

Συναγωνίζεσθαι
Studies in Honour of Guido Avezzù

Edited by Silvia Bigliazzi, Francesco Lupi,
Gherardo Ugolini



Skenè Studies I • 1

| | |
|------------------|--|
| Executive Editor | Guido Avezzù. |
| General Editors | Guido Avezzù, Silvia Bigliuzzi. |
| Editorial Board | Simona Brunetti, Francesco Lupi, Nicola Pasqualicchio, Susan Payne, Gherardo Ugolini. |
| Managing Editors | Serena Marchesi, Savina Stevanato. |
| Editorial Staff | Francesco Dall'Olio, Marco Duranti, Carina Fernandes, Antonietta Provenza, Emanuel Stelzer. |
| Layout Editor | Alex Zanutto. |
| Advisory Board | Anna Maria Belardinelli, Anton Bierl, Enoch Brater, Jean-Christophe Cavallin, Rosy Colombo, Claudia Corti, Marco De Marinis, Tobias Döring, Pavel Drabek, Paul Edmondson, Keir Douglas Elam, Ewan Fernie, Patrick Finglass, Enrico Giaccherini, Mark Griffith, Daniela Guardamagna, Stephen Halliwell, Robert Henke, Pierre Judet de la Combe, Eric Nicholson, Guido Paduano, Franco Perrelli, Didier Plassard, Donna Shalev, Susanne Wofford. |

Copyright © 2018 S K E N È
All rights reserved.
ISSN 2464-9295
ISBN 978-88-6464-503-2
Published in December 2018

No part of this book may be reproduced in any form
or by any means without permission from the publisher
Dir. Resp. (aut. Trib. di Verona): Guido Avezzù

P.O. Box 149 c/o Mail Boxes Etc. (MBE 150) – Viale Col. Galliano, 51, 37138, Verona (I)

Contents

| | |
|---|---|
| SILVIA BIGLIAZZI - FRANCESCO LUPI - GHERARDO UGOLINI Πρόλογος / Prologue | 9 |
|---|---|

Part 1 – Τραγωδία / Tragedy

| | |
|--|-----|
| 1. STEPHEN HALLIWELL “We were there too”: Philosophers in the Theatre | 15 |
| 2. MARIA GRAZIA BONANNO Tutto il mondo (greco) è teatro. Appunti sulla messa-in-scena greca non solo drammatica | 41 |
| 3. VITTORIO CITTI Una nota inutile ad Aesch. <i>Suppl.</i> 950 | 69 |
| 4. ANGELA M. ANDRISANO Le <i>performances</i> della Pizia (Aesch. <i>Eum.</i> 29-33) | 81 |
| 5. PIERRE JUDET DE LA COMBE Una dialettica regale. Gli argomenti della regina sulla ricchezza in Aesch. <i>Pers.</i> 159-69. | 91 |
| 6. LIANA LOMIENTO Osservazioni critico-testuali e metriche su Aesch. <i>Eum.</i> 352-3 = 365-6 | 107 |
| 7. ENRICO MEDDA Alcune congetture inedite di A.E. Housman all' <i>Agamennone</i> di Eschilo | 133 |
| 8. FRANCO MONTANARI Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall' <i>Odissea</i> a Eschilo | 147 |

| | |
|---|-----|
| 9. ANTONIETTA PROVENZA Un destino paradigmatico. L'ibrido e la necessità del γάμος nel mito di Io | 167 |
| 10. ALESSANDRO GRILLI Forme e funzioni della parola magico-sacrale nei <i>Sette contro Tebe</i> | 195 |
| 11. GIOVANNI CERRI Antigone, Ismene e sepoltura di Polinice: protostoria di un mito | 219 |
| 12. RENZO TOSI Creonte e il potere che rivela l'uomo (Soph. <i>Ant.</i> 175-7) | 237 |
| 13. ROBERTO NICOLAI Perché Edipo è chiamato τύραννος? Riflessioni sull' <i>Edipo re</i> come tragedia del potere | 251 |
| 14. SETH L. SCHEIN The Second <i>Kommos</i> in Sophocles' <i>Philoctetes</i> (1081-1217) | 277 |
| 15. CAMILLO NERI <i>Marginalia Colonea</i> | 299 |
| 16. FRANCESCO LUPI <i>Minima Sophoclea</i> . Fr. 150, 722, 338 R. ² | 323 |
| 17. PAOLA ANGELI BERNARDINI Ecuba, le prigioniere troiane e la presenza del mare nelle <i>Troiane</i> di Euripide | 341 |
| 18. ADELE TERESA COZZOLI Azione drammatica e metateatro nell' <i>Oreste</i> di Euripide | 359 |
| 19. JORDI REDONDO <i>Alcestis</i> : Pro-Satyrical or Simply Romantic Tragedy? | 385 |
| 20. MARCO ZANOLLA Tracce di polemica contro il <i>ploutos</i> nell' <i>Alcmena</i> di Euripide: fr. 95, 96 e 92 Kn. | 403 |

21. EDWARD M. HARRIS
Pollution and Purification in Athenian Law
and in Attic Tragedy: Parallels or Divergences? 419

Part 2 – Κωμωδία / Comedy

22. ANDREAS BAGORDO
κομψευρικῶς. Tracce di Euripide socratico-sofistico
nella commedia attica 457
23. MARCO DURANTI
Due questioni interpretative nelle *Ecclesiazuse*
di Aristofane (vv. 1089-91, 1105-11) 491
24. GIUSEPPE MASTROMARCO
Aristofane, *Le donne che occupano le tende*, fr. 488 K.-A. 503
25. OLIMPIA IMPERIO
I demagoghi nelle commedie di Aristofane e dei suoi rivali 515
26. ANDREAS MARKANTONATOS
The Heracles Myth in Aristophanes' *Acharnians*:
The Boeotian and Dicaeopolis Scene (ll. 860-958) 545
27. PIERO TOTARO
Antiche e nuove esegesi di Aristofane, *Pluto* 168 563
28. FAUSTO MONTANA
Lamia nella *Collana* di Menandro (fr. 297 K.-A.) 585
29. GUIDO PADUANO
Un tema della Nea: la verità come perfetto inganno 599
30. MASSIMO DI MARCO
Una probabile eco della parodia comica del *Ciclope*
di Filosseno in Ermesianatte (fr. 7.73-4 Powell) 615

Part 3 – Παράδοσις / Reception

31. MARIA PIA PATTONI
Tragic and Paratragic Elements in Longus' *Daphnis and Chloe* 633
32. PAOLA VOLPE
Il Ciclope: un mostro tra antico e moderno 653
33. ERIC NICHOLSON
Finding Room for Satyrs at the Theatrical Table,
from Ancient to Modern Times 675
34. FRANCESCO DAL'OLIO
Oedipus Tyrant? Tyranny and Good Kingship
in Alexander Neville's Translation of Seneca's *Oedipus* 693
35. SILVIA BIGLIAZZI
Euripidean Ambiguities in *Titus Andronicus*:
the Case of Hecuba 719
36. VAYOS LIAPIS
On the Sources of Petros Katsaitis' *Iphigenia* (1720): Between
Lodovico Dolce, Molière, and the Commedia dell'Arte 747
37. GHERARDO UGOLINI
Il Genio della tragedia. Antigone nel *Vorspiel* di Hofmannsthal 783
38. DOUGLAS CAIRNS
Fascism on Stage? Jean Anouilh's *Antigone* (1944) 805
39. AVRA SIDIROPOULOU
Negotiating Oblivion: Twenty-First Century Greek
Performances of Ancient Greek Plays 833
40. MARTINA TREU
'Guidaci a passo di danza'. Cori comici sulla scena 857
41. ADELE SCAFURO AND HIROSHI NOTSU
Miyagi's *Antigones* 881

Part 4 – Ἐξω τοῦ θεάτρου / Theatre and Beyond

| | |
|--|------|
| 42. ANTON BIERL <i>Symmachos esso</i> : Theatrical Role-Playing and Mimesis in Sappho fr. 1 V. | 925 |
| 43. WALTER LAPINI La casa dei belli (Asclepiade AP 5.153) | 953 |
| 44. MAURO TULLI Plato's κάλλιστον δράμα in Greek Biography | 963 |
| 45. SIMONA BRUNETTI Il coraggio di tradire per poter tramandare: un allestimento contemporaneo del <i>Gysbreght van Aemstel</i> di Joost van den Vondel | 975 |
| 46. NICOLA PASQUALICCHIO Piano d'evasione: carcere e utopia negli Shakespeare della Compagnia della Fortezza | 1003 |
| 47. SOTERA FORNARO Il giovane rapsodo nella Stanza della Segnatura di Raffaello | 1025 |
| The Authors | 1043 |

Appendix

| | |
|--|------|
| Guido Avezziù's Publications (1973-2018) | 1079 |
|--|------|

Il giovane rapsodo nella Stanza della Segnatura di Raffaello

SOTERA FORNARO

Abstract

In the representation of Homer in *Parnassus* in the Room of the Segnatura, Raphael was perhaps inspired by the contemporary 'poeti canterini'. Sitting to the right of the poet, he paints a young man writing: the figure, whom later interpreters define as 'a rhapsode', alludes to the transcribers of Homer. Or maybe he wants to imply that the figure is a contemporary translator of Homer (Poliziano?). Raphael could also be alluding to the beginning of the translation of Lorenzo Valla's *Iliad*, which was in the Library of Julius II.

1.

Da Guido Avezù ho imparato molto, non solo da quel che ha scritto, ma anche dalle conversazioni che ho potuto avere con lui, specie quand'ero ancora agli inizi della mia carriera accademica. Perciò al momento di rendergli omaggio, intendo dedicargli queste note su una delle opere d'arte più famose al mondo, il *Parnaso* di Raffaello nella Stanza della Segnatura e per questo motivo: lì compare un giovane seduto, con penna e calamaio, che guarda verso Omero, come in attesa dei suoi versi, per trascriverli. L'atteggiamento reverente, ma insieme ansioso e partecipe, di quella figura, mi ricorda per analogia la mia disposizione d'animo quando conobbi Guido, che rappresentava per me un autorevole maestro. E spero perciò con queste mie idee, qualunque sia il loro valore, di fargli un piccolo, simbolico, dono.

2.

Pensate come note preparatorie per un lavoro di più ampio respiro,¹ le considerazioni che seguono si concentrano dunque sulla figura del giovane scrivano, verso cui l'Omero del *Parnaso* tende il braccio come a istituire un legame di ideale continuità, e che ricambia con lo sguardo il poeta, in una pausa mentre sta scrivendo.² Il modello iconografico per la figura di Omero è indubbiamente il Laocoonte; ma qui non voglio occuparmi di Omero, e nemmeno delle possibili suggestioni che a Raffaello possono essere venute da altre raffigurazioni od opere d'arte.³ Accennerò invece da una parte ai testi che, conosciuti direttamente o per il tramite di suoi consiglieri, possono aver fornito a Raffaello elementi per immaginare Omero; dall'altra addurrò delle ipotesi sulle analogie che Raffaello può aver istituito tra la figura e l'attività del poeta epico per eccellenza e i poeti a lui contemporanei. Concluderò con un'ipotesi che riguarda il giovane scrivano, la cui interpretazione costituisce l'oggetto di questo lavoro.

3.

Raffaello fu certamente influenzato, anche solo per il tramite degli ispiratori del programma iconografico della Stanza, dal rinnovato interesse per la vita di Omero da parte degli umanisti alla fine del '400, sollecitata del resto dalle fonti antiche che Demetrio Calcondila prepose alla *editio princeps* dei poemi omerici (1486) e dalla stessa *praefatio* del dotto greco. Le vite omeriche degli umanisti sono segnate dal paradosso che caratterizza anche quelle antiche: sebbene nessuna opera abbia esercitato sulla letteratura occidentale un'influenza analoga ai poemi omerici, del loro autore

1 In corso di elaborazione insieme a Raffaella Viccei, che si occuperà più specificamente delle fonti iconografiche di Raffaello.

2 L'immagine del *Parnaso*, con Omero ed il rapsodo, è reperibile nel sito online dei Musei vaticani al link <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-della-segnatura/parnaso.html#&gid=1&pid=1> (ultimo accesso 23.9.2018).

3 Su tutto questo rinvio a Viccei (in stampa).

non si sa nulla, né lo sapevano gli antichi. Sì che, come scriveva lo studioso che più d'ogni altro, alla fine del '700, determinò la nascita della cosiddetta 'questione omerica' e che per primo ha studiato alcune testimonianze iconografiche antiche di Omero, ossia Christian Gottlob Heyne (1729-1812), anche i ritratti antichi di Omero debbono essere considerati ritratti ideali, tesi cioè a restituire sacralità, solennità, aura divina ad un uomo che si poteva solo immaginare, in mancanza di qualsiasi dato storico (Heyne 1801). Un'osservazione, quest'ultima, che risale in fin dei conti a Plinio (*Nat. Hist.* 35.9). Così come le vite antiche di Omero ci restituiscono dunque racconti di fantasia, i cui dettagli, compreso il luogo natale, scaturiscono perlopiù per autoschediasma dagli stessi poemi, anche le raffigurazioni rispondono ad un immaginario forgiato su modelli tipici e su alcuni dati comuni della tradizione biografica, come la cecità: sì che Omero diventa 'multiplo' come le sue patrie.⁴

4.

Occorre dunque premettere che Raffaello non poteva formarsi un'idea dell'aspetto di Omero dai suoi poemi, perché essi non contengono alcuna informazione autobiografica, ma anche perché certamente, ignaro del greco, non poteva leggerli, né gli era accessibile, nel momento in cui lavorava alla Stanza, una traduzione latina dell'*Odissea*, da cui avrebbe potuto apprendere nei dettagli degli aedi Femio e Demodoco. L'Omero di Raffaello non ha nulla, perciò, che lo accomuni agli aedi omerici. Non canta accompagnandosi

4 Cf. Most 2004. Attribuire una valenza biografica a particolari fittivi che si trovano in un'opera letteraria è un processo che riguarda non solo Omero e non solo gli autori antichi. Non ne sono affatto esenti nemmeno gli scrittori contemporanei, specie se vogliono nascondersi dietro uno pseudonimo: basti pensare al 'caso' Elena Ferrante, pseudonimo di una scrittrice ormai di fama mondiale di cui non si sa nulla e a cui si continua a dare la caccia inseguendo le notizie che sembrano trarsi dai suoi romanzi, come se questi contenessero necessariamente elementi autobiografici. Sulle biografie omeriche e su quello che apprendiamo da esse sulla ricezione della poesia omerica si rinvia ai numerosi lavori di Barbara Graziosi, a partire da Graziosi 2002. Altre informazioni in https://livingpoets.dur.ac.uk/w/Welcome_to_Living_Poets (ultimo accesso 23.9.2018).

con uno strumento a corde, non siede su un trono, non è in un momento simposiale; è sì cieco, come Demodoco, ma non può contare su qualcuno che lo sostenga e gli porga lo strumento musicale, come appunto accade all'aedo nella reggia dei Feaci (*Odissea* 8.62-70). Insomma, la figura di Omero nel *Parnaso* non dipende dalle descrizioni degli aedi omerici e spicca per originalità. Ne restò stupefatto anche Luigi Antonio Lanzi (1732-1810), autore nel 1792 della prima moderna storia della pittura in Italia, che così commentava l'affresco: "Omero fra Virgilio e Dante è la testa forse *che più sorprende*; egli è un uomo invaso da uno spirito superiore, e sembra parlare e vaticinare" (Lanzi 1795-1796: 392; corsivo mio).

5.

Tuttavia un ruolo nell'immaginario di Raffaello poteva avere già solo il primo verso dei due poemi, che apre l'invocazione proemiale alla Musa nell'*Iliade* e alla dea della poesia nell'*Odissea*, e vedremo che forse l'artista leggeva o gli era stato letto l'inizio dell'*Iliade* in latino: ossia poteva immaginarsi il poeta che invoca la Musa, alla quale chiede ispirazione, anzi alla quale chiede, nell'*Iliade*, di cantare servendosi di lui. Ed infatti l'Omero di Raffaello, dalla testa rivolta verso l'alto, la bocca semiaperta, è poeta in preda ad *enthousiasmos*, in rapporto diretto con la divinità, come un vate. Perciò i suoi versi sono colmi di una sapienza d'origine divina, che contiene la verità a cui però si può attingere solo con una corretta interpretazione, ossia cercando il contenuto di verità dietro il velo delle finzioni pagane: il che è tra l'altro necessario perché il primo e più importante dei poeti antichi possa essere accolto in posizione di spicco in un ciclo figurativo voluto dal Papa nei suoi appartamenti privati e teso ad esaltare la teologia cristiana.⁵ Omero rappresentò infatti a partire dalla metà del XV secolo quel che Virgilio era stato per il Medioevo: la fonte di ogni sapere. "Un Omero sapiente, filosofo, padre della poesia e oceano del sapere, al cui cospetto è facile, quasi immediato inchinarsi con am-

5 Il precedente iconografico di Omero è certamente il Laocoonte: cf. ora Viccei (in stampa); accenni anche in Rijser, 2012: 149-50; Moormann 2004: 136-8.

mirato rispetto, non altrettanto penetrare nel mistero dei suoi versi sublimi” (Megna 2009: xvi; Megna 2007). Una rappresentazione di Omero vate e profeta, nelle vesti anzi di un evangelista, non meraviglia nemmeno nella tradizione bizantina (cf. Pontani 2005). Tuttavia l’Omero di Raffaello se ne differenzia anche perché non porta tra le mani un libro: il che significa quasi un’anomalia in una Stanza nei cui affreschi compaiono molti libri, forse alludendo alla biblioteca del Papa committente.⁶ Sembra perciò quasi ovvio che la tradizione in cui l’Omero del *Parnaso* si inserisce sia piuttosto quella neoplatonica del *furor* poetico, a cui si richiama anche l’allegoria della poesia che compare nel tondo sul soffitto della stessa stanza.⁷ Nello *Ione* di Platone, com’è noto, Socrate attribuisce il “parlare bene” di Omero da parte di Ione e dei suoi colleghi non alla *techne*, ma ad un’“energia divina” (*theia dynamis*) che muove il cantore, e che Socrate paragona a quella del magnete: “allo stesso modo anche la Musa ha il potere di rendere ispirati degli uomini direttamente e, attraverso questi ispirati, si istituisce una catena di altri ispirati dal dio” (*Ione* 533e). Che i contenuti dello *Ione* di Platone ispirassero Raffaello non può meravigliare in un ambiente pregno di neoplatonismo.⁸ L’Omero del *Parnaso*, infatti, ha il braccio teso in direzione di un giovane che, seduto, col calamo sospeso, pare dipendere dal vecchio poeta: a significare forse la trasmissio-

6 È questa la nota tesi di Wickhoff 1893. Una rassegna delle ipotesi sulla funzione della stanza e sui possibili ispiratori è data da Taylor (2009), che contiene anche l’inventario dei libri della biblioteca di Giulio II, ed a cui qui si rinvia.

7 Inoltre “nel monocromo al di sotto della parte sinistra del *Parnaso*, in corrispondenza del gruppo con i poeti epici guidati da Omero, Raffaello rappresenta il salvataggio dell’*Iliade* da parte di Alessandro Magno (*Alessandro che fa riporre in un cofano di Dario l’Iliade di Omero*), concretamente aiutato da un soldato che depone i testi omerici in una cassa classicheggiante. Questo episodio era usato nel Rinascimento per indicare il rapporto fra letteratura, arti, armi e simboleggiare il patrocinio delle arti da parte dei sovrani. La relazione topografica e semantica con Omero e il giovane *scripturus* è evidente ed è richiamata anche dall’identico *schema* del braccio destro di Omero e del Macedone.” (Viccei, in stampa). Cf. anche Cannata Salomone 1997: 76-8; Farinella 2014: 360; diversamente Moorman 2004: 138.

8 Cf. Megna 1999. Per il neoplatonismo ficiniano nel *Parnaso* cf. almeno Reale 1999. Cf. anche Most 2001.

ne per magnetismo dell'ispirazione, per cui tutti i poeti costituiscono tra loro una "catena", come dice Socrate. Analogo concetto si trova, per restare più vicini all'età della composizione dell'affresco, nel proemio dell'*Ambra* (1485) di Angelo Poliziano,⁹ un autore che è verosimile Raffaello conoscesse: in quella *Selva* di Poliziano si dice tra l'altro che tutti i poeti dipendono da Omero, fonte a cui si abbeverano attingendo *arcanos* (v. 15).¹⁰ Ed ancora nella *Oratio in expositione Homeri* (1486) dello stesso Poliziano,¹¹ Omero, il più importante dei poeti, la fonte di ogni sapere, di ogni filosofia e di virtù, viene descritto cieco, mendico, avido di conoscenza sì da porre poi sotto gli occhi di chi ne legge le opere tutto quel che lui non poteva vedere. Omero, dunque, fu, scrive Poliziano, poeta di versi "non lavorati" (*illaborata*) ed "estemporanei" (*extemporanea*), di origine divina, messi per iscritto (*excerpta*) bene o male da qualcuno (§ 11), riportati poi alla luce da Solone, e quindi raccolti in un solo *corpus* da Pisistrato (§ 66).¹² Accanto a questi passi di Poliziano, altri se ne potrebbero citare, nella generale riscoperta cinquecentesca delle 'biografie' omeriche (Pier Candido Decembrio, Petrus Parleo, Ponticus Vitruvius), che ricordano la cecità di Omero, il suo 'divino furore', e che accennano alla redazione di Pisistrato.¹³ Qui importa sottolineare solo che a questa tradizione biografica umanistica, in parte di ascendenza neoplatonica, Raffaello pare richiamarsi nel 'suo' Omero. Passa così in secondo piano, per quel che riguarda specificamente Omero, il modello

9 Per Poliziano ed Omero cf. Pontani 2011: 365-7 e 395-402; Id., in Poliziano 2002: xxxiv-xxxvi; Fabbri 1997: 116-22; Levine Rubinstein 1982: 205-39; Maier 1966: 83-98; Megna 2007 e 2009. Cf. ora anche Silvano 2010.

10 . . . *ita prorsus ab uno / impetus ille sacer vatium dependet Homero. / Ille, Iovis mensae acumbens, dat pocula nobis / Iliaca porrecta manu, quae triste repellant / annorum senium vitamque in saecula propagent*; "quel sacro impeto dei vati dipende tutto da Omero. Quello, sedendo alla mensa di Giove, ci porge i boccali con mano iliaca, perché respingano la trista vecchiaia degli anni e diffondano nei secoli la vita" (*Ambra*, vv. 16-20, trad. mia). Edizione del poemetto con ricco commento in Poliziano 1996.

11 Cf. Megna 2007.

12 Sui cursori accenni al ruolo di Licurgo, Solone e Pisistrato nella tradizione omerica nella *Oratio* di Poliziano cf. Megna 2007 e 2009: xlvii-xlviii.

13 Per quest'ultimo aspetto qui basti rinviare alla messa a punto di Ferreri 2002 e 2007.

dantesco che potrebbe aver ispirato la composizione generale del *Parnaso* e la pittura della “bella scola” di poeti intenti a gruppi a conversare tra loro, come è nel quarto canto dell’*Inferno* e nel ventesimo del *Purgatorio*. L’Omero di Raffaello è anzi isolato, rapito nella propria ispirazione, e non impugna l’enigmatica spada che caratterizza l’Omero di Dante (*Inferno*, 4.85-8).¹⁴ Si deve dunque interrogare la figura che con Omero appare in più diretta comunicazione, il ragazzo seduto con il calamo in mano. Chi rappresenta questo giovane?

6.

Nel Settecento, Francesco Aquila (1676-1740), in una descrizione del *Parnaso* a commento delle proprie incisioni, vi vide un “giovane rapsodo”,¹⁵ ossia un poeta che si pone sulla scia di Omero. Il termine ‘rapsodo’ ha, com’è noto, anch’esso ascendenza platonica: come Ione, il rapsodo è l’esecutore ed il rielaboratore di Omero.¹⁶ Nel 1935 Deoclecio Redig de Campos, basandosi tra l’altro su una scorretta lettura del Vasari, per il quale il giovane non è un poeta ma solo “uno che scrive”,¹⁷ ha voluto vedervi Ennio. Il saggio dello storico dell’arte brasiliano apparve nell’organo dell’Istituto di Studi Romani, in linea col programma culturale fascista di enfatizzare qualsiasi elemento contribuisse alla costruzione del ‘mito di Roma’; ma quell’interpretazione è divenuta quasi una vulgata.¹⁸ Senonché l’identificazione vien meno già per il semplice fatto che il più antico dei poeti latini sarebbe qui da Raffaello inspiegabilmente rappresentato co-

14 Sull’Omero di Dante (e sulla conoscenza da parte di quest’ultimo dei poemi omerici) cf. Cerri 2007. Sulle affinità e differenze tra Dante e Raffaello, e sul Limbo e il Parnaso come metafore di visioni del mondo cf. Petruzzelli 2014.

15 *Astant longo agmine vates; Smyrnaeumque, fundentem carmina, arrectis auribus, parato calamo, extensoque super coxendices complicatas papyro, iuvenis rapsodus auscultat* (Aquila 1722).

16 Sul ruolo dei rapsodi nella tradizione omerica cf. Ferrari 2010.

17 Vasari 1568: 1250: “. . . Omero che, cieco con la testa elevata cantando versi, ha a’ piedi uno che gli scrive”.

18 Recepta ad esempio da Reale 1999 (poi 2010, in un volume curato con Elisabetta Sgarbi per lo stesso editore). Cf. anche Hoogenwerff 1947-1949.

me l'unico non laureato, com'è stato tra l'altro notato da Harry B. Gutman nel 1958.¹⁹ Si potrebbe certo pensare ad uno dei discepoli di Omero di cui parlano le *Vite* antiche, ad esempio Testoride, come ha proposto in un saggio in corso di pubblicazione Adam Foley:²⁰ ma Testoride nella *Vita* omerica pseudo-erodotea è presentato come un disonesto plagiatario, e non si capisce perché Raffaello, se mai fosse stato a conoscenza di quella tradizione, dovesse addirittura glorificarlo sul Parnaso. Perché poi proprio Testoride e non altri 'discepoli' di Omero, solo ad esempio Arctino, considerato dai lessicografi diretto allievo di Omero? (Cerri 2000: 8-11). Invero ogni tipo di esatta identificazione, specie quando si ha a che fare con figure generiche, come è quella in questione, presta il destro ad infinite obiezioni;²¹ e forse conviene restare su quel che l'immagine dice e può rivelarsi più fecondo per la nostra ricerca.

7.

Il ragazzo non è vestito all'antica e soprattutto scrive servendosi di strumenti contemporanei a Raffaello: penna, carta e calamaio. Il che implica sia una distanza temporale tra Omero e il giovane che il richiamo ad una pratica di scrittura contemporanea al pittore, non al poeta antico. Dunque: Omero, in preda alla divinità, sta improvvisando, il ragazzo sta registrando i suoi versi. E questo richiama, da una parte, la pratica di trascrivere i versi dei poeti improvvisatori, i cosiddetti 'canterini', e dei poeti da strada, per darli poi alle stam-

19 Gutman 1958: 33: "Rechts und links von der Zentralgruppe erblicken wir Gruppen von Gestalten, die durch ihre Lorbeerkränze als Dichter gekennzeichnet sind. Nur ein Nichtdichter ist unter ihnen, der Schreiber, der Homer's Gesänge aufzeichnet und der . . . seine Gegenstücke in der Disputa und der Schule von Athen findet."

20 *Raphael's Parnassus and Renaissance Afterlives of Homer*. L'articolo apparirà nella rivista *Renaissance Quarterly*, come mi informa l'autore. Ne ho potuto leggere solo la versione provvisoria, temporaneamente messa a disposizione sul sito *academia.edu*, ma poi ritirata dall'autore. Questo saggio presenta alcune consonanze con il mio lavoro, il che per me è importante, dato che non sono primariamente una studiosa di Umanesimo, ma differisce nell'interpretazione della figura del giovane che scrive.

21 Cf. per quel che riguarda la *Scuola di Atene* quanto scrive Most 2001.

pe, pratica attestata nel Cinquecento per le strade di Roma e dell'Italia.²² Non pochi di questi poeti erano ciechi, ed alcuni recitavano, con grande successo, anche episodi di ascendenza omerica, ad esempio la morte di Ettore: nel 1998 Silvia Rizzo ha mostrato come proprio questi 'canterini' servirono da termine di paragone per il poeta di Omero ai primi umanisti. In particolare i due fratelli Angiolo e Pier Candido Decembrio "hanno immaginato il poeta in tutto simile a un poeta canterino dei loro tempi intento a girare per le piazze cantando gesta epiche . . . Su questo punto era particolarmente esplicito Angelo", afferma la studiosa (Rizzo 1998: 340). Nella biblioteca di Giulio II c'era una copia della *Politia Litteraria* di Angiolo Decembrio, che a proposito di Omero risponde alla *Vita Homeri* (1442) del fratello Pier Candido, citandolo e confutandolo in un passo che attesta con chiarezza l'analogia tra Omero e i poeti illetterati del tempo.²³ Può essere che Giulio II fosse stato particolarmente colpito dal passo in questione della *Politia Litteraria*, libro che aveva nella sua biblioteca, e che perciò lo avesse raccontato a Raffaello, influenzandone il lavoro in una Stanza a lui così cara.²⁴ È dunque possibile che il Papa stesso abbia suggerito a Raffaello l'analogia tra Omero e i poeti canterini, ma anche che il pittore si rifacesse alla propria esperienza: e perciò ne derivasse la necessità di rappresentare, accoppiato ad Omero, uno scrivano che registrasse i versi del poeta creduto *illetteratus*. Ed è questa la mia prima ipotesi.

8.

Più tardi sembrò naturale che il giovane scrivano fosse un diffusore con la scrittura dell'opera di Omero. Così scrive Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), nella sua *Descrizione delle quattro im-*

22 Cf. per esempio Salzberg 2011.

23 Nr. 36 dell'inventario pubblicato da Taylor 2009: 141; per l'interpretazione in ambito storico-linguistico cf. Rizzo 1998.

24 L'irrisolta questione sull'ispiratore o gli ispiratori del programma della Stanza della Segnatura non può qui essere posta. Per Cannata Salomone (2002), ad esempio, si tratta di Baldassar Castiglione. Da ultimo Farinella (2014: 353) afferma la predominanza di Giulio II nel dettare il programma iconografico.

magini dipinte da Raffaello da Urbino nella Stanza della Segnatura (1695):

Non lungi la nobil Clio dal lato destro vedesi il grand'Omero in lungo manto di color celeste. Sta egli in piedi, e come da furore divino rapito solleva la fronte, distende la palma, e col gesto della mano accompagna gli eroici carmi. Ben si ravvisa alla cecità degli occhi, ed all'atto maestoso, e grave, canuta la barba, nella sembianza istessa, che l'età prisca lo finse. *Di fianco ad Omero si volge un giovine intento a notare i carmi di questo immortal Cantore.* Sedendo egli sopra un sasso, incavalca una gamba, e tiene con la sinistra sulla coscia il foglio col vasello dell'inchiestro. Con la destra sospende la penna, e guardando fisso ad Omero, pende dalla sua bocca coll'udito inteso al suono. *Così è fama che Omero, andasse cantando in varie parti i suoi libri, li quali trascritti, e raccolti, fossero poscia in giusti Poemi ridotti.* (Bellori 1825: 92, corsivo mio)

Un secolo più tardi gli fa eco Pietro Paolo Montagnani, spregiudicato libraio della Roma di fine Settecento,²⁵ nella *Esposizione descrittiva delle Pitture di Raffaello Sanzio da Urbino*:

Omero . . . , il più celebre di tutti i poeti greci, che fiorì circa mille anni prima della nostra era volgare, ed a cui sette città si contesero la gloria di aver dato i natali. Egli facendo mostra di fronte di tutta la persona, canuto la barba prolissa, offeso dalla sua cecità gli occhi in alto rivolti, vestito di largo manto ceruleo, in sembianza di un uomo ispirato canta i suoi versi, ed accompagna il canto col gesto della man destra, mentre sostiene con l'altra il ripiegato suo manto. La gravità gli siede sulle ciglia, e gli brilla in fronte la Delfica fiamma. Un giovane scrittore di rapsodie, alla di lui destra seduto in un masso, cui fa ombra una pianta di alloro, con una coscia sollevata sopra dell'altra, su cui appoggia un libro aperto, ove scrive i versi di Omero, tiene colla mano alzata una penna sospesa sul libro, ed il calamaio con l'altra, mentre ha il volto, e gli occhi così fissi verso di Omero, *che pare aver raccolta tutta l'anima sulla sua fronte per udire, e ritenere i versi del gran Cantore, onde consegnarli alle carte.* (Montagnani 1828: 131-2, corsivo mio)

²⁵ Cf. Tarzia 2000.

In queste due descrizioni si attribuisce al gesto di Omero una funzione pratica.²⁶ Ma qui importa come questi due interpreti intendano che il ragazzo stia scrivendo per tramandare i versi omerici: ma come li tramanda? Abbiamo pensato che la tradizione a cui qui Raffaello allude sia appunto quella scritta dei poemi; ma c'è un'altra maniera di 'tramandare' Omero, ed è renderlo accessibile a tutti coloro che non conoscono il greco, quindi tradurlo. Non occorre qui ricordare quanto la conoscenza e la diffusione di Omero sia una questione culturale essenziale per i primi umanisti; e quanto gli immediati predecessori di Giulio II abbiano contribuito a tale diffusione, finanziando i tentativi di traduzione latina dei poemi omerici.²⁷ E dunque ci chiediamo: quel giovane contemporaneo rappresentato da Raffaello annota i versi omerici oppure – ed è la mia ipotesi alternativa – li traduce?

9.

Per quanto infatti continui a sembrare suggestiva la possibilità che qui Raffaello abbia presente i poeti 'canterini', occorre anche dire che al suo Omero manca un elemento comune nell'iconografia di quelli: ossia lo strumento a corde, la viola o lira da braccio, che era considerata diretta erede della lira antica. Gli studi sull'iconografia del canterino nel primo Cinquecento hanno piuttosto collegato la prassi di quei poeti, di cantare seduti, su un palchetto e con la lira, con Orfeo e Apollo, quale appunto compare nel *Parnaso* di Raffaello; e lo stesso strumento è anche attribuito di Omero nella pittura e silografia (Degl'Innocenti 2011). Dato che, per rappresentare Apollo, Raffaello si attiene all'iconografia contemporanea

26 Con la mano il poeta accompagnerebbe il canto, sia che questo sia inteso come movimento tipico della declamazione, sia che serva per portare il ritmo della canzone. Così non è, perché si tratta invece di un gesto regale di Omero, che ha corrispondenza anche nel monocromo con Alessandro al di sotto dell'affresco, come ha mostrato Viccei (in stampa). Cf. n12.

27 Sulle traduzioni umanistiche di Omero cf. Fabbri, 1997; Alessandra Rocco 2000; e la tesi di dottorato inedita di Adam Foley: *Homer's Winged Words and Humanist Latinity: The Task of Translating Homer in the Italian Renaissance*.

dei poeti con la viola, per Omero vuole coscientemente distanziarsene: dunque l'Omero di Raffaello pare piuttosto dar corpo, come abbiamo accennato, ad una concezione neoplatonica di Omero, quale è appunto quella che traluce dalla *Collatio laureationis* di Francesco Petrarca,²⁸ e soprattutto dalla già ricordata *Ambra* di Angelo Poliziano, una *silva* che costituisce una glorificazione dottissima del poeta epico, nonché dalla *Oratio in expositione Homeri* dello stesso umanista, dove l'eccellenza di Omero viene argomentata sulla base delle fonti antiche come Dione Crisostomo, lo pseudo-Plutarco e le *Vite* antiche.²⁹ Un poeta, dunque, preda di 'eroici furori', e d'altro canto fonte unica di ogni altra poesia e padre di tutti i poeti, come aveva scritto anche Carlo Marsuppini nell'epistola dedicatoria della sua traduzione a Nicolò V (vv. 21-30). Ma per attingere a quella fonte occorreva poterne ascoltare la poesia: e quindi il ragazzo che medita e scrive potrebbe essere proprio chi osa contendere con il sommo Omero, traducendone il canto (così ancora nell'epistola di Marsuppini, vv. 7-8).³⁰ Poliziano si era distinto per l'eleganza della sua traduzione dell'*Iliade* (1469-1475), che gli procurò il soprannome di *Homericus adulescens*. Che sia dunque Poliziano il giovane in rapporto con Omero, intento ad ascoltarne i versi che sta traducendo? L'ipotesi, per quanto indimostrabile, non sembra impossibile: non solo a me, infatti, gli scritti di Poliziano sono parsi una probabile fonte d'ispirazione per Raffaello.³¹ Ma qui non interessa, come si è detto, un'esatta identificazione.

10.

Che Raffaello possa aver pensato ad un traduttore, invece che a un poeta, potrebbe dirlo innanzitutto l'abbigliamento moderno del giovane e la modernità dei suoi strumenti di lavoro. Credo porti forza alla mia ipotesi il fatto che, in ambiente neo-platonico "del

28 L'idea è sviluppata da Viccei (in stampa). Cf. anche i cenni in Fumaroli 2018: 251-8.

29 Cf. Pontani 2011: 365-7; Megna 2007 e 2009.

30 Sul contesto della traduzione cf. Megna 2007 e 2009.

31 Cf. Foley (in stampa).

furor poetico di origine divina partecipa anche, emotivamente e nel concreto del suo impegno versorio, il traduttore, proprio come nello *Ione* i rapsodi recitavano i versi omerici per divina ispirazione” (Megna 2009: xli, n3). Lo suggerisce forse ancora un altro elemento, mai tirato in causa, e che qui vorrei invece mettere in luce. La biblioteca di Giulio II conteneva un solo esemplare di Omero, ossia la traduzione latina in prosa dell’*Iliade* di Lorenzo Valla (1444 circa),³² che inizia così:

Scripturus ego quantam exercitibus Graiis cladem excitaverit Achillis furens indignatio, ita, ut passim aves feraeque cadaveribus heroum ac principum pascerentur: te Calliope, vosque aliae sorores sacer Musarum chorus, quarum hoc munus est proprium et quae vatibus praesidetis, invoco, oroque ut haec me edoceatis quae mox docere ipse alios possim. Primum quaenam origo indignationis, ac materia fuit?³³

Le prime due parole: *scripturus ego* sconcertano non solo perché, ovviamente, non rispettano affatto l’inizio dell’*Iliade*, ma perché rinviando direttamente all’atto dello scrivere, che dubitativamente può attribuirsi ad Omero, ma che si addice certamente al traduttore. Anche l’espressione *ut haec me edoceatis quae mox docere ipse alios possim*, è un’evidente aggiunta all’originale: certo quest’aggiunta esplicita l’idea di Omero principe e maestro di tutti i poeti, ma d’altro canto allude allo scopo della traduzione, “insegnare ad altri” quel che le Muse hanno “insegnato” al poeta. L’enfasi sulla ‘scrittura’ come tramite di diffusione della poesia epica non ha paralleli negli altri tentativi rinascimentali di traduzione del proemio iliadico. E non è da escludere che Raffaello, o avendo in prima persona tra le mani l’esemplare della biblioteca, o perché gli era stato letto o tradotto l’inizio, possa essere stato influenzato proprio da quest’inusuale proemio nell’immaginare il giovane che, a distanza di secoli, ascolta il vate ispirato e ne tramanda i versi per far da maestro agli altri: e lo fa traducendo, non poetando a sua volta.

32 Nr. 28 dell’inventario pubblicato da Taylor 1999: 141.

33 Cito dall’edizione del 1541 (Valla 1541: a2).

Riferimenti bibliografici

- Aquila, Francesco (1722), *Picturae Raphaelis Sanctij Urbinatis ex aula et conclavisbus palatii Vaticani*, Roma: typis ac sumptibus Dominici de Rossi.
- Bellori, Giovanni Pietro (1825), *Della vita e delle pitture di Raffaello da Urbino per Vasari, Bellori e Missirini*, Milano: per Niccolò Bettoni.
- Bruno, Giordano (2000), *De gli eroici furori*, in Michele Ciliberto (ed.), *Dialoghi filosofici italiani*, Milano: Mondadori, 805-9.
- Cannata Salomone, Nadia (1997), *A dispetto della morte: il sospiro di Alessandro e la memoria della poesia. Una prima ricognizione delle fonti*, in Zygmunt G. Barański e Lino Pertile (eds), *In amicitia. Essays in honour of Giulio Lepschy, The Italianist*, Special supplement 17, 56-82.
- (2002), “Evidentia in narratione”: filologia e storia nell’iconografia del *Cupido di Michelangelo e della Stanza della Segnatura*, in Luisa Miglio e Paola Supino (eds), *Segni per Armando Petrucci*, Roma: Bagatto Libri, 35-59.
- Cerri, Giovanni (2000), *Poemi epici attribuiti ad Omero*, in Giovanni Cerri (ed.), *La letteratura pseudepigrapha nella cultura greca e romana, Atti di un Incontro di studi*, Napoli, 15-17 gennaio 1998, *AION* (fil) 22: 29-58.
- (2007), *Dante e Omero (il volto di Medusa)*, Lecce: Argo.
- Degl’Innocenti, Luca (2011), “Il poeta, la viola, l’incanto. Per l’iconografia del poeta canterino nel primo Cinquecento”, *Paragone* 62: 141-56.
- Fabbi, Renata (1997), “Sulle traduzioni umanistiche da Omero”, in Franco Montanari e Stefano Pittaluga (eds), *Posthomeric I*, Genova: DARFICLET, 99-124.
- Farinella, Vincenzo (2014), *Alfonso I d’Este. Le immagini e il potere: da Ercole de’ Roberti a Michelangelo*, Milano: Officina Libraria.
- Ferrari, Franco (2010), “Omero, i rapsodi e la fabbrica degli *Inni*”, in Silvia Poli (ed.), *Inni omerici*, Torino: UTET, 9-34.
- Ferreri, Luigi (2002), “Alla scuola di Emanuele Crisolora. La teoria di Aristarco sull’origine della scrittura sullo sfondo della «Vita Homeri» di Pier Candido Decembrio”, *Medioevo e Rinascimento* 16, n.s. 13: 101-11.
- (2007), *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Foley, Adam, in stampa, “Raphael’s Parnassus and Renaissance Afterlives of Homer”, *Renaissance Quarterly*.
- Fumaroli, Marc (2018), *La repubblica delle lettere (La République des*

- Lettres*, 2015), traduzione di L. Frasin Guarino, Milano: Adelphi.
- Hoogenwerff, Godefridus I. (1947-1949), “La Stanza della Segnatura. Osservazioni e commenti”, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 23-4: 317-56.
- Graziosi, Barbara (2002), *Inventing Homer: The Early Reception of Epic*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gutman, Harry B. (1958), “Zur Ikonologie der Fresken Raffaels in der Stanza della Segnatura”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 21.1: 27-39.
- Heyne, Christian Gottlob (1801), *Homer nach Antiken gezeichnet*, von Heinrich Wilhelm Tischbein, mit Erläuterungen von Christian Gottlob Heyne, Göttingen: Dieterich.
- Lanzi, Luigi Antonio (1795-1796), *Storia pittorica della Italia*. Vol. 1, Bassano: Raimondini.
- Levine Rubinstein, Alice (1982), “The Notes to Poliziano’s *Iliad*”, *Italia Medioevale e Umanistica* 25: 205-39.
- Maier, Ida (1966), *Ange Politien. La formation d’un poete humaniste*, Genève: Droz.
- Megna, Paola (1999), *Lo Ione platonico nella Firenze medicea* (1997), Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici.
- (2007), *Angelo Poliziano, Oratio in expositione Homeri*, a cura di Paola Megna, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- (2009), *Le note del Poliziano alla traduzione dell’Iliade*, Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici.
- Montagnani, Pietro Paolo (1828), *Esposizione descrittiva delle Pitture di Raffaello Sanzio da Urbino*, Roma: Stamperia della Reverenda Camera Apostolica.
- Moormann, Eric M. (2004), “‘The Man who Made the Song Was Blind’: Representations of Homer in Modern Times I”, *Pharos* 12: 129-50.
- Most, Glenn Warren (2001), *Leggere Raffaello. La Scuola di Atene e il suo pre-testo*, Torino: Einaudi.
- (2004), “How many Homers?”, in Anna Santoni (ed.), *L’Autore multiplo*, Pisa: Scuola Normale Superiore, 1-14.
- Petruzzelli, Giusy (2014), *Dal Limbo al Parnaso. Modelli iconografici e visioni del mondo*, in Luisa Rotondi Secchi Tarugi (ed.), *Roma pagana e Roma cristiana nel Rinascimento*. Atti del XXIV convegno internazionale Chianciano Terme-Pienza, 19-21 luglio 2012, Firenze: Cesati, 173-83.
- Poliziano, Angelo (1996), *Silvae*, a cura di Francesco Bausi, Firenze: Olschki.
- (2002), *Liber epigrammatum Graecorum*, a cura di Filippomaria Pontani, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

- Pontani, Filippomaria (2005), "A Byzantine Portrait of Homer", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 68: 1-26.
- (2011), *Sguardi su Ulisse. La tradizione esegetica greca all'Odissea*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Reale, Giovanni (1999), *Raffaello: Il "Parnaso": una rilettura ermeneutica dell'affresco con la prima presentazione analitica dei personaggi e dei particolari simbolici*, Milano: Rusconi.
- Redig de Campos, Deoclecio (1935), "Il ritratto del poeta Ennio nella Stanza della Segnatura", *Roma. Rivista di studi e di vita romana* 13: 193-200.
- Rijser, David (2012), *Raphael's Poetics: Art and Poetry in High Renaissance Rome*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Rizzo, Silvia (1998), "Omero, lingua volgare e lingua grammaticale: riflessioni in margine a luoghi di Pier Candido Decembrio, Angelo Decembrio e Annio da Viterbo", *Rinascimento* s. 2, 38: 337-44.
- Rocco, Alessandra (2000), *Carlo Marsuppini traduttore d'Omero. La prima traduzione umanistica in versi dell'Iliade (primo e nono libro)*, presentazione di Renata Fabbri, Padova: il Poligrafo.
- Salzberg, Rosa (2011), *La lira, la penna e la stampa: cantastorie ed editoria popolare nella Venezia del Cinquecento (The Lyre, the Pen and the Press: Performers and Cheap Print in Early Cinquecento Venice, 2008)*, traduzione di Luisa Casanova Stua, con la collaborazione di Eleonora Nespoli, Milano: CRELEB.
- Silvano, Luigi, (2010), *Angelo Poliziano, Appunti per un corso sull'Odissea*. Editio princeps del Par. gr. 3069, a cura di Luigi Silvano, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Tarzia, Fabio (2000), *Libri e rivoluzioni. Figure e mentalità della Roma di fine ancien régime (1790-1800)*, Milano: Franco Angeli.
- Taylor, Paul (2009), "Julius II and the Stanza della Segnatura", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 72: 103-41.
- Valla, Lorenzo (1541), *Homeri poetarum omnium principis Ilias per Laurentium Vallam Latio donata*, Lugduni: apud Seb. Gryphium.
- Vasari, Giorgio (1568), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze: Giunti.
- Vicci, Raffaella, in stampa, "Omero e il giovane rapsodo nella Stanza della Segnatura di Raffaello", in Valentina Prosperi e Valeria Flavia Lovato (eds), *Omero nel Rinascimento*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Wickhoff, Franz (1893), "Die Bibliothek Julius II", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 14: 49-64.