliere oggettivamente ed empiricamente il fenomeno della *compresenza* di uno o più testi in un altro. Non a caso il concetto nasce quasi come implicita risposta e contraltare a «intersoggettività»: come a dire che in letteratura non ci si può affidare solo a un dialogo fra soggetti, ma bisogna ammettere l'esistenza di un sistema formato da rapporti fra testi. Il vantaggio è 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. Per esempio, l'attività cooperativa del lettore che il testo prevede vi è compresa allo stesso titolo che la trasformazione dei modelli operata dall'autore.

Si capisce che operando con questo criterio non si fa solo una scelta tecnica, e di comodo: intertestualità, come molti altri concetti, trascina con sé dei presupposti e qualche idea generale sul funzionamento della letteratura. Ne esplicheremo qualcuna. Ricordando però che, secondo alcuni, questo modo di esprimersi ha un odioso retrogusto di scientismo e tecnologia, vogliamo subito am-

8. G. Pasquali, *Arte allusiva* (1942), in *Pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1968, II, pp. 275-82 (si cita da p. 275).

9. «Non per sottrarre, ma per prendere apertamente a prestito, volendo che questo fosse riconosciuto».

mettere che « intertestualità » non pretende affatto di essere superiore a « memoria dei poeti » o « allusività ». ¹⁰ Solo che, lavorando secondo questa categoria, ci riesce più facile rinunciare a qualche pregiudizio che, questo sí, danneggia l'esatta comprensione dei testi che interpretiamo: se ne parlerà fra non molto.

3. SE « INTENZIONALITÀ » SIA IL MIGLIOR METRO DI GIUDIZIO,
O NON ESISTA PIUTTOSTO UNA POSSIBILITÀ MIGLIORE

L'idea della letteratura come pratica intersoggettiva viene utilmente affiancata da quella della letteratura come intertestualità. Ogni testo letterario si configura allora come assorbimento e assimilazione di altri testi, soprattutto come trasformazione di quelli (questo ci sembra nell'intertestualità il momento più importante: la trasformazione). Di fatto un'opera può essere letta solo in connessione con altri testi o contro di loro. L'intertestualità è la dimensione in cui si trapassa dalla « produzione del testo a mezzo testi » alla ricezione orientata. In questa prospettiva, il destinatario che s'avvicina al testo – lettore o imitatore, che è anche un tipo di lettore – è già lui stesso una pluralità di altri testi, e anche di codici (risiede qui quel che chiamiamo la cultura di un autore, e di un lettore). L'intertestualità allora, lungi dall'essere un curioso effetto d'eco, definisce la condizione stessa della leggibilità letteraria. Di fatto non si colgono il senso e la struttura di un'opera se non in rapporto a dei modelli, essi stessi ricavati da una lunga serie di testi di cui sono in qualche modo l'invariante. Fuori di questo sistema l'opera letteraria è innaturale: la sua percezione presuppone una « competenza » nella decifrazione del linguaggio letterario, che ha come condizione la pratica di una molteplicità di testi.

Al grado in cui un'opera letteraria è intertestuale, essa diventa come distorta, persino opaca: come un mito, per esempio. Diventa quasi una rete stradale con cartelli indicatori che segnalano paesi, strade, luoghi, che retrocedono per così dire all'infinito. In tal mo-

10. Sui problemi di questa terminologia cfr. G.B. Conte, *Memoria*, cit., pp. 116 sgg.

do nel t
(o più e
classici l
ne): stru
re, ma p
stuale d
tibili gr
autorep
neare, p
coglie tr
cendolo
concetto
criteri q
« intenz
lo) di Q
rio, com

L'affe
risposta
punto ri
i confro
crenolo
cament
rio dell
per pre
Già Pas
cato un
poeta »:
importa
cogliere

11. L'im
l'arte allus
224 sgg., s
sperienza
« poesia s
simpatia)
1912). Per
sioni sull

do nel testo sta nascosta una pluralità di altri testi, di codici infiniti (o piú esattamente perduti all'evidenza). Qui sta per noi filologi classici l'incomparabile utilità e il fascino dei commenti (se fatti bene): strumenti che non solo spiegano il testo e lo accostano al lettore, ma permettono anche di percepirlo come il prodotto intertestuale di una miriade di sviluppi precedenti, generati da impercettibili graduali trasformazioni, mentre innumerevoli precursori si autoreplicano. Cosí una lettura che di per sé è vincolata a essere lineare, può diventare, diciamo, dialettica e movimentata: mentre coglie tracce e stratificazioni, misura la novità di un testo riconducendolo a una tipologia, molto meglio di quanto non faccia il solito concetto d'influenza. Non si può discutere seriamente dei limiti di criteri quali «influsso», «influenza» (di un autore su un altro), o «intenzione» allusiva, se prima non si sia parlato (male, ma non solo) di *Quellenforschung*, la positivista critica delle fonti. È necessario, come dicevano i buoni narratori, un passo indietro.

L'affermazione pasqualiana dell'«arte allusiva» va capita come risposta alla crisi della critica delle fonti. Pasquali cominciava appunto rispondendo a un'accusa di lesa poesia: «tu... li soffochi con i confronti». Era necessario prima di tutto prendere le distanze dai crenologi (gli avversari «fontanieri») che scompongono meccanicamente i testi, attenti solo a rapporti di derivazione: dove il criterio della somiglianza, indice di paternità, finiva invariabilmente per prevalere sull'attenzione alle differenze e alle trasformazioni. Già Pascoli (il pertinente recupero è di Alfonso Traina) aveva indicato una via d'uscita al dilemma tra *Quellenforschung* e «anima del poeta»: nella memoria del poeta, i testi sedimentati hanno la stessa importanza e dignità delle esperienze reali; si trattava però di saper cogliere l'efficacia di questi modelli nella realtà del fare poetico.¹¹

11. L'importanza di questa soluzione pascoliana (per cui cfr. A. Traina, *Il Pascoli e l'arte allusiva*, *Miscellanea di studi in memoria di F. Araldi*, in «Vichiana», n.s. XIII 1984, pp. 224 sgg., soprattutto p. 230) sta nella tranquilla parificazione tra testi e mondo dell'esperienza come fonti d'ispirazione. Si noti quanto diversamente Croce parlerà di «poesia sulla poesia» a proposito di Vincenzo Monti (per cui aveva una moderata simpatia): cfr. *Poesia e non poesia*, Roma-Bari, Laterza, 1974⁸, pp. 15-25 (il saggio risale al 1912). Per i classicisti il problema fu a lungo complicato, e reso cruciale, dalle discussioni sull'originalità della poesia romana.

Ora è anche chiaro perché Pasquali insisteva tanto sull'intenzionalità dell'arte allusiva; il poeta « si compiace » delle sue variazioni, lavora sulle differenze, segnala il suo atteggiamento verso i modelli. Possiamo forse dire che l'essenza di questa arte allusiva sta nel comunicare il sentimento del poeta nei confronti dei suoi modelli letterari – esattamente come la poesia ci comunica un sentimento della natura o della vita. Era questo, probabilmente, il principale intento per chi voleva recuperare all'imitazione la sua dignità artistica.

Oggi questo problema dell'*intenzione* che lega il poeta al suo modello non ci appare più così cruciale. Anzitutto la fiducia nel testo come documento di una psicologia, o elemento di una biografia spirituale, è di fatto in declino. Potremmo richiamare qui i mutamenti di coscienza e di sensibilità dei nostri moderni atteggiamenti critici: l'affievolirsi di una nozione « forte » di soggetto ne è una parte importante (si sa quale impulso abbia dato a questa crisi la revisione culturale operata da Nietzsche e Freud).¹²

12. Era appunto tale nozione « forte » di soggetto quella che (in accordo – fino a che punto legittimo? – all'estetica romantica del genio e della produttività inconscia, da cui traeva soprattutto origine) enfatizzava il momento della *poiesis* come attività ispirata di una personalità creatrice: e per converso sradicava l'opera dalla tradizione – offrendola a interpreti cui non toccava l'onere del riconoscimento di canoni, generi, contesti – e autorizzava giudizi puramente soggettivi (fortunatamente, gli studi di filologia classica hanno avuto a soffrire di questa esasperata soggettivizzazione del giudizio critico in misura minore di quanto sia toccato ad altri studi letterari, certo in virtù della più stretta connessione con le scienze storiche richiesta dall'interpretazione dei testi antichi. La superiorità della tradizione come « spirito oggettivo », contrapposta alla mera soggettività dell'interprete, proteggeva da tali tentazioni, anche se forse spesso non lasciava sufficiente spazio al godimento del lettore). D'altronde all'« estetica dell'intenzione » si è reagito fin troppo vigorosamente da parte di quella che ormai si chiama l'« estetica della ricezione » (Jauss e la scuola di Costanza). È una tendenza che ha meriti notevoli, perché reintegra al lettore un ruolo attivo nel processo di comunicazione tra autore e pubblico (aiutando anche a distinguere tra pubblico e « lettore »). Non vorremmo però che, per ribaltare troppo meccanicamente le estetiche fondate sull'intenzione, si arrivasse a sostituire l'intenzionalità unica dell'autore con la pluralità indiscriminata delle intenzioni dei lettori. Devono sempre essere tenuti presenti i vincoli (mobili ma pur sempre vincoli) che regolano la produzione di ogni testo: è così che ha luogo una combinatoria virtualmente infinita ma sempre chiusa entro quei vincoli; per parte sua, il lettore si costituisce come lettore competente solo in quanto accetta (al pari dell'autore che ha prodotto il testo) l'azione orientante di quei vincoli.

Ma non si deve nemmeno dimenticare che, ad indebolire l'interesse critico per le intenzioni dell'autore, ci sono anche motivazioni più specifiche, legate al nostro rapporto con i testi *antichi*. Qui la documentazione è particolarmente inadatta a costruire discorsi fondati sulla psicologia individuale (ciò che non significa, da parte nostra, mancanza di vero interesse per i singoli autori). È certo che la natura della nostra documentazione ci fa perdere molto; ma non è neppure sicuro che questo ci allontani dalla cultura antica. Dopo tutto, l'insistenza sul soggetto creatore e la sua autonomia non sembra accordarsi con la mentalità e la pratica degli antichi più di quanto sia invece importante per noi. Il gran credito che va fatto a codici, generi, linguaggi istituzionali, convenzionali e via dicendo, finisce in realtà per avvicinarci alle condizioni reali in cui la letteratura antica veniva elaborata.¹³

Ma il punto su cui conviene insistere è proprio il nostro tipo di documentazione. Di un poeta come Pascoli conosciamo i testi; i manoscritti e gli stadi di elaborazione dell'opera poetica; le dichiarazioni di poetica; l'epistolario privato; gli interventi critici e i commenti a testi di altri autori, compresi alcuni suoi importanti modelli. La combinazione di questi elementi ci permette di andare molto a fondo nelle intenzioni che regolavano i suoi procedimenti imitativi. Ancora un passo nel tempo: di Montale abbiamo anche le risposte a un questionario critico sulla sua poesia (anche se queste, naturalmente, non esauriscono il problema dell'esegesi). Non c'è motivo di pensare che poeti come Callimaco o Virgilio fossero meno consapevoli dei loro procedimenti: ma su questo terreno non possiamo aspettarci progressi importanti.

13. D'altra parte il problema non è necessariamente soggettivo, psicologico. L'intenzionalità di cui è legittimo e produttivo occuparsi è quella del testo stesso: è il suo *Kunstwollen*, progetto *iscritto* nel testo e realizzato dalla sua forma. Conviene insomma considerare l'intenzionalità non come processo psicologico di un autore (che nessuno può negare ma che in parte ci sfugge e in parte è irrilevante) bensì come « coefficiente di torsione » che un testo o una tradizione recepita subisce in modo filologicamente comprovabile: questo effetto di scarto è significativo perché può essere misurato sul testo. In pratica e per esempio, l'intenzione di Virgilio nell'*Eneide* si coglie nel « coefficiente di torsione » che per opera sua ha subito il codice epico tradizionale: il lettore riconosce questo intervento come trasformazione, come il realizzarsi (dicevamo sopra) di una nuova costellazione testuale.

Dobbiamo perciò ricondurre l'analisi dei processi imitativi a ciò che meglio conosciamo: il *testo* e le sue proprietà *funzionali*. Anche qui idee basate sull'intenzionalità, o sulla « libera scelta » individuale, non sembrano servirci al meglio. La distinzione fra « scelte » individuali ed elementi per così dire « obbligati » è un criterio di analisi pericoloso. Possiamo richiamare per analogia lo sviluppo degli studi sulle figure di suono della poesia. Nell'approfondire sempre più questi rilievi, ci si è accorti che una rigida distinzione preliminare – che separava elementi « liberi » da elementi obbligati o inerti: il lessico, ad esempio, dai nomi propri o dagli elementi grammaticali – non serviva bene allo scopo e finiva per gettare via una serie di « effetti »; effetti oggettivi, funzionali, che partecipavano alla tessitura del testo poetico. Si è ormai accettato che la poesia riesce a « rivalutare » anche certe zone del linguaggio in cui non si manifesta direttamente una scelta (intenzionale, consapevole, libera). Qualcosa di simile si può dire di certi studi stilistici (come quelli di Michael Riffaterre) in cui funzionalità di tipo allusivo si scoprono applicabili a certe zone « grigie » della memoria poetica: *diché*, generiche iconografie, *loci communes* non letterari. Gianfranco Contini ha scritto giustamente che i riflessi culturali, nella mente dei poeti, possono essere stati veloci e semiconsci quanto quelli dei guidatori d'automobile; non per questo sono meno importanti, in quanto sono obiettivamente riscontrabili nel testo, e non traggono la loro legittimità da una più o meno « solare » coscienza artistica.

Porre l'accento sulla funzionalità e sull'effetto verificabile più che sull'intenzionalità dell'autore – e sul rapporto di intertestualità piuttosto che sul lavoro di imitazione – premunisce contro un rischio frequente in filologia. Se ogni somiglianza testuale è la spia di un'intenzione da ricostruire, non resterà che avventurarsi nella ricerca del movente. Facilmente ogni confronto si presterà a complesse motivazioni concorrenti: quella certa ripresa testuale sarà omaggio di poeta a un modello accettato, complimento occasionale, miglioramento emulativo, *oppositio in imitando*, *imitatio cum variatione*, o forse velatissima parodia? Studiando con questo metodo le ripetizioni e le ricorrenze interne all'opera di uno stesso

poeta, si è

Ma se qu
ca letterari
chettare og
riatio, oppos
cua, spesso
dei poeti A
gere mecc
una onesta
tocca alle s
fortune « d
meni inter
non in qua
porti fra T
to soggetto
Ci sembra
ogni allusi
tenuto pri
una genera
si utenti de
parlare sol

4. E SE CON

Si sarà
fondata su
misura de
suo prede
tarlo, o di
fronte alla
tiva. Possi
dell'intert
tiamo, inf
tenga, a b
vorarlo (d
zioni rive

poeta, si è arrivati a produrre veri labirinti di intenzioni sopresse.

Ma se questo non bastasse, certi sviluppi recenti dell'ermeneutica letteraria suggeriscono nuovi rischi metodici. Il bisogno di etichettare ogni movenza allusiva con definizioni anche legnose (*variatio, oppositio*, etc.) era, tutto sommato, una deformazione innocua, spesso alimentata da certe informazioni sul tessuto biografico dei poeti Alessandrini o degli Augustei. Era certo un modo di leggere meccanico, da casellario postale, e distraeva, soprattutto, da una onesta analisi dei contesti poetici e della funzione specifica che tocca alle singole allusioni. Ma nel clima attuale, alimentato dalle fortune « decostruzioniste », si tende soprattutto a vedere nei fenomeni intertestuali una cifra di autoriflessione del poeta: del poeta non in quanto individuo (l'allusione come possibile chiave dei rapporti fra Teocrito e Callimaco, fra Properzio e Orazio) ma in quanto soggetto che riflette e « disfa » nell'opera la sua pratica letteraria. Ci sembra insomma che si vada verso il pericoloso assunto che ogni allusione debba essere sempre *metaletteraria*, rinviare a un contenuto principe che non è altro che l'opera stessa. C'è da temere una generazione di critici per cui la letteratura (come certi fastidiosi utenti delle carrozze ferroviarie) finisce sempre, prima o poi, per parlare solo di sé.

4. E SE CONVENGA DISTINGUERE DUE NOZIONI DI MODELLO LETTERARIO

Si sarà ormai capito che una classificazione degli atti imitativi fondata su criteri intersoggettivi non appare plausibile: il grado e la misura dell'intenzione, il rapporto personale che lega il poeta al suo predecessore, la volontà di « migliorare » il modello, o di rispettarlo, o di mostrarsi inferiore, sono entità troppo impalpabili di fronte alla realtà concreta del testo e della sua struttura comunicativa. Possiamo perciò chiederci se è possibile, nel grande campo dell'intertestualità, fissare qualche direttrice ben distinta. Sospettiamo, infatti, che la stessa nozione dell'imitare un modello contenga, a ben guardare, due diversi atteggiamenti e due modi di lavorarlo (da concepire non come secche alternative, ma come funzioni rivolte a effetti in certa misura separabili).

Nel patrimonio tradizionale della filologia classica esiste una nozione di modello che potremmo, anticipando metà della distinzione, definire Modello-Esemplare. Il modello viene utilizzato come *Exemplar* da cui si copia e si cita. La riproduzione *estesa* di un testo letterario non è ammessa come succede invece con le copie artistiche: succede allora che il Modello-Esemplare consiste essenzialmente di riprese puntuali: sono « parole » individuali puntualmente imitate (citate o trasformate). All'estremo di questa tendenza o possibilità potremmo immaginare un'imitazione formata solo di parole localizzate: come se il rapporto di Virgilio con Omero consistesse solo nella lista di confronti puntuali comodamente raccolti da Knauer.

Esistono però anche autori che, dimostrabilmente, e nell'esperienza comune di qualsiasi lettore, « scrivono come » altri autori. Anche qui sarebbe possibile un esperimento per eccesso: immaginare dei casi puri di questa tendenza, in cui un autore « scriva come » un altro senza mai dire esattamente la stessa cosa. Questa ipotesi non è, del resto, pura teoria, perché si verifica in parecchi notissimi casi di *pastiche*: sembra che l'abilità dell'autore di *pastiches* consista appunto in questo, nel mimare il testo prescelto senza mai « entrare in contatto » con quello. Come ciò possa avvenire, è evidente se si immagina un secondo modo di trattare, o concepire, i modelli. Questo secondo modo non ha come finalità la riproduzione/trasformazione di singoli *loci*; il suo esito è invece la nascita di un analogo del testo usato come modello. Si tratta di imparare a produrre una somiglianza *qualis filii ad patrem* (diceva il Petrarca): un sistema di rapporti interni e un'aura, non la mimesi di un singolo tratto o gesto. Nel caso del Modello-Esemplare interessa la produzione di un uguale o simile; nell'altro, si va alla ricerca di una proporzionalità che possa generare un *analogon*, e per fare questo si interpreta il modello non come un insieme di *loci* ma come un tessuto di relazioni.

Scrivere come un autore non significa replicarlo, cioè trattare i suoi enunciati come degli *unica*, antigrifi da riprodurre, riproducibili appunto, citabili, e riconoscibili, perché singolari. Spesso il fine dei poeti antichi è di rifare e sostituire un modello piuttosto che di

ricordarlo
un esempla
lo di com
« Scrivere a
mente si im
testo, allor
modello di
concreta, m
va. Fra test
modello di
lizzazione
come perti
tremmo di
mo caso il
come un le
tratta di de
sti, per poi

Ci impe
che abbian
munque, le
che una pu
te; anche se
soluzioni: u
in cui Virg
certo modo
nuovo riev
ma fra ques
di sono nur
ponga in m
ad esempio
vece sarebb
le ». Si finis
un tratto di

14. Altre oss
traccia del mode

ricordarlo. Per questo occorre che il modello sia trattato non come un esemplare ma come una sorta di matrice generativa: un modello di competenza che potremmo chiamare Modello-Genere. «Scrivere alla maniera di» significa generalizzare: ciò che veramente si imita sono stili, convenzioni, norme, generi. Imitare un testo, allora, presuppone che in via preliminare si costituisca un modello di genere: ora il modello non è più un testo, una totalità concreta, ma un insieme di tratti distintivi, una struttura generativa. Fra testo imitatore e testo imitato si frappone appunto come un modello di competenza, che ha il compito di astrarre per generalizzazione alcuni tratti del testo da imitare; li seleziona, li individua come pertinenti e tipici, li costituisce a matrice dell'imitazione. Potremmo dire, servendoci di una vaga parabola, che nel nostro primo caso il modello (Modello-Esemplare) viene trattato piuttosto come un lessico, e nel secondo come una grammatica. Solo che si tratta di dedurre una grammatica da un testo, o da un insieme di testi, per poi imparare a usarla.¹⁴

Ci impegniamo solennemente a non usare più la terminologia che abbiamo proposto per l'ultima volta in questo paragrafo. Comunque, le nostre esperienze di poesia romana ci suggeriscono che una pur rozza polarità di questo tipo esiste e va tenuta presente; anche se fra i due estremi si ritrova poi una gamma continua di soluzioni: un imitatore può alludere a un singolo passo, poniamo, in cui Virgilio usa la parola *inanis* e può, invece, appropriarsi di un certo modo di usare questa parola, senza più desiderare che il testo nuovo rievochi e funzionalizzi un singolo luogo del suo modello; ma fra questi due poli della memoria poetica i compromessi e i gradi sono numerosissimi. Capita spesso, però, che il filologo sovrapponga in modo troppo disinvolto queste due tendenze trattando ad esempio come allusione «lessicale», localizzata, quello che invece sarebbe più giusto definire un tratto generico, «grammaticale». Si finisce allora per prestare un significato definito, allusivo, a un tratto di senso che non desidera essere rianimato. Per fortuna,

14. Altre osservazioni in G.B. Conte, in «MD», a. vi 1981, p. 148; A. Barchiesi, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, Giardini, 1984, pp. 91 sgg.

un'onesta verifica della funzione contestuale permette spesso di respingere questi ritorni di senso che il testo non intenziona e non motiva.

5. L'ESEMPIO DELLA RETORICA, E FIN DOVE PUÒ CONDURCI

È qualche tempo ormai che i filologi classici prestano intensa attenzione ai fenomeni dell'intertestualità. Ciò che si tende a valorizzare sempre più sono gli effetti che l'allusività produce, più che la registrazione pura e semplice dei debiti e dei prestiti. Pur fra molti eccessi, ci sembra che questa attenzione abbia dato buoni frutti: in ogni caso è difficile rimpiangere le classiche dissertazioni *De Gaio Graecorum imitatore, Quid Sempronius Gaio debuerit*, o i ponderosi volumi sulle fonti di un singolo poeta. È chiaro che i filologi per evidenti ragioni di mestiere sono proclivi a sovrainterpretare il testo caricandolo di implicazioni nascoste (che è anche un modo di conferire dignità e utilità al proprio lavoro d'interprete); ma è comunque preferibile che si affrontino i fenomeni intertestuali come scelte orientate, coinvolte a pieno titolo nel processo di significazione: non è difficile scartare poi le interpretazioni più improbabili.

Sembra che in questa tendenza critica un ruolo notevole tocchi alla retorica, agli studi che cercano di definire lo statuto e il funzionamento retorico dei fatti letterari. Negli ultimi vent'anni si è assistito a un forte crescente intreccio tra analisi letteraria, poetica, retorica e linguistica: dove l'impulso e il modello di metodo vanno fatti risalire, com'è noto, alla maturazione di queste due ultime discipline. Linguistica e retorica, dunque, hanno diffuso una nuova consapevolezza e fornito strumenti di analisi, attraenti perché rigorosi: l'impiego di strumenti retorico-linguistici permette anche al critico letterario osservazioni più precise e sistematiche.

L'utilità di una considerazione «retorica» dell'arte allusiva può non essere di immediata evidenza ma si è progressivamente affermata, grazie al fatto che una categoria di origine propriamente linguistica, la connotazione, permette di trattare congiuntamente queste due pratiche espressive. Rispetto al linguaggio denotativo,

il cui piano
zione è un
segni che g
gnificati. P
come una
zione di un
taneamente
in termini

Non div
prodotte p
anch'esse a
torico (e la
dallo sposta
verso un u
connotazio
una forma,
cedimento
come appar
canto ad es
zionale a q
cui si fa pr
presuppost
evoca.

Come p
sione si cor
ne del disc
Ma il conte
dole un or
quanto la r
rola violata
momento
si apre uno
to al tropo
zione, è ar
ordinario
usando cor

il cui piano dell'espressione è costituito di significanti, la connotazione è una semiotica che assume come suo piano dell'espressione segni che già, naturalmente, comprendono dei significanti e dei significati. Possiamo trattare le figure della retorica e l'arte allusiva come una semiotica connotativa. Come il tropo retorico (sostituzione di un *improprium* ad un *verbum proprium*, che si colgono simultaneamente) l'effetto della connotazione linguistica è misurabile in termini di densità metaforica: l'allusione agisce per la stessa via.

Non diversamente che nelle figure retoriche, nelle associazioni prodotte per via allusiva si può riconoscere un prodotto di cultura: anch'esse agiscono in modo sostanzialmente analogo. Il tropo retorico (e la metafora *in primis*) è definibile come la figura prodotta dallo spostamento di una designazione dall'uso e dal senso proprio verso un uso e un senso impropri, nuovi. Tra la denotazione e la connotazione, tra la lettera e il senso, si produce uno iato (che ha una forma, traccia appunto una « figura »); analogamente nel procedimento allusivo c'è uno spazio, una tensione, fra la cosa detta – come appare a prima vista nel testo – e il pensiero che è evocato accanto ad essa. Il processo allusivo assicura il passaggio dal senso nozionale a quello emozionale: il termine evocato, nel momento in cui si fa presente uscendo dal suo stato di immagine implicita o presupposta, sovraccarica di nuovo senso il termine « reale » che la evoca.

Come per la figura retorica, la nuova presenza evocata per allusione si configura di per sé come non pertinente (una deformazione del discorso) in quanto viola la proprietà oggettiva del pensiero. Ma il contesto trae profitto da questa non-pertinenza se, imponendole un orientamento solidale con il discorso, sa motivarla, in quanto la rende funzionale come atto di scelta espressiva: tra la parola violata nel suo significato primo e il senso che essa acquista nel momento in cui risulta appunto motivata (soggettivamente vera) si apre uno spazio di tensione dialettica. Il termine figurato, soggetto al tropo, rappresenta il frutto di una scelta e non di una imposizione, è anzi il modo per sottrarsi all'imposizione del linguaggio ordinario e convenzionale. In tal modo (come ragiona Aristotele usando come esempio un verso celebre di Empedocle) dire che « la

sera» è la «vecchiaia del giorno» vuol dire superare la designazione convenzionale, imposta dall'arbitrarietà della lingua, e dare invece ragione particolare e soggettiva, significa motivare il proprio linguaggio: «vecchiaia» perché in essa il giorno tende alla fine.

Analogamente che nella struttura figurata del discorso retorico, in cui agisce una duplicità di parola (il *proprium* e l'*improprium*), anche nell'arte allusiva la compresenza simultanea di due diverse «realtà» testuali aspirano all'identificazione reciproca. Ma è vero peraltro che questa analogia è anche prezioso indice di una differenza: la metafora, in quanto spostamento, procede nascondendo il *verbum proprium* e mettendo in luce quello figurato; inversamente l'allusione, mentre esibisce una sua funzionalità di senso propria e denotativa, lascia invece da scoprire – richiede anzi che si scopra – la connotazione rimasta implicita. Nel primo caso il senso è dato dalla semplice riduzione degli scarti; nel secondo, invece, solo dopo che la memoria ha operato l'agnizione, stabilendo così l'inattesa polarità con l'*improprium*, si realizza la pienezza espressiva. L'atto di comprensione poetica si configura allora, nel superamento della parola scritta, come istantanea cattura di un momento fecondo: e ciò avviene di necessità con la diretta collaborazione del lettore, con la sua collusione.

A puro titolo di esempio, Conte¹⁵ interpreta in questi termini l'allusione omerica di Catullo, 101 1: Catullo sostituisce – con violenza – all'«oscuro viaggio di un fratello in lutto» quello che in Omero era «il viaggio celebrato di un eroe del mito». La densità metaforica si misura nello scarto che divide una semplice denotazione («io Catullo ho compiuto un lunghissimo viaggio») da una connotazione carica di emozioni che non risultano immediatamente pertinenti alla situazione referenziale. Anche nell'arte allusiva, come in ogni figura, la dimensione poetica è data dalla com-

15. Cit. sopra (n. 8), pp. 31 e 33. Per i motivi che stiamo per esporre, non giudichiamo molto utile continuare a proporre, con variazioni solo terminologiche, nuove definizioni dell'allusività che si pongano in termini strettamente *retorici*, cfr. p. es. M. Riffaterre, *Syllepsis*, in «Critical Inquiry», a. vi 1980, pp. 625-38; e, più recentemente ancora, F. Goyet, «Imitatio» ou *intertextualité?* (*Riffaterre revisited*), in «Poétique», a. LXX 1987, pp. 313-20.

presenza di due realtà diverse che aspirano a indicare una sola realtà, complessa quanto si voglia ma unica, forse indefinibile per mezzi diretti ma certo individuata e specifica almeno per il poeta. L'idea poetica sta nello spazio tra la lettera e il senso – senza voler essere né solo l'una né solo l'altro – e questo spazio (ancora ignoto), non può esser indicato che facendo riferimento ai due estremi (noti) che lo delimitano.

Dato che questa analogia, questa visione « tropica » dell'allusività, ha mostrato di saperci condurre lontano, è forse tempo di segnalare anche un limite intrinseco a questi studi. La considerazione retorica dell'arte allusiva si è rivelata innegabilmente migliore di altre prospettive; se non altro si coglie così la solidarietà fra i diversi processi di formazione del testo poetico più di quanto sa fare ad esempio un'analisi di motivazioni psicologiche e biografiche. Si tratta soprattutto di una strategia descrittiva che fa agire l'arte allusiva dentro un semplice modello di comunicazione.

Ma da qualche tempo la retorica e la linguistica hanno cominciato ad abbandonarci ed è inutile lamentarlo dopo i loro grandi servizi. I linguisti hanno sempre più abbandonato la letteratura, che dopotutto non era il loro campo principale. Retorica e linguistica hanno sempre più accettato il limite di un'analisi che, se vuol superare i confini della frase, cambia nettamente di statuto. Gli studi di poetica devono prenderne atto e continuare da soli. Il cammino fatto insieme ci insegna se non altro che il modello retorico era in realtà solo un'analogia, utile solo ed esattamente se resta un'analogia. Non si può fingere che quanto accade al principio del carme 101 di Catullo sia una sostituzione metaforica, analizzabile negli stessi termini del modello aristotelico « sera » / « vecchiaia del giorno ». Il problema sta nel mutamento di strumenti che si impone quando superiamo la misura della frase, campo d'esercizio in cui direttamente ci soccorrono gli strumenti retorico-linguistici. Se la virtù dell'allusione catulliana sta nel proiettare una sorta di sceneggiatura alternativa e già codificata (Catullo alla ricerca del fratello morto si confronta con Ulisse che molto patì per terra e per mare), non si può ridurre questa sceneggiatura a un *proprium* che abbia una sua formulazione vincolante. O meglio: una parafrasi sarà uti-

le e indispensabile. « Catullo compie un amaro viaggio per ritrovare il fratello morto » è certamente una parafrasi accettabile, che molti lettori del carme 101 accetterebbero come descrizione del contesto referenziale in cui si sviluppa la poesia. Ma con ciò non abbiamo ridotto lo scarto allusivo ad una designazione propria: almeno non nel modo linguisticamente garantito con cui misuriamo la « vecchiaia del giorno » rispetto al « grado zero » che è « la sera ». Quanto dire che nell'arte allusiva la letteratura già rinvia a se stessa e non si lascia ridurre a semplici presupposizioni.

6. QUALCHE ESEMPIO SCELTO PER MOSTRARE
(COME ERA PREVEDIBILE) CHE LA VARIETÀ DEI FENOMENI
SUPERA QUALUNQUE CLASSIFICAZIONE E TEORIA

Il nostro ripensamento sull'allusività non ha dato fino a questo punto spazio ad alcuni tratti specifici che il fenomeno assume nei testi latini. Si tratta in effetti di circostanze estremamente note e continuamente studiate.

Basterà riflettere sul fatto che la letteratura romana nasce e si sviluppa in stretta connessione con i grandi modelli che già la letteratura greca raccoglieva in sistema: abbiamo quindi 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 (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).

Abbiamo anche evitato di occuparci dell'arte allusiva come pratica intersoggettiva, legata a rapporti personali e a convenzioni di vita: si può dare per certo che molti enunciati allusivi vadano riferiti, come risposte intenzionate, a dialoghi vissuti tra persone e programmi letterari. Quella che si usa chiamare poesia di circolo è solo il caso più marcato in un'ampia rete di riferimenti. Se però guardiamo ai testi soprattutto come atti comunicativi, qualificati dalla

letterarietà
una voce -
le sue scelte

Motivazi
finora le co
non si cred
semplificat
questionari
bero ricord
anche most
niamo la ge
Sarà questo
lacunosità)

operare.

Abbiamo
nario breve
testuale, ab
imitazioni f
porto « mat
importanza
lievo di imp
posizioni. I
metrico-ver
bri da Mori
stioni narra

1. Il nost
che tanziz
ni che risul
porto. Nel
di un possi
verso (epist

letterarietà – dal volersi situare nel sistema letterario per trovare una voce – dobbiamo avere fiducia che ogni testo sappia motivare le sue scelte, renderle funzionali al senso che si va formando.

Motivazione contestuale e funzionalità retorica ci sono apparse finora le condizioni principali nell'interpretare l'arte allusiva. Ma non si creda per questo che il campo dei problemi risulti molto semplificato, e l'interpretazione ridotta a un povero schematico questionario. Gli esempi che stiamo per discutere, infatti, vorrebbero ricordare non solo la polimorfia della memoria poetica, ma anche mostrare certe zone d'ombra che nascono mentre abbandoniamo la generica letterarietà procedendo verso le interpretazioni. Sarà questo anche un modo di ricordare le condizioni specifiche (la lacunosità) della documentazione su cui i classicisti si trovano ad operare.

Abbiamo scelto fra i molti possibili criteri quello di un campionario breve ma graduato. Per delineare la vastità del campo intertestuale, abbiamo scalato gli esempi e le discussioni procedendo da imitazioni fortemente lessicalizzate, che hanno come un forte supporto « materiale », verso casi più sfumati, in cui ha sempre meno importanza la sovrapponibilità della materia verbale e cresce il rilievo di implicazioni diffuse, sceneggiature intertestuali e presupposizioni. In questi ultimi esempi si nota una debole codificazione metrico-verbale (quella canonica nei casi di arte allusiva resi celebri da Moriz Haupt o da Pasquali) e predominano invece suggestioni narrative, *cliché* iconografici: più il repertorio che il lessico.

1. Il nostro primo caso è appunto un campione di evanescenza, che tantalizza gli studiosi per la sua incorporeità. Ci sono imitazioni che risultano fatte di niente, effetti d'eco senza materia di supporto. Nel congedo della lettera ad Augusto Orazio elenca i temi di un possibile canto epico-encomiastico, e gli vien fuori questo verso (*epist.* II I 256):

*et formidatam Parthis te principe Romam.*¹⁶

16. « Roma che sotto il tuo principato fa tremare i Parti ».

Da cento anni a questa parte qualche interprete (fino all'ottimo commentatore C.O. Brink) è inquietato dal ricordo di un verso per vari motivi impertinente – un verso epico di Cicerone assai noto sia per la sua cacofonia che per la travolgente presunzione:

*o fortunatam natam me consule Romam!*¹⁷

L'eco è attraente senza essere del tutto razionalizzabile: vi concorrono numerosi fattori metrico-verbali, nessuno dei quali per la verità unico e incontrovertibile. Sta di fatto che gli interpreti non riescono a scacciarlo: è uno schema metrico-sintattico « vuoto », che non sembra convogliare una chiara corrente di significati. Del verso di Cicerone possiamo dire, in sintesi, che è il più famigerato della poesia epica romana; la fusione di *auxesis* bombastica (se si guarda al referente storico) e di infelice figura fonica (la sequenza *natam-natam* era portata come malo esempio nelle scuole di retorica) appare veramente irresistibile. Data la statura dei personaggi coinvolti (i due versi si riferiscono rispettivamente a Cicerone e Augusto) l'interesse degli studiosi si è appuntato sul sottofondo dei rapporti personali; che cosa vuole dirci Orazio sui suoi rapporti col principe, e col principe degli oratori?

Questa linea di indagine non ha dato frutti chiarificanti, nonostante i molti tentativi. Spicca piuttosto, per la sua economicità, la soluzione di Pasquali e Ronconi:¹⁸ sia Cicerone che Orazio stanno imitando un perduto modello enniano. Comprendiamo meglio, in questo caso, che il verso di Orazio (un verso non brutto, o almeno ben fatto) assomigli tanto all'infortunio poetico di Cicerone. O si dovrà pensare, invece, che Orazio « migliora » Cicerone (eliminando, come è chiaro, il vero peccato del verso, la parechesi iniziale)? L'osservazione del contesto oraziano suggerisce però un'altra soluzione. Il finale dell'epistola ad Augusto riguarda i rapporti tra Orazio e la poesia epica, vista esclusivamente come celebrazione di grandi personaggi. La *recusatio* dell'epica comincia con un *over-*

17. « O Roma fortunata, sotto il mio consolato nata! » (Cicerone, *FPL*, 17 Morel).

18. G. Pasquali, in « SIFC », a. xxiv 1940, pp. 127 sg.; A. Ronconi, *ibid.*, a. xxv 1951, pp. 105-10; inoltre, W. Allen, in « TAPhA », a. lxxxvii 1956, pp. 130-46.

tone ironico: ci guatezza i loro linunt (236 sg). reale: io non piuttosto che . razione dei ter della sequenza rem possem quoc bruscamente in cела, Orazio ritro i poetastr una volta che i che essi vorreb to).²¹ Per di più colosa proprie buoni (cfr. 260

Appunto qu che era diventa riconoscimen zione del testo cherei sinceran mente miglior tare il ridicolo dovremo dar p lascia esattame del contesto e

2. È stata qu brava valere s verbale ci ha r senso; ma potr

19. « gli scrittori

20. « se potessi a

21. « né ambisco

tone ironico: ci sono poeti laudatori che rovinano per loro inadeguatezza i loro stessi eroi: *scriptores carmine foedo / splendida facta linunt* (236 sg).¹⁹ Orazio costruisce poi una complicata movenza ir-reale: io non preferirei questi miei sermoni che strisciano per terra piuttosto che ... In questo spazio «negativo» si inserisce la dichiarazione dei temi di canto epico. Il nostro verso è giusto l'ultimo della sequenza, subito prima che scatti la recusatio: *si quantum cuperem possem quoque* (257);²⁰ ed è quindi il punto forte di un crescendo bruscamente interrotto e negato. Dopo aver ammesso di non farcela, Orazio ritorna, contento dei propri limiti, alla polemica contro i poetastri ambiziosi. Il nucleo dell'argomentazione è ancora una volta che i cattivi poeti danno cattivi servigi e deturpano quelli che essi vorrebbero lodare (266: *nec prave factis decorari versibus opto*).²¹ Per di più, sembra di capire, i versi fatti male hanno una pericolosa proprietà: si appiccicano alla memoria molto più di quelli buoni (cfr. 260-64).

Appunto questo era successo al memorabile verso di Cicerone, che era diventato emblema di buone intenzioni e cattiva riuscita. Il riconoscimento del modello si sposa bene con l'ironica moderazione del testo oraziano: vorrei cantare le tue gesta, e mi ci applicherei sinceramente (il modello, come si è visto, è stato scrupolosamente migliorato), forse però le mie scarse doti ti farebbero rasentare il ridicolo di un paradigma negativo. Ma anche noi interpreti dovremo dar prova di moderazione: questa esegesi, se è valida, ci lascia esattamente sul delicato confine che separa la funzionalità del contesto e la strategia intenzionale dell'autore.

2. È stata quasi una falsa partenza perché un esempio che sembrava valere solo per una ricorsività del significante metrico-verbale ci ha rivelato una possibile interazione e implicazione di senso; ma potremmo accumulare moltissimi casi dove uno stampo

19. « gli scrittori rovinano con versi deplorabili splendide azioni ».

20. « se potessi anche quanto desidero ».

21. « né ambisco ad essere celebrato in versi malfatti ».

sonoro (assai piú « pieno » dell'esempio precedente) rifiuta qualsiasi interazione dei significati o riattivazione del contesto.

D'altronde la stessa strutturazione poetica in cui si ripetono regolarmente unità foniche costituite in equivalenze metrico-ritmiche crea una particolare memorabilità. È così che la memoria poetica può esercitarsi sul solo aspetto esteriore della parola senza portare con l'espressione il contenuto coerente. Il verso di Albinovano Pedone: *accumulat fragor ipse metus. Iam sidere limo / [navigia ...]* (FPL p. 115, v. 8)²² è stampato sul ricordo di *aetheroque recens exarsit sidere limus* del suo amico Ovidio (*met.* I 424): dove l'identità fonica non garantisce la ripetizione lessicale, perché *sidere* nel primo caso è un infinito verbale (« le navi *si adagiano* nel fango ») e nel secondo è ablativo (« sotto l'*astro* del cielo il fango ancora fresco si riscaldò seccandosi »). In casi come questo, la ricorsività agisce su astrazioni fonetiche, figure metrico-sintattiche, in cui il significante si presenta come valore autonomo: del modello è memorizzata solo la veste sonora.

Questo tipo di ricorsività, in cui gli effetti di senso vengono neutralizzati o controllati, è poi dominante nella cosiddetta « dizione formulare ». Lo studio di tale tecnica poetica ci ha mostrato da tempo come la ricorsività possa diventare una matrice della composizione poetica. Vale la pena di insistere che nel caso della formularità omerica l'uso della ripetizione era controllato da convenzioni comuni al poeta e ai suoi destinatari: si trattava cioè di un'economia compositiva capace di produrre effetti estetici ben precisi ma limitati. Nel quadro di questa tradizione né il poeta né il suo pubblico si aspettano da singole ripetizioni un concreto plus-valore di senso, un'interazione di singoli contesti. Ma la partita si riapre quando, in un mutato orizzonte, i poemi omerici vengono letti e apprezzati in base a nuove convenzioni. Succede allora che le ripetizioni possano produrre effetti di senso non previsti dall'economia originaria; si tratta di un travisamento fecondo perché nascono poeti epici di tipo nuovo, come Virgilio, capaci di accettare questo

22. « il rumore accresce la paura. Ormai si adagiano nel fango [le navi ...] ».

condizio
gnificato

3. È n
generale
zione: ch
bilità. Le
« orecchi
via arma
Una gius
di poesia
metrica)
non c'è
Omero,
già osser
no possi
funziona

Possia
d'altrond
giovane
leggero-
troppo in
Intanto,
nattività
re armi
può inte
conto, s
giusto d
zenzio,
tura. La
« rinvio
vo del c

23. Su
chiesi, L
Della Ce

condizionamento per metterlo a profitto, e anche per dotare di significato le ripetizioni.²³

3. È noto che non si possono comporre ampi poemi epici (e in generale racconti e narrazioni) senza una giusta misura di ripetizione: che è insieme una facilità del comporre e un aiuto alla leggibilità. Leggendo l'Eneide siamo preparati a incontrare fenomeni di « orecchio interno », così ad esempio il verso x 817 si chiude con *levia arma minacis* e l'836 dello stesso libro con *gravia arma quiescunt*. Una giusta dose di simili ripetizioni autorizzerebbe uno studioso di poesia omerica a parlare di formula (identica configurazione metrica, parziale ricorsività verbale, possibilità di sostituzione). E non c'è dubbio che anche Virgilio, in diversa forma e misura da Omero, si sia appoggiato a questi schemi compositivi. Ma abbiamo già osservato che nuove convenzioni di scrittura / lettura rendevano possibile « rimotivare » ripetizioni e somiglianze, rendendole funzionali anche alla costruzione del senso *narrativo*.

Possiamo allora esperire un collegamento di senso fra i contesti, d'altronde molto ravvicinati e inglobati nello stesso episodio. Il giovane Lauso affronta un duello impari con Enea e il suo scudo leggero – è una *parma*, e soprattutto è l'attributo di un combattente troppo inesperto e ambizioso – viene trapassato dal colpo mortale. Intanto, suo padre, il terribile guerriero Mezenzio, è costretto all'inattività: le sue pesanti armi riposano su un prato. Mentre le leggere armi del figlio vanno incontro al loro destino, Mezenzio non può intervenire: Lauso, come è chiaro da tutta la struttura del racconto, sta morendo al posto suo, e la lotta impari « sostituisce » un giusto duello fra Enea e il re etrusco. Più importante ancora, Mezenzio, avuta la notizia, si sentirà colpevole di quella morte immatura. La sostituzione di Lauso a Mezenzio, strategia narrativa di « rinvio » così tipica dell'epos, si deposita così nel ritorno contrastivo del *diché* metrico-verbale: *armi leggere che minacciano per armi pe-*

23. Su effetti « quasi-formulari » in Virgilio cfr. Conte, *Memoria*, cit., p. 42 n. 26; Barchiesi, *La traccia*, cit., pp. 97-103; A. Traina, in *Filologia e forme letterarie*, Studi offerti a F. Della Corte, Urbino, Ed. Quattro Venti, 1988, II, pp. 399 sgg.

santi e inattive. Quella che ci appariva a prima vista una ricorsività di tipo formulare finisce così per motivarsi nel racconto e aprirsi verso un plausibile effetto che coopera alla costruzione del senso narrativo. La funzionalità reciproca che si instaura fra i due contesti è del tutto analoga ai modi tipici dell'allusione letteraria.

4. Le prime parole con cui Enea introduce la sua storia a Didone:

infandum, regina, iubes renovare dolorem,²⁴

ricordano apertamente – non è mai sfuggito ai critici – l'esordio di uno fra i racconti di Odisseo ospite dei Feaci. Si tratta, molto opportunamente, di un racconto fatto alla *regina* dei Feaci (*Od.* VII 241 sg.):

ἀργαλέον, βασίλεια, διηνεκέως ἀγορευῶσαι
κῆδε[α...].²⁵

La coincidenza di situazione – *incipit* di un racconto doloroso rivolto a una regina che sollecita a parlare (Arete, Didone) – permette a Virgilio un effetto d'eco. Nello stesso tempo, il contrasto mostra una volontà di *pathos* che è pienamente motivata dal contesto virgiliano, e che trasforma il modello: *infandum* è notevolmente più forte di *argaleon*, e *diēnekéos* « per filo e per segno », è per buone ragioni soppresso; il contesto omerico insisteva certo sulla natura dolorosa del racconto (*κῆδεα* – *dolorem*), ma più ancora sulla difficoltà per così dire tecnica del raccontare; un racconto difficile più che una penosa riattivazione (*renovare*) del soffrire. Ma è sorprendente per il lettore come Virgilio sa rendere la nuova intonazione rispettando la materialità del modello greco. C'è corrispondenza nell'ordine delle parole iniziali e nello schema metrico, ritmico, verbale, e persino una sorta di consonanza bilingue. Virgilio ha fatto suo Omero non solo se si guarda alla struttura narrativa (inizio di un *apólogos*) e

24. « mi chiedi, o regina, di rinnovare un dolore indicibile », *Aen.* II 3 (trad. di L. Canali).

25. « difficile raccontare, o regina, dal principio alla fine [...] sventure ».

alla movenza sintattica, ma anche nella tessitura di un verso citabile ed esemplare.

Altrettanto noto, e molto piú discusso, è un caso dal VI libro dell'*Eneide*. Enea giura a Didone la sua sofferenza, quando dovette staccarsi da lei:

*invitus, regina, tuo de litore cessi*²⁶

ricordando così al lettore un giuramento consacrato a una ben diversa separazione: il ricciolo alla regina Berenice in Catullo, 66 39 sgg.:

*invita, o regina, tuo de vertice cessi,
invita: adiuro te tuumque caput!*²⁷

È un'imitazione di cui conosciamo il modello (a sua volta intertestuale perché Catullo ha trasportato un originale callimacheo)²⁸ ma non sappiamo indicare la funzionalità esatta; conviene limitarsi a notare una differenza di registro: la sperequazione fra *pathos* espressivo e leggerezza del tema (Catullo) diventa in Virgilio pieno adeguamento fra registro sublime e gravità dei sentimenti. I tentativi di leggere oltre si sono persi in quella ricerca di intenzioni che a noi appare pericolosa: Virgilio critica e corregge Catullo? Catullo era piú serio e drammatico di quanto a noi non paia? dobbiamo percepire una lievissima stonatura ironica nell'autodifesa di Enea? Di queste congetture qualcuna è assurda, qualcuna ragionevole ma troppo sbilanciata a ricostruire implicite pensieri dei poeti. Rimane il fatto che Virgilio si è appropriato di Catullo, producendo un verso di bellissima fattura e tanto congruente con la pateticità del contesto da farci qui dire quel che della prassi imitativa virgiliana diceva in generale Macrobio (*sat.* VI I 6): «Il suo buon gusto nelle trascrizioni e la sua maniera di imitare ottennero questo risultato: le

26. « a malincuore, o regina, partii dal tuo lido », *Aen.* VI 460 (trad. di L. Canali).

27. « contro voglia, o regina, mi sono allontanata dal tuo capo, contro mia voglia; lo giuro su te e sulla tua stessa esistenza! » (trad. di F. Della Corte).

28. Cfr. ora il commento ad loc. di N. Marinone, *Berenice da Callimaco a Catullo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.

parti risalenti ad altri che leggiamo nella sua opera o preferiamo attribuirglielo o notiamo stupiti che stan meglio lí che nel luogo di origine» (*quod apud illum legerimus alienum, aut illius esse malimus, aut melius hic quam ubi natum est sonare miremur*).

Eppure il *cliché* metrico-verbale che dà forma e ritmo al colon delimitato dall'incisione eptemimera, cioè al «catulliano» *invitus, regina, tuo/*, è lo stesso del colon *infandum, regina, iubes!*, di cui ci siamo adoperati ad analizzare la stretta corrispondenza col modello omerico. Resta solo da concludere avvertendo che chi concepisce l'intertestualità come *laboratorio* finirebbe per lasciarsi tentare da spiegazioni combinatorie, e vorrebbe fors'anche saper determinare quale sia l'originaria predominanza di un modello sull'altro. È per noi piú consigliabile limitarci al compito che ci compete: di lettori che colgono l'intertestualità come *effetto*, come risultato offerto dal testo a chi legge e, leggendo, coglie risonanze (incrementi di senso) in un verso dove gli apporti estranei «stanno meglio che nel luogo di origine».

5. Capita spesso di chiedersi se le allusioni vadano intese come fatti puntuali, circoscritti, interferenze momentanee; o se non abbiano invece dei margini, degli effetti d'eco e di dissolvenza prolungata; se si possa, insomma, misurare in qualche modo il loro raggio di applicazione e la durata della loro presenza attiva nella lettura di un testo. Vi sono, naturalmente, casi facili da decidere in un senso o nell'altro. In moltissimi esempi (quasi tutti quelli recati da Pasquali, intanto) l'effetto è certamente momentaneo e staccato. Anche la tendenza opposta è esperienza comune. Molti studiosi pensano che le singole allusioni omeriche nel *Satyricon* di Petronio vadano non solo riconosciute una per una, ma anche percepite in serie e in durata, come un commento ricorrente allo sviluppo dell'intreccio e del discorso narrativo. E tutti gli studiosi dell'*Eneide* accettano che le allusioni omeriche svolgano una funzione continua, addirittura coestensiva allo sviluppo della narrazione epica. Ma è piú interessante richiamare qui un esempio incerto e problematico.

In *Eneide* vi 692 sg.: *quas ego te terras et quanta per aequora vectum /*

accipio,²⁹ non è
mativi. L'unico
agli Inferi un
richiama cert
Anticlea a Od
ἀλώμενος [...]
(*Od.* xi 160 sg)
fin che si vuol
lungo errò sba
patí sul mare
Ulisse, orienta
lizzazione pat
IOI I: *Multas p*
gia verso la Tr
luto ricordare
quello stesso
mazione catul
d'imitazione.
imitazione tra
guistica. È in
comporta una
dello: Enea ri
che gli è serv
guistica mette
del nuovo te
personaggio
l'analogia. Il
ria poetica la
cerca di mim
dissimilazion
meno astrusi
produrre un
tende ad evit

29. «portato p
30. «Di gent

accipio,²⁹ non è difficile riconoscere una certa varietà di influssi formativi. L'unicità della situazione – l'ombra di un genitore accoglie agli Inferi un figlio che sta compiendo un viaggio straordinario – richiama certamente la grande *Nekyia* dell'*Odissea*; ecco infatti Anticlea a Odisseo: « Forse da Troia, dopo un errare lunghissimo – ἀλώμενος [...] πολὺν χρόνον –, arrivi qui con la nave e i compagni? » (*Od.* xi 160 sg.). L'associazione « per terra e per mare », stereotipa fin che si vuole, non si può staccare dal tema di Ulisse che « molto a lungo errò sbattuto », « di molti uomini le città vide », « molti dolori patì sul mare »: lo garantisce il costante parallelismo fra Enea e Ulisse, orientato già dalla ripresa del proemio dell'*Eneide*. Ma la stilizzazione patetica di *Aen.* vi 692 ha anche un modello catulliano, 101 1: *Multas per gentes et multa per aequora vectus*.³⁰ Catullo che viaggia verso la Troade per rendere visita alla tomba del fratello ha voluto ricordare le peregrinazioni di Ulisse. Virgilio, nel richiamare quello stesso testo omerico, non ha voluto dimenticare la trasformazione catulliana; e ha fuso così in un unico gesto due diversi atti d'imitazione. Si può osservare, con maggiore pedanteria, che un'imitazione translinguistica si è sommata a un'imitazione intralinguistica. È interessante notare che l'imitazione translinguistica comporta una maggiore aderenza al tema e alla situazione del modello: Enea risulta qui perfettamente analogo alla figura di Ulisse che gli è servita da modello. Inversamente, l'imitazione intralinguistica mette in luce un maggiore scarto, una sorta di irriducibilità del nuovo testo al suo modello. Nell'accostamento fra Enea e il personaggio che dice « io » in Catullo, 101 la differenza prevale sull'analogia. Il motivo è evidente: il particolare statuto della memoria poetica latina, con il suo fondamento bilingue, favorisce la ricerca di mimesi *contro* la *ratio difficilis* della traduzione, e la ricerca di dissimilazione *contro* la *ratio facilis* dell'imitazione. Detto in termini meno astrusi, la continuità fra Catullo e Virgilio rischierebbe di produrre una coincidenza perfetta (effetto che la poetica classica tende ad evitare) se la differenza di situazione e contesto non faces-

29. « portato per quali terre ed ampie distese del mare ti accolgo » (trad. di L. Canali).

30. « Di gente in gente, di mare in mare ho viaggiato » (trad. di F. Della Corte).

se da antagonista; mentre la sovrapposibilità fra testo latino e modello greco viene bilanciata dallo sforzo del tradurre e dallo scarto dei codici; cfr. anche, sopra, il paragone fra *Aen.* II 3 e VI 460.

Ma ci si può chiedere se l'imitazione catulliana, proprio per la sua discontinuità dal contesto di Virgilio, ha anch'essa una funzione contestuale e un « di più » di motivazione. Sappiamo che Catullo compie un difficile viaggio per visitare la tomba di un familiare e rendergli onore. Anchise, d'altra parte, è un morto che accoglie (dopo averlo chiamato a sé: cfr. *Aen.* v 722 sgg.) la visita del proprio figlio. La differenza è impressionante: Catullo porta lacrime e offerte funebri a un morto che non gli risponderà mai, Anchise è un'ombra che guida i passi del figlio e gli trasmette conoscenze grandiose. Converrebbe di certo fermarsi qui: nel lungo discorso di Anchise la suggestione del modello catulliano non ha più alcun ruolo. Ma la conclusione del discorso di Anchise può riservare una sorpresa. Nella sua esposizione del futuro, Anchise non parla di morti, ma di persone che ancora devono venire alla luce; il catalogo, però, si conclude con l'anticipazione della morte immatura di un giovane – un giovane congiunto che dovrà nascere in tempi lontani (VI 868: *ingentem luctum [...] tuorum*); si tratta anzi del più giovane personaggio che l'*Eneide* menziona, dell'evento più lontano per chi guarda dalla remota prospettiva dei tempi di Enea.

Qui, nelle ultime parole che Anchise rivolge al figlio, emerge con forza il tema del lamento e delle *inferiae*, le offerte funebri riservate ai morti, per esempio fiori (offerte che Anchise stesso ha già ricevute; *Aen.* v 79: *purpureosque iacit flores*):

*Heu, miserande puer [...]
[...] Manibus date lilia plenis,
purpureos spargam flores animamque nepotis
his saltem accumulem donis et fungar inani
munere. Sic tota passim regione vagantur.*³¹
(*Aen.* VI 882-86)

31. « O giovane degno di compianto [...]. Date gigli a piene mani; anch'io sparga fiori purpurei e ricolmi almeno con questi doni l'anima del nipote, e assolve l'inutile onore. Così vagano per l'intera regione » (trad. di L. Canali).

È questo il ten
carne in mor

Si tratta in real
trati da una co
ne, lamento, o
ste vincolate a
violenta, quasi
un avo già mo
matura di un
Anchise in qu
bre in cui Cat
se la tonalità d
di Anchise, ha
epilogo. Ma c
strabile: e l'es
deale di perti
continuano a

6. Le strate
biamente que
no coinvolger
pra al par. 2),
sempre in co

32. « o fratello,
di morte e (per p
cemente strappa
l'antico rito degl

È questo il tema che domina, dopo l'esordio omerizzante, tutto il carne in morte del fratello:

*advenio has miseras, frater, ad inferias,
ut te postremo donarem munere mortis
et mutam nequiquam
[.]
heu miser indigne frater adempte mihi.
Nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum
tradita sunt tristi munere ad inferias.³²*
(Catullo, 101 2 sgg.)

Si tratta in realtà di costanti assai naturali: rituali, e parole rituali, filtrati da una comune codificazione poetica. Lutto, commiserazione, lamento, offerte e doni, e inutilità di offerte e doni, sono risposte vincolate a una situazione tipica. Bisogna insistere però sulla violenta, quasi sconveniente originalità dell'invenzione virgiliana: un avo già morto che, in un presente remoto, anticipa la morte immatura di un discendente e già lo onora con rituali *inferiae*. Forse Anchise in questo momento è il « fondatore » del prisco uso funebre in cui Catullo troverà qualche malinconica consolazione? Forse la tonalità dolente di *multas per gentes*, accennata dal « proemio » di Anchise, ha forza sufficiente per comunicarsi a questo strano epilogo. Ma ci siamo già avventurati in una dimensione indimostrabile: e l'esempio illustra appunto quanto sia precario quell'ideale di pertinenza a cui, giustamente nonostante tutto, i filologi continuano ad affidare le proprie analisi.

6. Le strategie imitative tipiche della poesia classica sono indubbiamente quelle che usano riprese e trasformazioni verbali; possono coinvolgere significante e significato, o puri significanti (cfr. sopra al par. 2), e attraversare, o no, i confini di due lingue, ma hanno sempre in comune una sorta di base materiale, che è il riuso del

32. « o fratello, e giungo a questa squallida tomba, per consegnarti il dono supremo di morte e (per parlare) invano (con la tua cenere) muta [...] o infelice fratello precocemente strappato al mio affetto. Ed ora queste offerte che ti porgo, come comanda l'antico rito degli avi, dono dolente alla tomba » (trad. di F. Della Corte).

linguaggio. Più difficile è indicare l'esistenza di riprese debolmente lessicalizzate. Se il modello a cui si attinge perde la sua strutturazione linguistica, probabilmente cederà anche la sua identità. Si può immaginare allora che l'intertestualità sfumi verso un repertorio, una sorta di enciclopedia in cui le parole dei poeti non hanno vera importanza. Di tale enciclopedia faranno parte, ad esempio, *topoi* e motivi tradizionali, e *cliché* iconografici. Questi elementi di repertorio non hanno un loro preciso «luogo» testuale, non formano un vero «intertesto»; ma possono, comunque, essere oggetto di strategie allusive (proprio come l'allusività esiste anche nell'arte figurativa, o nell'architettura).

Fra i possibili compromessi e gradi intermedi, uno sembra particolarmente produttivo. I modelli poetici possono essere rielaborati nella memoria fino ad assumere la consistenza generica e astratta del *topos*, ma non tanto da cancellare la propria unicità. Quando ciò avviene, i modelli sono ridotti come a sceneggiature, e il legame della citazione non si affida – almeno, non principalmente – al riconoscimento di una sequenza verbale memorabile (come accadeva in *invitus regina*, o in *multas per gentes*). Bisogna però che la letteratura sia concepita come un sistema ordinato e interconnesso, retto da analogie e coordinate continue, di spazio, di tempo, di soggetto: ciò che avviene, in misura particolarmente forte, nella poetica di Ovidio. Qualche esempio risulta più chiaro di qualsiasi descrizione.³³

Aiace sta accusando Ulisse di codardia: le armi di Achille non fanno per lui. Uno che ammazza per imboscate notturne – Aiace cita la *Dolonia* – non è adatto a portare un elmo lucente quale è (lo sappiamo anche dall'*Iliade*) quello di Achille: il riflesso lo farebbe scoprire ai nemici (Ovidio, *met.* XIII 105-6). Aiace sta pensando alla *Dolonia*, dove naturalmente non accade nulla del genere: il riflesso traditore dell'elmo viene dall'episodio virgiliano di Eurialo e Niso

33. Cfr. anche Conte, *Memoria*, cit., pp. 35 sgg., sui caratteri «tautologici» e «riflessivi» della memoria poetica ovidiana; A. Barchiesi, in «MD», a. XVI 1986, pp. 77 sgg. («continuità» di storie e testi nell'immaginario ovidiano), e *ibid.*, a. XIX 1987, pp. 63 sgg. («discontinuità», narrazioni interstiziali); M. Labate, in «A & R», n.s. XXV 1980, pp. 28-32, che analizza il primo degli esempi ricordati qui sotto.

(che notorian
dello (noto al
di Aiace trae l
cesso. Ulisse r
Aiace: Aiace
che di quell'a
ut capiat, quae
sce» le figure
suale: un pers
riceve in don
VIII 730: *mirat*
dell'immagin
occupata.

Didone, ch
durum [...] an
ciare da Cupi
mente se pen
ovidiana, ravv
go (*epist.* 7 31 s
c'è, e il sorpre
diversi dallo s
ma Didone. V
frater [...] Ae
dio dell'amo
complexu Aen
amorem).³⁸

Più tardi, I
ante oculos de
la Didone vi

34. «chiede d
35. «e ignaro
36. «abbracci
37. «sbaglio,
38. «quando
falso padre» (tr
39. «ti starà c

(che notoriamente deriva dalla *Dolonia* omerica), e da questo modello (noto al lettore, ma non al personaggio che parla) il discorso di Aiace trae la sua ironica plausibilità: può succedere, « è già » successo. Ulisse risponde, fra l'altro, che lo scudo di Achille non fa per Aiace: Aiace è troppo rozzo per « capire » le raffigurazioni artistiche di quell'arma, che è una vera opera d'arte (*met. XIII 295: postulat, ut capiat, quae non intelligit, arma!*).³⁴ L'idea che un eroe « non capisce » le figure del proprio scudo è così buffa da non poter essere casuale: un personaggio così esiste: è Enea, che in una scena famosa riceve in dono uno scudo di cui non può capire le immagini (*Aen. VIII 730: miratur rerumque ignarus imagine gaudet*).³⁵ Nella vasta rete dell'immaginario poetico, il motivo va a disporsi in una casella già occupata.

Didone, che spera ancora nell'amore di Enea, chiede ad Amore: *durum [...] amplectere fratrem / frater Amor!*³⁶ Enea che si fa abbracciare da Cupido sembra veramente un'immagine assurda, specialmente se pensiamo al severo mondo di Virgilio – infatti la Didone ovidiana, ravvedendosi, aggiunge: *fallor et ista mihi falso iactatur imago* (*epist. 7 31 sgg.*).³⁷ Eppure questa *imago*, a ben vedere, nell'*Eneide* c'è, e il sorprendente abbraccio ha avuto luogo: solo, con risultati diversi dallo sperabile, perché non è servito a far innamorare Enea ma Didone. Venere ha chiamato il fratellino di Enea (*Aen. I 667: frater [...] Aeneas [...] tuus*), lo ha reso uguale ad Ascanio, e così il dio dell'amore ha letteralmente abbracciato l'eroe (*I 715: ille ubi complexu Aeneae colloque pependit/et magnum falsi implevit genitoris amorem*).³⁸

Più tardi, Didone annuncia il suo ritorno come fantasma: *coniugis ante oculos deceptae stabit imago / tristis* (*epist. 7 69 sg.*):³⁹ un po' come la Didone virgiliana prometteva: *omnibus umbra locis adero* (*Aen. IV*

34. « chiede di prendere armi, di cui nulla comprende! ».

35. « e ignaro degli eventi, pure si diletta della loro immagine » (trad. di L. Canali).

36. « abbraccia il tuo insensibile fratello, fratello Amore ».

37. « sbaglio, e questa immagine mi inganna ».

38. « quando nell'abbraccio, sospeso al collo di Enea, egli saziò il grande amore del falso padre » (trad. di L. Canali).

39. « ti starà di fronte agli occhi l'immagine triste della donna ingannata ».

386).⁴⁰ Ma la scelta esatta dei termini (*coniunx*, *ante oculos*, e *imago*) ha un effetto disturbante sul lettore: è una scena commovente, sí, ma è imbarazzante pensare che questo sarebbe per Enea il *secondo* incontro con il mesto fantasma di una sposa defunta (cfr. *Aen.* II 738: *coniunx [...] erepta Creusa*; 773: *visa mihi ante oculos et nota maior imago*).⁴¹

Nonostante l'esistenza del supporto verbale, che in qualche misura è inevitabile, il ruolo decisivo è giocato da una trasformazione preliminare: il modello poetico è « già » trapassato in *topos*, o in formula figurativa, prima che il contatto allusivo abbia luogo. Occorre per questo che la letteratura si disponga in una solida ossatura di motivi: il passaggio da un testo all'altro è guidato, piú che da incontri di parole memorabili e da agnizioni verbali, da configurazioni topiche. La memoria di Ovidio ha qualcosa di ironico perché meccanico: una sorta di « vedi alla voce » attira ogni volta il lettore da una stanza all'altra della memoria poetica (e mitologica).

40. « ti sarò fantasma dovunque » (trad. di L. Canali).

41. « strappata dal destino Creusa »; « mi apparve davanti agli occhi [...] immagine maggiore di lei » (trad. di L. Canali).