

I poemi ciclici nel giudizio di Aristotele e di Quinto Smirneo

Argomento del poema di Quinto

Prendiamo le mosse da alcuni rilievi tanto ovvi quanto oggettivi, sui quali sviluppare poi riflessioni ulteriori, partendo banalmente dalla trama del poema di Quinto, che si suole intitolare con il termine latino *Posthomerica*, nel senso di ‘Fatti successivi ad Omero’ o, meglio, ‘Fatti successivi a quelli narrati da Omero (nell’*Iliade*)’:

Libro I: I primi due versi rendono subito chiaro che il poema si configura come continuazione del racconto contenuto nell’*Iliade* di Omero: “Allorché per mano del Pelide fu ucciso Ettore simile a un dio,/e la pira l’ebbe consunto e la terra ne ebbe occultato le ossa...”. È evidente il riferimento al finale dell’*Iliade*, della quale il nuovo poema, dunque, vuole proseguire la narrazione mitica¹. La sua natura di pura e semplice prosecuzione è sottolineata vistosamente dalla totale assenza di versi proemiali, che pure costituivano l’*incipit* canonico di qualsiasi poema epico, a partire dall’esempio modellizzante dell’*Iliade* e dell’*Odissea*: il lettore (o ascoltatore) deve dunque prendere atto che non sta iniziando la lettura di un nuovo poema epico, ma sta ascoltando lo sviluppo naturale della ben nota vicenda iliadica, quasi dalla viva voce di Omero stesso. Seguono quattordici versi nei quali si descrive la scena dei Troiani asserragliati all’interno delle mura, assillati dal dolore e dalla paura per aver perduto il grande campione che fino ad allora ne aveva garantito la difesa. Dopo di che il libro è dedicato per intero all’episodio di Pentesilea, la regina delle Amazzoni, venuta in soccorso dei Troiani contro gli Achei e poi uccisa in battaglia da quello stesso Achille che aveva ucciso Ettore.

Libro II: Memnone, re degli Etiopi, figlio di Aurora e Titono, viene in soccorso dei Troiani, uccide Antiloco, ma è ucciso da Achille; il suo corpo è sottratto allo scempio e trasferito miracolosamente sulle rive dell’Esèpo, dove è sepolto.

Libro III: Achille è ucciso dalla freccia di Apollo.

¹ Ragion per cui Vian 1963 dà al poema il titolo francese *La suite d’Homère*, Lelli 2013 gli dà il titolo italiano *Il seguito dell’Iliade*.

Libro IV: Giochi funebri in onore di Achille.

Libro V: Contesa per le armi di Achille e suicidio di Aiace.

Libro VI: Gli Achei decidono di far venire in loro aiuto Neottolemo da Sciro; Euripilo, figlio di Telefo e nipote di Eracle, viene in soccorso dei Troiani.

Libro VII: Arrivo di Neottolemo e suo intervento contro Euripilo, che sta attaccando il muro dell'accampamento acheo.

Libro VIII: Neottolemo uccide Euripilo.

Libro IX: Richiamo di Filottete da Lemno.

Libro X: Paride è ferito dalla freccia avvelenata di Filottete; si reca da Enòne, sua sposa prima di Elena, per essere guarito da lei, che però lo scaccia dalla sua casa; morte di Paride.

Libro XI: Assedio di Troia; Ulisse suggerisce agli Achei l'impiego della *testudo*, che però viene sbaragliata da Enea con il lancio di massi dall'alto delle mura.

Libro XII: Il cavallo di legno; episodi di Sinone e Laocoonte.

Libro XIII: Distruzione di Troia; fuga di Enea e profezia di Calcante sulla fondazione dell'Impero Romano.

Libro XIV: Sacrificio di Polissena; partenza degli Achei per il ritorno in patria; tempesta e naufragio di Aiace d'Oileo al Capo Cafereo.

Come nei primi versi del poema la narrazione si aggancia direttamente a quella iliadica attraverso il ricordo della morte e del funerale di Ettore, così negli ultimi versi, dedicati alla tempesta tremenda scatenata da Atena e Posidone contro la flotta achea di ritorno da Troia, Quinto sottolinea la preoccupazione e la cura della dea per le navi di Odisseo, il suo eroe prediletto, precludendo apertamente alla narrazione odissiaca. E non c'è soltanto un'allusione generica all'*Odissea* nel suo insieme, ma anche una specifica ad un motivo conduttore di quel poema, quale è l'ira di Posidone contro Odisseo per l'uccisione di Polifemo (14, 630 sg.):

ἄχνητ' Ὀδυσσῆως πινυτόφρονος, οὔνεκ' ἔμελλε
πάσχειν ἄλγεα πολλὰ Ποσειδάωνος ὀμοκλή.

(Atena) era in pena per Odisseo ingegnoso, perch'era destino
che soffrisse molti malanni per il rancore di Posidone.

È dunque evidente la volontà dell'autore: contenuto del suo poema sono i fatti mitici intercorsi tra l'*Iliade* e l'*Odissea*, che Omero non narrò né nell'uno né nell'altro poema². Ed è altrettanto

² Che i *Posthomeric* di Quinto si pongano come *trait d'union* narrativo tra *Iliade* e *Odissea*, è riconosciuto concordemente da tutta la critica moderna. Fa eccezione Way 1913, p. VIII sg., secondo cui Quinto ignora del tutto l'*Odissea*, o perché non la conoscesse proprio o perché volesse obliterarla di proposito per

evidente che con ciò stesso Quinto si propose di riscrivere a modo suo quella stessa materia che già era stata oggetto dei poemi arcaici poi accolti nel cosiddetto Ciclo epico, in particolare di quelli che per cronologia dei miti narrati andavano a collocarsi tra *Iliade* e *Odissea* secondo la sequenza: *Etiopide* (Αἰθιοπίς), attribuita ad Arctino di Mileto, databile verso la fine dell’VIII secolo a.C.; *Piccola Iliade* (Μικρὰ Ἰλιάς), attribuita a Lesche di Pirra, databile verso l’inizio del VII secolo; *Distruzione di Ilio* (Ἰλίου πέρις), attribuita come l’*Etiopide* ad Arctino di Mileto; *Ritorni* (Νόστοι), attribuiti ad Agias di Trezene, databile alla metà del VII secolo, con cui però coincide solo per un episodio, il naufragio di Aiace d’Oileo, tralasciando tutti gli altri, precedenti e successivi, che componevano il poema arcaico. Per di più, se si rileggono gli *Argumenta* (Ἑποθέσεις) che di questi poemi elaborò il grammatico Proclo nel II secolo d.C., balza immediatamente agli occhi una loro coincidenza larghissima, e perciò certamente non casuale, con la *capitulatio* seguita nel suo poema da Quinto: lievi inversioni cronologiche tra questo o quell’episodio, occasionali scelte di varianti mitiche alternative, omissione o aggiunta di qualche dato specifico, non possono indurre a mettere in dubbio che Quinto se ne sia servito come traccia: e ciò a prescindere dalla questione ulteriore se egli potesse avere ancora accesso diretto al testo di quei poemi arcaici o ne conoscesse i contenuti solo dai riassunti di Proclo o da trattati grammaticali analoghi. Sul problema torneremo più avanti.

Titolo del poema

Vari codici della famiglia H³ portano nel loro *incipit*, come titolo del poema, la locuzione Παραλειπόμενα Ὀμήρω, ‘Paralipomeni di Omero’, ‘Fatti tralasciati da Omero’, accolto poi nell’*editio princeps* aldina del 1505⁴.

I due codici della famiglia Υ portano il titolo del tipo τὰ μεθ’ Ὀμηρον, ‘Ciò che viene dopo Omero’, spesso reso in latino dalla tradizione filologica moderna con il termine *Posthomeric*. Più

qualche ragione che ci sfuggirebbe: la strana tesi, sostenuta con elementi evanescenti, è contraddetta in realtà da un’ampia messe di dati, a cominciare da quello or ora da noi messo in luce a proposito del finale dei *Posthomeric*.

³ Per la simbologia e lo *stemma codicum* mi attengo a Vian 1963, vedi soprattutto pp. XLV-LI; LIV sg.

⁴ Credo che l’uso del dativo di agente si spieghi con il fatto che in casi simili il participio presente passivo è equipollente sul piano semantico ad un participio perfetto passivo: παραλειπόμενα : παραλελειμμένα = ἅπαξ λεγόμενα : ἅπαξ εἰρημένα.

precisamente, M⁵ ha nel suo *incipit* Εἰς τὰ μεθ' Ὀμηρον πρῶτον; P⁶ si chiude con la *subscriptio* Τέλος Κοίντου τῶν μεθ' Ὀμηρον λόγων. Questo secondo tipo di titolo, divenuto poi prevalente presso i critici moderni, trova riscontro nello *Schol. A D Gen. Il. 2, 219* ed in Eustath. *Prooem. in Il.*, p. 5, che citano entrambi l'opera di Quinto con la locuzione Τὰ μετὰ τὸν Ὀμηρον.

A considerare la cosa dal punto di vista del contenuto effettivo del poema, il tipo di titolo offerto dai codici della famiglia H è esatto, quello offerto dalla famiglia Υ non lo è: il poema contiene in realtà 'ciò che è stato tralasciato da Omero' tra *Iliade* e *Odissea*, i due poemi omerici tra i quali quello di Quinto esplicitamente si incastra; rispetto ad esso è invece del tutto incongrua una denominazione del tipo *posthomeric*: perché mai 'dopo Omero', se si tratta dei fatti tra *Iliade* e *Odissea*, tutti e due poemi di Omero?!

Il ragionamento porterebbe in se stesso a dare la palma al titolo Παραλειπόμενα Ὀμήρω. Ma il problema è che, se si esamina attentamente l'insieme della tradizione manoscritta, sia l'uno sia l'altro tipo di titolo non solo non risalgono alla penna di Quinto, ma non risalgono nemmeno all'archetipo Ω, né ai rispettivi sub-prototipi H e Υ⁷. Sono entrambi frutto di usi invalsi tra eruditi e copisti tardo-bizantini, tra la fine del XIII e la fine del XV secolo. Per quanto riguarda in particolare il tipo *Posthomeric*, mi sembra probabile che sia stato messo in circolazione da quegli stessi ambienti che dettero il titolo di Τὰ μεθ' Ὀμηρον alla terza sezione del poema epico in esametri di Giovanni Tzetzes intitolato *Piccola grande Iliade* (oggi detto anche *Carmina Iliaca*)⁸.

Si noti bene che in questo caso il titolo è perfettamente adeguato al contenuto dell'opera, che nella prima sezione narra in effetti Τὰ πρὸ Ὀμήρου, in sostanza la materia degli antichi *Cypria*, nella seconda sezione Τὰ Ὀμήρου, che è un rifacimento sintetico dell'*Iliade*, nella terza sezione appunto τὰ μεθ' Ὀμηρον, vale a dire la materia stessa di Quinto, spesso imitato da Tzetzes nel suo testo e talvolta citato espressamente negli scoli da lui apposti ad esso, oltre che in altri suoi scritti. Nell'opera di Tzetzes l'*Odissea* è sostanzialmente fuori campo: dunque "Omero" vale '*Iliade*' e τὰ μεθ' Ὀμηρον (*Posthomeric*) vale 'τὰ μετὰ τὴν Ἰλιάδα' (*Postiliaca*).

L'imprecisione semantica del tipo di titolo Τὰ μεθ' Ὀμηρον in riferimento al poema di Quinto si spiega dunque facilmente con l'abuso che vollero fare nei suoi confronti gli eruditi e i copisti

⁵ Monacensis gr. 264, saec. XVI in.

⁶ Parrhasianus vel Neapolitanus gr. II F 10, saec. XV ex.

⁷ Cfr. Vian 1963, p. VII sg.

⁸ Su questo poema e sul suo titolo, vedi Braccini 2009-2010.

posteriori a Tzetzes del titolo da loro stessi dato alla terza sezione della *Piccola grande Iliade*. In fin dei conti sembra probabile che Quinto, come non premise alla sua opera il proemio canonico, così non vi premise nemmeno un titolo autonomo rispetto all'*Iliade* e all'*Odissea*, tra le quali si andava ad incastonare. Si sarà forse limitato ad apporre all'inizio di ogni libro una sigla del tipo: Κοίντου πρῶτον, Κοίντου δεύτερον, ecc. (cfr. il titolo del ms. M: Κοίντου εἰς τὰ μεθ' Ὀμηρον πρῶτον)⁹.

Cronologia di Quinto

La cronologia di Quinto e del suo poema è stata vivacemente discussa nel corso dell'Ottocento e del Novecento, con ipotesi assai diverse che vanno a coprire un arco temporale di ben mille e quattrocento anni, dall'VIII secolo a.C., l'epoca stessa di Omero o dei più antichi poemi del Ciclo, fino al VI d.C. È risultata comunque prevalente l'ipotesi di fatto più verisimile, che l'età di riferimento fosse *lato sensu* quella imperiale. Nell'ultimo cinquantennio si è solidificata la convinzione che Quinto sia vissuto e abbia operato più in particolare nel III secolo d.C., anzi nella sua prima metà: ciò sulla base di una lunga serie di indizi, nessuno dei quali costituisce una prova in se stessa incontrovertibile, ma che nel loro insieme suggeriscono una datazione ormai praticamente certa. Non rielencherò in questa sede tali indizi uno per uno: sarebbe inutile, perché il lavoro è stato già compiuto da altri. Mi limiterò dunque ad accogliere come sicura la datazione al III secolo e a citare in nota quelle che mi sembrano alcune sintesi particolarmente efficaci del ragionamento¹⁰.

Perché Quinto riscrisse i poemi del Ciclo intercalari tra Iliade e Odissea?

Nel corso di un'accurata rassegna di tutto quanto sappiamo sulla produzione epica greca, sia di tipo mitologico sia di tipo storico, dall'alto arcaismo fino all'età tarda, D'Ippolito 1987 (p. 745) osservava:

⁹ Vian 1963, p. VII sg., fondandosi sul brano di Eustazio e sulla *subscriptio* del cod. P, già da noi citati, sembra propendere per una titolatura incipitaria dei singoli libri del tipo: Κοίντου λόγος πρῶτος, Κοίντου λόγος δεύτερος, ecc.

¹⁰ Vian 1963, pp. XIX-XXII; Cantilena 2001, pp. 52-56; Baumbach-Bär 2007, pp. 2-8; Maciver 2012, pp. 2-5; Lelli 2013, pp. XVIII-XXI.

Tutte le varietà di epica continuano ad essere coltivate nell'età romana: la diffusa idea di una sua rifioritura tardoantica è inesatta, già che non c'è stato nella produzione; il comune errore di prospettiva è dovuto al gran peso che si è portati a dare a ciò che rimane rispetto al più che si è perduto, e proprio nel periodo tardoantico si collocano le uniche opere intiere pervenuteci di tutta l'età romana, due vasti poemi – di Quinto e Nonno – e tre epilli – di Trifiodoro, Colluto e Museo –; ma in realtà neanche questo è esatto – e a maggior ragione l'idea del *revival* va respinta –, già che Quinto e Trifiodoro, che si datavano rispettivamente al sec. IV e al V, si è scoperto che appartengono al III.

Per Quinto non si tratta però del semplice fatto che un poeta tardo-ellenistico abbia ripreso e sviluppato a modo suo un segmento determinato di un mito già narrato in epoca arcaica: ciò come si è visto non porrebbe alcun problema storico, perché sarebbe in linea con una tradizione ininterrotta che va dall'età classica all'età imperiale. Quinto in realtà ha fatto qualcosa di ben diverso, che sembra richiedere una spiegazione specifica: si è sobbarcato alla riscrittura di quella sequenza di poemi ciclici che da un punto di vista separavano l'*Iliade* dall'*Odissea*, da un altro punto di vista le collegavano. Perché lo ha fatto? Perché ha ritenuto che fosse necessario ovvero opportuno sostituire la sequenza poemica '*Iliade, Etiopide, Piccola Iliade, Distruzione di Ilio, Ritorni, Odissea*' con la nuova sequenza '*Iliade, Libri di Quinto, Odissea*'?

A questo punto sembra ineludibile prendere in considerazione due fenomeni tra loro correlati:

1) Gli antichi poemi ciclici, a partire dal IV secolo a.C., andarono incontro ad un progressivo deprezzamento critico, prima ad opera di Aristotele, poi, sul solco di Aristotele, ad opera della scuola alessandrina di indirizzo callimacheo e aristarqueo.

2) In conseguenza di tale deprezzamento critico, a poco a poco, lentamente, ma inesorabilmente, furono emarginati dal circuito librario delle biblioteche pubbliche e private, fino alla loro totale scomparsa.

Alcuni dati oggettivi ci permettono di determinare, almeno in misura approssimativa, in quale epoca finirono per andare perduti. In pieno II secolo d.C., Pausania poteva ancora leggerli direttamente, come dimostra la modalità di alcune sue citazioni¹¹. Abbiamo poi una testimonianza esplicita e molto precisa del fatto che in epoca successiva ancora sopravvivevano, ma che si trovavano ormai in uno stato alquanto precario di conservazione libraria. Il patriarca Fozio (sec. X d.C.) nella sua *Biblioteca* suntegge

¹¹ Vedi Scafoglio 2004, p. 297 sg.; 302 sg.; 306, n. 44.

così una pagina della *Crestomazia grammatica* di un certo Proclo, chiaramente lo stesso cui nella tradizione manoscritta dei poemi omerici sono ascritti i sunti dei poemi del Ciclo troiano premessi al loro testo¹²:

λέγει δὲ ὡς τοῦ ἐπικοῦ κύκλου τὰ ποιήματα διασώζεται καὶ σπουδάζεται τοῖς πολλοῖς οὐχ οὕτω διὰ τὴν ἀρετὴν ὡς διὰ τὴν ἀκολουθίαν τῶν ἐν αὐτῷ πραγμάτων.

(Proclo) afferma che i poemi del Ciclo epico si conservano ancora e sono studiati dalla maggior parte (di coloro che continuano a leggerli) non tanto per il loro pregio poetico, quanto per la successione ordinata dei fatti narrati.

Proclo dunque attestava che al suo tempo i poemi del Ciclo erano ancora leggibili da parte di chi aveva interesse a consultarli, ma non troppo facilmente, perché le loro copie erano ormai rare: questo è il senso preciso del verbo διασώζεται, ‘si conservano’, ‘si salvano’, ‘sopravvivono’, usato da Fozio, che non sappiamo se lo traesse direttamente dal testo di Proclo o parafrasasse con esso un’espressione diversa, ma di significato affine. Proclo aggiunge quello che a suo avviso è il motivo di questa difficoltà di reperire il loro testo originario: erano poco apprezzati sul piano poetico, e perciò poco letti dal pubblico medio; erano però ancora ‘studiati’ (σπουδάζεται) dagli eruditi che volevano informarsi sulla forma e sulla sequenza cronologica che gli episodi mitici in essi contenuti avevano avuto nell’antichità più remota. Quando visse il Proclo in questione? Un’altra testimonianza importante, che stiamo proprio ora per prendere in esame, ci vieta di identificarlo con il grande filosofo neoplatonico Proclo, attivo nel V secolo d.C., e ci induce invece a postulare l’esistenza di un grammatico suo omonimo, attivo tra II e III secolo¹³.

Giovanni Filopono di Alessandria, filosofo neoplatonico vissuto nel VI secolo d.C., commentando una delle pagine in cui Aristotele aveva alluso al Ciclo epico, così si esprimeva¹⁴:

γεγράφασι γοῦν τινες περὶ τοῦ Κύκλου, ἀναγράφοντες πόσοι τε ποιητὰὶ γεγόνασι καὶ τί ἕκαστος ἔγραψε καὶ πόσοι στίχοι ἑκάστου ποιήματος καὶ τὴν τούτων τάξιν, τίνα τε πρῶτα δεῖ μαθάνειν καὶ δεύτερα καὶ ἐφεξῆς. Πεισάνδρου δὲ τὴν αὐτὴν πραγματείαν ποιησαμένου, λέγω δὴ πλείστην

¹² *Bibl. Cod.* 239, p. 318 b Bekker = p. 97, 8-11 Allen.

¹³ La dimostrazione, a mio giudizio incontrovertibile, è dovuta Severyns 1928, p. 75 sg. A dispetto di essa, la critica posteriore ha continuato imperterrita fino ad oggi ad interrogarsi sull’identità del Proclo autore della *Crestomazia*, ora identificandolo con il Proclo neoplatonico del V secolo, ora distinguendolo da lui e datandolo al II secolo. Ad es., Scafoglio 2004 abbraccia ancora la prima delle due tesi.

¹⁴ *In Aristot. An. post.*, p. 156 sg. Wallies.

ἱστορίαν κατὰ τάξιν συναγαγόντος, ἀντιποιησαμένου δὲ καὶ εὐεπείας, καταφρονηθῆναι φασὶ τὰ τῶν πρὸ αὐτοῦ ποιητῶν συγγράμματα· διὸ μηδὲ εὐρίσκεσθαι τὰ ποιήματα τὰ ἐν τοῖς κύκλοις ἀναγεγραμμένα.

Alcuni autori dunque hanno lasciato trattazioni scritte dedicate al Ciclo, registrando quanti ne siano stati i poeti, che cosa ciascuno di loro abbia scritto, quanti siano stati i versi di ciascun poema, quale sia stata la sequenza dei poemi (secondo la cronologia mitica dei fatti narrati), cioè quale sia opportuno leggere per primo, quale per secondo, e così via di seguito. Dopo che Pisandro ebbe ripoetato sulla stessa materia, voglio dire dopo che ebbe ricomposto ordinatamente la maggior parte della narrazione, impegnandosi per giunta sul piano dello stile¹⁵, le opere dei poeti che lo avevano preceduto, a quanto si dice, caddero in discredito: ragion per cui i poemi registrati nei cicli (vale a dire nelle trattazioni grammaticali di cui nella prima frase), non si riescono nemmeno più a trovare.

Anzitutto, dalla testimonianza si ricava un nuovo argomento, bensì *ex silentio*, ma in questo caso davvero pesante, sull'identità del Proclo autore della *Crestomazia grammatica*. Nella prima e nell'ultima frase sono citate trattazioni grammaticali analoghe a quella che era contenuta nella *Crestomazia* (non sappiamo se anche quest'ultima in particolare fosse oggetto dell'allusione, fosse cioè nota all'autore). Il Filopono fu discepolo in senso stretto e forte di Ammonio, suo predecessore alla guida della scuola platonica di Alessandria; Ammonio era figlio di un altro filosofo neoplatonico, Ermia, che a sua volta era stato discepolo in senso stretto e forte di Proclo di Costantinopoli presso l'Accademia di Atene; Ammonio si propose per tutta la vita di trasmettere ai suoi allievi l'insegnamento genuino di Proclo, maestro di suo padre; dunque il Filopono era certamente informatissimo su quella che era stata l'attività di Proclo e conosceva bene la sua produzione. Se avesse saputo che anche lui si era occupato del Ciclo e che aveva dedicato al suo studio parte di un'opera grammaticale, non avrebbe davvero potuto fare a meno di citarlo nominativamente nel passo da noi preso in esame; ma non lo cita: è allora chiaro che non sapeva nulla di un contributo sul Ciclo da parte del Proclo neoplatonico; che anzi sapeva che questi non aveva scritto nulla del genere.

Dopo aver alluso a trattazioni analoghe a quella che noi conosciamo attraverso la *Crestomazia* del Proclo grammatico del II-III secolo, il Filopono racconta una storia alquanto circostanziata sulla scomparsa dei poemi del Ciclo, avvenuta in un'epoca ormai da molto passata. Non parla però più in proprio; si riferisce ad una

¹⁵ Evidentemente in contrapposizione alla sciatteria stilistica che il Filopono, sulla scia di una tradizione critica ormai plurisecolare, addebitava anche lui ai poeti ciclici.

ricostruzione altrui, con un lungo periodo in discorso indiretto, dipendente da φασι, ‘dicono che...’. Si deve sottolineare che, nella terminologia grammaticale, l’espressione φασί non indica notizie sporadiche sulle quali il grammatico implichi ragioni di dubbio, ma piuttosto la *communis opinio* concordemente riportata da tutte le fonti, il *consensus omnium* della tradizione storica¹⁶. Se si tiene nel debito conto il rapporto di anteriorità temporale di quanto espresso nella sequenza iniziale di genitivi assoluti rispetto a quanto espresso nelle successive proposizioni oggettive rette da φασι, la storia narrata dal Filopono sulla scorta delle sue fonti erudite è la seguente.

All’epoca di Pisandro di Laranda, autore di un lunghissimo poema epico in 60 libri intitolato *Teogamie eroiche* e contemporaneo dell’imperatore Alessandro Severo (222-235 d.C.), i poemi ciclici sopravvivevano ancora. Pisandro li rielaborò nel suo poema onnicomprensivo, che rinarrava la loro stessa materia in una maniera che apparve ai suoi lettori più ordinata dal punto di vista del contenuto e più avvincente dal punto di vista stilistico. Le *Teogamie eroiche* finirono così per soppiantare gli antichi poemi ciclici nei gusti del pubblico, che smise perciò di leggerli e copiarli. Di qui la loro scomparsa definitiva dall’orizzonte bibliotecario.

L’epoca di Pisandro coincide con quella di Quinto. Entrambi dunque vissero e operarono proprio nel tempo in cui i poemi ciclici andavano perduti. Ma quando esattamente in questa o quella località del mondo greco non è certo possibile determinare. Non sappiamo perciò e continueremo a non sapere se Quinto li conoscesse per lettura diretta o soltanto attraverso riassunti analoghi a quello del Proclo grammatico e a quelli citati dal Filopono. Dalla lettura attenta dei 14 libri che formano il suo poema non emergono elementi risolutivi a sostegno dell’una o dell’altra tesi¹⁷.

Torniamo finalmente al quesito che ci eravamo posti: perché Quinto riscrisse i poemi del Ciclo intercalari tra *Iliade* e *Odissea*? Alla domanda si deve allora rispondere in due maniere distinte, del resto non molto diverse fra loro: se nel suo ambiente i poemi ciclici erano già andati perduti, ritenne opportuno riscriverli per offrirne un sostitutivo; se invece ancora sopravvivevano, lo fece perché non soddisfacevano né il suo gusto né quello che sapeva essere il gusto

¹⁶ Al riguardo restano esemplari le pagine di Wolf 1884³ (1795¹).

¹⁷ Ad es., Vian 1963, p. XXVIII sgg., propendeva per una sua conoscenza indiretta del Ciclo, attraverso compilazioni grammaticali e mitografiche; Valentina Zanusso, ‘Introduzione’ 2, in Lelli 2013, p. XXII sgg., sembra propendere con cautela per una conoscenza diretta.

del pubblico contemporaneo, ragion per cui li vedeva già andare in disuso. Ma la cosa più importante è un'altra: i poeti ciclici erano stati criticati autorevolmente da Aristotele in quanto inferiori ad Omero da più di un punto di vista; un'analisi accurata del poema di Quinto, mostra che egli, nel redigere il suo rifacimento, seguì passo passo i suggerimenti di Aristotele, per non ripetere i loro errori e recuperare così almeno in parte la perfezione omerica.

Le critiche mosse da Aristotele ai poemi ciclici e le scelte di Quinto

Aristotele dissente profondamente da Platone, per quanto riguarda il giudizio etico-politico sulla poesia. A suo modo di vedere, epos e tragedia esercitano solo effetti benefici sulla formazione del cittadino. Sul piano intellettuale, inducono a cogliere l'universale nel particolare per via mimetica, attraverso la tecnica del "necessario" e del "verosimile"; sul piano emotivo, rappresentano un'insostituibile valvola di sicurezza, grazie alla loro funzione catartica. Ma, per quanto riguarda l'osservazione fenomenologica, il suo accordo con il maestro è totale: non fa che riprenderne l'impianto analitico, per svilupparlo e portarlo alle estreme conseguenze¹⁸. Fa propria, senza alterarla in alcun modo, la distinzione fra i due generi in base alla forma della narrazione (διήγησις), in terza persona e/o in discorso diretto. E' ovvio perciò che accolga il concetto della "drammaticità" dell'epos e della sua influenza modellizzante sulla tragedia. E ne è così convinto, che finisce addirittura con il capovolgere il rapporto: se è vero che la tragedia porta a compimento la potenzialità drammatica dell'epica, è altrettanto vero dal punto di vista normativo che l'epica, se vuole attingere la sua perfezione, deve essere nella misura maggiore possibile drammatica, cioè dialogica. Il principio è proclamato nella *Poetica*, al momento di passare dalla trattazione della tragedia a quella dell'epica (22-23, 1459 a 15-19):

περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα. περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συριστάναι δραματικούς... δηλον.

Dunque, riguardo alla tragedia e alla mimesi attraverso l'azione, può essere sufficiente quanto abbiamo detto. Riguardo invece alla narrativa e alla mimesi in versi, è evidente che bisogna strutturare i racconti in forma drammatica, proprio come nelle tragedie...

¹⁸ Su questo aspetto della dottrina platonica, rinvio a quanto ho già scritto in passato: Cerri 1992; Cerri 2005.

Siamo abituati alle continue oscillazioni terminologiche della *Poetica*: i termini tecnici ricoprono ciascuno un'area semantica piuttosto ampia, che si precisa e specifica di volta in volta in rapporto al singolo contesto, al pensiero particolare da esprimere in questa o quella sezione dell'opera.

τραγωδία καὶ ἡ ἐν τῷ πράττειν μίμησις - Coppia sinonimica. Il secondo elemento è epesegetico del primo: 'la tragedia, che è imitazione in azione'. *Azione*, πράττειν, qui viene a significare 'dialogo diretto', come in vari altri passi¹⁹. Vuole dire: 'Sulla tragedia, basta; passiamo a parlare dell'epica...'

ἡ διηγηματικὴ καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικὴ - Palesemente, il referente è l'epos, in contrapposizione alla tragedia. Di nuovo una coppia sinonimica, che ha però una struttura semantica diversa dalla precedente, molto più generica e approssimativa: 'la diegesi e mimesi in versi'. Se assumessimo (erroneamente) l'espressione come definizione rigorosa, dovremmo concludere che qui Aristotele si contraddice, perché, nella sua terminologia abituale, anche la tragedia è 'diegesi e mimesi in versi'. Dobbiamo invece prendere atto che in questo caso διηγηματικὴ ha un significato diverso dal solito: non 'narrativa, che può essere δι' ἀπαγγελίας ὁ ἐν τῷ πράττειν ὁ ποτὲ μὲν δι' ἀπαγγελίας ποτὲ δὲ ἐν τῷ πράττειν', ma 'narrativa non dialogica o solo in parte dialogica'. L'intera espressione, davvero imprecisa, vuol dire semplicemente: 'l'epos'.

Veniamo al senso complessivo della seconda frase: 'l'epos deve essere composto nella misura maggiore possibile di sezioni dialogate'. E' una norma, ad un tempo compositiva e critica: i poeti epici devono dare prevalenza alle sezioni dialogiche sulle sezioni narrative in terza persona; i critici debbono premiare con il loro giudizio positivo i poemi nei quali trovino operante tale norma compositiva.

E' un'osservazione cursoria, quasi parentetica, perché Aristotele passa subito dopo a parlare dell'unità d'azione, sempre nei poemi epici, dato che dell'unità d'azione tragica ha già discusso ampiamente. Ma trova poi pieno sviluppo in un brano successivo (*Poet.* 24, 1460 a 5-11):

“Ὁμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιός ἐπαινέσθαι, καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν· αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν, οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής. Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμούνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φροιμασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδένα ἀήθη, ἀλλ' ἔχοντα ἦθος.

¹⁹ Vedi Cerri 2005, pp. 28-30.

Molti e vari sono i motivi per i quali Omero è degno di lode, ed uno dei tanti è che solo lui fra tutti i poeti non ignora quale sia il suo compito: infatti il poeta deve parlare in proprio il meno possibile, perché non in questo senso è imitatore. Dunque gli altri poeti si esibiscono in proprio dall'inizio alla fine, e mimano solo in pochi casi e raramente; invece lui, dopo poche parole proemiali, introduce subito un uomo o una donna o un altro personaggio, e per giunta nessuno privo di carattere, ma caratterizzato.

C'è un modo sbagliato e un modo giusto di fare epica. Nella storia delle arti, suole accadere che il modo giusto sia raggiunto solo in un secondo tempo, grazie all'esperienza acquisita con i primi tentativi pionieristici, prima che il singolo genere artistico raggiungesse la sua perfezione. Così è stato, ad esempio, per la tragedia e la commedia: "Entrambe furono all'inizio affidate all'improvvisazione, derivando l'una da coloro che intonavano il ditirambo, l'altra da quelli che intonavano i canti fallici, che sono ancor oggi in uso in varie città. La tragedia crebbe poi a poco a poco, nella misura in cui i poeti riuscivano a promuovere quanto di essa di volta in volta veniva alla luce. Sperimentò molte trasformazioni, alle quali si sottrasse solo quando ebbe raggiunto la forma propria alla sua natura" (*Poet.* 4, 1449 a 9-15).

La storia dell'epica è in certo modo diversa, eccezionale. Certo, ci saranno stati poeti prima di Omero, ma non ne sappiamo nulla. La sua figura sembra stagliarsi nel vuoto. Eppure lui, il primo in ordine di tempo, è anche il più grande in assoluto e per sempre, archegeta da imitare il più possibile, ma inimitabile fino in fondo. Ha influito in misura decisiva anche sullo sviluppo dei generi drammatici, perché l'*Iliade* e l'*Odissea* sono stati modelli perenni della tragedia, il *Margite* è stato modello perenne della commedia (*Poet.* 4, 1448 b 28 - 1449 a 2)²⁰.

Omero ha conosciuto prima e meglio di ogni altro tutti i segreti dell'arte epica: tra questi, anche il primato del dialogo. "Dopo poche parole proemiali, introduce subito un uomo o una donna o un altro personaggio, e per giunta nessuno privo di carattere, ma caratterizzato". La proposizione descrive in generale il normale procedere della narrazione omerica, nella quale il racconto in terza persona, intercalato alle scene di dialogo, sembra quasi un prodromo, inteso a raccontare i fatti e ad illustrare le situazioni che fanno da sfondo agli scontri verbali degli eroi, vero fulcro dell'epica. Più specificamente, sembra alludere proprio all'inizio dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, nelle quali il proemio in senso stretto è seguito da una brevissima ricapitolazione dell'antefatto, per poi

²⁰ Su questo passo, in particolare riguardo al *Margite* e alla commedia, vedi Gostoli 2000.

inscenare subito un dibattito assembleare, rispettivamente quello tra Crise e Agamennone e quello del concilio divino²¹.

“Gli altri poeti si esibiscono in proprio dall’inizio alla fine, e mimano solo in pochi casi e raramente”. Quali sono questi altri poeti? Senza dubbio i “ciclici”, che a più riprese Aristotele riprova per la loro inferiorità rispetto ad Omero²². Si può anzi dire che l’insieme di queste sue notazioni configuri l’entroterra culturale, dal quale scaturì l’opposizione Omero-ciclici, che fu un cardine della filologia aristarchea a livello ecdotico ed esegetico. Non è improbabile che l’espressione si riferisca anche a produzione epica della prima metà del IV secolo a.C.: di quest’ultima sappiamo però davvero troppo poco per verificare l’ipotesi, per sapere cioè se in essa, o in parte di essa, il dialogato avesse meno spazio di quanto non abbia in Omero.

La presa di posizione di Aristotele è l’esatto contrario di quella di Platone sullo stesso tema. Platone condanna Omero per molte ragioni: una delle principali è appunto lo spazio eccessivo da lui riservato alla “narrazione per via di mimesi”. Spera inoltre che possa nascere in un futuro più o meno prossimo un’epica di tipo nuovo, che le riservi invece uno spazio molto più limitato, sia quantitativamente sia qualitativamente²³. Il dissenso deriva da quella differenza di giudizio sulla funzione sociale della poesia, della quale abbiamo parlato poco fa. Resta comunque in Aristotele la rilevanza centrale dell’antitesi tra racconto in terza persona e dialogo, ai fini della valutazione critica.

Attraverso uno studio infaticabile della produzione tragica, egli maturò una convinzione profonda, così profonda da superare lo spazio della sua autocoscienza e il rigore dei suoi meccanismi logici. La dinamica dialogica, e il principio di verosimiglianza in essa operante, gli apparvero tanto consustanziali alla poesia tragica, da divenire nella sua mente il baricentro della mimesi poetica in quanto tale, fino ad invadere il campo dell’epica, che pure aveva definito come narrazione alternante racconto in terza persona e dialogo, e su questa base ne aveva fatto un genere diverso dalla tragedia. Di qui la tendenza irrefrenabile a valorizzare il secondo

²¹ E’ proprio il riferimento discreto all’inizio dell’*Odissea* a spiegare la strana espressione εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος: in effetti lì i personaggi che entrano in azione dialogica subito dopo la parte proemiale non sono né uomini né donne, ma dèi e dèe.

²² *Poet.* 8, 1451 a 16-29; 23, 1458 a 30 – b 7; 26, 1462 b 4-12.

²³ Per l’auspicio platonico di una nuova epica, rinvio al mio approfondimento, Cerri 2000b.

elemento a scapito del primo, tendenza risoltasi alla fine in esplicito canone critico ed operativo.

Eppure l'errore, se di errore si può parlare, ha una sua genialità, una validità ermeneutica indiscutibile, perché gran parte dell'attualità perenne dell'epos omerico, della sua capacità di dispiegare per secoli e secoli messaggi paradigmatici significativi per la cultura greca, è affidata in gran parte alla vivezza attualizzante del dialogato, più che al racconto di gesta eroiche, in se stesse affascinanti, ma molto meno fruibili da parte del pubblico sul piano dell'immedesimazione emotiva e comportamentale.

Il poema di Quinto, come abbiamo già visto e come avremo occasione di sottolineare nuovamente, è privo di proemio, non a livello puramente formale, ma a livello sostanziale e strutturale, perché il suo inizio vuole configurarsi come continuazione pura e semplice della narrativa che chiude il Libro XXIV dell'*Iliade*. Di conseguenza, non presenta il modulo incipitario proemio-dialogato, rilevato da Aristotele in entrambi i poemi omerici. Il primo discorso diretto si incontra solo ad 1, 96-117, ed è uno strano monologo interiore di Andromaca. Ma, da questo momento in poi, per tutto il poema, è un susseguirsi continuo di dialoghi tra due, tre, quattro personaggi, oltre che ancora di monologhi²⁴. E ogni discorso diretto esprime puntualmente l'ethos del personaggio che lo pronuncia, proprio come Aristotele voleva che avvenisse e constatava che avviene in Omero. Certo, se li si sottopone ad analisi contestuale, si nota che per lo più questi discorsi diretti non hanno né motivazione né dinamica genuinamente drammatica: spesso danno il senso di inserti illustrativi ad impianto retorico. Ma proprio questo loro carattere generale dimostra come rispondano alla volontà di applicare la ricetta di Aristotele e di evitare nel nuovo poema il difetto da lui ravvisato nella composizione dei poemi ciclici.

Anche la quantità strabocchevole di similitudini, che la critica moderna non ha mancato di sottolineare²⁵, risale chiaramente, oltre che all'imitazione diretta di Omero, al magistero di Aristotele: in vari luoghi della sua opera ne consiglia l'uso oculato in campo sia oratorio sia poetico, additandone sempre in Omero il modello da imitare. Ad esempio, in sede di definizione e di distinzione dalla metafora (*Rhet.* 3, 4, 1406 b):

²⁴ Per la scena tipica del dialogo tra guerrieri impegnati nello scontro bellico, vedi Camerotto 2011.

²⁵ Vedi ad es. Way 1913, p. 627 sg.; Vian 1954; Maciver 2012, p. 125 sgg.

ἔστιν δὲ καὶ ἡ εἰκὼν μεταφορά· διαφέρει γὰρ μικρόν· ὅταν μὲν γὰρ εἴπῃ τὸν Ἀχιλλέα “ὡς δὲ λέων ἐπόρουσεν”²⁶, εἰκὼν ἐστίν, ὅταν δὲ “λέων ἐπόρουσε”²⁷, μεταφορά· διὰ γὰρ τὸ ἄμφω ἀνδρείους εἶναι, προσηγόρευσεν μετενέγκας λέοντα τὸν Ἀχιλλέα. χρήσιμον δὲ ἡ εἰκὼν καὶ ἐν λόγῳ, ὀλιγάκις δὲ ποιητικὸν γάρ. οἷστέαι δὲ ὡσπερ αἱ μεταφοραὶ· μεταφοραὶ γὰρ εἰσι, διαφέρουσαι τῷ εἰρημένῳ.

Ma anche la similitudine è una metafora; infatti ne differisce di poco: quand’uno dice di Achille “come un leone balzò”, è similitudine, quando dice invece “il leone balzò”, è metafora. In effetti, dal momento che entrambi sono coraggiosi, ha soprannominato leone Achille, per traslato. La similitudine è utile anche nel discorso oratorio, ma con parsimonia, poiché è un tocco poetico. E debbono essere impiegate come le metafore: sono infatti metafore, differenti solo per ciò che si è detto²⁸.

L’esempio di Achille/leone rinvia chiaramente al ben noto repertorio delle similitudini e delle metafore omeriche²⁹, che Aristotele addita come modello poetico anche in *Top.* 8, 157 a 14:

εἰς δὲ σαφήνειαν παραδείγματα καὶ παραβολὰς οἷστέον, παραδείγματα δὲ οἰκεῖα καὶ ἐξ ὧν ἴσμεν, οἷα Ὅμηρος, μὴ οἷα Χοιρίλος.

Ai fini della chiarezza è bene addurre esempi e similitudini³⁰, ma esempi appropriati e tratti da ciò che conosciamo, alla maniera di Omero, non alla maniera di Cherilo³¹.

Il quadro sin qui delineato mostra Quinto impegnato ad imitare Omero, esasperando quegli aspetti della sua maniera di narrare che erano stati evidenziati ed elogiati da Aristotele in contrapposizione alla prassi ciclica. Senonché da questo quadro sembra, almeno a prima vista, fuoriuscire in modo plateale la norma dell’unità d’azione, proprio quella sulla quale Aristotele aveva più insistito, considerandola come la norma fondamentale del fare poetico, al di là di ogni differenza di genere fra epica, tragedia e commedia. Leggiamo il passo pertinente (*Poet.* 23, 1459 a 17 – b 7):

περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους,

²⁶ Aristotele cita a memoria, in maniera imprecisa, ma attenendosi alla metrica esametrica: si riferisce senza dubbio a *Il.* 20, 164, che in realtà suona: Πηλεΐδης δ’ ἐτέρωθεν ἐναντίον ὤρτο λέων ὡς.

²⁷ Questo è puro *exemplum fictum* in stile omerico.

²⁸ Un’approfondita esegesi del passo si trova in McCall 1969.

²⁹ Cfr. anche *Rhet.* 3, 11, 1411 b – 1412 a.

³⁰ In questo passo παραδείγματα καὶ παραβολὰς sembra essere usato come coppia sinonimica.

³¹ = Choeril. Sam. test. 7 Bernabé = 11 Colace. Bernabé annota: “Dubium est utrum de Choerilo tragico (Snell, TrGF 2 T 9) an epico (quod veri similis mihi videtur) tractetur”.

καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις, συνιστάναι δραματικούς³² καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τέλειαν, ἔχουσιν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵνα ὡσπερ ζῶον ἐν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον· ...³³ σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο δρῶσι³⁴. διὸ, ὡσπερ εἴπομεν ἤδη, καὶ ταύτη θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μὴδὲ τὸν πόλεμον, καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος, ἐπιχειρήσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἂν μέγα καὶ οὐκ εὐσύνοπτον ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος· ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ, καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις διαλαμβάνει τὴν ποίησιν. οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἓνα ποιοῦσι καὶ περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πράξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν Μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαὶ καὶ τῆς Μικρᾶς Ἰλιάδος πλέον ἢ ὀκτώ· οἷον ὄπλων κρίσις, Φιλοκτῆτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεία, Λάκαινα, Ἰλίου πέρσις, καὶ ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες³⁵.

Riguardo invece alla narrativa e alla mimesi in versi, è evidente che bisogna strutturare i racconti in forma drammatica, proprio come nelle tragedie, intorno ad una sola azione intera e compiuta, che abbia un inizio, un centro e un termine, di modo che, come un essere vivente uno e completo, produca il piacere ad essa appropriato... Quasi la maggior parte dei poeti commette questo errore. Perciò, come abbiamo già detto, anche da questo punto di vista Omero può sembrare divino in confronto agli altri, perché non ha voluto mettere in versi per intero nemmeno la guerra (di Troia), che pure ebbe in qualche modo un inizio e un termine: il racconto sarebbe stato infatti troppo lungo e refrattario ad una visione unitaria; o, anche se non avesse ecceduto in lunghezza, sarebbe stato un guazzabuglio complicato. Invece, prescelta una sua sezione, ha recuperato molti episodi delle altre sezioni, come ad esempio il catalogo delle navi, e articola il poema in altri episodi ancora. Al contrario, gli altri poeti prendono ad oggetto un solo personaggio o una sola epoca o una sola azione che però non è unitaria, come ad esempio chi compose le *Ciprie* e la *Piccola Iliade*. Di conseguenza, dall'*Iliade* e dall'*Odissea* si può ricavare una sola tragedia da ciascuna o al massimo due, mentre dalle *Ciprie* se ne possono ricavare molte e dalla *Piccola Iliade* più di otto: ad esempio, giudizio delle armi, Filottete, Neottolemo, Euripilo, accattonaggio, spartana, distruzione di Ilio e partenza della flotta e Sinone e troiane.

De te fabula narratur, avrà pensato Quinto, nel leggere e rileggere questo passo della *Poetica*, mentre progettava il suo

³² Il passo fin qui è stato già trascritto, tradotto e commentato poco sopra, all'inizio di questa stessa sezione del mio saggio.

³³ Per brevità tralascio alcune righe, in cui Aristotele afferma che invece la storiografia è tenuta per dovere d'ufficio a raccontare tutti i fatti accaduti in un certo arco di tempo, rispettandone la reale successione cronologica e prescindendo dalla norma della verosimiglianza-unità d'azione propria della narrazione poetica.

³⁴ Cioè narrano erroneamente alla maniera storica, non, come dovrebbero, alla maniera poetica.

³⁵ Sulla questione interpretativa e testuale che investe le ultime righe, da πλέον ἢ ὀκτώ alla fine, vedi Scafoglio 2007, che tra l'altro propone una soluzione probabile.

poema, che nei contenuti mitici avrebbe ricalcato passo passo i poemi del Ciclo, compresi quelli della *Piccola Iliade*. Come evitare l'anatema di Aristotele contro la mancanza di unità di tali poemi o, almeno, come aggirarlo? Prima di rispondere all'interrogativo, facciamo un passo indietro e riflettiamo sulla destinazione librario-bibliotecaria sia dei poemi ciclici sia del poema stesso di Quinto.

Dislocazione mitico-cronologica e destinazione bibliotecaria dei poemi ciclici e del poema di Quinto

Che, dal punto di vista della cronologia mitica, le *Ciprie* si collocassero prima dell'*Iliade*, che l'*Etiopide*, la *Piccola Iliade*, la *Distruzione di Ilio* e i *Ritorni* si collocassero in questa sequenza tra *Iliade* e *Odissea*, che la *Telegonia* venisse dopo quest'ultima, è cosa di per se stessa evidente, e veniva sottolineata dai trattati del genere di quello di Proclo. Anche Quinto ne era ben cosciente, se prese a rielaborare quelli collocabili cronologicamente tra i due poemi omerici proprio in questa funzione di raccordo. Un dato importante, di cui tener conto nella nostra disamina, è che tale riconoscimento non restò nell'antichità un fatto soltanto mentale, verbale e trattatistico, ma si concretò, in qualche luogo e in qualche tempo, in un *corpus*, cioè in una raccolta libraria nella quale figuravano uno di seguito all'altro poemi ciclici ante-iliadici, *Iliade*, poemi ciclici post-iliadici, *Odissea*, poema ciclico post-odissiaco, cioè la *Telegonia*³⁶.

Abbiamo visto che non è possibile determinare con certezza se Quinto abbia avuto accesso diretto al testo dei poemi ciclici da lui riscritti. Tanto meno possiamo spingerci ad ipotizzare che abbia conosciuto *de visu* qualcuna di queste raccolte librarie. Ma certamente ne era informato, perché ne trovava notizia esplicita negli scoli omerici. Nella nostra *vulgata*, l'ultimo verso dell'*Iliade* suona così: ὡς οἱ γ' ἀμφίεπον τάφον Ἕκτορος ἵπποδάμοιο. Uno scolio riportato da vari codici, afferma:

τινὲς γράφουσιν·
ὡς οἱ γ' ἀμφίεπον τάφον Ἕκτορος· ἦλθε δ' Ἀμάζων,
Ἄρηος θυγάτηρ μεγαλήτορος ἀνδροφόνοιο.

Appare evidente che la variante era intesa a legare insieme *Iliade* ed *Etiopide*, non solo a livello di *performance* rapsodica, ma anche di edizione libraria: non sarebbe stato possibile in nessun

³⁶ Per una discussione più ampia, vedi Cerri 2000a, pp. 55-58.

testo scritto concludere così l'*Iliade*, se non fosse seguita immediatamente l'*Etiopide*, anzi, se l'ultimo verso dell'*Iliade* non fosse di fatto divenuto in esso il primo verso dell'*Etiopide*.

Quinto poteva trovare conferma della notizia implicita nello scolio all'*Iliade* in scoli all'*Odissea*: ad esempio, ai vv. 16, 195 e 17, 25, siamo informati dai commentatori antichi su varianti testuali attestate da ἡ κυκλική, cioè palesemente da un'edizione del poema inserita in una più generale edizione dell'intero Ciclo, appunto nella κυκλική (ἔκδοσις)³⁷.

È da notare che i primi versi del poema di Quinto (1, 1-29), se li si legge attentamente, sembrano una parafrasi ampliata e dissimulata proprio dell'*explicit-incipit* dell'*Iliade-Etiopide* attestato dallo scolio all'ultimo verso dell'*Iliade*. Il suo Libro XIV compie, come abbiamo già sottolineato, un'operazione di analogia sutura nei confronti della successiva *Odissea*. Possiamo allora affermare non solo che egli sapeva dell'edizione ciclica dei due poemi omerici, ma che immaginava una congiunzione dello stesso tipo per il suo stesso poema.

Così confezionati sul piano librario, i poemi ciclici intercalari tra *Iliade* e *Odissea* non cessavano, anche agli occhi di Quinto, di essere poemi epici abortiti: mostravano bensì di ambire ad una loro autonomia, provvisti com'erano ciascuno del suo proemio più o meno pomposo e così lontani dallo stile narrativo ed elocutivo di Omero; ma la loro mancanza di unità d'azione, denunciata da Aristotele, rendeva precaria, nullificava la pretesa autonomia. Che sarebbe avvenuto invece se lui stesso avesse inserito i suoi 14 βιβλια-λόγοι tra *Iliade* e *Odissea*, così come sono, cioè sprovvisti di proemio e di finale, nonché tanto omerizzanti nello stile? Non avrebbero finito per appoggiarsi, a monte e a valle, alle due possenti unità tematiche dei due grandi poemi? Mancanza di un titolo generale, di proemio iniziale e di una conclusione finale fanno pensare che esattamente questo fosse il progetto di Quinto. Dunque, nella sua copia personale, nella sua biblioteca privata, dovette inserire il suo poema tra una copia dell'*Iliade* e una copia dell'*Odissea*, sperando che anche altri si comportassero così nella collocazione bibliotecaria del suo poema. Conggettura azzardata? È in realtà tanto probabile, fin quasi ad una sorta di evidenza logica, che alcuni copisti tardo-bizantini realizzarono appunto questa sequenza

³⁷ Dindorf annota *ad loc.* (p. 627, 17 oppure 635, 9): "Videtur esse editio quae in cyclo h.e. cum poetis cyclicis ceteris circumferebatur". Cfr. Bernabé 1987.

libreria nei codici da loro redatti³⁸.

L'unità d'azione nel poema di Quinto: dalla μῆνις alla μῆτις

Il poema di Quinto si appoggia dunque alle due diverse unità dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, segnando il passaggio, a suo modo “verisimile”, dunque unitario, dall’una all’altra. Ma Quinto non si contentò di questa circostanza oggettiva. Architettò una strategia espositiva che evidenziasse la conversione, verso la fine del poema, dall’unità d’azione iliadica, incentrata sulla μῆνις di Achille e del suo figlio-controfigura Neottolemo, all’unità d’azione odissiaca, incentrata sulla μῆτις di Odisseo impegnato ad evitare le insidie mortali del ritorno in patria: Troia, rivelatasi inespugnabile con il furore guerriero di Achille e Neottolemo, diviene invece espugnabile con l’astuzia di Odisseo.

Alla fine del L. XI è descritto l’ennesimo, vano scontro bellico fra Achei e Troiani, i primi implacabili nell’attacco alle mura, i secondi invincibili nella loro difesa degli spalti. Filottete, esasperato, sfida a gran voce Enea ad uscire dalla città asserragliata e a confrontarsi con lui in campo aperto, da uomo ad uomo (vv. 490-495). Al suo discorso diretto non risponde Enea, bensì la voce narrante del poeta (vv. 496-501):

ὥς ἄρ' ἔφη· τὸν δ' οὐ τι θρασὺς πάις Ἄγχισσος
καί περ ἔελδόμενος προσεφώνεεν, οὔνεκ' ὀρώρει
δῆρις οἰζυρὴ περὶ τείχεα μακρὰ καὶ ἄστν
νωλεμέως· οὐ γάρ τι κακοῦ παύοντο μόθοιο
οὔδ' ἔσφιν μάλα δηρὸν ὑπ' Ἄρει τειρομένοισι 500
ἔσκε λύσις καμάτοιο· πόνος δ' ἄπρηκτος ὀρώρει.

Enea, resistendo al proprio impulso combattivo, non risponde alla sfida di Filottete, perché ormai non avrebbe più senso mettere a rischio il suo popolo, facendolo rinunciare alla posizione di stallo: la δῆρις οἰζυρὴ si protrae ‘all’infinito’, νωλεμέως; non c’è λύσις, ‘soluzione’, ‘via d’uscita’, dal continuare a combattere senza vittoria per nessuno; l’impresa di entrambi i fronti si è rivelata ἄπρηκτος, ‘infattibile’, ‘irrealizzabile’, ‘impotente’. E anche il poema che la narra rischia di restare ἄπρηκτος e senza λύσις, nel senso aristotelico del termine, a meno che non trovi una cifra diversa da quella dello scontro frontale, fin qui perseguita.

³⁸ Si tratta dei codici C (Cantabrigiensis Corporis Christi coll. 81, ante annum 1468), V (Marcianus gr. 456, ante annum 1468) e R (Vindobonensis phil. gr. 5, anno 1460-1465).

A risolvere il problema, insieme strategico e poetico, provvede il ‘consiglio dei capi’ (ἀριστῆων ἄγυρις) che apre il libro successivo, il XII. Lo convoca di propria iniziativa Calcante, il profeta ispirato dalla divinità, che proclama la necessità ineludibile di una svolta nella condotta della guerra. Riprendendo il motivo che aveva concluso il L. XI, così esordisce (12, 8-10):

μηκέτι πὰρ τείχεσσι ἐφεζόμενοι πονέεσθε,
ἀλλ’ ἄλλην τινὰ μῆτιν ἐνὶ φρεσὶ μητιάασθε,
ἢ δόλον ὃς νήεσσι καὶ ἡμῖν ἔσσετ’ ὄνειαρ.
Smettetela di sposarvi postati addosso alle mura,
ma qualche nuova trama tramate nella vostra mente,
un inganno, che porti rimedio alle navi e a noi stessi.

Il passaggio dal πόνος inutilmente ripetitivo alla μῆτις risolutiva è ormai segnato, e lo sottolineano a livello espressivo due iterazioni, una etimologica, μῆτιν... μητιάασθε, l’altra sinonimica, μῆτιν... δόλον. Calcante ribadisce solennemente il concetto nella chiusa del suo discorso (12, 19-20):

τῷ νῦν μὴ τι βίη πειρώμεθα Τρώιον ἄστυ
περσέμεν, ἀλλ’ εἰ ποῦ τι δόλος καὶ μῆτις ἀνύσση.

Ognuno dei presenti si sforza tra sé e sé di escogitare un μῆχος (v. 22), uno stratagemma che faccia allo scopo, ma nessuno ci riesce, tranne il solo Odisseo, che espone il piano del cavallo di legno: ormai è lui il protagonista indiscusso, perché il testimone è passato dalla forza all’intelligenza (vv. 21-45). Reinterviene Calcante per sancire l’evento (12, 51-53):

μηκέτι νῦν δόλον ἄλλον ἐνὶ φρεσὶ μητιάασθε,
ὦ φίλοι, ἀλλὰ πίθεσθε εὐπτολέμῳ Ὀδυσῆι.
οὐ γὰρ οἱ ἔσσετ’ ἀπρηκτον εὐφρονέοντι νόημα.

Il δόλος escogitato da Odisseo è quello giusto; bisogna ormai obbedire a lui, che si è mostrato ‘buon guerriero’, εὐπτόλεμος, oltre che nel passato con le armi in pugno, soprattutto nel presente con la sua sagacia strategica. Al πόνος ἀπρηκτος dell’ultimo verso del L. XI si contrappone ora il νόημα di Odisseo, che non sarà ἀπρηκτον.

Neottolemo e Filottete si ribellano: disprezzano la nuova prospettiva in nome dell’ἀρετή tradizionale, imperniata sulla furia combattiva nello scontro frontale. Sono pronti a continuare da soli l’assedio della città, ma un terremoto, chiaro segnale inviato da Zeus, li dissuade; entrambi rientrano nei ranghi, obbedienti a Calcante (vv. 66-103).

La μήτις di Odisseo da questo momento in poi diviene il motivo conduttore del resto del poema, per poi continuare ad esserlo per tutta l'*Odissea*, applicato non più alla presa di Troia, ma alle traversie del ritorno in patria. Questa è l'unità che Quinto seppe dare alla sua opera di transizione narrativa e all'intero blocco triadico di *Iliade*, *Λόγοι di Quinto e Odissea*.

Il "sigillo" di Quinto/Omero

Una volta costruito il cavallo di legno, Nestore esorta a farsi avanti i campioni achei che siano disposti a costituire il commando che si apposterà nel ventre del cavallo, per poi uscirne di notte all'interno della città assediata, fare strage dei Troiani immersi nel sonno e aprire le porte al grosso dell'esercito, che avrà finto di essere tornato in patria e che invece invaderà e distruggerà Troia. Il primo ad offrirsi è Neottolemo, che provvede subito a rivestirsi dell'armatura paterna; come lui fanno ad uno ad uno gli altri volontari (12, 303-305):

ὡς εἰπὼν ὦμοισι κατ' ἄμβροτα θήκατο τεύχη
πατρὸς ἑοῦ· τοὶ δ' αἶψα καὶ αὐτοὶ θωρήχθησαν
ἡρώων οἱ ἄριστοι ὅσοις θρασὺς ἔπλετο θυμός.

A questo punto Quinto inserisce la prima e unica invocazione alle Muse di tutto il poema, pregandole di aiutarlo specificamente a elencare i guerrieri che presero posto nell'insolita macchina da guerra (12, 306-313):

τούς μοι νῦν καθ' ἕκαστον ἀνειρομένω σάφα, Μοῦσαι,
ἔσπετ' ὅσοι κατέβησαν ἔσω πολυχανδέος ἵππου·
ὑμεῖς γὰρ πᾶσάν μοι ἐνὶ φρεσὶ θήκατ' ἀοιδήν,
πρὶν μοι³⁹ ἀμφὶ παρειὰ κατασκίδνασθαι ἴουλον,
Σμύρνης ἐν δαπέδοισι περικλυτὰ μῆλα νέμοντι
τρὶς τόσον Ἑρμοῦ ἄπωθεν ὅσον βοόωντος ἀκούσαι,
'Αρτέμιδος περὶ νηὸν Ἐλευθερίῳ ἐνὶ κήπῳ,
οὔρει οὔτε λίην χθαμαλῶ οὔτ' ὑψόθι πολλῶ.
Ora Muse, a me che v'interrogo, diteli chiaro, uno

310

³⁹ Ad evitare iato dopo vocalismo lungo in tempo debole, Koechly 1850 integrò così: πρὶν μοι <ἔτ'> ἀμφὶ παρειὰ, correzione in genere accolta dagli editori successivi. Ma il rimedio è peggiore del male: πρὶν... ἔτι... seguito dall'infinito non è sintagma accettabile (Campbell 1981, *ad loc.*: "Koechly's μοι ἔτ' I find hard to comprehend"). Meglio tenersi lo iato, che del resto in Omero dopo il primo metron è tutt'altro che raro. Si può certo ipotizzare che sia avvenuta una corruzione nella tradizione ms., ma questa non sarebbe sanabile, se non con congetture gratuite, per così dire, *exempli gratia*. Sullo iato in Quinto, vedi la recente sintesi di E. Mazzotti in Lelli 2013, 'Introduzione', p. LXIX sg.

per uno, quanti entrarono dentro al cavallo capiente:
ché foste voi a mettermi in petto tutto il mio canto,
prima che intorno alle guance mi si spargesse peluria,
mentre sui campi di Smirne pascevo splendide greggi,
lontano dall’Ermo tre volte la distanza coperta da un grido,
intorno al tempio d’Artemide nel giardino Eleutèrio,
su colle né troppo piatto né molto proteso in altezza⁴⁰.

Questa invocazione alle Muse, che include in sé anche il ricordo autobiografico dell’investitura conferita all’autore ancora giovinetto dalle Muse stesse, rielabora un fitto intrico di reminiscenze letterarie, sulle quali la critica moderna non ha mancato di investigare. Elenco qui di seguito le fonti finora individuate, senza analizzarne i rapporti sia analogici sia differenziali con il testo di Quinto, dato che il lavoro è stato già svolto egregiamente da altri: *Il.* 2, 484-493; Hes. *Theog.* 22-34; Callim. fr. 1, 21-40 Pf.; Callim. fr. 2 Pf.

Al di là delle fonti letterarie, un’altra fonte evidente di ispirazione è costituita da una buona conoscenza, diretta o indiretta, ma più probabilmente diretta, della realtà topografica e sacrale del territorio smirneo. I pascoli (δάπεδοι) su cui il giovane pastore portava le sue greggi sono definiti “di Smirne” e collocati con molta precisione sulle giogaie del Sipilo, massiccio montuoso che sorge, quasi contiguo, subito a nord della città. Più precisamente nella fascia settentrionale della catena, a non molta, anzi a poca distanza dal fiume Ermo, che scorre ancora più a nord lungo le sue pendici, sul versante opposto rispetto a quello che declina su Smirne, “lontano dall’Ermo tre volte la distanza coperta da un grido” (v. 311). Ci si trova ‘nei dintorni di’, περὶ (v. 312), un tempio di Artemide situato in un santuario-giardino detto Eleuterio. Di questo tempio non abbiamo altra notizia storica o archeologica, se non appunto questa; ma il santuario Eleuterio deve essere senza dubbio esistito realmente, dato che sappiamo da altra fonte che a Smirne si celebrava fin dalla più remota antichità una festa religiosa detta gli “Eleuteria”⁴¹. Il colle su cui il pastorello si trovava al momento dell’ispirazione musaica non era “né troppo piatto né molto proteso in altezza” (v. 313).

Il brano ha una struttura semantica molto complessa: il realismo topografico non deve mai farci dimenticare che il suo

⁴⁰ Per l’insolita espressione ὑψόθι πολλῶ nel senso di ‘molto alto’, cfr. Arat. *Phaenom.* 87, ὑψόθι πολλός, anch’essa in clausola di esametro, ad indicare una costellazione molto più alta di un’altra nella mappa celeste.

⁴¹ Plut. *Parallela Graeca et Romana* 30, 312 f – 313 a. La fonte da cui Plutarco dichiara di derivare la notizia è il L. III dei *Lydiakà* di Dositheos, storico locale di età imprecisata (*F.Gr.Hist.* 290 F 5 Jacoby).

registro è costantemente doppio; quasi ogni verso e quasi ogni elemento narrativo ha sia un significato letterale di impostazione autobiografica sia un significato metapoetico, inteso ad illuminare l'autocoscienza artistica dell'autore epico. La stessa ambientazione a Smirne, oltre a suggerire la sua patria di nascita ovvero di adozione, allude con forza allo stile marcatamente omerico dell'intero poema, dato che Smirne era una delle più celebri e accreditate tra le varie città che rivendicavano il privilegio di aver dato i natali ad Omero. La conversione del pastore ad aedo è motivo topico di ascendenza esiodea e callimachea, allegorizzante la scoperta della sapienza e della pratica poetica da parte del giovane inesperto che ancora le ignorava.

Così anche l'ultimo verso: "su colle né troppo piatto né molto proteso in altezza". Indica, sì, il luogo esatto in cui avvenne l'iniziazione poetica del pastorello; ma non si riesce a sfuggire alla sensazione che in qualche modo voglia nello stesso tempo alludere ad un programma poetico. Recentemente un critico ha pensato alla dottrina antica dei tre stili, supponendo che Quinto abbia voluto esprimere la sua opzione per lo stile medio, né sublime né umile⁴². Gli è stato giustamente obiettato che lo stile epico, soprattutto omerico, secondo quella dottrina si pone senza riserve al livello del sublime, e che mai Quinto, tutto proteso com'è ad omerizzare, avrebbe potuto attribuire al suo poema la scelta di uno stile medio⁴³. In realtà, l'ultimo verso del proemio interno di Quinto rinvia a un ipotesto finora non individuato, che ci permette di coglierne il senso programmatico. Theocr. 7 (*Thalysia*), 45-48:

ὥς μοι καὶ τέκτων μέγ' ἀπέχθεται, ὅστις ἐρευνῆ
ἴσον ὄρευσ κορυφᾷ τελέσαι δόμον Ὀρομέδοντος,
καὶ Μοισᾶν ὄριχες, ὅσοι ποτὶ Χῖον ἀοιδὸν
ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι.

Quinto vuole allora dire: il mio poema non aspira alle grandi dimensioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, dominabili solo dal genio di Omero, né si accontenta delle piccole dimensioni dell'epillio alessandrino, ma aspira ad una monumentalità misurata e controllabile da un poeta di vaglia come me, che però non presuma di essere Omero. In termini quantitativi bruti: i 14 libri di Quinto, a fronte dei 24 che compongono ciascuno dei due poemi omerici.

Veniamo ad un secondo ipotesto ignorato dalla critica moderna. Il proemio delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (1, 1-

⁴² Hopkinson 1994. Bär 2007, pp. 59-61, accetta e sostiene con ulteriori argomentazioni l'interpretazione di Hopkinson.

⁴³ James 2004, p. XVIII; Maciver 2012, p. 35 sg.

22) si conclude con l'augurio che le Muse siano ὑποφήτορες, 'somministratrici', del canto, ovviamente in relazione ai suoi contenuti specifici, che comprendono la genealogia degli Argonauti e le loro peregrinazioni (vv. 20-22):

νῦν δ' ἂν ἐγὼ γενεήν τε καὶ οὖνομα μυθησαίμην
ἠρώων, δολιχῆς τε πόρους ἄλος, ὅσσα τ' ἔρεξαν
πλαζόμενοι· Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς.

Questa chiusa proemiale ha valenza duplice: invoca l'assistenza delle Muse sia per il brano immediatamente successivo sia per l'intero poema. Il brano immediatamente successivo è l'elenco degli eroi che presero parte alla spedizione e che, dunque, si imbarcarono sulla nave Argo. Le analogie con il proemio interno di Quinto si moltiplicano: elenco di un numero ristretto di eroi che partecipano a un'impresa elitaria loro riservata, laddove il proemio omerico al 'Catalogo delle navi' prelude a ben più numerosi contingenti militari che intervennero nella guerra di Troia; gli eroi scelti stanno per entrare in un ambiente chiuso e ristretto, la nave Argo e il Cavallo di Troia; l'una e l'altro sono manufatti di una carpenteria innovativa, addirittura inedita, perché Argo è la prima nave della storia umana, il cavallo di legno è una sorprendente macchina da guerra, mai vista né prima né dopo; entrambi sono opera di un architetto scaltrito, ispirato dalla divinità, specificamente da Atena, rispettivamente Argo ed Epeo. Ci sono inoltre due spie inequivocabili che Quinto si sia ispirato e rimandi volutamente al brano di Apollonio:

1) Pochi versi prima (12, 266-270) aveva paragonato, per bocca di Nestore, il comando che doveva entrare nel cavallo di legno con gli ἀριστῆες che a suo tempo si erano imbarcati su Argo;

2) Il ruolo di ὑποφήτορες assegnato alle Muse non è di facile spiegazione. In un articolo di diversi anni fa credo di averne individuato il significato esatto⁴⁴. Ma una delle spiegazioni correnti nella critica moderna vi ravvisa una sorta di subordinazione dell'aiuto musaico all'ispirazione autonoma del poeta. Che Quinto si sia orientato ad una lettura di questo tipo, lo tradisce lo strano ἀνειρομένω del primo verso, non senza motivo omesso talvolta dai traduttori in lingue moderne: "Ora Muse, a me che v'interrogo, diteli chiaro, uno/per uno, quanti entrarono...". Il poeta pone i quesiti che gli aggradano; le Muse rispondono diligenti: sono sue ὑποφήτορες!

⁴⁴ Cerri 2007.

Affrontiamo finalmente il nocciolo problematico di fondo: con chi intende Quinto che debba essere identificata la *persona loquens*, l'autore che invoca le Muse e rievoca la propria investitura poetica in età giovanile? Anzitutto, si impone con evidenza assoluta una prima risposta, che poi, come vedremo, non è affatto necessario che sia l'unica, ma che comunque è in se stessa ineludibile: la voce narrante è quella di Quinto stesso. Egli premise ad ogni libro la dicitura Κοίντου πρώτον, Κοίντου δεύτερον, ecc.⁴⁵: come potrebbe non essere lui stesso il locutore del proemio interno?! Del resto, a questa stessa conclusione inducono senza possibilità di evasione, i suoi modelli proemiali di riferimento, da Omero ed Esiodo a Callimaco e Apollonio Rodio. Ciò evidentemente a prescindere dalla veridicità letterale o puramente metaforica dei singoli spunti autobiografici propinati in tali proemi.

C'è un indizio ulteriore, che mi sembra non sia stato mai notato: la localizzazione del pascolo nella parte del Sipilo opposta a quella prospiciente Smirne, ad una distanza precisa dal letto dell'Ermo ('a tre gittate di grido')⁴⁶, è troppo determinata e individuante per essere pura finzione poetica; come tale, non avrebbe senso! Sembra proprio allusione ad un potere di Quinto in quella regione; questo si configura anzi come dato autobiografico in senso stretto, e veridico⁴⁷.

È stato spesso fatto notare, soprattutto dai critici scettici che negano contro l'evidenza la prima identificazione ora illustrata, che tutto il proemio potrebbe attagliarsi perfettamente ad Omero, dato come nativo di Smirne. Non la loro conclusione, che dunque i versi non siano messi in bocca ad altri che ad Omero, ma il loro rilievo è assolutamente esatto. E ne consegue che Quinto abbia studiato il dettato in maniera che il proemio interno si configurasse come attribuzione del poema sia a lui che ad Omero, simultaneamente, più che alternativamente. Il silenzio paradossale su un luogo sacro di Smirne, l'*Homèreion*⁴⁸, che sarebbe stato altamente connotativo per un'invocazione e un'investitura poetica del solo Quinto, ben più dell'*Artemision* e del 'Giardino Eleuterio', è la prova che Quinto voleva che il suo proemio interno si mantenesse ambiguo riguardo all'identità del suo estensore: se lo avesse menzionato, la paternità omerica sarebbe stata *ipso facto* esclusa, per evidente anacronismo.

⁴⁵ Vedi sopra, la sezione *Titolo del poema*.

⁴⁶ Questo tipo di unità di misura della 'distanza da' deriva dall'*Odissea*, dove si esprime nella formula ὄσσον/ῶσον τε γέγωνε βοήσας: 5, 400; 6, 294; 9, 473; 12, 181.

⁴⁷ Per la precisione topografica e antiquaria nella descrizione proprio di quell'area geografica, cfr. anche Quinto 1, 291-306.

⁴⁸ Sul culto omerico a Smirne, vedi Cic. *Pro Arch.* 8, 19; Strab. 14, 1, 37, C 646.

Il proemio interno di Quinto, da un altro punto di vista, è una σφραγίς, un ‘sigillo’, insolitamente privo di nome proprio, perché vuole suggerire l’attribuzione del poema non ad uno, ma a due autori, l’uno subordinato, l’altro sovraordinato: sia a Quinto stesso sia ad Omero, che dunque diviene autore oltre che dell’*Iliade* e dell’*Odissea*, dell’intero *corpus* costituito da *Iliade*, *Libri di Quinto*, *Odissea*. Lungi dall’essere una stramberia, una simile scelta ricalcava quella che era stata prassi secolare nell’attribuzione dei poemi ciclici, che Quinto aveva rielaborato nel suo poema. All’argomento dedicai molti anni fa un saggio di cui qui mi basti riprodurre alcune frasi⁴⁹:

Sembra dunque delinearci, fin da epoca molto antica, un atteggiamento volutamente ambiguo del mondo greco nell’attribuzione dei poemi monumentali immediatamente posteriori alla formazione dell’*Iliade* e dell’*Odissea*: da un lato, essi sono considerati opera di Omero; da un altro lato, si tramanda il nome di autori diversi, meno eroici e più umani, senza che la contraddizione sia sentita come problema filologico o anche soltanto logico. Ad esempio, la *Presa di Ecalia* è di Omero ovvero di Creofilo; meglio, di Omero, ma anche di Creofilo; di Creofilo, ma anche di Omero; in sostanza, di Omero e di Creofilo. E’ dunque estremamente verisimile che, negli ambienti rapsodici arcaici, un poema monumentale di nuova composizione, del quale si volesse sottolineare il pregio e promuovere il successo, venisse di norma attribuito ad Omero, pur essendo noto e continuando ad essere contestualmente tramandato il nome del suo compilatore effettivo. L’attribuzione ad Omero avrebbe potuto essere suggerita dallo stesso poeta-rapsodo autore della compilazione o essere invece proposta da rapsodi che ne avessero recepito l’opera nel loro repertorio spettacolare. ...

In effetti l’operazione doveva rispondere all’esigenza di sottolineare l’antichità dei contenuti mitici organizzati nel nuovo poema monumentale, cioè la loro “autenticità”, e la congruenza delle strategie espositive con quelle della più genuina tradizione aedico-rapsodica. In una tale cultura, la *Presa di Ecalia* era davvero sia di Omero sia di Creofilo.

Si profila allora una terza fonte misconosciuta del proemio di Quinto: i vv. 156-178 dell’inno omerico *Ad Apollo*, nei quali l’autore o uno degli autori della composizione la attribuisce ad Omero. Al v. 173 sg. dice: “È un uomo cieco, e vive nella rocciosa Chio;/tutti i suoi canti continuano a primeggiare in seguito (τοῦ πᾶσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν αἰοδαί)”⁵⁰. Uno scolio al primo verso della *Nemea II* di Pindaro⁵¹ ci fornisce la notizia preziosa che a comporre l’inno e a compiere la falsa attribuzione fu il rapsodo Cineto di Chio, attivo nella seconda metà del VI secolo a.C.:

⁴⁹ Cerri 2000, p. 42 sg.

⁵⁰ Per lo stesso procedimento pseudo-epigrafico, vedi anche Ps.Hom. *Marg.* fr. 1 Gostoli, con il relativo commento (Gostoli 2007).

⁵¹ III, p. 29, 9-18 Drachmann.

Dei poemi attribuiti ad Omero, scrisse lui l'inno ad Apollo e glie lo attribuì (τῶν ἐπιγραφομένων Ὀμήρου ποιημάτων τὸν εἰς Ἀπόλλωνα γεγραφὼς ὕμνον ἀνατέθεικεν αὐτῷ)⁵².

Cineto compose l'*Inno ad Apollo* e lo attribuì ad Omero. In questo caso non si tratta soltanto di fidarsi di una notizia scoliastica, dal momento che essa trova riscontro puntuale in un'analisi attenta dell'inno omerico *Ad Apollo*, la cui struttura è palesemente composita, è databile per evidenti motivi storici alla seconda metà del VI secolo a.C., ed incorpora nella propria trama l'attribuzione esplicita del canto al "cieco di Chio", cioè ad Omero⁵³. Quinto conosceva certamente sia l'inno omerico sia lo scolio pindarico: imitò l'inno per la falsa attribuzione ad Omero da parte dell'autore effettivo, imitò la prassi, attestata dallo scolio, secondo la quale accanto all'autore convenzionale si ricordava anche quello autentico.

Urbino-Roma

Giovanni Cerri

⁵² Dato il contesto dell'intero scolio ed il suo referente reale, che è l'inno omerico *Ad Apollo*, mi pare certo che si debba leggere ἀνατέθεικεν αὐτῷ, non αὐτῶ, e che quindi si tratti di una storia di 'falsa attribuzione', non di 'plagio'. Vorrei sottolineare in particolare due elementi di giudizio: 1) nella frase precedente "quelli della cerchia di Cineto", o Cineto stesso, sono caratterizzati come interpolatori, cioè facitori di versi, che poi attribuivano ad Omero, non come gente che facesse passare versi di Omero per suoi; 2) il perfetto ἀνατέθεικεν implica che l'effetto dell'attribuzione proposta da Cineto sia operante ancora nel presente, cioè al tempo del grammatico autore dello scolio, tempo in cui l'*Inno ad Apollo*, era senza dubbio attribuito dall'opinione corrente ad Omero, non certo a Cineto, sia perché faceva parte degli inni omerici, sia perché la paternità omerica di quest'inno in particolare era ribadita dalla σφραγίς in esso contenuta al v. 172 sg.

⁵³ Rinvio allo splendido saggio di Aloni 1989: prende le mosse da una serie di spunti offerti da Burkert 1979, per svilupparli in una ricostruzione penetrante ed esaustiva sia della struttura compositiva dell'inno sia del contesto storico in cui prese corpo l'operazione rapsodica.

Bibliografia su Quinto Smirneo

Edizioni con o senza note di commento (in ordine cronologico):

Editio princeps Aldina 1505 - *Quinti Calabri derelictorum ab Homero libri XIV*, Venetiis 1505.

Rhodomann 1604 - L. Rhodomann, *Ἰλιάς Κοίντου Σμυρναίου seu Quinti Calabri Paraleipomena id est Derelicta ab Homero, XIV. libris comprehensa*, Latine olim reddita et correcta a Laurentio Rhodmano, Hanover 1604.

Koehly 1850 - A. Koehly, *ΚΟΙΝΤΟΥ ΤΑ ΜΕΘ ΟΜΗΡΟΝ. Quinti Smyrnaei Posthomericon libri XIV*, Recensuit, Prolegomenis et adnotatione critica instruxit Arminius Koehly, Lipsiae, Apud Weidmannos, 1850.

Koehly 1853 - A. Koehly, *Corpus poetarum epicorum Graecorum consilio et studio A.K. editum*, Vol. X: *Quinti Smyrnaei Posthomericon libri XIV*, Relegit A.K., Lipsiae, Sumptibus et typis B.G. Teubneri, 1853. [Rispetto alla precedente del 1850, è da una parte un'*editio minor*, in quanto contiene il solo testo greco senza né *Prolegomena* né note di commento; d'altra parte si configura come un supplemento: la *Praefatio* integra e aggiorna la precedente, senza sostituirla, anzi presupponendone la lettura preliminare; alla fine c'è un *Index nominum*, redatto da F. Spizner, mentre la precedente edizione ne era carente].

Zimmermann 1891 - A. Zimmermann, *Κοίντου τῶν μεθ' Ὅμηρον λόγος. Quinti Smyrnaei Posthomericon libri XIV*, Recognovit et selecta lectionis varietate instruxit A.Z., In aedibus Teubneri, Leipzig 1891.

Way 1913 - A.S. Way, *Quintus Smyrnaeus, The Fall of Troy*, With an English Translation, "The Loeb Classical Library", Cambridge (Mass.) - London 1913.

Vian 1963-1966-1969 - F. Vian, *La suite d'Homère*, I-III, "Les Belles Lettres", Paris 1963-1966-1969.

Pompella 1979-1987-1993 - G. Pompella, *Quinto Smirneo, Le postomeriche* I-III, Napoli 1979 - Cassino 1987 - 1993.

Pompella 2002 - G. Pompella, *Quinti Smyrnaei Posthomericum*, Hildesheim-New York 2002.

James 2004 - A.W. James, *The Trojan Epic: Posthomericum/Quintus of Smyrna. Translated and Edited*, Baltimore 2004.

Lelli 2013 - E. Lelli (Coordinamento e revisione di), *Quinto di Smirne, Il seguito dell'Iliade*, Traduzioni e note di AA.VV., Milano 2013.

Lessici (in ordine cronologico):

Pompella 1982 - G. Pompella, *Index*, Olms, Hildesheim 1982.

Vian-Battegay 1984 - F. Vian - E. Battegay, *Lexique de Quintus de Smyrne*, "Les Belles Lettres", Paris 1984.

Papathomopoulos 2002 - M. Papathomopoulos, *Concordantia in Quinti Smyrnaei Posthomericum* I-II, Hildesheim 2002.

Guido 2014 - G. Guido, *I Posthomericum di Quinto di Smirne*, Bibliografia, testo, index verborum e concordanze, 2014.

Commentari a singoli libri (in ordine di libro):

Bär 2009 - S. Bär, *Quintus Smyrnaeus, Posthomerica 1: die Wiedergeburt des Epos aus dem Geiste der Amazonomachie. Mit einem Kommentar zu den Versen 1-219*, Göttingen 2009.

James-Lee 2000 - A. James - K. Lee, *A Commentary on Quintus of Smyrna, Posthomerica V, "Mnemosyne"*, Suppl. 208, Leiden 2000.

Campbell 1981 - M. Campbell, *A Commentary on Quintus of Smyrna, Posthomerica XII, "Mnemosyne"*, Suppl. 71, Leiden 1981.

Studi (in ordine alfabetico):

AA.VV. 2007 - AA.VV., *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, Ed. by M. Baumbach and S. Bär, Berlin-New York 2007.

Appel 1994a - W. Appel, *Grundsätzliche Bemerkungen zu den Posthomerica und Quintus Smyrnaeus*, <<Prometheus>> 20, 1994, pp. 1-13.

Appel 1994b - W. Appel, *Die homerischen hapax legomena in den Posthomerica des Quintus Smyrnaeus*, Torún 1994.

Bär 2007 - S. Bär, *Quintus Smyrnaeus und die Tradition des epischen Musenanrufs*, in AA.VV. 2007, pp. 29-64.

Baumbach-Bär 2007 - M. Baumbach - S. Bär, *An Introduction to Quintus Smyrnaeus' Posthomerica*, in AA.VV. 2007, pp. 1-26.

Cameron 1965 - A. Cameron, *Wandering Poets*, <<Historia>> 14, 1965, pp. 470-509.

Camerotto 2011 - A. Camerotto, *Il nome e il sangue secondo Quinto Smirneo. Riprese e trasformazioni di un motivo del duello eroico*, in AA.VV., *Tra panellenismo e tradizioni locali. Nuovi contributi*, A cura di A. Aloni e M. Ornaghi, Messina 2011, pp. 407-430.

Cantilena 2001 - M. Cantilena, *Cronologia e tecnica compositiva dei Posthomerica di Quinto Smirneo*, in AA.VV., *Posthomerica III*, A cura di F. Montanari e S. Pittaluga, Genova 2001, pp. 51-70.

D'Ippolito 1977 - G. D'Ippolito, *Epici greci minori*, in AA.VV., *Dizionario degli scrittori greci e latini*, Diretto da F. Della Corte, I, Milano 1987, pp. 719-761, in particolare pp. 745-756.

D'Ippolito 1988 - G. D'Ippolito, *s.v. Quinto Smirneo*, *Enc. Virg.* 4, 1988, pp. 376-380.

Ferrari 1963 - V.L. Ferrari, *Osservazioni su Quinto Smirneo*, Palermo 1963.

Gangloff 2010 - A. Gangloff, *Rhapsodes et poètes épiques à l'époque impériale*, <<REG>> 123, 2010, pp. 51-70.

Gärtner 2005 - U. Gärtner, *Quintus Smyrnaeus und die Aeneis: zur Nachwirkung Vergils in der griechischen Literatur der Kaiserzeit*, München 2005.

James 2005 - A. James, *Quintus of Smyrna*, in AA.VV., *A Companion to Ancient Epic*, Ed. by J.M. Fooley, Oxford 2005, pp. 364-373.

Kakridis 1962 - P. Kakridis, *Κόιντος Σμυρναῖος*, Athenai 1962.

Keydell 1963 - R. Keydell, *s.v. Quintus von Smyrna*, *R.E.* XXIV, 1963, coll. 1271-1296.

Maciver 2012 - C.A. Maciver, *Quintus Smyrnaeus' Posthomerica : Engaging Homer in Late Antiquity*, "Mnemosyne Supplements" 343, Leiden-Boston 2012.

Massimilla 2004 - G. Massimilla, *Echi ellenistici nell'episodio di Paride ed Enone presso Quinto Smirneo*, in AA.VV., *Mathesis e Mneme*, Studi in onore di M. Gigante, A cura di G. Indelli, G. Leone, F. Longo Auricchio, Napoli 2004, pp. 213-227.

Paschal 1904 - G.W. Paschal, *A Study of Quintus of Smyrna*, Chicago 1904.

F. Vian, *Les comparaisons de Quintus de Smyrne*, <<Rev. de philol.>>, S. III, 28, 1954, pp. 30-51; 235-243.

Vian 1959a - F. Vian, *Recherches sur les Posthomeric de Quintus de Smyrne*, Paris 1959.

Vian 1959b - F. Vian, *Histoire de la tradition manuscrite de Quintus de Smyrne*, Paris 1959.

Wifstrand 1933 - A. Wifstrand, *Von Kallimachos zu Nonnos*, Lund 1933.

Altre opere citate

Braccini 2009-2010 - T. Braccini, *Erudita invenzione: riflessioni sulla Piccola grande Iliade di Giovanni Tzetzze*, <<Incontri triestini di filologia classica>> 9, 2009-2010, pp. 153-173.

Aloni 1989 - A. Aloni, *L'aedo e i tiranni. Ricerche sull'Inno omerico ad Apollo*, Roma 1989.

Bernabé 1987 - A. Bernabé, *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta I*, Leipzig 1987, p. 99 sg.

Burkert 1979 - W. Burkert, *Kynaithos, Polycrates, and the Homeric Hymn to Apollo*, in AA.VV., *Arktouros*, Hellenic Studies presented to Bernard M.W. Knox on the occasion of his 65th birthday, Berlin - New York 1979, pp. 53-62.

Cerri 1992 - G. Cerri, *La tragedia*, in AA.VV., *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Direttori: G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza, Vol. I, Tomo I, Roma 1992, pp. 301-334, in particolare pp. 313-315.

Cerri 2000a - G. Cerri, *Poemi epici attribuiti ad Omero*, in AA.VV., *La letteratura pseudepigrafa nella cultura greca e romana*, Atti di un Incontro di studi, Napoli, 15-17 gennaio 1998, a cura di G. Cerri, <<A.I.O.N.>>, Sez. filol.-lett., 22, 2000 (in realtà 2001), pp. 29-58.

Cerri 2000b - G. Cerri, *Dalla dialettica all'epos: Platone, Repubblica X, Timeo, Crizia*, in AA.VV., *La struttura del dialogo platonico*, a cura di G. Casertano, Napoli 2000, pp. 7-34 = *La poetica di Platone: una teoria della comunicazione*, Terza edizione aggiornata e ampliata di Platone sociologo della comunicazione [Precedenti edizioni: 1991; 1996], Casa editrice Argo, Lecce 2007, Cap. IV, pp. 59-77.

Cerri 2002 - G. Cerri, *Teoria dell'oralità e analisi stratigrafica del testo omerico: il concetto di 'poema tradizionale'*, <<Quad. Urb.>> 99, 2002, pp. 7-34 = *Théorie de l'oralité et analyse stratigraphique du texte homérique: le concept de 'poème traditionnel'*, Traduit en français par Maria Paola Casiglioni, <<Gaia>> 13, 2010, pp. 81-106.

Cerri 2005 - G. Cerri, *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, <<Vichiana>>, Serie IV, 7, 1, 2005, pp. 17-36, in particolare pp. 20-22.

Cerri 2007 - *Apollonio Rodio e le Muse hypophétores: tre interpretazioni a confronto*, <<Quad. Urb.>> 114, 2007, pp. 159-165.

Gostoli 2000 - A. Gostoli, *L'attribuzione del Margite a Omero'*, <<AION (filol)>> 22, 2000, pp. 107-121.

Gostoli 2007 - A. Gostoli, *Omero, Margite*, Introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento, Pisa-Roma 2007, pp. 71-74.

Hopkinson 1994 - N. Hopkinson, *Studies in the Dionysiaca of Nonnus*, Cambridge 1994, p. 106.

McCall 1969 - M.H. McCall, *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge (Mass.) 1969, p. 32 sgg.

Scafoglio 2004 - G. Scafoglio, *La questione ciclica*, <<Rev. de philol.>> 78, 2004, pp. 289-310.

Scafoglio 2007 - G. Scafoglio, *Aristotele e il ciclo epico. Una nota a Poet. 1459 A 37 - B 7*, <<Revue d'histoire des textes>>, Série II, 2, 2007, pp. 287-298.

Severyns 1928 - A. Severyns, *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque*, Liège-Paris 1928.

Wolf 1884³ (1795¹) - F.A. Wolf, *Prolegomena ad Homerum*, Curavit R. Peppmüller, Halle 1884³ (1795¹), pp. 58-60 (76-78); 109-114 (142-150).