

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE
IMMANENTE
DANS LA POÉSIE LATINE

HUIT EXPOSÉS SUIVIS DE DISCUSSIONS
PAR
JÜRGEN PAUL SCHWINDT, ARND KERKHECKER,
ERNST A. SCHMIDT, ALAIN DEREMETZ,
ELAINE FANTHAM, STEPHEN HINDS,
MARIO CITRONI, ALESSANDRO BARCHIESI

Introduction de Ernst A. SCHMIDT

Entretiens préparés et présidés par Ernst A. Schmidt

Avec la participation de François Paschoud et Claudia Wick

Index rédigé par Lavinia Galli Milić

FONDATION HARDT
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE
VANDŒUVRES – GENÈVE

Les premiers «Entretiens sur l'Antiquité classique» ont eu lieu en 1952, du 8 au 13 septembre. Dans l'avant-propos du volume où ils sont consignés, le Baron Kurd von Hardt en donne la définition. La voici: «Chaque année, au siège de la Fondation à Vandœuvre, auront lieu des 'Entretiens sur l'Antiquité classique', au cours desquels des spécialistes, représentant plusieurs pays, feront des exposés sur un domaine choisi et, au cours des discussions, procéderont à d'enrichissants échanges de vue.»

Conçue et mise au point par des savants tous aujourd'hui décédés – parmi eux Ludwig Curtius, Bruno Snell, Kurt von Fritz, Albin Lesky, Theodor Klauser, Olof Gigon –, l'institution s'est révélée viable. Quarante-sept fois, des savants de divers pays se sont réunis en été à Vandœuvre; les «Entretiens» ont été régulièrement publiés.

FONDATION HARDT
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

ENTRETIENS

TOME XLVII

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

IMMANENTE

DANS LA POÉSIE LATINE

Introduction de Ernst A. SCHMIDT

Entretiens préparés et présentés par Ernst A. Schmidt

Avec la participation de François Paschoud et Claude Wahlen

Index rédigé par Lavinia Gade Møller

VANDENHOEVE & GENEVE

21-25 AOÛT 2009

ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

TOME XLVII

L'HISTOIRE LITTÉRAIRE
IMMANENTE
DANS LA POÉSIE LATINE

HUIT EXPOSÉS SUIVIS DE DISCUSSIONS

PAR

JÜRGEN PAUL SCHWINDT, ARND KERKHECKER,
ERNST A. SCHMIDT, ALAIN DEREMETZ,
ELAINE FANTHAM, STEPHEN HINDS,
MARIO CITRONI, ALESSANDRO BARCHIESI

Introduction de Ernst A. SCHMIDT

Entretiens préparés et présidés par Ernst A. Schmidt

Avec la participation de François Paschoud et Claudia Wick

Index rédigé par Lavinia Galli Milić

VANDŒUVRES – GENÈVE

21-25 AOÛT 2000

02 6 296

Ces Entretiens ont été organisés et ce volume a été publié avec le concours financier de

- la Commune de Vandœuvre;
- la "Vereniging der Freunde der Universität Tübingen (Universitätsbund)";
- "Humanismus Heute, Stiftung des Landes Baden-Württemberg".

1312-02660/39

870

07/2002

"1901263707"



ISSN 0071-0822

ISBN 2-600-00747-4

TOUS DROITS RÉSERVÉS
© 2001 by Fondation Hardt, Genève

PRÉFACE

Le sujet des Entretiens de 2000 a été proposé par le professeur Ernst A. Schmidt, qui a été chargé par le Comité scientifique de la Fondation Hardt de les préparer et de les diriger. Selon une pratique récemment introduite, c'est lui-même qui a rédigé l'introduction qu'on lira en tête du présent volume. Il y explique beaucoup mieux que je ne saurais le faire les buts et les lignes directrices du colloque.

La Commune de Vandœuvres, sur le territoire de laquelle se situent les bâtiments de la Chandoleine, soutient depuis plusieurs années son activité par un substantiel subside. Les autorités communales ont souhaité que la somme allouée ne disparût pas anonymement dans le budget général de la Fondation. D'entente avec elles, il a été décidé que, désormais, le montant alloué par la commune serait affecté à la publication du volume annuel d'Entretiens. Dans le contexte actuel, ce montant couvre approximativement les deux tiers des frais d'impression. Les organes de la Fondation Hardt expriment à la commune de Vandœuvres l'expression de leur profonde gratitude pour ce soutien, qui allège quelque peu le lourd fardeau financier qui menace à terme le bon fonctionnement de notre institution.

La Deutsche Forschungsgemeinschaft alloue à la Fondation, chaque année, depuis très longtemps, un important subside, qui permet de couvrir pratiquement l'ensemble des dépenses de notre bibliothèque. Notre reconnaissance est acquise à cette institution, qui nous permet ainsi de maintenir à jour l'instrument de travail qui constitue la principale raison qui attire nos hôtes à Vandœuvres.

L'organisation des Entretiens 2000 a en outre bénéficié d'un soutien financier de la « Vereinigung der Freunde der Universität Tübingen (Universitätsbund) » et de « Humanismus Heute, Stiftung des Landes Baden-Württemberg », auxquels vont aussi nos remerciements.

Une fois de plus, Bernard Grange a préparé les communications et les discussions pour l'impression et assuré la correction des épreuves, avec sa désormais célèbre minutie. Il a été secondé pour la compilation des indices par Madame Lavinia Galli Milić, assistante à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève. Les auteurs et les futurs lecteurs leur doivent et leur devront la qualité de la présente publication. Un grand merci s'adresse donc aussi à eux.

Les volumes I à XII de la série des Entretiens portent, sur la page de titre et sur la jaquette, la simple mention «Entretiens sur l'antiquité classique tome x». Dans les volumes XIII et XIV, la mention «publiés par Olivier Reverdin» est ajoutée sur la page de titre, mais non point sur la jaquette. Du volume XV au volume XXIII, cette mention paraît aussi sur la jaquette. Dès le volume XXIV, le nom de Bernard Grange s'ajoute aux deux endroits à celui d'Olivier Reverdin. Dès le volume XLII, la formule change, et d'autres noms apparaissent. Bernard Grange, qui sait mieux que d'autres que l'humilité est, ou devrait être, la vertu première de tout philologue, a souhaité que son nom disparût et de la page de titre, et de la jaquette. Ce désir doit être non seulement respecté, mais aussi imité. C'est pourquoi, dès le volume XLVII, le haut de la page de titre et celui de la jaquette retrouvent, sinon une nudité édénique, du moins leur originelle et calviniste simplicité.

François Paschoud

Président du Conseil de la Fondation

TABLE DES MATIÈRES

	Einleitung par Ernst A. SCHMIDT	IX
I.	JÜRGEN PAUL SCHWINDT	
	<i>Literaturgeschichtsschreibung und immanente Literaturgeschichte.</i>	
	<i>Bausteine literarhistorischen Bewusstseins in Rom</i>	1
	Discussion	27
II.	ARND KERKHECKER	
	<i>Zur internen Gattungsgeschichte der römischen Epik: das Beispiel Ennius</i>	39
	Discussion	89
III.	ERNST A. SCHMIDT	
	<i>Das Selbstverständnis spätrepublikanischer und frühaugusteischer Dichter in ihrer Beziehung zu griechischer und frührömischer Dichtung</i>	97
	Discussion	134
IV.	ALAIN DEREMETZ	
	<i>Énée aède.</i>	
	<i>Tradition auctoriale et (re)fondation d'un genre</i>	143
	Discussion	176
V.	ELAINE FANTHAM	
	<i>Roman Elegy: Problems of Self-Definition, and Redirection</i>	183
	Discussion	212

VI.	STEPHEN HINDS	
	<i>Cinna, Statius, and 'Immanent Literary History' in the Cultural Economy</i>	221
	Discussion	258
VII.	MARIO CITRONI	
	<i>Affermazioni di priorità e coscienza di progresso artistico nei poeti latini</i>	267
	Discussion	305
VIII.	ALESSANDRO BARCHIESI	
	<i>Genealogie letterarie nell'epica imperiale. Fondamentalismo e ironia</i>	315
	Discussion	355
	INDICES	363

EINLEITUNG

Nachdem Literaturgeschichte erneut in das Zentrum auch literaturwissenschaftlichen Interesses getreten ist¹, stellt sich angesichts der wieder neu ernstgenommenen Geschichtlichkeit von Literatur und der literarischen Bildung der Autoren generell auch die Frage, inwieweit die Werke schon selbst einen literaturgeschichtlichen Horizont implizieren, literaturgeschichtliche Aussagen enthalten und zu literaturgeschichtlichen Problemen und Aspekten Stellung beziehen, eine Frage, die in diesen *Entretiens* an Werke der römischen Poesie gerichtet wird. Der Satz, "Für die römische Literatur als Rezeptions-Literatur ist kennzeichnend, dass literarische Praxis von Anfang an von Reflexion begleitet ist", stösst sicher ebenso allgemein auf Zustimmung wie die Einsicht, dass sich in solchen literaturtheoretischen Äusserungen "systematische und historische Ansätze" finden². Die expliziten Aussagen der Dichter sind jedoch nicht der einzige zu befragende Komplex. Für Antworten auf die Frage, "wie die Autoren jeweils die Entwicklung der lateinischen Literatur sahen und welchen Platz sie sich selbst darin zuwiesen"³, auf die Frage also nach dem jeweiligen Bild der römischen Literaturgeschichte, des eigenen Ortes in dieser Geschichte, der Sicht der jeweiligen Gattungsgeschichte einschliesslich der geschichtlichen

¹ Vgl. z.B. D. PERKINS, *Is Literary History Possible?* (Baltimore and London 1992), 11: "Thus literary history is again at the turbulent center of literary studies".

² G. VOGT-SPIRA, Artikel "Literaturtheorie. II. Lateinisch", in *Der Neue Pauly* 7 (1999), 349f.

³ E. FANTHAM, *Literarisches Leben im antiken Rom. Sozialgeschichte der römischen Literatur von Cicero bis Apuleius* (Stuttgart-Weimar 1998), 6 (Deutsche Übersetzung von *Roman Literary Culture. From Cicero to Apuleius* [Baltimore 1996]).

Differenz der eigenen Realisierung der Gattung zu ihrer Tradition, bieten auch andere Elemente und Aspekte poetischer Werke Hinweise.

Unter den expliziten Aussagen verdienen besondere Aufmerksamkeit sowohl die Passagen, in denen die Dichter Erstheit oder Neuheit für ihr Werk beanspruchen, als auch die Ankündigungen von Werken sowie sonstige die Zukunft betreffende Sätze wie Wünsche und Voraussagen. Denn Erstheits- und Neuheitsansprüche setzen ein bestimmtes Bild der literarischen Tradition und der Lesererwartung voraus und stellen vor die Frage von Kontinuität und Diskontinuität der Literaturgeschichte. Pläne, Projekte, Prophezeiungen, Wünsche wiederum sind als Zukunftsbilder mit impliziter Gegenwarts- und Vergangenheitsdeutung ein Teil des Geschichtlichen; "vergangene Zukünftigkeiten" haben sich immer mehr als Gegenstand der Geschichtswissenschaft etabliert⁴.

Bei den impliziten literaturgeschichtlichen Urteilen und Verfahren lassen sich ebenfalls verschiedene Grundtypen unterscheiden. Im Fall von Zitaten und Anspielungen besteht das Programm der immanenten Literaturgeschichte in dem Versuch der Historisierung der Intertextualitätsforschung: es wird die Aufgabe gestellt zu analysieren, welche intertextuellen Beziehungen unter welchen Bedingungen als implizit geschichtliche und zwar insbesondere literaturgeschichtliche zu verstehen sind. Selbst in der extremsten Fassung der Intertextualität, dem Tod des Autors, bleibt die Historizität des Textes konstitutiv für seine Eigenart. So wie es einerseits methodisch naiv ist, die Ablehnung einer bestimmten Interpretation mit der Berufung auf die Autorintention zu begründen, da auch die Ermittlung der Autorintention durch Textinterpretation geschieht und es daher die Autorintention nur in der Form der (von einem Leser ermittelten, gedeuteten und formulierten) Textintention gibt⁵,

⁴ Vgl. L. HÖLSCHER, *Die Entdeckung der Zukunft* (Frankfurt am Main 1999).

⁵ Vgl. E.A. SCHMIDT, "New Approaches to Ancient Poetry—Theory and Practice", Review of: *Modern Critical Theory and Classical Literature*, ed. by I.J.F.

so darf andererseits Intertextualität die Intentionalität und geschichtliche Position und infolgedessen auch die eventuelle literaturgeschichtliche Selbstpositionierung eines individuellen Textes nicht leugnen.

Weiter können Aussagen in einer Dichtung metaphorisch und solche Metaphern immanent literaturgeschichtlich sein. In diesen Fällen stellt sich die schwierige Frage, welche Signale auf den metaphorischen Charakter eines Wortes oder Satzes im poetologischen und literaturgeschichtlichen Sinn deuten, ob und unter welchen Bedingungen einzelne Metaphern strukturell zu einem ganzen Geflecht zusammentreten und die Allegorese als Interpretationsmethode erlauben, wo hingegen die Annahme literarhistorischer Allegorie zur Sinndepotenzierung des Textes führen würde.

Auch poetische Verfahrensweisen transportieren, in Übereinstimmung und Abweichung von Werken der Vergangenheit, literaturgeschichtliche Einsichten. Die Problematik, aber auch die Produktivität einer darauf gerichteten Analyse besteht darin, dass sich die Grenzen zur Dichtungsinterpretation verwischen. Eben dies ist aber, zwar weniger evident, auch bei der Intertextualitäts- und Metaphern-Untersuchung der Fall. Ausserdem scheint die methodische Schwierigkeit gerade für das Programm der immanenten Literaturgeschichte als Interpretationskategorie zu sprechen, indem aus ihr erhellt, dass es sich um eine in die hermeneutische Arbeit an Dichtung zu integrierende Frage handelt, nicht um eine beliebige Sonderaufgabe.

Das Programm einer immanenten Literaturgeschichte schliesst die Auffassung ein, dass literaturgeschichtliche Fragen legitim und sinnvoll seien und Antworten auf sie gesucht werden müssen, dass also, mit David Perkins zu sprechen, Literaturgeschichte trotz ihrer Unmöglichkeit notwendig sei⁶. Seine Diagnose⁷, der

DE JONG & J.P. SULLIVAN (Leiden-New York-Köln 1994), in *IJCT* 4.3 (1998), 433-449; hier: 443.

⁶ D. PERKINS (vgl. Anm.1), 17.

⁷ D. PERKINS (vgl. Anm.1), IX.

“Versuch jeder Literaturgeschichte, die Entwicklung der Literatur zu erklären, die sie beschreibt”, sei “immer erfolglos”, verfehlt freilich, so richtig sie ist, die Aufgabe von Literaturgeschichte. Um ‘Erklärung’ (“to explain”), d.h. um die Etablierung eines notwendigen Ursache-Wirkung-Zusammenhangs einschliesslich der Bewegung infolge einer Finalursache (Teleologie), kann es gar nicht gehen: Geschichte ist keine Prognostik vergangener Zukunft. Beschreibung und Erzählung sind die angemessenen historiographischen Verfahren; beide sind auf Verstehen gerichtet, wie sie ebenso bereits von Verstehen ausgehen. Andererseits muss gerade dem, der Geschichte für sinnvoll und notwendig hält (und dabei auf die bezeichnete unangemessene Erwartung an ihre Leistung verzichtet), Perkins’ Analyse der Schwierigkeiten von Literaturgeschichte willkommen sein.

Immanente Literaturgeschichte leistet auf verschiedene Weise einen Beitrag zur Literaturgeschichte. Die geschichtliche Folge immanenter literaturgeschichtlicher Selbstpositionierungen der Autoren ist selbst ein Teil der Literaturgeschichte. Diese Selbstpositionierungen können unser Bild der Literaturgeschichte verdeutlichen, sei es, indem wir zu der Überzeugung gelangen, sie übernehmen zu können, sei es, indem wir ihnen unsere eigene Beurteilung entgegensetzen, weil wir sie als parteilich und als Verzerrung erkennen⁸. Als integrierende Bestandteile der Werke bereichern sie deren Interpretation und gehen insofern ebenfalls wieder in die Literaturgeschichte ein.

‘Immanente Literaturgeschichte in römischen Dichtungen’ ist also, wie aus dieser Skizze hervorgeht, nicht mit der besonders von den russischen Formalisten vertretenen Theorie zu verwechseln, der Veränderungsprozess der Literatur sei (fast) ausschliesslich literaturimmanent, eine Sicht der literarischen Reihe, die ebenfalls ‘immanente Literaturgeschichte’ genannt

⁸ Vgl. D. PERKINS (vgl. Anm.1), 21: “One very important type of literary history is written for the purpose of distorting, attacking, or revising the past, or repressing a portion of it. Poets and novelists frequently generate such literary history in order to clear space for their own work”.

werden kann⁹. Das von römischen Dichtern in ihren Werken, also 'immanent', gegebene Bild der Literaturgeschichte ist nicht *eo ipso* das einer immanenten Literaturgeschichte in dem Sinn, dass sie alle Entwicklungen innerliterarisch begründeten. Die Teilnehmer der Konferenz untersuchen Literaturgeschichte in Äusserungen und Verfahren römischer Dichter in ihren Werken; sie vertreten nicht die Theorie, Literaturgeschichte sei ein ausschliesslich literaturimmanenter Prozess.

In den hier vorgelegten Vorträgen und Diskussionsbeiträgen finden sich insbesondere die folgenden Umschreibungen, Definitionen oder Teilaspekte des mit 'immanente Literaturgeschichte' zu konstituierenden Gegenstands eines Forschungsinteresses: 'interne' Literaturgeschichte, *histoire auctoriale de la poésie latine*, *histoire littéraire implicite*, *storia letteraria implicita*, immanente Selbsthistorisierung der Dichter, historisierende Selbstauslegung in römischen Dichtungen, *the poet's own gestures of literary historical positionality*, Geschichtlichkeit der inneren Form, *temporalità dell'inter-testualità*.

Die Forschergruppe, die sich zu den *Entretiens* des Jahres 2000 in Vandœuvres zusammenfand, war nach Alter, Nation, Sprache, Wissenschaftskultur und methodischer Ausrichtung, ganz im Sinn der Tradition der Jahrestagungen der Fondation Hardt, bunt gemischt. Entsprechend vielfältig sind die zu der übergreifenden Fragestellung vorgelegten Referate und die Beiträge in den Diskussionen. Die Konferenz scheint insgesamt den Eindruck zu rechtfertigen, dass 'immanente Literaturgeschichte' einen Aspekt, eine Frageintention für den wissenschaftlichen Umgang mit poetischen Texten darstellt, in deren Horizont sich Vertreter verschiedener literaturwissenschaftlicher Richtungen produktiv miteinander verständigen und mit deren Hilfe sie zum Teil eigene Grenzen öffnen und Barrieren zu anderen überwinden können.

⁹ Vgl. D. PERKINS (vgl. Anm.1), 154: "immanent literary history" (in Kapitel 7: "Theories of Immanent Change").

Jürgen Paul Schwindt (Heidelberg) exponiert auf Wunsch des für die Gesamtorganisation Verantwortlichen das Thema der *Entretiens* von einer Skizze seiner *Prolegomena zu einer "Phänomenologie" der römischen Literaturgeschichtsschreibung. Von den Anfängen bis Quintilian* (Hypomnemata Heft 130 [Göttingen 2000]) aus. Die Darstellung antiker Literaturgeschichtsschreibung als Phänomenologie trägt zur Reflexion darauf bei, was eigentlich literaturgeschichtliches Interesse sei. Sie kann zu der Einsicht führen, dass es verschiedene Formen literaturgeschichtlichen Interesses gibt, und uns auf diese Weise über unsere eigenen Vorstellungen aufklären, d.h. diese allererst explizit machen, sie gegebenenfalls relativieren oder sie uns mit Gründen für ihre grössere Angemessenheit zurückgeben. Schwindts Überblick über verschiedene Formen literaturgeschichtlichen Interesses in der römischen Literaturgeschichtsschreibung nutzt "die Einführung objektiver und immanenter Literaturgeschichte" in Ciceros *Brutus* als Scharnier, um zu dem Gegenstand der *Entretiens* überzugehen. Die Analyse von Grabepigrammen älterer römischer Dichter mit ihrer Ruhmrede bildet den Ausgang. Danach diskutiert Schwindt die Relation von Neuheit, Wagnis, göttlicher Inspiration und Geschichte, von Diadochie und Geschichte, von epigonaler Disposition und literaturgeschichtlichem Bewusstsein.

Arnd Kerkhecker (Oxford), der gerade eine Monographie über das Jambenbuch des Kallimachos vorgelegt hat¹⁰, befasst sich im Anschluss an methodische Reflexionen zu dem Projekt immanente Literaturgeschichte im Horizont der Frage nach dem 'römischen Hellenismus', d.h. nach der frühen römischen Dichtung als hellenistischer Dichtung in Rom bzw. in der Volkssprache, mit dem literaturgeschichtlichen Selbstverständnisses des Ennius in den *Annales* im Sinn seiner Wahl einer Tradition. Er charakterisiert zunächst das *Œuvre* des Ennius insgesamt als hellenistisch und gelangt damit vor die Aufgabe, die *Annales* als ein hellenistisches Epos zu verstehen. In gründlicher

¹⁰ A. KERKHECKER, *Callimachus' Book of Iambi* (Oxford 1999).

Auseinandersetzung mit Cameron¹¹ rehabilitiert er die Grundposition von Konrat Ziegler¹² und erkennt in der hellenistischen Regional- und κτίσις-Epik die entscheidenden Anknüpfungspunkte für die 'Ρωμαϊκά des Ennius. Es folgen Interpretationen zum Anfang von *Annales* I und VII, in denen Kerkhecker die originelle Verbindung von Kallimachos und Homer und die Neuartigkeit des Gedichts, Neuartigkeit im Sinn der hellenistischen Meister, in der Selbstdarstellung des Dichters sowie dessen die τέχνη ins Zentrum stellenden Erstheitsanspruch hervorhebt und den Anfang dessen, was Zinn "Weltgedicht" nannte¹³, gewissermassen vordatiert.

Ernst A. Schmidt (Tübingen) analysiert das explizite und implizite literaturgeschichtliche Selbstverständnis in den autobiographischen Epen Ciceros, bei Lukrez und Catull, in Vergils *Bucolica* sowie in Horazens *Epoden* und *Satiren*. Gegenüber dem verschieden akzentuierten römischen Hellenismus Ciceros, Lukrezens und Catulls, der auch bei Erst- und Neuheitsanspruch kein Bewusstsein einer neuen Epoche, aber klare Differenzierungen erkennen lässt, macht sich bei Vergil und Horaz Epochenbewusstsein zugleich mit geschichtlichen Urteilen vernehmbar¹⁴.

Alain Deremetz (Lille) untersucht, von *Aen.* 4, 14, *quae bella exhausta canebat* ausgehend, die Erzählung des Aeneas am karthagischen Königshof als Vergils "manifeste poétique interne", mit welchem der Dichter die Tradition verdeutlicht, die er sich im Epos insgesamt schafft. Römisches Epos als notwendigerweise intertextuelle Dichtung konstituiert sich allein im Rahmen des Dialogs mit griechischer Vergangenheit. Die

¹¹ A. CAMERON, *Callimachus and his Critics* (Princeton 1995).

¹² K. ZIEGLER, *Das hellenistische Epos. Ein vergessenes Kapitel griechischer Dichtung. Mit einem Anhang: Ennius als hellenistischer Epiker* (Leipzig 1966).

¹³ E. ZINN, "Die Dichter des alten Rom und das Weltgedicht", in *Antike und Abendland* 5 (1956), 7-26.

¹⁴ Vgl. E.A. SCHMIDT, *Die augusteische Literatur. System in Bewegung*, Schriften der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg (erscheint voraussichtlich 2002).

methodologischen und literaturtheoretischen Überlegungen des Verfassers von *Le miroir des Muses*¹⁵ verdienen besondere Beachtung.

Elaine Fantham (Cambridge/England)¹⁶ geht den Wandlungen der römischen Elegie und ihres Selbstverständnisses nach. Ihre These ist es, dass die Elegie bei Gallus noch umfassend war, der Erfolg seiner Liebeselegien aber, fortgeführt von Propertius Cynthiabuch, die Gattung einengte, die Elegiker dann jedoch, und zwar nicht erst Ovid im dritten *Amoresbuch*, sondern schon Propertius von 2,10 an, die Gattung wieder zu erweitern versuchten. Frau Fantham schliesst mit der Frage, warum es trotz der bei Ovid wieder erreichten Spannweite elegischer Themen und Formen keine spätere elegische Dichtung von Bedeutung gegeben hat.

Stephen Hinds (Seattle), der Autor von *Allusion and Intertext* (Cambridge 1998), stellt sich der neueren Kritik, die eine als "new-historicist" oder "cultural-materialist" zu charakterisierende Forschungsrichtung gegenüber der bisherigen Literaturgeschichtsschreibung als einem nur ästhetischen und nicht in den sozio-ökonomischen Bedingungen literarischer Produktion fundierten Unternehmen äussert¹⁷. Anders als die Vertreter dieser Richtung ersetzt er nicht die eine durch die andere Verfahrensweise, sondern sucht beide zu vereinen und zwar hier im Blick auf immanente literarische und auf andere Formen kultureller Selbstpositionierung. Er führt dies an zwei Fallstudien durch, an Cinnas Epigramm zum Geschenk einer wertvollen Rolle der *Phainomena* Arats (fr. 11 Blänsdorf) und an Statius, *silv.* 2, 2, 83-97 (zur sorrentinischen Villa des Pollius Felix). Mit diesem Beitrag erweitert sich der Horizont des gemeinsam erkundeten Themas explizit um die entscheidend wichtige Hinsicht des Zusammenhangs der Literaturgeschichte mit allen

¹⁵ A. DEREMETZ, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome* (Villeneuve d'Ascq [Nord] 1995).

¹⁶ Vgl. o. Anm.3.

¹⁷ Vgl. besonders TH. HABINEK, *The Politics of Latin Literature* (Princeton 1998).

anderen Geschichten, welcher Zusammenhang in den anderen Referaten entweder aus methodischen Gründen ausgespart bleibt oder nur angedeutet ist (z.B. in den Untersuchungen von M. Citroni oder E.A. Schmidt).

Mario Citroni (Florenz), der vor einigen Jahren eine Studie über Dichtung und ihre Leser in Rom verfasst hat¹⁸, macht das in dem expliziten Erstheitsanspruch römischer Dichter versteckte Problem sichtbar, wie sich das zugleich bekundete Qualitäts- und Vollkommenheitsbewusstsein mit der allgemeinen Vorstellung vereinen lasse, dass alle Erfindungen zu ihrer Perfektionierung eines Prozesses bedürfen und also im Stadium des Anfangs notwendig noch unvollkommen sind. Nach der Durchmusterung der wichtigsten Belege kommt Citroni zu der Lösung des Problems: Erstheit wird im Sinn der kanonischen Verwirklichung der jeweiligen Gattung beansprucht, womit die eventuellen Vorgänger einer blossen Vorbereitungsphase zugewiesen werden, ein Verfahren, in dem sich das Bild der griechischen Literatur spiegelt, nach dem der jeweils älteste auch als der beste Vertreter seiner Gattung galt. Das Fortschrittsprinzip betrifft bei Aristoteles nicht die gesamte Geschichte einer Gattung, sondern nur die Initialphase. Entsprechend folgt auch der erreichten Perfektion nicht notwendig Dekadenz; vielmehr macht die erworbene Reife weiterhin vollkommene Werke möglich. Das Dekadenzdenken im Blick auf literarische Entwicklungen kommt im Zusammenhang mit der Redekunst auf, und dieses Bewusstsein oratorischer Dekadenz steht im Zentrum des Epigonengefühls der nachaugusteischen Kultur.

Alessandro Barchiesi (Arezzo/Siena), bekannt u.a. durch sein Ovidbuch¹⁹ und eine Reihe von jüngeren Aufsätzen zu dem von ihm behandelten Gebiet (vgl. die Anmerkungen zu seinem Beitrag), arbeitet für die kaiserzeitliche Epik insbesondere der

¹⁸ M. CITRONI, *Poesia e lettori in Roma antica* (Roma-Bari 1995).

¹⁹ A. BARCHIESI, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo* (Roma-Bari 1994).

flavischen Epoche die eigentümliche Polarität zwischen Übersteigerung der traditionellen Gattungsqualitäten ("super-epica", "epica 'pura', canonica, [...] persino eccessiva", "pienezza che è anche altezza e grandiosità", "fondamentalismo": "purezza e assolutezza") und den ihnen entgegenwirkenden Reduktions- und Ironieverfahren (bis hin zu "sabotaggio dell'epos") heraus. Das Interpretationsprogramm einer für die flavische Epik konstitutiven Spannung zwischen exemplarischer oder idealer und gleichsam quintessenzialer Epik und ihrer ironischen Brechung und Ironisierung führt zu überraschenden Beobachtungen und gewinnt Profil in anregenden Einzelinterpretationen. In diesem Antagonismus in den betrachteten Epen findet zuletzt die kaiserzeitliche Spannung im römischen Selbstverständnis zwischen einer auf (vor allem kriegsrischer) Leistung beruhenden Ethik und dem *otium* einer Friedenszeit ihren Ausdruck, eine Dichotomie auch des zeitgenössischen literarischen Systems, die demnach auch noch in eine der beiden kontrastierenden Einheiten eindringt. Und indem dabei einerseits epische Modelle aufgegriffen und intensiviert und andererseits zugleich sub- und antiepische Gattungen und Texte in Dienst genommen werden (insbes. die erotische Elegie und generell Ovids Dichtungen), vollzieht sich die zeitgenössische Wirklichkeitsverarbeitung im Epos als Auseinandersetzung mit den für die Grundproblematik semantisch bedeutsamen Stilen, Formen und Stationen der Literaturgeschichte.

Ernst A. SCHMIDT

I

JÜRGEN PAUL SCHWINDT

LITERATURGESCHICHTSSCHREIBUNG UND IMMANENTE LITERATURGESCHICHTE.

BAUSTEINE LITERARHISTORISCHEN BEWUSSTSEINS IN ROM

Die Literaturgeschichte, einst die Paradedisziplin der Klassischen Philologie, ist im 20. Jahrhundert in schweres Fahrwasser geraten. Erst seit Mitte der 80er Jahre erlebt sie im Gefolge einer wiedererstarkten Kulturgeschichte ihr erstaunliches *come-back*. An der wechsellvollen Geschichte der Literaturgeschichte läßt sich zuweilen besser als an erklärten Programmschriften der philologischen Fächer ablesen, wie es um diese bestellt sei. Doch kann das programmatische Schrifttum durchaus als erste Orientierung auf dem Feld der Literatur- und Wissenschaftsgeschichte dienen. Markante Zäsuren der deutschen Fachgeschichte gehen nicht selten mit Bekenntnissen zum Stellenwert der Literaturgeschichte einher: Friedrich August Wolfs *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft*¹, August Boeckhs *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*², die Antrittsvorlesungen von Richard Heinze (*Die gegenwärtigen Aufgaben der römischen Literaturgeschichte* [Leipzig 1906])³, Werner Jaeger

¹ In *Museum der Alterthums-Wissenschaft* 1, hrsg. v. F.A. WOLF u. P. BUTTMANN (Berlin 1807), 1-145.

² Hrsg. v. E. BRATUSCHECK (Leipzig 1877; ²1886).

³ In *NJbb* 19 (1907), 161-75.

(*Philologie und Historie* [Basel 1914])⁴ und Hans Robert Jaufß (*Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?* [Konstanz 1967])⁵, letztere in der Vermittlung durch Manfred Fuhrmann⁶, Wilfried Barner⁷, Richard Kannicht⁸ und Ernst A. Schmidt⁹, bezeichnen jeweils Wendepunkte in der wissenschaftlichen Ausrichtung der (deutschen) Klassischen Philologie.

Vermehrte literaturgeschichtliche Anstrengungen können Anzeichen eines florierenden wissenschaftlichen Betriebes sein: Das Bedürfnis nach Übersicht über die Fülle bereits gesichteten, erschlossenen Materials führt auf den Versuch der literarhistorischen Synthese oder wenigstens die wohldisponierte, themen- oder gattungsorientierte Darstellung. Sie können aber auch Symptom einer Krise sein, einer Krise der Literatur. Die historische Bilanz eröffnet Möglichkeiten zur besseren Einschätzung und Diagnose des Übelstands und sucht zugleich Richtpunkte zu benennen, die der Entwicklung und Förderung 'neuer' Literatur dienen können.

In diesem letzteren Sinne ist die altphilologische Literaturgeschichte nie Literaturgeschichte gewesen. Ihr Gegenstand hat sich über die lange zeitliche Distanz wie von selbst historisiert. Keine noch so gewieft Darstellung kann ihn zurückholen in

⁴ In *NJbb* 37 (1916), 81-92 (auch in: W. J., *Humanistische Reden und Vorträge* [Berlin 1960], 1-16).

⁵ Erschienen unter dem Titel *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* zunächst in der Reihe *Konstanzer Universitätsreden*, hrsg. v. G. HESS, Heft 3 (Konstanz 1967; 1969), sodann in H.R. JAUFß' Aufsatzsammlung *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt a.M. 1970), 144-207.

⁶ V.a. in Auseinandersetzung mit Hermann TRÄNKLE in dem Bändchen *Wie klassisch ist die klassische Antike?* (Zürich/Stuttgart 1970).

⁷ W. B., "Neuphilologische Rezeptionsforschung und die Möglichkeiten der Klassischen Philologie", in *Poetica* 9 (1977), 499-521.

⁸ R. K., "Der alte Streit zwischen Philosophie und Dichtung" — Grundzüge der griechischen Literaturauffassung, in DERS., *Paradeigmata — Aufsätze zur griechischen Poesie*, hrsg. v. L. KÄPPEL u. E.A. SCHMIDT (Heidelberg 1996), 183-223.

⁹ E.A. S., "Nachdenken über das Fach Klassische Philologie im Jahr 1988. Aufgaben der Altphilologie im Verbund der historisch-hermeneutischen Geisteswissenschaften", in *1838-1988. 150 Jahre Philologisches Seminar der Universität Tübingen*, hrsg. v. R. KANNICHT (Tübingen 1990), 55-67.

die Gegenwart. Die Aequidistanz des Literarisch-Literaturkritischen und der Literaturgeschichte ist nicht mehr ohne weiteres gegeben. Der kompetitive, politisch-pädagogische Eifer des Literaturhistorikers ist der Gelassenheit des Literatur-Wissenschaftlers gewichen. Dieser historisch gegebene Status birgt, wiederum, beträchtliche Chancen und beträchtliche Gefahren in sich. Der Vorzug unparteilicherer Erörterung ist gegebenenfalls um den Preis unkonturierter profilloser Darstellung erkaufte, der das Literarische über seiner historischen Subsumierung zu kurz kommt.

Der epistemologische Status der Literaturgeschichtsschreibung ist erst in jüngerer Zeit zum Gegenstand intensiver Forschungen geworden. Es hat sich zuletzt weithin die Überzeugung durchgesetzt, daß die Literaturgeschichte Teil jenes großen Zusammenhangs der unendlichen Menge von Einzelerzählungen vorstellt, die die Universal- und Kulturgeschichte liefern kann. Die neueste Systemtheorie erscheint als Fortschreibung ihrer aufgeklärten Vorgängerin: der weltgeschichtlichen Entwürfe in Spätrenaissance und Barock. Unter umgekehrten Vorzeichen, wohlgemerkt: Sie hat die Autonomisierungsbestrebungen der idealistischen Periode nicht rückgängig gemacht, sondern auf die Spitze getrieben. Das Teilsystem 'Literatur' ist so geschlossen, daß es die abgedichtete Welt der alten Kosmiker in sich wiederholt und wie jene in Gott ihre Transzendenz, so nun selbst in der 'Umwelt' ihr Außen hat. Luhmanns Systemtheorie neigt, wie jede brillante Theorie, zu Übertreibungen¹⁰. Wichtig ist die 'Beobachtung', daß jedes System und so auch das Kunstsystem autopoesisch sein soll, d.h., es bringt sich selbst aus sich selbst hervor. Dies scheint evidentermaßen von

¹⁰ Für unsere Zwecke relevant v.a. N. L., "Das Kunstwerk und die Reproduktion der Kunst", in *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes*, hrsg. von H.U. GUMBRECHT und K.L. PFEIFFER (Frankfurt a.M. 1986), 620-672; DERS., "Weltkunst", in *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, hrsg. von N. L. / F.D. BUNSEN / D. BAECKER (Bielefeld 1990), 7-45; u. DERS., *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt a.M. 1995; als *stw* ebd. 1997).

der Literaturgeschichte zu gelten, die ihre Gegenstände immerzu selbst hervorbringt — mindestens in dem Sinne, daß sie die Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte an bestimmten Stellen sistiert und über diesen 'Eingriff' Positionen schafft, Konstellationen hervorbringt, die man dann literaturgeschichtlich nennen mag. Die Eingriffsstellen markieren zugleich, selbstverständlich, semantisch-interpretatorische 'Feststellungen'. Aus der Vielzahl möglicher Rezeptionsweisen wird mindestens eine herausgegriffen. Das εἰς τὴν der literaturhistorischen Similitäten ist mitentscheidend für die Konstruktion der literarhistorischen Genealogie.

Die demiurgische Aufgabe des Literarhistorikers ist dem Gegenstand verwandt, an dessen 'Erzeugung' und Beschreibung er sich versuchen muß: der Literatur. Es ist diese bald eingestandene, bald uneingestandene Affinität, die die altphilologische Literaturgeschichtsschreibung vor dem 'Nachteil' rettet, den sie — wie eingangs beschrieben — gegenüber ihren neuphilologischen Schwestern mitunter dadurch hat, daß sie 'zu spät' kommt. Die supplementierende Phantasie, die konstruktive Leistung literarhistorischer Kombination macht die starke Mittelbarkeit der Anschauung mehr als wett. Daß dies von vielen Klassischen Philologen so gesehen wird, ist wenig wahrscheinlich. Wenige auch werden den Ehrgeiz verspüren, Literaturgeschichte als Kunstgeschichte zu schreiben. Kein so abwegiger Gedanke eigentlich auf einem Terrain, das die künstlerische Literaturgeschichte so nahelegt. Roms 'Literaturgeschichten' sind, so man den Namen gelten läßt, Kunst- und Künstlergeschichten, und zwar in dem doppelten Sinne, daß 1) die *artifices* und ihre *ars*, nicht die *opera* im Vordergrund stehen, und daß 2) *artifices* über *artifices* schreiben. Von dieser grundsätzlichen Bestimmung bilden auch Autoren wie Nepos, der ältere Seneca und Sueton keine Ausnahme; und es ist nicht nur unsere vielleicht ein wenig idealisierende Einstellung, die die Vorgenannten zu unverächtlichen Zeugen artifizieller Artigraphie werden läßt; den Römern haben sie als sachverständige *artium scriptores* gegolten.

Die Kontaktzone zwischen alter und neuer, antiker und moderner Literaturgeschichte ist noch viel zu wenig beleuchtet, und man kann nicht sagen, daß sich die moderne Literaturwissenschaft bisher übermäßig für ihre antike(n) Verwandte(n) interessiert hat. Meine These ist, daß die eklatante Vernachlässigung antiker Literaturwissenschaft ihre Ursache hat

- 1) im Selbstverständnis einer um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert 'neu' sich formierenden literarhistorischen Tradition, die sich emphatisch als innovative 'wissenschaftliche' Ordnungsmacht erlebt und beschreibt;
- 2) im auffällig konstanten Wissenschaftsbegriff der modernen Literaturgeschichte, deren kategorialer, systematisch-'begrifflicher' Zugriff auf die antiken Dokumente die angemessene Wahrnehmung der Heterogenität und des Eigenrechts dieser Literatur lange verhindert hat;
- 3) im Unbehagen an der letzten Aufklärung über die literaturtheoretischen Implikationen des Literaturgeschichtlichen (über die Macht des Konglomerats der Literaturkritik und -geschichte über die 'Reservate' einer als authentisch erlebbar und bildend empfundenen Literatur; die Macht der literarkritischen Tradition auch über unsere eigene Kritikerschaft).

Was die Erforschung der antiken Literaturgeschichte also von vorneherein erschwert, ist nicht allein die katastrophal schlechte Überlieferung, auch nicht allein die gattungsmäßige Inkonstanz antiker Literaturgeschichtsschreibung: es ist vor allem der Umstand, daß sich über den 'authentischen' Diskurs der antiken Dokumente die Traditionen der sogenannten modernen Literaturhistorie gelegt haben; da diese sich (wenigstens in der Klassischen Philologie; Contes 'Einleitung' in seine *Lateinische Literaturgeschichte*¹¹ ist eine von wenigen nennenswerten Ausnahmen) von den ideologischen Implikationen ihres eigenen

¹¹ G.B. C., *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano* (Firenze 1987).

Schaffens bis heute nicht Rechenschaft geben, ist eine dreifache Verstellung des Traditionszusammenhangs zu konstatieren:

- 1) als selbstverständliche Grundannahme: die (vielleicht) dekonstruktionistisch-diskursanalytische Verstellung, die in dem hier gewählten wissenschaftsgeschichtlichen, also metaphilologischen Ansatz liegt;
- 2) die (wie immer geartete) methodische Voreinstellung der modernen Literaturgeschichtsschreibung;
- 3) die 'objektive' Verstellung, daß die antiken Texte so trümmerhaft überliefert sind, daß sich über das literaturhistorische (Erkenntnis)Interesse der Literaturhistoriker allenfalls auf dem Wege detaillierter phänomenologischer Analyse und Deskription etwas einigermaßen Zuverlässiges ermitteln läßt.

Phänomenologie meint zum einen, vordergründig, einen *logos* über die *phainomena* (Erscheinungsformen) literarhistorischen Interesses, zum anderen ist sie eine radikalisierte (diskursanalytisch aufgeklärte) Form der Hermeneutik (die ihre autodekonstruktiven Ansätze nur zu oft vergessen hat). Die Wahl der phänomenologischen Methode erweist sich als heilsamer Zwang: Eine als diskontinuierlich und zerrissen sich darstellende literaturhistoriographische Überlieferung läßt geschichtliche und geschichtsphilosophische Darstellung *a priori* nicht zu; der erzwungene phänomenologische Blick eröffnet nun aber durch weitgehende Ausschaltung der diachronischen Perspektive ungeahnte Anschlußmöglichkeiten an moderne, ja postmoderne Theorie; diese wird womöglich mit dem Ausmaß ihrer eigenen innovationslüsternen 'genetischen' Selbstvergessenheit konfrontiert; das Zauberwort ist die 'Praefiguration', und der wissenschaftsarchäologische Rekurs würde zuletzt ein Beitrag zur Wissenschaft von der Moderne sein.

Der freundlichen Einladung durch den Veranstalter dieses Kolloquiums folgend, darf ich an dieser Stelle in Form eines exponierenden Exkurses meine Lektüre der wichtigsten explizit literaturhistorischen Texte kurz erläutern¹²:

¹² Die folgenden Kurzcharakteristiken fußen auf den im Februar 2000 erschienenen *Prolegomena zu einer 'Phänomenologie' der römischen Literaturge-*

Die Kunstmäßigkeit literarhistorischer Rede liegt schon auf ihrer frühesten römischen Stufe, in den Lehrdichtungen des **Volcacius Sedigitus**, **Porcius Licinus** und **Accius**, offen zutage; was in der Zusammenschau der verstreuten Überlieferung dreier Jahrhunderte (von der Frühzeit bis Quintilian) vollends deutlich wird, läßt sich gleich in den Anfängen beobachten: die subjektivistische, parteiliche, pragmatische Dimension des Literaturhistorischen, kurz: das literaturkritische Erbe.

Varro kommt dem, was man sich heute unter Literaturgeschichtsschreibung vorzustellen pflegt, weitaus am nächsten. Zwar teilt er — wie es scheint — wenigstens in manchen seiner zahlreichen einschlägigen Schriften mit seinen poetischen Vorgängern eine gewisse Neigung zu gefälliger, kompendiarischer Darstellung, doch hat er, auf den Leistungen der alexandrinisch-pergamenischen Philologie aufbauend, zugleich das Fundament für jede weitere Beschäftigung mit den alten Texten gelegt. Eine zu starker Schematisierung neigende moderne Philologie tendiert noch immer dazu, das literaturhistorische Potential der Varronischen Bruchstücke zu unterschätzen. Der Autor hat sich, paradoxerweise, durchgesetzt, indem er unterging. Seine stil- und echtheitskritischen, chrono- und biographischen, kultur- und literaturgeschichtlichen Studien sind richtungsweisend geworden. Manche Nachfolger freilich sind hinter die methodische Vigilanz und Aufgeklärtheit Varros weit zurückgefallen, indem sie sich einseitig auf die biographische Methode verlegten.

Auch das teleologische Geschichtsdenken hat seine *römische* Praefiguration: im **Ciceronischen Brutus**. Gegen die gängigen Interpretationsmodelle, die entweder die politische (brutusfreundliche, caesarfeindliche) oder die rhetorik-theoretische Komponente (Streit: Attizismus — Asianismus) betonen, setze ich die Dechiffrierung des literarhistoriographisch verschlüsselten periautologischen (latent egozentrischen, autobiographistischen) Diskurses. Indem solche Relektüre die von Cicero aufwendig inszenierte Rhetorik des Schweigens (vom

schichtsschreibung. Von den Anfängen bis Quintilian (Göttingen 2000). Dort die näheren bibliographischen Angaben.

Politischen, vom Ego) unterläuft, nimmt sie ihn ernst und reißt ihm die literarhistorische Maske herab: die teleologische Verstellung ist autobiographisch gesteigert; Ciceros Ruhmesgeschichte hat das literarhistorische Komplott (wenn es denn als solches durchschaut war) nicht geschadet.

Scheinbar hat auch die organistische Geschichtsauffassung ihr römisches 'Vorbild': in **Velleius Paterculus**. Jedenfalls steht er solchem Geschichtsdenken näher, als Goethe in seinem programmatischen Winckelmann-Aufsatz annimmt. Bezeichnenderweise jedoch vermeidet Velleius die Verallgemeinerung des organistischen Grundzugs seines literaturgenetischen Modells. Was er liefert, ist die bildsprachliche, vielleicht originelle, Konfiguration dessen, was bei sogenannten substantielleren Autoren mitunter zur biologischen Philosophie der Literaturgeschichte verkommt. Was Goethe, andererseits, als sittliche Ätiologie des Literaturgeschichtlichen verkennt, ist in Wahrheit der ambitionierte Versuch des Velleius, römische Literaturgeschichte griechisch zu schreiben: die individualpsychologischen, originalgenialen Antriebskräfte der Literatur treten gegenüber dem traditionellen Erklärungsmodell der interkulturellen *imitatio/aemulatio* in den Vordergrund, römische Literatur wird als Literatur eigenen Rechts behauptet.

In erkennbarem Unterschied zur Erforschung moderner Literaturgeschichtsschreibung sieht sich die klassisch-philologische Literaturwissenschaft in ihren Gegenständen immer wieder auf den genetischen, materiellen, ja existentiellen Zusammenhang von Literaturgeschichtsschreibung und literarischer und literaturhistorischer Tradition verwiesen. An **Quintilians** Ausführungen im 10. Buch seiner *institutio oratoria* wird deutlich, daß es der Kanoniker und Literaturpädagoge ist, der unter den dramatischen Bedingungen eines hochfragilen Überlieferungszusammenhangs die Literaturgeschichte erschafft: was nicht wieder und wieder zur Lektüre empfohlen und also wieder und wieder abgeschrieben wird, ist, früher oder später, unrettbar verloren. Das schöne Wort von der

‘Materialität der Kommunikation’¹³, hier entfaltet es seinen vollen Sinn.

Selbst die ‘harmlosesten’ unter den römischen Literarhistorikern (die uns vielleicht nur deshalb so harmlos scheinen, weil sie das, was sich endlich auf breiter Stufe durchgesetzt hat: die biographisch-anekdotische Aufbereitung des überlieferten Materials, auf einer rudimentären Stufe verkörpern), selbst **Nepos**, **Seneca maior** und **Sueton** haben ihr theoretisches Substrat. Postmoderne Wissenschaft verfügt über die Mittel, die Substrata zu lesen: sei es das Prinzip der seriellen Komposition, die ohne Geschichtsphilosophie und das Postulat der Anschließbarkeit an außerliterarische Diskurse auskommt (Nepos), sei es die imaginative Konditionierung der mnemoneutischen Literaturgeschichte(n) des älteren Seneca. Zugleich aber schlägt die geahnte Praefiguration ernüchternd auf den triumphalischen Entdecker-Gestus postmoderner Dekonstruktion zurück.

Nicht unerwähnt bleiben darf schließlich die literaturgeschichtsgenerierende Instanz der *querelle*: Sie sistiert und fördert zugleich literarhistorische Prozessualität; in **Horaz** fassen wir einen gemäßigt progressiven, in **Tacitus** einen gemäßigt konservativen Vertreter in der konfliktiven Situation.

Mit den römischen *querelles* ist für uns der Punkt erreicht, wo sich die Abgrenzung einer eigentlichen Literaturgeschichte von einer uneigentlichen, *en passant* oder *par hasard* erreichten nicht länger aufrecht erhalten läßt. Von der Erforschung der römischen Literaturgeschichtsschreibung ist das Phänomen der immanenten Literaturgeschichte nur um den Preis erheblicher Lückenhaftigkeit der Darstellung und oft genug gezwungener, nicht zwingender Einteilungen zu trennen. Auch in den als einschlägig betrachteten Werken römischer Literarhistorie (Ciceros *Brutus*, die Viten-Sammlungen des Nepos und Sueton, Velleius’ literarhistorische Exkurse, Quintilian X) erschließt sich das

¹³ Vgl. die Beiträge des so betitelten Bandes, hrsg. v. H.U. GUMBRECHT u. K.L. PFEIFFER (Frankfurt a.M. 1988; ²1995).

Literaturgeschichtliche als strukturierendes Interesse häufig nur auf den zweiten Blick: als immanente, gattungstranszendierende Größe — und dies umso mehr, als die römische Literaturgeschichte von Anfang an und fast ausnahmslos selbst literarisch geformt ist. Sie ist dies nicht nur, weil ihre politisch-kulturhistorische Verwandte 'traditionell' der Dichtung mehr oder weniger nahe steht. Als Lehrdichtung oder auch in Form des dialogisch konzipierten Sachbuchs beleibt sie immer schon jene literarischen Bezirke, auf deren historische oder systematische Beschreibung sie ausgeht.

Wie wenig explizite und immanente Literaturgeschichte in der Praxis zu trennen sind, mag der *Brutus* lehren, der virtuos die Engführung objektiver und immanenter Literaturgeschichte demonstriert. Der *primo obtutu* unparteiliche Bericht über die Entwicklungsgeschichte der römischen Beredsamkeit entpuppt sich als Ciceros 'Vorgeschichte': 'Entwickelt' ist am Ende der Autor, dessen Kunstfertigkeit immanent den Maßstab geliefert hat für das breit geschilderte literaturkritische und -historische Szenario.

Neben diese genuin literarische Form immanenter Selbsthistorisierung tritt, natürlich, der manifeste Hinweis auf Vorläufer, die Gleiches oder Ähnliches getan oder versucht haben. In einem gewissen Sinn ist die eigentliche bzw. explizite Form immanenter Historisierung(en) uninteressanter als die *implicite* vorhandene Referenz auf literaturgeschichtliche Kategorien. Die direkte Benennung wird dann zur literarischen Größe, wenn sie mehr der Verstellung als der Offenlegung eines literarischen Bezugszusammenhangs dient: wenn Abhängigkeiten, weil schmeichelhaft, simuliert, oder, weil lästig, durch Lakonismus, Untertreibung oder offene Kritik dissimuliert werden sollen. Auch das Lob kann im Munde des Nachgeborenen vernichtend sein. "*Never trust the artist*". Man möchte wünschen, daß D.H. Lawrence's Empfehlung vor allem in der deutschsprachigen Philologie ernster genommen würde. Selbstaussagen römischer Autoren sind, wenn nicht geradezu notorisch unzuverlässig, so doch mit großer Vorsicht zu genießen. Die Falle,

die hier dem leichtgläubigen Interpreten droht, ist von der *autobiographical fallacy*, von der wir uns erst zuletzt mühsam befreit haben, nicht grundsätzlich verschieden. Warum sollten Autoren, die zwischen Kunst und Leben so gut zu unterscheiden wußten, 'aufrichtig' sein, wo nicht mehr nur ein gedichtetes Leben, sondern schon ihr literarisches Überleben, ihr Ruhm auf dem Spiel stand?

Es ist vielleicht kein Zufall, daß die dichterische Selbsthistorisierung mitunter noch in ihrer entwickeltsten Form ihren, mit Verlaub gesagt, 'primitiven' Kern nicht verleugnen kann. Es ist dies nach meiner Einschätzung auffallend oft die seit ältesten Zeiten begegnende 'Grabrede'. Im *titulus* gerinnt ein Lebenswerk zur Essenz, zur dichtesten Form, die das Überdauern sicherstellen soll. Wir wissen nicht, wie Naevius, wie Plautus und Pacuvius ihren *titulus* gestaltet haben würden; die Inschriften, die mit ihrem Namen verbunden sind, sind zweifellos nicht *ihr* Werk. Varro haben sie, so schließt Gellius — vielleicht ein wenig leichtfertig — für 'echt' gegolten¹⁴. Und doch kommt zur Rekonstruktion altertümlicher Selbstaussagen auf die 'äußere' Authentizität der Grabreden nicht alles an. Das Erfundene muß, will es für authentisch gelten können, gut erfunden sein. Ein Grundsatz, der, nebenbei bemerkt, in jeder Art der Echtheitskritik beherzigenswert ist.

Naevius also, so will die Überlieferung, hinterließ ein *epigramma... plenum superbiae Campanae*:

*immortales mortales si foret fas flere,
flerent divae Camenae Naevium poetam.
itaque postquam est Orci traditus thesauro
obliti sunt Romae loquier lingua Latina*¹⁵.

¹⁴ GELL. 1,24,3: *epigramma Plauti, quod dubitassemus an Plauti foret, nisi a M. Varrone positum esset in libro de poetis primo*. Das Argument stützt sich also auf ein externes Indiz.

¹⁵ GELL. *ibid.* §2. Ich gebe Courtneys Text, zweifle aber (mit Leo und anderen), daß sich die vierte Zeile in dieser Form halten läßt.

Noch bevor es also zur Ausbildung einer literarhistorischen Ahnenfolge kommen konnte (Naevius ist ja erst der zweite Autor, der sich namentlich und institutionell fassen und einordnen läßt), soll mit dem Ableben des Dichters die römische Literatur, nein stärker noch: die lateinische Sprache verstummt sein. Wenngleich die Erklärung plausibel zu sein scheint, daß der Autor auf jener frühen Stufe noch keine römischen Leitbilder benennen konnte, so spräche der selbstgewisse Ton, der ihm hier unterstellt wird, doch für eine bemerkenswert hohe Meinung vom Reifegrad der eigenen Leistung. Die früheste Selbsteinschätzung, von der die Römer im 1. Jh. v.Chr. Kenntnis haben wollten, läßt eine literarhistorische Entwicklung also gerade nicht erwarten: Sie setzt eine solche, soweit sie römisch wäre, offensichtlich weder voraus (immerhin gibt es Camenen) noch gibt sie Anlaß zur Zuversicht in betreff des Fortgangs der römischen Poesie.

Können wir danach unsere eingangs geäußerte Vermutung aufrecht erhalten: die Grabrede als Keimzelle immanenter Literaturgeschichte? Nehmen wir die *epitaphia* des Plautus und Ennius hinzu.

*postquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget
scaena [est] deserta; dein Risus Ludus Iocusque
et Numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt*¹⁶.

Was ist an dieser Einstellung literaturgeschichtlich? Die Gattung steht, personifiziert, am Grabe des Dichters, die Bühne ist verwaist. Der Verstorbene hat sie augenscheinlich ausgefüllt. Die Dinge, auf die er sich am besten verstand: Risus, Ludus, Iocus, Numeri, sie alle betrauern den Tod des Dichters. In die Sprache der Literaturkritik und -geschichte übersetzt heißt das: "Die Komödie hat einen großen Künstler verloren. Er zeichnete sich aus durch sprühenden Witz und gehörige Spielfreude. Sein Metrenreichtum war bemerkenswert. Wer sollte ihn ersetzen können?"

¹⁶ *Ibid.* §3. Ich folge wiederum Courtney.

Und weiter, Ennius:

*nemo me lacrimis decoret nec funera fletu
faxit. cur? volito vivos per ora virum*¹⁷.

Keine Geschichte, nur eine Feststellung, die freilich auf lebens- und werkgeschichtlicher Erfahrung gründet und auf die Geschichte eines Ruhmes verweist¹⁸. Grabnotizen als gestellte Momentaufnahmen, die in der extremen Abbrüviatur den Rang des Betrauten in der Geschichte besiegeln. Die *sphragis*, der literarische Schlußstein, hat — wie bekannt — ihre eigene Geschichte entwickelt¹⁹. Füge man sämtliche *sphragides* der römischen Literatur zu einem Ganzen zusammen, wäre dies Ganze zweifellos noch keine Geschichte der römischen Literatur — oder doch eine sehr merkwürdige: ein Wald von ragenden Säulen, zeitstufenlosen Monumenten, die sich nur ausnahmsweise dazu herbeiließen, aufeinander Bezug zu nehmen, und dann wie von ferne und gravitatisch miteinander kommunizierten. Die immanente Literaturgeschichte als eine Geschichte der Selbstbesiegelungen ist in ihrer epigrammatischen Zuspitzung unzuverlässig; sie ist eine Geschichte des Rühmens und, indem sie sich als immerzu Rühmende fortpflanzt, eine Geschichte der Zitate, der auf- und über- und nebeneinander bauenden Autoren. Wollte man die Unmöglichkeit einer römischen Literaturgeschichte erweisen, wie dies die Klassische Philologie wieder und wieder mit zum Teil stumpfen Argumenten versucht hat, müßte man auf diesem Wege fortschreiten.

¹⁷ Nach CIC. *Tusc.* 1,34 u. 117, sowie Cato 73. Erschöpfende Doxographie zur Authentizitätsfrage jetzt bei H. PRINZEN, *Ennius im Urteil der Antike*, Drama, Beiheft 8 (Stuttgart/Weimar 1998), 52 Anm.44.

¹⁸ Wichtig in diesem Zusammenhang auch V. 12f. der *Annalen*: *latos <per> populos res atque poemata nostra / <clara> cluebunt* (nach Skutsch) und die umsichtige Behandlung der Stelle durch O. ZWIERLEIN, "Der Ruhm der Dichtung bei Ennius und seinen Nachfolgern", in *Hermes* 110 (1982), 85-102.

¹⁹ W. KRANZ, "SPHRAGIS. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlußmotiv antiker Dichtung", in *RhM* 104 (1961), 3-46 u. 97-124.

Doch kehren wir — zunächst — zur ersten, älteren Grabchrift zurück. Auch sie stiftet eine Geschichte des Ruhms. Aber er ist nicht das Thema: Der Dichter sinkt in den Hades, die lateinische Sprache hat ihren einzig wahren Sprecher verloren. Nur die steinerne Schrift verweist auf ein Überdauern römischer Poesie. Materialität der Kommunikation. Die Brüchigkeit der Überlieferung und das laute, wie ansatzlose Rühmen schon der ersten Dichter haben etwas miteinander zu tun: Nur wer seine Kunst recht auszuzeichnen und zu preisen versteht, kann auf Beachtung, Anerkennung, Dauer rechnen. Literatur- und Kunstgeschichten handeln vom Bemerkenswerten. Sie sind zunächst nichts als eine Kette von *Memorabilien*. Die Thaumagraphie und anekdotisch-gelehrte Buntschriftstellerei zählt noch in Zeiten entwickelter Literaturgeschichte zu den beliebtesten römischen Gattungen. Im nationalliteraturgeschichtslosen Raum der römischen Anfänge sorgen die Autoren für ihren Eintrag in eine künftige Literaturgeschichte selbst. Die Karriere, die die monumentalische Selbstprädikation in der römischen Literaturgeschichte gemacht hat, ist gut bekannt. Tibull, Propertius, Ovid haben, letzterer mehr als einmal, Gelegenheit genommen, *ihre* kongeniale Grabchrift selbst sich auszudenken. Werner Suerbaum hat in einer *appendix* seines Buches über die "Selbstdarstellung älterer römischer Dichter" die wichtigsten 'epitaphia' zusammengestellt²⁰. Wie zu erwarten, ist es Ovid, der die Möglichkeit der Selbsthistorisierung im Medium der fingierten Grabinschrift voll ausschöpft:

*hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum
ingenio perii Naso poeta meo.
at tibi qui transis ne sit grave quisquis amasti
dicere: Nasonis molliter ossa cubent*²¹.

Der *titulus* ist vollkommen literarisiert nicht nur, weil er Teil eines größeren textlichen Zusammenhangs geworden ist; auch

²⁰ W. S., *Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter*. Livius Andronicus, Naevius, Ennius (Hildesheim 1968), Appendix 40, 334f.

²¹ *Trist.* 3,3,73-76.

das *monumentum* ist aus dem Zustande des Soliloquiums gelöst und substituiert durch eine wirkliche Überlieferung:

*hoc satis in titulo est. etenim maiora libelli
et diuturna magis sunt monimenta mihi,
quos ego confido, quamvis nocuere, daturus
nomen et auctori tempora longa suo*²².

Ovid ist Teil eines Literaturbetriebes, der einer Literaturgeschichte zuarbeitet und aus ihr sich speist.

Es gehört zu den großen — *inneren* — Antagonismen der Literaturgeschichte, daß sie sich aus Momenten zusammensetzt, die man nicht fehlgehen wird, ahistorisch zu nennen. Sie ist zunächst die Addition dramatischer Momentaufnahmen — wohl nicht zufällig im Augenblick des wirklich eintretenden oder, häufiger, fingierten Todes. Alles ist Szene (Unsterbliche, die Sterbliche beweinen; die trauernde Gattung; die verwaiste Bühne; die Ermahnung des Besuchers am Grabe²³); was man ermessen soll, ist der Verlust. Aber schon die Niederschrift der Szene liefert die Keimzelle des epischen literaturhistorischen Berichts. Das Geschichtliche ist nur unter der Bedingung seiner Medialität zu haben. Die Materialität der Kommunikation stiftet die Geschichte, denn die Literatur ist 'nur' Ereignis.

Die Momentaufnahme wird Teil einer Literaturgeschichte, die, natürlich, noch keine Entwicklungsgeschichte ist. Ansätze zu einer solchen beobachten wir in der Überlieferung zuerst im 7. Buch der *Annalen* des Ennius, wenn sich der Autor im vollen Bewußtsein seines technischen Fortschritts über seine poetischen Vorgänger erhebt. Die Namen muß er nicht nennen; in einem Bruchstück, das wohl jenem Zusammenhang zugehört, klingt — in forthin wirkungsmächtigem Wortmaterial — noch

²² *Ibid.*, 77-80.

²³ Eine Szene liefert auch der dritte von Gellius überlieferte Titulus des Pacuvius: *adulescens, tametsi properas, hoc te saxulum / rogat ut se aspicias, deinde quod scriptum est legas. / hic sunt poetae Pacuvi Marci sita / ossa. hoc volebam nescius ne esses. vale* (GELL. 1,24,4).

an, daß er sein Werk als Pionierleistung betrachtet hat: *nos ausi reserare...*²⁴

Bei Ennius zuerst fassen wir ein Zweites, das, ungeachtet seiner literaturgeschichtlichen Notabilität, Literaturgeschichte im Ansatz ersticken kann: die Berufung auf die quasi-göttliche Inspiration. Das Szenario des ersten *Annalen*-Prooemiums ist bekannt. Musenanruf, Homer-Metempsychose, vielleicht Musenbegegnung²⁵ situieren Werk und Autor jenseits des historischen Raums. Die musen- und dichtergottgeküßten Autoren stellen sich durch solches dichtungsimmanentes Arrangement prinzipiell außerhalb der Geschichte. Sie stehen gleich unmittelbar zu den Quellen ihrer Inspiration. Sie sind für Mit- und Nachwelt historisierbar — doch nur um den Preis, daß die produktionsästhetische Illusion zerbricht und damit eben das zerfällt, was die Dichtung gegen die rezeptionsästhetische Profanierung immunisieren sollte.

Niemand ist mit dem Inventar religiös überhöhter dichterischer Selbstdarstellung schärfer ins Gericht gegangen als Persius:

*Nec fonte labra prolui caballino
nec in bicipiti somniasse Parnaso
memini, ut repente sic poeta prodirem.
Heliconidasque pallidamque Pirenen
illis remitto quorum imagines lambunt
hederae sequaces; ipse semipaganus
ad sacra vaturn carmen adfero nostrum*²⁶.

Die größte Gefahr droht der Literaturgeschichte durch etwas, das gleichzeitig ihre erste und wichtigste Voraussetzung ist: das Neue, die Invention. Wieder ist mein Ausgangspunkt Ennius. Man kann über Ennius' Dichterweihefüglich streiten²⁷.

²⁴ 206-10 Skutsch (das Zitat 210).

²⁵ So J.H. WASZINK, "Retractatio Enniana", in *Mnemosyne* 15 (1962), 113-32. Vgl. jedoch unten Anm.27.

²⁶ Prol. 1-7 (Text nach Clausen).

²⁷ Die strengste Zurückweisung der Dichterweihe bei A. KAMBYLIS, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik. Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Propertius und Ennius* (Heidelberg 1965), 191-204.

Unstrittig ist, daß er das Innovatorische seiner dichterischen Leistung in kräftigen Bildern herausgestellt hat:

... scripsere alii rem
Vorsibus quos olim Faunei vatesque canebant
[cum] neque Musarum scopulos
Nec dicti studiosus [quisquam erat] ante hunc.
*Nos ausi reserare*²⁸.

Der Wagemut schafft das Neue, das an die Stelle des Alten tritt, es ablöst, ersetzt, überbietet. Intertextualität ist das Modell, das uns die *Koexistenz* der Stimmen gelehrt hat. Der Reichtum der Texte ist der Reichtum des Alten, Vorgängigen, das in ihn verwoben ist. Eine (zu) moderne Vorstellung? Zu weltbürgerlich? Zu demokratisch? Zu informiert? Intertextualität als brillanter Irrweg? Gibt es nicht auch den usurpatorischen Text, der den Schlüssel zu seiner Textur auf immer verlegt hat und nicht auf Vermittlung und die Freude des Nachrechnens setzt, sondern auf Herrschaft?²⁹ Haben wir am Ende zu sehr von der produktionsästhetischen Prämisse abstrahiert? Den Mythos des Autors zerschlagen und ungezählte neue Mythen der *Reader-Responses* darüber errichtet?

Das Neue, als Gedanke radikal gedacht, zerbricht, zunächst, die Kontinuität der Texte. Buchheit hat gesehen, daß Lukrezens Beschreibung der epikureischen Innovationsleistung sich der Sprache der militärischen Eroberung bedient³⁰. Weit ist der Weg von der Heurematologie zur Geschichte. Die Feststellung

²⁸ S. oben Anm.24. Die Zeilenfolge rekonstruiert im wesentlichen nach C1C. *Brut.* 71 u. 75 sowie *orat.* 157 u. 171.

²⁹ Selbst die Einflußforschung Harold BLOOMS (*The Anxiety of Influence* [Oxford 1973]) hält keinen Namen bereit für jenen Text, der auf die Verbergung und Auflösung der 'Hypotexte' zielt. Er steht den Architextualisten um G. Genette näher, als dies sein revisionistisches Modell literaturgeschichtlicher Intersubjektivität vermuten läßt.

³⁰ V. B., "Epikurs Triumph des Geistes (Lucr. 1,62-79)", in *Hermes* 99 (1971), 303-23. Vergils Lukreznachfolge im Prooemium zum 3. *Georgica*-Buch hat Buchheit ins Zentrum seiner im Jahr darauf erschienenen Studie gerückt: *Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika. Dichtertum und Heilsweg* (Darmstadt 1972).

literarischer Höchstleistung kann zur Darstellung der Literatur in ihrer Geschichte nur bedingt taugen. Erfindungen machen *epoche*. Sie schneiden ein und sistieren gerade das, was wir uns als das Geschichtliche denken. Also auch im Neuen und Erstmöglichen, in der ungezählte Male durchgespielten Stiftung neuer origineller Literatur liegt von vorneherein die Gefährdung des Historischen. Hat man schon bemerkt, daß die Erfinder-Kataloge als Geschichten absurd sind? Was weiß uns der ältere Plinius, was weiß uns Hygin von römischen Erfindungen zu berichten?

Sequens gentium consensus in tonsoribus fuit, sed Romanis tardior. in Italiam ex Sicilia venire post Romam conditam anno CCCCLIII adducente P.Titinio Mena, ut auctor est Varro; antea intonsi fuere. primus omnium radi cotidie instituit Africanus sequens. Divus Augustus cultris semper usus est (Plin. nat. 7,211).

— 300 v.Chr. hat Rom das Haarschneiden von Sizilien übernommen, Scipio Africanus hat das tägliche Rasieren eingeführt. —

Eadem aetate prior Licinius Murena reliquorum piscium vivaria invenit... Murenarum vivarium privatim excogitavit ante alios C.Hirrius, qui cenis triumphalibus Caesaris dictatoris sex milia numero murenarum mutua appendit (Plin. nat. 9,170f.).

— Murena erfand den Fischbehälter, Hirrius den Muränenverstaub. —³¹

Aber auch die Erfindung kennt das dynamische Moment des Geschichtlichen. Sie macht, daß andere sich in einer Geschichte einrichten, einer Geschichte der *Chresis*, der *Praxeis*. Sie ist auch in sich selbst vom geschichtlichen Moment der Kombination von historisch Vorhandenem bestimmt. An den

³¹ Vgl. noch Hygin über die Erfindung des Alphabets *fab.* 277. — Die oben mitgeteilten Beispiele sind dem glänzenden Beitrag von K. THRAEDE, "Erfinder", in *RAC* 5, 1179-1278, dort 1233 (Erfinder II [geistesgeschichtlich]), entnommen.

Erfindungen multipliziert sich die geschichtliche Erzählung; sie kehrt nicht wieder in die alte Bahn zurück.

Das Wagnis des Neuen: Roms Dichter haben es in großartigen Bildern gefeiert. An der Möglichkeit des Scheiterns haben sie Maß genommen, die Rettung und Bergung des Neuen ins rechte Licht zu setzen. Hierher gehört, natürlich, Horaz, *carm.* 3,25. Der Dichter wird im bacchischen Taumel *mente nova* fortgerissen auf unbestimmtes Terrain,

... *dicam insigne, recens, adhuc*
indictum ore alio...(7f.)³²

und sieht vor sich das weglose Land, das keine Menschenseele bevölkert. Und doch ist das *vacuum nemus* (13) bereits die Konfiguration des potentiellen Kulturlandes, ein *Hysteron proteron*, das als Bild dem poetischen Akt, der es allererst schaffen soll, vorgreift. Signifikant auch die periphrastische Anrufung des Gottes: sie geschieht in der Beschwörung seiner Herrschaft über Naiaden und gewaltlüsterne Bacchantinnen (*valentium / proceras manibus vertere fraxinos* [15f.]).

nil parvum aut humili modo,
nil mortale loquar. dulce periculum est,
o Lенаее, sequi deum
cingentem viridi tempora pampino (17-20).

Alles in dieser Ode strebt, scheinbar, fort vom Geschichtlichen, der Umtrieb durch göttliche Gewalt, das überzeitliche Lied, das geschichtslose musisch-mythische Land, wie es besonders im Bild der thrakischen Mänade aufscheint, die *in iugis / exsomnia*³³ *stupet ... / Hebrum prospiciens et nive candidam / Thracen ac pede barbaro / lustratam Rhodopen* (8-12). Finden sie hier nicht alle zusammen, die bisher benannten Momente des Unhistorischen: die Inspiration, das unsterbliche Singen und das Neue? Ähnlich schon Lukrez:

³² Text nach Shackleton Bailey (s. jedoch die folgende Anm.).

³³ Bentleys Konjektur *Edonis* (von Shackleton Bailey gebilligt) schwächt das Bild entscheidend.

*nec me animi fallit quam sint obscura; sed acri
percutit thyrsos laudis spes magna meum cor
et simul incussit suavem mi in pectus amorem
Musarum, quo nunc instinctus mente vigenti
avia Pieridum peragro loca nullius ante
trita solo. iuvat integros accedere fontis
atque haurire iuvatque novos decerpere flores
insignemque meo capiti petere inde coronam,
unde prius nulli velarint tempora Musae³⁴.*

Schon hier mischen sich Ruhmstreben (*laudis spes magna*) und der *amor Musarum*, der den Dichter entzündet, auf unbebetretenen Pfaden zu gehen. Die drei wichtigsten Komponenten der Poetik und Literaturgeschichte: die produktions-, werk- und rezeptionsästhetische Seite sind in exzeptionell-zugespitzter Form zusammengefaßt: in der auktorial-göttlichen Beglaubigung, dem Innovationserlebnis, dem einzigartigen Dichterruhm: Literaturgeschichte im Ausnahmezustand, im Ausnahmezustand der Literatur, die alles Geschichtliche an sich zum Stillstand gebracht, weil über sich selbst hinausgetrieben hat: Autorengeschichte, Werkgeschichte, Lesegeschichte. Ihren Fluchtpunkt aber haben all diese Momente zuletzt doch in der historischen Konkretisation: Horazens Lied soll münden in eine *meditatio*³⁵ auf *egregii Caesaris... aeternum... decus* (4f.)³⁶; Lukrez' Innovationsansprüche müssen sich an der Umsetzung

³⁴ 1,922-30 (Text nach K. Müller). Die gewichtigsten Argumente für die Interpolation der Versgruppe 1,926-50 zu Beginn des 4. Buches (1-25) jetzt bei M. DEUFERT, *Pseudo-Lukrezisches im Lukrez. Die unechten Verse in Lukrezens 'De rerum natura'* (Berlin/New York 1996), 81-96. Schon V. PÖSCHL, "Dichtung und dionysische Verzauberung in der Horazode 3,25", in *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni* (Torino 1963), 615-25 (auch in: V. P., *Horazische Lyrik. Interpretationen* [Heidelberg 1970; 1991], 164-78), hat die Lukrez-Stelle ansprechend mit der Horazischen Ode verbunden.

³⁵ Zum wortgeschichtlichen Hintergrund s. G. LIEBERG, "L'idea del poeta creatore in due odi oraziane", in *PP* 39 (1984), 90-104, dort 91-93.

³⁶ Die beste Darstellung des Spannungsverhältnisses von Herrscherpreis und poetischer Leistung bei H. KRASSER, *Horazische Denkfiguren. Theophilie und Theophanie als Medium der poetischen Selbstdarstellung des Odendichters* (Göttingen 1995), 131-36 u. 141.

der dichtungsdidaktischen Aufgabe messen lassen. Das Wagnis des Neuen ist das Wagnis der Dichtung: süß ist die Gefahr, dem weinlaubbekränzten Gott zu folgen³⁷; und nicht erst Vergil, sondern schon Lukrez mag den Reiz der Gefahr der 'Neuen Literatur' noch in der Beurkundung der Epikureischen Zerschlagung des Mythischen empfunden haben:

*primum Graius homo mortalis tollere contra
est oculos ausus primusque obsistere contra;
quem neque fama deum nec fulmina nec minitanti
murmure compressit caelum, sed eo magis acrem
inritat animi virtutem, effringere ut arcta
naturae primus portarum claustra cupiret* (1,66-71).

Die Geschichte der Literatur erst wird es weisen, ob die Innovation im dichterischen Akt gelang. Das Echo des früheren im späteren Erstheitsanspruch spottet, Stephen Hinds hat es gesehen, der älteren Literatur³⁸. Doch es erkennt sie auch an und vergülte sie in der — nun — historischen Distanz. Und dies unabhängig von den Intentionen des späteren Autors.

Aber zeugt solcher Rekurs auf einen gemeinsamen Motivschatz auch vom Vorhandensein eines wirklichen literaturhistorischen Standpunktes oder löst es ihn nicht vielmehr auf im diffusen Raum einer bald rhetorischen, bald epigonal-literaturgeschichtlichen Topologie? Wir kommen hier an den schwierigsten und undurchsichtigsten Punkt, an dem sich entscheiden muß, ob der Weg in die Geschichte oder weiter an der Grenze von Ereignisliteratur und ihrer Historie verläuft. Zwei Verfahrensvorschläge:

1) Wir müssen unterscheiden zwischen Geschichte und Diadochie. Man kann eine Kunst oder Aufgabe erben und diese bewahren und ausüben, wie die Regierungskunst der Fürsten

³⁷ Zur Einordnung des Gedankens in die orphisch-dionysische Tradition s. Q. CATAUDELLA, "Καλὸς ὁ Κίττυος", in *Sileno* 1 (1975), 23-36 (zu Horaz bes. 27-33).

³⁸ S. H., *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Cambridge 1998), 52-55.

der *Ilias*, wenn sie in der fünften oder sechsten Generation Besitzer des *skeptron* sind. Man kann sie geschichtlich auffassen, indem man sie verwandelt, indem man sie besitzt, und auf diese Verwandlung reflektiert. Der Historie eignete, wenn sonst nichts, ein Moment von Reflexion, sei es im Gedanken, im Sprachspiel, sei es im Bild. Der Unterschied der Geschichte und der Diadochie ist die Differenz von Addition und Vervielfältigung. Hören wir aus der Frühzeit Pompilius:

*Pacui discipulus dicor, porro is fuit <Enni>,
Ennius Musarum, Pompilius clueor*³⁹.

Geschichte oder Diadochie? Offensichtlich steht dem Dichter die Affiliation seiner Kunst mit den Musen höher als die Benennung der geschichtlichen Differenz. Das generative Prinzip triumphiert über die geschichtliche Entfaltung. Wir hören erneut den Zweiklang des Rühmens und der initialen Musenbegegnung. Nicht aber das Neue wird bemüht, sondern die poetische Genealogie. Ähnlich verfährt bei der Nennung der Gattungsvorgänger noch Ovid:

*Vergilium vidi tantum, nec avara Tibullo
tempus amicitiae fata dedere meae.
successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi;
quartus ab his serie temporis ipse fui*⁴⁰.

³⁹ NON. p.125 L aus Varros 'Musenesel' (*Men.* 356 Bue. = Astb.). Roths Ergänzung ist schlagend.

⁴⁰ *Trist.* 4,10,51-54. Vgl. schon die dichterischen Genealogien (im Zeichen des musischen Ruhms) *am.* 1,15, u. 3,15,7f. An anderen Stellen, v.a. der Exildichtung, kommt es sogar ausdrücklich darauf an, eine etwaige historische Differenz zu vorgängigen Autoren zu verleugnen: Schon die 'Vorläufer' — so die kasuistische Rede des Autors — haben es mit der Moral nicht so genau genommen. Vgl. nur *trist.* 2,361-468 (*his ego successi...* [467]). Aber auch das Gegenteil: der Ausschluß aus einer 'kanonisch' gewordenen Dichtergruppe wird erwogen: *delicias siquis lascivaque carmina quaerit, / praemoneo, non est scripta quod ista legat. / aptior huic Gallus blandique Propertius oris, / aptior, ingenium come, Tibullus erit. / atque utinam numero non nos essemus in isto! / ei mihi, cur umquam Musa iocata mea est?* (*trist.* 5,1,15-20). Die Form des rhetorischen *adynaton* zeigt den Autor natürlich nur umso fester im Verband der Autoren verhaftet.

Der Dichter sieht sich als vierten in einer zeitlichen Folge (*serie temporis*), die mit Gallus beginnt. Wie verfährt der vorbildliche Neuerer — Lukrez? Es muß auffallen, daß er überaus sparsam ist mit Hinweisen auf Tradition. Aber einige Große nennt er doch — und nur diese. Heraklits Dunkelheit (*obscura lingua*) tadelt er mit polemischer Verve (1,635-44). Ennius' Musenruhm läßt er, der in verwandten Bildern denkt, gelten, wenn er auch seine Unterweltsphantasmagorien zurückweisen muß (1, 112-26). Anaxagoras wird in wichtigen Punkten seiner Lehre von der Homoeomerie korrigiert (1, 830-96). Von Epikur und Empedokles aber, seinen Lehrern und Vorbildern, spricht er mit glühender Verehrung; es ist nicht die Sprache der Literaturgeschichte, sondern des enkomiastischen Gebets, das die Ansprachen an die Vordenker einer eher materialistisch gefaßten Naturphilosophie strukturiert⁴¹. Die Gottgleichheit der Philosophen nähert sie den außergeschichtlichen Bezirken der mythischen Inspirationsquellen der Dichtung an. Die zugespitzte Form der Diadochie ist die Nachfolge. Wichtiger als die Stabilität der Gattung ist jetzt die Kontinuität der Lehre.

2) Wir müssen unterscheiden zwischen literarhistorischem Bewußtsein und epigonalen Disposition. Man könnte versucht sein, die zeitliche Verspätung der jüngeren Werke gegenüber den gattungsstiftenden älteren Werken mit der Frage ihrer Originalität zu verrechnen. Gerade die Wiederholung des Innovationsanspruchs könnte der Gradmesser sein für die Beurteilung der Abhängigkeit der späteren Werke. Ein Virtuose der Innovationstopik wie Manilius scheint genau dies zu bestätigen⁴². Das Prooem zum zweiten Buch liefert eine der umfanglichsten immanenten lateinischen Literaturgeschichten: Homers *Ilias* (2,1-3) und *Odyssee* (4-6), Hesiods *Theogonie* (12-17/23) und *Werke und Tage* (19-24), astrographische Vorgänger (25-38),

⁴¹ 1,62-79; 3,1-30; 5,1-13 u. 55-66; 6,1-34 (Epikur); 1,716-33 (Empedokles). Hinzu tritt *Democriti... sancta viri sententia* (3,371 u. 5,622).

⁴² Außer der im folgenden interessierenden Stelle 2,49-59, verweise ich auf die Prooemien der Bücher 1, 3 u. 5 sowie 1,113-17; 2, 136-44 u. 2,751-87.

Theokrit (39-42), die Verfasser von Lehrgedichten des Typs ὀρνιθογονία, θηριακά, ὄφιακά und ἀλεξιφάρμακα⁴³, die νέκυια- bzw. κατὰβασεις-Dichter (46-48). Die stattliche Reihe der 'Vorgänger' ist der Auftakt zu einer bemerkenswerten Erklärung:

*omne genus rerum doctae cecinere sorores,
omnis ad accessus Heliconos semita trita est,
et iam confusi manant de fontibus amnes
nec capiunt haustum turbamque ad nota ruentem.
integra quaeramus rorantis prata per herbas
undamque occultis meditantem murmur in antris,
quam neque durato gustarint ore volucres,
ipse nec aetherio Phoebus libaverit igni.
nostra loquar, nulli vatum debebimus orsa,
nec furtum sed opus veniet, soloque volamus
in caelum curru, propria rate pellimus undas (49-59)⁴⁴.*

Weder das Eingeständnis, die Literatur habe sich ziemlich erschöpft, noch die Zuversicht, etwas gänzlich Neues zu begründen, sind, selbstverständlich, neu. Man hat hingewiesen auf die scheinbare Unverträglichkeit der Vorstellung vom Ende der Künste mit dem uneingeschränkten Innovationsanspruch des Autors⁴⁵. Dabei ist doch wohl ein anderer Gesichtspunkt entscheidend. Die Abgeschlossenheit der älteren Literaturgeschichte ist die Voraussetzung für die Wiedergewinnung jener Unmittelbarkeit zu den Quellen dichterischer Inspiration, die im Zuge der Ausbildung der Gattungen und Subgattungen abhanden kam. Es ist bezeichnend, daß Manilius' literarhistorischer Abriß jene Autoren ausspart, die seiner Poetik des Neubeginns die entscheidenden Stichworte geliefert haben⁴⁶: Ennius, Lukrez, der Vergil der *Georgica*, Horaz. Es ist, als verlege der Autor mit Bedacht die literarhistorische Spur. Als wisse

⁴³ 43-45. S. die Hinweise bei F.F. LÜHR, *Ratio und Fatum. Dichtung und Lehre bei Manilius* (Diss. Frankfurt a.M. 1969), 29.

⁴⁴ Text nach G.P. GOOLD (1998).

⁴⁵ P. DAMS, *Dichtungskritik bei nachaugusteischen Dichtern* (Diss. Marburg 1970), 25-27.

⁴⁶ Das schließt nicht aus, daß sich auch unter den anonymisierten Autoren der Verse 43-48 wichtige Ideenspender fanden.

er, daß das Historische seiner Dichtung dichtungsimmanent nicht explizit werden kann. Es hat seinen Ort in den Bildern der Sprache der Innovation. Der Gefahr solchen Arrangements ist er allem Anschein nach nicht entgangen. Wer so nach Abgrenzung von der Geschichte strebt, wird die Geister, die er rief, nicht los. Die Vergegenwärtigung des Paradigmas der Geschichtlichkeit der Künste hat den Künstler verführt, sich auf die diskursive Erörterung zu verlegen. Die Trennung der reflexiven von der artistisch-sprachspielerischen Komponente führt erst zum Bruch der Literaturgeschichte und der Literatur. Es will paradox scheinen: aber die forcierte Ablösung von der Geschichte historisiert die Literatur; sie reflektiert nicht länger auf das Historische in sich; es ist schon ihr Außen, sie ist es selbst.

Daher — zum Schluß — noch einmal die Frage: Gibt es — außerhalb der interkulturellen *aemulatio* (Beispiel: Horaz und die frühgriechischen Lyriker) — die Koinzidenz des Neuen und der 'Ahnerei', gibt es die Quadratur des Kreises: die immanente Literaturgeschichte? Vielleicht ist sie deshalb so schwer zu fassen, weil die Literatur und ihre Geschichte nicht gleichzeitig, sondern nur in der perspektivischen Verschiebung auf der Ebene ihrer Rezipienz zu haben sind. Das Neue und die Geschichte zugleich zu denken wäre die Literatur als Literaturgeschichte der Immanenz. Das Neue schafft die historische Differenz, aber erst indem es auf die Differenz reflektiert, schafft es die Geschichte⁴⁷.

So sind wir also für die Erforschung immanenter Literaturgeschichte doch zuletzt auf die Geschichtlichkeit der inneren Form verwiesen. *Never trust the artist*. Wenigstens nicht dort, wo er geschichtliche 'Richtpunkte' und Fluchtlinien deutlich als solche benennt. Die Geschichtlichkeit der Texte müssen wir

⁴⁷ Im Ansatz zeigt sich eine solche literaturhistorische Auffassung z.B. in der virtuoson Improvisation OV. *ars* 3,329-48, wo der autobiographische Schlußstein dem anonymen Leser in den Mund gelegt ist: *ignotum hoc aliis ille novavit opus* (346).

jenseits der Referenzfiguren, seien es Götter- oder Musenanrufe, jenseits des topisch gewordenen Initiationsarsenals, jenseits der Kataloge und Diadochien suchen. Wir werden sie am ehesten dort finden, wo sie sich im Reflex der Fixpunkte ihres möglichen Scheiterns kristallisiert: im Reflex der Ruhmrede, der Feier des Neuen, des Kults der Inspiration, der Diadochie. Vier Umstände, von denen jeder einzelne an sich allein die Literaturgeschichte hätte verhindern können. Daß sie es nicht getan haben, ist eine Leistung römischer Kultur, die man erst schätzen wird, wenn die Größe des Hindernisses erkannt ist, das sich der Geschichte, jeder Geschichte in den Weg stellt.

DISCUSSION

E.A. Schmidt: Ist die Autonomisierung des Subsystems 'Literatur' in der Systemtheorie wirklich idealistisches Erbe? Das würde in meinen Augen nur dann gelten, wenn es allein um Poesie ginge. Hier handelt es sich aber um das Teilsystem 'Literaturbetrieb' (Literaturproduktion, Verlagswesen, Buchhandel, Literarkritik und Literaturwissenschaft) und insofern um ein Funktionssystem innerhalb des Gesamtsystems Gesellschaft, so daß die Autonomie der Literatur in der Autonomie anderer Subsysteme ihre Entsprechung findet.

J.P. Schwindt: Die Autonomisierung des Subsystems Literatur in der Systemtheorie ist selbstverständlich nicht idealistisches Erbe. Ein solches hätte ja ein Bewußtsein von Kontinuität und sogar Tradition zur Voraussetzung. Es ist vielmehr die paradoxe Wiederholung, besser: Bestätigung eines Vorgangs, der zu anderer Zeit unter anderen Voraussetzungen schon einmal stattgefunden hatte. Das Ergebnis ist freilich ein ähnliches — mit dem bezeichnenden Unterschied, daß die Autonomisierung der bürgerlichen Emanzipationsbewegungen als Affront empfunden, die antiinstitutionellen Impulse der Literatur als befreiend proklamiert werden konnten. Man wird den systemtheoretischen Analysen ein vergleichbares ideologisches Potential nicht unterstellen. Sie haben es einzig und allein mit der Beschreibung eines Zustandes zu tun, der dann allerdings seine Wurzeln in jener Phase der endgültigen Säkularisierung der Literatur hat. Es ist wohl auch nicht zu leugnen, daß schon damals alle von Ihnen genannten Bereiche des literarischen Lebens von der Autonomisierungsbewegung erfaßt wurden.

A. Barchiesi: Il fatto che Lei sia anche autore di un recentissimo libro sulla storia letteraria *esplicita* a Roma La mette nella posizione ideale per fare commenti su un tema che penso sarà interessante per tutti questi *Entretiens*. Quali sono i modelli concettuali, analogici, metaforici, che permettono ai poeti e/o ai critici di immaginare e rappresentare la storia letteraria — ad esempio, in epoche diverse, genealogia, diffusione delle acque, eredità, successione, ereditarietà, selezione naturale, DNA, clonazione — e come influiscono sul modo di pensare la letteratura?

Un commento sul così detto epitaffio di Nevio: Sono d'accordo con Lei che è una testimonianza importante sul modo di pensare la poesia in riferimento a un'epoca di origini — è vero che si parla 'solo' di Camene e di lingua Latina; ma c'è anche un riferimento implicito alla cultura Greca. *Immortales mortales si foret fas flere*: questa è una di quelle idee per cui la cultura religiosa romana ha bisogno della cultura greca, un tema omerico, pindarico, euripideo. Insomma già in età mediorepubblicana Nevio viene ripensato nei termini di riferimento dell'ellenizzazione. La poesia è stata inventata per mediare ai Romani questo nuovo immaginario. Questo naturalmente getta un ponte verso il successivo intervento di Kerkhecker.

J.P. Schwindt: Für Ihre Eingangsfrage darf ich in der Tat auf die von Ihnen erwähnten Studien zur Phänomenologie der römischen Literaturgeschichtsschreibung verweisen. Es hängt mit dem dort verfolgten methodischen Ansatz zusammen, daß ich keinen Katalog möglicher Kriterien literarhistorischer Konzeptionen, wie Sie ihn umreißen, zugrunde gelegt habe, sondern in weitgehender Absehung von begrifflich-systematischer Vorstrukturierung textnahe Interpretationen einschlägiger Schriften liefere. Es haben sich dabei natürlich immer wieder bestimmte Analogien zur Typologie moderner Literaturgeschichtsschreibung aufgedrängt. In meinem Vortrag habe ich einige Beispiele kurz berührt. Es leuchtet mir sehr ein, daß man auf dem Wege weiterer systematischer Abstraktion zu

einer Verdichtung der phänomenologischen Befunde kommen könnte. Möglicherweise jedoch wäre sie um den Preis minderer Anschaulichkeit und Klarheit erkaufte.

Ich bin Ihnen sehr dankbar, daß sie den griechisch-hellenistischen Hintergrund der Grabepigramme ins Spiel bringen. Nicht anders als die 'eigentliche' Literaturgeschichtsschreibung ist die immanente Literaturgeschichte ohne die griechischen Vorläufer in dieser Form nicht zu denken. Umso wichtiger war es mir, die Anfänge der römischen Selbsthistorisierung einmal 'aus ihnen selbst' zu entwickeln und nicht für alles zunächst Unerklärliche 'griechische Hypothesen' zu bemühen, die ihrerseits in der Regel *ex silentio* gewonnen werden und zur Deutung der Phänomene wenig beitragen können. Solche Zuspitzung hat natürlich die Annahme zur Voraussetzung, daß sich auch an Derivaten Konstanten literaturgeschichtlichen Denkens aufzeigen lassen. Mir ist immer jenes philologische Verfahren unverständlich geblieben, das sich bei der Erforschung von Rezeptionsvorgängen auf die Feststellung: "X hat dieses oder jenes von Y übernommen" beschränkt. Im Falle der Grabepigramme könnte man fragen: "Warum neigen Autoren verschiedener Zeiten und Kulturen dazu, in der fingierten oder realen Situation des Lebensendes, diese oder jene Äußerung zu tun?" Wenn sich dann zeigte, daß der Tod, die definitive unter allen Bruchstellen, Anlaß zur Feststellung literaturhistorischer Verbindlichkeiten, d.h. Kontinuitäten, gibt, hätte man dies zu akzeptieren und sich von der Vorstellung zu verabschieden, daß sich Literatur auch nur einen Augenblick ohne den Bezugsrahmen der Geschichte realisieren lasse.

E. Fantham: Your quotation of the epigram attributed to Pompilius, *Pacui discipulus dicor, porro is fuit <Enni>*, made me consider the difference between the representation of rhetorical succession from master-model to pupil in e.g. Cic. *de orat.* 2.88-98, *Brutus*, *passim*, and that of poetic succession, especially as acknowledged by the poets themselves. The orators are defined both by their similarity to their teachers, and

the component of their own nature (*ingenium*) or choice (*voluntas*). But poets do not seem to attempt this for themselves. One reason is the respect (your *Ahnenverehrung*) and gratitude (*officium*) he must feel, but surely there is also a generic hindrance, both in the higher and the 'middle' genres of poetry (such as elegy). It seems the poet cannot formulate how he has advanced beyond his model (though he can claim independence elsewhere as first to adapt a genre into Latin). Do you see this as a problem of generic decorum, so that we must always wait for the *next* generation (or the critic) to formulate each poet's originality?

J.P. Schwindt: Mir scheint, daß Ihre Vermutung ziemlich das Richtige trifft. Mit genaueren Bestimmungen dessen, was ihre Innovationsleistung ausmacht, sind die meisten römischen Autoren sehr zurückhaltend. Man wird sich für gewöhnlich an die Proklamationen des 'Erstheitsanspruches' halten müssen. Die immanente Literaturgeschichte erstreckt sich aber natürlich nicht nur auf die expliziten Selbsteinschätzungen der Autoren, sondern erfaßt darüber hinaus das schwer überschaubare Feld der versteckten, zum größeren Teil bildsprachlichen Referenzen auf literaturgeschichtliche und literaturkritische Fakten. Immanente Literaturgeschichte und (immanente) Poetik sind schlechterdings nicht zu trennen.

M. Citroni: Trovo molto interessante l'idea dell'epitaffio come nucleo primitivo-primario della storia 'implicita' della poesia latina. L'epitaffio è forse, più in generale, il nucleo primitivo della biografia: al momento della morte, tipicamente, si riepiloga la vita, ma la specifica rilevanza dell'epitaffio per la storia della letteratura implicita è confermata appunto dal fatto che più volte i poeti latini lo hanno scelto come modo di parlare di se stessi. Un modo che tende certo a conferire un'idea di autonomia e unicità alla propria esperienza di poeti. Nel caso degli epigrammi su Nevio, Plauto, Pacuvio è comunque rilevante che non siano autentici. In essi può certo essere espresso

in forma tipica ciò che era ritenuto normale che un poeta grande — o *quel* poeta grande — pensasse di sé. Ma in questi epigrammi possono essere state applicate a quei poeti categorie concettuali proprie di un momento culturale diverso. In questi epigrammi si riconoscono motivi già ricorrenti in epigrammi greci per artisti e scrittori.

In Ovidio *trist.* 4,10 la διαδοχή è inserita in un contesto che costituisce un efficace passo di storia letteraria implicita: Ovidio afferma la stretta continuità della propria poesia con la poesia della 'prima generazione' augustea. Ma scrive dall'esilio, da una 'morte' causata dall'aprirsi di una nuova età nel rapporto dei poeti col potere. Guarda con rimpianto a una età letteraria cui egli stesso apparteneva e che si è chiusa. Questo passo, scritto quando Augusto è ancora al potere, è la prima professione di coscienza epigonale nella poesia latina 'postaugustea'.

St. Hinds: A thought arising from your application to German-language philology of D.H. Lawrence's recommendation "Never trust the artist". It seems to me that, at least in Anglophone philology, certain authors and certain periods have traditionally enjoyed more of this kind of 'trust' from modern literary historians than have others. By and large, modern attempts to place favoured artists such as (say) Catullus or Virgil in literary history have involved an attempt to recover Catullus' or Virgil's own aesthetic and literary-historical categories, and to canonize these as the appropriate categories within which to judge them. In contrast, modern attempts to place less favoured artists such as (say) Silius or (until a generation ago) Ovid have involved a *distrust* of those artists' own categories, and instead, at times, a literary-historical canonization of ancient judgements applied to them by *others*: for Ovid Quintilian's *nimum amator ingenii sui* (*inst.* 10.1.88); for Silius Pliny's *maiore cura quam ingenio* (*epist.* 3.7.5).

This leads me (tangentially) to a broader reflection on how old-fashioned Roman literary history has tended to involve, in its Anglophone guise, a heady and *rather unexamined* mixture

of descriptive and evaluative criticism. "Why did X succeed as an artist?" and "Why did Y fail as an artist?" have long been dominant questions — but usually asked in such a way that the *fact* of X's artistic success or of Y's artistic failure is somehow placed beyond question.

J.P. Schwindt: Ich stimme Ihnen zu — mit dem einzigen Vorbehalt, daß ich das von Ihnen beobachtete Ungleichgewicht in der Rezeption positiv oder negativ vorbewerteter Autoren nicht für ein angelsächsisches, sondern supranationales Problem 'traditioneller' Literaturforschung halte. Umso mehr scheint es geraten, die Evaluationsverfahren der antiken Literaturkritik regelmäßig mit den Selbstbewertungstechniken der Autoren abzugleichen. Die Klärung der antiken Selbst- und Fremdreferenzen ermöglicht die fortschreitende Korrektur unseres Bildes von der antiken Literaturgeschichte, wie umgekehrt die methodische Selbstvergewisserung des modernen Literaturhistorikers zur Zurückhaltung gegenüber vorschnellen Übertragungen mahnen sollte. Rezeptionsforschung hat ihren Ort evidentermaßen nicht im Nach- und Ausgang der Geschichte, sondern liegt im Idealfall aller philologischen Detailarbeit voraus. Sie tut dies wohl auch, wo sie nicht mit genügender Reflexion einhergeht. Nur führt sie dann nicht zur Philologie, sondern zu neuer 'Mythologie'.

A. Deremetz: Pensez-vous qu'il soit utile, dans l'étude des épigrammes ou des épitaphes qui nous ont été transmises sur les auteurs, de distinguer entre celles, externes, émanant des grammairiens et des antiquaires tels Varron ou Aulu-Gelle, et les simulacres internes, composés par les écrivains sur eux-mêmes comme on en trouve chez Ovide et Properce par exemple?

J.P. Schwindt: Es ist gewiß nicht nur nützlich, sondern sogar methodisch geboten, diese Ihre Unterscheidung zugrunde zu legen. Das Manko der 'extern' überlieferten 'Zeugnisse': der

fehlende originäre Kontext wird, wie ich glaube, in einigen Fällen um ein Vielfaches wettgemacht: nämlich dann, wenn uns eine oder mehrere zeitgenössische *statements* durch den Tradenten mitgeliefert werden, wie es im oben zitierten Gellius-Abschnitt der Fall ist. Die versuchte Rekontextualisierung kann zwar die ursprüngliche 'Umgebung' nicht ersetzen, stellt aber *in nuce* eben jenen philologischen Akt vor, den der moderne Rezipient, gleich ob er nur die Inschrift oder auch ihren Rahmen kennt, wiederholt. Zu warnen ist in jedem Fall vor allzu großem Zutrauen in die Unterscheidung epigraphischer von spezifisch 'literarischen' Problemen. Die inschriftliche 'Literatur' kennt die ganze Palette hermeneutisch-ästhetischer Kunstgriffe. Nicht nur spielt die Literatur (die Elegie) mit der epigraphischen Fiktion, die Inschriften selbst machen regelmäßig Anleihe bei der (fiktionalen) Literatur.

A. Kerkhecker: Im Anschluß an Stephen Hinds möchte ich gerne die Frage nach dem Wesen der Literaturgeschichte noch einmal aufgreifen. Wenn wir über Literaturgeschichtsschreibung der Antike nachdenken, stellt sich ja zugleich die Frage, was wir uns unter Literaturgeschichte vorstellen, was wir uns erwarten, was wir gelten zu lassen bereit sind. Im Kontrastbegriff der Ereignisliteratur und in Ihrem Bild vom Wald einsam ragender Säulen setzen Sie — zu Recht, wie ich meine — voraus, daß wir nach einem geschichtlichen Zusammenhang suchen. Ich frage mich, wie dieser Zusammenhang zustande kommt. Wie können wir den Wald vor lauter Säulen sehen lernen? Wie wird aus der ἐποχή, dem isolierten Wendepunkt, der verstehbare Zusammenhang einer Epoche? Kehren wir an diesem Punkt nicht — aus guten Gründen — zur Kunstgeschichte, zur Stilgeschichte zurück?

J.P. Schwindt: Gibt es die Literaturgeschichte ohne Hegel? Läßt sie sich schreiben — die Literaturgeschichte, die ohne die teleologische Zuspitzung wie die harmonisierende Rundung auskommt, die sich nicht durch falsche Ereiferung für ihren

Gegenstand verführen läßt, den planen Boden der beschreibenden Analyse zu verlassen? Ich darf mich, glaube ich, mit Ihnen in dem Punkt einig wissen, daß die Kunst- und Stilgeschichte vor dem Hintergrund des Scheiterns diverser modischer Strömungen emanzipatorischer Literaturgeschichtsschreibung ihre nicht ganz überraschende Rehabilitation erfahren hat. Strikte Gegenstandsbezogenheit schafft aus sich selbst genügend Freiräume für mannigfache Bezüge, seien es zeithistorische, seien es traditionale. Mit der Ereignisliteratur ist es wie mit der sogenannten Autonomieästhetik. In einem vulgären Sinne als 'hohe' und sich selbst genügende Diskursform gefaßt, ist sie — als Forschungsgegenstand — obsolet. In einem anderen Sinne, der sich stärker auf die Modalität der Ereignishaftigkeit des Ereignishaften richtete, ist sie in der griechisch-lateinischen Literaturwissenschaft noch fast ganz unausgeschöpft. Einstweilen wird uns der 'Wald' immer nur so sehr Wald zu sein scheinen, wie der Blick desjenigen nicht trügt, der die Säulen zusammensieht.

E.A. Schmidt: Ich greife, im Blick auf die Grundfrage unserer Konferenz, einige Formulierungen Ihres Vortrages auf und stelle zu ihnen jeweils eine Gegenfrage:

Die "Gefährdung des Historischen" (S. 18) durch das Neue, Erstmalige, die Erfindung. Frage: Ist das Neue nicht gerade eine Kategorie des Geschichtlichen und der *πρώτος εὑρετής* der Motor in der antiken Kulturgeschichtsschreibung?

Die göttliche Inspiration situiert den "Autor jenseits des historischen Raums"; er steht "prinzipiell außerhalb der Geschichte" (S. 16). Frage: Sind göttliche Stimmen und Orakelsprüche nicht immer okkasionell und geschichtlich? Reagieren die Musen nicht auf konkrete Fragen des Dichters in spezifischen historischen Momenten?

Die "Literatur ist 'nur' Ereignis", nicht Geschichte (S. 15). Frage: Ist 'Ereignis' nicht eine eminent geschichtliche Kategorie?

Alle diese Fragen laufen auf die eine Frage hinaus, ob wir nicht Literaturgeschichte in dem Sinn als Geschichte verstehen

können, daß für sie auch Diskontinuität, Traditionsbruch, Neues und Unerwartetes, Ereignisse, d.h. historische Kategorien mit konstitutivem Vergangenheits- und Zukunftsbezug, charakteristisch sind.

J.P. Schwindt: Die Frage ist in der Tat ganz entscheidend, und ich will nicht verhehlen, daß geschichtliche Prozesse mir dann besonders fesselnde Gegenstände der Forschung zu sein scheinen, wenn sie deutlich durch die von Ihnen noch einmal genannten Kategorien mitbestimmt sind. Ich möchte Ihre Frage, wenn Sie erlauben, noch zuspitzen und zu bedenken geben, ob Geschichte nicht sogar wesentlich auf das Vorhandensein dieser Kategorien der Diskontinuität angewiesen ist, um als Geschichte erkennbar, ja möglich zu werden. Jeder wie immer geartete Fortgang einer Erzählung bedeutet Korrektur und Umlenkung aller vorgeschalteten Momente.

Meinen Beitrag heute verstehe ich als Intervention in dem nicht erst seit gestern bestehenden Konflikt der Literaturtheorie und Ästhetik einerseits, der Literaturgeschichte andererseits. Letztere wird von der Literaturwissenschaft gerne als universitäre Pflichtübung, als Inventar getreulich überlieferter Lehrmeinungen angesehen. Daß sie in sich selbst von diversen elementar-ästhetischen Vorgängen strukturiert ist, gerät leicht in Vergessenheit. Aber auch daß diese Bausteine selbst wiederum ein Moment von Geschichtlichkeit besitzen, wird man nicht ernsthaft bezweifeln. Um die Literaturgeschichte als immanente fassen zu können, habe ich die 'akademische' Perspektive bewußt ausgeklammert, also nicht nach werkimmanenten Praefigurationen geschichtlicher Darstellung, sondern den 'Bausteinen' geschichtlichen Bewußtseins Ausschau gehalten. Dabei bin ich auf den, wie ich glaube, charakteristischen Zwiespalt der 'Immanenten Literaturgeschichte' aufmerksam geworden, daß sie noch nicht historisch genug ist, sich als Literatur zu kennen, und zugleich doch nicht so sehr dem Ereignis, das sie bespricht, verhaftet ist, um nicht bereits geschichtlich zu sein.

A. Deremetz: Ne pensez-vous pas qu'il conviendrait, s'agissant du modèle qui informe les représentations internes de l'histoire littéraire implicite, de préférer celui de la gentilité à celui de la généalogie, dans la mesure où il constitue une catégorie indigène qui informe largement l'idéologie culturelle romaine (cf. le concept de l'*homo novus* littéraire)?

J.P. Schwindt: Sie benennen da einen wichtigen Aspekt römischen Traditions- und Kontinuitätsverständnisses, den ich in meinen Ausführungen zum genealogischen Denken vielleicht hätte berühren sollen, wenn nicht müssen. Allein, ich bin nicht sicher, wie tragfähig soziologische Kategorien in der lateinischen Literaturwissenschaft zum gegenwärtigen Zeitpunkt sind, so sehr ich, wie Sie, überzeugt bin, daß sie für römische Autoren eine bedeutende Rolle gespielt haben. Auch von aller religionssoziologischen Spekulation habe ich mich aus dem gleichen Grunde fern gehalten. Aber Vorstellungen wie die des literarischen *homo novus* und des ganzen Bildfeldes *rebus novis studere* verdienen zweifellos gründlichere Untersuchung.

M. Citroni: In che senso la coscienza epigonale andrebbe distinta dalla coscienza storico-letteraria? Il senso di esaurimento degli spazi in Manilio, tipico della coscienza epigonale postaugustea, mi pare mostri appunto coscienza di trovarsi in un certo momento dello sviluppo della poesia latina.

J.P. Schwindt: Auf den ersten Blick spricht vieles dafür, daß die epigonale Disposition den idealen Nährboden für die Ausbildung eines literaturhistorischen Bewußtseins bildet, ja daß sich in der Epigonalität literaturgeschichtliches Denken am reinsten verkörpert. Es ist genau diese Annahme, die zum wachsenden Mißkredit der Literaturgeschichte in der Literaturwissenschaft geführt hat. Gerade für die römische Literatur hängt viel davon ab, wie wir uns zu den antiken Angeboten epigonaler Selbstpositionierung verhalten. Es gibt nicht nur die Nachfolge

aus Pietät, sondern, um das andere Extrem zu fassen, auch die lustvolle Unterwanderung des selbstgewählten Vorbildes. Der reine Götzendienst konnte, genau besehen, auch die Sache des Silius und jüngeren Plinius nicht sein. Andererseits muß auch das dezidierte Neuerertum die Neuartigkeit seiner Entwürfe am Alten ermessen. Geschichtliches Denken ist die *condicio sine qua non* noch der fortschrittlichsten Kunst. Worüber hinweg sie fortschreitet, davon muß sie sich Rechenschaft geben; das zu Überwindende ist im literarischen Akt immer präsent; die Literaturgeschichte ist die Folie, vor der schon Archilochos und die älteste Chorlyrik arbeiten. Korrigieren Sie mich, aber fast scheint mir das Epigonale der Ort zu sein, wo die Literaturgeschichte am wenigsten zuhause ist, denn hier wird sie zum vorläufigen Stillstand gebracht in der scheinbaren Wiederholung. Es hängt am Reflexionsvermögen der Epigonen, ob sie für Literaturhistoriker oder ihr Gegenteil gelten müssen. Auch beim Epigonen ist, wenn er sich selbst dazu erklärt, der Grundsatz beherzigenswert: "Never trust the artist".

E. Fantham: I wanted to follow up your valuable citations of Velleius and Manilius by considering them together as men of the generation most acutely aware of coming after high classicism. It seems to me that each goes to special length to clarify and refine his representation of the literary moment, Manilius with his brilliant revision of the Callimachean "flooded river" (51-52) and adaptation of the progress metaphor to his own theme of studying the heavenly bodies (58-59; see Katharina Volk, forthcoming) and Velleius with his careful adjustment of Roman literary history to match the Greek record, genre by genre (cf. K. Heldmann, *Antike Theorien über Entwicklung und Verfall der Redekunst* [München 1982]). Would you like to comment on the problems and perhaps unfortunate consequences of Velleius' approach?

J.P. Schwindt: Es ist ein ausgesprochen glücklicher Gedanke, Velleius' und Manilius' Ansichten von der Literaturgeschichte

miteinander ins Verhältnis zu setzen. Es ist evident, daß die Kenntnis des Velleianischen Modells (von der wir nicht ausgehen dürfen) Manilius in den Stand gesetzt hätte, bestimmte Widersprüche seiner Konstruktion einer innovativen Nachfolgerschaft zu mildern, wenn nicht auszuschalten. Der entscheidende Unterschied ist natürlich, daß Velleius, wie kunstvoll auch immer, nicht eigentlich als Künstler Kunstgeschichte schreibt. Auch hat er es nicht mit der Geschichte der 'eigenen' Gattung zu tun, er ist nicht wirklich involviert, liefert stattdessen *exempla* seines zyklischen Bildes der Literaturentwicklung. Manilius kommt mit der selbst gesetzten Aufgabe, in neuen Bahnen zu dichten, nicht zu Rande, die Linearität seines geschichtlichen Denkens wird ihm zum Verhängnis. Eine überzeugende Gesamtdarstellung seiner poetologischen Reflexionen ist ein wirkliches Desiderat.

II

ARND KERKHECKER

ZUR INTERNEN GATTUNGSGESCHICHTE DER RÖMISCHEN EPIK: DAS BEISPIEL ENNIUS

1) *Fragestellung*

Die römische Literatur ist die erste Literatur 'nach den Griechen'. Man kann das abtun: als Gemeinplatz; als Zufall oder Selbstverständlichkeit. Man kann es aber auch ernst nehmen und versuchen, die *condicio ultimi* als Schicksal, Herausforderung, Leistung, vielleicht sogar als Anspruch zu begreifen¹. Römische Autoren verstehen sich selbst von Anfang an als Nachfolger der Griechen und treten mit ihnen in Wettstreit. Sie tun jeden ihrer Schritte angesichts des Arsenalts griechischer Literatur und Wissenschaft. Literatur heißt für sie: Auseinandersetzung mit den Griechen.

Dieser Prozeß der Hellenisierung ereignet sich in Europa immer wieder — vermittelt durch römische Vorgänger und Muster. In Rom finden die europäischen Literaturen ein Vorbild voraussetzungsreicher Kunst, an der sie das Spiel verwandelnder Aneignung und schöpferischer Wiederholung lernen. In Rom finden sie schließlich unmittelbare Vorgänger der eigenen Begegnung mit den Griechen. So beweist die römische Literatur (mit einem Wort Michael von Albrechts) ihre

¹ SEN. *epist.* 79,6: *condicio optima est ultimi: parata verba invenit, quae aliter instructa novam faciem habent*. Vgl. KROLL (1924) 168; HÄUSSLER (1976) 74; WILLIAMS (1983); ZINTZEN; HINDS 40f.

“Renaissancefähigkeit”². Und unter welchen Umständen erwirbt sich diese Literatur die Bedingung ihrer “Renaissancefähigkeit”? Im Augenblick ihres Entstehens durch *ihre* Begegnung mit den Griechen — genauer: mit dem Hellenismus.

Römische Autoren, so habe ich behauptet, verstehen sich selbst von Anfang an als Nachfolger der Griechen — stimmt das? Wie versteht diese erste ‘Literatur im Angesicht der Griechen’ sich selbst? Man könnte fragen: wo findet Dichtung ihren Ort (etwa zwischen Wissenschaft und philosophischer Spekulation)? Oder auch: wie beschreiben römische Dichter ihre eigene intellektuelle, geschichtliche — vor allem: literaturgeschichtliche Situation?

Es führt ein Weg, wie es scheint, von der Annahme eines ‘römischen Hellenismus’ zur Fragestellung einer ‘immanenten Literaturgeschichte’. ‘Römischer Hellenismus’ ist hier verstanden als das Aufblühen hellenistischer Literatur in Rom. Wenn man zeigen kann, daß es das gibt, scheint es sinnvoll, zu fragen: besitzen die ‘römischen Hellenisten’ ein entsprechendes historisches, literaturgeschichtliches Selbstverständnis? wird es ihnen bewußt, wichtig, zum Anliegen? wo und wie schlägt es sich nieder?

Doch vor der Suche nach Material zur Beantwortung unserer Leitfrage möchte ich mir über Herkunft und Absicht dieser Frage selbst Gedanken machen. Woher kommt die Frage nach der ‘immanenten Literaturgeschichte’? Worauf richtet sie sich?

Auf ihr Ziel befragt, läßt diese Frage ein aktuelles Anliegen erkennen. Eine Literaturwissenschaft, der die Individualität und Identität des Subjekts problematisch geworden sind, kann sie (u. a.) zu rekonstruieren versuchen als Selbsterfahrung eines Objekts historischer Brüche. Das hat seine Schwierigkeiten: etwa die drohende Objektivierung und Universalisierung

² VON ALBRECHT (1994) I 2; 11-13 (u. ö.). Vgl. ZINN 119 und bes. den Vortrag über “Die Dichter des alten Rom und die Anfänge des Weltgedichts” (ebd. 123-48); HARDER 330-53: “Die Einbürgerung der Philosophie in Rom”.

historischer Übergänge. Die Epochenschwelle wird zum Normalfall. Geschichte erscheint als permanente Krise. Jede andere Sicht wird als 'affirmativ' diffamiert. Trotzdem bietet die Artikulation historischer Brüche ein klärendes Deutungsmuster für das sich selbst entgleitende und im Entgleiten neu setzende Subjekt.

In der Frage nach der 'immanenten Literaturgeschichte' arbeitet dieses Interesse mit den Denkmitteln des XIXten Jahrhunderts. Das ist in unserem Fach nicht weiter verwunderlich. Hans-Christian Günther hat vor zwei Jahren den unverminderten Einfluß der Gründerzeitphilologie an der Forschung zur römischen Liebesepik aufgewiesen³, und vor wenigen Monaten hat Jürgen Paul Schwindts Verteidigung der römischen Literaturgeschichtsschreibung nachdrücklich auf die Geschichte und die Bedingungen von deren Leugnung aufmerksam gemacht⁴.

Was ist hiermit gewonnen? Indem die Voraussetzungen und Bedingungen unserer Fragestellung deutlich werden, wird es möglich, dahinter zurückzugehen. Der Erbe des Historismus ist sich über die Schwierigkeiten seines eigenen historischen Erkennens im klaren. Für ihn liegt die Versuchung nahe, die Kategorien des eigenen Erkennens im Erkannten wiederzufinden und in dessen 'historischem' Selbstverständnis 'historisch' zu verankern. Im Rückgang hinter diesen Zusammenhang kann es vielleicht gelingen, unsere Frage nicht als Einladung zur Bestätigung eigener historischer Praxis aufzufassen, sondern als Herausforderung anzunehmen.

Wie sieht diese Herausforderung aus? Nun, in der Frage nach dem historischen Selbstverständnis liegt zugleich die Frage, inwiefern dieses Selbstverständnis überhaupt ein historisches ist. Es könnte ja auch ganz anders strukturiert sein. Gewonnen ist eine Chance, eine Erkenntnischance: sich vom Oktroy der eigenen Fragestellung auf eine Strecke freizumachen, eine bloße

³ GÜNTHER, bes. 9f.; 19; 26f.

⁴ SCHWINDT 9-46, bes. 22-42; vgl. 207-21.

Transplantation eigener Vorstellungen und Begriffe wenigstens kontrollierend im Blick zu behalten und in dieser selbst-reflexiven Wendung einem (freilich erst zu konstituierenden) Gegenstand Spiel und Gegenspiel einzuräumen.

Denn auch dies kann man bei der Lektüre von Schwindts Buch lernen: daß, was wir jetzt 'römische Literaturgeschichtsschreibung' nennen werden, nicht einfach Literaturgeschichte auf Latein ist; daß die Leugner ihre Gründe hatten; daß, was der Sache nach vorliegt, noch lange nicht als Phänomen bewußt geworden zu sein braucht.

Wir gewinnen etwas — und doch bleibt es dabei: unsere Frage ist ganz offensichtlich *unsere* Frage. Auch wenn wir sie offenhalten. Heißt das nicht: sie ist anachronistisch? Wäre es nicht besser, einfach beschreibend von den Texten auszugehen, als sich von einer Frage eine bestimmte Blickrichtung vorgeben und unhistorische Vergleiche suggerieren zu lassen?

Kaum. Auch der Empiriker hat seinen Glauben — nämlich den, daß sich ihm die Welt von selbst erschließt⁵. Wie kann ich wissen, ob ein Vergleich zu unhistorischen, anachronistischen, irreführenden Gleichsetzungen führen wird? "Um zu diesem Satz zu kommen, muß ich zuvor verglichen *haben*. Eine Besonderheit kann ich nur feststellen, wenn ich vergleiche"⁶. Und genau darum geht es doch: Besonderheiten festzustellen. Sonst braucht man nicht zu vergleichen. "Vergleichen kann man nur Ungleiches"⁷. Der Vergleich dient nicht der Angleichung (*ὁμοίωσις*), sondern dem Kontrast (*ἀντιθέσις*). Auch das poetische Gleichnis zielt auf die Vergegenwärtigung des *Un*vertrauten.

Wir fragen also nach Formen historisierender Selbstauslegung in römischen Dichtungen. Wir suchen nach Zeugnissen

⁵ BLUMENBERG (1981) 86: "Es ist die Grundidee des Empirismus, die Natur würde von sich aus ihre Geschichte erzählen, wenn man sie nur ließe, sich nicht ihr aufdrängte und vordrängte, sie nicht durch Vorwissen und Vorurteile an ihrer Selbstkundgabe hinderte".

⁶ REEMTSMA 326.

⁷ HARDER 449.

ihres geschichtlichen Selbstverständnisses. Wie könnte solch ein 'Selbstzeugnis' aussehen?

Wenn es die Traditionalität der römischen Literatur mit sich bringt, daß sich diese immer auch selbst auf ihre Vorgänger hin auslegt — könnte dann nicht das literaturgeschichtliche Selbstverständnis römischer Autoren (wie auch die Literaturgeschichtsschreibung der Antike) unserer eigenen literaturwissenschaftlichen Arbeit als Richtpunkt und Korrektiv dienen? Ein Beispiel dafür bietet der Fall Ennius.

Bei Cicero wird Ennius als Meister altrömischer Dichtung gefeiert⁸. Cicero selbst war laut Plutarch als junger Mann einer der erfolgreichsten Vertreter römischer Poesie⁹. Die wenigen Spuren seiner Jugendgedichte zeigen ein deutlich alexandrinisches Gepräge¹⁰. Vor dem Hintergrund seines eigenen poetischen Alexandrinertums mußte ihm die Selbstanpreisung der 'neoterischen Revolution' doppelt schrill in den Ohren klingen. Durch die νεώτεροι (*Att.* 7, 2, 1; Ende Nov. 50), die *poetae novi* (*orat.* 161; Sommer 46), die *cantores Euphorionis* (*Tusc.* 3, 45; Sommer 45) fühlt er sich irritiert.

Damit mag auch zusammenhängen, daß die Zitate altrömischer Dichter und vor allem des Ennius in den Schriften der Jahre 56-54 plötzlich stark zunehmen¹¹. Die Jungen sind wieder einmal dabei, das Rad der Moderne neu für sich zu erfinden, und Cicero stellt dem auch in der Literatur die römische Tradition entgegen. Auf ihre Verachtung des Altertümlich-Ungehobelten antwortet er mit dem Preis des Patriotisch-Herkömmlichen. Bemerkenswert ist, daß beide Seiten — bei allen Unterschieden in der Bewertung — in der Diagnose einig sind: Ennius ist römisch-traditionell, nicht griechisch-modern, und

⁸ PRINZEN 161-85; SKUTSCH 26-9; ZILLINGER 26-31. Vgl. WRESCHNIOK.

⁹ PLUT. *Cic.* 2,3f.

¹⁰ Hierzu und zum Folgenden: SHACKLETON BAILEY 176-87 ("Cicero and Early Latin Poetry"). Vgl. HOSE; HINDS 74-83, bes. 77. Fragmentsammlungen: *FPL* 144-81; *FLP* 149-78.

¹¹ ZILLINGER 67f.; SHACKLETON BAILEY 179f.

steht in scharfem Kontrast zur alexandrinisch-kallimacheischen Dichtung¹².

Uns erscheint Ennius heute, nach der Wiederentdeckung des Hellenismus, diesem weit näher verwandt, als Cicero, die *véoi*, die Augusteer und noch die Literaturgeschichten des vorigen Jahrhunderts wahrhaben wollten. Wäre diese Korrektur des Blickwinkels auch vor dem Jahrhundert der Papyri schon möglich gewesen? Wie, so könnte man fragen, erscheint Ennius der römischen Literaturgeschichte und -kritik?¹³ Vor allem aber möchte ich mich weiter unten auf die Frage konzentrieren: wie sieht und präsentiert sich Ennius selbst?

Für das Beispiel Ennius scheinen mir diese Fragen offensichtlich legitim und interessant — sie brauchen sich aber nicht auf ihn zu beschränken. Was an diesem Einzelfall deutlich wird, hat Folgen für die Literatur der Republik als Ganzes. Schon für Wilamowitz stand fest¹⁴: "Es konnte gar nicht

¹² REITZENSTEIN 60, 1; NEWMAN (1967 b) 61-4; SUERBAUM (1968) 293, 820; LYNE. Geringschätzung bezeugt Cic. *Tusc.* 3,45: *o poetam egregium! quamquam ab his cantoribus Euphorionis contemnitur*. Vgl. Cic. *div.* 2,133 (mit Pease); WILAMOWITZ (1924) I 229f. Einfluß auf Catull zeigt FROEBEL. Ein spezifisch patriotisches Enniusbild ist weniger leicht zu belegen. Vgl. jedoch Cic. *Arch.* 22 und *Balb.* 51 (VAHLEN pp. XXXIX-LV; SKUTSCH 26-9); *Tusc.* 1,34; CLASSEN 135f. HOR. *carm.* 4,8 (VAHLEN pp. LVI-LIX; SKUTSCH 14f.); PROP. 3,3 (ob *cecinit* oder *cecini* in Vers 7: es handelt sich in jedem Fall um eine Skizze 'Ennianischer' Themen; HÄUSSLER [1976] 319f.) vor dem Kontrastpaar 3,4/5 (VAHLEN p. LIXf.; SKUTSCH 15f.); OV. *trist.* 2,423f. (VAHLEN p. LXF.; SKUTSCH 15f.). Die Haltung der augusteischen Dichter beschreibt J.C. McKEOWN zu OV. *am.* 1,15,19-20 (mit Lit.; vgl. PROP. 4,1,61-4) als "polarisation between Callimachus and Ennius, without denigration of the latter" (freundlicher Hinweis von Professor R.O.A.M. Lyne). Pace HINDS 66 (vgl. jedoch 68). MILLER; ZETZEL (1983); PRINZEN 186-205 (Neoteriker) und 207-84 (Augusteer).

¹³ Zur Wirkungsgeschichte: PRINZEN; VAHLEN pp. XXIV-CXXXI; SKUTSCH 8-46; MARIOTTI (1951) 29-43; JOCELYN (1967) 47-57; SUERBAUM (1972 a+b); BETTINI 143-71 (Silius); NEWMAN (1967 b) 77-98; (1986) 226-9 (Silius) und 282-8 (Petrarca). Vgl. den ersten Teil von BARCHIESI; FANTHAM; HINDS 63-74; SCHWINDT, bes. 52-74.

¹⁴ WILAMOWITZ (1924) I 228. Bestritten von GOLDBERG p. VI; 47-50 (LIV. ANDR.; vgl. 66, 13); 52-6 (NAEV.); 90-2 (ENN.). Zur Bedeutung der sizilischen Literatur (Epicharm, Archestratos, Euhemeros) für Ennius: SUSEMIHL I 316, 32; NORDEN 148; WASZINK (1972 a) 120; VON ALBRECHT (1994) I 49 und

anders sein, als daß die Römer immer zunächst mit der Literatur der Hellenen in Berührung kamen, die jeweiligen modern war". Und vollends seit der Pfeiffer'schen Revolution in der Erforschung des Hellenismus stellt sich die Frage: ist römische Literatur zunächst einmal hellenistische Literatur in der Volkssprache?

So besehen, verwandelt sich die theoretische Möglichkeit (literatur-) geschichtlicher Selbstausslegung in eine historische Wahrscheinlichkeit. Die frühen römischen Epiker etwa sind Erben und Zeitgenossen einer Literatur, die sich ihrer selbst, ihrer Eigenart, ihrer Bedingungen und Möglichkeiten in hohem Maße (und ausdrücklich) bewußt ist.

Aus diesem Grundproblem läßt sich eine Fülle von Einzelfragen ableiten. In welchem Maße etwa vererbt sich das Selbstverständnis des griechischen Hellenismus auf seine römischen Zeitgenossen und Nachfolger? Unter welchen Begriffen artikuliert es sich? Vielleicht ohne jede Einsicht in das Geschehen verwandelnder Aneignung, aus der unreflektierten Selbstverständlichkeit täglichen Tuns in einer hellenistischen 'Gegenwart ohne Alternative'? Oder doch in bewußt historischer Perspektive? Unter religiöser, politischer, nationaler Rücksicht? Mit poetologisch-ästhetischer Akzentsetzung? usw.

Ein solcher Katalog möglicher Fragen und Probleme suggeriert Fakten- und Kenntnisreichtum. Darum will ich zum Abschluß meiner Einleitung mir selbst noch einmal in Erinnerung rufen, daß Ernst zu machen ist mit dem oben Gesagten: unsere Fragen können immer nur *unsere* Fragen sein. Wenn die Überlieferung eine Antwort darauf bereithält, haben wir Glück gehabt. Nicht nur, weil die Vergangenheit unsere Interessen

110f. Vgl. Ed. FRAENKEL, in *RE* Suppl.-Bd. V (1931), 605, 43-9; H. FRÄNKEL (1932) und (1935); DRURY 799-804; VON ALBRECHT 92-106. Nach VON ALBRECHT war die römische Literatur "dazu verurteilt, modern zu sein, bevor sie klassisch sein konnte" (9; vgl. 54f. und 58; 65; 70f.); FEENEY (1991) 99-128; GÜNTHER 14f.; 19-26.

vielleicht nicht teilt. Nicht nur, weil die Überlieferung vielleicht gerade dort bruchstückhaft ist, wo es darauf ankommt. Sondern weil sie immer Bruchstück ist. Weil wir nie aus der Haltung des Wissens nach besserem Verstehen suchen, sondern unsere Fragen stets aus der Haltung des Nicht-Wissens stellen. Weil es für unser Verhältnis zur Geschichte nicht nur eine methodisch zu kompensierende Erschwerung bedeutet, sondern grundlegend und konstitutiv ist, daß wir von vergangener Wirklichkeit immer nur das Allerwenigste wissen können.

Dies kann, darf aber natürlich nicht zur Ausrede werden: für schlichte Ignoranz oder für die Bevormundung anderer, die sich das Mäntelchen einer tieferen Einsicht oder gar eines moralischen Anliegens umhängt. Ich suche darin eher die Möglichkeit, die eigene hermeneutische Situation als Chance zu begreifen. Unsere Fragen sind nicht die Mauern unseres Gefängnisses, sondern die Fenster durch diese Mauern. Freilich: wir können nicht überallhin sehen, und besser wäre es, Mauern und Fenster wären beide nicht da.

Wenn unsere Kenntnisse immer vereinzelt und darum oft irreführend sind; wenn sich das Maß unseres Verstehens in unseren Fragen niederschlägt: dann kann es nicht um das bloße Faktenwissen an sich gehen (als ob es das gäbe). Kein Wissen nimmt uns die Arbeit der Deutung, des Verstehens ab. Keine noch so schlagende Parallele kann eine Interpretation entscheiden, erzwingen oder beweisen¹⁵.

Im Folgenden geht es mir darum, eine sich uns aufdrängende Frage im Rückgang auf ein 'nächstes Fremdes' auf Distanz zu bringen und so besser sichtbar zu machen. Dabei klärt sich zunächst die Bedingtheit unserer Fragestellung — und schon das ist befreiend. Darüber hinaus wird sich hoffentlich die Eigenart eines allzurash aus mancherlei 'Parallelen' zusammengeschusterten 'römischen Hellenismus' erhellen. Wie auch immer *wir* darüber denken mögen: Ennius selbst, so wird

¹⁵ SZONDI 263-86: "Traktat über philologische Erkenntnis".

sich zeigen, präsentiert sich *nicht* als Träger eines literaturgeschichtlichen Einflußprozesses (obwohl er das leicht hätte können). Nicht die Politik ist hier das Schicksal, sondern (wie später bei Lukrez? Horaz? Vergil?) die Wahl der Tradition: αἰτία ἐλομένου· θεὸς ἀνάκτιος.

2) Grundbegriffe

Bevor ich mich jedoch Ennius selbst zuwenden kann, sind in aller Kürze einige Grundbegriffe zu klären. Ich habe Ennius als 'hellenistischen' Dichter vereinnahmt — was kann damit sinnvoll gemeint sein? Ich möchte mich der Einzelinterpretation in zwei Schritten nähern. Zum einen will ich versuchen, die literarischen Voraussetzungen herauszustellen, die der 'römische Hellenismus' mit alexandrinischer Dichtung teilt. Zum anderen habe ich mich einer Kontroverse zu stellen, die für alles Folgende als Ausgangspunkt im Hintergrund steht: dem Streit um das hellenistische Epos.

Damit zunächst zum 'römischen Hellenismus'. Für eine materialreich-detaillierte Besprechung der literaturgeschichtlichen Beziehungen ist hier kein Raum. Ich beschränke mich auf eine thesenhafte Skizze. Folgende Punkte halte ich für wesentlich:

- (i) Durch die Arbeit der alexandrinischen Philologen wird erstmals die gesamte, als abgeschlossen empfundene Tradition der griechischen Literatur simultan zugänglich und verfügbar.
- (ii) Diese neue Verfügbarkeit aller literarischen Traditionsstränge eröffnet dem hellenistischen Dichter die Möglichkeit freier Gattungswahl. Den einzelnen Gattungen wächst so innerhalb des 'literarischen Systems' eine je bestimmte Bedeutung zu. Man könnte von 'Gattungssemantik' sprechen.
- (iii) Freie Gattungswahl ermöglicht Gattungsvielfalt (πολυεἰδεια) im Werk jedes einzelnen Dichters — wie sie

Kallimachos im 13ten *Jambus* unter Berufung auf Ion von Chios verteidigt¹⁶.

- (iv) Die Gleichzeitigkeit solcher Gattungsvielfalt begünstigt Gattungskreuzungen¹⁷ und andere Formen literarischen Experimentierens. Es entsteht eine literarische Avantgarde.

All dies findet im *Œuvre* des Ennius seine Entsprechung. Noch aus den dürftigen Fragmenten tritt uns eine Vielzahl von Gattungen entgegen¹⁸: Epos¹⁹, Tragödie²⁰, Komödie²¹, Satire²², Epigramm²³. Hellenistisches Spiel mit traditioneller Gattungsemantik begegnet in der Parodie des Lehrgedichts: in den *Hedyphagetica*, worin er dem Gedicht des Arcestratos von Gela folgt²⁴. Lust am formalen Experiment spricht aus einer

¹⁶ K. 250-70, bes. 251f.; 256; 261-5; 269.

¹⁷ Grundlegend: KROLL (1924) 202-24.

¹⁸ Eine Übersicht über das Gesamtwerk bei VAHLEN pp.CXLIV-CCXXIV. Vgl. FR. SKUTSCH 2592,67-2602,50; JOCELYN (1972) 1022-6; DRURY 805f.; CLASSEN 139-44; VON ALBRECHT (1994) I 106-19, bes. 107.

¹⁹ The *Annals* of Quintus Ennius, ed. by O. SKUTSCH (Oxford 1985); FR. SKUTSCH 2602,51-2619,25; LEO 163-87; MARIOTTI (1951) 11-25; JOCELYN (1972) 1005-21; VON ALBRECHT (1994) I 108. Vgl. den *Scipio* (FR. 29-34 Courtney, *FLP* 26-30) und die *Ambracia* ('Scenica' 366-9 Vahlen; *Tragicorum fragmenta* 279f. Ribbeck); SUERBAUM (1968) 103-5; 239-48; HAÜSSLER (1976) 82, 191; SCHOLZ.

²⁰ JOCELYN (1967). Vgl. die Abteilung 'Scenica' bei Vahlen; *Tragicorum fragmenta* 17-85 Ribbeck (3.Aufl.).

²¹ *Scenica* 372-5 Vahlen; *Comicorum fragmenta* 5f. Ribbeck (3.Aufl.).

²² FR. 7-27 C. (*FLP* 7-21); MARIOTTI (1951) 123-30. Zum Verhältnis der *Saturae* zu den Jamben des Kallimachos: K. 291, 114; vgl. LEO 206f.; KROLL (1924) 226; VAN ROOY 34-7; Sc. MARIOTTI, in *Gnomon* 43 (1971), 150; JOCELYN (1972) 1026; WASZINK (1972 a) 119-24; 125f.; 130; 133f.

²³ FR. 43-6 C. (*FLP* 39-43).

²⁴ FR. 28 C. (*FLP* 22-5); SKUTSCH (1968) 38f.; LEO 204f.; BETTINI 55-76. Das Gedicht des Arcestratos (4. Jh.) erscheint unter verschiedenen Titeln ('Ἡδυπάθεια, Δειπνολογία, Γαστρονομία, Ὀψοποιία): SH 132-92 (unter 193 das einzige Fragment des Ennius); vgl. die Ausgabe von OLSON & SENS, bes. 241-5; SKUTSCH 3f.; EFFE 234-7. Gleichfalls ins 4. Jh. gehört die *Γαστρολογία* eines 'Terpsion' — wenn es sie gegeben hat: ein Trimeter bei Klearch, fr. 78 W., doch Wehrli (z. St.) ist skeptisch; vgl. OLSON & SENS p.XXIX. Am Ende des 4. Jh. schrieb Matron von Pitane sein Δείπνον Ἀττικόν (in Hexametern: SH 534-40; Neuausgabe angekündigt von OLSON & SENS p.XXXIV, 45).

der folgenreichsten Neuerungen der Literaturgeschichte: der Übernahme des Hexameters — und wieder stehen hinter Ennius die Dichter des griechischen Hellenismus mit einer Flut ebenso kurioser wie (in ihrem Falle) zumeist kurzlebiger metrischer Ingeniositäten²⁵. Schließlich weisen Titel wie der

Auch über die erhaltenen Bruchstücke hinaus ist die Tradition parodistischer Schlemmerepen besonders im Trümmerfeld der hellenistischen Literatur gut bezeugt. (Die Texte bei BRANDT; DEGANI [1983] war mir nicht zugänglich.) Schon für das 5. Jh. besitzen wir einen Titel Δεῖπνον von dem sonst als Komiker bekannten Hegemon von Thasos (BRANDT 37-49; vgl. *PCG* V 546f.; OLSON & SENS p.XXXII f.). Um die Wende vom 5. zum 4. Jh. gehört das dithyrambische Δεῖπνον des Philoxenos von Leukas (in Daktyloepitriten: *PMG* 836; vgl. PLATO *COM. PCG* VII fr. 189; OLSON & SENS pp.XXXIX-XLIII). Ins 3. Jh. fällt das Δεῖπνον des Numenios von Herakleia (*SH* 596; vgl. WILAMOWITZ [1924] I 105, 3). Für das 2./1. Jh. ist mit dem Δεῖπνον des Timachidas von Rhodos ein gastronomisches Hexameterrepos in 11 Büchern bezeugt (*SH* 769-73).

Zum literaturgeschichtlichen Hintergrund dieser Gattung finden sich einige Hinweise bei OLSON & SENS pp.XXVIII-XLIII (Epenparodie, Komödie, Kochbücher). Vgl. DOHM; NESSELRATH 297-309. Dazu kommt die archaische Jambik: etwa HIPPOCRATES fr. 128 W. (vgl. BRANDT 31-6); ANAN. fr. 5 W. (EPICH. fr. 58 Kaibel). Zu Kochbüchern und gastronomischen Schriften: SUSEMHL I 876-82; vgl. 487 und 813; II 188f.; 422, 37. Nicht belegen kann ich "das versificirte Kochbuch des Tragoeden Simos" (ebd. I 881, 214). Vgl. auch DEGANI (1997) 241 und 245 (mit Lit.); KROLL (1924) 185-201 und (1925). Römische Satire: ENN. fr. 14 C. (*FLP* 11f.); LUCIL. 194-204 Krenkel; HOR. *sat.* 2,2; 2,4; 2,8; JUV. 4; 5; 11.

²⁵ Boiskos von Kyzikos (*SH* 233); Philikos von Kerkyra (*SH* 676-80); die von Hephaistion zitierten Gedichtanfänge des Simias von Rhodos, fr. 13-17 P. (*CA* 113f.). Schon Pherekrates, *PCG* VII fr. 84, preist eine eigene metrische Erfindung an. Vgl. WEST 145 und bes. 151f. Auch Kallimachos, fr. 195 (mit K. 123); fr. 201 (mit K. 214); vgl. fr. 196 (mit K. 147); fr. 202 (mit K. 220f.); fr. 226-9 (mit K. 278).

Sotades: fr. 1-5 P. (*CA* 238-40); vgl. fr. 6-24 P. (*CA* 240-5); *SH* 556; 714; WEST 144f.; 168. ENN. *Sota*: fr. 1-6 C. (*FLP* 4-7); vgl. fr. 18 C. (*FLP* 16f.) aus den *Saturae*. Außerdem ACC. *Sotadica*: fr. 8f. C. (*FLP* 61) = fr. 19f. Bl. (*FPL* 87f.); LAEV. *carm.* fr. 13 C. (*FLP* 130f.) = fr. 13 Bl. (*FPL* 134?); fr. anon. 22 C. (*FLP* 462) = fr. inc. 129 b Bl. (*FPL* 464).

Sotades' *Ilias* in Sotadeen: fr. 4 (a)-(c) P. (*CA* 239). Schon im 5. Jh. soll ein 'Pigres' von Halikarnassos nach jedem Vers der *Ilias* einen Pentameter eingefügt haben (*JEG* II 95f.). Timolaos von Larissa, Schüler des Anaximenes von Lampsakos zur Zeit Alexanders des Großen, ließ auf jeden Vers der *Ilias* einen eigenen Hexameter folgen (*SH* 849-51; vgl. WILAMOWITZ [1924] I 104f., 4). Ein ganzer *Homerus auctus* ist für einen Idaios von Rhodos bezeugt (*SH* 501 aus *Suda*: παρεμβάλων στίχον στίχῳ ἐδίπλασε τὴν ποίησιν Ὀμήρου; Datum unsicher).

*Euhemerus*²⁶, der *Epicharmus*²⁷, die *Praecepta*²⁸ auf einen *poeta doctus*, einen 'Intellektuellen' mit nicht nur gelehrten, sondern auch philosophischen Kenntnissen und Interessen²⁹.

Mit diesen wenigen Strichen gewinnt Ennius ein hellenistisches Profil. Daraus folgt für meine Zwecke die Frage: sind die *Annalen* ein hellenistisches Epos? Was wissen wir vom Epos des Hellenismus?

Den Ausgangspunkt zu jeder Behandlung dieser Frage bildet nach wie vor das knappe Büchlein von Konrat Ziegler³⁰. Seine

Zum Saturnier: HOR. *epist.* 2,1,156-60. Zur Übernahme griechischer Metren: WEST 186-90; vgl. BARTALUCCI; SIL. 12,410f. Von 'Homer' bei Ennius ausdrücklich hervorgehoben (SETAIOLI; vgl. SUERBAUM [1968] 354f.)? Zum Formalen bei Ennius: FR. SKUTSCH 2619,34-2627,11.

²⁶ *Euhemerus* oder *Sacra Historia*: 'Varia' 60-146 Vahlen (insgesamt 13 Fragmente); FEENEY (1991) 122. Vgl. die Ausgabe der Fragmente des Euhemerios von M. WINIARCZYK (Stuttgart-Leipzig 1991).

²⁷ *Epicharmus*: FR. 35-41 C. (FLP 30-8); FEENEY (1991) 120-2. Vielleicht auch von kulinarischem Interesse: EPICH. fr. 58 Kaibel; DOHM 22-30; OLSON & SENS p. XXXVI.

²⁸ *Praecepta* oder *Protrepticus*: fr. 42 C. (FLP 38f.).

²⁹ Der Alexandriner Ennius: WILAMOWITZ (1913) 291, 1; KROLL (1916) 5f.; BONGI; MARIOTTI (1951) 101-16; 130f.; (1955) 11-22 (NAEV.); STEINER 20-2; GRILLI; VAN ROOY 37-9; NEWMAN (1967 b) 52; 64-77; (1986) 108-15; WILLIAMS (1968) 684-99; VON ALBRECHT (1969); (1977) 26-32; (1994) I 65 und 109-15; JOCELYN (1972) 1015-17; WÜLFING (mit Sc. MARIOTTI, in *JRS* 66 [1976], 264f.); ZETZEL (1974); BETTINI 85-7; SHEETS (1981); GRATWICK 61-4; 74f.; MAGNO; LUCK; SUERBAUM (1997); HINDS 52-63. Vgl. PUELMA; NEWMAN (1983); LA PENNA. Nicht finden konnte ich: Sc. MARIOTTI, "Letteratura latina arcaica e Alessandrino", in *Belfagor* 1965, 34-48.

Der Philosoph Ennius: GARBARINO I 69-73; 126-38; 167-73; II 259-312 und 580-94. Vgl. NORDEN 10-18 mit BIGNONE und HAUSSLER (1976) 152-60.

Ennius als orthographischer Reformator und Erfinder der (lat.) Kursive: FR. SKUTSCH 2627,12-2628,10; GRILLI 54-69; SUERBAUM (1968) 349-51; DRURY 806f.; RÜPKE 339. KASTER zu SUET. *gramm.* 1,3 scheidet einen (späteren) Grammatiker vom Dichter Ennius — *pace* F. NAGY, "Der Dichter und Grammatiker Ennius", in *EPH* 61 (1938), 88-99 (*non vidi*).

³⁰ Die italienische Übersetzung mit der Einleitung von M. FANTUZZI (1988; bes. pp. LV-LXXXVIII) war mir leider nicht zugänglich; desgl. J. B. CLINARD, *A Study of the Historical Epic at Rome from the Early Republic to the Neronian Period* (Diss. University of North Carolina, Chapel Hill 1967). Vgl. SUSEMIHL I 375-409; KROLL (1916) und (1924) 63; CHRIST & SCHMID 139f.; 320-2; SCHMITT

Thesen sind vor einigen Jahren von Alan Cameron angegriffen worden³¹. Und in der Tat: manches an Zieglers literaturgeschichtlichem Entwurf ist nicht nur unsicher (wie bei Lage der Dinge nicht anders zu erwarten), sondern zweifelhaft und problematisch³² — darunter einiges, worauf Cameron nicht näher zu sprechen kommt.

So hält Ziegler etwa den "Kallimachosstil" (52) für eine Randerscheinung des 3. Jh., "eine verhältnismäßig kurze Episode" (13) ohne signifikante Vorläufer, nennenswerten Erfolg und unmittelbare Nachfolger³³. Die römische Dichtung entdecke ihn erst im 1. Jh.³⁴ Von Ennius bis zu den Neoterikern spiele er keine Rolle³⁵. Und auch dann "blieb seine Renaissance im 1. vorchristlichen Jahrhundert episodisch, und das Epos der Kaiserzeit knüpfte nicht an ihn an"³⁶.

Kann das so stimmen? Vergil ohne Kallimachos? Ovid? Statius? Und wie erklärt sich Ziegler die vor-neoterischen Kallimacheer? Die Epigramme der Valerius Aedituus, Q. Lutatius Catulus, Porcius Licinus³⁷; das Œuvre des Laevius³⁸; den *Pontius Glaucus* Ciceros³⁹ — erwähnt er mit keinem Wort. Zum Klassiker wurde Kallimachos, wie es scheint, schon im 3. Jh. — sein Zeitgenosse Hedylos von Samos schrieb nicht nur (wie

23-50; WILAMOWITZ (1924) I 99-119; MARIOTTI (1955) 11f.; OTIS 5-40; SNELL (1967) 160f.; MISGELD; SUERBAUM (1968) 17-20; KOSTER 130f.; HÄUSSLER (1976) 62; 78-91; (1978); LLOYD-JONES 236f. (vgl. *SH* pp.XVI-XVIII); O. ZWIERLEIN, in *RhM* 131 (1988), 77f.; FEENEY (1991) 266f.; WHITE 78-82; VON ALBRECHT (1994) I 64-75; HOSE; COURTNEY.

³¹ CAMERON 263-302. Vgl. OTIS 395-8.

³² Vgl. die Besprechungen von P.E. SONNENBURG, in *PhW* 54 (1934), 1368-71; H. HERTER, in *Bursians Jahresbericht* 255/63 (Leipzig 1937), 76f.; Sc. MARIOTTI, in *Gnomon* 43 (1971), 145-52.

³³ ZIEGLER 14; 15f.; 49f.

³⁴ Ebd. 13; vgl. 12; 37; 52.

³⁵ Ebd. 28f.; vgl. 30; 49f.

³⁶ Ebd. 37; vgl. 30f.; 52.

³⁷ *FPL* 92-100; *FLP* 70-8 und 82-92. Vgl. SCHWINDT 64-70.

³⁸ *FPL* 126-42; *FLP* 118-43. Vgl. KROLL (1924) 12; 101; 225, 2; WILAMOWITZ (1924) I 229.

³⁹ PLUT. *Cic.* 2,3 (*FPL* 147); COURTNEY zu *Cic. fr.* 1 (*FLP* 152). Vgl. insges. KROLL (1924) 119f.; 125f.; HINDS 74-83.

nach ihm Cicero) *de Glauco* (SH 457), sondern auch εἰς τὰ ἐπιγράμματα Καλλιμάχου (SH 458)⁴⁰; ein Papyrus des 3. Jh. hat uns große Teile der *Victoria Berenices* mit Kommentar gebracht⁴¹. Und selbst nach oben hin ist der "Kallimachosstil" lange nicht so unvorbereitet und isoliert, wie Ziegler behauptet. Obwohl die Dichtung des 4. Jh. so gut wie ganz verloren ist, lassen sich doch Vorbilder und Verbindungen sogar bis ins 5. Jh. aufweisen⁴².

Zieglers Herunterspielen des Kallimacheismus ist nicht recht überzeugend. Ähnlich steht es um seine Ergänzungskonstruktion: die Tradition des hellenistischen Epos monumentalen Stils⁴³, die er an den Namen Apollonios — Ennius — Vergil festmacht. Nicht, als ob es diesen Traditionsstrang nicht gäbe — aber kann man es gelten lassen, wenn Apollonius, Ennius, Vergil rundweg für "nicht-kallimacheisch" erklärt werden?⁴⁴ Es ist bezeichnend für die Schwierigkeiten der Ziegler'schen Auffassung, daß Ennius, wo immer er sich mit Kallimachos zu berühren scheint, nicht auf diesen selbst, sondern auf verlorene Quellen zurückgeführt wird⁴⁵, um dann in dieser bereinigten Form als Hauptquelle für das hellenistische Historienepos 'ohne Kallimachos' zu dienen⁴⁶. Hier wird man nicht gerne folgen.

Trotzdem bleibt an Zieglers Entwurf manches wertvoll. Den "Kallimachosstil" (52) hat er einleuchtend und überzeugend beschrieben⁴⁷. Zu Recht warnt er davor, die historische Epik des Hellenismus nach Qualität und Umfang zu unterschätzen⁴⁸.

⁴⁰ Vgl. CAMERON 224f.

⁴¹ PARSONS, bes. 4f.

⁴² Vgl. K. 269.

⁴³ Den ZIEGLER für pergamenisch hält: 46-52. Vgl. dagegen CAMERON 282-7.

⁴⁴ Apollonius: ZIEGLER 11; 12; 15; 50. Vgl. dagegen Sc. MARIOTTI, in *Gnomon* 43 (1971), 147. Ennius: ZIEGLER 13f.; 28f.; 53-5, bes. 55; 59f.; 61. Dagegen MARIOTTI 149f. Vergil: ZIEGLER 31; 52.

⁴⁵ ZIEGLER 13, 1; 55. Gegen das 'Topos'-Argument: HINDS 34-47.

⁴⁶ ZIEGLER 5 (Vorbemerkung zur zweiten Auflage); 23; 32; 56f.

⁴⁷ Ebd. 9-12, bes. 9f.; vgl. 12; 21; 23; 37.

⁴⁸ Ebd. 10-12; 13; 15f.; 21; 32. Untergang mit den Königreichen: ebd. 17; 21; 30; 46; 77. Kein Qualitätsurteil: ebd. 11f.; 46f.; vgl. 57f. Anders Sc. MARIOTTI, in *Gnomon* 43 (1971), 148f.; CAMERON 287.

Frappant ist seine Aufstellung einer griechisch-hellenistischen Perspektive gegen die romlastige Betrachtungsweise der Literaturgeschichten⁴⁹. Wenn noch im 1. Jh. der literarische Führungsanspruch Roms mit überraschtem Stolz als Eroberung von Neuland gesehen werden kann (etwa in der bekannten Anekdote von Cicero und Apollonios Molon⁵⁰), so wird man gut daran tun, die römische Literatur im 3. und 2. Jh. zumindest probeweise als Äußerung einer Randkultur in der Volkssprache sehen zu lernen.

Besonders erhellend und fruchtbar ist Zieglers Zugriff auf Ennius: unter der Voraussetzung nämlich, "daß er ein hellenistischer Dichter lateinischer Zunge ist"⁵¹. "Seine Annalen sind ein hellenistisches Epos in lateinischer Sprache" (76; vgl. 59f.). Und es sind nicht nur "diese 18 Bücher *Ῥωμαϊκά* eines oskisch-hellenistischen Wahlrömers" (32) — das gesamte Œuvre des Ennius trägt für Ziegler in der Vielfalt seiner Gattungen den Stempel griechisch-hellenistischer Bildung⁵². Treffend zitiert er Wilamowitz: "daß die Römer immer zunächst mit der Literatur der Hellenen in Berührung kamen, die jeweiligen modern war"⁵³.

Ob Ennius deswegen schon als Hauptquelle zur Rekonstruktion der verlorenen historischen Epik des Hellenismus dienen kann, ist oben bezweifelt worden. Trotzdem bleibt es immer bedenkenswert, daß das historische Epos von Quintilian gerade nicht als römische Schöpfung reklamiert wird⁵⁴.

⁴⁹ ZIEGLER 33-7, bes. 35. Gewürdigt von Sc. MARIOTTI, in *Gnomon* 43 (1971), 147; VON ALBRECHT (1994) I 44.

⁵⁰ PLUT. *Cic.* 4,7; *Cic. Brut.* 254; *Vir.ill.* 81,2. Vgl. KROLL (1924) 1-23, bes. 16; HARDER 39-56: "Weltöffentlichkeit bei den alten Griechen", bes. 41; 413-30: "Das Prooemium von Ciceros Tusculanen (Die Antithese Rom-Griechenland)"; RAWSON 54-65, bes. 64 (auch 56f.).

⁵¹ ZIEGLER 5 (Vorbemerkung zur zweiten Auflage).

⁵² Ebd. 28. Diomedes nannte die *Annales* auch *Romais*: SKUTSCH 7; 46. Skeptisch HÄUSSLER (1976) 69f., 147. Vgl. NEWMAN (1963), (1965 a), (1967 a); FEENEY (1991) 100f.; (1998) 52f.; 100f.

⁵³ WILAMOWITZ (1924) I 228 (s. o. Anm.14); ZIEGLER 14. Freilich gibt er dem, was "jeweiligen modern war", seine eigene Wendung: ebd. 30.

⁵⁴ ZIEGLER 55. Vgl. GÜNTHER 10f. zu QUINT. *inst.* 10,1,93.

Vor diesem Hintergrund gelingen Ziegler eindrucksvolle Interpretationen zu den *Annalen*⁵⁵ — doch darauf kann ich hier leider nicht näher eingehen.

Zieglers literaturgeschichtlicher Rekonstruktionsversuch ist, wie gesagt, vor einigen Jahren unter Beschuß gekommen⁵⁶. Cameron geht es vor allem darum, nachzuweisen, daß im Kallimacheischen *Aitienprolog* keine Auseinandersetzung mit dem Epos vorliege, ja, daß es eine nennenswerte zeitgenössische, oder auch grundsätzlich: eine hellenistische Epik nicht gegeben habe⁵⁷.

Camerons Ausführungen zum *Aitienprolog* kann ich hier auf sich beruhen lassen; auch die Frage nach dem Epos im Jahrhundert vor Kallimachos ist für meine Zwecke nicht unmittelbar einschlägig. Stellen muß ich mich aber seinem Angriff auf die Position Zieglers. Sie ist für Cameron zugleich Ausgangspunkt und *communis opinio* (264f.).

Auch hier läßt sich die Fragestellung zunächst weiter eingehen und präzisieren. Die Existenz mythologischer Epen gibt auch Cameron zu Anfang seines Abschnitts 6 schließlich zu⁵⁸.

⁵⁵ ZIEGLER 59-74. Gewürdigt von Sc. MARIOTTI, in *Gnomon* 43 (1971), 151f. Könige: ZIEGLER 65-70; MARIOTTI 151f. Kampfszenen: ZIEGLER 71-7; Vergleich mit der hellenistischen Geschichtsschreibung: 18; 31; 33; 46; 72; 75f.; dazu die grundsätzlichen Überlegungen von HÄUSSLER (1976), bes. 78-91 (vgl. 276-88). Götterapparat: ZIEGLER 24-8; 67f.; und Herrscherkult: 16f.; 22; 26-8; 66f.; MARIOTTI 150; Widerspruch etwa bei HÄUSSLER 63-9; CAMERON 265f. und 273 (ohne Rücksicht auf ZIEGLER 25 und 67); vgl. WÜLFING 282f. und 286-9; FEENEY (1991) 265-8. — LEO 174 spricht über den Farbensinn des Ennius. Dazu merkt Eduard Fraenkel in seinem Exemplar (heute in der Ashmolean Library, Oxford) am Rande an: "das ist hellenistisch" (vgl. 179f.; 211).

⁵⁶ CAMERON 263-302: Chapter X: "Hellenistic Epic".

⁵⁷ Ebd. 266: "I hope to show that relatively little large scale epic was in fact written during the Hellenistic age; more particularly, little or none in the century or so before Callimachus published *Aetia* I-II".

⁵⁸ Ebd. 295-7, bes. 295: "The case of mythological epic is rather different. It certainly existed, though once more there is little that can be firmly dated to the century between Antimachus and Callimachus". Vgl. ZIEGLER 20f. — Auf Herakles: Rhianos in mind. 4 Büchern (fr. 2-10 P., CA 10f.; vgl.

Worum der Streit geht — gerade auch im Blick auf Ennius —, ist das historische Epos des Hellenismus⁵⁹.

Bei den "hexameter poems on rulers in the Hellenistic age" (268), die man bisher für Epen gehalten habe, handle es sich in Wirklichkeit um kleinformatige Enkomienpoesie — ähnlich dem 17ten *Idyll* Theokrits⁶⁰. Auf S. 270f. räumt Cameron zumindest für die bekannten Hexameterfragmente auf Papyrus (wenn auch nicht für indirekt bezeugte Gedichte) die Möglichkeit ein, daß wir es mit Großepen zu tun haben: "Some may be. There is no proof the other way either". Doch schon auf S. 273 hat sich die Alternative Enkomion unter der Hand zur Präsumptiv-Variante gemausert: "the normal form for a hexameter poem on a ruler" — und bei diesem Standard, vor dem jede Abweichung als arbiträre Anomalie erscheint, bleibt es dann im Folgenden⁶¹.

So wird Zieglers Historienepos zum Verschwinden gebracht: "There is no evidence that the court poets of Alexander and his successors ever wrote narrative epics rather than formal panegyrics on the monarchs they served" (289; vgl. 295). Und so verschwindet dann auch der literaturgeschichtliche Hintergrund für Naevius und Ennius⁶².

Sc. MARIOTTI, in *Gnomon* 43 [1971], 148 zur Buchzahl); Diotimos von Adramyttion (*SH* 393f.); Phaidimos von Bisanthe (*SH* 669); Theodoros 'in B. 22' (*SH* 751). Auf Dionysos: Neoptolemos von Parion (fr. 1 P., *CA* 27); Theolytos von Methymna (fr. 1 P., *CA* 9). Vgl. Deinarchos von Delos (*SH* 379); Euphorion (fr. 13-20 P., *CA* 32f.). Auf Theben (nach Antimachos): Menelaos von Aigai in 11 (?) Büchern (*SH* 551-3); Antagoras von Rhodos (fr. 4 P., *CA* 121). LESKY 826 erwähnt die Theben-Dichtung eines Demosthenes. Auf die Argonauten (vielleicht vor Apoll.Rhod.): Kleon von Kurion (*SH* 339); vgl. *Schol. ad APOLL.RHOD.* 1,623-26 a zu Theolytos; Dionysios Skytobrachion (*SH* 390); vgl. *SH* 941-5.

⁵⁹ CAMERON 268: "There is in fact no solid or explicit evidence for long historical epics at any time in the Hellenistic world". Ebd. 281: "There is not a single indisputable example of a full-scale epic poem on the deeds of a Hellenistic king".

⁶⁰ CAMERONS Abschnitte 2 (268-73) und 4 (277-89).

⁶¹ Ebd. 283; 284; 285; vgl. 294; 301.

⁶² Ebd. 287.

Zuzugeben ist: unser Wissen um Gegenstände und Behandlungsart dieser Dichtungen, ihre Anlage und Ausführung, ihre Gestalt und ihren literaturgeschichtlichen Ort ist weder detailliert noch präzise. Hier muß sich jede literarhistorische Rekonstruktion auf Plausibilitätserwägungen stützen. Niemand kommt ohne Analogieschlüsse aus — Ziegler nicht, aber auch nicht Cameron.

Zieglers Vorschlag wird man — bei allen Einwendungen im einzelnen — Kohärenz bescheinigen. Sein Entwurf ist Ausgangs- und steter Bezugspunkt für Camerons bewußt revisionistische, bisweilen gezwungen wirkende Umdeutung des Materials. Cameron sucht nach Alternativen zu Ziegler. Dies ist der strategische Grundzug seiner Darstellung. Er fragt für jeden Einzelbefund, ob man ihn nicht auch anders deuten könne — nicht, was daraus für das Gesamtbild folgt. Seine Argumente zielen nicht auf eine neu zu fassende Einheit des Gegenstandes — sie finden sich unter polemischer Absicht zusammen. Sie sind kontingent.

Dagegen ist grundsätzlich nichts einzuwenden, und auch der Hypothese Camerons ist mit dieser Beobachtung noch kein Urteil gesprochen. Die Kontingenz des Einzelnen verdient oft genug den Vorrang vor der Kohärenz eines Gesamtentwurfs. Oft genug — aber nicht immer. Die Frage ist in jedem Fall: haben wir Grund, das Sinnvolle nach dem Gegebenen zu richten? Wie stark sind die Argumente?

Wenig überzeugend ist es z.B., wenn Cameron die Ansprüche historischer Epik dadurch zu unterlaufen sucht, daß er Regional- und Gründungsepen einfach unter dem Stichwort 'mythologisches Epos' abhandelt⁶³. Auch wenn man sich seine Strategie gefallen läßt: diese Taktik ist nicht annehmbar.

Schwerer als solcher Etikettenschwindel wiegt die Umdeutung aller Bruchstücke und Zeugnisse von Herrscherpreis in Hexametern aufs Enkomion. Der methodische Fehler ist

⁶³ In seinem Abschnitt 6, hier 297-301.

allerdings ähnlich. Wenn das Enkomion als hellenistische Normalform hingestellt wird, vor der sich jeder Gedanke an epische Dichtung allererst zu rechtfertigen habe, so liegt auch hier ein schiefer Vergleich zugrunde.

Cameron geht aus von der Prominenz kurzer, 'lyrischer' Stücke okkasioneller Dichtung wie Elegie und Epigramm und verweist besonders auf die sogenannten 'Herrscherpäane'⁶⁴. Mit bloßem Zeilenzählen ist freilich noch nicht viel getan. Wenn man sich fragt, welche literarisch-generischen Entsprechungen die *innere* Form solcher Preispoesie nahelegt, so kommt ein ganz anderes Phänomen in den Blick. Gerade der Herrscherpäan erweist sich als charakteristisches Beispiel einer weitverbreiteten Tendenz: der Tendenz zur Aneignung traditioneller kultlyrischer Gattungen durch den Herrscherpreis. Was zuvor dem Götterkult vorbehalten war, dient jetzt der Feier sterblicher Gottkönige⁶⁵.

Dies ist das Phänomen, mit dem wir es zu tun haben: die Appropriation der Kultlyrik für den Herrscherpreis; nicht eine angebliche hellenistische 'Standardgattung' Enkomion. Das bestätigt schon ein Blick auf Camerons Hauptbeispiel: Theokrits 17tes *Idyll*⁶⁶. In Vers 7f. heißt es:

αὐτὰρ ἐγὼ Πτολεμαῖον ἐπιστάμενος καλὰ εἰπεῖν
ὕμνησαιμ'. ὕμνοι δὲ καὶ ἀθανάτων γέρας αὐτῶν.

Der preisende Sänger führt sein Gedicht nicht etwa als Enkomion ein⁶⁷, sondern explizit und mit nachdrücklichem Enjambement *als Hymnos*⁶⁸. Und der Nachsatz spricht aus, was das heißt: der König, selbst nicht als Unsterblicher gefeiert, wird so doch Teilhaber göttlicher Ehren.

⁶⁴ Sein Abschnitt 5 (289-95), bes. 291-5.

⁶⁵ Vgl. K. 289. Literarischer Widerstand: RHIAN. fr. 1 P. (CA 9f.).

⁶⁶ CAMERON 269f.; 272; 279; 280. Auf S.295 nennt er THEOC. 16, 17 und 24.

⁶⁷ Was auch immer die Handschriften an Etiketten bieten mögen: CAMERON 269, 41.

⁶⁸ Ebenso Nikander, fr. 104,2 Schn.: κέλῃθι μῆδ' ἄμνηστον ἀπ' οὐατος ὕμνον ἐρύξῃς.

Kein Enkomion also, sondern Kultlyrik⁶⁹. Und wo so die poetischen Gattungen des Götterkults für die Herrscherverehrung in Anspruch genommen werden — ist da nicht zu erwarten, daß sich auch die klassische Form der Götter- und Helden-sage, das Epos, dieser Vereinnahmung nicht wird entziehen können? So besehen, verwandelt sich Camerons Hinweis auf die 'kleinen Formen' des Herrscherpreises in ein entschiedenes Argument *für* die Annahme historischer Epik im Hellenismus.

Woher aber kommt Camerons Insistieren auf dem Enkomion? Woraus erklärt sich seine Annahme, daß "the normal form for a hexameter poem on a ruler to take, in the Hellenistic as in the early Byzantine world, was an encomion of a few hundred lines" (273)? Wieder steht eine irreführende Analogie am Anfang — "in the Hellenistic as in the early Byzantine world". Hier werden der Literaturgeschichte des Hellenismus die Verhältnisse der Spätantike und der frühbyzantinischen Jahrhunderte als maßgeblich untergeschoben.

Dies ist umso merkwürdiger, als der zeitlich näherliegende Vergleich mit der römischen Epik der hellenistischen Epoche ausdrücklich abgelehnt wird (287-9). Zwischen Choirilos und Ennius, so sollen ausgerechnet byzantinische Verhältnisse erweisen helfen, habe es das historische Epos nicht gegeben. Claudian wird zum Spiegel-, Ennius zum Gegenbild⁷⁰.

Camerons kontingente Erklärungsvorschläge überzeugen nicht. Natürlich ist es um unsere Detailkenntnisse, zumal der Chronologie, nicht sehr gut bestellt. Trotzdem halte ich es für vernünftig, in dieser Frage Ziegler zu folgen: "Daß wir nicht von jedem der hier Genannten sicher wissen, ob er der eigentlichen 'hellenistischen' Zeit angehört, ist ohne Belang für das Gesamtbild, das sich aus der Übersicht ergibt" (21).

⁶⁹ Vgl. HÄUSSLER (1976) 81, 187; MISGELD 134, 9.

⁷⁰ CAMERON 271f.; vgl. 289, 154. Vgl. HARDIE 39; O. MURRAY, in *JRS* 75 (1985), 42.

Eine solche Übersicht des Materials muß ich hier beiseite lassen⁷¹. Sie würde von der Perserkriegsdichtung⁷² über Choirilos⁷³ zur Kriegs- und Feldherrnepik des 4. Jh. führen⁷⁴; von Philipp⁷⁵ und Alexander⁷⁶ zu den Diadochen⁷⁷ und griechischer Preisepik im späthellenistischen Rom⁷⁸.

⁷¹ Vgl. POWELLS 'Epica Adespota' (CA 71-89); SH B. 'Adespota Papyracea'. I. Hexametri (900-56). ZIEGLER 21 verweist außerdem auf "die zahlreichen inschriftlichen Zeugnisse über Ehrungen epischer Dichter bei musischen Agonen" — hat sie also keineswegs "overlooked", wie ihm CAMERON 270 mit Anm.42 vorwirft (vgl. ebd. 47-9).

⁷² Phrynichos, Μυλήτου ἄλωσις (TrGF I 3 T 2; F 4 b) und Φοίνισσαι (TrGF I 3 T 5; F 8-12); Aischylos, Πέρσαι. Simonides, fr.elegg. 1-22 W. (POxy. LIX 3965, ed. P.J. PARSONS); Timotheos, Πέρσαι (PMG 788-91). Empedokles, Περσικά oder Ξέρξου διάβασις (DIOG.LAERT. 8,57 = ARIST. de poet. fr.1 Ross = fr.70 Rose³ = Vorsokr. 31 A 1, 57; vgl. HÄUSSLER [1976] 68). Vgl. HÄUSSLER 60-9; auch 36.

⁷³ SH 314-32; vgl. *Poetarum Epicorum Graecorum* Pars I, ed. A. BERNABÉ (Leipzig 1987), 187-208. Die Περσικά: SH 314-23 (HÄUSSLER [1976] 66-9; 70-8; CAMERON 277). Stobaios gibt als Titel Περσηῆς (SH 323 — wenn hierher gehörig; vgl. SH 314 mit CAMERON 277, 83. Klage über das Los des Spätgeborenen, dem in der Kunst nichts mehr zu tun übrig sei: SH 317. Eigener Neuheitsanspruch: SH 316; vgl. CAMERON 291; skeptisch HÄUSSLER 72-6; 302f.

Bezeugt sind auch Λαμιακά — wohl des Choirilos von Iasos (wenn nicht mit Daub Σαμιακά herzustellen ist): SH 326; 334 (CAMERON 278; 300). Vgl. die Περσικά des Hermesianax, fr. 12 P. (CA 106); WILAMOWITZ (1921) 336, 1; CAMERON 297.

Lysandri laudes: SH 325. Kult Lysanders: CAMERON 270; 277f.; 292; vgl. HABICHT 3-7; SUERBAUM (1968) 17, 48; HÄUSSLER 77, 84f. L. und Antimachos: PLUT. Lys. 18,7f. = T 2; F 171 Wyss; vgl. WILAMOWITZ (1924) I 103, 4; CAMERON 270, 43. Antiochos: SH 51. Nikeratos: SH 564f.

⁷⁴ Hegemon aus dem troischen Alexandria, Λευκτρικὸς πόλεμος: SH 461; CAMERON 278; 300, 218. Vgl. seine Δαρδανικά (SH 462) sowie die Σικελικά des Polykrit von Mende (SH 696f.). HÄUSSLER (1976) 81; 81f.

Dramen: Theodektas, Μάυσωλος (TrGF I 72 T 6, 7f.; F 3 b); Python, Ἀγὴν (TrGF I 91 F 1); Lykophron, Κασσανδρεῖς (TrGF I 100 T 3, 4f.; F 1 h); Moschion, Θεμιστοκλῆς und Φεραῖοι (TrGF I 97 F 1 und 3). Vgl. den anonymen Γύγης (TrGF II F 664). SCHMITT 5-23.

⁷⁵ SH 913-21 (auf Philipp V.? CAMERON 278, 87); 937. Vgl. CAMERON 278f.

⁷⁶ Anaximenes von Lampsakos (SH 45 — offenbar eine umfangreiche Dichtung); Agis von Argos (SH 17); Choirilos von Iasos (SH 333-5; HOR. ars 357 mit C.O. BRINK, Kommentar zu *epist.* 2,1,232-44); Kleon von Sizilien (SH 17 — vielleicht kein Dichter; CAMERON 278, 90); Pyrrhon von Elis (SEXT. *adv.gramm.* 282 = FGrHist 153 F 12b; CAMERON 278, 89).

⁷⁷ Enkomiasisches: Antigonos von Karystos, Ἀντίπατρος (? SH 47; SUSEMIHL I 408). ARAT. Εἰς Ἀντίγονον (SH 99), Εἰς Πausanίαν τὸν Μακεδὸνα (SH 112), Εἰς Φίλαν (SH 116); CAMERON 269; 279; SH p.xvi; SCHMID & STÄHLIN 471f.

Wer so die Existenz des hellenistischen Historienepos nachzuweisen sucht, führt einen Indizienbeweis. Ein klares Geständnis haben wir nicht. Trotzdem scheint es mir, wie die Dinge liegen, angemessen, den Hellenismus nicht als eposfreie Zone aus dem Zusammenhang der Literaturgeschichte von Choirilos bis Ennius auszugliedern. Doch selbst wenn man dem skizzierten Indizienbeweis nicht so recht trauen mag: der entscheidende Anknüpfungspunkt für die 'Ρωμαϊκά der Naevius und Ennius liegt in der hellenistischen Regionalepik — und die ist wohlbezeugt.

Das Genre ist alt. Wir besitzen zahlreiche Titel und Fragmente archaischer Gedichte: Korinthiaka, Minyas, Naupaktika, Phokais, Phoronis, Thesprotis usw.⁷⁹. Das Datum der *Meropis* bleibt umstritten⁸⁰. Mit Rhianos gelangen wir ins 3. Jh.⁸¹; ihm folgen Nikander⁸², Diodor⁸³ und Euphorion⁸⁴, fer-

Theodoros, *Εἰς Κλεοπάτραν δι' ἐπῶν* (SH 752; SUSEMIHL I 407). Vgl. die lyrischen Stücke des Hermodotos auf Antigonos Monophthalmos (SH 491f.; CAMERON 281). Ich übergehe die Spottverse eines 'Pranichos oder Pierion' auf Alexanders Generale (PLUT. *Alex.* 50,8) sowie die Darbietungen des Hegesianax aus dem troischen Alexandria vor Antiochos III. (SH 464).

Episches: Leschides (SH 503); Musaios von Ephesos (SH 560f.); Simonides von Magnesia (SH 723); CAMERON 282-6 (die Auseinandersetzung mit seinen Argumenten kann ich hier nicht führen); SUSEMIHL I 406. Die Gedichte *Εἰς Ἀττάλον τὸν Περγαμηνόν* des Epikers Arrian (SH 207-10) gehören vielleicht erst an den Anfang des 3. Jh. n.Chr.: SWAIN; CAMERON 284.

⁷⁸ Archias (SH 194-7); Boethos von Tarsos (SH 230). Pitholaos von Rhodos (SH 695) wird in Prosa geschrieben haben (SUET. *gramm.* 27); Schmähverse auf Caesar: SUET. *Iul.* 75,5.

⁷⁹ Das Material in *Epicorum Graecorum Fragmenta*, ed. M. DAVIES (Göttingen 1988) und *PEpG* I Bernabé. F. JACOBY, *FGrHist* III a, Kommentar zu Nr.262-296 (Leiden 1943), 87-9; ZIEGLER 18-20; HÄUSSLER (1976) 79-81; CAMERON 297-301.

⁸⁰ SH 903 A. Vgl. *PEpG* I 131-5.

⁸¹ 76 Fragmente bei Powell (CA 9-21); vgl. *FGrHist* 265; dazu SH 715f. (und vielleicht 923, 941-5, 946f.); MISGELD; PFEIFFER (1968) 148f. = (1978) 186f.; BING 51-6 zu SH 946f. Darunter *Ἀχαϊκά* in mind. 4 B., *Ἡλικακά* in mind. 3 B., *Θεσσαλικά* in mind. 16 B., *Μεσσηνιακά* in mind. 6 B. (vgl. BIELER II 60-4).

⁸² Die Fragmente bei F. JACOBY, *FGrHist* 271-272, dazu III a, 229f. Darunter *Αἰτωλικά* und *Κολοφωνιακά* (in Prosa?), vielleicht *Βοιωτικά*, *Θηβαϊκά* in mind. 3 B., *Οἰταϊκά* in mind. 2 B., *Σικελικά* in mind. 8 B. sowie eine *Εὐρώπη* in mind. 9 B.

⁸³ *Κορινθιακά*: SH 381.

⁸⁴ *Μοφολία*: fr. 34-6 P. (CA 37). Vgl. Archytas von Amphissa, fr. 1 P. (CA 23); SUSEMIHL I 403f.

ner die undatierten Gedichte des Demosthenes⁸⁵, Hyperochos⁸⁶, Aischylos von Alexandria⁸⁷, Idaios⁸⁸ und Phaistos⁸⁹.

Ob die Regionalepik des Hellenismus von der heroischen Vergangenheit bis in die Geschichte der eigenen Zeit herabführte — können wir nicht wissen⁹⁰. Dennoch scheint mir wiederum Zieglers Annahme, daß diese Dichtungen nicht „nur die heroische Vorzeit behandelten“ (24, 1), völlig überzeugend. Choirilos mag in den *Περσικά* nicht die Geschichte seiner eigenen Zeit behandelt haben, aber doch jüngste Vergangenheit. Zumindest die Möglichkeit zeitgenössischer Themen wird durch seine Verbindung mit Lysander nahegelegt. Auch im Drama des 4. Jh. sind wir dem begegnet. Und wer schließlich die Annahme panegyrischer Epik im Hellenismus für plausibel hält und die römische Entwicklung nicht als Sonderweg betrachtet, wird keinen Grund sehen, nicht auch in hellenistischer Regionalepik mit der Darstellung zeitgenössischer Stoffe zu rechnen.

Einen letzten bedeutenden Anknüpfungspunkt für die frühe römische Epik an die griechisch-hellenistische Dichtung bieten die epischen *κτίσις*-Gedichte. Gründungsmythen stehen natürlich in engem Zusammenhang mit zeit- und vor allem regionalgeschichtlichen Stoffen. Trotzdem kann man so etwas wie eine eigene Gattung der literarischen *κτίσις* ausmachen.

Auch hier hat man es mit einer alten Tradition zu tun. Besonders prominent treten Gründungssagen in der archai-

⁸⁵ *Βιθυνιακά*: fr. 1-8 P. (CA 25f.) — in mind. 4 oder 14 B.; s. Anm. zu fr. 4.

⁸⁶ *Κυματικά*: SH 498.

⁸⁷ *Μεσσηνιακά*: SH 13.

⁸⁸ *Ροδιακά*: SH 502.

⁸⁹ *Μακεδονικά* bzw. *Λακεδαιμονικά*: SH 670.

⁹⁰ ZIEGLER 24, 1; SKUTSCH 6. Nicht einmal für die *Μεσσηνιακά* des Rhianos haben wir Klarheit: CAMERON 297, 203; F. JACOBY, *FGrHist* III a, 87f. sowie sein Kommentar zu F 38-46; vgl. SUSEMIHL I 402f., bes. Anm. 157. — Die archaischen Gedichte, so CAMERON, „must have been entirely mythical“ (297, 200). Und doch ist gerade die Welt Homers zutiefst geschichtlich: vgl. etwa KROLL (1924) 58-63 (auch 308-15); HÄUSSLER (1976) 21-36 (vgl. 113-20 und 300-2); FEENEY (1991) 252-62. CAMERON bestreitet die Nähe zum historischen Epos: 297 mit Anm. 203; vgl. 285, 135; auch 278; 280; 287f.; 288f.; 298.

schen Elegie hervor⁹¹. Im 3. Jh. ist der Hauptvertreter Apollonios von Rhodos. Für ihn sind κτίσις-Gedichte über Alexandria, Kaunos, Knidos, Naukratis, Rhodos und Lesbos bezeugt⁹². Kallimachos berührte die Gründungsgeschichten sizilischer Städte im zweiten Buch der *Aitien* (fr. 43 Pf.), die Ursprungssage von Keos in der Erzählung von Akontios und Kydippe in Buch III (fr. 67-75 Pf.). Seine Κτίσεις νήσων καὶ πόλεων καὶ μετονομασίαι waren wohl eine gelehrte Prosaschrift⁹³.

Der Zusammenhang von κτίσις-Dichtung, Stammesepen und panegyrischem Epos ist für die römische Epik grundlegend geworden. Naevius und Ennius erzählten die Geschichte Roms und seiner Feldherrn in seinen Kriegen — wobei Naevius Gründungssage und Vorgeschichte des *Bellum Poenicum* als Exkurs aufgenommen zu haben scheint⁹⁴, während Ennius die *Annalen* mit der Geschichte der Gründung Roms begann und bis in die eigene Gegenwart herabführte.

Jede Gründungsgeschichte ist naturgemäß wesentlich Vorgeschichte der Gründung. Es war der Gedanke Vergils, sich in der *Aeneis* ganz auf diese Vorgeschichte der Gründung Roms zu beschränken. So gelingt ihm zweierlei: zum einen schafft er ein hellenistisches κτίσις-Gedicht (*tantae molis erat Romanam*

⁹¹ E.L. BOWIE, in *JHS* 106 (1986), 27-34; vgl. HÄUSSLER (1976) 79-81. Allgemein: B. SCHMID; GIERTH; CAIRNS 68-86; PRINZ; CORNELL 1108-25; LESCHHORN.

⁹² Fr. 4-12 P. (CA 5-8). Vgl. Nikainetos, fr. 1 P. (CA 1f.) und Parthenios I mit J.L. LIGHTFOOT (Oxford 1999). Parthenios 21 zitiert aus einer Λέσβου κτίσις (dazu LIGHTFOOT). Vgl. PFEIFFER (1968) 144 = (1978) 180f.

⁹³ PFEIFFER (1968) 135 = (1978) 170f. Vgl. CAMERON 53, 190 zu *PTurner* 9 fr. 1,3. Demosthenes von Bithynien, fr. 12 P. (CA 26): ὡς ἱστορεῖ Δημοσθένης ἐν Κτίσεσι; vgl. fr. 11. — Die jüdische Epik des älteren Philon (Περὶ Ἱεροσόλυμα in mind. 14 B.2; *SH* 681-6) und des Theodotos von Sichem (Περὶ Ἰουδαίων; *SH* 757-64). Wiederum gibt es ein dramatisches Pendant: die Ἐξαγωγή des Ezechiel (*TrGF* I 128); SNELL (1967); JACOBSON. Vgl. CAMERON 301, 226; SUSEMIHL II 601-56.

⁹⁴ MARIOTTI (1955) 14; 18-22; 25-40; BARCHIESI; WIGODSKY 22-39; FEENEY (1991) 117-19; VON ALBRECHT (1994) I 79f.; GOLDBERG 51f. Dagegen: SUERBAUM (1968) 301f.; HÄUSSLER (1976) 92-9. Vgl. WASZINK (1972 b) 905-10; BLÄNSDORF, *FPL* 38-42.

condere gentem); zum anderen lenkt er den national-panegyrischen Blick seiner römischen Vorgänger zurück in das Reich des homerischen Mythos.

Wie die *Ilias* endet, bevor Achill und Troja fallen, so ist auch in der *Aeneis* die Gründung Roms nicht mehr Teil der Erzählung. Der Preis der Gegenwart bleibt stecken in der Erzählung der Vorgeschichte — einer Vorgeschichte, die sich dem glorifizierenden Zugriff dieser Gegenwart nicht ohne weiteres fügt, die vielmehr ihrerseits diese Gegenwart aus ihrem beharrlichen Anspruch nicht entläßt.

Das *fatum* findet seine Erfüllung, aber diese Erfüllung ist nicht einfach die Feier seines Erfüllt-Seins, sondern immer auch die Erinnerung seines Erfüllt-Werdens: die Erinnerung an den Preis des Erreichten. So verwandelt Vergil die hellenistischen 'Ρωμαϊκά seiner Vorgänger in eine homerische 'Ρωμαίς, der es um mehr geht als den Ausgang der Erzählung. — Doch ich bin vorausgeeilt. Es ist Zeit, daß ich mich Ennius selbst zuwende.

3) *Interpretationen*

Damit zum literaturgeschichtlichen Selbstverständnis des Ennius. Zwei Passagen stehen hier im Mittelpunkt: die Traumscene zu Beginn von *Annalen* I und der Prolog zu *Annalen* VII.

Vom Anfang der *Annalen* besitzen wir Teil eines Musenanrufs (I i/1) und Bruchstücke einer Traumerscheinung Homers (I ii-x/2-11 mit Skutsch 147-67), die Ennius mit der stolzen Vorwegnahme seines eigenen dichterischen Ruhms beschlossen zu haben scheint (I xi/12). Mir geht es hier zunächst um den Traum. Daran scheint mir dreierlei besonders bemerkenswert: die Kallimachos-Nachfolge; die Homer-Nachfolge; die Entfaltung der Seelenwanderungslehre.

In den Büchern I und II der *Aitien* erzählte Kallimachos, wie er im Traum auf dem Helikon den Musen begegnete — an eben der Stelle, wo sie vorzeiten den Hesiod zum Dichter

geweiht hatten⁹⁵. Zu Anfang der *Annalen* erzählte Ennius, wie ihm im Traum die Seele Homers erschienen sei, um ihm mitzuteilen, sie habe in ihm Wohnung genommen. Der Schluß liegt nahe, daß Ennius Kallimachos im Sinn hatte⁹⁶. Ziegler bestreitet, daß Kallimachos für Ennius eine besondere Rolle gespielt habe⁹⁷. Er nimmt an, daß beide unabhängig Hesiod nachfolgten (53f.). Hier warnt Skutsch (7): "Hesiod is not traceable except indirectly through Callimachus in the story of the dream on the Mountain of the Muses, and possibly also in line 1".

Freilich: die Unterschiede der beiden Träume wird man nicht bestreiten⁹⁸. Doch spricht das wirklich gegen einen Zusammenhang? Hat man Abweichungen und Veränderungen nicht vielmehr als Zeichen schöpferischer *imitatio*, als Elemente der Anverwandlung zu verstehen? Es ist doch ganz unmöglich, hier *nicht* an Kallimachos zu denken⁹⁹.

Die Folgerungen sind interessant. Durch die kallimacheische Traumszene wird die ciceronisch-augusteische Opposition Ennius-Kallimachos bereits zu Beginn der *Annalen* diskreditiert. Ein immanentes literaturgeschichtliches Selbstzeugnis rückt die Verhältnisse zurecht. An prominenter Stelle schafft Ennius seine Tradition: Kallimachos *und* Homer. Er artikuliert sein dichterisches Selbstverständnis als Verhältnis zu dieser Tradition. Und das Wesen dieses Traditionsverhältnisses, das Antwort-Geben des Lebenden auf ein Angesprochen-Sein durch die Toten, faßt er in das Bild des Traums.

⁹⁵ CALL. fr. 2 Pf.; fr. 3f. Massimilla.

⁹⁶ SKUTSCH 7f. und (1968) 7-9. Vgl. LEO 165,1; 166; WILAMOWITZ (1913) 291, 1 und (1924) I 228f.; MARIOTTI (1951) 55-95; STEINER 9-19; CLAUSEN 185-7; GRILLI 11-99, bes. 43-53 und 90-9; SUERBAUM (1968) 46-113, bes. 68-73 und 92; WASZINK (1972 a) 120f. und (1979) 99-106; HUTCHINSON 278f.; LA PENNA 148f.; VON ALBRECHT (1994) I 58.

⁹⁷ ZIEGLER 13f., bes. 13, 1; 28; 53-5; 56; 59; 61. Vgl. REITZENSTEIN 57f. und 63-9; JOCELYN (1972) 1015, 284; GOLDBERG p.vi.

⁹⁸ SKUTSCH (1968) 7. Vgl. SUERBAUM (1968) 91-4; 282-8.

⁹⁹ SKUTSCH (1968) 8. Vgl. Sc. MARIOTTI, in *Gnomon* 43 (1971), 150.

Also homerisiert der Kallimacheer Ennius? Trotz der Mahnung zu Originalität und Exklusivität am Ende des *Aitienprologs*? Trotz der Verurteilung zeitgenössischer Homeraufgüsse im 7ten *Idyll* Theokrits (45-8)? Andererseits: was wäre wohl origineller, was exklusiver, als Homer — nicht nachzuahmen, sondern zu *sein*?! Im Griechischen wäre das allerdings nicht mehr als ein angestrenzter Scherz. Wer wollte sich auch dazu versteigen, Homer Silbe für Silbe nachzusingen? Welcher antike Leser hätte noch im wörtlichen Nachschaffen eines Meisterwerks der Vergangenheit den Funken des Originalgenies aufblitzen sehen? So originalitätsbesessen ist erst die Moderne: erst unser Jahrhundert kennt einen Pierre Menard, Autor des Don Quijote.

Im Griechischen kann man nicht einfach noch einmal Homer sein wollen — doch im Lateinischen? In einer Sprache, die 'ihren Homer' noch nicht gefunden hat? Wie gesagt: was könnte origineller, was exklusiver sein? Hier steht dem Römer offen, was dem Griechen verschlossen ist. Denn so groß die Nähe zum Vorbild auch ist — etwa im Anspruch der Dichtung, in der Auffassung von Macht, Verantwortung und Aufgabe dichterischen Preises¹⁰⁰ —: es handelt sich hierbei gerade nicht um die verachtete Übung mechanischen 'Weitermachens'. Ennius zählt nicht unter τοὺς 'αὐτὰρ ἔπειτα' λέγοντας (*Anth.Pal.* 11, 130). Offenes Homerisieren ist für den römischen Dichter auch unter dem hellenistischen Neuheitsanspruch durchaus unverächtlich. Hier erschließen sich dem römischen Hellenismus ganz eigene Möglichkeiten.

¹⁰⁰ Anspruch: I xi (12). Unverändert im (späten) Prolog zu *Ann.* XVI: i-v, vi (401-6); vgl. xx (420); 522f. GRILLI 75-83; SUERBAUM (1968) 106-248, bes. 151-239; 325-8; 338f.; 341f.; HÄUSSLER (1976) 82; REGGIANI 93-100; FOWLER 194. *Ambracia* und *Scipio*: s. o. Anm.19; SUERBAUM 239-48; ZWIERLEIN. *Praeco Homerus*: ENN. fr. 29 C. (*FLP* 26) mit SKUTSCH 3 und 148; *SH* 45 und 333; *Cic. Arch.* 24; *BOETH.TARS. ap. STRAB.* 14,5,14 p.674; *PLUT. Alex.* 15,8 (vgl. 8,2); *ARR. an.* 1,12,1f.; *LUCAN.* 9,980-6; *SIL.* 13,796f. (vgl. 12,410f.); *Anth.Pal.* 9,523,2; *MEN. rhet.* p.369,8 Sp.; SUERBAUM 318; HÄUSSLER 82; 83, 195; 85, 199. — Zu *Anth.Pal.* 11,130: KROLL (1924) 139, 1.

Sein Gedicht ist ein neuartiges Unternehmen, ganz im Sinne der hellenistischen Meister. Der Grieche muß seinen Klassikern ein neues Gesicht geben; für den Römer wird schon die Entdeckung fremder Vergangenheit zum Experiment. Dies ist mit Händen zu greifen in der Übernahme des Hexameters. Die älteste aller metrischen Formen wird zum Signal der Avantgarde. Im Prolog zu Buch VII der *Annalen* ist, wie wir sehen werden, der Vers Homers die Grundlage, auf der Ennius gegen Andronicus, den Übersetzer Homers, und gegen Naevius, den Vater des römischen Geschichtsepos, seinen eignen Anspruch erhebt: selbst der römische Homer zu sein.

Ich möchte dem noch einen Schritt weiter nachgehen. Man kann den Traum des Ennius in die Tradition der Dichterweihe stellen; man kann ihn auch mit anderen Totenerscheinungen vergleichen. Im 1sten *Jambus* des Kallimachos etwa erscheint Hipponax den versammelten Gelehrten Alexandrias. Dies ist kein Traum — und vor allem: keine Metempsychose¹⁰¹. Kallimachos inszeniert die Begegnung mit der Vergangenheit, ihren verändernden Einbruch in die Gegenwart¹⁰². Der Abstand wird kurzfristig überbrückt, aber nicht aufgehoben. Hipponax muß zurück. Philologie bleibt *amor in distans*. Im Prolog der *Annalen* verkündet der römische Dichter die Renaissance der Vergangenheit, ihre Wiedergeburt und Wiederholung¹⁰³. Ennius ist Homer.

In der Tat: die Neuartigkeit dieser Dichtung wird besonders deutlich greifbar an der Einführung der Seelenwanderungslehre. Sie dient nicht nur als Vehikel der Darstellung (um

¹⁰¹ K. 32; STEINER 17, 4. Anders SUERBAUM (1968) 86f.

¹⁰² Vgl. K. 14-17.

¹⁰³ SKUTSCH 150-3 zu I ix und (1968) 24-7; 119-29; 151-6. Vgl. SKUTSCH 148; SUERBAUM (1968) 94-113; VOGT-SPIRA 17-26; VOGT-SPIRA & ROMMEL 34f. Zum hellenistischen Hintergrund: BRINK, bes. 557-60 zu *Anth.Pal.* 7,75 (H. FUCHS, in *MH* 12 [1955], 201f.; SUERBAUM 87-91; HAUSSLER [1976] 126, 23); WILLIAMS (1983) 213f.; VON ALBRECHT (1994) I 114. *Non vidi*: P.J. AICHER, *Homer and Roman Republican Poetry* (Diss. University of North Carolina, Chapel Hill 1986).

Ennius mit Homer zusammenzubringen), nicht nur als Emblem seiner Selbstauffassung (um seinem Traditionsverhältnis bildlich Ausdruck zu geben), sondern ist vor allem auch selbst Gegenstand der Dichtung. Ja, Skutsch hat wahrscheinlich gemacht "that Homer's exposition of the *natura rerum* was not restricted to matter closely connected with the migration of souls"¹⁰⁴.

Was ist daran bemerkenswert? Die Entfaltung philosophischer Lehre im Gedicht; die Rückkehr weitausgreifender Spekulation in die Dichtung. Warum soll das überraschen? Weil die Dichtung des griechischen Hellenismus solchen Anspruch weitgehend aufgegeben hat. Diese Dichtung ist, mit einem Wort Bruno Snells, "nachphilosophisch". Für Philosophie und Wissenschaft ist sie nicht (mehr) die natürliche Form der Darstellung. Die intellektuelle Federführung ist an die Prosa übergegangen¹⁰⁵.

Dies wird etwa am hellenistischen Lehrgedicht deutlich. Arat versifiziert das wissenschaftliche Werk des Eudoxos, Nikander das des Apollodoros. Eigene wissenschaftliche Ansprüche haben diese Dichter nicht. Ihre Poeme sind Stilübungen und werden als solche — etwa von Cicero — gelesen und bewundert. Statt philosophisch-kosmologischer Gesamt-schau wählen sie ihre Gegenstände aus den abstruseren Einzelwissenschaften¹⁰⁶.

¹⁰⁴ SKUTSCH 158 zu I vi (5); vgl. 378 zu 211 *sophiam*; (1968) 105-9; M. JEHNE bei VOGT-SPIRA & ROMMEL 128, 77. LUCR. 1, 126; vgl. OV. *met.* 15,65-72 und den Exkurs in der Rede des Pythagoras (ebd. 143-452). STEINER 14-18; GRILLI 70-4; REGGIANI 15-33; FEENEY (1991) 123. SUERBAUM (1968) 96 ist skeptisch.

¹⁰⁵ SNELL (1980) 244-56: "Über das Spielerische bei Kallimachos", hier 245f.; 251f.; 254f.; ZINN 129; 130-6; vgl. 70f.; 105. Vgl. WILAMOWITZ (1924) I 91-6; VON ALBRECHT (1994) I 71f.

¹⁰⁶ CHRIST & SCHMID 161-71; KROLL (1924) 185-201 (vgl. 40) und (1925); KLINGNER (1964) 284-91 und (1967) 177-84; W. SCHMID; ZINN 135 (vgl. 70); EFFE. Stilübung: CIC. *de orat.* 1,69, *rep.* 1,22; KROLL (1925) 1847,31-1848,21; EFFE 56-65; ROBERTS 32, 88 (vgl. 51-60). Arat und Eudoxos: SUSEMIHL I 290, 21. Nikander und Apollodoros: KROLL (1924) 186, 2; GOW & SCHOLFIELD 18; SCHNEIDER. Vgl. Varro von Atax, *Chorographia* (COURTNEY,

Die Dichtung ist auf sich selbst zurückgewiesen — und wird autonom, frei. Frei, in den Worten Ernst Zinns, *von* den universalistischen Ansprüchen des *Kosmos*, des Weltalls, des Weltganzen; frei *für* ihren neuen Lieblingsgegenstand: die partikulären Interessen des *Bios*, der Menschenwelt, der Kleinwelt (134f.). Frei vor allem aber auch vom Diktat des Gegenstandes und für Fragen der Form. Von hellenistischer πολυείδεια war oben bereits die Rede. Es entsteht eine 'Literatur'¹⁰⁷.

Was nur noch nach innen schaut, läuft Gefahr, sklerotisch zu werden und schließlich abzusterben. Vor dieser Gefahr — so Zinn — findet die Dichtung in Rom ihre Rettung¹⁰⁸. In Rom kommt es zur Entfaltung dessen, was Zinn "Weltgedicht" nennt: "der aufs Ganze gehenden, universalistischen Poesie des Abendlandes"; in Rom erwächst dem Dichter seine Sonderrolle; in Rom beginnt die mächtige Wirkungsgeschichte der dichterischen Autonomie¹⁰⁹.

Dies ist eine Leistung der römischen Literatur. Sie wird — nach Zinn — erbracht "durch die großen Dichter Roms im ersten vorchristlichen Jahrhundert"¹¹⁰. Wie kommt es dazu? Zinns Antwort ist zurückhaltend. Es "läßt sich immerhin die Grundtendenz der Gesamtentwicklung auf griechischem Boden bis in den späten Hellenismus als eine folgerichtige und sinnvoll anmutende ahnen, ja teilweise bereits erkennen, und sie ist auch in wesentlichen Zügen wissenschaftlich dargestellt. Erst an dieser Grenze wird es nebelhaft; und gar nach Rom

FLP 247; SH 23). Fachleute kritisieren und kommentieren Arat: SUSEMIHL I 291-6; WILAMOWITZ (1924) I 200f.

Metrische Form *μνήμης χάριν*: PL. *Phdr.* 267 a über das Rhetorik-Handbuch des Euenos von Paros (*IEG* II 63-7); KROLL (1925) 1847,11-24; EFFE 231-3. Medizinisches: KROLL (1925) 1853,42-55; vgl. 1850,56-1851,13; EFFE 194-204. Chronik des Apollodor: K. 5, 22; vgl. HÄUSSLER (1976) 79; PFEIFFER (1968) 254-7 = (1978) 308-12; EFFE 184-7. Math. Verse: K. 168, 111.

¹⁰⁷ Vgl. SNELL (1980) 246.

¹⁰⁸ ZINN 131; 136f.; 137-40; 143; vgl. 71f.; 105.

¹⁰⁹ Ebd. 128; 140-8. Vgl. SNELL (1980) 253; HARDER 351 zur Bildungswelt Ciceros; VON ALBRECHT (1994) I 22; 27f.

¹¹⁰ ZINN 129 u. ö.; vgl. 143.

hinüber geht es dann, geistesgeschichtlich genommen, bisher nicht recht weiter: da ist nicht nur eine Kluft der objektiven historischen Kontinuität, sondern vor allem noch eine wirkliche Lücke unseres Verständnisses und Wissens" (132).

In diese Lücke habe ich den römischen Hellenismus zu setzen gesucht. Zinns Verhältnis zu dieser Möglichkeit ist zwiespältig. Einerseits steht für ihn das "Anheben und Werden einer römischen Literatur... ganz außerhalb der... griechischen Produktivität und des hellenischen geistigen Ringens" (129); "die Anfänge der abendländischen Dichtung" erscheinen ihm "durch eine Epochengrenze von Hellas getrennt, die etwa um die Wende vom dritten zum zweiten vorchristlichen Jahrhundert anzusetzen ist, also, was die Geschichte der Dichtung angeht, zwischen Kallimachos und Ennius" (125). Andererseits spielt auch bei Zinn die Sprachgrenze eine größere Rolle als die vermutete Epochengrenze — denn "daß man sich überhaupt anschickte, wesentliche Teile der literarischen Vorräte des Griechentums lateinisch zu machen, in die eigene Sprache zu verwandeln, war schon viel, war Selbstbehauptung"¹¹¹.

Vor allem rechnet Zinn bereits "nach Platon" mit der "Gewinnung von Kriterien für die geistige Eigengesetzlichkeit der Dichtung, ihre 'Physis', ihre Autonomie, ihre geistige Echtheit, ihre Sonderstellung, ihre Unvertretbarkeit und Unersetzlichkeit" (133). Liegt hierin nicht die Chance, Ennius nun doch im selben Rettungsboot unterzubringen wie Kallimachos?

Die Bedeutung des römischen Hellenismus und die Leistung des Ennius sind in Zinns 'Weltgedicht'-Vortrag wohl nicht recht erkannt: "Ennius schon, hundert Jahre vor Cicero, hatte die barbarische Hybris begangen, sich als *Homerus redivivus*, gestützt auf pythagoreische Seelenwanderungs-Lehre, durch eine Traumerscheinung Homers selbst zu legitimieren und

¹¹¹ Ebd. 130; vgl. 134-7; HARDER 344. Latein ein griechischer Dialekt: KROLL (1924) 16; 87f.; 328f., 30; KAIMIO 259; 329f.; VON ALBRECHT (1994) I 56.

Roms gesamte Geschichte als lateinische Ilias aufzurüsten" (138).

Hier erscheint Ennius als nicht weiter ernst zu nehmender Vorläufer der Epoche Ciceros. Das verdient Revision. Statt barbarischer Geschmacklosigkeit finde ich hellenistische Freude am Experiment. An die Stelle eines kuriosen Seelenwanderungs-Vehikels im Prolog der *Annalen* hat Skutsch kosmologische Spekulation *de rerum natura* gesetzt. Wenn im Sinne Zinns das 'Weltgedicht' Roms Antwort auf den griechischen Hellenismus ist, so ist Ennius sein Archeget.

Wenn das 'Weltgedicht' so als Antwort zu verstehen ist — Zinns Vortrag ist wesentlich beschreibend, konstatierend. Er läßt die Frage offen: wie geht das zu? wie kommt es zur Rechtfertigung autonomer Dichtung gegenüber dem Wahrheitsanspruch philosophischer Wissenschaft?

Ich glaube, in dieser Frage liegt eine bedeutende Chance zum besseren Verständnis des römischen Hellenismus. Ich habe keine einfache Antwort, möchte aber wenigstens einen Ansatz zur Diskussion stellen. Wenn es zutrifft, daß die intellektuelle Federführung mit der klassischen Philosophie endgültig an die wissenschaftliche Prosa übergeht, so dürfte sich wohl jede Renaissance der Dichtung als Widerspiel zu philosophischen Entwicklungen verstehen lassen. Ich setze deshalb versuchsweise bei der Philosophie an — und hoffe, der Versuch wird durch die unumgänglichen Schematisierungen und Verkürzungen nicht gänzlich entwertet.

Worum geht es der klassischen Philosophie? Um die Eudaimonie. Worin besteht diese? In der Theorie: der Schau des Wahren als des Wirklichen. Eudaimonie ist bezogen auf ein Sein und besteht in der rechten Form dieser Bezogenheit. Hans Blumenberg spricht im Hinblick auf die klassisch-antike Theorie von "der Eudaimonie als der reinen Form des Weltverhältnisses"¹¹².

¹¹² BLUMENBERG (1979) 22.

Auch die hellenistische Philosophie zielt auf Eudaimonie, doch sind die Gewichte jetzt verschoben: von der Schau des Wahren auf den Seelenzustand des Betrachters. Im Vordergrund steht, mit einer anderen Formulierung Hans Blumenbergs, "der im Prozeß der Selbstentdeckung und Selbstaneignung erreichbare Selbstbesitz" (ebd. 18f.). Der ist zwar auch für Kepos und Stoa nur über die Erkenntnis des Wahren erreichbar, mit dieser jedoch nicht ohne weiteres identisch. Betont wird nicht die θεωρία, sondern ihr σκοπός. Erkenntnis ist nicht mehr selbst das τέλος τῆς πορείας (wie bei Platon, *Staat* 7, 532 e 3), sondern einem ethischen Ziel vor- und somit untergeordnet.

Aus dieser Unterordnung heraus wird ihre Ersetzbarkeit denkbar — falls sich nämlich ein anderes Mittel zur Erreichung desselben ethischen Ziels finden sollte. Und so gilt auch schon für die skeptischen Schulen des Hellenismus, worin Blumenberg Montaigne mit Descartes vergleicht (ebd. 19): "Längst bevor sie sich der Sicherheit ihres Weltverhältnisses entäußert, hat die skeptische Anthropologie sich zudefiniert, was sie als ungefährdete und unverlierbare Substanz gelten lassen kann". Nämlich jene Sicherheit des Selbstbesitzes.

Der mächtige Einfluß des λόγος auf die ψυχή, wie ihn schon Gorgias beschrieben hatte¹¹³, ist auch für Platon nicht auf den λόγος der Philosophie beschränkt — sonst würden die Redner, Sophisten und Dichter kaum eine so große Gefahr darstellen. Doch ist die Wirkung der Philosophie eine besondere. Was sie herbeiführt, ist eine περιαγωγή τῆς ψυχῆς (*Staat* 7, 518 cd), und diese Umwendung der Seele hat eine bestimmte Richtung: hin auf das wahre Sein (7, 532 bc). Auch die λόγοι der Redner und Dichter bewirken ψυχαγωγία, doch ohne feste Richtung. Ihre Wirkung kann daher schädlich sein und bedarf, soll sie keinen Schaden anrichten, der Leitung durch die Philosophie¹¹⁴.

Vor diesem Hintergrund wird nun die Dichtung wieder konkurrenzfähig. Wenn nämlich im Hellenismus der psychagogische

¹¹³ GORG. *Hel.* 8-14 (*Vorsokr.* 82 B 11).

¹¹⁴ Zur Rhetorik bes. *Phdr.* 261 a und 271 cd.

Aspekt der Philosophie in den Vordergrund tritt, wenn der Nachdruck auf ihrer seelenstimmenden Wirkung liegt und ihr spezifisch objektives Seinsverhältnis dabei in den Hintergrund rückt, kann die Dichtung aus der philosophischen Acht entkommen. Sie kann nun darauf bestehen, daß auch ihr dieselbe Möglichkeit zu heilsamer *ψυχαγωγία* gegeben ist. So kann Eratosthenes den Platonischen Spottnamen der Seelen(ver)führung wieder im Sinne des Gorgias zur Feier des λόγος δυνάστης als Ehrentitel aufgreifen und in pointierter Wendung sagen: ποιητὴν πάντα στοχάζεσθαι *ψυχαγωγίας*, οὐ διδασκαλίας.¹¹⁵

Der hellenistische Grieche kann unter dem Einfluß des 'alten Streits' stolz die poetische *ψυχαγωγία* gegen die philosophische διδασκαλία ausspielen, Platon die Urteilskraft in *poeticis* absprechen und kühn darauf beharren, seine Dichtung sei sehr wohl τέχνη (so Kallimachos im 13ten *Jambus*)¹¹⁶. Und der hellenistische Römer? Für ihn erledigt sich der Streit schon fast von selbst. Im ausgebildeten System der griechischen Literatur tritt ihm beides gleichberechtigt entgegen. Der 'alte Streit' wird zu einer innerliterarischen Angelegenheit¹¹⁷.

Ob Dichtung, ob Philosophie — alles Bücher, Literatur, *litterae* (was sich so auf Griechisch gar nicht sagen läßt)¹¹⁸. In Rom ist alles erborgt, zweiter Hand, von anderen gelernt. Das ist weder gegen griechische 'Originalität' herabzusetzen, noch durch übereifriges Suchen nach echt 'Römischem' gleichsam

¹¹⁵ STRAB. 1,2,3 p.15 (vgl. 1,1,10 p.7); SEXT. *adv.gramm.* 297; Brink zu HOR. *ars* 333; KROLL (1918) 88-91 und (1924) 24-43, bes. 32, 23; vgl. 33; 50f.; 78; 337; auch 40; FRASER II 1063, 312; ZINN 97 mit Anm.6 auf S.109. PFEIFFER (1968) 166f.; 168 = (1978) 207f.; 209 findet bei Eratosthenes platonisierende Kritik der Dichtung, FRASER I 527; 548; 759f. die Verteidigung ihrer Autonomie. Vgl. FEENEY (1991) 39f.; 44; 255f.

¹¹⁶ Vgl. KANNICHT 183-223: "Der alte Streit zwischen Philosophie und Dichtung". Grundzüge der griechischen Literaturauffassung". Zum 13ten *Jambus*: K. 261f. Vgl. CALL. fr. 589 Pf.; PFEIFFER (1968) 94; 136 = (1978) 122; 171f.; auch POHLENZ.

¹¹⁷ HARDER 333-5; 344-8; ZINN 134-7. Vgl. MARIOTTI (1951) 130f.

¹¹⁸ HARDER 57-80: "Bemerkungen zur griechischen Schriftlichkeit", hier 74-6.

wettzumachen¹¹⁹. Es ist einfach für das zu nehmen, was es ist: *condicio ultimi optima* (s. o. Anm.1).

Hier findet ein ungekannter Intellektualismus Ausdruck, dem alles Geistige zum legitimen Betätigungsfeld des Literarischen wird. So kann auch die Philosophie, wie alles Bildungsgut, wieder Gegenstand der Dichtung werden — freilich nicht mehr, wie bei den Vorsokratikern, als produktive Spekulation, sondern als literarische Doxographie. Im Vordergrund, wenn auch nicht immer im Mittelpunkt, steht die "Könnerschaft im Handhaben des Worts"¹²⁰. Gerade Lukrez, der in seiner Distanz zum hellenistischen Lehrgedicht und in seiner Rückwendung zum 'Klassiker' Empedokles fast schon als 'Vor-Klassiker' erscheint, gerade Lukrez kommt mehrfach auf die sprachliche Bewältigung seines Gegenstandes zu sprechen — und darin steht er dem Ennius des Prologs zu *Annalen* VII ganz nahe¹²¹.

Hierher gehört auch "die Vollzähligkeit des umfassenden schriftstellerischen Gesamtprogramms" Ciceros, darunter *sein* Weltgedichtstraum: das *Somnium Scipionis*¹²². Im Rahmen dieses literarischen Universalismus findet auch die Darstellung der Philosophie ihren Raum — wiederum als 'Literatur': zwar in 'vorklassisch'-unmittelbarer Rückwendung zu den Klassikern Platon und Aristoteles¹²³, doch ausschließlich in exoterischen Dialogen ohne das Gegenstück der Platonisch-Aristotelischen

¹¹⁹ HARDER 331; ZINN 422f. (vgl. 130); GÜNTHER 9. Vgl. KROLL (1924) 139-78; WASZINK (1979) 19-32; HÖLSCHER 11-13.

¹²⁰ ZINN 142. Vgl. ZINTZEN 29f.

¹²¹ LUCR. 1,136-9; 832; 3,260; CIC. *Tusc.* 2,35; *fin.* 3,51; A.S. PEASE zu *div.* 1,1 (*nos melius*); KROLL (1924) 4, 9; 101-3; ZIMMERMANN bei VOGT-SPIRA & ROMMEL 245f. Zu *Ann.* VII, s. das Folgende. Lukrez und der Prolog zu *Ann.* I: s. o. Anm.104. Seine Ausnahmestellung: KROLL (1924) 86; 188; WILAMOWITZ (1924) I 230; ZINN 138.

¹²² ZINN 137; ZIMMERMANN bei VOGT-SPIRA & ROMMEL 246 und 248. HARDER 354-95: "Über Ciceros *Somnium Scipionis*"; SUERBAUM (1968) 317; PRINZEN 182-4.

¹²³ Z.B. *fin.* 1,7. Vgl. HARDER 350; KROLL (1924) 242f.; VON ALBRECHT (1994) I 52.

Esoterik. Und auch der Gegenpol des literarischen Spektrums bleibt von der allgemeinen Literarisierung nicht unbetroffen. Selbst ein Werk der Gebrauchsliteratur wie Varros *de re rustica* (mit seiner umfangreichen Spezialbibliographie: 1, 1, 8-11) ist in den Mantel des Dialogs mit reich entfalteter Rahmenhandlung gekleidet¹²⁴. Im Zuge dieser umfassenden Literarisierung erwirbt die römische Literatur eine wesentliche Voraussetzung ihrer 'Renaissancefähigkeit'.

Wichtiger als diese allgemeine Entwicklung ist mir hier jedoch die spezifische Rechtfertigung der Dichtung und die Entfaltung eines neuen Dichterbewußtseins. Der *vates* Vergil¹²⁵ steht der Philosophie gleichberechtigt und selbstbewußt gegenüber (*georg.* 2, 490-4):

*Felix, qui potuit rerum cognoscere causas
atque metus omnis et inexorabile fatum
subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari.
Fortunatus et ille, deos qui novit agrestis,
Panaque Silvanumque senem nymphasque sorores.*

Die Grundlage dieses Selbstbewußtseins war von Ennius gelegt¹²⁶.

Über den "Dichter Quintus Ennius" konnte selbst Hans Blumenberg schreiben¹²⁷: "Dieser war Urheber der Bekanntheit der Römer mit der Größe der Griechen und zumal ihrer Dichtung gewesen. In den Hexametern des Homer hinterließ er den Römern das untergegangene Nationalepos der 'Annalen'. Für die Nachwelt sollte es durch die 'Aeneis' des Vergil abgelöst werden, der die Ursprünge Roms mit dem Untergang

¹²⁴ Vgl. KROLL (1924) 188f., 6.

¹²⁵ ZINN 72 mit Anm.18 auf S.85. Vgl. NEWMAN (1967 c); SUERBAUM (1968) 343f.

¹²⁶ Der Bezug war vielleicht deutlicher, als wir sehen können. Ging der Themenkatalog *georg.* 2,475-82 (bes. 479f.) über LUCR. 1,127-30 und 5,266-72 auf die Homerrede der *Annalen* zurück? Vgl. SKUTSCH (1968) 105-9; s. o. Anm.104.

¹²⁷ BLUMENBERG (1987) 172f.

Trojas verband und ihnen dadurch mehr an archaischer Tiefe gab, als Ennius hatte geben können”.

Hier ist manches schief. Ausdrücklich möchte ich mich gegen zwei Tendenzen wehren: Ennius als bloßen Vorläufer abzuwerten — oder aber ihn nun umgekehrt als Proto-Vergil zu ‘retten’. Beides steht dem Blick auf Ennius im Wege. Ein Versuch, Ennius als römischen Dichter des Hellenismus zu begreifen, kann von seiner programmatischen Äußerung im Prolog der *Annalen* ausgehen. So rückt sein Gedicht in die von Zinn beschriebene Tradition römischer ‘Weltgedichte’.

In dieser Perspektive und in seinem expliziten Selbstbewußtsein ähnelt er nun Lukrez und Vergil¹²⁸. ‘Klassische’ Züge beginnen, seinen Hellenismus zu verdecken. Es ist Zeit für eine Gegenfrage. Wie artikuliert Ennius sein eigenes Selbstverständnis? Worin sieht er seine Leistung? Worauf gründet sich sein poetisches Selbstbewußtsein? Antwort gibt der Prolog zu Buch VII — und wieder ist es ein sehr hellenistischer Ennius, der dort Antwort gibt.

Buch VII der *Annalen* hatte seinen eigenen Prolog (VII i-ii/206-12 mit Skutsch 369-78). Dieses Binnenproöimion ist noch im überlieferten Material recht prominent und scheint durch Rückgriff auf die Traumerzählung dem Anfang des Werks zur Seite gestellt und so besonders hervorgehoben gewesen zu sein (VII ii/211f. mit Skutsch)¹²⁹. Ennius bezieht hier ausdrücklich Stellung gegenüber seinen Vorgängern (VII i/206f.):

*scripsere alii rem
Vorsibus quos olim Faunei vatesque canebant*

Wer ist hier gemeint? Nach Cicero: alle Vorgänger (*Brut.* 71), insbesondere Naevius (*Brut.* 75f.; Skutsch zu 206) — dessen

¹²⁸ SKUTSCH (1968) 1; 9.

¹²⁹ Anders ZIEGLER 54. Vgl. SKUTSCH 8 und (1968) 5-7; 31-4; 119-29; SUERBAUM (1968) 249-95. Binnenproöim: SKUTSCH, Einleitung zu Buch VII, bes. 368 und 370 zu sed. inc. xvi/xvii; CONTE.

Bellum Poenicum Ennius jedoch, wie Cicero zu Recht betont, schon dadurch ein indirektes Kompliment macht, daß er seine Darstellung des I. Punischen Krieges im Rahmen der *Annalen* nicht zu ersetzen unternimmt¹³⁰.

Der Ton, in dem Ennius seine Kritik vorbringt, ist harsch und verächtlich. Cicero benutzt das Wort *contemnere* (*Brut.* 76; *orat.* 171). Wogegen richtet sich dieser Angriff? Gegen Metrum (207) und Stil (VII i a/208f.):

[cum] neque Musarum scopulos
Nec dicti studiosus [quisquam erat] ante hunc

Mit *dicti studiosus* scheint sich Ennius als hellenistischer φιλόλογος zu präsentieren¹³¹. Der Dichter ist für ihn ein Schriftsteller (*scripsere* 206), der sich davor hüten muß, in den Gesang der Faune und Seher zu verfallen (*canebant* 207)¹³². Cicero bringt die Verse der *Faunei vatesque* mit prophetischer μανία in Verbindung (*div.* 1, 114), also dem genauen Gegenteil hellenistischer τέχνη¹³³.

Ennius baut einen Gegensatz auf: hier modern-hellenistische, dort altväterisch-römische Dichtung. Er singt nicht, er schreibt. Was er schreibt, sind nicht *carmina*, sondern *poemata*¹³⁴. Statt der *Faunei vatesque* erscheint ihm der *poeta* Homer¹³⁵. Und anstelle der *Camenae* ruft er die Musen des Olym (I i/1)¹³⁶:

¹³⁰ SKUTSCH (1968) 34-6; 128, 3. Vgl. NORDEN 62-76 und 94-101; ZIEGLER 58; 73; HÄUSSLER (1976) 307; VON ALBRECHT (1994) I 108, 4; FOWLER 304. Ciceros Preis des Ennius ist *relativ* (im Vergleich mit Naevius), nicht *absolut* (pace HINDS 66).

¹³¹ SKUTSCH zu 209 und (1968) 6f.; SUERBAUM (1968) 271-5; JOCELYN (1972) 1013, 262; HÄUSSLER (1976) 309f.

¹³² NORDEN 145, 2; HARDER 74f. (vgl. 94f.); NEWMAN (1965 b); (1986) 185; BING 9-48; LA PENNA, bes. 155. Vgl. SKUTSCH zu 12 *res atque poemata*. HARDER vergleicht LUCR. 1,24.

¹³³ Vgl. KROLL (1924) 34-41 und 117-38; SKUTSCH zu VII ii und (1968) 5; HÄUSSLER (1976) 308f.; K. 262, 71.

¹³⁴ SKUTSCH zu 12 *poemata* und (1968) 21-4. Vgl. GRILLI 11-33; SUERBAUM (1968) 287-95; HÄUSSLER (1976) 121-7; REGGIANI 37-43.

¹³⁵ I iii (3): *visus Homerus adesse poeta*. SKUTSCH zu 207 *vates* und (1968) 28f., 9; SUERBAUM (1968) 33f.; 257-65. VARRO *ling.* 7,36.

¹³⁶ Ennius verschärft einen Kontrast, der anderswo unterlaufen werden kann. Vgl. LIV.ANDR. fr. 1 Bl. *virum mihi, Camena, insece versutum*; NAEV. fr. 1 Bl.

Musae, quae pedibus magnum pulsatis Olympum

Diese explizite Selbstcharakterisierung des Ennius ist grundlegend hellenistisch bestimmt. Im Vordergrund steht ein metrisch-stilistisches Verständnis seiner τέχνη. Auch die Tatsache, daß der epische Dichter in eigener Sache das Wort ergreift, weist auf Hellenistisches¹³⁷. Warum aber gibt sich Ennius mit einem metrisch-stilistisch definierten Selbstverständnis zufrieden? Warum gründet er sein Selbstportrait auf ein so schmales Fundament? Warum gibt er, gerade in der Auseinandersetzung mit den Vorgängern, keine tiefere historische Grundlegung?

Die Versuchung ist groß, eine geistesgeschichtliche Deutung anzubieten. Ennius, so ließe sich vielleicht sagen, habe kein Bewußtsein von der Individualität historischer Epochen. Das sei vor dem Historismus auch gar nicht zu erwarten. Er könne daher sein literaturgeschichtliches Selbstverständnis nicht historisch formulieren; ja, im eigentlichen Sinne besitze er gar keines¹³⁸.

novem Iovis concordēs filiae sorores; Epitaph. Naev. 2 flerent divae Camenae Naevium poetam (FPL 72f.; mit COURTNEY, FLP 47f.); aus dem *Carmen Priami* (FPL 415): *veteres Casmenas cascam rem volo profareī* (mit COURTNEY, FLP 44). SKUTSCH zu 1; 12 *poemata*; 293 *melos*; 322 *insece Musa*; sed. inc. xl (487); SKUTSCH (1968) 3-5; 18; 20f. Vgl. GRILLI 37-42; 84-7; SUERBAUM (1968) 9f.; 31-3; 47f.; 270f.; 303f.; 311f.; 347-9; HÄUSSLER (1976) 127-50; 312-15; WASZINK (1979) 89-98; HINDS 52-63. *Musa* vielleicht schon bei Naevius: LATACZ 501-21. Jedenfalls ist schon die Romanisierungsstrategie des Livius Andronicus nicht als bloßes Noch-Nicht abzutun: SCHMIDT, bes. 292f. (Saturnier) und 293-7 (Camaena); vgl. MARIOTTI (1952) 14-72; HINDS 58-61.

PORC. LIC. fr. 1 Bl./C. (mit SKUTSCH 373, 4; COURTNEY, FLP 83-6; BRINK zu HOR. *epist.* 2,1,162; HÄUSSLER [1976] 312; PRINZEN 125-31; SCHWINDT 66-9): *Poenico bello secundo Musa pinnato gradu | intulit se bellicosam in Romuli gentem feram*. Auch wenn hier nicht von Ennius die Rede ist, zeigt sich doch, daß seine Präferenz für *Musa* Folgen hatte.

Die Ambrakischen Museen des Fulvius Nobilior: SKUTSCH 6 zu 1; (1968) 18-20 und 86; RÜPKE 331-68, bes. 339-41 und 360-6. Vgl. BADIEN 183-95; 207f.; JOCELYN (1972) 1005f.; GRATWICK 63-5; RAWSON 39; GRUEN 113-18; 121f.; GOLDBERG 117f.; 130f.; FEENEY (1998) 124. Außerdem VON ALBRECHT (1965); CANCEK (1965), (1969), (1970). CLAUD. *cos. Stil. III* praef. 19f.

¹³⁷ SKUTSCH (1968) 26; grundlegend: SUERBAUM (1968). Vgl. LEO 164, 1; ZIEGLER 61; WILLIAMS (1968) 450-2; SHEETS (1983); LA PENNA; H.D. JOCELYN bei VOGT-SPIRA & ROMMEL 179f. und 192 (zu Gräzismen in Selbstaussagen); K. 229, 68. Naevius: GELL. 17,21,45.

¹³⁸ BLUMENBERG (1996) 531-57: "Die Epochen des Epochenbegriffs"; HERZOG & KOSELLECK.

Dieser Versuchung ist zu widerstehen. Der griechische Hellenismus besitzt ein sehr waches Epochenbewußtsein. Schon Choirilos von Samos führt bewegte Klage über die Ungunst der späten Geburt (*SH* 317)¹³⁹. Polybios analysiert τὸ θαυμασιὸν τῶν καθ' ἡμᾶς καιρῶν (1, 4, 1). Rudolf Pfeiffer hat als Grundfigur hellenistischer Dichtung aufgewiesen, wie überall im Material des Alten überraschend das Neue aufscheint¹⁴⁰. Hellenistische Dichter huldigen zwar keinem ikonoklastischen Modernismus, empfinden sich selbst jedoch durchaus als distinkt.

Man hätte also allen Grund, zu erwarten, daß hier, am Anfang von *Annalen* VII, in der Auseinandersetzung mit den Vorgängern, ein der Dichtung des Ennius immanentes literaturgeschichtliches Epochenbewußtsein zum Ausdruck kommt. Auf den ersten Blick liegen die Dinge auch günstig genug. *Vorsibus quos olim Faunei vatesque caneant* grenzt gegenüber der Gegenwart eine Vorzeit ab. Und während das Perfekt *scripsere* punktuell-isolierte Momente gleichsam als Belege herausgreift, macht das kontrastierende Imperfekt *caneant* deutlich, daß es hier um mehr geht als vereinzelte Beispiele: um eine zuständige Vergangenheit; um eine Epoche.

Doch bevor wir zufrieden aufatmen, eine Rückfrage: wie ist diese Epoche gekennzeichnet? Die Antwort muß heißen: lediglich negativ. Das *olim* des Ennius ist eine bloße Vor-Zeit, von der Warte des Jetzt-Endlich verbannt in die amorphe Starre des Noch-Nicht. Ihr Charakter (wenn davon die Rede sein kann) ist die blinde Hohlform der strahlenden Gegenwart. Ist das ein Epochenbewußtsein? Doch bestenfalls ein äußerst eingeschränktes.

¹³⁹ S. o. Anm. 73. Zum lit. Epochenbewußtsein des späten 5. Jh.: K. 269.

¹⁴⁰ PFEIFFER (1960) 148-58: "The Future of Studies in the Field of Hellenistic Poetry". Schlagend der Hinweis von CLASSEN, daß Ennius in der Bucheinteilung der *Annalen* eine Epocheneinteilung der römischen Geschichte entwickelt (133f.). Vgl. GRATWICK 60; SUERBAUM (1992).

Die Frage nach dem immanenten literaturgeschichtlichen Selbstverständnis der *Annalen* hat uns zu dem Ergebnis geführt, daß Ennius sich selbst durchaus historisch hätte werden können, daß er seine eigene Situation *so* aber gerade *nicht* dargestellt hat. Das ist schon an sich von Interesse für die Geschichte dichterischen Selbstverständnisses. Man wird aber weiter fragen wollen: warum findet sich nichts dergleichen bei Ennius? was bestimmte ihn, seine Selbstdarstellung auf die τέχνη zu beschränken? Für Cicero ist dies ein Fall von *Anxiety of Influence*¹⁴¹. Er legt die Vermutung nahe, daß Ennius das Werk vor allem des Naevius aus einem Blickwinkel anleuchtet, unter dem weitgehend verschwinden soll, wie viel er ihm verdankt. Diese Vermutung ließe sich bestätigen.

Die Betrachtung des Prologs zu *Annalen* I führte zu einer Korrektur des literaturgeschichtlichen Blickwinkels. Ennius erschien nicht mehr als archaischer Vorgänger, sondern als hellenistischer Avantgardist. Die Betrachtung des Prologs zu *Annalen* VII hat auf eine Problemanzeige hingeführt. Im Zentrum der Selbstdarstellung des Ennius stehen Metrum und Stil. Man kann das vom hellenistischen τέχνη-Begriff ableiten. Es bleibt die Frage: kann man diesen stilistischen Anspruch verstehend nachvollziehen? Ist er berechtigt?

Die stilgeschichtliche Analyse muß hier Aufgabe bleiben. Stattdessen möchte ich lediglich festhalten, daß sich die Frage nach der immanenten Literaturgeschichte in Korrektur und Problemanzeige als fruchtbar erwiesen hat. Sie hat erlaubt, Ennius als hellenistischen Dichter zurückzugewinnen und über sein stilistisch geprägtes Selbstverständnis die Frage nach seinem Verhältnis zu Naevius neu zu stellen. Und auf der Grundlage dieser Ergebnisse zeichnet sich die Möglichkeit ab, Literaturgeschichte als Stilgeschichte zu begreifen.

¹⁴¹ Brut. 76 (... qui a Naevio vel sumpsisti multa, si fateris, vel, si negas, surripuisti). Vgl. NORDEN 148f.; BARCHIESI 21-38; WILLIAMS (1983) 219; 221f.; HINDS 80, 57; auch 22f.; 57; 63-74; PRINZEN 176-81.

Literaturverzeichnis

- ‘SKUTSCH’ verweist auf: O. SKUTSCH (Ed.), *The Annals of Quintus Ennius* (Oxford 1985);
- ‘VAHLEN’ auf: J. VAHLEN (Ed.), *Ennianae poesis reliquiae* (Leipzig 21903);
- ‘K.’ auf: A. KERKHECKER, *Callimachus’ Book of Iambi* (Oxford 1999).
- Abgekürzt werden auch die folgenden Sammlungen zitiert:
- J.U. POWELL (Ed.), *Collectanea Alexandrina* (Oxford 1925) (CA)
- H. LLOYD-JONES & P.J. PARSONS (Edd.), *Supplementum Hellenisticum*, Texte und Kommentare 11 (Berlin-New York 1983) (SH)
- E. COURTNEY (Ed.), *The Fragmentary Latin Poets* (Oxford 1993) (FLP)
- J. BLÄNSDORF (Ed.), *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium* (Stuttgart-Leipzig 1995) (FPL)
- VON ALBRECHT, M. 1965. “Dichterpatronage in Rom”, in *Lexikon der Alten Welt* (Zürich-Stuttgart), 727-30.
- 1969. “Ein Pferdegleichnis bei Ennius”, in *Hermes* 97, 333-45.
- 1977. *Römische Poesie. Texte und Interpretationen* (Heidelberg).
- 1994 (2. Aufl.). *Geschichte der römischen Literatur. Von Andronicus bis Boethius. Mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit*, 2 Bde. (Darmstadt-München).
- BADIAN, E. 1972. “Ennius and his Friends”, in *Ennius, Entretiens Hardt* 17 (Vandœuvres/Genève), 151-99 (+ 200-8).
- BARCHIESI, M. (Ed.) 1962. *Nevio epico* (Padova).
- BARTALUCCI, A. 1968. “La sperimentazione enniana dell’esametro e la tecnica del saturnio”, in *SCO* 17, 99-122.
- BETTINI, M. 1979. *Studi e note su Ennio*, Biblioteca di studi antichi 20 (Pisa).
- BIELER, L. 1935/1936. ΘΕΙΟΣ ΑΝΗΡ. *Das Bild des “göttlichen Menschen” in Spätantike und Frühchristentum*, 2 Bde. (Wien).
- BIGNONE, E. 1929. “Ennio ed Empedocle”, in *RFIC* 7, 10-30.
- BING, P. 1988. *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Hypomnemata 90 (Göttingen).
- BLUMENBERG, H. 1979. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, stw 289 (Frankfurt am Main; hier nach der Ausgabe BS 1263, Frankfurt am Main 1997).

- 1981. *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt am Main; hier nach der Ausgabe stw 592, Frankfurt am Main 1986).
- 1987. *Die Sorge geht über den Fluß*, BS 965 (Frankfurt am Main).
- 1996 (Erneuerte Ausgabe). *Die Legitimität der Neuzeit*, stw 1268 (Frankfurt am Main).
- BONGI, V. 1946. "Apollonio Rodio, Virgilio ed Ennio", in *Athenaeum* 24, 68-74.
- BRANDT, P. (Ed.) 1888. *Corpusculum poesis epicae Graecae ludibundae*, Fasc. 1: *Parodorum epicorum Graecorum et Arcestrati reliquiae* (Leipzig).
- BRINK, C.O. 1972. "Ennius and the Hellenistic Worship of Homer", in *AJPh* 93, 547-67.
- CAIRNS, Fr. 1979. *Tibullus. A Hellenistic Poet at Rome* (Cambridge).
- CAMERON, Alan. 1995. *Callimachus and His Critics* (Princeton).
- CANCIK, H. 1965. "Collegium scribarum histrionumque", in *Lexikon der Alten Welt* (Zürich-Stuttgart), 652.
- 1969. "Zur Geschichte der Aedes (Herculis) Musarum auf dem Marsfeld", in *MDAI(R)* 76, 323-8.
- 1970. "Die Statue des L. Accius im Tempel der Camenen", in *Silvae. Festschrift für E. Zinn*, hrsg. von M. VON ALBRECHT und E. HECK (Tübingen), 7-17.
- VON CHRIST, W. & SCHMID, W. [& STÄHLIN, O.] 1920 (6. Aufl.). *Geschichte der griechischen Litteratur* II 1, HdA VII 2,1 (München).
- CLASSEN, C.J. 1992. "Ennius: ein Fremder in Rom", in *Gymnasium* 99, 121-45.
- CLAUSEN, W.V. 1964. "Callimachus and Latin Poetry", in *GRBS* 5, 181-96.
- CONTE, G.B. 1992. "Proems in the middle", in *YCS* 29, 147-59.
- CORNELL, T.J. 1983. "Gründer", in *RAC* 12, 1107-71.
- COURTNEY, E. 1998. "Epos", in *Der Neue Pauly* 4, 22-9.
- DEGANI, E. (Ed.) 1983. *Poesia parodica greca* (Bologna).
- 1997. "Griechische Literatur bis 300 v.Chr.", in *Einleitung in die griechische Philologie*, hrsg. von H.-G. NESSELRATH (Stuttgart-Leipzig), 171-245.
- DOHM, H. 1964. *Mageiros. Die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie*, Zetemata 32 (München).
- DRURY, M. 1982. "Appendix of authors and works", in *The Cambridge History of Classical Literature*, II: *Latin Literature*, edd.

- E.J. KENNEY and W.V. CLAUSEN (Cambridge), 799-802 (Andronicus); 802-4 (Naevius); 804-7 (Ennius).
- EFFE, B. 1977. *Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts*, Zetemata 69 (München).
- FANTHAM, E. 1989. "The growth of literature and criticism at Rome", in *The Cambridge History of Literary Criticism*, Volume 1: *Classical Criticism*, ed. by G.A. KENNEDY (Cambridge), 220-44.
- FEENEY, D.C. 1991. *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition* (Oxford).
- 1998. *Literature and Religion at Rome. Cultures, Contexts, and Beliefs* (Cambridge).
- FOWLER, D.P. 2000. *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin* (Oxford).
- FRÄNKEL, H. 1932. "Griechische Bildung in altrömischen Epen", in *Hermes* 67, 303-11.
- 1935. "Griechische Bildung in altrömischen Epen II", in *Hermes* 70, 59-72.
- FRASER, P.M. 1972. *Ptolemaic Alexandria*, 3 Bde. (Oxford).
- FRÖBEL, J. 1910. *Ennio quid debuerit Catullus* (Diss. Jena; Weida).
- GARBARINO, G. (Ed.) 1973. *Roma e la filosofia greca dalle origini alla fine del II secolo A.C.*, 2 Bde. (Torino).
- GIERTH, L. 1971. *Griechische Gründungsgeschichten als Zeugnisse historischen Denkens vor dem Einsetzen der Geschichtsschreibung* (Diss. Freiburg/Br. 1970; Clausthal-Zellerfeld).
- GOLDBERG, S.M. 1995. *Epic in Republican Rome* (New York-Oxford).
- GOW, A.S.F. & SCHOLFIELD, A.F. (Eds.) 1953. *Nicander. The Poems and Poetical Fragments* (Cambridge).
- GRATWICK, A.S. 1982. "Ennius' *Annales*", in *The Cambridge History of Classical Literature*, II: *Latin Literature*, edd. E.J. KENNEY and W.V. CLAUSEN (Cambridge), 60-76.
- GRILLI, A. 1965. *Studi Enniani*, Pubbl. del Sodalizio Glottologico Milanese 3 (Brescia).
- GRUEN, E.S. 1990. *Studies in Greek Culture and Roman Policy*, Cincinnati Classical Studies N.S. 7 (Leiden-New York-Kopenhagen-Köln).
- GÜNTHER, H.-Chr. 1998. "Römische Liebeslegie und hellenistische Dichtung", in *Ελληνικά* 48, 7-27.

- HABICHT, Chr. 1970 (2. Aufl.). *Gottmenschentum und griechische Städte*, Zetemata 14 (München).
- HÄUSSLER, R. 1976. *Das historische Epos der Griechen und Römer bis Vergil. Studien zum historischen Epos der Antike*. Teil I: *Von Homer zu Vergil* (Heidelberg).
- 1978. "Strukturfragen historischer Epik in der Antike", in *A&A* 24, 125-45.
- HARDER, R. 1960. *Kleine Schriften*, hrsg. von W. MARG (München).
- HARDIE, A. 1983. *Statius and the Silvae. Poets, Patrons, and Epideixis in the Graeco-Roman World*, ARCA 9 (Liverpool).
- HERZOG, R. & KOSELLECK, R. (Hrsgg.) 1987. *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, Poetik und Hermeneutik 12 (München).
- HINDS, St. 1998. *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Cambridge).
- HÖLSCHER, T. 1987. *Römische Bildsprache als semantisches System*, Abh. Heidelberger Akad. der Wissenschaften 1987/2.
- HOSE, M. 1995. "Cicero als hellenistischer Epiker", in *Hermes* 123, 455-69.
- HUTCHINSON, G.O. 1988. *Hellenistic Poetry* (Oxford).
- JACOBSON, H. (Ed.) 1983. *The Exagoge of Ezekiel* (Cambridge).
- JOCELYN, H.D. (Ed.) 1967. *The Tragedies of Ennius. The Fragments*, Cambridge Classical Texts and Commentaries 10 (Cambridge).
- 1972. "The Poems of Quintus Ennius", in *ANRW* I 2 (Berlin-New York), 987-1026.
- KAIMIO, J. 1979. *The Romans and the Greek Language*, Commentationes Humanarum Litterarum 64 (Helsinki-Helsingfors).
- KANNICHT, R. 1996. *Paradeigmata. Aufsätze zur griechischen Poesie*, hrsg. von L. KÄPPEL und E.A. SCHMIDT, SB Heidelberg, Suppl. 10/1996.
- KLINGNER, Fr. 1964. *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, hrsg. von Kl. BARTELS (Zürich-Stuttgart).
- 1967. *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis* (Zürich-Stuttgart).
- KOSTER, S. 1970. *Antike Epostheorien*, Palingenesia 5 (Wiesbaden).
- KROLL, W. 1916. "Das historische Epos", in *Sokrates* 4, 1-14.
- 1918. "Die historische Stellung von Horazens Ars Poetica", in *Sokrates* 6, 81-98.
- 1924. *Studien zum Verständnis der römischen Literatur* (Stuttgart).
- 1925. "Lehrgedicht", in *RE* XII 2, 1842-57.

- LA PENNA, A. 1992. "L'autorappresentazione e la rappresentazione del poeta come scrittore da Nevio a Ovidio", in *Aevum antiquum* 5, 143-85.
- LATACZ, J. 1994. *Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer* (Stuttgart-Leipzig).
- LEO, Fr. 1913. *Geschichte der römischen Literatur*. I: *Die archaische Literatur* (Berlin).
- LESCHHORN, W. 1984. "Gründer der Stadt". *Studien zu einem politisch-religiösen Phänomen der griechischen Geschichte*, Palingenesia 20 (Stuttgart).
- LESKY, A. 1971 (3. Aufl.). *Geschichte der griechischen Literatur* (Bern-München).
- LOYD-JONES, Sir H. 1990. *Greek Comedy, Hellenistic Literature, Greek Religion, and Miscellanea. The Academic Papers* [II] (Oxford).
- LUCK, G. 1983. "Naevius and Virgil", in *ICS* 8, 267-75.
- LYNE, R.O.A.M. 1978. "The Neoteric Poets", in *CQ* 28, 167-87.
- MAGNO, P. 1982. "I modelli greci negli *Annales* di Ennio", in *Latomus* 41, 477-91.
- MARIOTTI, Sc. 1951. *Lezioni su Ennio* (Pesaro; korr. Nachdr. Torino 1963).
- 1952. *Livio Andronico e la traduzione artistica* (Milano).
- 1955. *Il Bellum Poenicum e l'arte di Nevio* (Roma).
- MILLER, J.F. 1983. "Ennius and the Elegists", in *ICS* 8, 277-95.
- MISGELD, W.R. 1968. *Rhianos von Bene und das historische Epos im Hellenismus* (Diss. Köln).
- NESSELRATH, H.-G. 1990. *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, UaLG 36 (Berlin-New York).
- NEWMAN, J.K. 1963. "Ennius the Mystic I", in *G&R* 10, 132-9.
- 1965 a. "Ennius the Mystic II", in *G&R* 12, 42-9.
- 1965 b. "De verbis *canere* et *dicere* eorumque apud poetas Latinos ab Ennio usque ad aetatem Augusti usu", in *Latinitas* 13, 86-106.
- 1967 a. "Ennius the Mystic III", in *G&R* 14, 44-51.
- 1967 b. *Augustus and the New Poetry*, Collection Latomus 88 (Bruxelles).
- 1967 c. *The Concept of Vates in Augustan Poetry*, Collection Latomus 89 (Bruxelles; erw. Fassung von 1967 b., 99-206]

- 1983. “*Memini me Fiere Pavum*: Ennius and the Quality of the Roman Aesthetic Imagination”, in *ICS* 8, 173-93.
- 1986. *The Classical Epic Tradition* (Madison, Wisc.).
- NORDEN, Ed. 1915. *Ennius und Vergilius. Kriegsbilder aus Roms großer Zeit* (Leipzig-Berlin).
- OLSON, S.D. & SENS, A. (Eds.) 2000. *Archestratos of Gela. Greek Culture and Cuisine in the Fourth Century BCE* (Oxford).
- OTIS, Br. 1964. *Virgil. A Study in Civilized Poetry* (Oxford).
- PARSONS, P.J. 1977. “Callimachus: Victoria Berenices”, in *ZPE* 25, 1-50.
- PFEIFFER, R. 1960. *Ausgewählte Schriften. Aufsätze und Vorträge zur griechischen Dichtung und zum Humanismus*, hrsg. von W. BÜHLER (München).
- 1968. *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age* (Oxford).
- 1978 (2. Aufl.). *Geschichte der Klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus* (München).
- POHLENZ, M. 1911. “Die hellenistische Poesie und die Philosophie”, in: Χάριτες, *Friedrich Leo zum 60. Geburtstag dargebracht* (Berlin), 76-112 = *Kleine Schriften*, hrsg. von H. DÖRRIE, II (Hildesheim 1965), 1-37.
- PRINZ, Fr. 1979. *Gründungsmythen und Sagenchronologie, Zetemata* 72 (München).
- PRINZEN, H. 1998. *Ennius im Urteil der Antike*, Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Beih. 8 (Stuttgart-Weimar).
- PUELMA PIWONKA, M. 1949. *Lucilius und Kallimachos. Zur Geschichte einer Gattung der hellenistisch-römischen Poesie* (Diss. Zürich 1947; Frankfurt am Main).
- RAWSON, E. 1985. *Intellectual Life in the Late Roman Republic* (London).
- REEMTSMA, J.Ph. 1999. *Der Liebe Maskentanz. Aufsätze zum Werk Christoph Martin Wielands* (Zürich).
- REGGIANI, R. 1979. *I proemi degli Annales di Ennio: programma letterario e polemica* (Roma).
- REITZENSTEIN, E. 1931. “Zur Stiltheorie des Kallimachos”, in *Festschrift Richard Reitzenstein* (Leipzig-Berlin), 23-69.
- ROBERTS, M. 1985. *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity*, ARCA 16 (Liverpool).

- RÜPKE, J. 1995. *Kalender und Öffentlichkeit. Die Geschichte der Repräsentation und religiösen Qualifikation von Zeit in Rom*, RGVV 40 (Berlin-New York).
- SCHMID, B. 1947. *Studien zu griechischen Ktisissagen* (Diss. Fribourg 1944).
- SCHMID, W. 1965. "Lehrgedicht", in *Lexikon der Alten Welt* (Zürich-Stuttgart), 1699-1703.
- SCHMID, W. & STÄHLIN, O. 1946. *Geschichte der griechischen Literatur* I 4, HdA VII 1,4 (München).
- SCHMIDT, E.A. 1996. "Römische Theologie in der Odusia des Livius Andronicus", in *Geschichte — Tradition — Reflexion. Festschrift für Martin Hengel*, hrsg. von H. CANKIK, H. LICHTENBERGER, P. SCHÄFER, 3 Bde. (Tübingen), hier II: *Griechische und römische Religion*, hrsg. von H. CANKIK, 287-303.
- SCHMITT, H. 1924. *De Graecorum poesi historica quaestiones selectae* (Diss. Gießen 1913).
- SCHNEIDER, H. 1962. *Vergleichende Untersuchungen zur sprachlichen Struktur der beiden erhaltenen Lehrgedichte des Nikander von Kolophon*, Klassisch-Philologische Studien 24 (Wiesbaden).
- SCHOLZ, U.W. 1984. "Der 'Scipio' des Ennius", in *Hermes* 112, 183-99.
- SCHWINDT, J.P. 2000. *Prolegomena zu einer 'Phänomenologie' der römischen Literaturgeschichtsschreibung. Von den Anfängen bis Quintilian*, Hypomnemata 130 (Göttingen).
- SETAIOLI, A. 1984. "Ennio e gli esametri latini di Omero. Una nuova testimonianza sul proemio degli Annali?", in *WS N.F.* 18, 137-42.
- SHACKLETON BAILEY, D.R. 1997. *Selected Classical Papers* (Ann Arbor).
- SHEETS, G.A. 1981. "The Dialect Gloss, Hellenistic Poetics and Livius Andronicus", in *AJPh* 102, 58-78.
- 1983. "Ennius Lyricus", in *ICS* 8, 22-32.
- SKUTSCH, Fr. 1905. "Ennius, 3) Q. Ennius, der Dichter", in *RE* V 2, 2589-2628.
- SKUTSCH, O. 1968. *Studia Enniana* (London).
- SNELL, B. 1967. "Ezechiels Moses-Drama", in *A&A* 13, 150-64.
- 1980 (5. Aufl.). *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen* (Göttingen).
- STEINER, H.R. 1952. *Der Traum in der Aeneis, Noctes Romanae* 5 (Bern-Stuttgart).

- SUERBAUM, W. 1968. *Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter. Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Spudasmata* 19 (Hildesheim).
- 1972 a. "Ennius bei Petrarca. Betrachtungen zu literarischen Ennius-Bildern", in *Ennius*, Entretiens Hardt 17 (Vandœuvres/Genève), 293-347 (+ 348-52).
- 1972 b. "*Poeta laureatus et triumphans*. Die Dichterkrönung Petrarcas und sein Ennius-Bild", in *Poetica* 5, 293-328.
- 1992. "Zum Umfang der Bücher in der archaischen lateinischen Dichtung: Naevius, Ennius, Lukrez und Livius Andronicus auf Papyrus-Rollen", in *ZPE* 92, 153-73.
- 1997. "Ennius", in *Der Neue Pauly* 3, 1040-6.
- SUSEMIHL, Fr. 1891. 1892. *Geschichte der griechischen Litteratur in der Alexandrinerzeit*, 2 Bde. (Leipzig).
- SWAIN, S. 1991. "Arrian the epic poet", in *JHS* 111, 211-14.
- SZONDI, P. 1978. *Schriften* I (Frankfurt am Main).
- VAN ROOY, C.A. 1965. *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory* (Leiden).
- VOGT-SPIRA, Gr. 1996. "Die Kulturbegegnung Roms mit den Griechen", in *Die Begegnung mit dem Fremden. Wertungen und Wirkungen in Hochkulturen vom Altertum bis zur Gegenwart*, hrsg. von M. SCHUSTER, Colloquium Rauricum 4 (Stuttgart-Leipzig), 11-33.
- VOGT-SPIRA, Gr. & ROMMEL, B. (Hrsgg.) 1999. *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma* (Stuttgart).
- WASZINK, J.H. 1972 a. "Problems concerning the Satira of Ennius", in *Ennius*, Entretiens Hardt 17 (Vandœuvres/Genève), 99-137 (+ 138-47).
- 1972 b. "Zum Anfangsstadium der römischen Literatur", in *ANRW* I 2 (Berlin-New York), 869-927.
- 1979. *Opuscula Selecta* (Leiden).
- WEST, M.L. 1982. *Greek Metre* (Oxford).
- WHITE, P. 1993. *Promised Verse. Poets in the Society of Augustan Rome* (Cambridge, Mass.-London).
- WIGODSKY, M. 1972. *Vergil and Early Latin Poetry*, Hermes Einzelschriften 24 (Wiesbaden).
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. 1913. *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker* (Berlin).

- 1921. *Griechische Verskunst* (Berlin).
- 1924. *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, 2 Bde. (Berlin).
- WILLIAMS, G. 1968. *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford).
- 1983. "Roman Poets as Literary Historians: some aspects of *Imitatio*", in *ICS* 8, 211-37.
- WRESCHNIOK, R. 1907. *De Cicerone Lucretioque Ennii imitatoribus* (Diss. Breslau).
- WÜLFING-VON MARTITZ, P. 1972. "Ennius als hellenistischer Dichter", in *Ennius*, Entretiens Hardt 17 (Vandœuvres/Genève), 255-83 (+ 284-9).
- ZETZEL, J.E.G. 1974. "Ennian Experiments", in *AJPh* 95, 137-40.
- 1983. "Catullus, Ennius, and the Poetics of Allusion", in *ICS* 8, 251-66.
- ZIEGLER, K. 1966 (2. Aufl.) *Das hellenistische Epos. Ein vergessenes Kapitel griechischer Dichtung*. Mit einem Anhang: "Ennius als hellenistischer Epiker" (Leipzig).
- ZILLINGER, W. 1911. *Cicero und die altrömischen Dichter* (Diss. Erlangen; Würzburg).
- ZINN, E. 1994. *Viva Vox. Römische Klassik und deutsche Dichtung*, hrsg. von M. VON ALBRECHT, Studien zur klassischen Philologie 80 (Frankfurt am Main).
- ZINTZEN, Cl. 1987. "Das Zusammenwirken von Rezeption und Originalität am Beispiel römischer Autoren", in *Zum Problem der Rezeption in den Geisteswissenschaften*, Abh. Mainz 1986/7 (Wiesbaden-Stuttgart), 15-38.
- ZWIERLEIN, O. 1982. "Der Ruhm der Dichtung bei Ennius und seinen Nachfolgern", in *Hermes* 110, 85-102.

DISCUSSION

A. Barchiesi: Lavorare sulla poesia arcaica romana a partire dalla cultura ellenistica è importante: trovo positivo che il Suo approccio a Ennio riesca a far convivere, attraverso un delicato equilibrio, l'influenza callimachea e la novità dei risultati che questa influenza produce.

Sono colpito dal fatto che due tra i maggiori ellenisti viventi siano arrivati a risultati forse meno convincenti del loro solito quando hanno esteso senza compromessi alla poesia romana la metodologia che applicano a Callimaco. Il grande articolo di L.E. Rossi sulle leggi dei generi letterari si conclude con un riferimento a Ennio come a colui che continua l'esperienza callimachea di "impurità generica", ma per questo aspetto mi sembra più felice la posizione di Sc. Mariotti nel suo vecchio articolo su *Belfagor* (ora per fortuna riedito nel volume postumo dei suoi scritti filologici) quando argomenta che Ennio pratica l'impurità generica in modo molto più radicale che gli alessandrini. (La distanza è ancora maggiore se si tiene conto dei brillanti argomenti di Cameron e Fantuzzi sulla tendenza di Callimaco ad accettare una continuità con certe distinzioni generiche tradizionali, piuttosto che sfidarle frontalmente.)

Cameron fornisce l'altro esempio a cui pensavo: la sua importante nuova lettura del prologo degli *Aitia* si conclude, senza alcuna necessità, con la dimostrazione che i poeti romani augustei non possono non avere avuto l'onestà intellettuale di leggere il prologo degli *Aitia* esattamente come Alan Cameron. Questo a me sembra una confusione fra l'interpretazione di un testo poetico *in situ* e l'interpretazione del suo riuso in un contesto culturale diverso. Anche ammesso (ma non concesso) che il prologo degli *Aitia* abbia poco a che fare con l'epica, non si

vede perché Properzio, Virgilio e Orazio dovessero leggerlo — e soprattutto riutilizzarlo — secondo la stessa logica. Di nuovo vediamo come accentuare gli influssi ellenistici non deve portare a un appiattimento delle iniziative romane.

Ho anche apprezzato la Sua tendenza a vedere nel prologo di *Annales* I una dichiarazione di ellenizzazione che è anche — in simultanea — una dichiarazione di modernità. Ennio usa la cultura greca per proclamare qualcosa che sarebbe stato inaudito nella cultura greca. Forse si può riflettere in questa prospettiva su quello che ritengo essere il primo verso degli *Annales*, il verso 1 Skutsch. Ha spesso sollevato qualche sorpresa che l'inizio di questo prologo omerizzante contenga un'invocazione alle Muse — al plurale — tale da ricordare Esiodo ma non i proemi omerici. Ricordo, come pura curiosità, che uno scolio omerico attesta (Aristosseno fr. 91a Wehrli, *ap. Schol. ad Hom. Il.* 1, 1, vol. I p.3 Erbse) come Aristosseno citasse dei testi dell'*Iliade* con un verso proemiale 'alternativo' che è un'invocazione alle Muse olimpiche (= *Il.* 2, 484). Aristosseno ci porta verso tradizioni pitagoriche magnogreche, e possiamo pensare alla cultura tarentina di cui Ennio sembra essersi nutrito: ambienti pitagorizzanti avevano un ovvio interesse in un Omero che cominciasse dalle Muse al plurale. Se questo nesso regge, già il primo verso degli *Annales* sarebbe stato una dichiarazione di omerismo innovativo, e avrebbe anticipato la scissione e lo sdoppiamento fra un Omero fantasma e un nuovo Omero reincarnato (dunque un Omero com'era, nel suo Ade di spettri, versus un Omero rinnovato?), che è così caratteristica del prologo degli *Annales*.

A. Kerkhecker: Sicher sollte man im Hellenismus keine umfassende Vorwegnahme der frühromischen Dichtung suchen. Auch ich finde bei Kallimachos Takt und Traditionsbewusstsein im Umgang mit den überkommenen Gattungen (K. 289f.), während ich bei Ennius das Experimentelle hervorzuheben bemüht war. — Für Ihren Hinweis auf das *Iliasscholion* bin ich sehr dankbar.

J.P. Schwindt: Sie haben pointiert vom 'Avantgardisten' Ennius gesprochen und so in der knappsten Form zu erkennen gegeben, dass Sie von der Unhaltbarkeit jenes Ennius-Bildes überzeugt sind, das uns Cicero, vielleicht *malgré lui*, vermittelt hat. Meines Wissens verrät Cicero nirgends, dass ihm das 'Avantgardistische' der Ennianischen Diktion zum Problem geworden wäre. Dabei geht Ennius' technisch-formale Experimentierfreude weiter als alles, was uns aus älterer und späterer römischer Literatur bekannt ist (man muss gar nicht die von Skutsch zuletzt überzeugend verworfene Tmesis "cere-brum" bemühen!). Halten Sie es für möglich, dass für Ennius' letztlisches Scheitern (in der Rezeption) der Umstand ursächlich ist, dass manche Römer (wie noch manche moderne Erklärer) unfähig waren, den 'Stil' substantiell zu denken, und stattdessen auf mancherlei Um- und Abwege inhaltsästhetischer Rettungsversuche verfielen?

A. Kerkhecker: Dass Cicero die sprachlich-stilistischen Experimente des Ennius irgendwo zum Anstoss würden, ist auch mir nicht vor Augen. Andererseits habe ich auch keine Belege dafür gefunden, dass sein Gegenstand auf Ablehnung gestossen wäre (Anm. 12). Es scheint, dass Sprache und Stil als veraltet empfunden wurden.

M. Citroni: A proposito della questione: quando Ennio è diventato un classico, e quando l'ellenismo a Roma diventa 'neoterisch-unrömisch'? Io credo che Ennio sia stato riconosciuto molto presto come un Omero latino. Certo già Lucilio accostava gli *Annales* all'*Iliade*. Ennio stesso aveva appunto voluto essere l'Omero dei Romani, dunque un 'classico'. Con geniale audacia sa essere un 'Omero' che propone al tempo stesso importanti tratti di 'modernità' callimachea. Ma scrive pur sempre un poema epico di 18 libri. E del resto dallo stesso ellenismo letterario da cui Ennio ha saputo trovare gli spunti per riproporre Omero in modo nuovo, si potevano trovare, già prima di Catullo, già con Levio, e anzi già nello stesso Ennio

degli *Hedyphagetica*, spunti per una produzione 'neoterisch-unrömisch'.

A proposito della presenza di poesia *de rerum natura* negli *Annales*, mi pare interessante osservare che la fonte che ci informa al riguardo è proprio Lucrezio, l'autore di un poema *de rerum natura*, e che si professa primo poeta latino a scrivere *de rerum natura*. Forse la scelta di questa espressione, che rinvia alla sua stessa opera, vuole dare più risalto alla incompatibilità tra la 'scienza' esposta nel proemio di Ennio e la scienza esposta nel poema di Lucrezio. Anche nel caso di Ennio, come nel caso di Empedocle, Lucrezio esalta i meriti letterari del predecessore fino a proporlo come modello poetico, e tanto più si preoccupa di sottolineare l'incompatibilità sul piano dottrinale.

A. Kerkhecker: In der Verbindung von Homer- und Kallimachosnachfolge sehe auch ich keine Schwierigkeit (nach Anm. 99) und halte auch mit Ihnen hellenistisch-kallimacheische Einflüsse für kontinuierlicher, als etwa Ziegler annimmt (Anmm. 37-9). — Wenn Lukrez dem Ennius Ausführungen *de rerum natura* zuschreibt (Anm. 104), fällt es mir schwer, dies anders als thematisch zu verstehen.

E.A. Schmidt: Inwiefern gehen Sie davon aus, dass Ennius im Proömium von Buch VII allein von Technischem und Stilistischem spricht? Wenn man die Proömien von I und VII gemeinsam in den Blick nimmt, ergibt sich doch auch ein Zusammenhang von Musen und Homer: transzendiert dieser nicht das Technisch-Stilistische?

M. Citroni: *Ausi reserare* e *Musarum scopulos* sono espressioni che sembrano andare al di là del momento 'tecnico'. Ma il momento tecnico è comunque qualcosa di fondamentale se un poeta antico intende rivendicare il suo progresso rispetto ai predecessori. L'idea che vi sia progresso nella poesia non è in genere condivisa dalla cultura moderna. È idea diffusa nell'antichità appunto in quanto nell'antichità la poesia è considerata

una τέχνη e si constata che nelle τέχναι, in generale, i procedimenti operativi si perfezionano nel tempo.

St. Hinds: Try as we may to countenance and to reconstruct other agendas, the structure of our discussion is inevitably conditioned in part by the citation-contexts (so many of them stylistic and technical) of the surviving fragments.

A. Kerkhecker: Nachweisbar ist zu Anfang von *Annalen* VII nur der technische Aspekt. Allerdings braucht das, wie Stephen Hinds zu Recht bemerkt, noch nichts zu bedeuten. Wesentlich scheint mir, dass Ennius im Buch I, wie Herr Schmidt sagt, einen weiteren Blick wählt — sich dann aber in der Auseinandersetzung mit den Vorgängern so spezifisch ausdrückt. Dabei hatte Cicero sicher kein Interesse daran, seinen Ennius boriierter als nötig erscheinen zu lassen. Ganz einig bin ich mit Herrn Citroni darin, dass man antiker Hochachtung des Poetisch-Handwerklichen nicht mit romantischem Vorurteil begegnen sollte.

E.A. Schmidt: Zu Ennius, *Ann.* 206f. Sk.: Muss man hier nicht insgesamt drei Zeitstufen unterscheiden? Die Gegenwart des *Annales*-Dichters (Ennius), die Vergangenheit des *scripsere alii rem* (Naevius) und als zuständlichen Hintergrund den Gesang der Faune und Seher (*canebant*), eine Zeit, die auch im Plusquamperfekt hätte ausgesagt werden können, wenn sie als Erzählung gegeben worden wäre. Ich möchte in *scripsere alii rem* durchaus Literaturgeschichte sehen, nämlich Geschichte von 'Schriftstellern' (*scripsere*), nicht Sängern, und schriftlichen Werken, in denen sich freilich Ennius zufolge Vorzeitgesang fortgesetzt hat.

A. Kerkhecker: Das Imperfekt *canebant* verstehe auch ich als Hintergrundtempus zum Perfekt *scripsere*, möchte aber darauf beharren, dass es gerade *nicht* als erzählendes Plusquamperfekt erscheint. Indem *scripsere* literarische Ereignisse

der Vergangenheit berichtet, bietet es 'Literaturgeschichte'. Ich sehe jedoch nicht, wie sich diese Ereignisse aus der blossen Kontrastfunktion als vergangene Leistungen eigenen Rechtes emanzipierten. Gerade daran stösst sich auch Cicero.

A. Deremetz: Ma question est, comme on le dit ordinairement, une vraie question et elle comporte deux volets: — quels énoncés comparables, mettant en opposition 'moi' (le poète) et 'les autres', pouvez-vous mettre en regard de la formule d'Ennius (livre VII) que vous avez étudiée? — Doit-on penser avec Cicéron que *alii* désigne nécessairement et exclusivement Naeivius?

A. Kerkhecker: Cicero ist in diesem Punkte sehr deutlich, und ich sehe keinen Grund, ihm nicht zu glauben. So gewinnt Ihre erste Frage ein besonderes Interesse. Auktoriale Kritik anderer — sei es namentlich, sei es im allgemeinen Plural — liesse sich vielfältig belegen. Ein Beispiel jedoch für *alii*, nicht im Sinne von 'gewisse andere', sondern von 'die anderen', deren Identität unmittelbar klar ist, wüsste ich nicht zu nennen.

A. Barchiesi: A proposito della 'civilizzazione filosofica' dell'epos avviata da Ennio. Un settore in cui Ennio è a contatto con il pensiero ellenistico è forse la riflessione sulla guerra e la sua ideologia. So che il materiale sull'epica ellenistica è molto esiguo, ma mi chiedo se l'interesse di Ennio per certi autori (Riano? Cherilo?) aveva a che fare con l'ideologia della guerra e le questioni di identità nazionale che emergevano da questi poemi. Non è inutile chiedersi come venivano trattate le tematiche di guerra fra Greci e/o fra Greci e barbari nei diversi tipi di epica storica scritta in greco, e come un italico-romano avrebbe reagito a queste differenze. L'idea che la Discordia sfonda le porte (225-26 Sk.: *Belli ferratos postes portasque refregit*) all'inizio di una guerra forse locale e 'laziiale' rimane una delle più impressionanti innovazioni (?) di Ennio, e crea una tensione implicita con l'immagine del poeta che

apre i chiavistelli delle porte (della poesia? o le fonti? *nos ausi reserare*, 210 Sk., entrambi i passi dal VII libro). Etichette come 'epica panegirica' o 'epica locale' suggeriscono un'impressione convenzionale, ma nella cultura ellenistica c'erano strumenti per ripensare la tradizione eroica e rivisitare gli ideali bellicosi dell'epos mitologico.

A. Kerkhecker: Vielen Dank für den Hinweis — man wird das erhaltene Material daraufhin durchgehen müssen. Einen Berührungspunkt mit römischem Empfinden bietet vielleicht die Kritik des Rhianos an hellenistischer Vergottungspoesie (Anm. 65).

III

ERNST A. SCHMIDT

DAS SELBSTVERSTÄNDNIS SPÄTREPUBLICANISCHER UND FRÜHAUGUSTEISCHER DICHTER IN IHRER BEZIEHUNG ZU GRIECHISCHER UND FRÜHRÖMISCHER DICHUNG

Die Betrachtung der impliziten Literaturgeschichte in römischen Dichtungen, nämlich des literaturgeschichtlichen Selbstverständnisses der Dichter, schließt die Auffassung ein, dass diese ein Interesse an der Literaturgeschichte nicht um dieser selbst willen hatten — wohl eine verallgemeinerungsfähige Einsicht zu Literaturgeschichte — sondern dass ihre Standortbestimmung literaturgeschichtlich geprägt oder akzentuiert ist, also nicht im Blick auf andere Künste, oder auf die Gesellschaft. Der erhoffte Gewinn der Analyse solchen literaturgeschichtlichen Selbstverständnisses ist nicht so sehr eine Korrektur oder Ergänzung der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung als vielmehr ein vertieftes Verständnis der einzelnen Werke in ihrer Geschichtlichkeit.

Angesichts der Rolle des Erstheitsanspruchs im betrachteten Zeitraum ist mit einem Rückblick zu beginnen. Soweit wir erkennen können, hat als erster römischer Autor Ennius einen solchen Anspruch erhoben (fr. 208-210 Sk.: ... *neque... nec... ante hunc — nos ausi reserare*). Er setzt damit eine etablierte eigene römische Gattungs- oder Literaturgeschichte voraus. Erstheitsanspruch besagt nicht Vaterlosigkeit oder Geschichtsemanzipation, sondern ist im Gegenteil Positionsbezeichnung

im Blick auf eine überprüfbare von Lesern und Autor geteilte römische Literaturtradition.

Erstheit wird in Rom entweder für erstmals von den Griechen übernommene Gattungen und Formen oder für Neuheit innerhalb einer (wenigstens von uns als solche angesehenen) Gattungstradition beansprucht. Zu welchem Typ gehört Ennius? Zu dem zweiten, wie auch die horazische Erstheitsprädikation für Lucilius (*sat.* 1,10,48; 2,1,62 ff.), wie Vergil in *georg.* 3,10 ff. (für ein Epos?), Horaz in *carm.* 3,25, Ovid in *ars* 3,346 (*ignotum hoc aliis ille novavit opus*) oder, indirekt und spielerisch in *met.* 1,1: *In nova fert animus...*? Im Licht dieser späteren Erstheitsansprüche wäre aber gerade zu überlegen, ob Ennius nicht vielmehr den Anspruch stellt, überhaupt das römische Epos begründet zu haben, so dass Hellenisierung einer vorhandenen Gattung und Neubegründung zusammenfallen, während in den genannten späteren Fällen der neue Gegenstand oder das neue Verfahren die Pionierleistung und auch Neuheit der Gattung begründen (Invektive; Augustus; als elegisches Ich eine mythologische Frau).

1) Ciceros autobiographische Epen

In seinen autobiographischen historisch-panegyrischen Epen *De consulatu suo* (60 v.Chr.) und *De temporibus suis* (54 v.Chr.) schließt sich Cicero formal an die *Annales* des Ennius an¹. Da seine Bewunderung für diesen in seinem Gesamtwerk evident ist, erscheint die epische Enniusnachfolge als geradezu selbstverständlich. Aber für das dichterische Selbstverständnis ist doch dreierlei zu bemerken. Einmal kann Cicero in dieser Hinsicht keine Neuerung beansprucht haben. Zweitens gilt, dass er den römischen Epiker nicht nur bewundert, sondern ihn auch als geschichtlich unüberholt angesehen hat. Er kennt kein

¹ Vgl. dazu bes. H.D. JOCELYN, "Urania's Discourse in Cicero's Poem *On His Consulship*: Some Problems", in *Ciceroniana* 5 (1984), 39-54; S.M. GOLDBERG, *Epic in Republican Rome* (New York-Oxford 1995), Kap.6: "Ciceronian Sirens".

anderes späteres römisches Modell. Und schließlich lässt seine Ennius-Imitatio erkennen, dass er die Enniusepigonon der vorangegangenen Generationen² als solche betrachtet und in seinen Dichtungen an ihnen vorbei zu dem Vater des Hexameter-epos zurückkehrt, nicht anders als Vergil in seinen *Bucolica* die spätere nachtheokritische Bukolik in seiner Theokritrenaissance transzendiert.

Beide Epen besaßen wie die *Annales* einen Götterapparat³. Das Konsulatsepos begann mit einer Götterversammlung⁴. Jocelyn und Canfora ziehen außerdem Ennius, *ann.* 106b-109 Sk. als Ciceros Modell heran, d.h. die Götterversammlung, die der Apotheose des Romulus vorangeht⁵. Fr. 12 Blänsdorf, *o fortunatam natam me consule Romam!* macht aus dem Konsul Cicero einen zweiten Romulus, indem Rom in seinem Konsulat neu geboren wird. Die höhnische Anrede Ciceros als

² Vgl. zu diesen S.M. GOLDBERG (o. Anm.1), 135 f.

³ L. CANFORA, "Altri riferimenti ai poemi ciceroniani nell' *Invectiva in Ciceronem*", in *Ciceroniana* 5 (1984), 101-109 hat geklärt, dass die pseudo-sallustische Ciceroinvektive in §3 das Epos *De consulatu suo* im Visier hat und in §7 *De temporibus suis*. Es hat also in beiden Epen eine Götterversammlung gegeben; die ausdrückliche Einladung durch Jupiter Optimus Maximus scheint nur für *De temporibus suis* zu gelten und stimmt mit der für das Ende von Buch 2 dieses Epos bezeugten Jupiterrede überein.

⁴ Von den Zeugnissen, die ohne Werkangabe von dem *concilium deorum* handeln, weist die Formulierung in der Ciceroinvektive im *Corpus Sallustianum* 3, *se Cicero dicit in concilio deorum immortalium fuisse, inde missum huic urbi civibusque custodem absque carnificis nomine, qui civitatis incommodum in gloriam suam ponit. quasi vero non illius coniurationis causa fuerit consulatus tuus et idcirco res publica disiecta eo tempore, quo te custodem habebat* eindeutig auf *De consulatu suo*.

⁵ H.D. JOCELYN (o. Anm.1), 42 f.; L. CANFORA (o. Anm.3), 104 f. — J. BLÄNSDORF (ed.), *Fragmenta Poetarum Latinorum Epicorum et Lyricorum praeter Ennium et Lucilium* (Stuttgart und Leipzig 1995) weist das Testimonium SALL. *In Cic.* 3 *De temporibus suis* zu: fr.17 (1). — L.P. WILKINSON, "Cicero and the relationship of oratory to literature. 4. Verse", in E.J. KENNEY and W.V. CLAUSSEN (edd.), *Latin Literature (The Cambridge History of Classical Literature, vol. II)*, Part 3: *The Late Republic* (Cambridge 1982; paperback 1983), 71-73, hier 73, bemerkt im Widerspruch zu diesem Zeugnis, das eindeutig von der Berufung zum Wächteramt handelt: "Cicero apparently described the *Dichterweihe* of Cicero, welcomed to Olympus by Jupiter and taught the arts by Minerva".

Romule Arpinas in der Invektive des Sallustcorpus §7 zielt auf diesen Anspruch⁶. Das ennianische Epos ist also nicht nur stilistisches und formales Vorbild gewesen, sondern auch motivisch und thematisch. Das nationalrömische Geschichtsgedicht des Begründers bleibt auch wegen seiner Haltung und Thematik weiterhin aktuell.

Die Enniusbewunderung und epische Enniusnachfolge bedeuten nicht, dass Cicero, allem Neuen abgeneigt, diesen reproduzieren oder bei ihm stehenbleiben zu müssen geglaubt hätte⁷. Vielmehr legt sein Bild der Geschichte der römischen Rhetorik im *Brutus* per Analogieschluss nahe, dass er der Ennius von heute sein und so dichten wollte, wie es dieser als Zeitgenosse getan hätte. Andererseits stand er der Dichtung seiner Zeit keineswegs ablehnend gegenüber, wie nicht allein sein Urteil über Lukrez⁸ oder Archias⁹ erkennen lässt. Seine Kritik an den *poetae novi* ist später und betrifft deren Anschluss an Euphorion¹⁰; sie lässt sich weder zu allgemeiner und von Anfang an eingenommener Ablehnung der zeitgenössischen Poesie verallgemeinern¹¹ noch zu einem radikalen Geschmackswechsel systematisieren dergestalt, dass er zu einem gegebenen Augenblick von Alexandrinismus zu ennianischem Archaismus und grundsätzlichen Antialexandrinismus übergegangen wäre¹². Das Urteil des Q. Mucius Scaevola über den *Marius*, der im zeitlichen (und sachlichen) Zusammenhang mit den

⁶ Vgl. A. TRAGLIA, *La lingua di Cicerone poeta* (Bari o.J. = 1950), 45.

⁷ Vgl. A. TRAGLIA (o. Anm.6): Cicero "non è un pedissequo imitatore" der Sprache des Ennius.

⁸ *Ad Q. fr.* 2,10(9),3 (54 v.Chr.).

⁹ Vgl. u. S. 107-109.

¹⁰ Vgl. A. TRAGLIA (o. Anm.6), 51 f.

¹¹ Die Zeugnisse, insgesamt vier, wenn man noch eine Kritik an Euphorion hinzunimmt, sind diese: *Att.* 7,2,1 (Nov. 50 v.Chr.); *orat.* 161 (46/45 v.Chr.); *Tusc.* 3,45 (45 v.Chr.); *div.* 2,133 (45 v.Chr.). Vgl. dazu W. CLAUSEN, "Cicero and the New Poetry", in *Ciceroniana* 5 (1984), 91-100.

¹² Vgl. A. TRAGLIA (o. Anm.6), 48; F. DELLA CORTE, "Avanguardie e retroguardie poetiche in Cicerone", in *Ciceroniana* 5 (1984), 21-38; hier: 37, Anm.27.

beiden Epen entstand, nämlich kurz vor *De legibus* (52 v.Chr.)¹³: *canescet saeculis innumerabilibus* (fr. 1 Bl.), entspricht Catulls Urteil über Cinnas *Zmyrna*: *Zmyrnam cana diu saecula pervoluent* (95,6) und Cinnas Wunsch für die Dictynna Catos, *saecula per maneat nostri Dictynna Catonis* (fr. 14 Bl.) wie auch Catulls Wunsch für seine eigenen Dichtungen: *plus uno maneat perenne saeclo* (1,10).

Ciceros eigene Jugendedichtung, also u.a. die *Aratea*, entsprach ganz dem alexandrinischen Zeitgeschmack. Er kann unmöglich in seine Neoterikerkritik seine eigenen poetischen Werke eingeschlossen haben¹⁴, ganz abgesehen davon, dass er aus seinen *Aratea* noch in seinen letzten Lebensjahren zitiert. Andererseits: waren die *Aratea*, dieses "prodotto di tipo squisitamente alessandrino"¹⁵, deshalb unennianisch oder so von Cicero empfunden worden? Eine hexametrische Übersetzungsdichtung, die Formen enthält wie den Infinitiv auf *-ier*¹⁶ oder den Genitiv von Substantiven der *a*-Deklination auf *-ai*¹⁷, zusammengesetzte Adjektive gebraucht wie *Arquitenens*, *levipes*, *mollipes*, *sagittipotens*, *signipotens*, *spiniger*, *tristificus*, *umifer* und Enniusvokabeln wie *aplustra* oder *flamen*?¹⁸ Es ist eher eine Beobachtung als eine These, dass die *Aratea* sprachlich-stilistisch ennianischer als *De consulatu suo* waren¹⁹.

¹³ Vgl. K. BÜCHNER, "M. Tullius Cicero: Fragmente der Dichtungen Ciceros", in *RE* VII A 1 (1939), 1236-1274; hier: 1254 ff.; L.P. WILKINSON (o. Anm.5), 72 n.1; F. DELLA CORTE (o. Anm.12), 33; L. CANFORA (o. Anm.3), 106-108.

¹⁴ Vgl. A. TRAGLIA (o. Anm.6), 49.

¹⁵ A. TRAGLIA (o. Anm.6), 51 f.

¹⁶ Vgl. A. TRAGLIA (o. Anm.6), 106 f.

¹⁷ Vgl. A. TRAGLIA (o. Anm.6), 108.

¹⁸ Vgl. A. TRAGLIA (o. Anm.6), 35; 68 f.; 76 f.; 79 f.; 118-121.

¹⁹ Vgl. A. TRAGLIA (o. Anm.6), 107 f.: von 6 Belegen *-ier* 5 in *Aratea*, von 9 Belegen *-ai* 7 in *Aratea*; 70 ff.: in 551 Hexametern der *Aratea* 165 Praesenspartizipien auf *-nt-*, davon 85 mit Verbalkonstruktion, öfter Partizipienhäufung in einem Vers (vgl. v.124 und 306 mit ENN. *ann.* 184, 198, 498 Sk.), alles wie Ennius; in *De consulatu suo* auf 88 Verse nur 4 Ptc. praes. auf *-nt-* mit Verbalergänzung.

Für die Götterversammlung im zweiten Buch von *De temporibus suis* bezeugt Cicero brieflich (*Ad Q. fr.* 3,1,24; 54 v.Chr.) eine Rede Apollos. Der gleichen Götterversammlung gehört die in einem früheren Brief an den Bruder (*Ad Q. fr.* 2,8,1; 55 v.Chr.) erwähnte Jupiterrede an²⁰. Während in *De consulatu suo* Cicero zum Wächter der Stadt bestellt worden ist (durch Jupiter?), scheint Jupiters Rede hier allgemeineren Charakter²¹ gehabt zu haben: *suadesque* schreibt Cicero an Quintus, *ut meminerim Iovis orationem, quae est in extremo illo*²² (*sc. secundo*) *libro. ego vero memini, et illa omnia* (*sc. Iovis orationem*) *mihi magis scripsi quam ceteris*. Hier deutet *mihi scripsi* auch eher auf einen gerade verfassten Text — noch ist, im Februar 55 v.Chr., das Epos nicht publiziert²³ — als auf das fünf Jahre zurückliegende Gedicht.

²⁰ Diese Götterversammlung und diese Jupiterrede sind von der für *De consulatu suo* erschlossenen Götterversammlung (mit Jupiters Worten dort) verschieden. K. BÜCHNERS Bemerkung (o. Anm.13), 1251: "Es ist stets nur die Rede von e i n e m *concilium*", gemeint als Argument, dass Cicero in seinen autobiographischen Epen insgesamt nur einmal diese epische Form gewählt habe, ist, selbst abgesehen von L. CANFORAS (o. Anm.3) Analyse von SALL. *In Cic.*3-7 (für jedes Epos jeweils eine Götterversammlung bezeugt), nicht stichhaltig: Die Ciceroinvective und Quintilian kritisieren nicht das Faktum der Darstellung einer Götterversammlung, sondern die Selbstüberhebung Ciceros in der epischen Darstellung seiner Teilnahme am olympischen *concilium*; ob er das ein- oder zweimal getan hat, war für die Kritik unerheblich.

²¹ J. SOUBIRAN (ed.), *Cicéron. Aratea. Fragments poétiques*. Texte établi et traduit (Paris 1972), 248 n.1 meint: "Il est possible [L.A. Constans, éd. G. Budé de la *Correspondance*, n. *ad loc.*] que Jupiter y ait invité Cicéron 'à préférer à la politique l'étude de la philosophie et des lettres'." Vgl. *Cic. de orat.*3,13: *Mihi quidem, Quinte frater, [...] sententia saepe tua vera ac sapiens videri solet, qui [...] me semper ab omni contentione ac dimicatione revocasti*. Vgl. 1,3 f.

²² L. CANFORA (o. Anm.3), 103 f. wundert sich über *illo*, ohne indessen den Bezug auf *De temporibus suis*, Buch 2 grundsätzlich in Zweifel zu ziehen. (Seine Frage, ob nicht auch an *De consulatu suo* zu denken sei, hat weiter keine Konsequenzen). Aber *illo* ist ganz natürlich: wie sollte denn 'am Ende des Buches' hier anders ausgedrückt werden? Wäre denn *hoc* oder *isto* besser? Wie natürlich *illo* ist, zeigt ein Beispiel eben aus dem unmittelbaren Kontext: *ego vero memini et illa omnia mihi magis scripsi quam ceteris*.

²³ Vgl. L. CANFORA (o. Anm.3), 103; selbst im Dez. 54 v.Chr. ist das noch nicht der Fall (*fam.* 1,9,23).

Ciceros Epen weisen zumindest diese vier Neuerungen auf.

(i) Schriftstellerische Darstellungen eigener Taten oder Lebensabschnitte, Berichte also über das eigene Konsulat, Tatenberichte oder Autobiographien, waren bisher nur in Prosa verfasst worden²⁴. Die Neuerung einer poetisch-epischen Behandlung²⁵ war Cicero zweifellos bewusst. Immerhin hatte er insofern einen Vorläufer, als in der *Odyssee* der Held ebenfalls, für seine Irrfahrten und Abenteuer, als sein eigener epischer Sänger dargestellt ist.

(ii) Nach der traditionellen Deutung der Rede der Muse Urania am Ende des zweiten Buchs von *De consulatu suo*²⁶ hätte Cicero eine revolutionäre Neuerung gewagt, was erst Jocelyn erkannt hat: "If this is true Cicero was guilty of yet another breach of first century B.C. epic conventions. The Muses talked to poets but they did not talk to heroic warriors, much less to contemporary politicians"²⁷. Jocelyn legt nun aber überzeugend dar, dass sie sich nicht an den Konsul Cicero im Dezember 63 wendet, sondern an den Dichter des Jahres 60²⁸.

Für die Rede der Calliope am Ende von Buch 3 des Konsulatsepos versteht es sich angesichts der Stellung am Werkschluss fast von selbst: diese Musenworte sind Teil der σφραγίς²⁹ und also mit größter Wahrscheinlichkeit an den Dichter gerichtet.

²⁴ Z.B. von M. Aemilius Scaurus (vgl. Cic. *Brut.* 112: *tres ad L. Fufidium libri scripti de vita ipsius...Scauri laudibus*), Sulla (*Res suae*; cf. PRISC., in *GL* 2,476,4: *Sulla in vicesimo primo rerum suarum*. Zu Sulla vgl. F. LEO, "Die römische Poesie in der sullanischen Zeit" (1914), in *Ausgewählte Kleine Schriften* I (Roma 1960), 249-282, Rutilius Rufus (*De vita sua*; cf. CHAR. gramm. p.154,5-6 Barwick), Lutatius Catulus (vgl. Cic. *Brut.* 132: *ex eo libro quem de consulatu et de rebus gestis suis conscriptum...misit* [sc. Q. Catulus] *ad A. Furium poetam, familiarem suum*). Vgl. Cic. *fam.* 5,12,8: *cogar fortasse facere quod non nulli saepe reprehendunt: scribam ipse de me, multorum tamen exemplo et clarorum virorum*; Tac. *Agr.* 1,1.

²⁵ Vgl. A. TRAGLIA (o. Anm.6), 42; K. BÜCHNER (o. Anm.13), 1248.

²⁶ Vgl. z.B. K. BÜCHNER (o. Anm.13), 1246 f. So auch, trotz H.D. JOCELYN, wieder E. COURTNEY (ed.), *The Fragmentary Latin Poets* (Oxford 1993), 162.

²⁷ H.D. JOCELYN (o. Anm.1), 44.

²⁸ H.D. JOCELYN (o. Anm.1), 44-46.

²⁹ Cic. *Att.* 2,3,4 spricht von seiner κατακλείς.

Jedoch steckt in den durch ein briefliches Selbstzitat erhaltenen Versen, gerade wenn sie dem Dichter gesagt sind, eine Aussage, die nach der von Jocelyn überwundenen Deutung der Urania-rede (als einer an den epischen Helden gerichteten) auch diese enthalten hätte. Ihre Neuheit muss dem Dichter bewusst gewesen sein.

*interea cursus, quos prima a parte iuventae
quosque adeo consul virtute animoque petisti,
hos retine atque auge famam laudesque bonorum.*

Das politische Handeln und das feiernde Gedicht bilden eine Einheit; sie entstammen einem einheitlichen Lebensentwurf und werden von der gleichen göttlichen Ordnungsmacht, den Musen, legitimiert. Cicero hat mit seinen Musenreden die Einheit seines Wirkens, von der Politik bis zur Poesie, unterstrichen und die Angemessenheit, ja, geradezu Notwendigkeit der poetischen Selbstfeier begründet³⁰. Die Musenrede schlägt gewissermaßen die Brücke von Ennius' musischer römischer Geschichte zu Horazens großer Musenode, *carm.* 3,4.

(iii) Die Musenreden selbst als solche stellen eine weitere Neuerung im historischen Epos dar. Sie gehören seit Hesiod in die Tradition der Lehrdichtung bzw. des aitiologischen Kollektivgedichts, wie der *Aitia* des Kallimachos und der *Fasten* Ovids. Sie sind nicht Teil der epischen Handlung, sondern poetologische Kommunikation mit dem Leser. Auf einer Meta-Ebene zum narrativen Corpus stehend, sind sie also auch kein Teil des epischen 'Götterapparats' der Handlung.

Zweimal ist, jeweils ohne Nennung des Werks, Minerva bezeugt, die Cicero alle Fähigkeiten/Künste/Wissenschaften

³⁰ Mit diesem Urteil gehe ich über K. BÜCHNER (o.Anm.13), 1266 ("In seinem Gedichte über das Konsulat und seine Zeit ging er dann ganz eigene Wege, als er sein Konsulat unter den Gedanken stellte, daß in ihm Geist und Ordnung über die Gewalten der Unordnung gesiegt haben") insofern hinaus, als ich auch noch die Dichtung als Handlung unter diesen Gedanken stelle und diese Einheit von politischer Tat und sie feiernder Dichtung in der Form der Dichtung darstellt sehe.

gelehrt habe³¹. Der Kontext des Testimoniums in der Invektive des Sallustcorpus weist es ebenso *De temporibus suis* zu wie das Auftauchen der ähnlichen Aussage in *De domo sua* 144, indem eine analoge Doppelverwendung eines Motivs (Italien trägt Cicero auf den Schultern in die Heimat zurück) auch zwischen *Post reditum in senatu* und diesem zweiten Epos zu beobachten ist³². Daraus folgt nicht, dass Minerva in der Götterversammlung selbst aufgetreten sein muss; es könnte sich um eine Aussage handeln, die Cicero in einer Rede gemacht hat oder die in der Götterversammlung geäußert worden ist³³. Minerva als Lehrerin 'in allen Künsten' kann kaum auf rhetorisch-literarisches Können eingeschränkt werden³⁴. Ihre Lehre und Hilfe standen offenbar im Zusammenhang mit Ciceros politischem Handeln; in *De domo sua* 144 ruft er, nach Iupiter Optimus Maximus, und Iuno Regina, als dritte der kapitolinischen Trias Minerva, die *custos urbis*, an, *quae semper adiutrix consiliorum meorum, testis laborum extitisti*. So wurde auch mit ihr der Zusammenhang von Praxis im Staat und dem Dichten über dieses politische Tun und also diese den Dichter seiner eigenen

³¹ SALL. *In Cic.* 7: ...*quem Minerva omnis artis edocuit*... (CIC. fr. 17 [2] Blänsdorf); QUINT. *inst.* 11,1,24: ... *Minervam, quae artes eum edocuit* (von BLÄNSDORF in CIC. fr. 16 [2] = QUINT. *loc.cit.* übergangen). — Quintilian ist nicht von der Ciceroinvektive abhängig, denn das Weglassen von *Italia exulem humeris suis reportavit*, das von den Vertretern dieser Meinung auf *Post reditum in senatu* 39 zurückgeführt wird, würde voraussetzen, dass er eben aus Kenntnis der Epen wusste, dass diese Szene in *De temporibus suis* nicht vorkam. Vgl. L. CANFORA (o. Anm.3), 101 f. Quintilian wiederholt allgemeine Vorwürfe und trennt nicht zwischen den beiden Epen (*in carminibus*).

³² Vgl. Anm.35. — Bei E. COURTNEY (o. Anm.26), 157 f. dem Konsulatsepos zugewiesen.

³³ H.D. JOCELYNS (o. Anm.1), 41 Auffassung, Cicero habe sich ebenso wie gegenüber Jupiter auch gegenüber Minerva im direkten Gespräch dargestellt, geht aus den Zeugnissen (*quem... artes edocuit, artes eum edocuit*) nicht nur nicht hervor, sondern wird von ihnen sogar eher zweifelhaft gemacht. Es ist wohl auch zu beachten, dass in Quintilians Zeugnis das Perfekt *edocuit* in dem Satz über Minerva neben dem Praesens *advocatur* bei Ciceros Einladung zur Götterversammlung steht.

³⁴ Oder gar auf Poesie, wie es L.P. WILKINSON (o. Anm.5), 73 tut.

Taten legitimierende Einheit in Cicero betont. Die Verbindung der kapitolinischen Minerva mit der griechischen Pallas Athene präfiguriert die Personalunion von Staatsmann und Dichter, so dass Minerva zu der Strategie gehört, den problematischen Charakter des poetischen Unternehmens zu mildern und die Selbstfeier im Epos auf dem Fundament musisch-geistiger Begründung des gesamten eigenen Handelns als geradezu natürlich erscheinen zu lassen³⁵.

(iv) So gewagt die durch Anklang an Ennius vermittelte Gleichstellung mit Romulus ist, ungewöhnlicher ist, dass der epische Held in beiden Gedichten an der Götterversammlung teilnimmt. Jocelyn meint dazu, zeitgenössische Kritiker hätten wohl tadelnd eingewandt, bei Ennius gehöre die Götterversammlung zum Heroenzeitalter; auch hätten die Aufgeklärten nicht mehr an direkten Umgang von Göttern und Menschen geglaubt³⁶. Von Ciceros literaturgeschichtlichem Selbstverständnis her wird man das anders sehen. Er hat die Götterversammlung offenbar gerade deshalb gewählt, weil sie, durch Ennius sanktioniert, eindeutig 'poetisch-episch' war³⁷ und er so auch vermeiden konnte, in Rom, in der Welt des politischen Alltags, auf dem Forum oder in seinem Stadthaus den Besuch etwa des Götterboten Merkur zu erhalten. Auch garantierte das Enniuskleid den römisch-politischen Charakter des epischen Bauelements der Götterversammlung.

³⁵ Da *quem Minerva omnis artis edocuit*, wie es in der Invektive heißt, geradezu Übersetzung von *ὃν ... δέδασεν Πάλλας Ἀθήνη / τέχνην παντοίην* ist (*Od.* 6,233 f. und 23,160 f.: Goldschmied) (vgl. L. CANFORA [o. Anm.3], 101), während die Aussagen über Minerva in *De domo sua* 144, insbes. *adiutrix consiliorum meorum*, eher dem Beistand der Schutzgottheit des Odysseus entsprechen, verbindet Cicero in sich gewissermaßen den Helden Odysseus und den Künstler. Das Goldschmiedgleichnis steht in der *Odyssee* an beiden Stellen zur Erhellung der Verschönerung des Helden durch Athene, die ihn "größer und voller anzuschauen macht" (*Od.* 6,229 f.; 23,156 f.). Mit Minervas und der Musen Beistand macht auch Cicero in seinen Epen sich 'größer und voller anzuschauen'.

³⁶ H.D. JOCELYN (o.Anm.1), 43.

³⁷ Vgl. S.M. GOLDBERG (o. Anm.1), 143: "a suitably epic aura, which for Cicero and his audience meant Ennian".

Die Unverschämtheit, welche die Invektive des sallustischen *Corpus Cicero* vorwirft³⁸, betrifft insbes. die in der Tat auffallende Neuerung, dass der epische Held, also Cicero, an den Götterversammlungen teilnimmt. Die Kritik gilt aber weder der poetischen Neuerung als solcher³⁹ noch ihrer Anstößigkeit im Blick auf zeitgenössische Aufgeklärtheit oder religiöse Bedenken, sondern allein der in der Konstellation liegenden Überheblichkeit. Auch Quintilian (*inst.* 11,1,23 f.) denkt offenbar zumal an die Teilnahme an einer Götterversammlung, wenn er bedauert, dass Cicero in seinen Dichtungen nicht auf Aussagen und Darstellungen verzichtet habe, *quae sibi... secutus quaedam Graecorum exempla permiserat*. Er kennt also keine römische Parallele; ob ihm ein griechisches Beispiel vorschwebte, lässt sich seiner Formulierung nicht entnehmen⁴⁰. Man kann aber vermuten, woran er hätte denken können oder sollen.

Cicero schätzte den griechischen Dichter Archias von Antiochien, den er 62 v.Chr. gegen die Anklage verteidigte, sich das römische Bürgerrecht angemäßt zu haben. Er erhoffte sich damals von ihm ein panegyrisches Gedicht über seine Taten. Das bekennt er selbst in seinem Plädoyer, wo er sogar sagt, Archias habe damit bereits begonnen⁴¹. Doch schon im

³⁸ SALL. *In Cic.* 7: *sed quid ego plura de tua insolentia commemorem*, beim Übergang von *De consulatu* und *Marius* zu *De temporibus suis*; die Kritik ist hier auf die Götterversammlung des letzteren bezogen.

³⁹ Für die es immerhin einen halben Vorläufer gibt, indem in dem *Concilium deorum* des Lucilius Neptun wünscht, Karneades könnte an der Beratschlagung teilnehmen (fr. 31 M.).

⁴⁰ H.D. JOCELYN (o.Anm. 1), 43 mit Anm. 33 bemerkt mit zu großer Sicherheit: "The only genuine epic models for the Ciceronian episode were in Greek poems which had won no esteem even among the Greeks. [...] Quintilian probably had in mind some of the epic poems written about the deeds of Alexander and the successor kings. For the evil reputation of Choerilus see Hor. *epist.* 2,1,232-4 and Porph. ad loc."

⁴¹ CIC. *Arch.* 28: *Nam quas res nos in consulatu nostro vobiscum simul pro salute huius urbis atque imperi et pro vita civium proque universa re publica gessimus, attigit hic versibus atque inchoavit. quibus auditis, quod mihi magna res et iucunda visa est, hunc ad perficiendum adornavi.* §31: *qui etiam his recentibus*

nächsten Jahr (61) hatte sich diese Hoffnung zerschlagen (*Att.* 1,16,15).

Wie war Archias als epischer Panegyriker römischer Staatsmänner ausgewiesen, dass Cicero gerade ihn als seinen Dichter gewinnen wollte?⁴² Im Konsulatsjahr von Marius und Lutatius Catulus (102 v.Chr.) als junger Mann nach Rom gekommen, hatte er schnell die Protektion und Freundschaft höchster aristokratischer Familien gewonnen, der Lutatii, Luculli, Metelli. Schon bald nach 100 verfasste er ein episches Gedicht über den Kimbernkrieg, in dem er den Sieger Marius feierte⁴³. Später schrieb er ein Epos über den Dritten Mithridatischen Krieg (74-64) zur Verherrlichung der Leistungen des Lucullus. Cicero beschreibt *Arch.* 21 den Inhalt dieses Gedichts⁴⁴ und geht sogleich danach auf Ennius und Scipio Africanus (§22 f.) sowie das dem Mann aus Rudiae gewährte Bürgerrecht ein, wogegen er die Anklage gegen Archias stellt.

Archias ist also der Ennius von heute⁴⁵ — aber Cicero auch der Scipio von heute, die zurückhaltendere forensisch-prosaische Variante zur ennianisch-poetischen Romulusstilisierung im eigenen Epos. Die Vermutung, er habe, als er selbst seine Taten und Erfahrungen feierte, sich auch an den Dichtungen des Archias orientiert, liegt also nahe, wenn sie auch weder zu beweisen noch zu widerlegen ist⁴⁶. Sicher ist dagegen, dass er im Blick auf poetische Errungenschaften nicht hinter Archias zurückfallen wollte oder zurückgefallen ist. Für ihn bestand kein Gegensatz zwischen Ennius und Archias, zwischen dem nationalrömischen Epos und zeitgenössischen hellenistischen

nostris vestrisque domesticis periculis aeternum se testimonium laudis daturum esse profitetur.

⁴² Die durchweg ciceronischen Zeugnisse bequ岸 in *SH* 194-197.

⁴³ *Cic. Arch.* 19: *et Cimbricas res adulescens attigit et ipsi illi C. Mario qui durior ad haec studia videbatur iucundus fuit.*

⁴⁴ Vgl. auch *Att.* 1,16,15: *Lucullis [...] Graecum poema condidit.*

⁴⁵ Vgl. F. DELLA CORTE (o. Anm. 12), 35: "Archia è il nuovo Ennio".

⁴⁶ A. TRAGLIA (o. Anm. 6), 52 (ohne Begründung wie von einer festen Tatsache redend) Archias war für Cicero "maestro e modello anche quando si accinse alla composizione dei poemi di tipo enniano".

Epen. Offenbar lag daher von vornherein für ihn auch kein Problem darin, Ennius, den nationalrömischen Epiker, mit Ennius, dem Alexandriner, zusammenzudenken.

Die Peinlichkeit, die Rolle eines Archias übernehmen zu müssen, als *homo novus*, sich selbst zur Feier, der Klientenpoesie eines Graeculus zu Ehren der vornehmsten alten Geschlechter Roms zu folgen, wird gemildert durch Ciceros berechtigtes Selbstverständnis, dass er in seiner Person, vermittelt durch die Einheit der Musen, gleichsam Scipio und Ennius vereinte. Die *fiducia morum*, die nach Tacitus (*Agr.* 1,1,3) die alten Autoren von Autobiographien leitete, jener antike Grundsatz, den am schönsten Pylades in Goethes *Iphigenie* ausspricht: "Fühlst du dich recht, so mußt du dich verehren" (v.1451), war bei Cicero eine *fiducia Musarum* geworden, *quae lene consilium dant et pedibus magnum Olympum pulsan*t.

Die implizite literaturgeschichtliche Standortbestimmung Ciceros in seinen autobiographischen Epen kann demnach in der folgenden Weise pointiert werden. Autobiographische Prosaschriften römischer Staatsmänner der letzten Generation belegen eine neuere auch literaturgeschichtliche Entwicklung und legitimieren die Selbstdarstellung. Für die poetische Darstellung römischer politischer Taten ist das Epos des Ennius das grundlegende Orientierungsmuster. Das zeitgenössische panegyrische Epos (Archias), hellenistisch wie die *Annales*, steht für Cicero nicht im Gegensatz zu diesen. Darüber hinaus scheint es neue Formen der Erhöhung des Helden vorgegeben zu haben⁴⁷. Das gesteigerte Bedürfnis nach Selbstinterpretation des epischen Geschehens führte zu Musenreden aus der Tradition des Lehrgedichts bzw. lehrhafter Dichtungen. Die Legitimation episch-poetischer Selbstfeier fand in der Einheit der musischen Inspiration

⁴⁷ Jedenfalls ist diese Vermutung der von H.D. JOCELYN (o. Anm.1) vorzuziehen, der an Alexanderepen (vgl. o. Anm.40) denkt. E. NORDENS Vermutung (*Ennius und Vergilius* [Leipzig-Berlin 1915], 117 f.), Cicero habe das Motiv von Coelius, der es dem Hannibalhistoriker Silenos verdanke (Traum Hannibals, worin er zu einer Göttersammlung geladen wurde), wird von E. COURTNEY (o. Anm.26), 157 erneuert.

(Musen, Minerva) des politischen Handelns des Helden und des literarischen Werks ebenso wie in der politischen Zielsetzung auch der Gedichte ihre eigentliche Pointe. Literaturgeschichtlich stellen sich Ciceros autobiographische Epen damit einerseits neben Caesars gleichzeitige *Commentarii de bello Gallico*, in denen die Einheit der Taten des Feldherrn und des Schriftstellers auf der wechselseitigen Abbildung pragmatischer Rationalität und klarer Analyse beruht⁴⁸, und andererseits in den Rahmen von Ciceros eigener literarischer Tätigkeit in diesen Jahren, insbes. der Publikation seiner konsularischen Reden und der ihnen folgenden großen Werke *De oratore* und *De re publica*.

2) Lukrez

Lukrez gibt seinem Leser die Neuheit seines Unternehmens deutlich zu verstehen. Philosophische Dichtung ist in der römischen Literaturgeschichte neu.

Ausdrücklich erhebt er für sich selbst Erstheitsanspruch in 1, 921-950 bzw. 4, 1-25 mit Neu- und Erstheitsvokabular: *avia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo. iuvat integros accedere fontis / atque haurire, iuvatque novos decerpere flores / insignemque meo capiti petere inde coronam / unde prius nulli velarint tempora Musae*. Der Erstheitsanspruch betrifft die philosophische Dichtung in Rom und in lateinischer Sprache.

Im fünften Buch wird die Erstlingstat im Zusammenhang mit der Geschichtlichkeit unserer Welt beansprucht. Der vorletzte Paragraph (5, 1440-1447) skizziert eine Stufe in der Kulturentwicklung, die durch befestigte Städte, Aufteilung der Erde, Seehandel, Bundesgenossen und Verträge charakterisiert ist. In diese Zeit fällt, offenbar in ursächlichem Zusammenhang mit diesen Konstituenten der Entwicklungsstufe, der

⁴⁸ Vgl. H. FRÄNKEL, "Über philologische Interpretation am Beispiel von Caesars Gallischem Krieg" (1933), in *Wege und Formen frühgriechischen Denkens* (München ²1960), 294-312.

Beginn historischer Überlieferung durch Dichter, also die Entstehung des Epos. Die Schrift war nur wenig früher erfunden worden, weshalb wir über die episch-geschichtliche Überlieferung zurück nur mit Hilfe von Vernunftschlüssen kommen können (was Lukrez eben in seiner Kulturentstehungslehre getan hat). Im ersten Großteil des Buchs, über die Endlichkeit unserer Welt, also ihren Anfang und ihr Ende, steht ein Abschnitt über ihre Jugend (v.324-350). Es gibt keine Nachrichten über Ereignisse vor dem Krieg um Theben und dem Untergang Trojas. Es ist noch nicht lange her mit dem Anfang der Welt. Noch heute werden Künste verfeinert oder entstehen überhaupt erst. Vor kurzem erst ist die Naturerkenntnis gefunden worden, womit Lukrez natürlich die Physik Epikurs meint, *et hanc primus cum primis ipse repertus / nunc ego sum in patrias qui possim vertere voces* (5, 336 f.).

Während dieser letztere Erstheitsanspruch gleichsam die Sprache plautinischer Prologe mit der Geschichtlichkeit der Künste verbindet, ist der erste kallimacheisch eingefärbt. Zu *avia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo* (1, 926 f. = 4, 1 f.) hat E.J. Kenney Kallimachos, fr. 1, 27 f., *κελεύθους / ἀτρίπτους*, herangezogen sowie die weiteren in solchen Zusammenhängen zu zitierenden poetologischen Aussagen, und er hat generell, gegen das Diktum von Wilamowitz und in Aufarbeitung der Literatur, Lukrezens Kenntnis alexandrinischer Poesie, insbes. der Epigrammatik und der zeitgenössischen Liebesdichtung, hervorgehoben⁴⁹. Das ältere Bild eines isolierten dichterischen Traditionalisten lässt sich nicht halten. Lukrez ist wie Cicero ein *poeta doctus* und ein *poeta novus*, was nicht Neoterikersein bedeuten muss, aber Berührung mit der literarischen Bildung der Zeit meint und Umgang in einem Bildungsmilieu, wo der neue Geschmack und alexandrinische Lesekultur galten. Seinem Adressaten Memmius hätte er auch wohl von vornherein Altväterisches nicht zumuten dürfen.

⁴⁹ Vgl. E.J. KENNEY, "Doctus Lucretius" (1970), in *Probleme der Lukrezforschung*, hrsg. von C.J. CLASSEN (Hildesheim-Zürich-New York 1986), 237-265.

Diese Einsicht in die literarische Zeitgenossenschaft mit Cicero und dem generellen Dichtungsgeschmack der Fünfzigerjahre ist um so stärker zu betonen, als Lukrez qua Philosoph offenbar gänzlich isoliert war und sein wollte. Sedley (vgl. Anm. 51) weist nach meiner Ansicht überzeugend ab, dass Lukrez Kontakte zu dem neapolitanischen Epikureerkreis hatte, dass er nach- und jungepikureische Schriften kannte, dass er gegen Stoiker polemisierte. Lukrez ist in seinen Augen ein Fundamentalist, insofern als er nur die Lehren des Lehrers Epikur, des Retters und Erlösers, kennt und lehrt, allein aus Περὶ φύσεως schöpft, in aller seiner Polemik im Zeithorizont Epikurs bleibt und auch von wissenschaftlichen Errungenschaften der zwei Jahrhunderte zwischen ihnen unberührt ist.

Der Dichter beklagt die Armut der lateinischen Sprache im Blick auf das philosophische Vokabular (1, 136-145); hier muss er Pioniertaten vollbringen (*novis verbis*, v.138). (Aber hier war auch eine der Chancen großer neuer Dichtung, und auch das hat Lukrez gewusst.) Er klagt nicht über fehlende Eignung des Lateinischen für den Hexameter. Vielmehr kann er sich sicher in die Nachfolge des ennianischen Epos stellen. In dieser Hinsicht unterscheidet er sich nicht von den gleichzeitigen Dichtungen Ciceros. Die Verwandlung der (griechischen) epikureischen Naturphilosophie in (lateinische) philosophische Dichtung als der Versuch der Wiedergewinnung des dichterischen Anspruchs und der Würde vorsokratischer Philosophie (Empedokles) konnte sich gewissermaßen selbstverständlich in den Dichtungsbahnen der *Annales* bewegen⁵⁰.

Es ist daher Ennius, dem Lukrez eine Ersttheitsleistung nachrühmt: *Ennius ut noster cecinit qui primus amoeno / detulit ex Helicone perenni fronde coronam, / per gentis Italas hominum*

⁵⁰ Wahrscheinlich hatte schon die (hexametrische) Ablehnung eines naturphilosophischen Gedichts bei Lucilius dies in ennianischer Sprache getan. Fr. 1 Marx lautet: *Aetheris et terrae genitabile quaerere tempus*. Wenn es geradezu ein Enniuszitat sein sollte, würde es wohl aus Homers Lehre über die *rerum natura* stammen; vgl. dazu u. S. 114.

quae clara clueret (1, 117-119). Dies ist einer der ersten Belege für den Verweis auf einen früheren römischen Dichter mit dem Possessivpronomen 'noster'; Cicero, *Balb.* 51 (56 v.Chr.) und *rep.* 1,25 (54-52 v.Chr.) gehören der gleichen Zeit an. 'Unser Ennius' impliziert Nationalbewusstsein im Zusammenhang mit der eigenen Literatur und ihrer Geschichte. Es geht um die Begründung des hexametrischen Gedichts in Italien im Sinn einer Übertragung von den Griechen her und d.h. um die Erstheistat in der Tradition, in der Lukrez sich selbst sieht. Die früheren römischen epischen Dichtungen des Livius Andronicus und des Naevius in Saturniern werden nicht als hierher gehörig angesehen. Die Betrachtung ist also nicht spezifisch gattungsbezogen ('Epos'), sondern umfassender und zugleich enger: hexametrische Poesie, die das ennianische Geschichtsepos, die homerischen Epen, das naturphilosophische Lehrgedicht des Empedokles und Lukrezens eigene Dichtung einschließt, andererseits nicht Epik allgemein, sondern nur die in dem von den Griechen übernommenen Hexameter⁵¹. Dies entspricht genau Ennius' eigener Darstellung.

Angesichts des von Ennius selbst hergestellten Zusammenhangs zwischen Hexameter und Musen (vgl. fr. 206-210 Sk.) könnte die Herkunft des immergrünen Kranzes vom Helikon (Lucr. 1, 118) auch eine Anspielung auf die Musen bei Ennius sein. Zwar ist der Helikon als Musenort in den Fragmenten der *Annales* nicht belegt (und in fr. 208 Sk. ist nur von den *Musarum scopuli* die Rede), aber ihr Tanz auf dem Olym (fr. 1 Sk.) schließt ihre Beziehung zum Helikon nicht aus, wie Hesiods *Theogonie* belegt: dort sind die Musen sowohl mit dem Helikon als auch mit dem Olym verbunden. Dennoch⁵² ist

⁵¹ Vgl. D. SEDLEY, *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom* (Cambridge 1998), 31: "Here we should note Lucretius' concern with literary pedigree, and specifically with Ennius' pioneering role in the task which he is himself now engaged in, that of re-creating for Latin readers the poetic genres of the Greeks".

⁵² Bei der Annahme (aus Lucr. 1,117 f. und Prop. 3,3,1-6), Ennius habe seine Homerbegegnung auf dem Helikon lokalisiert, ergeben sich Probleme; vgl.

eher der folgende Schluss zu ziehen: Lukrez hat mit dem Helikon und dem immergrünen Kranz nicht Ennius zitiert, sondern diesen — und damit sich selbst — in die Nachfolge auch Hesiods gestellt, nämlich durch 'Zitat' von dessen Berufung durch die Musen am Helikon mit der Gabe eines Lorbeerzweigs (Hesiod, *Theog.* 22-35).⁵³

Dennoch bleibt für ihn die entscheidende Verpflichtung die homerisch-ennianische Tradition, die nochmals in Buch 3, wieder wie in 1 im Zusammenhang mit der Unterwelt, intertextuell-sinnfällig präsentiert wird (3, 1011-1023; 1, 115-123): 3, 1025: *lumina sis oculis etiam bonus Ancu' reliquit* zitiert Ennius, *ann.* 137 Sk.: *postquam lumina sis oculis bonus Ancus reliquit*⁵⁴; 3, 1026: *qui melior multis quam tu fuit, improbe, rebus* zitiert *Il.* 21,107: *κάτθανε καὶ Πάτροκλος, ὅπερ σέο πολλὸν ἀμείνων*⁵⁵.

Andererseits spielt er die hesiodeische und die homerische Tradition nicht gegeneinander aus. Er sieht sich zwar nicht in der Tradition des hellenistischen Lehrgedichts, aber er steht in der hellenistischen Tradition, welcher Homer als der Universaldichter, Ursprung nicht nur aller Dichtung, sondern auch aller Wissenschaft galt. Denn Homer eröffnete dem Ennius nach Lukrez Naturerkenntnis: *rerum naturam expandere dictis* (1, 126), und *rerum naturam* kann hier nicht achtlos gesagt sein⁵⁶.

O. SKUTSCH (Ed.), *The Annals of Quintus Ennius* (Oxford 1985), 147-153, bes. 150: "It seems certain that he [sc. Ennius] did not name the mountain". Ennius hat auch kaum außer seiner Homer- auch eine Musenbegegnung erzählt; vgl. O. SKUTSCH, 147-150.

⁵³ O. SKUTSCH (o. Anm.52), 149 freilich meint, "The statement[s] of Lucretius [...] that Ennius brought down a wreath from Mt. Helicon [...] need mean no more than that he became a great poet and wrote an epic".

⁵⁴ Vgl. Comm. C. BAILEY *ad loc.* (*T. Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, ed. by C. BAILEY [Oxford 1947], II 1166); O. SKUTSCH (o. Anm.52) *ad loc.* mit dem Nachweis, dass fr.137 der Anfangsvers von Buch 3 der *Annales* ist.

⁵⁵ Vgl. Comm. C. BAILEY, II 1165 f. mit Anm.1 und vor allem D. SEDLEY (o. Anm.51), 55 mit Anm.70, der das Nebeneinander von Ennius- und Homeranspielung hervorhebt.

⁵⁶ Vgl. O. SKUTSCH, *Studia Enniana* (London 1968), 108 f.; DERS. (o. Anm.52), 158; A. KERKHECKER, o. S. 67.

Als hexametrischer Dichter auch eines naturphilosophischen Gedichts stellt sich Lukrez in die homerisch-ennianische Tradition, wenn er sie auch durch den Wahrheitsanspruch der epikureischen Erkenntnis übertreffen will⁵⁷.

Für die Beurteilung Lukrezens als Dichters und als Philosophen wie auch für das Verständnis seiner literarhistorischen Reflexion und seines Anspruchs ist die Beantwortung einiger Fragen an das Proömium unabdingbar. Wenn Sedley recht hätte, dass der Venushymnus in philosophischer Hinsicht desaströs sei und die 7372 folgenden Verse keine andere Aufgabe hätten, als den Schaden, den sie angerichtet hätten, wiedergutzumachen⁵⁸, und wenn er weiter damit recht hätte, dass Lukrez mit diesem Hymnus nichts anderes getan hätte, als das Proömium des empedokleischen Gedichts zu reproduzieren, um den Leser auf das literarische Vorbild einzustimmen⁵⁹, so könnte ich Lukrez weder als Dichter noch als Philosophen ernstnehmen⁶⁰.

Der Venushymnus ist in der Tat ein 'vorsokratisches' Proömium, und es ist als solches, der Form und dem Anspruch nach, gegen das hellenistische Lehrgedicht gerichtet, nicht gegen den stoischen Zeus der *Phainomena* Arats, sondern gegen Stil und Erklärungskompetenz hellenistischer Lehrdichtung generell. Es stimmt sogleich ein auf eine Dichtung, welche die Höhe, das Wahrheitspathos und die missionarische Sendung eines Naturgedichts wie der vorsokratischen beansprucht. Dazu gehört auch der Adressat, so dass Memmius ein Erbe von Hesiods Perses und von Empedokles' Pausanias ist: ἐγὼ δέ κε Πέρση ἐτήτυμα μυθησαίμην — ὦ Πέρση, σὺ δὲ ταῦτα

⁵⁷ E.J. KENNEY (wie Anm.49), 244-248.

⁵⁸ D. SEDLEY (wie Anm.51), 16: "It would scarcely be an exaggeration to say that he spends the remainder of the poem undoing the damage done by the first forty-three lines".

⁵⁹ D. SEDLEY (wie Anm.51), 21 ff.

⁶⁰ Beides liegt Sedley aber offenbar am Herzen und gelingt ihm auch trotz seiner für dichterische Größe und philosophische Strenge und Stringenz fatalen Annahmen.

τεῶ ἐνικάτθεο θυμῶ (Hes. *op.* 10 und 27) — Πανσανίη, σὺ δὲ κλύθι (Empedokles, *Vorsokr.* 31 B 1). Aber die 'vorsokratische' (und zugleich römisch-zeitgeschichtliche) Rede von Venus ist nicht empedokleisch und unepikureisch, sondern Quintessenz epikureischer Physik: Venus ist das Prinzip der Schöpfungs- und Lebenskraft der epikureischen Atome.

3) Catull

Catulls Widmungsgedicht tritt mit dem Stolz auf, ein 'neues Buch' zu präsentieren. Da jedes von einem Autor in die Öffentlichkeit entlassene Buch neu und das Attribut in dieser Hinsicht überflüssig ist — noch deutlicher wird dieser Sachverhalt bei dem Satz *Pollio et ipse facit nova carmina* (Verg. *ecl.* 3,86) —, steckt in *novus* der Anspruch und die Information an den Leser, dass ihm etwas im Zusammenhang der römischen Literatur Neues übergeben werde. Diese Neuheit besteht offenbar nicht allein in der durchgehenden Verpflichtung auf die schlanke Muse des Kallimachos, dessen 'Programm' Catull in *lepidum* anklingen lässt, sondern in der Neuartigkeit des catullischen Gedichtbuches. Der Befund, dass die *Epyllia* der anderen Neoteriker Titel haben, im Unterschied zu Catulls *carm.* 64, spricht dafür, dass diese ihre Kleinen gesondert herausgaben und nicht als Teil eines Gedichtbuches.

Die Deutung des Attributs *novus* zu *libellus* als Neuheitsanspruch und die Beziehung dieses Anspruchs auf das Gedichtbuch erfahren eine Stütze in dem, was Catull über den Widmungsempfänger sagt: Er habe von einzelnen *nugae* Catulls etwas gehalten, schon damals, *cum ausus es unus Italorum / omne aevum tribus explicare chartis / doctis, Iuppiter, et laboriosis* (1, 5-7). Damit ist eine andere Erstheitstat ausgesagt und über Neuheit hinaus durch Wagnis und Einzigartigkeit gesteigert, und auch hier spielt die Publikationsform eine Rolle. Die schwebende implizite Bedeutung des Nebeneinanders des (bescheiden erhobenen) Neuheitsanspruchs des einen Catullschen *libellus* und des Preises der Nepos'schen Weltchronik

wäre dann pointiert so zu explizieren: Wie Nepos in seiner Chronik in drei gelehrten und arbeitsreichen Büchern die Universalgeschichte behandelt, damit etwas Neues geleistet und ein einzigartiges Wagnis vollbracht hat, so ist Catulls Vereinigung seiner Gedichte, *nugae* und anderer anspruchsvollerer *carmina*, in einem einzigen *libellus* ein neues und einzigartiges Wagnis.

Die Gedichte an Caecilius (35) und Calvus (50) und das Epigramm über die *Zmyrna* des Helvius Cinna (95; vgl. 95b) bezeugen gemeinsame literarische Interessen von Freunden und belegen das Bewusstsein solcher geteilter Bestrebungen. Damit sind zugleich Abgrenzungen gegenüber anderen dichtenden Zeitgenossen gegeben, wie sie sich auch in andern Gedichten äußern, und solche Abgrenzungen gelten dann auch gegenüber der römischen literarischen Tradition. Das bedeutet aber nicht, dass Catull etwa Ennius abgelehnt hätte. Volusius ist kein Ennius, die *Annales* des Vaters der römischen Poesie keine *cacata carta* (36, 1 und 20). Es gibt keinen Grund für die Annahme, der Spötter über Mentulas poetische Versuche (105) hätte auch von Ennius behaupten wollen, die Musen hätten seine Besteigung des *Pimpleius mons* verhindert. Die Polemik gegen die Traditionalistennachhut, die Dilettanten und Epigonen, trifft so wenig den alten Dichter selbst wie Kallimachos' Ablehnung langer Königs- und Heroenepen oder die Polemik des Lykidas gegen die epigonalen 'Großschriftsteller' (Theocr. 7, 45-48) den großen Homer.

4) Vergil, *Bucolica*

Mit der Nichtpublikation der kleinen im Anschluss an Catull und Calvus gedichteten *Juvenilia* (*Catalepton*) und dann der Herausgabe des *Eklogenbuchs* erklärt Vergil die Fortsetzung neoterischer Dichtung zum Epigonentum, zur Reproduktion überholter Formen ohne die für Dichtung als *raison d'être* notwendige Neuheit.

Den Abschied von der Poesie im Aufbruch zu philosophischer Lebensführung hatte er in *catal.* 5 halb widerrufen. Die

“süßen Camenen”, denen eben auch dieses Gedicht, dieser halbe Abschied, verdankt ist, bleiben süß. Die Liebe zur Dichtung, insbesondere zu der der vorangegangenen Generation, wird nicht widerrufen, der Drang zum eigenen Dichten nicht verabschiedet. Der Abschied von der Dichtung ist ein Gedicht, so dass der Widerruf im Gedicht auch bereits von der Form der Aussage geleistet wird. Das Gedicht ist selbst, was es sagt.

Die Jahre vor der Rückkehr zur Dichtung nach einem Jahrzehnt verwandeln Vergil, wie es die Arbeit an der *Aeneis* über zwei Jahrzehnte später wiederholen, ja, wie es Werk nach Werk geschehen sollte. Nicht allein, dass jetzt die vergangene Poesie vor dem eigenen Urteil ihres Autors nicht mehr bestehen konnte: die philosophischen, wissenschaftlichen und politischen Erfahrungen der Zwischenzeit und neue Dichtungsbegegnungen machten zwar Dichtung als Ausdrucksform neuer Erfahrungen wieder möglich, aber sie erforderten eben auch entschieden andere, neue Dichtung, nicht neoterische Themen und Formen, die sich verbraucht und automatisiert hatten, wie Horazens Urteil in *sat.* 1, 10, 19 aus dem Jahr 35 v.Chr., weniger als ein Jahrzehnt nach Vergils Beginn mit den *Bucolica*, über Calvus- und Catullnachäffung bestätigt.

Bei Vergil und bei Horaz, in anderer Weise auch bei Propertius und Ovid, wird die dichterische Entwicklung selbst literaturgeschichtlich. Das mag bis zu einem gewissen Grad auch schon bei früheren Dichtern der Fall gewesen sein, etwa bei Ennius oder bei Lucilius, wo aber die Texte und die Daten für die Verifikation einer solchen Vermutung fehlen. Die Lebensgeschichte der Dichter, die noch in republikanischer Zeit geboren sind, eine Epoche großer Veränderungen miterleben und Zeitgenossen beschleunigter Geschichtsprozesse werden, wird selbst geschichtlich und die Folge ihrer Werke Literaturgeschichte. Hier kann nur noch jeweils die erste Phase skizziert werden, die dadurch gekennzeichnet ist, dass sie als poetische Reflexion zugleich literarkritisch und literaturgeschichtlich (Vergil, *Bucolica*) bzw. als lebenspraktische Reflexion auch dem eigenen

Dichten gilt und dabei ebenfalls literarkritisch und -historisch operiert (Horaz, *Satiren*, *Epoden*).

Vergils neue Dichtung analysierte Dichter und Dichtung der Gegenwart, leistete Positionsbestimmung, bezeichnete Aufgaben und Grenzen der Dichtung und präsentierte als komponiertes Gedichtbuch einen literarischen Umbruch, einen Übergang.

Theokrit wird als der Archeget erkannt, in dessen Grundformen sich die zeitgenössische Subjektivität und Produktivität des Dichters ihrer selbst vergewissern konnte, wobei die theokritischen *Idylle* als Subtexte oder Palimpseste die neuen Aussagen verdeutlichen. Keine römische Dichtung bisher ist in ihrer Bedeutung und Wirkung so zweistimmig gewesen, so 'di- und heterogloss', wie die *Eklogen* es sind.

Der Ausgang Vergils ist seine Stellung im Kontext der zeitgenössischen Dichtung, d.h. der Zeitströmung, die nach den dichterischen Entdeckungen Catulls und Lukrezens durch die Namen Euphorion, Parthenios und Gallus, Varius, Cinna und Pollio bezeichnet werden kann, mit Kallimachos, dem Kranz Meleagers und der nachtheokritischen Bukolik im Hintergrund.

Mit *Formosum pastor*, der frühesten *Ekloge*, beginnt eine neue Epoche in der römischen Literaturgeschichte. Das Gedicht ist eine Summe der alexandrinisch-neoterischen Dichterbewegung, als deren Grundkategorien das Schöne und die Liebe erkannt werden. Den Charakter der Summe erreicht Vergil durch die Freilegung der gemeinsamen Grundstruktur der *Idylle* 3 und 11 Theokrits. Indem er diese 'kontaminiert' und mit dem alexandrinischen homoerotischen Epigramm verbindet, wobei als Modell Meleager, *epigr.* 79 Gow-Page (*Anthol. Pal.* 12, 127) dient, unter Einschluss von Phanokles Ἦρωτες ἢ Καλοί, gewinnt er eine Form, die Catulls Problematisierung der neuen dichterischen Existenz von Otium und Liebe verarbeitet. Verskunst und Wohllaut dieser neuen Dichtung sind neben der neoterischen Hexameterdichtung offenbar den Versen Euphorions verdankt. Corydons Vers *Amphion Dircaeus in Actaeo*

Aracyntho (ecl. 2, 24) bei der Anpreisung seiner Sangeskunst ist in seiner Rhythmik (κατὰ τρίτον τροχαῖον), seinem griechischen Hiat und seiner Vokalisierung ein quintessentieller euphorionischer Vers⁶¹, wie jeder zeitgenössische Leser erkennen würde. — *Ecl.* 2 führt das Motiv der Diadochie ein, das *ecl.* 5 und 9 aufnehmen; es wird später bei den Elegikern ihrer Positionsbezeichnung dienen.

Die dritte *Ekloge* erkennt in den Sängerwettstreitidyllen (*id.* 5 und 8) eine Grundform, die das Erklärungsprinzip für die neoterische und zeitgenössische Produktivität bereitstellt: die Rivalität und den Austausch unter Zeitgenossen gleicher Bestrebungen, wie sie am Ende der augusteischen Zeit Velleius Paterculus in diskursiver Überlegung anbietet (1, 16-18). Neben dem Wettstreit selbst zwischen zwei Hirtensängern ist von anderen Dichtern mit ähnlichen Dichtungen die Rede, die als nicht anwesend nicht zuhören können und daher Liebhaber dieser Lieder als Leser sind (v.84 ff.: *Pollio amat nostram, quamvis est rustica, Musam*:/ *Pierides, vitulam lectori pascite vestro*./ *Pollio et ipse facit nova carmina*). Beide Hirten schätzen Pollio, und er schätzt sie; damit ist nochmals die Gleichartigkeit der dichterischen Grundvorstellungen unterstrichen. Andererseits lehnen die Sänger bestimmte Dichter ab (Bavius, Maevius, v.90 f.). Die Verse 84-91 fassen die poetischen Freund- und Feindschaften Catulls geradezu in eine Formel: Calvus, Cinna, Caecilius — Volusius, Mentula, Antimachos. Die Unmöglichkeit der Anerkennung der schlechten Dichter wird mit Adynata ausgesagt (v.91), von denen das zweite eine Kallimachoszitat ist (fr. 217 Pf.), während die Liebe zu Pollios Dichtungen eine Beglückung darstellt, die mit Elementen des Goldenen Zeitalters und Wundern formuliert wird: *mella fluant illi, ferat et rubus asper amomum* und die zwischen Theokrit (vgl. *id.* 5,

⁶¹ Vgl. E.A. SCHMIDT, "Vergils frühestes Hirtengedicht: Die Grundlegung seiner Bukolik in Ekloge 2" (1984), in *Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie*, Studien zur klass.Philologie 22 (Frankfurt a.M.-Bern-New York 1987), 139-158, hier: 146 mit Anm.34.

124-127; 1, 132 f.) und *ecl.* 4 stehen, die also Vergil später für die Verwandlung der Wirklichkeit aufgreifen wird (*ecl.* 4, 30; 25; 29).

Aus v.84 und 86 ergibt sich: Sowohl die beiden Hirten als auch Pollio, der nicht bukolisch dichtet, 'machen neue Lieder' (*et!*). Die Sänger stellen sich außer in den zeitgenössischen Kontext in die Nachfolge von Arat, wenn H. Hofmanns Lösung der Rätsel v.104-107 geglückt sein sollte⁶².

In *ecl.* 9 werden die *Thalysia* (*id.* 7), ein Gedicht über einen gemeinsamen Weg zweier Dichter mit der Gegenüberstellung von Gedichten, als Modell ergriffen. Die signifikanten Neuerungen gegenüber Theokrit sind das Ziel des Weges, die Stadt (v.1: *in urbem*), und die Abwesenheit eines Dritten, des bewunderten Menalcas, als Voraussetzung für seinen Preis, d.h. die Konstruktion des idealen Dichters.

Hier begegnet erstmals das Wort *vates* als hoher Name für den Dichter (v.32-34). So sicher der Anspruch des Moeris ist, *poeta* zu sein wie Menalcas (*et me fecere poetam / Pierides, sunt et mihi carmina*; vgl. v.10 und 21), so zweifelt er an der Berechtigung der Ehrenbezeugung durch andere Hirten (*me quoque dicunt / vatem pastores, sed non ego credulus illis*), die ihn *vates* nennen, welchen Titel Menalcas zu Recht trägt. Die Verse entsprechen *id.* 7, 37a mit 91b ff. (καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισᾶν καπυρόν στόμα — πολλὰ μὲν ἄλλα / Νύμφαι κῆμὲ διδάξαν ... / ἐσθλά) und *id.* 7, 37 b f. (κῆμὲ λέγοντι / πάντες ἀοιδὸν ἄριστον· ἐγὼ δέ τις οὐ ταχυπειθής), so dass *vates* an die Stelle von ἀοιδὸς ἄριστος zu stehen kommt. Moeris zögert gegenüber der Prädikation *vates*, weil er an Varius und Cinna nicht heranreiche (v.35 f.). An der entsprechenden Stelle finden wir in Theokrits *Thalysien* die Dichter Sikelidas, d.h. Asklepiades, und Philitas (*id.* 7, 39-41). Die Entsprechung kann nicht die von literarischen Gattungen sein, sondern muss zunächst ältere Zeitgenossenschaft meinen.

⁶² H. HOFMANN, "Ein Aratpapyrus bei Vergil", in *Hermes* 93 (1985), 468-480.

Darüber hinaus ist sie die literaturgeschichtliche Erkenntnis, dass in den Raum der zeitgenössischen Dichtung politische Thematik eingetreten ist⁶³. Vergil reflektiert dies einerseits und macht es andererseits bewusst programmatisch. Damit erhält der *vates*-Titel bei seiner Neueinführung in Rom von Anfang an eine politische Konnotation, wie von den vier Menalcasliedern auch die beiden bestätigen, die die Hirten über die anderen stellen: das Varuslied über Mantua und Cremona (v.27-29) und das Gedicht über die Segenswirkungen des Caesargestirns (v.46-50), aus deren Variation *ecl.* 1 und die *Georgica* sich entwickeln werden.

Die poetische Eroberung politischer Thematik in der Form wechselseitiger Abhängigkeit von Dichtung und Politik hebt Vergil durch die Anfangsstellung der Tityrusekloge im Buch hervor, in die hinein er die *neunte Ekloge* (der er die Vorschlussstellung gegeben hat) verwandelt, Moeris zu Meliboeus fortentwickelnd, Lycidas und Menalcas zu Tityrus verschmelzend. Die an die Bedingung der Rettung Mantuas geknüpfte Verheißung gegenüber Varus, seinen Namen im Gesang der Schwäne bis zu den Sternen zu heben (*ecl.* 9, 27-29), wird zu Tityrus' Dank und Preis und kultischer Verehrung des Jünglingsgottes in Rom für die Rettung seines Landes und seiner Dichtung (*ecl.* 1, 6-10; 40-45; 59-63).

Die Hereinnahme von Herrscherpreis in die Bukolik ist zugleich die Verbindung der bukolischen Idylle mit den Enkomien Theokrits auf Hieron (*id.* 16) und Ptolemaios (*id.* 17), womit Vergil zeigt, in welcher Weise politische Dichtung wieder möglich ist. Das führt er sogleich in *ecl.* 6, einer neuen und untheokritischen Form, der Dihegesis eines alexandrinischen Kollektivgedichts, in der Ovids *Metamorphosen* vorweggenommen sind⁶⁴, präzisierend fort. In diesem ersten römischen *recu-*

⁶³ Vgl. zu Helvius Cinna und Varius E.A. SCHMIDT, "Vergils Weg nach Rom (Ekloge 9)" (wie Anm.61), 179-196; hier:188, und *FPL* ed. J. BLÄNSDORF, 217 ff.; 249-251.

⁶⁴ Vgl. M. VON ALBRECHT, "Ovid", in *Lexikon der Alten Welt* (Zürich-Stuttgart 1965), Sp.2181: "Im ganzen stand Pate [sc. bei der Komposition der

satio-Gedicht lehnt der Dichter, der sich von Apollo Tityrus nennen lässt und *ecl.* 1, 2 zitiert (*ecl.* 6, 4 und 7), d.h. gerade als ein solcher Dichter, wie es der Sänger in der *ersten Ekloge* ist, ein Preisgedicht auf die Kriegstaten des Varus ab (v.6-8), des gleichen Varus, dem er für die Rettung Mantuas ein Preislied in Aussicht gestellt hatte.

Die Ekloge, deren Proömium die Ablehnung des kriegerischen Preisgedichts für Varus und die Ankündigung von Gesang der gleichen Art wie dem der Tityrusekloge mit einem Kallimachoszitat begründet (v.4 f.; cf. Call. fr. 1, 21-24 Pf.) und die den Dichter von Apollo selbst gegen seine Absicht, "Könige und Schlachten" zu singen (v.3), auf die Grenzen und Aufgaben des Hirtensängers verpflichten lässt, setzt, am Beginn der zweiten Buchhälfte mit dem Erstheitsanspruch theokritischer Dichtung in Rom ein.

Die Sanktionierung des eigenen Dichtens durch Kallimachos ist zugleich die durch Apollo selbst. Darauf führt das Gedicht am Schluss zurück; alle Lieder, die Tityrus singt und die Musen ihm eingeben (v.13), sind Lieder Silens, die einst Apollo selbst ersonnen und gesungen (v.82, *meditata*, wie v.8, *meditabor*) und seinen Lorbeer zu lernen geheißen hat (v.83).

Die zeitgenössische Programmatik wird in *ecl.* 6 wie zuvor in *ecl.* 3 und 5 an der Vorstellung des Schreibens und Lesens greifbar. Hatte *ecl.* 3 Pollio 'Leser' der Hirtenlieder genannt (*ecl.* 3,85), trug in *ecl.* 5 Mopsus ein Lied vor, das er auf Buchenrinde niedergeschrieben hatte (v.13-15), so spricht das Proömium hier von den Lesern der *Ekloge* (v.10) und der *pagina*, an deren Kopf der Name Varus geschrieben stehe, d.h. eben im Proömium (v.11 f.). Von den späten *Eklogen* wiederholt die zehnte diese Vorstellung ausdrücklich (v.2 f.): *pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris, / carmina sunt dicenda*.

[Metamorphosen] der Entwurf (oder Reflex?) einer kosmologisch-erotisch-mythischen Sammeldichtung in Vergils 6. Ekloge".

Die Themen in der Kurzwiedergabe des einen ganzen Tag füllenden Kollektivgedichts (vgl. v.13-15; 84-86), sanktioniert wie sie sind von Apollo und Silen, Kallimachos und dem Hirtensänger Tityrus, bilden einen Katalog fiktiver Dichtungen, in denen der zeitgenössische Leser die Eigenart der Dichtung seiner und hellenistischen Zeit wiedererkennen kann: von naturphilosophischer Lehrdichtung über Epyllien von ἐρωτικὰ παθήματα zu metamorphotisch-aitiologischen Dichtungen, in deren Zusammenhang die Berufung des Gallus zu einer aitio-logischen Dichtung in der Tradition Hesiods gestellt ist.

Die Pointe der *vierten Ekloge* ist nicht die Prophezeiung — das hat der Sibyllenspruch geleistet, wie Vergil deutlich sagt. Die Pointe ist die Aussage, jene Prophezeiung sei in dem Sinn erfüllt, dass ihre Verwirklichung begonnen habe. Der Prozess dieser Verwirklichung wird Gegenstand einer Dichtung sein, die Pans Lied übertrifft, wie Arkadien als Schiedsrichter unter Zustimmung Pans entscheiden wird (v.58 f.). Als von Arkadien anerkannte Dichtung über heroische Taten kann sie nur ein neuartiges Epos sein, eine Dichtung, die zwar in der Nachfolge Homers stehen, aber nicht unter das Verdikt des Kallimachos fallen wird, weil der darzustellende Krieg eine Friedenssära herbeiführt. Die Reflexion über die Aufgabe des Dichters in der Gegenwart hat Vergil, über die *Eklogen* 9 und 1 und die *recusatio* gegenüber Varus, im Jahre 40 dazu geführt, ein römisches Epos in der Zukunft für möglich zu halten, dessen Neuheit und Qualität auf seinem Gegenstand beruhen.

Mit dem an das Buchende gesetzten Gallusgedicht greift Vergil auf seine früheste, die Corydonekloge zurück, deren Thematik er insofern eine neue Form gibt, als er das Grundmodell bukolischer Liebe, Daphnis, und damit Theokrits erstes *Idyll* zugrundelegt und in ihm Liebesdichtung des Gallus spiegelt. Was in *eccl.* 2 eine allgemeine Einsicht in Dichtung, Schönheit, Liebe gewesen war, wird jetzt spezifisch für Gallus dargestellt und ist die erste literarkritische und literarhistorische Würdigung des Archegeten der römischen Elegie.

5) *Horaz, Satiren und Jamben*

Horaz hat entweder von vonherein oder jedenfalls sehr bald nach Beginn seines Dichtens jener Verse, die er publizieren sollte, eine Entscheidung getroffen, die hier besonderes Interesse verdient. In seinem späteren Selbstzeugnis datiert er seinen Entschluss zu dichten auf die Zeit nach der Rückkehr aus der Niederlage von Philippi (*epist.* 2, 2, 49-52). Im Jahre 35 gibt er das erste *Satirenbuch* heraus. Das allein relativ sicher chronologisch anzusiedelnde *Iter Brundisinum* (*sat.* 1, 5) gehört angesichts der Abfassungszeit bald nach Frühjahr 37 zu den späteren Stücken, so dass also zu dieser Zeit schon über die Hälfte der Gedichte des Buches vorgelegen haben wird und man daher mit dem Beginn der Satirendichtung nah an Ende 41 v.Chr., den Anfang des Versemachens, herangehen kann. Das schmale *Jambenbuch* wird zwar erst nach Actium veröffentlicht, aber es enthält Gedichte, die an den Anfang der Dreißiger Jahre gehören (*epod.* 7 und 16), und rückt in *epod.* 13 möglicherweise nah an Philippi heran. Die Empfehlung Horazens an Maecenas durch Vergil und Varius im Frühjahr 38 betraf ihn als Dichter und beruhte auf vorliegenden Dichtungen. Damit bestätigt sich, dass er früh die Entscheidung getroffen hat, in der Tradition zweier verwandter 'republikanischer' Formen zu dichten, einer griechischen und einer römischen; er hat die beiden Gattungen nebeneinander bearbeitet.

Die Entscheidung für die griechische Jambik, für Archilochos (und Hipponax), geht Vergils Wahl Hesiods, der eigenen Wahl der archaischen Lyrik (insbes. des Alkaios und der Sappho) und Vergils Homerorientierung voraus und ist, von den Epen am Anfang der römischen Literaturgeschichte und von Lukrezens Erneuerung vorsokratischer Naturdichtung abgesehen, die früheste römische Adaptation archaischer Dichtung der Griechen, aber gerade auch sie durch den Vorgang des Kallimachos sanktioniert. Horaz ist sich seiner Pionierleistung klar bewusst. In *epist.* 1, 19, 23-25 sagt er: *Parios ego primus iambos / ostendi Latio, numeros animosque secutus / Archilochi,*

non res et agentia verba Lycamben. In *epod.* 6 ist bereits eine ähnliche Aussage impliziert. Denn wie *Lycambae spretus infido gener / aut acer hostis Bupalò* — das entspricht dem *animos... secutus* — will sich der Jambiker gegen *mali* (v.11) wenden, also hier gegen den Angeredeten, der "unschuldige Fremde" anfällt (v.1); er will sich von solchen Bösen und ihrem Unrecht gegenüber Unschuldigen als selbst angegriffen betrachten und sich rächen (v.15 f.) — das entspricht dem *non res et agentia verba Lycamben*. Die *numeri* sind freilich nur implizit gegeben, indem das programmatische Gedicht im gleichen (archilochischen) Epodenmaß wie der erste Block der ersten zehn *Epoden* abgefasst ist.

Im Blick auf die Implikation literaturgeschichtlicher Urteile und Beziehungssetzungen ist das Nebeneinander zweier Gattungen noch wichtiger: "Die gleichzeitige Entstehung von *Epoden* und *Satiren* zeigt, wie Horaz aus der lucilischen Tradition herauswächst und die bei dem Vorgänger noch vereinten Gattungen des *Iambus* und der *Satire* deutlich voneinander trennt"⁶⁵. Von gleicher literaturgeschichtlicher Bedeutung ist die Entscheidung für den Anschluss an eine Gattung römischer Tradition.

Aus diesen beiden Aspekten ergibt sich:

- (i) Horaz spricht über Lucilius implizit das Urteil einer Gattungsmischung aus, der er seine eigene Satire, nach Aussonderung der Jambik, als 'reinere' Satire gegenüberstellt. Dieser 'Entjambisierung' der lucilischen Satire entspricht seine implizite Absetzung von der für Lucilius konstitutiven 'Abhängigkeit' (*pendet*) und 'Nachfolge' (*secutus*)⁶⁶, wie Horaz es sieht (*sat.* 1, 4, 6), der

⁶⁵ M. VON ALBRECHT, *Geschichte der römischen Literatur* I (Bern 1992), 566.

⁶⁶ Die Metaphern 'Hängen' und 'Folgen' sind schon nahezu terminologische Begriffe für literaturgeschichtliche Zusammenhänge. Belege für *pendere* i.S. literarischer Abhängigkeit und für *sequi* im dem der literarischen Nachfolge scheint es sonst nicht zu geben; das letztere ist üblich für philosophische Schulzugehörigkeit.

- Alten Komödie in ihrer παρρησία des ὀνομαστὶ κωμωδεῖν. Denn *multa cum libertate notabant* (*sat.* 1, 4, 5) meint eben die ἰαμβικὴ ἰδέα der Alten Komödie. Die lucilische Satire, sofern sie sich als freimütige zensorische Rüge äußert, ist für Horaz Jambik in verändertem Versmaß: *mutatis tantum pedibus numerisque* (*sat.* 1, 4, 7).
- (ii) Gegenüber der Veränderung der jambischen Metrik bei Lucilius ist Horaz nach eigenem Zeugnis dem Versmaß und der Kampfgesinnung des Archilochos gefolgt (*numeros animosque secutus / Archilochi*) und hat sich davor gehütet, Rhythmik und Gattungseigenart seiner Dichtung aufzugeben (*timui mutare modos et carminis artem*, *epist.* 1, 19, 24-27)⁶⁷. Er beansprucht also außer der Pioniertat der Einführung der parischen Jamben in Latium, in seinen Epoden die Gattung der archilochischen Jambik rein fortgeführt und außerdem erneuert zu haben, wobei die Erneuerung in der gegenüber Archilochos neuen Zielrichtung (und d.h. zugleich der veränderten Motivation) des jambischen Angriffs besteht.
- (iii) Sowohl in der Passage aus *epist.* 1, 19 wie in dem tatsächlichen Vollzug der horazischen Jambik selbst steckt möglicherweise implizit auch das Urteil über die kallimacheische Jambik, dass diese die ἰαμβικὴ ἰδέα, die *animi* der archaischen Jambiker und wohl auch ihre *modi*, nicht bewahrt habe, zu bunt und gemischt sei.
- (iv) In Ergänzung der Ablehnung des jambischen Charakters der lucilischen Satire für das eigene Dichten stellt sich Horaz in *sat.* 2, 1 in deren Nachfolge (*sat.* 2, 1, 34: *sequor*), sofern sie ein geheimes Tagebuch gewesen sei: *ille velut fidis arcana sodalibus olim / credebat libris... / ..., quo fit ut omnis / votiva pateat veluti descripta tabella / vita senis* (*sat.* 2, 1, 30-34). Mit dieser Charakteristik

⁶⁷ Vgl. A. CUCCHIARELLI, "Hor. *epist.* 1, 19, 28: *pede mascula Sappho*", in *Hermes* 127 (1999), 328-344.

und weiteren Äußerungen (vgl. bes. *sat.* 1, 10) gibt er eine Gesamtdeutung, die durchaus mit dem übereinstimmt, was auch wir in einer Literaturgeschichte erwarten: Er beschränkt sich nicht auf Sprache und Stil, er gibt keine antiquarischen Informationen. Den entsprechenden Charakter der eigenen Satiren unterstreicht er einerseits durch den oft autobiographischen Inhalt, die autobiographische Akzentuierung seiner Thematik oder autobiographische Illustration moralischer Sachverhalte sowie durch die dankbare Erinnerung an die moralische Erziehung durch seinen Vater, die zur Gewohnheit der Selbsterziehung und moralischen Reflexion geführt habe (*sat.* 1, 4, 103-137). Dieser Abschnitt mündet in eine Umschreibung seiner Satirendichtung ein, die den Bezugstext zu der gerade zitierten Charakteristik des Lucilius bildet, in welcher Hinsicht er sich in dessen Nachfolge gestellt habe. Nachdem Horaz beschrieben hat, wie er andere und sich moralisch beobachte und beurteile (v.134-137), fährt er fort: *haec ego mecum / compressis agito labris; ubi quid datur oti / illudo chartis* (v.137-139). Andererseits nimmt er *Characteristica* der Diatribe Bions, des kynisch-kyrenaischen Philosophen von Borysthenes, auf und bezeugt das auch ausdrücklich in *epist.* 2, 2, 60: *Bioneis sermonibus et sale nigro*. Da er diese Dichtung dort Jamben gegenüberstellt (v.59), bestätigt sich nicht allein die bewusste Dichotomie des horazischen Dichtens, sondern legt sich zugleich nahe, dass die Einfärbung der eigenen *Sermones* durch die Diatribe Bions eine Neuerung gegenüber Lucilius sei und gerade und nur die entjambisierte horazische Satire kennzeichne.

- (v) Mit der Bezeichnung seiner Satiren als *sermones* in *epist.* 2, 2, 60, *sat.* 1, 10, 11, *epist.* 2, 1, 250 f.⁶⁸, *sat.* 2, 6, 17

⁶⁸ *Sermones...* / *repentis per humum*, primär auf *Episteln* bezogen, daher aber ebenso der Sache nach auch für die *Satiren* geltend.

(*satiris musaque pedestri*), *sat.* 2, 6, 70 f. (der *sermo* nach dem Abendessen auf Horazens Landgut ist ein Abbild seiner Satiren), *sat.* 1, 4, 42 (*sermoni propiora*) setzt sich Horaz nicht von Lucilius ab. Diese Eigenart der Satire verbindet sie gerade, nämlich angesichts auch gemeinsamer Verwendung des Hexameters. Der lucilisch-horazische Satirenvers ist von dem episch-ennianischen Hexameter verschieden. Sein sermomäßiger und fußgängerischer Charakter beruht auf der ἐκλογὴ ὀνομάτων, nicht auf ihrer σύνθεσις, wie der bekannte Passus von den *disiecti membra poetae* hervorhebt (*sat.* 1, 4, 56-62). Diese Gemeinsamkeit besage zugleich, dass ihnen beiden, Lucilius und Horaz, der Ehrentitel *poeta* versagt sei (*sat.* 1, 4, 41 f.).

- (vi) Aber gerade im Blick auf die Alltäglichkeit des Sermo-Stils grenzt sich Horaz am schärfsten von Lucilius ab. Er kritisiert die Einmischung griechischer Wörter (*sat.* 1, 10, 20-30), das Zuviel und das Tempo der Produktion (*sat.* 1, 4, 8-13; *sat.* 1, 10, 9 f.; 50 f.; 56-64). Zu den zweihundert Versen des Lucilius pro Stunde stellen Ciceros fünfhundert Hexameter pro Nacht⁶⁹ eine Parallele dar, auf die Kiessling-Heinze zu *sat.* 1, 4, 9 f. verweisen.
- (vii) Das Ideal des *recte scribere* (*sat.* 1, 4, 13), das Stilideal *molle* (*sat.* 1, 10, 44 f.: Vergils *Bucolica*; *sat.* 1, 4, 56-61: Kritik an Lucilius) mit dem Gegenteil *durum* (*sat.* 1, 4, 8; 1, 10, 57 f.), *brevitas* (*sat.* 1, 10, 9 f.), *compositum* (v.1 f.) und *perfectum* (v.70) — dieses Ideal ist erreichbar nur durch *labor* (*sat.* 1, 4, 12), *sudor* (*epist.* 2, 1, 168 f.), Nägelkauen bis zur Wundtheit des Nagelbetts (*sat.* 1, 10, 71), *lima* (*ars* 291), Tilgung (*sat.* 1, 10, 69-74; *litura*: *epist.* 2, 1, 167; *ars* 293) und Nagelprobe (*ars* 294).

⁶⁹ PLUT. *Cic.* 40,3.

Indem dieses Ideal von den Besten in der Gegenwart erreicht wird (*sat.* 1, 10, 40-45), zieht das mit seiner Verwirklichung einhergehende Qualitäts- oder Vollkommenheitsbewusstsein ein literaturgeschichtliches Modell nach sich, das des Fortschritts. Und diese Denkfigur wird nochmals vergeschichtlicht, indem sie, erstaunlicherweise bereits im gleichen Atemzug mit ihrer Artikulation, aus eben dem Fortschrittsgedanken die Kategorie der historischen Möglichkeit ableitet und auf den Appell zu geschichtlicher Gerechtigkeit⁷⁰ hört: *fuerit Lucilius, inquam, / comis et urbanus, fuerit limatior idem / quam rudis et Graecis intacti carminis auctor, / quamque poetarum seniorum turba: sed ille, / si foret hoc nostrum fato dilatus in aevum, / detereret sibi multa, recideret omne quod ultra / perfectum traheretur, et in versu faciendo / saepe caput scaberet vivos et roderet unguis* (*sat.* 1, 10, 64-71).

Der wichtige Passus lässt erkennen, dass die Einsicht in einen literaturgeschichtlichen Prozess aus der eigenen Dichtungssituation und dem sie begleitenden Bewusstsein erwächst. Geschichte wird vom Interesse der Gegenwart her betrachtet, gedeutet, konstruiert. Die geschichtliche Betrachtung nimmt sogar nicht nur zwei Positionen, die lucilische Satire und *nostrum aevum*, vergleichend in den Blick, sondern geht über Lucilius hinaus zurück und sieht auch seine Dichtung schon im Vergleich zur vorangegangenen als Fortschritt an und zwar als Fortschritt hinsichtlich der gleichen Qualität (*limatior*) wie im Fortschritt von Lucilius zu Horaz. Zudem wird dieser Qualitätsfortschritt der lucilischen Satire nicht gattungsintern, im Vergleich mit Ennius' *Saturae* ausgesagt, sondern in Gegenüberstellung mit früher Dichtung, sowohl mit solcher vor dem Studium der Griechen (*sat.* 1, 10, 66: *quam rudis et Graecis intacti carminis auctor*) als auch mit allen älteren Dichtern (v.67). Die literaturgeschichtliche Betrachtungsweise geht hier

⁷⁰ Das ist auch in *epist.* 2,1,78 impliziert, wenn Horaz *veniam antiquis* konzediert.

vom literarischen Bewusstsein der eigenen Situation, der Gegenwart als einer eigenen Epoche (*nostrum aevum*), als von ihrer Voraussetzung aus; literaturgeschichtliche Betrachtung und literarisches Epochenbewusstsein bedingen einander gegenseitig.

Horazens geschichtliches Denkmodell ist freilich nicht gänzlich neu. Es ist das ciceronische im *Brutus*⁷¹, mit dem es die Vorstellungen des Fortschritts, des τέλος, der geschichtlichen Möglichkeit und Gerechtigkeit und selbst noch die der zwar defizienten, aber auch selbst einen Fortschritt bildenden Zwischenposition zwischen rohen Anfängen und vollkommenem Ziel teilt: Lucilius entspricht der Konstellation nach dem ciceronischen Cato.

Der Satirenabschnitt unterscheidet sich aber auch signifikant vom *Brutus*. Während sich Ciceros Betrachtung auf die Rede beschränkt, das τέλος implizit seine eigene Redekunst ist⁷², explizit aber der Höhepunkt der griechischen Rhetorik den Maßstab abgibt, betrachtet Horaz nicht allein die Satire, sondern Dichtung allgemein und zieht dennoch nicht die Griechen als Maßstab heran. Der explizite Maßstab ist die Qualität der Dichtung in der heutigen Epoche, und das ist nicht ein durchsichtiges Versteck für ihn selbst und seine Satiren, die das Denkmodell auf diese Weise bloß implizierte, sondern offener und freimütiger Anspruch für die Poesie der Gegenwart unter selbstverständlichem Einschluss des eigenen Dichtens. Entscheidend für das Epochenbewusstsein ist also die Einsicht in ähnliche Bestrebungen und Leistungen um den Betrachter her. Die Dichter vergleichbarer literarischer Ansprüche und ihre Leser bilden einen kleinen Elitekreis. Indem Horaz als das Ziel poetischer Arbeit nennt, "wenige Leser" zu haben (*sat.* 1, 10, 74), leitet er zu den Dichtern und Kritikern seiner Zeit über

⁷¹ Vgl. zur hier folgenden Charakteristik J.P. SCHWINDT, *Prolegomena zu einer 'Phänomenologie' der römischen Literaturgeschichtsschreibung. Von den Anfängen bis Quintilian*, Hypomnemata 130 (Göttingen 2000), Kap.4.

⁷² J.P. SCHWINDT (o. Anm.71), 120.

(*sat.* 1, 10, 81-90), auf deren Dichtung und auf deren Urteil der Fortschritt seiner Zeit beruht. Der hohe Anspruch, den er erhebt, ist, wieder in geschichtlicher Gerechtigkeit, zugleich ganz bescheiden: das Verdienst seiner eigenen Dichtung ist weitgehend das seiner Zeit.

Im Blick auf die Satire stellt Horaz keinen Erstheitsanspruch. Als der Erste erscheint ausdrücklich Lucilius: *quid, cum est Lucilius ausus / primus in hunc operis componere carmina morem* (*sat.* 2, 1, 62 f.). An anderer Stelle nennt er Lucilius *inventor* der Gedichtform, in der er dichte (*sat.* 1, 10, 48). Wie vertragen sich diese Ehrentitel mit der Tatsache, dass Ennius die Satire 'erfunden' hat? Eigentümlicherweise liefert auch dazu der *Brutus* eine Parallele. Cato bedeute einen ersten Höhepunkt in der Geschichte der römischen Redekunst. Und obwohl Cicero also eine Reihe von Vorläufern Catos kennt, stilisiert er Cato "zum Archegeten römischer Redekunst"⁷³. Eine alternative Erklärung würde besagen, dass hier das Gleiche vorliegt wie bei Ennius gegenüber Naevius, d.h. dass so wie Ennius sich als Begründer einer neuen Dichtungsform versteht, so auch Horaz die Satire des Lucilius als etwas Neues gegenüber Ennius versteht.

Horaz hat in der Satire einen Vorgänger, und die Satire selbst ist ohne griechisches Modell. Hier also konnte spezifisch römische Literaturgeschichte in den Blick kommen. Auch nach Lucilius ist Horaz nicht der erste Satirendichter. Andere haben sich vor ihm in ihr versucht (*sat.* 1, 10, 46 f.) — und sind gescheitert; genannt wird Varro von Atax⁷⁴. Horaz kann allein den Anspruch erheben, es besser als diese zu machen (*melius: sat.* 1, 10, 47).

Abschließend ist zu den Luciliusäußerungen des Horaz die Frage zu stellen, ob es sich denn bei ihnen um integrierende Bestandteile seiner Satiren handle? Die Frage kann bejaht werden. Die Auseinandersetzung mit Lucilius ist ein konstitutiver

⁷³ J.P. SCHWINDT (o. Anm.71), 109 (*Brut.* 68).

⁷⁴ Vgl. *FPL*, p.228 BLÄNSDORF (o. Anm.5).

Bestandteil der horazischen Satire. Die poetische Reflexion auf die Gattungseigenart der Satire macht die Gedichte oder Passagen, in denen sie sich artikuliert, nicht zu Metatexten oberhalb der sonstigen Gedichte praktischen Satirevollzugs. Dies nicht allein deshalb, weil auch die Äußerungen über Lucilius in gleicher Weise wie die übrige Satire satirisch im horazischen Sinn sind; dies auch nicht allein deshalb, weil Gattungsreflexion auch in anderen Formen vorliegt, insbes. in *sat.* 1, 1, 23-27 und in *sat.* 1, 5 — das *Iter Brundisinum* ist ein *Iter Siculum Lucili mutatum*. Die Sermonendichtung ist eines der Gebiete, eine der Handlungen und Lebensformen, denen die moralische und lebenspraktische Reflexion eben der *Sermones* gilt.

Außerdem ist Literarkritik innerhalb der Satire gewissermaßen auch gattungsgeschichtlich legitimiert, eben durch die Praxis des Lucilius. Allerdings macht selbst bei Horaz, wenn er sich für seine Luciliuskritik auf dessen Kritik an Ennius und Accius beruft (*sat.* 1, 10, 53-55), der Kontext klar, dass bei diesem die Literarkritik nicht literaturgeschichtlich akzentuiert war, was wieder impliziert, dass er, Horaz, nun sich der Neuheit seines eigenen literaturgeschichtlichen Interesses bewusst war.

DISCUSSION

A. Barchiesi: Ho trovato interessante il suo collegamento fra l'epica di Cicerone e i *Fasti* di Ovidio in rapporto all'uso delle Muse, anche se Lei non sembra supporre un contatto diretto, solo un'analogia.

Io penso che un contatto possa esserci: in *fast.* 5, 57 sgg. Ovidio ha un discorso di Urania, che si sofferma sul valore del *mos maiorum*, della tradizione e del Senato nella cultura romana. Forse Ovidio presuppone che il discorso di Urania in Cicerone fosse famoso. In tal caso è significativo che il contesto in cui Urania parla nei *Fasti* sia un dibattito eziologico di tipo callimacheo: forse Ovidio, da buon storico immanente della letteratura, segnala l'affinità/differenza fra l'uso delle Muse in Cicerone e la tradizione callimachea di cui i *Fasti* fanno parte?

Questo potrebbe avere affinità con un altro problema che probabilmente ricorrerà anche altrove nelle nostre discussioni, cioè la percezione di epoche distinte, repubblicana vs imperiale, nella storia letteraria implicita. Forse non è un caso che in Ovidio, in un testo così collegato all'ideologia del principato, la 'ciceroniana' Musa Urania faccia un discorso così tradizionalista e conservatore.

A proposito dell'*egloga prima*, dato che Lei ha giustamente notato che Virgilio unisce allusioni al Teocrito 'bucolico' e al Teocrito 'panegirico-tolemaico', vorrei notare che queste allusioni svolgono — oltre a una funzione politica che è importantissima — anche una funzione di storia letteraria 'materiale'. Infatti se si guarda a quello che è noto sulla tradizione del testo di Teocrito (p.es. nei recenti studi di K. Gutzwiller), sembra emergere una evoluzione per cui poco prima di Virgilio si afferma, o riafferma, una circolazione dei carmi teocritei in forma di corpus unificato, dunque con le poesie che noi

chiamiamo bucoliche insieme ai cosiddetti encomi. Allora la strategia allusiva al principio dell'*egloga prima* può anche alludere a questa recente 'riunificazione' testuale.

E.A. Schmidt: Ich hatte in der Tat keinen Zusammenhang zwischen Cicero und Ovid behaupten wollen, sehe aber nun, dass das durchaus möglich sein könnte, wenn mein Eindruck auch der ist, dass Ciceros Epen eher eine Rezeptionsgeschichte der Kritik hatten.

Explizite Äußerungen zur Wahrnehmung einer Epochendifferenz zwischen republikanischer und augusteischer Poesie scheinen in der Dichtung zu fehlen. Aber die Differenz zwischen den *Oden* des Horaz als Musendichtung und den *Satiren/Jamben* (ohne Musen) ist als implizites Zeugnis des Bewusstseins einer Epochendifferenz ebenso sprechend wie die Differenz zwischen Vergils *Georgica/Aeneis* und den *Bucolica*.

Ihr Hinweis auf die Bedeutung der Zusammenstellung von Texten, wie sie jeweilige Ausgaben bieten, scheint mir über den konkreten Fall Theokrit und Vergil hinaus wichtig. Würden wir nicht schon immer die *Heroides* anders gelesen haben, wenn eine einzige Oxfordausgabe die *Amores*, die *Ars* und die *Heroinenepisteln* enthielten? Allerdings habe ich weniger an spezifische Anspielungen auf Theokrits Herrscherenkomien in *eccl.* 1 gedacht (z.B. *id.* 17, 126 f. in v. 42 f.; vgl. W. Clausen, *A Commentary on Virgil Eclogues* [Oxford 1994], 48 f. unter Hinweis auf Fr. Buecheler, G. Wissowa und G. Jachmann) als vielmehr die allgemeinere Behauptung aufgestellt, dass für die Einbeziehung der Politik in die vergilische Bukolik das Nebeneinander bukolischer und enkomiastischer *Eidyllia* bei Theokrit Pate gestanden haben mag, wobei Vergil allerdings zugleich zeigt, welche Formen politischer Dichtung er für angemessen hält und welche nicht.

E. Fantham: Lucilius naturally played an important defining role in your reading of Horace's representation of literary history in his *Satires*. I wanted to raise some queries about Cicero's

de consulatu suo and his *concilium deorum*, in the light of Lucilius' famous council of the gods about the fate of Rutilius Lupus. We know Cicero was very familiar with Lucilius: so why was he not afraid that echoes of Lucilius' episode would diminish the dignity of his own scene? The gods must have been gently parodied in Lucilius, as in Ovid *Metamorphoses* I and Seneca's *Apocolocyntosis*. Do you think Cicero expected to be protected by generic boundaries (a *cordon sanitaire* protecting epic from satire)? Or did he feel rhetorically capable of averting any echoes of absurdity? I suppose the larger question behind my problem is "how did a Roman poet decide which earlier poetry would affect reception of his work?"

E.A. Schmidt: Parodien schaden großer Literatur nie, ganz abgesehen davon, dass auch das *concilium deorum* des Lucilius als Epos-Parodie eine Ennius-Huldigung war. Cicero brauchte die eventuelle Anspielung auf Lucilius oder Lucilius-Assoziation des Lesers so wenig zu scheuen wie Vergil in der *Aeneis*, der nach Servius bzw. Servius *auctus* zu 9,225 diesen Vers mit Ausnahme eines Wortes von Lucilius übernommen hat (fr.4 Marx = 6 Krenkel) und nach Servius zu 10,104 die ganze Götterversammlung (*totus hic locus*) Lucilius verdankt (fr.3 M. = 33 Kr.). Die Beobachtung des Vergilerklärers stimmt zweifellos; ob auch seine Beurteilung richtig ist, muss wohl fraglich bleiben. Es könnte sein, dass Vergil sich nicht an Lucilius, sondern an Ennius orientierte; dann hätte Lucilius zum Teil selbst Ennius geradezu zitiert.

St. Hinds: As I listened to the final section of your paper, it seemed to me that the developments in literary historical self-consciousness which you found in the early Horace were being ascribed above all to Horace's own subtlety and aptitude as a reader of poetry. The following question occurred to me in this context. If you had continued your narrative for another 10 or 20 years, would the narrative of literary-historical self-consciousness inevitably acquire a more political-ideological dimension?

In other words, would not a poet's developing sense of participation in a centralized and 'nationalized' Augustan culture (a culture concerned in so many ways to define itself as a *telos*) necessarily impinge upon the more private teleologies which that poet might construct for himself on the basis of his own literary sensibility?

(My question is not narrowly about 'pro-' or 'anti'-Augustanism, but rather about a kind of 'nationalization' of literary history as an important element in the cultural renewal with which Augustus sought to associate his principate.)

E.A. Schmidt: In meinem Horazabschnitt ging es mir weniger um den subtilen Leser Horaz als um sein Bewusstsein, einer neuen Literaturepoche anzugehören, die höhere Ansprüche an die Qualität der Dichtung stellte und erfüllte. Horaz selbst rechnet sich nach Anspruch und Leistung zu der Gruppe von Dichtern und Kritikern, denen dieser Fortschritt verdankt ist. Ich glaube nicht, dass der Horaz der *Oden* und der *Episteln* politischer werden konnte, als es der Dichter der *Epoden* und *Satiren* gewesen war. Was sich änderte, war zuerst, dass er nun die gewissermaßen republikanische Kooperation an der Aufgabe übernahm, die Wunden des Bürgerkriegs zu heilen und die Friedens- und Rechtsordnung des Staates zu fördern. Was sich im *vierten Odenbuch* nochmals änderte, war, dass er zu der Überzeugung kam, diese neue Friedensordnung sei etabliert. Im übrigen setzt sich die Spannung von Privatheit und Öffentlichkeit, von individueller Moral und Glücksethik einerseits und von politischer Verantwortung andererseits ungebrochen von der frühen Dichtung in die Lyrik hinein fort, ohne in den *Briefen* ganz überwunden zu werden.

J.P. Schwindt: Ich glaube, dass Horaz in den Lucilius-*Satiren* ein Modell literaturgeschichtlichen Denkens entwickelt hat, das sich auch Jahre später, in den Römer-Oden und Literatur-Briefen, noch als tragfähig erweist, das ihn, um es kurz zu sagen, gegen die Versuchung einer vollkommenen Politisierung

dessen immunisiert, was er als seine künstlerische Maxime früh erkannt hat: die Forderung nach der unausgesetzten Weiterentwicklung eines einmal erreichten Standards. Dieses avantgardistische Erbe besteht auch die augusteische 'Versuchung'. Es nimmt manche Erwartungen und Forderungen einer politisch restaurativ gestimmten Zeit in sich auf, ästhetisiert diese jedoch im Schmelztiegel einer subtilen Rekusationstechnik.

M. Citroni: Ho apprezzato molto il quadro sfumato del rapporto tra tradizione enniana e tradizione ellenistica e callimachea in Cicerone. Certamente Catullo non disprezza affatto Ennio, ma quelli che egli considera suoi epigoni. Ma Le chiedo se anche Lei considera comunque ben netta la distinzione tra un Cicerone che scrive poesia epico-storica di tradizione enniana e un Catullo che pur rispettando Ennio non ritiene più attuale la poesia epico-storica.

E.A. Schmidt: Meine Antwort ist ein klares Ja. Eine Gleichsetzung der literarischen Bestrebungen Ciceros und Catulls wäre ebenso falsch wie ihre von mir kritisierte extreme Entgensetzung. Was ich sagen will, ist, dass Cicero und Catull durchaus gemeinsame literarische Ahnen haben. Ihre poetische Praxis strebt aber gänzlich auseinander, wobei man wieder nicht so weit gehen sollte, Catull einen gewissen altrömischen Moralismus abzusprechen.

A. Deremetz: La question que je me pose après avoir écouté cette très dense et très suggestive présentation concerne précisément le problème de l'articulation de l'histoire littéraire immanente, thème de notre rencontre, et de l'histoire littéraire 'traditionnelle' sur le plan, notamment, de leurs concepts et catégories respectifs. Pensez-vous, ainsi, que *primus* et *novus* correspondent également, de manière interchangeable, à ce que nous rangeons habituellement sous les concepts de l'originalité et/ou de la primarité et sinon, quelle valeur particulière attribuez-vous au terme *novus* dans son rapport au couple *πρῶτος/primus*?

E.A. Schmidt: Ich glaube, dass man zwischen *primus* und *novus* unterscheiden kann, dass der Dichter mit *primus* den Anspruch erhebt, eine griechische Gattung in Rom eingeführt zu haben, während er *novus* wählt, wenn er, ohne Beziehung auf die Griechen, auf eine seinem Selbstverständnis nach neue Form, ein neues Verfahren, einen neuen Gegenstand hinweisen will.

M. Citroni: A proposito del *Brutus* e dell'idea di progresso poetico in Orazio, io credo che anche in Orazio, come in Cicerone, gli *exemplaria Graeca* costituiscano il punto di riferimento del valore. E ciò vale in certo senso anche per la satira: cfr. Hor. sat. 1, 10, 7-17. Vedrei una differenza in ciò: in Orazio il principio del progresso non è ancora del tutto compiuto (*epist.* 2, 1, 160: *hodieque manent vestigia ruris*) e dunque non è escluso che in futuro si raggiunga una maggiore perfezione; per Cicerone invece l'oratoria Romana sembra destinata a decadere, subito dopo aver raggiunto il suo culmine. Ma la decadenza dell'oratoria che Cicerone prevede ha ragioni esterne, politiche, non ragioni interne alla dinamica delle forme letterarie.

E.A. Schmidt: Ihren Beitrag halte ich für eine entscheidende Verbesserung meiner Darstellung. Ich hätte einerseits den impliziten Qualitätsmaßstab der griechischen Poesie nicht vernachlässigen und andererseits *epist.* 2, 1, 160 beachten sollen. Denn dieser Hinweis hilft auch, sich klarzumachen, dass Horaz nicht nur nicht seine eigene Dichtung, sondern auch die poetische Produktion von *nostrum aevum* (sat. 1, 10, 68) nicht als τέλος ansieht.

A. Kerkhecker: Nach Ihren Ausführungen, besonders zu Cicero, scheint es mir, daß die 'immanente Literaturgeschichte' kein isoliertes Spezialproblem darstellt, sondern zu den stilbildenden Elementen jeder traditionsbewussten Dichtung gehören kann. Haben wir es hier vielleicht mit einer Grundfrage aller Interpretation zu tun?

E.A. Schmidt: Als ich, nach Vorliegen meines Ciceroabschnitts, die Beobachtung machte, dass ich unserer Frage in einer Weise nachgegangen war, die sich nicht mehr von Interpretation trennen ließ, war ich zunächst beunruhigt. Dann aber habe ich begonnen, das Resultat hypothetisch ebenso anzusehen, wie Sie es jetzt beschreiben, so dass ich in Ihrer Frage die Bestätigung für meinen Eindruck oder mein implizites Plädoyer sehe, implizite Literaturgeschichtlichkeit als eine der Hinsichten zu betrachten, auf die die Interpretation von Texten gerichtet sein sollte.

A. Barchiesi: Vorrei cogliere l'occasione del suo intervento per porre una questione che mi sembra centrale anche per altri, il problema del rapporto fra intertestualità e temporalità alla luce delle strategie di 'storia letteraria immanente'.

L'arte allusiva presuppone una diacronia e produce però inevitabilmente un effetto sincronico. Ricordo di aver sentito Michael Riffaterre sostenere che l'intertestualità ha sempre l'effetto di rendere contemporanei i testi che cita, ma esistono certamente altri modi di guardare a questo fenomeno. Potrei allora citare delle strategie allusive (ad esempio in Ovidio) che hanno l'effetto di 'anticare' i modelli, non di renderli sincroni al nuovo testo. Dobbiamo tenere conto di questo problema nel corso delle nostre analisi.

E.A. Schmidt: Ihre Formulierung "rapporto fra intertestualità e temporalità" definiert einen zentralen Aspekt unseres Themas. Schon in meinem Programmentwurf von 1996 habe ich ganz entsprechend formuliert, dass es darum gehe, "welche intertextuellen Beziehungen unter welchen Bedingungen als implizit geschichtliche, und zwar insbes. literaturgeschichtliche Aussagen zu verstehen" seien. Ihren Überlegungen zu dem Satz Riffaterres stimme ich zu. Wenn Anspielungen 'Vergegenwärtigung' bedeuten, impliziert das gerade, dass etwas in die Gegenwart geholt wird, was eben nicht gegenwärtig ist und seinen Vergangenheitscharakter weiter an sich tragen kann. Ich gebe

zwei Beispiele. Bei der Einführung des Helden in der *Aeneis* 1, 92-101 in der Situation der Sinnkrise seines Heldentums zitiert Vergil Worte der beiden homerischen Haupthelden, Achills in der *Ilias*, des Odysseus in der *Odyssee*, jeweils in der analogen Situation einer Krise ihres Heldentums, indem sie den Tod durch Ertrinken vor Augen haben (*Il.* 21, 272-283; *Od.* 5, 297-312). Dieses Zitat dient gerade dazu, die neue geschichtliche Stufe des Epischen im Dialog mit zwei schon in sich geschichtlich verschiedenen Grundbildern vergangenen Heldseins und ihren je verschiedenen Krisen zu artikulieren. Prudentius beginnt das Proömium der *Psychomachia* mit dem Zitat von *Aen.* 6,56, in dem er Apollo durch Christus ersetzt. So führt er beim Eintritt in sein Gedicht das Christentum als neue Epoche und christliche Epik als neue Dichtung gegenüber der paganen Epik ein.

Ob die gleichzeitige Verfügbarkeit der gesamten Literatur in der Bibliothek von Alexandria und die Entwicklung einer Gattungssemantik (Kerkhecker) das Bewusstsein chronologischer und geschichtlicher Differenz von Autoren und Werken geschwächt hat, würde ich eher bezweifeln.

E. Fantham: Arising from your very helpful disussion of the *Eclogues* I have two small queries. Why would Virgil include Gallus' poetic initiation in a catalogue of imaginary compositions ("fiktive Dichtungen")? And on the question of order in the book-roll as opposed to date of composition, shouldn't we ask why *Eclogue* 9 is set after *Eclogue* 1 although it presupposes an earlier situation? Can we infer that Virgil was aiming to leave a warning about continued social disturbances? Should we not consider the ordering of poems in a *Gedichtbuch* as one more vehicle of the poet for conveying literary autobiography and history?

E.A. Schmidt: Wenn die in *ecl.* 6 referierten Lieder fiktiv oder virtuell (d.h. noch nicht von römischen Dichtern gesungen) sind, sie aber als besonders gut (indem Tityrus sie im Auftrag

eines kallimacheischen Apollo singt und sie darüber hinaus alle Lieder Apollos selbst sind) auch als Aufgaben für die Zukunft gelten können, fügt sich das Lied von der Dichterweihe des Gallus dann in diesen Katalog ein, wenn für das Thema des Gryneischen Hains das gleiche gilt und dieses Gedicht also auch noch nicht abgefasst ist. Apoll-Kallimachos-Tityrus-Vergil geben Gallus einen Auftrag, oder sie bestätigen ihn in einem Plan.

Vergil wollte sicher, dass man sein *Eklogenbuch* in der Anordnung der Gedichte von 1 bis 10 liest. Dann ist auffallend, dass die zweite Buchhälfte lauter unpolitische Eklogen enthält (darunter die drei späten, nach *ecl.* 4 gedichteten 7, 8, 10) und nur die gegenüber *ecl.* 1 eher dunklere *ecl.* 9. Er wollte damit wohl betonen, dass weder *ecl.* 1 noch *ecl.* 4 das frühere Gedicht überholt oder widerlegt hätten, dass weiterhin Lieder inmitten der Waffen des Mars ohnmächtig sind und, wie der Zusammenhang zeigt, in dem *ecl.* 9 steht (insbes. *ecl.* 7, 8 und 10), weiterhin nur Lieder von Liebe und Schönheit gesungen werden können.

IV

ALAIN DEREMETZ

ÉNÉE AÈDE. TRADITION AUCTORIALE ET (RE)FONDATION D'UN GENRE

Pour introduire cette communication qui prolonge une étude antérieure consacrée aux relations qu'entretiennent l'épopée et la tragédie dans le récit d'Énée¹, il m'a semblé nécessaire de vous présenter tout d'abord les quelques réflexions générales que m'a inspirées le thème de notre rencontre. Celles-ci me permettront ensuite de préciser brièvement la problématique que j'ai choisi d'aborder dans le cadre du thème qui m'a été proposé, puis de rendre plus explicite l'argument central d'un propos dont le titre, j'en conviens, est assez énigmatique.

Vouloir recomposer, comme nous le faisons, une histoire auctoriale (ou immanente — il faudra peut-être choisir —) de la poésie latine, ou du moins quelques-uns de ses fragments les plus exemplaires, suppose, de mon point de vue, que l'on puisse définir et spécifier le domaine qu'on lui reconnaîtra, en commençant par le distinguer de celui que revendique l'histoire littéraire traditionnelle, telle qu'elle est retracée dans les manuels et les monographies. Or, si évidente qu'elle paraisse au premier abord, une telle ligne de partage ne va pas de soi, car les deux domaines se recouvrent partiellement, la plupart des histoires littéraires, et tout particulièrement celles qui sont consacrées à la

¹ A. DEREMETZ, "Le livre 2 de l'*Énéide* et la conception virgilienne de l'épopée: épopée et tragédie dans l'*Énéide*", à paraître in *REL* (2001).

poésie latine, reposant pour une large part sur les témoignages que les écrivains eux-mêmes délivrent dans leurs œuvres, quand ils s'expriment — ce qu'ils font volontiers —, sur leur propre pratique ou sur celles de leurs modèles, sur leurs contemporains, amis ou rivaux, ou qu'ils revendiquent un statut particulier, celui de fondateur ou de modèle le plus souvent², en cherchant, comme dirait S. Hinds, à se "positionner" dans le champ de la compétition poétique.

La plupart de ces déclarations ou de ces revendications explicites, l'histoire littéraire traditionnelle ne les néglige pas, en effet, soit parce qu'elle en attend qu'elles comblient les lacunes de fresques historico-biographiques mutilées par les aléas de la transmission, soit parce qu'elle pense pouvoir en tirer des enseignements utiles sur les conceptions et les intentions des écrivains, voire sur la genèse de leurs œuvres. Mais si, à n'en pas douter, il existe, dans les œuvres des poètes, des énoncés métapoétiques auxquels il est permis de conférer une dimension historique ou sociologique, il en est d'autres assurément qu'elle doit manier avec la plus grande prudence, en résistant à la tentation, que leur configuration même paraît pourtant souvent susciter, de leur accorder une valeur référentielle et véridictoire forte.

À cette catégorie appartiennent, selon moi, tous les énoncés qui, tout en se donnant comme référentiels, sont des matériaux poétiques conventionnels relevant d'un code poétique le plus souvent hérité, parfois instauré, et avec lesquels le poète joue ou se joue de son lecteur. De tels énoncés, qui reposent sur des topiques de plus ou moins grande généralité, les unes traversant l'ensemble du champ poétique (le statut de la création poétique, la fonction du poète, l'inspiration, la romanité...), les autres étant plus spécifiquement liées à un genre, une esthétique ou une posture particuliers, peuvent assumer différentes fonctions: des fonctions pragmatiques de légitimation ou, pour

² Voir dans ce volume la contribution de M. CITRONI et A. DEREMETZ, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome* (Lille 1995), 117 sq.

reprendre une formule de C. Calame³, de “dissimulation de la manipulation sociale” dont les poètes sont l’enjeu; mais aussi des fonctions sémiotiques, dans la mesure où ils entrent dans le dispositif paratextuel dont le poète dote son texte pour informer le lecteur sur la conception qui en a guidé la genèse⁴. À avoir trop cherché à traduire ou à interpréter en termes historiques ou biographiques de telles (fausses) confidences des écrivains antiques, l’histoire littéraire a produit ou entretenu nombre de méprises ou d’illusions, produites la plupart du temps par une confusion, d’ordre sémiotique, entre ce qui est de l’ordre de l’énoncé et ce qui se rapporte à l’énoncé (narrativisé) de l’énonciation⁵. En témoignent quelques débats ou discussions mal posés (et donc quelques apories), qui ont mobilisé tant de nobles et vaines énergies. Je pense notamment à ceux qui se sont développés, en lui donnant un contenu réaliste, autour de la trop célèbre querelle des Anciens et des Modernes; à ceux ouverts par des critiques soucieux de lever certaines contradictions apparentes de poètes qui, tels Horace, dans ses *Odes*, ou les *Élégiaques*, affirment tout à la fois, dans un même recueil, leur ambition et leur humilité; à celui, *last but not least*, qui porte sur la *recusatio*, trop souvent encore comprise comme la marque d’une volonté d’indépendance du poète à l’égard de commanditaires trop exigeants et non comme un *topos* générique. Et je ne parle pas des biographies de poètes composées à partir de leurs œuvres: un séminaire comme le nôtre ne suffirait pas à épuiser les problèmes qu’elles posent à l’historien.

Mais si certaines déclarations explicites ne constituent pas un objet légitime de l’histoire littéraire immanente, il en est d’autres qui, pour être discrètes ou voilées, méritent d’être retenues pour la richesse et l’intérêt des informations qu’elles offrent. Il est vrai que leur identification est souvent aléatoire et

³ C. CALAME, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes* (Paris 1986), 22.

⁴ Voir A. DEREMETZ, *Miroir des Muses*, 91 sq.

⁵ Sur cette distinction, voir C. CALAME, *op. cit.* (*supra* n.3), 11 sq.

leur repérage délicat, dans la mesure où, précisément, elles sont habilement intégrées au tissu de la narration. Pour ne pas prolonger inutilement ces préliminaires, je ne m'étendrai pas sur le sujet, ayant déjà eu l'occasion d'analyser longuement certains des procédés réflexifs auxquels les poètes ont eu recours pour délivrer, au sein même de leurs poèmes et dans leur langage même, tout un ensemble de principes, d'affirmations, de choix et de jugements constitutifs de véritables arts poétiques en acte.

Parmi eux, j'ai privilégié ceux qui s'effectuaient par voie de métaphorisation ou de thématization. C'est une voie semblable, élargie à quelques autres perspectives, que je vais à nouveau suivre ici, en abordant le célèbre récit d'Énée: elle nous conduira à la découverte d'une défense et illustration par Virgile de sa pratique de l'imitation et à celle d'un manifeste poétique interne qui contient quelques-uns des traits saillants de sa conception de l'épopée et de sa vision de l'histoire du genre. Cette analyse me permettra d'illustrer certaines distinctions qui s'avèrent opératoires dans la délimitation de la frontière qui sépare l'histoire littéraire auctoriale (ou immanente) de l'histoire littéraire (lectorale) traditionnelle. Je pense notamment à celle, empruntée à J.M. Schaeffer, qui oppose le genre, décrit comme une catégorie résultant d'une classification externe, plurielle et rétrospective (elle est un fait de réception) et la généricité, décrite comme un "facteur productif de la constitution de la textualité" et comme une propriété interne des œuvres liée au travail d'imitation de l'écrivain.

Si l'on en croit Genette⁶, cette généricité est un phénomène architextuel qui se manifeste habituellement à trois niveaux: au niveau intertextuel, par les citations ou les allusions que l'auteur a insérées dans son œuvre et par la topique à laquelle il recourt; au niveau métatextuel, par les jugements qu'il exprime sur les œuvres des autres ou par les commentaires qu'il fait de la sienne propre, et, au niveau hypertextuel, par la nature de la relation imitative — de traduction, de transformation ou de

⁶ G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris 1982), 7-16.

transposition — qu'il établit avec un ou plusieurs modèle(s) textuel(s) antérieur(s). Ainsi appréhendée, la généricité apparaît bien comme une "fonction textuelle"⁷ consistant en l'absorption et la transformation par l'auteur des textes constituant sa tradition pertinente. Tradition pertinente, en effet, car, pas plus que le genre ne peut passer pour un texte idéal existant en soi, la tradition ne peut passer pour le paradigme externe de tous les textes antérieurs dont un écrivain pouvait virtuellement disposer. Qu'on la conçoive comme capital mémoriel, facteur de continuité (de thèmes et de contenus) ou indice d'appartenance, la tradition n'existe que mobilisée par des textes; chaque texte, en choisissant ses modèles, en respectant certaines règles de production, institue et désigne lui-même la tradition vive à laquelle il prétend se rattacher.

Un dernier mot enfin, pour remplir la promesse que j'ai faite d'explicitier le titre de ma communication. Pour poser cette assimilation d'Énée à un aède, je me suis fondé sur une observation récente de G.B. Conte qui confirme une hypothèse que j'ai formulée antérieurement⁸: dans les propos que Virgile prête à Didon, quand elle se confie à sa sœur le lendemain du banquet, le poète lui fait employer une formule — *quae bella exhausta canebar*⁹ — qui laisse entendre que le récit du héros, par son contenu, son style et sa tonalité, est comparable à un chant épique. Ce faisant, Virgile me semble fournir au lecteur deux informations codées dont l'intérêt pour notre thème se découvrira au terme de cette analyse. Il lui signifie, d'une part, qu'il s'inspire d'Homère, où une telle assimilation d'Ulysse à un aède apparaît en deux occasions¹⁰, et, d'autre part, que, dans sa réécriture de la scène de banquet homérique, il a préservé, en

⁷ J.M. SCHAEFFER, "Du texte au genre", in *Théorie des genres* (Paris 1986), 197.

⁸ Lors du colloque qui s'est tenu à Udine les 10 et 11 septembre 1999 sous le titre "Mito e potere: scrivere epica sotto Augusto".

⁹ *Aen.* 4,14.

¹⁰ HOM. *Od.* 11,368; 17,385; 21, 406 et 411; voir F. BERTOLINI, "Odisseo aedo, Omero carpentiere: *Odissea* 17.384-85", in *Lexis* 2 (1988), 145-164.

lui donnant une valeur nouvelle, la dimension spéculaire¹¹ qu'Homère a précisément conférée aux chants de Démodocos.

L'imitation

Dans le réseau complexe des imitations et des allusions qui parsèment l'épisode du récit d'Énée, la présence du modèle homérique¹² s'impose dès l'abord par une évidente parenté scénographique, le banquet de Didon évoquant par plus d'un trait, dont l'intervention d'un aède, le banquet d'Alcinoos. Mais, au-delà de ce premier niveau d'évidence, cette présence s'impose plus nettement encore, et avant tout autre indice, parce qu'elle est allusivement signifiée par Virgile lui-même, au fil des paroles qu'il prête à Énée.

Quelques-unes de ces "Alexandrian footnotes" ou de ces "tropics of allusivity" qui ont été identifiées et décrites par plusieurs savants dont récemment Stephen Hinds¹³, apparaissent, en effet, tout au long du récit d'Énée, et notamment diverses "figures intégrées", celles formées avec *fama*, *notus*, *ignotus* paraissant les plus fréquentes. Je ne m'attarderai que sur trois d'entre elles où se reconnaît aisément le glissement de l'énoncé à l'énonciation qui caractérise ces tropes métapoétiques par lesquels les poètes, comme dit S. Hinds¹⁴, "attirent l'attention sur le fait qu'ils font une allusion et sur la nature de leur activité allusive". La première de ces figures se présente dans les tout premiers mots que prononce Énée en réponse à la demande pressante formulée par Didon qu'il raconte ses aventures passées:

¹¹ L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire* (Paris 1977), 113-114.

¹² Le nombre d'emprunts faits à Homère n'est pourtant pas plus élevé dans les livres II et III que dans le reste du poème (cf. G.N. KNAUER, *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils, mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Hypomnemata 7 [Göttingen 1964]); paradoxalement il l'est même relativement moins.

¹³ S. HINDS, *Allusion and Intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry* (Cambridge 1998).

¹⁴ S. HINDS, *op. cit.*, 1 sq.

Infandum, regina, iubes renovare dolorem (2,3)

“C’est une souffrance indicible, reine, que tu me demandes de renouveler...”

Énoncé que je gloserai volontiers de la manière suivante:

“C’est le récit d’une souffrance indicible que tu me demandes de refaire...”

Pour bien comprendre l’effet visé ici par Virgile, il faut se rappeler que l’expression *renovare dolorem*, que Servius glose en *retexere dolorem*, reprend en les concentrant trois propos analogues d’Ulysse. Le premier, “Comment pourrais-je, reine, exposer tout au long les maux dont m’ont comblé les dieux, maîtres du ciel” (7,241-242)¹⁵, exprime le sentiment d’impuissance du narrateur devant l’ampleur de la tâche que lui soumet Arété, l’épouse d’Alcinoos, et ouvre la première partie des récits d’Ulysse; le second, le plus proche de l’expression virgilienne, est prononcé par Ulysse quand le roi Alcinoos, ému par les pleurs qu’Ulysse a versés “en entendant le sort des héros danaens et des gens d’Ilion” chanté par Démodocos, lui demande de conter “point par point, sans feinte, les lieux où (il) erra, les contrées qu’(il) vit...” (8, 572-573): le héros lui rétorque alors: “Tu veux donc redoubler ma tristesse et mes larmes?” (9, 13); la troisième enfin apparaît au terme du récit d’Ulysse quand celui-ci est parvenu à l’épisode de Calypso qu’il a déjà raconté: “Mais pourquoi vous reprendre ce récit d’hier soir? Je l’ai fait devant toi et ta vaillante épouse, en cette même salle. Quand l’histoire est connue, je hais de la redire” (12, 450-453).

Sur le plan de l’énoncé, la formule inaugurale adressée par Énée à Didon et à tous les convives du banquet, est interprétable assurément en termes de psychologie et d’usage, le héros voulant dire, comme Ulysse l’avait fait, que le récit qu’on lui demande va lui faire éprouver à nouveau chacune des souffrances qu’il a déjà endurées, et que les mots seront trop faibles

¹⁵ Les traductions de l’*Odyssée* sont empruntées à celle que V. BÉRARD a fournie pour la Collection des Universités de France.

pour en exprimer l'intensité. Mais, sur le plan de l'énonciation, où le lecteur externe s'ajoute ou se superpose à l'auditeur interne, la formule prend un tout autre relief qui suggère que le récit d'Énée s'inscrit implicitement dans l'espace de la reprise¹⁶, du *topos*, et de l'exercice de style où se joue la capacité du poète à la différence. S'il est vrai, en effet, que la formule dit la répugnance du héros à revivre par le récit les souffrances qu'il a endurées ("quoique mon âme en deuil frissonne à ces souvenirs" [2,12]), il est vrai aussi qu'étant elle-même reprise littéraire, elle exprime la difficulté extrême de la réécriture, par l'auteur, d'un déjà-dit qui, s'étant déjà présenté lui-même comme impossible, est à proprement parler inimitable. Signal intertextuel d'un pastiche, la formule attire donc l'attention sur ce qu'elle est autant que sur ce qu'elle dit, devient lieu rhétorique de la modestie et figure stylistique de l'*adynaton* (notons que le récit commence de manière paradoxale par l'expression de l'indicible, *infandum*); et elle ouvre derrière l'écran du récit la dynamique du dialogisme poétique dont il est le produit.

À ce premier signal s'en rattache un autre, plus précis, qu'introduit le gérondif *fando*, qui reprend en écho l'*infandum* initial:

... *Quis talia fando*
Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi
Temperet a lacrimis?...

"Qui donc, au récit¹⁷ de telles souffrances,
 des Myrmidons ou des Dolopes,
 ou soldat du cruel Ulysse,
 pourrait se retenir de pleurer?..." (2,6-8)

L'allusion, dans un tel contexte, à la cruauté sans bornes d'Ulysse se laisse aisément reconnaître: alors que Démodocos "tisse" comme troisième chant pour les convives du banquet

¹⁶ Est-ce ainsi qu'il faut comprendre le *renarrabat* de 3,717? C'est l'opinion exposée par J.P. CERDA dans son étude "La parole tragique d'Énée", à paraître.

¹⁷ *Fando* peut avoir le sens actif de *raconter* ou passif d'*entendre dire*.

une geste héroïque coïncidant exactement à celle qu'Énée se dispose à raconter d'abord (*i.e.* la fin de Troie à partir de l'épisode de la fuite simulée des Grecs) et qu'il chante les malheurs et les souffrances des Troyens¹⁸, Ulysse, qui s'était déjà signalé à l'attention d'Alcinoos en pleurant à l'évocation de sa querelle avec Achille, verse à nouveau d'abondantes larmes, cette fois de pitié rétrospective. Par cet écho dissonant et paradoxal à la scène du banquet odysseén, Virgile pointe une seconde fois son modèle homérique, mais témoigne de sa volonté d'établir un rapport ambigu voire conflictuel avec lui.

La même volonté de distance apparaît avec une troisième figure du même type, qui repose sur l'emploi de l'adverbe *breviter*. Si l'emploi de cet adverbe s'explique aisément sur le plan narratif, puisqu'il fait référence aux circonstances dans lesquelles se déroule l'action racontée, à savoir que l'approche de la nuit interdit un long récit, l'usage qu'en font généralement les *néotéroï* invite à lui accorder aussi une valeur métapoétique¹⁹. Il me paraît possible, en effet, de suggérer qu'en évoquant le désir d'Énée de ne rapporter de ses sept années d'aventures²⁰ que ce que Didon et les convives puniques sont censés ignorer encore, Virgile notifie allusivement son refus de tomber dans la prolixité d'Homère dont le héros, malgré ce qu'il prétend, se complaît, comme un aède, à narrer son voyage avec force détails destinés à charmer et émouvoir son auditoire. Or, un tel refus ne peut manquer de faire écho à la règle, rappelée par Horace, qui veut que le poète épique "se hâte toujours vers

¹⁸ L'évocation de la femme destinée à l'esclavage qui pleure son époux mort fait irrésistiblement penser à Andromaque.

¹⁹ Rappelons-nous qu'une telle contrainte temporelle est absente de l'*Odyssée*: le héros grec, dont les seules inquiétudes au moment où il commence son récit en concernent la composition ("Ah!, par où commencer, par où continuer, et comment te conter jusqu'au bout tous les maux que m'ont infligés les dieux, maîtres du ciel"[9,13-15]), a le temps d'achever son long récit avant que la nuit tombe et que "chacun rentre chez soi pour dormir" (13,17).

²⁰ Nous supposons que *breviter* porte sur l'ensemble des deux propositions infinitives, mais la remarque vaut s'il ne porte que sur le second vers.

le dénouement”²¹; mais, alors qu’Horace, qui ne fait sans doute que reprendre, sans la discuter, l’opinion unanime de la tradition critique, accordera encore à Homère le privilège de réaliser idéalement ce second objectif²², Virgile laisse entendre qu’il le lui conteste; et s’il le lui conteste, c’est moins sous prétexte que le poète grec, comme Horace lui-même l’avouera, “sommeillerait quelquefois”²³ que parce que l’art épique romain, dont il prétend fournir le modèle, contient de nouvelles exigences, en particulier celle, dont nous reparlerons, de ne pas se complaire dans de belles mais inutiles fictions.

Du reste, une telle allusion aux principes qui guident chez Virgile la composition du récit, et donc à sa conception de l’épopée, ne fait qu’en prolonger une autre que l’on rencontre au premier livre, lors de la rencontre du héros avec sa mère déguisée en chasseresse. A la déesse qui lui demande qui il est, d’où il vient et où il va, il répond:

“Ô déesse, si j’entreprendais de te donner une réponse complète, en remontant au tout premier commencement, et s’il t’était loisible d’écouter les annales de nos épreuves, avant que je n’en termine, Vesper, l’Olympe fermé, ensevelira le jour”. (372-374)

Serait-il hasardeux de supposer que Virgile signifie par là une réticence analogue envers un récit épique, soumis, comme chez Ennius peut-être²⁴, au déroulement, chronologiquement ordonné, de tous les événements de l’histoire vécue par le héros?

Les confidences poétiques de Virgile sur sa pratique imitative ne s’arrêtent pas à ces trois formules liminaires, mais, selon moi, traversent le récit tout entier sous une forme métaphorique qui

²¹ *Ars* 148.

²² Si l’on admet que la composition de l’*Art poétique* est postérieure à la mort de Virgile.

²³ *Ars* 359.

²⁴ Comme E. PARATORE (ed.) (*Virgilio. Eneide. Libri I-II* [Milano 1978], comm. *ad loc.* p.186), je lis dans l’emploi du terme *annalis* une allusion à l’épopée d’Ennius; cf. *infra*.

se déploie selon deux modalités agonistiques assimilables, l'une, au combat et, l'autre, à la régates. Pour prendre la mesure de ce jeu métaphorique, il faut revenir un instant sur la manière dont Virgile imite le banquet chez les Phéaciens et considérer avec attention les lieux où il s'écarte le plus sensiblement de son modèle.

Le plus manifeste de ces écarts est la simplification du déroulement des interventions: à l'imbrication des trois chants de Démodocos et des deux récits d'Ulysse, Virgile oppose la succession directe du chant d'Iopas et du récit d'Énée. Examinons rapidement la distribution narrative du texte d'Homère. Interrogé, lors de sa première réception à la cour d'Alcinoos, par Arété, l'épouse du roi, Ulysse commence par raconter les dernières péripéties de son errance, c'est-à-dire son séjour chez Calypso, son départ de l'île océane de la nymphe, puis la tempête qui l'a rejeté, naufragé, sur la côte de Phéacie où Nausicaa et ses compagnes l'ont trouvé. Au cours du banquet donné le lendemain en son honneur, est invité Démodocos, un aède aveugle, qui choisit comme premier chant un épisode d'une geste déjà célèbre, dont "la gloire montait alors jusques aux cieux, la querelle d'Ulysse et du fils de Pélée" (8,73-75). Son choix est étrangement, je dirais même miraculeusement, bien approprié aux circonstances et à son bénéficiaire, et le succès qu'il remporte peut se mesurer non seulement au *charme* qu'il exerce sur *les chefs des Phéaciens*, mais aussi aux larmes qu'il provoque chez cet hôte qui ne lui est peut-être pas inconnu²⁵, à lui, l'aède aveugle que les Muses inspirent. Puis, après un intermède ludique, composé des épreuves athlétiques traditionnelles, la course, puis la lutte, le saut, le disque, la boxe et une démonstration d'Ulysse au disque pour répondre aux railleries d'Euryale, suivent une danse que Démodocos accompagne d'un second chant (*Les Amours d'Arès et d'Aphrodite*²⁶), puis une

²⁵ On peut toutefois se demander s'il l'a effectivement reconnu.

²⁶ Cette histoire plaisante de la déconvenue des amants divins, surpris par le retour du mari qu'ils croyaient parti, n'a pas pour seul but de réjouir les convives

autre danse au ballon interprétée par deux fils du roi, et, enfin, la remise des présents d'hospitalité.

Un bain et les adieux de Nausicaa au bel étranger qui aurait pu devenir son époux précèdent alors un second banquet au cours duquel Ulysse offre une part de viande à Démodocos qui, pour le remercier, accède à sa demande de tisser pour lui l'histoire du cheval de bois (8,492; 499). Le héros, au récit de ses exploits passés, ne peut s'empêcher de pleurer à nouveau et, pressé par le roi de révéler son identité, finit par céder et accepte de conter ses aventures depuis son départ d'Ilion jusqu'à son arrivée dans l'île de Calypso.

La réflexivité

La spécularité, comme l'a bien vu L. Dällenbach, apparaît comme l'une des clés de l'épisode. Selon ce critique²⁷, trois fonctions peuvent lui être associées: la première est narrative (les chants de Démodocos informent le lecteur sur l'histoire de la vie d'Ulysse), la seconde est sociologique (elle concerne la valorisation de la fonction d'aède dans une société donnée, réelle ou idéale) et la troisième générique (elle vise à la célébration d'une épopée-type — *l'Iliade* — et de celle qui rivalise avec elle — *l'Odyssée* —). Selon ce dernier aspect, Ulysse, qui achève la geste ébauchée par Démodocos, se pose en aède rival de celui-ci. Démodocos, remarquons-le, pourrait bien être une figure textuelle représentant Homère lui-même: aveugle comme lui, il occupe dans une cour royale une position éminente et respectée

et de plaire à Ulysse. Si on la comprend comme une allégorie du thème de la fidélité conjugale, elle contribue aussi au dévoilement de l'identité et de la situation présente du héros. Ce thème, on le sait, éclaire le sens du voyage d'Ulysse et anticipe sur le récit de son retour à Ithaque. En raison de la nature même du mythe, son utilisation allégorique dans le cours d'un récit épique est toujours considérée comme possible, voire probable: en présence du mythe, qu'il reconnaît à des signaux familiers, le lecteur-auditeur est toujours tenté d'en proposer une interprétation en rapport avec le sens du récit qui le contient.

²⁷ Je reprends ici quelques passages de l'analyse que j'ai développée dans mon *Miroir des Muses*, 438-440.

et il chante les épisodes d'une geste digne de celle que rapporte le poète de l'*Iliade*. En chantant la rivalité des deux héros, l'aède d'Ulysse (Démodocos) se met donc à la hauteur de l'aède d'Achille (Homère). La mise en abyme, dans les chants de Démodocos, a donc une visée essentiellement générique. De même qu'Ulysse est mesuré à Achille, de même, implicitement, l'*Odyssée* est-elle mesurée à l'*Iliade*: "Célébrer l'Épopée-modèle en son sein même, mettre Ulysse sur le même pied qu'Achille et recevoir, par deux fois, son approbation, n'est-ce pas le plus sûr moyen pour l'*Odyssée* de régulariser sa situation en tant que poème épique, d'imposer silence à ceux qui lui reprocheraient son caractère insuffisamment héroïque (guerrier) et, en tant que poème d'Ulysse, de traiter avec l'*Iliade* (poème d'Achille) d'égal à égal?"²⁸ Par la mise en abyme du chant de l'aède le récit épique exhibe donc son propre engendrement: ce sont les chants de Démodocos qui contraignent l'invité étranger à révéler son identité, ce sont eux aussi qui obligent ce dernier à se transformer en aède pour chanter ses propres exploits²⁹, c'est-à-dire à produire le récit présent d'Homère.

La distribution des interventions au cours du banquet de Didon est beaucoup moins complexe. Un aède professionnel, Iopas, que son origine rattache à Atlas et, par conséquent, au continent africain³⁰, charme les convives en chantant un poème cosmogonique, puis Énée accepte de raconter ses aventures sans

²⁸ L. DÄLLENBACH, *op.cit.* (*supra* n.11), 113-114.

²⁹ La réponse d'Ulysse aux questions pressantes d'Alcinoos commence, en effet, par l'éloge de la vie d'aède: "Lorsque, dans les manoirs, on voit les convives siéger en longues files pour écouter l'aède, quand le pain et les viandes abondent sur les tables, et que l'échanson puise au cratère le vin qu'il porte et verse dans les coupes, voilà, selon moi, la plus belle des vies" (9,7-11). Et alors qu'il doit commencer son récit, ce sont des problèmes de composition et des préoccupations d'aède qui l'angoissent: "Par où débiter? Par où continuer? Et comment jusqu'au bout te conter les souffrances dont m'ont comblé les dieux, maîtres du ciel?" (9,14-15). Autant dire qu'Ulysse, qui passe du statut de personnage narrateur à celui d'aède, transforme lui-même en geste épique son histoire passée.

³⁰ Il fut l'élève du géant Atlas, qui fut, selon la légende, le premier astronome.

s'interrompre, depuis la scène du cheval de Troie jusqu'à son arrivée à Carthage. Ainsi pourra-t-on considérer que le chant d'Iopas coïncide, grosso modo³¹, avec le second chant de Démodocos (les *Amours d'Arès et d'Aphrodite*), que le 1^{er} (la *querelle d'Achille et d'Ulysse*) et, surtout, le 3^e chant de ce dernier (le *cheval de Troie*), qui sont tous deux centrés sur la geste guerrière d'Ulysse, correspondent à la première partie du récit d'Énée (l'*Iliupersis*), la seconde partie de ce récit (l'errance d'Énée) répondant aux deux récits d'Ulysse.

Parmi les nombreuses stratégies d'imitation d'Homère qui s'offraient à Virgile, la plupart ont été utilisées dans cet épisode, entraînant des transformations tout à la fois quantitatives et/ou qualitatives, selon la typologie de Genette. Pour donner un exemple, parmi d'autres, d'une transposition complexe particulièrement travaillée, je relèverai l'épisode de Didon lui-même qui m'apparaît à la fois comme la transmodalisation dramatique de l'épisode de Calypso, raconté par Ulysse dans son 1^{er} récit et dont il n'y a pas d'équivalent dans le récit d'Énée, et comme la contamination de cet épisode avec ceux de Circé et de Nausicaa³². Je reviendrai dans un instant sur cet épisode et sur la raison qui fonde cette transposition virgilienne: notons, pour le moment, qu'elle est elle-même marquée par une expression qui a beaucoup embarrassé les critiques et dans laquelle je vois, pour ma part, l'un de ces signes métapoétiques dont j'évoquais tout à l'heure la présence discrète dans le texte virgilien. Au moment où Didon invite Énée à lui raconter ses aventures, elle conclut son intervention en notant que "c'est maintenant la septième année qui (l')emporte errant sur toutes les terres et sur

³¹ Il n'en reste pas moins qu'il y a entre ces deux interventions une nette différence d'inspiration; cf. *infra*.

³² Au lieu d'être racontée par Énée, cette escale amoureuse, qui suit également un naufrage, constitue, en effet, le cadre dans lequel s'insère son récit et devient le lieu d'une action; quant à la reine Didon, bien des traits la rapprochent de ces femmes amoureuses (ou près de l'être) qui ont tenté ou simplement espéré retenir le héros grec dans les liens d'une union conjugale; proche d'abord de Nausicaa, elle deviendra Calypso et Circé quand l'amour aura fait son œuvre.

toutes les mers" (1,755-756). On s'est demandé en effet d'où Didon tirait cette information, contradictoire du reste avec celle qui apparaîtra au vers 626 du livre 5. La réponse à cette question, qui demeure insoluble si l'on se place au niveau de la chronologie interne du voyage d'Énée, apparaîtra si l'on considère que l'emploi de *septima* vaut moins comme indice chronologique que comme une allusion textuelle aux deux indications analogues données par Ulysse à propos justement de son séjour chez Calypso aux vers 259 et 261 du chant 7 ("Je restais là sept ans"... "Lorsque s'ouvrit le cours de la 8^e année"). En disant que l'escale d'Énée commence à une date identique à celle qui clôt le séjour d'Ulysse, Virgile attire donc l'attention sur le fait que cet épisode, malgré sa nouveauté, est lui aussi une imitation indirecte d'Homère, opérée selon une technique qui mérite d'être remarquée.

Parmi les autres stratégies d'imitation, celle de la continuation mérite aussi une attention particulière, dans la mesure où elle est elle-même thématisée. Rappelons-nous, en effet, qu'avant de commencer son récit par l'histoire du cheval de Troie, Énée a pu lire, sur les murs du temple de Junon, une version picturale de la guerre de Troie. La fresque peinte rassemble, en effet, "dans leur suite les combats d'Ilium et ces guerres déjà par la renommée divulguées dans tout l'univers, les Atrides, Priam, et Achille qui leur fut également intraitable" (1,456-458), comme si ces scènes peintes étaient inscrites pour la première fois, transposées et ordonnées à partir d'un récit épique déjà composé. Ce récit, modèle de l'image, évoque irrésistiblement l'*Iliade*: ne pouvons-nous pas supposer, en effet, que cette renommée auquel il est fait allusion est celle qu'ont donnée à ces combats les chants d'aèdes qui, tels Homère et Démodocos, ont déjà mis en ordre la geste héroïque de la guerre de Troie? Je serais tenté, en effet, de le croire et de voir en cette *fama*³³ une autre figure réflexive qui témoigne du fait

³³ Il est également question en deux occasions de cette *fama* qui implique l'existence de récits constitués dont s'inspire Virgile: en 1,379, en réponse à la

que la composition de la pseudo-ekphrasis virgilienne, fictivement produite par la lecture d'Énée, résulte d'un travail précis d'imitation sur les textes de la tradition homérique. En tout état de cause, cette version picturale a permis au héros troyen de prendre la mesure du savoir que ses hôtes possèdent sur l'histoire de la guerre de Troie et donc de le compléter sans rien répéter.

Ce sont d'ailleurs de tels *posthomeric*a que Didon attend de lui — "Raconte-nous, demande-t-elle, depuis leur première origine les pièges des Danaens, les malheurs des tiens et tes courses errantes" (1,753-755) —, puisqu'elle connaît tout ce qui précède l'embûche fatale et sa conséquence majeure, pour avoir sans doute entendu raconter par Teucer "le sort de la ville de Troie, le nom d'Énée et les rois des Pélasges" (1,619-630), mais aussi parce que la renommée a porté à sa connaissance, dit-elle, "la race des Énéades, la ville de Troie, les hauts faits, les héros, les embrasements d'une pareille guerre" (1,565-566), bref l'épopée iliadique qui a été reproduite, probablement à son initiative, sur les murs du temple. Comme Virgile lui-même, Énée complète donc l'épopée (d'Homère), en passant du statut de lecteur à celui de narrateur, la lecture étant donnée comme condition permettant la composition sur un sujet nouveau d'un nouvel ensemble épique adéquat à la compétence d'un auditoire (ou d'un lectorat).

La stratégie d'imitation la plus ostensible y est toutefois la combinaison de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, dont le banquet d'Alci-noos propose une préfiguration à travers l'alliance du 3^e chant de Démodocos et du 2^e récit d'Ulysse. Bien que résolument unitaire et continu, le récit d'Énée intègre lui aussi, comme je l'ai dit, une substructure binaire de type homérique qui se révèle en deux occasions. Présente, semble-t-il, dans la demande de Didon³⁴, elle réapparaît plus nettement encore

question de sa mère déguisée en chasserresse, Énée se dit *fama super aethera notus* et en 1,463, devant la fresque du temple, Énée rassure Achate en lui disant *feret haec aliquam tibi fama salutem*.

³⁴ *Insidias Danaum casusque tuorum* (1) *erroresque tuos* (2) (1,754-755).

dans la réponse du héros qui recompose la demande de la reine en distinguant deux sujets dont l'un est la prise de Troie et l'autre sa course errante³⁵. Elle apparaît également à la charnière des deux livres dans une mise au point d'Énée qui revêt un statut métanarratif: "Après que... fut tombée la fière Ilion..., les signes des dieux nous pressent de chercher au loin nos exils et des terres désertes" (3,1-5); de sorte que la division des livres semble commander la division du sujet (ou réciproquement) et rendre son autonomie à chacun des deux volets du diptyque 'homérique': au livre II correspond ainsi une *Iliupersis*, qui est équivalente à une anti-Iliade troyenne, et au livre III une para-Odyssée³⁶.

La relation de cette structure binaire à celle de l'*Énéide*, qui passe depuis Servius et Macrobe comme résultant elle-même de l'assemblage d'une 'odyssée' et d'une 'iliade'³⁷, a été depuis longtemps observée³⁸, avec comme conclusion naturelle que le récit d'Énée constituait une mise en abyme de l'épopée tout entière³⁹. Je ne discuterai pas le bien-fondé d'une telle caractérisation, contre laquelle peuvent s'élever plusieurs objections portant notamment sur le statut du narrateur (qui est rarement un protagoniste) et sur l'absence de distance entre les contenus fictionnels des deux récits, mais je remarquerai que les parentés thématiques et structurelles que l'on peut observer entre l'épopée de Virgile et celle d'Énée (notons, par exemple, que le récit

³⁵ *Sed si tantus amor casus cognoscere nostros* (2) / *et breviter Troiae supremum audire laborem* (1), ... *incipiam* (2,10-11). Il semble au contraire qu'il faille rattacher l'ensemble des vers 4-6 au sujet du livre 2, dans la mesure où le *-que de quaeque* doit être relié au *et* qui le suit.

³⁶ Voir M. MASONI, *Énée aède* (Mémoire de DEA, Lille 1996).

³⁷ *Quasi amborum Homeri carminum instar* (*Vie de Virgile*); il en va de même si l'on considère que l'*Énéide* est dans son ensemble une *Odyssée*, les livres 7 à 12 correspondant aux chants 13-24, mais transformés sur le mode iliadique; on dira dans ce cas que l'*Odyssée* inclut une *iliade*, dans l'autre que l'*Odyssée* se poursuit dans une *iliade*; cf. aussi MACR. *Sat.* 5,2.

³⁸ Voir, parmi d'autres, les chapitres 6 et 7 de B. OTIS, *Virgil. A study in civilized poetry* (Oxford 1963).

³⁹ Voir J.K. NEWMAN (*The Classical Epic Tradition* [Madison 1986]), qui souligne le caractère constamment autoréférentiel de l'*Énéide*.

d'Énée est une anaprolepse, c'est-à-dire un énoncé rétroprospectif, qui double et complète le récit de Virgile et qu'il contient, avec l'histoire d'Hélénus et d'Andromaque, une variante d'un récit de fondation troyenne qui fonctionne comme modèle, pacifique, de celle d'Énée) plaident en faveur de la thèse spéculaire et réflexive. Comme le dit L. Dällenbach, "le récit troque (toujours) une similitude contre une prise de conscience" et cette prise de conscience invite le lecteur à postuler sous le niveau littéral du récit "où (l'énoncé) continue de signifier comme tout autre énoncé" l'existence d'un autre niveau, "celui de la réflexion où (l'énoncé) intervient comme élément d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème"⁴⁰. Cette métasignification, qui a valeur allégorique, concerne, me semble-t-il, à la fois le narrateur, Énée, dans son rapport à Virgile, l'auteur, et son récit, en tant qu'il devient un texte-spectacle illustrant un code, décrivant une composition, prônant une esthétique et délivrant un jugement critique⁴¹.

Concernant la relation éventuelle d'identification ou d'assimilation que Virgile instituerait entre lui, l'auteur, et son héros, remarquons qu'elle apparaît à d'autres endroits de l'œuvre, avec une valeur comparable. C'est le cas de l'épisode de la catabase, que j'ai étudié ailleurs⁴² pour montrer qu'Énée était une figure auctoriale et sa descente aux Enfers "la représentation narrative de la naissance de la poésie virgilienne", celle-ci se décrivant issue par palingénésie des poèmes homériques; c'est le cas aussi de la scène du temple de Junon où la lecture que fait Énée de la fresque peinte est assimilable à celle que Virgile a faite de l'*Iliade* pour composer son *ekphrasis* et, plus largement, un pan

⁴⁰ L. DÄLLENBACH, *op. cit.* (*supra* n.11), 62.

⁴¹ La mise en abyme réfléchit l'œuvre qui la porte sur les trois plans de l'énoncé, de l'énonciation et du code du récit, "l'intrigue de l'œuvre", "l'histoire racontée et l'agent de la narration" et, enfin, "l'histoire, l'esthétique et la critique de l'œuvre" (L. DÄLLENBACH, *op.cit.*, 61).

⁴² Voir A. DEREMETZ, *op.cit.* (*supra* n.2), 156-171.

important de son œuvre. Énée jouit donc ici et là du statut de mandataire auctorial, et sa geste héroïque symbolise aussi la naissance de l'œuvre qui la célèbre⁴³.

De cette assimilation du héros à son poète procède un jeu entre le représenté et la représentation. Tout se passe comme si Énée effectuait pour fonder Rome ce que le poète effectue dans le présent de l'œuvre pour fonder son épopée romaine. L'un et l'autre, comme je l'ai écrit en d'autres circonstances, assurent, depuis l'orient hellénique, un transfert fondateur, voyage sur mer pour l'un, traduction-imitation poétique pour l'autre.

Retour à l'imitation

Voir dans le récit d'Énée une allégorie de la création épique virgilienne, et plus précisément, la thématization du rôle que l'imitation y joue, me paraît alors possible: Virgile, dirais-je, imite l'Homère de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* comme Énée combat (vainement) contre les Achéens (ou est le spectateur de telles scènes violentes) et régates (sans le savoir?) avec Ulysse. Ce qui revient à suggérer que l'*agon* et la régates m'apparaissent à la fois comme deux moments de la geste d'Énée et comme deux modalités de l'imitation poétique pratiquée par Virgile⁴⁴ et, tout particulièrement, dans son rapport à Homère.

C'est en ce sens que j'ai proposé⁴⁵ de lire l'épisode de Corèbe, qui ouvre la nyctomachie, et que j'ai interprété le recours funeste au déguisement que le jeune homme a suggéré à la suite de la victoire heureuse de la troupe conduite par Énée sur celle d'Androgée; recours funeste, en effet, puisque le stratagème, après quelques autres succès, finira par se retourner

⁴³ Il reste que, dans cette relation spéculaire unissant le récit d'Énée au texte de Virgile, la poétique de l'un ne recouvre pas complètement celle de l'autre et qu'il faut supposer qu'il existe entre elles une distance impliquant l'accomplissement d'un processus de perfectionnement; cf. *infra*.

⁴⁴ A propos des termes *aemulari*, *certare*, *contendere*, *vestigia sequi*... voir A. THILL, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne* (Paris 1979), *passim*.

⁴⁵ Dans l'étude mentionnée au début de cette communication.

contre les Troyens au moment où Corèbe, rendu furieux par l'enlèvement sous ses yeux de sa fiancée Cassandre, se jette, bientôt suivi par ses compagnons, au cœur d'une mêlée fatale qui les exposera simultanément aux coups des Grecs et d'autres Troyens trompés par leur apparence. La valeur allégorique que j'ai tirée de l'épisode repose sur la reconnaissance, qui m'a semblé permise, d'une analogie entre la figure du Troyen qui combat en empruntant des armes aux Grecs et celle du poète qui rivalise avec les poètes épiques grecs en leur empruntant les ressources de leur art. L'échec qui sanctionne un tel stratagème, en montrant que le Troyen doit combattre avec ses armes, montre aussi que le poète latin doit rivaliser avec son modèle en comptant sur ses propres ressources et sans se faire passer pour lui, une telle solution de facilité ne correspondant ni aux valeurs troyennes ni *a fortiori* aux valeurs romaines. Habile moyen, peut-être, pour Virgile de discréditer une certaine forme d'imitation, servile, facile et conduisant à une perte d'identité, fréquemment pratiquée à Rome depuis Livius Andronicus.

Une leçon comparable, et plus évidente sans doute, peut être tirée du voyage d'Enée, si l'on se rappelle que la métaphore du voyage sur mer et celle du sillage (ou du sillon) du navire sont communes dans l'Antiquité pour désigner l'entreprise de création et d'écriture poétiques⁴⁶. Ce voyage, a-t-on souvent remarqué, reprend un certain nombre des étapes de celui d'Ulysse⁴⁷, à des moments ou en des circonstances différents, et avec des expériences parfois contraires. Mais ce qui apparaît le plus nettement, c'est que, contrairement à ce que prédit Hélénus qui mentionne un long détour (*via invia* 3,383) avant la terre promise italienne, le périple d'Enée est à l'image de son récit, tendu vers sa fin, sans détour inutile et conforme, à deux escales près, au parcours emprunté à l'époque de Virgile par les

⁴⁶ Voir notamment A. DEREMETZ, *Le miroir des Muses*, 362 sq. (à propos de l'*Art d'aimer* d'Ovide).

⁴⁷ Voir de Jason, lors de son retour.

navires romains venant d'Orient: le premier déroutement, relatif, est l'escale en Thrace, terre où Énée fonde une première ville, Aineia, parce qu'il la croyait alliée aux Troyens, mais qu'il doit fuir en raison de la perfidie de son roi Lycurgue, et le second est précisément la tempête qui le jette sur les côtes de Carthage. Comparé à celui d'Ulysse, où l'excursus règne en maître, le périple d'Énée n'en comporte donc qu'un réel, d'autant plus notable qu'il est absent de la prédiction d'Hélénus et ne figurait pas dans l'itinéraire du héros établi par l'historien Denys d'Halicarnasse. La raison de cette concession de Virgile à ce que j'ai naguère interprété⁴⁸ comme une digression à l'ordre du *fatum* narratif est connue: elle est le rappel d'une tradition, ouverte pas Névius et suivie par Ennius, qui attribuait la cause de la haine des Carthaginois envers les Romains à la malédiction prononcée par Didon, lors du départ d'Énée. Je vois là un indice clair délivré par Virgile sur sa conception de l'écriture épique: Virgile, comme je le préciserai dans un instant, montre que l'épopée idéale est celle où la chaîne du modèle mythique homérique est croisée par la trame de l'épopée historique latine.

Cette résistance virgilienne à "l'excursus digressif" trouve son parallèle dans une égale résistance au merveilleux: Énée, comme l'a bien dit A. Barchiesi⁴⁹, "se glisse à travers les mailles du merveilleux odysseéen et en évite les épreuves"; Circé, Charybde, Scylla ne sont aperçus que de loin. En outre, bien que leurs périples soient proches, dans le temps comme dans l'espace, et que leurs sillages se croisent, jamais les héros ne se rencontrent ni ne s'aperçoivent. Il est clair même qu'ils s'évitent: quand, quittant les Strophades, il remonte l'Adriatique, Énée prend soin "d'éviter les écueils d'Ithaque, royaume de Laërte, et

⁴⁸ Voir A. DEREMETZ, "*Fatum et fortuna* ou la métaphysique du récit virgilien", in *Collectif sur l'Imaginaire religieux gréco-romain*, dir. J. THOMAS (Perpignan 1994), 151-166.

⁴⁹ A. BARCHIESI, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione vergiliana* (Pisa 1984), 94.

charge de malédiction la terre qui a nourri le cruel Ulysse” (3,272-73). Le seul contact établi entre ces deux périple n’est qu’indirect: Énée recueille Achéménide, le compagnon et compatriote d’Ulysse (il est d’Ithaque!), oublié sur l’île des Cyclopes, qui lui raconte leur funeste escale, avec comme conséquence positive qu’Énée s’échappe à temps du piège dans lequel il allait tomber. Ainsi que l’a remarqué S. Hinds “c’est la seule fois dans l’épopée virgilienne où le monde de l’*Odyssee* et celui de l’*Énéide*, si étroitement connectés au niveau de l’inter-texte narratif, ont la possibilité de se rencontrer ouvertement au niveau de l’action racontée”. Cette rencontre est elle-même interprétable allégoriquement: Achéménide, comme dirait A. Barchiesi, est la “traccia del modello”⁵⁰ homérique déposée dans le texte virgilien; et le récit qu’il fait à Énée de l’escale horrible dans l’île de Polyphème n’est plus qu’une traduction, qu’un écho distancié, et qu’Énée ne prend pas à son compte, de l’épisode tel qu’il est raconté par Ulysse aux Phéaciens. Par cette rencontre Énée-Achéménide, Virgile thématise donc une nouvelle fois son dialogue intertextuel avec Homère, montrant qu’il en refuse les fictions mensongères et trompeuses, le goût excessif pour le merveilleux, bien dans la manière de son héros Ulysse. Si Achéménide apparaît ainsi comme l’intermédiaire entre les mondes d’Ulysse-Homère et d’Énée-Virgile, le héros troyen devient l’interprète allégorique du référent homérique et son aventure sur mer la conversion positive et recevable du voyage odysséen⁵¹.

⁵⁰ Pour la mise en rapport du sillage du navire avec les ‘traces’ laissées par les Grecs sur le rivage de Troie et que ‘lisent’ les Troyens après leur départ, voir, dans la discussion, l’intervention d’A. Barchiesi.

⁵¹ Cette distance qu’Énée ménage toujours avec son ennemi grec nous renseigne quelque peu sur la conception virgilienne de l’imitation: tout ce qui est grec est plein de fictions mensongères ou d’horribles cruautés qu’il faut tenir à l’écart ou longer prudemment; et l’épisode d’Achéménide ajoute une précision: ce qui est grec ne peut être profitable que traduit, c’est-à-dire transformé et interprété. Le passage d’Achéménide, personnage homérique par sa relation à Ulysse, dans le monde d’Énée est donc le symbole métatextuel d’une certaine conception de l’imitation.

Si l'on examine d'un peu plus près le contenu du récit d'Énée, nous voyons qu'il corrobore ce jugement. Ce récit qui, à la différence de celui d'Ulysse, se présente comme un *carmen perpetuum* se déroulant sans interruption et selon un ordre chronologique apparemment régulier depuis l'origine qui lui a été assignée par Didon (*i.e.* le cheval de Troie, là où s'arrête la représentation du temple de Junon) et jusqu'à son terme (l'arrivée à Carthage), prétend offrir comme garantie première la vérité et l'authenticité d'un témoignage direct⁵² (*vidi ipse*, repris au vers 2,499 et *pars fui*). Énée semble ainsi remplir explicitement la condition exprimée deux fois par Alcinoos, et qu'Ulysse ne paraît pas remplir malgré sa promesse (7,297), de parler "sans feinte", c'est-à-dire de produire un récit dont il atteste le caractère non fictionnel et, pour ainsi dire, historique.

À une évidente complaisance d'Ulysse envers le merveilleux et le pittoresque, Énée oppose la sobriété d'une relation qui se limite aux événements éclairant sa situation présente et à venir. Plus que narrateur, il s'y fait herméneute, ou plutôt exégète (comme il convient dans un récit de voyage), chef de l'expédition tout autant que lecteur et interprète des signes qui jalonnent la quête de la terre promise; et dans cette fonction il prend la place de son père, dont la mort est précisément le dernier malheur qu'il raconte (3,707-713), comme si c'était à cette occasion qu'il avait acquis cette compétence herméneutique et narrative. Plus qu'aux détails colorés ou piquants, son récit fait ainsi la part belle aux songes, aux présages, aux prédictions et aux prophéties en tous genres qui constituent pour lui les signes qui indiquent la route à suivre ou en valident le choix (cf. son allusion à Hélénu et Céléno en 3,712-713). Le souci manifesté par Virgile de souligner le rapport privilégié d'Énée à la divination et à la prophétie, rapport qui s'accorde bien du reste à la personnalité de *pius* qu'il a donnée à son héros, se remarque d'ailleurs dans l'usage qu'il fait des quelques rares épisodes

⁵² Selon certaines traditions (Sophocle), Énée aurait quitté Troie avant sa chute, avec l'aide des Grecs.

merveilleux, et notamment dans l'adaptation qu'il propose, en s'inspirant d'Apollonios (2,178-300), de l'escale dans les îles des Harpyes, où la concession à l'horrible et au pittoresque dans le goût alexandrin ne vaut que dans la mesure où elle sert de support à la délivrance de la prophétie énigmatique de Célénos (3,245-255).

Le récit d'Énée comme simulacre d'une épopée troyenne

De tout cela, je serais tenté de tirer un premier ensemble de conclusions: à travers la figure du fondateur qui conte son voyage d'est en ouest, Virgile ne se contente pas de composer une version glorieuse de l'origine de la romanité; il esquisse aussi une vaste fresque allégorique où il expose sa conception de l'origine du genre épique latin, de ses règles d'écriture et des modalités auxquelles doit, selon lui, se conformer une pratique imitative respectueuse de la spécificité nationale. Simulacre d'une épopée troyenne rivale de l'épopée homérique d'où serait issue l'épopée proprement latine, le récit d'Énée contient donc une leçon poétique énoncée en filigrane, conforme à celles que délivrent les *Bucoliques* et les *Géorgiques* et selon laquelle la romanité, issue d'un transfert fondateur, d'une *deductio*, qui relie deux réalités complémentaires, le levant et le couchant, le passé originel et le présent, est nécessairement intertextuelle et ne se conçoit que dans le cadre d'un dialogue avec l'antériorité grecque.

Cette alliance problématique, ce dialogue d'où naît la romanité, ont été souvent symbolisés, depuis Catulle au moins, par une métaphore qui n'est pas inconnue à Virgile puisque, comme je l'ai montré jadis, il l'utilise dans la *Bucolique* 6⁵³ et dans l'épisode du *lusus Troiae*⁵⁴: c'est celle du tissage, qui, comme le remarquent Scheid et Svenbro, "est singulièrement

⁵³ A. DEREMETZ, *op.cit.*, 287 sq.

⁵⁴ A. DEREMETZ, "Virgile et le labyrinthe du texte", in *Uranie* 3 (1993), 45-67.

pertinente pour celui qui, sans cesse, est engagé dans la transposition de toute culture dans un milieu nouveau...; et toute la poésie latine — exception faite, peut-être, de la satire — obéit à la logique de cette acculturation conquérante”⁵⁵. Aussi voudrais-je ici rapprocher l’image de la régates par laquelle Virgile, selon moi, thématise ici sa pratique de l’imitation, de la métaphore du tissage culturel qui produit le texte poétique: comme diraient Scheid et Svenbro, le périple d’Ulysse est la chaîne grecque que croise la trame latine du voyage d’Énée; comme si, pour Virgile comme pour d’autres *néotéroï*, “le meilleur texte était (toujours) fait d’une chaîne grecque et d’une trame de mots latins”⁵⁶. L’*Énéide*, dans son ensemble, est bien elle aussi ce voyage tissé⁵⁷ que le récit d’Énée raconte et représente, tout à la fois.

Je ne puis m’empêcher d’oser une suggestion qui concerne la vision de l’histoire du genre épique latin que Virgile expose dans le récit d’Énée. De même que l’épopée virgilienne raconte le mythe grec d’où naît l’histoire romaine, de même, selon moi, Virgile représente dans cette épopée la naissance du poète et de l’œuvre qui célébreront cette histoire. S’il est vrai que le récit d’Énée comme l’*Énéide* sont textuellement produits l’un et l’autre à la suite d’une imitation évidente et directe du modèle homérique, la représentation interne que Virgile donne de ce processus génétique accorde au récit d’Énée une position originale, fictivement intermédiaire entre l’œuvre d’Homère et celle de Virgile. Je veux dire par là que le récit d’Énée est censé constituer un double positif de l’œuvre d’Homère, un *analogon* qui rivalise avec elle, et que c’est de ce double et de lui seul que l’*Énéide*, épopée romaine, prétend s’engendrer.

⁵⁵ J. SCHEID et J. SVENBRO, *Le métier de Zeus* (Paris 1994), 152.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ J. THOMAS, *Structures de l’imaginaire dans l’Énéide* (Paris 1981) et surtout “Épopée et initiation. Le sens du voyage et le tissage de l’espace et du temps du héros dans l’Énéide”, in *Cahiers de l’Univ. de Perpignan* 5 (1988), 37-74.

Vers une histoire littéraire implicite

S'il est clair assurément que l'imitation d'Homère n'épuise pas la réalité de la pratique imitative de Virgile puisque dans ces deux livres coexistent de nombreuses sources ou "modèles exemplaires", selon l'expression de G.B. Conte⁵⁸, et notamment la *Petite Iliade* de Lesches et l'*Iliupersis* d'Arctinos ou celle de Stésichore, les *nostoi*, des tragédies grecques et latines⁵⁹ et les *Argonautiques* d'Apollonios (sans compter de nombreuses représentations figurées⁶⁰), c'est bien elle qui constitue le thème réflexif central du récit d'Énée. Virgile ne se contente pas d'imiter et d'exploiter Homère: il donne le mode d'emploi de cette imitation et en fixe les limites, par voie de métaphore.

À ces quelques bribes d'une histoire littéraire implicite, que pouvons-nous ajouter qui puisse concerner plus largement les poètes grecs et latins? Le temps ne me permet d'avancer que quelques courtes hypothèses.

Virgile et la poésie alexandrine

Pour établir la première, il convient de reconsidérer d'un peu plus près la scénographie du banquet de Carthage, en la comparant à celle du banquet des Phéaciens. Face à un public également mêlé d'indigènes et d'étrangers se produit dans les deux cas un même couple d'intervenants, un aède professionnel et le héros conteur. Cette apparente différence de statut n'interdit pas pourtant une profonde parenté entre Démodocos et Ulysse et une réelle complémentarité de leurs performances: ils se complètent en effet harmonieusement pour composer ensemble une grande fresque épique en trois épisodes dont Ulysse est le protagoniste commun (la querelle, le cheval de bois et le voyage d'Ulysse) et ils peuvent être considérés tous les deux comme des

⁵⁸ Voir notamment, G.B. CONTE, *The Rhetoric of Imitation*, ed. C. SEGAL (Ithaca 1986), 31 et S. HINDS, *op.cit.* (*supra* n.13), 41-42.

⁵⁹ Par exemple Euripide (*Hécube, les Troyennes*), Livius Andronicus et Névius (*Equus Troianus*), Ennius et Accius (*Téléphe*) etc.

⁶⁰ Voir PAUS. 10,25.

mandataires d'un même auteur, Homère, dont l'œuvre présente (l'*Odyssée*) est en quelque sorte opposée à l'œuvre passée (l'*Iliade*), pour en faire ressortir le mérite. Cette parenté et cette complémentarité semblent au contraire absentes du texte virgilien. Il n'y a, de prime abord, aucun rapport entre le sujet du chant d'Iopas et le récit d'Énée: l'un chante un poème cosmogonique qui semble se situer dans la tradition d'Hésiode, d'Empédocle, d'Aratos et de la tradition orphique⁶¹, voire de Lucrèce, et l'autre raconte un périple maritime, imité d'Homère et de l'*Odyssée*; et les deux personnages ne paraissent pas pouvoir *a priori* se ranger sous une même instance auctoriale. La chose est pourtant possible, voire probable, si l'on suit une ingénieuse suggestion de Paratore⁶² qui, dans son commentaire, souligne la concordance entre l'argument de ce chant d'Iopas, celui du chant de Silène dans la 6^e *Bucolique* et le célèbre développement programmatique de la 2^e *Géorgique* (475 sq.). La distance séparant Iopas d'Énée serait donc interprétable comme l'illustration de celle qui sépare l'*Énéide* de l'ensemble *Bucoliques/Géorgiques* et signifierait, en termes de carrière littéraire, l'abandon par Virgile d'une première veine, hésiodique et alexandrine d'inspiration (il faut noter que le résumé du chant d'Iopas évoque la composition paratactique et allusive des alexandrins), et son passage à la grande épopée d'inspiration homérique, dans la continuité de Livius, de Névius et d'Ennius.

Virgile fournit dans le livre 2 un autre indice de sa conversion poétique et du jugement qu'il porte sur sa carrière passée. On le trouve dans l'évocation, par Énée, de la disparition de son épouse Créuse. Comme l'a bien montré M.C.J. Putnam⁶³, les vers consacrés au récit de cette disparition tragique contiennent un nombre élevé de reprises et d'échos (mots, expressions, images), si précis et si appuyés qu'un lecteur un tant soit peu

⁶¹ Cf. la cosmogonie chantée par Orphée pour apaiser une querelle (APOLL.RH. 1,496 sqq.).

⁶² Voir *Comm. ad 1*, 742 pp.236-237.

⁶³ M.C.J. PUTNAM, *The Poetry of the Aeneid* (Cambridge, Mass. 1965), 41 sq.

familier du poète ne pouvait manquer d'en repérer la source, à savoir la version que Virgile donne du mythe d'Orphée au livre 4 des *Géorgiques*. De ce rapprochement que fonde, en outre, le fait que certains auteurs antiques, dont Pausanias⁶⁴ et Ennius⁶⁵, nommaient l'épouse d'Énée Eurydica, c'est moins l'interprétation symbolique, associant ce retour du héros dans la ville en flammes à une catabase, qui nous intéressera, que la leçon poétique que l'on peut en tirer, en portant attention, comme l'a fait Putnam, aux écarts significatifs séparant les deux textes. Parmi tous ceux qu'il a relevés, trois nous paraissent mériter une mention particulière par ce qu'ils contiennent d'implications métapoétiques: s'il y a bien échec d'Énée⁶⁶, comme d'Orphée, dans sa tentative de ramener son épouse, celui-ci intervient pour une raison inverse de celle qui provoqua la perte d'Eurydice ("il ne s'est pas retourné": *nec respexit*⁶⁷); ensuite il n'entraîne pas de reproches de la part de son épouse, puisque celle-ci l'encourage au contraire à ne pas regretter sa disparition et à accomplir son destin; et, enfin, il deviendra un élément positif de la quête du héros fondateur qui trouvera son aboutissement dans une autre reprise, interne, du thème de la catabase, au livre 6: ce ne sera pas une femme qu'Énée cherchera à ramener, mais un savoir sur la destinée de Rome.

Putnam en conclut que, des *Géorgiques* à l'*Énéide*, s'est opéré dans la reprise du thème un glissement qui conduit à l'élimination des pleurs au profit d'un savoir sur le destin et à celle de la poésie sentimentale au profit de l'histoire, Virgile signifiant par là son abandon de sujets mythiques à finalité exclusivement artistique et émotionnelle.

De telles considérations ne sont pas isolées, mais sont à mettre en perspective avec d'autres lieux du texte, comme l'*ekphrasis* des

⁶⁴ PAUS. 10,26,1.

⁶⁵ ENN. *Ann.* 36 Skutsch.

⁶⁶ De ce point de vue, le récit pathétique et pitoyable d'Énée est à mettre sur le même plan que les chants désespérés d'Orphée.

⁶⁷ 2,741.

portes du temple de Cumes, exemple⁶⁸ d'autant plus intéressant à relever qu'il forme système avec l'*ekphrasis* du temple de Junon. À Homère, en effet, *auctor* implicite de l'*Iliade* peinte, répond, sous la figure de Dédale, sculpteur des portes de bronze et héros emblématique de l'art alexandrin, un autre auteur implicite en qui on peut reconnaître quelqu'un proche d'Apollonios: l'œuvre de Dédale, qui a ciselé l'histoire tragique de sa vie et de celle de son fils, Icare, est une épopée mythologique composée en tableaux selon les règles de l'art alexandrin et d'une veine analogue à celle des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. Le jugement que porte Virgile sur cette œuvre paraît lui-même ambivalent: l'admiration extatique et l'émotion manifestées par Énée devant la beauté, le réalisme et l'émotion émanant de cette œuvre sont contrebalancés par l'invitation pressante de la Sibylle à cesser cette lecture pour accomplir le sacrifice rituel: "Ce rappel aux devoirs de la piété, écrivais-je, équivalait à une condamnation éprouvée par les Troyens et, partant, de l'œuvre de Dédale. Mandataire de l'auteur et son porte-parole, la Sibylle exprime ici le jugement négatif que celui-ci porte sur le modèle épique qu'il a lui-même exposé dans l'*ekphrasis*, laissant entendre par là que son épopée historique sera supérieure à l'épopée mythologique qui n'est que beauté émouvante et virtuosité stérile". Et l'on sait que de telles épopées ne manquaient pas à Rome. Mais il en est une à laquelle on songe tout particulièrement: les *Argonautiques* de Varron de l'Aude, qui firent l'admiration du jeune Virgile et dont il semble s'éloigner désormais (sans en oublier les leçons poétiques).

Virgile, Livius et Ennius

Une seconde hypothèse concerne précisément le rapport de Virgile à Homère tel qu'il est institué et pratiqué par le poète dans le récit d'Énée. Considérée sur le plan de l'histoire littéraire implicite, la leçon par l'exemple que délivre Virgile avec le

⁶⁸ A. DEREMETZ, *op.cit.*, chp. I,5.

récit d'Énée contient l'affirmation d'une rupture avec les formes directes et serviles de l'imitation d'Homère, dont le prototype est fourni par le vieux Livius Andronicus, en faveur d'une voie originale, garante de la spécificité romaine. Cette voie, à n'en pas douter, dans l'esprit de Virgile comme dans celui de ses contemporains, a été ouverte par Ennius, le *pater* fondateur qui a su créer une épopée nationale en associant harmonieusement la matière homérique et la forme alexandrine à la réalité romaine.

Mais Virgile montre, me semble-t-il, que, dans cette voie ennienne, il entend se distinguer de son modèle. C'est en ce sens, en effet, que j'ai, au début de cet exposé, proposé d'interpréter la scène de la rencontre entre Énée et sa mère déguisée en chasserresse, au livre 1⁶⁹, en m'appuyant sur deux hypothèses: la première consistant à déceler dans les paroles liminaires d'Énée une nouvelle confidence de Virgile qui exprimerait ainsi, disais-je, "sa réticence envers un récit soumis au déroulement, chronologiquement ordonné, de tous les événements de l'histoire vécue par le héros" et l'autre consistant à lire dans l'emploi du terme *annales* une allusion à l'épopée d'Ennius. Je voudrais revenir brièvement sur cette interprétation et répondre à l'objection, qu'on pourrait lui opposer, qu'elle accorde une importance exagérée à une formule dont la fonction première serait, d'abord, de contribuer à camper la personnalité, pudique et réservée, du héros et, ensuite, de souligner l'incongruité d'un long récit en de pareilles circonstances. Certes, mais on ne peut manquer de remarquer aussi, en premier lieu, qu'une telle réticence est exprimée dans un langage codé que l'on voit émerger dans la *Poétique* d'Aristote (particulièrement aux chapitres 9, 23 et 24)

⁶⁹ Aux questions de celle-ci ("Mais vous, qui êtes-vous donc? Ou de quelles rives êtes-vous venus? Et où dirigez-vous votre route?" [1,369-70]), le héros répond aussi brièvement que possible, en se bornant à mentionner les précisions qu'elle attend et qui expliquent sa présence en Libye (sa patrie d'origine, son identité et son statut d'exilé, le but de son voyage et l'allusion à la tempête qui l'a rejeté sur les côtes).

et accompagner la tradition critique jusqu'à l'*Art poétique* où Horace se moque des récits épiques qui "remontent, pour dire le retour de Diomède, à la mort de Méléagre et, pour raconter la guerre de Troie, aux deux œufs [de Lédà] (v. 146-7)"; et, en second lieu, que la contiguité des termes *origine*⁷⁰ et *Annales* qui, dans un tël emploi⁷¹ en poésie, est un hapax, nous renvoie à un contexte qui englobe tout à la fois Caton, l'historiographe, et Ennius, le poète épique. On supposera donc que nous avons là une pièce supplémentaire à ajouter à notre dossier et qui nous suggère que Virgile, dans l'art poétique en acte qu'il délivre dans son œuvre, invite ses émules à ne pas composer d'épopées qui, comme les chroniques⁷², suivent pas à pas le cours des événements depuis une première origine indéfinissable et ne maîtrisent pas la trop abondante matière qui leur est offerte, comme Ennius qui donna à ses lecteurs une œuvre interminable en 18 livres!

Cette œuvre d'Ennius, d'ailleurs, dans sa dimension homérique⁷³, est mise en scène par Virgile dans l'*Énéide*. C'est ainsi, en effet, que je lis la description, empruntée à Homère, du bouclier d'Énée dont le sujet est, comme celui des *Annales*, "l'histoire de l'Italie et les triomphes des Romains" (8,626),

⁷⁰ C'est du reste par cette question de l'origine (*causas*) que Virgile commence son poème (1,8-11).

⁷¹ Remarquons que, même devant Didon, Énée évite soigneusement de faire le récit année par année de ses épreuves.

⁷² Sur l'opposition poésie/chronique, voir ARIST. *Po.* 9 et 23.

⁷³ De mon point de vue, Virgile se distingue aussi de son prédécesseur non seulement en prônant une autre forme d'homérisation (si Ennius a fait une épopée homérique sur un sujet romain, Virgile fait une épopée romaine sur un sujet homérique), mais aussi en recourant à un autre procédé de la représentation de cette homérisation. Le récit d'Énée oppose, en effet, une représentation métaphorique interne, intégrée à l'action, de l'origine homérique de l'épopée virgilienne à la représentation externe d'Ennius qui, au début de ses *Annales*, reprend la vieille fiction hésiodique, modernisée par Callimaque, du songe pour se présenter comme un *alter Homerus*, issu lui-même par palingénésie du paon dans lequel l'âme d'Homère avait migré (cf. LUCR. 1,120 sq.). Un argument en faveur de ce que j'avance peut être trouvé, me semble-t-il, dans le fait que Virgile reprend cette prétention d'Ennius à son compte dans le discours d'Anchise, mais en la généralisant à la Romanité toute entière, puisque les Romains y sont décrits naissant des Grecs, comme Ennius, par palingénésie.

cette histoire romaine à venir, comme l'épopée d'Ennius elle-même. Le bouclier, *non enarrabile textum* (8,625), m'apparaît ainsi comme l'image même de l'histoire de Rome, centrée autour des Enéades, et sa description comme le simulacre d'une épopée qui, telles les *Annales*, célèbre cette histoire⁷⁴, s'opposant en cela aux épopées mythologiques qui chantent un destin individuel malheureux, comme celle que figurent de manière suggestive les portes de bronze ciselées par Dédale.

Mais placer ainsi le sujet de l'*Énéide* en amont de celui des *Annales*, n'est-ce pas une bien habile façon pour le poète de se placer lui-même en amont de son modèle et de créer ainsi l'illusion que c'est de l'*Énéide* que naissent les *Annales* d'Ennius et que le vrai *alter Homerus*, *pater* de l'épopée romaine, c'est lui-même, Virgile?

L'Énéide: télos et arché

Un tel manifeste poétique implicite repose enfin sur une autre prétention qui nous ramène pour conclure à la question du genre: l'*Énéide* se donne, à l'image de Rome, comme un modèle téléologique, c'est-à-dire comme accomplissant idéalement la logique du genre épique fondé par les Grecs. De même que Rome prétend avoir assuré le triomphe de la civilisation qui est née en Grèce, de même l'*Énéide* prétend-elle constituer l'aboutissement absolu de l'histoire poétique née en Grèce et illustrer une conception du genre épique dans lequel convergent, en lui donnant sa définition idéale, tous les genres qui sont nés de l'épopée d'Homère, poèmes cycliques, tragédies, élégies, et tous les modèles qui se sont succédé dans l'histoire de la poésie, modèle esthétique comme Apollonios et modèle national comme Ennius⁷⁵. Miroir d'une tradition recomposée à

⁷⁴ Le fait que le bouclier évoque des événements qui, vu leur date, ne pouvaient faire l'objet du récit ennien, importe peu.

⁷⁵ L'anti-alexandrinisme que j'ai relevé chez Virgile ne concerne bien sûr que le plan thématique; l'esthétique virgilienne est essentiellement alexandrine.

laquelle il donne un sens, le poème de Virgile se donne comme le lieu de la (re)fondation de l'épopée, qui boucle un cycle pour en ouvrir un autre où il jouera le rôle de nouveau modèle.

Quant au récit d'Énée, il apparaît moins, dans un tel dispositif autoréflexif, comme l'image en réduction de l'épopée qui l'inclut que comme celle de son archétype: simulacre prélatin d'Homère, il apparaît comme le point de départ d'une génétique textuelle⁷⁶ qui conduit d'étape grecque en étape latine à l'*Énéide* de Virgile, l'*alter Homerus*. Ce qui suppose, mais la question reste encore ouverte et je ne l'approfondirai pas ici, que le rapport de similitude, voire de specularité, que l'on peut déceler entre ce récit d'Énée et l'épopée entière, comporte la marque d'une distance et d'un écart traduisant le processus de perfectionnement qui accompagne l'histoire de l'épopée latine.

Que dire alors d'Ovide qui choisit pour sujet de son épopée de conter les commencements absolus de l'histoire du monde et de ses habitants, histoire dans laquelle s'inscrivent tout à la fois les mythes cosmogoniques, les légendes anciennes sur les dieux et les hommes, les aventures des héros grecs et, à son terme, l'origine de Rome et son histoire en cours, c'est-à-dire pour le moins Hésiode, Homère, Aratos, Ennius et Virgile lui-même? Et si ce choix signifiait une surenchère en forme de clin d'œil à la prétention virgilienne? Comme si notre Ovide voulait rappeler à son glorieux prédécesseur que sa prétention est celle de tous les poètes et de toutes les œuvres et qu'il convient d'admettre qu'il n'existe jamais rien qui ne puisse être dépassé, en vertu de la loi du temps qui fait que toute fin est toujours un commencement.

⁷⁶ Chez Virgile, l'intertextualité s'inscrit donc dans la temporalité.

DISCUSSION

E. Fantham: Thank you for your persuasive reading of Aeneas' bipartite narrative in *Aeneid* 2-3 as Virgil's counterpart to *Iliad* and *Odyssey*, and as completing his equivalent of the Phaeacian banquet at which Demodocus' songs call forth Odysseus' retrospective narrative.

I am still a little unhappy, however, with the final step you take, in suggesting that the *Aeneid* presents itself as a teleological model, fulfilling "la logique du genre épique fondé par les Grecs", and itself reconstructs and gives meaning to this epic tradition ("une tradition recomposée à laquelle il donne un sens"). Does it follow necessarily from Virgil's incorporation of counterparts to *Iliad*, *Odyssey* (and perhaps cyclic epics) that he saw himself as refounding epic and opening a new cycle? It seems to me that your argument points more to presenting him as believing he had consummated epic, as Rome had consummated history. But surely it is wiser to confine ourselves to the relationships with past literary history which you have established and acknowledge that we cannot know how (or whether) he conceived the future of epic.

A. Deremetz: L'idée que je défends, sans la développer, dans le paragraphe final auquel vous faites allusion est que Virgile, comme d'autres poètes de son époque, présente dans l'*Énéide* une histoire de la poésie gréco-romaine, et plus précisément du genre épique, centrée autour de son œuvre. Cette histoire auctoriale, manifestement téléologique, contient, selon moi, deux enseignements principaux: le premier, que vous soulignez, est que l'*Énéide* est implicitement décrite par Virgile comme le terme idéal et l'aboutissement de l'histoire du genre épique, depuis sa naissance en Grèce, et le second est que cette épopée

réalise la fondation d'une poétique de la romanité spécifique et autonome (Virgile se décrit comme un Homère romain); ce qui laisse entendre que, comme la Ville dont elle célèbre la naissance, cette œuvre est assurée de la pérennité, étant féconde en œuvres à venir qui se réclameront d'elle. En disant que Virgile suggère avoir ouvert la voie à une poésie réellement romaine, je ne prétends donc pas qu'il se prononce sur l'avenir du genre épique, mais qu'il affirme simplement le caractère exemplaire de son entreprise.

A. Barchiesi: Due punti non collegati fra loro. Lei ha notato come Didone reagisce al racconto di Enea come a una sorta di testo epico esemplare: *quae bella exhausta canebat*. Forse vale la pena di notare che Enea introduce il suo racconto con la frase *sed si tantus amor casus cognoscere nostros* (2, 10). Nel contesto dell'innamoramento di Didone che lega insieme la premessa e la fine del racconto di Enea, le parole *si tantus amor* non possono evitare di avere risonanze un pò ironiche. Questo ci ricorda un'altra grande novità del racconto di Enea rispetto alla tradizione epica, il fatto di essere inquadrato in una storia amorosa.

Tornando sul problema della temporalità, vorrei anche notare che fra l'inizio del libro II et la fine del III c'è un senso di forte progressione anche temporale e forse intertestuale. Al principio Troia esiste ancora e la storia omerica ha lasciato tracce sulla terra del lido, tracce che i Troiani esplorano (2, 28-30 *hic... hic*). Alla fine del III libro c'è stato una sorta di slittamento in avanti. Le tracce sono ora dei *sillages* di rotte acquatiche, che non possono essere veramente seguite o ripetute. E dopo le avventure del III libro, Enea conclude con un catalogo di colonie greche in Sicilia che appare notevolmente più moderno rispetto al mondo di Ilio, e che forse dipende dalla trattazione delle città di Sicilia negli *Aitia* di Callimaco, un testo molto più moderno di Omero (e un testo anch'esso caratterizzato da storie narrate a banchetto). Si direbbe che la storia abbia fatto un notevole slittamento in avanti, e questo conferma l'idea dei libri II-III come ricapitolazione di una lunga dinamica letteraria.

A. Deremetz: À la première observation sur l'emploi de *amor*, j'avoue avoir peu de choses à ajouter au commentaire d'Alessandro, si ce n'est que l'inscription du récit épique dans un contexte amoureux est déjà virtuellement présente dans l'*Odyssée* d'Homère, et cela même si les sentiments de Nausicaa ne donnent pas lieu à de grands développements; quant à la valeur de cet emploi, je la verrais plus tragique qu'ironique. Concernant le second point, je suis reconnaissant à Alessandro d'avoir excellemment complété mon étude des figures de l'imitation sur deux plans: d'une part, en mettant très justement en relation les traces laissées par les Grecs sur le rivage de Troie (livre 2) avec le sillage du navire d'Ulysse (livre 3), et, de l'autre, en intégrant à cette problématique de l'imitation en acte sa dimension alexandrine (en relation notamment avec le livre II des *Aitia* de Callimaque), que j'ai laissée volontairement de côté.

E.A. Schmidt: À propos de la structure binaire du récit d'Énée et de la réflexion de la structure binaire de l'*Énéide* dans celle-ci, je voudrais vous renvoyer à un cas analogue dans l'*Odyssée*. Le chant de Démodocos sur le cheval de Troie (*Od.* 8, 499-520) semble réfléchir la structure narrative de l'*Odyssée* en tant que ce récit ne commence pas avec le début des événements, mais à un moment plus avancé. Ἐνθεν ἑλὼν (*Od.* 8, 500) correspond à τῶν ἀμύθεν (*Od.* 1, 10); voir à ce propos Kl. Rüter, *Odyseeinterpretationen*, Hypomnemata 19 (Göttingen 1969), 39.

Quant aux larmes versées par Énée quand il regarde la version picturale de la guerre de Troie (*Aen.* 1, 459: *lacrimans*), elles me semblent correspondre à celles que verse Ulysse (*Od.* 8, 522: δάκρυ δ' ἔδευεν) après avoir entendu le chant de Démodocos sur le Cheval de Troie.

A. Deremetz: Merci de ces utiles précisions, qui me paraissent tout à fait fondées.

St. Hinds: Your thoughts on "Énée aède" are very much in sympathy with P. Hardie's suggestion of a "metapoetical symbolism"

in Aeneas' vision of the ghost of Hector (*Aen.* 2, 268 ff.): "the hero of the *Iliad* hands over to the hero of the *Aeneid*, just as the Roman Virgil takes over the epic mantle from Homer" (P. Hardie, *The Epic Successors of Virgil* [Cambridge 1993], 102). Also "the presence of Homer in Hector is also suggested by Virgil's imitation in this episode of the dream of the shade of Homer with which Ennius opened his *Annals*... [Virgil] displaces the poet's dream on to the hero of the poem, but retains a metapoetic reference to the poet's own place in a scheme of succession" (102-3).

Helpful too (in a general sense) to your perspective are intra-textual echoes of the *Aeneid*'s incipit phrase — *arma virumque* —, which often encode something metapoetic: e.g. the early threat to the poem's (literal and poetological) voyage encoded in the shipwreck of *Aen.* 1, 119: *arma virum tabulaeque et Troia gaza per undas*.

A. Deremetz: Je me réjouis de ces deux observations, la première parce qu'elle témoigne d'une convergence d'interprétation sur le statut du héros et la seconde, parce qu'elle confirme la fécondité d'une méthode de lecture dont il y a sans doute encore beaucoup à attendre grâce, notamment, aux nouveaux outils d'investigation textuelle que nous offre l'informatique.

J.P. Schwindt: En Allemagne, tout récemment, on a parlé (R. Gleis) de la destruction du cosmos narratif virgilien par Ovide. Une telle opinion pose aussi le problème de la temporalité spécifique des œuvres, Ovide ayant, selon elle, substitué à la téléologie virgilienne un désordre temporel, c'est-à-dire un état chaotique composé (quel oxymore!), d'une façon qui n'est plus historico-politique ni seulement mythique, mais surtout esthétique. Ainsi, le nouveau commencement, dont vous avez parlé, serait la conséquence non seulement d'un changement thématique, mais aussi d'une nouvelle structure narrative. Partagez-vous cet avis?

A. Deremetz: Ce que je pressens, à vous écouter, de la thèse d'un ouvrage que je n'ai pas lu me semble tout à fait intéressant voire convaincant, car j'ai la conviction qu'Ovide a bien compris le message virgilien et sa prétention finaliste et qu'il n'a de cesse de le dénoncer, avec prudence et habileté. Mais vous comprendrez que le temps me manque aujourd'hui pour traiter une question aussi vaste qui mériterait à elle seule qu'on lui consacre un séminaire comme le nôtre.

M. Citroni: Mi riferisco all'ultimo paragrafo in cui si parla di ἀρχή e τέλος. Che Virgilio avesse l'ambizione di portare l'*epos* latino al suo τέλος è certo probabile. Questa generazione di poeti sente ormai di rappresentare sul piano letterario la 'maturità del tempo' augustea. Questa ambizione di Virgilio è espressa nel modo più esplicito nel proemio del III libro delle *Georgiche*. Ma mi chiedo in che senso Virgilio si sentirebbe ἀρχή dell'*epos*, venendo dopo Ennio e anche dopo Nevio: la composizione del *Bellum Poenicum* non pare fosse piattamente 'ciclica', se le 'origini' erano esposte all'interno della esposizione storica (ipotesi probabile anche se non sicura).

Le *Metamorfosi* sono un'epica del tutto diversa da quella di Virgilio: ma in un certo senso realizzavano un progetto abbozzato da Virgilio nella VI *Egloga* (e, in estrema sintesi, nel canto di Climene nel IV libro delle *Georgiche*).

A. Deremetz: Votre question, qui rejoint celle qu'a posée E. Fantham au début de cette discussion, me renforce dans l'idée que l'introduction tardive, et non commentée, de ce terme est plus troublante qu'utile. Néanmoins, outre l'idée, sur laquelle je viens de m'exprimer, que Virgile, en se prétendant *alter Homerus*, revendique un rôle fondateur, celui d'une véritable poétique de la romanité, je considère que le poète associe ses prédécesseurs à la préhistoire latine du genre, en raison notamment de la manière, servile et peu conforme à la réalité romaine, dont, selon lui, ils imitent leurs modèles. De mon point de vue, Virgile prétend inaugurer une nouvelle pratique

imitative correspondant à la définition de la romanité et lui donner une valeur normative pouvant servir de référence à ses successeurs.

S'agissant de votre seconde remarque, à laquelle j'adhère totalement, je ne peux mieux la commenter qu'en vous renvoyant à l'excellente analyse proposée par notre collègue St. Hinds dans son livre *Allusion and Intertext*, où il démontre qu'Ovide construit un projet poétique dans lequel il assigne à Virgile le rôle de prédécesseur qui n'a fait qu'ébaucher imparfaitement ce que lui-même réalise pleinement; et, ce faisant, il conteste à Virgile l'honneur d'avoir élevé le genre épique jusqu'à son τέλος.

E.A. Schmidt: Pour introduire un élément de *ludus* spéculatif dans notre discussion, je vous livre le fruit d'une rêverie: comme dans le premier vers de l'*Énéide*, *virum* était le premier mot de l'*Odusia* de Livius Andronicus; de même *arma* ouvrait le *Bellum Poenicum* de Névius — le *ordior arma* des *Punica* de Silius Italicus semble attribuer une certaine vraisemblance à cette hypothèse — (du reste, le sixième des vers du *Bellum Poenicum* commence par — *o*); et quant à *Troiae qui primus*, on peut penser qu'une expression comparable se trouvait dans le proème des *Annales* d'Ennius, au commencement d'un vers ou dans la même position que dans le vers de Virgile.

A. Deremetz: Si votre rêve pouvait devenir réalité, j'en serais ravi, car on pourrait alors interpréter ce premier vers de l'*Énéide* (auquel, du reste, on ne pourrait plus contester cette place liminaire) comme un condensé d'histoire littéraire immanente. Ce faisant, en effet, Virgile suggérerait de façon magistrale que son épopée parachève la tradition épique latine en réalisant l'union de la manière homérique et de la matière romaine et qu'il est bien l'*alter Homerus* romain.

V

ELAINE FANTHAM

ROMAN ELEGY: PROBLEMS OF SELF-DEFINITION, AND REDIRECTION

There may well be no other genre of Roman poetry whose literary history has been so completely determined by its own practitioners as elegy. As a result aspects of the genre other than the critical values and intentions of individual elegists remain unresolved: the question of its models or origins in Hellenistic elegy, has barely advanced after a century of discussion since Jacoby¹, and should perhaps be discarded as a false problem. Again although 'objective' narrative elegy was practised by Propertius (1.20; 3.15; 4.4,6,9 and 10) and Ovid (as a recurring element in his *Fasti*) without any explicit comments by the elegists themselves, it was left to Richard Heinze at the beginning of the twentieth century to investigate the distinctive nature of elegiac narrative in *Ovids elegische Erzählung*, work since modified by the studies of Hermann Tränkle, Peter Knox and Stephen Hinds². It is not, of course, surprising that the

¹ F. JACOBY, "Zur Entstehung der römischen Elegie", in *RhM* 60 (1905), 38-105.

² See R. HEINZE, *Ovids elegische Erzählung*, Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-Hist. Kl., 71,7 (1919) = *Vom Geist des Römertums*, ed. E. BURCK (Stuttgart 1960), 308-403; H. TRÄNKLE, "Elegisches in Ovids Metamorphosen", in *Hermes* 91 (1963), 459-75; P.E. KNOX, *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry* (Cambridge 1986), and S. HINDS, *The Metamorphoses of Persephone* (Cambridge 1987).

elegists themselves have left no comment on a matter of technique such as the divergence of elegiac narration from the formality of epic narrative, but they are also silent on other aspects of their tradition. I would suggest that the elegists' affirmation of elegy as intrinsically 'subjective' love poetry persistently skewed the wider reality of their own individual record and of the genre's achievements at Rome.

For the elegists, defining their genre and its poetics largely took place through two procedures; firstly the enumeration of an apostolic succession, to which each elegist attached himself: consider Propertius 2.34, Ovid's listings in *am.* 1.15 and 3.9.61f. (of which more below) and the 'autobiography', *trist.* 4.10, or his extended list of love poets in the apologia of *trist.* 2. Secondly the elegists defined their work in formal terms: content as determined by metre: *materia conveniente modis* as Ovid puts it, or to follow Wimmel's more nuanced comment, *Stoff und Stil*³. Wimmel in fact through his study of the programmatic invocation of Callimachus by Augustan poets determined most subsequent critical analyses of elegiac self-positioning, as scholars either followed his assessment of Callimachean *recusatio* poems and proems, or reacted directly against it.

Without discounting Wimmel's careful and detailed analysis of texts both within the elegiac tradition, and beyond it in Virgil's *Eclogues* and *Georgics* and Horace's *Epistles*, I would like to use his discussions to reopen the question of the poets' overt and concealed purposes in their programmatic poems. Wimmel rightly distinguishes between the poems of *recusatio* which simply profess inadequacy to tackle the more ambitious or heroic themes offered by the Augustan achievement, and the rarer poems that seem to attempt this 'grander' material, but then acknowledge their own failure. Some scholars like Gordon Williams have stressed that within the shorter elegiac compass these poems are in fact meeting the imagined demand, conferring honour upon

³ W. WIMMEL, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Hermes Einzelschriften 16 (Wiesbaden 1960).

Augustan military or political and moral achievement⁴. Others have seen the depicted failure as evidence that Propertius or Ovid wanted to discredit the panegyric genre they seemed to attempt⁵. What is never considered by modern critics is the possibility that Augustan elegiac (or lyric) poets actually wanted to expand their themes beyond the erotic material expected by their public. To this question, and to Wimmel, we shall need to return.

Over the last twenty years, however, three new critical approaches have developed towards Roman elegy, at least in France and the English-speaking world: one is to search elegiac texts, sometimes against the grain, for political messages rejecting or deriding the Augustan ethos⁶; another, more productive, approach has applied to Roman elegy its concern with problems of poetic identity and reflexivity. This is at its best and most stimulating in the clear presentation of its theoretical basis of our colleague Alain Deremetz's *Le Miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*⁷. As he has shown, poetic

⁴ On *recusatio* see G. WILLIAMS, *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford 1968), 46, 50, 56, and 102-3, arguing that supposed pressure on the poets from Maecenas to write on Augustus' *res gestae* is "an invention. It provided a framework in which they could both praise the regime and express their own views on the themes appropriate to their own poetic ideals and the sources of their inspiration". See also 300-303 and 557-8.

⁵ I support G. WILLIAMS' protest (*Change and Decline. Roman Literature in the Early Empire* [Berkeley 1978], 79-86) against the assumption that Ovid would deliberately deflate his own passages of formal panegyric. The most nuanced position on the issue of anti-Augustanism in Ovid is St. HINDS' recognition ("Generalizing about Ovid", in *The Imperial Muse: Ramus Essays on Roman Literature of the Empire*, ed. A.J. BOYLE [Berwick, Victoria 1988], 1-34) that a text could provide different readings for different readers. In Hinds' judgment Ovid's techniques of expression allowed both Augustus and the wide republic to find in his panegyric language what they were seeking to understand.

⁶ Attitude is the most difficult element of any text to calibrate. See Duncan F. KENNEDY, "Augustan' and 'Anti-Augustan': Reflections of Terms of Reference", in *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, ed. A. POWELL (Bristol 1992), 26-58; and *The Arts of Love. Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy* (Cambridge 1993). For a nuanced assessment of various Ovidian texts see A. BARCHIESI, *Il Poeta e il Principe. Ovidio e il discorso augusteo* (Bari 1994; now translated as *Poet and Princeps* [Berkeley 1997]).

⁷ Villeneuve sur Ascq 1995; see especially 1-71 and on elegy 351-409.

reflexivity includes both articulated aesthetics and allusive intertextuality. The third approach, which I have taken, supplements these critical techniques by re-reading the 'biographical' content of the 'subjective' elegies as encoding statements about the author's poetic career and designs. Thus the poet's experience in suffering or making love becomes a kind of allegory for his experience in writing about it and his erotic disillusionment serves to motivate and justify a change of direction.

Note that this last statement presupposes that Latin elegy was inherently, and not coincidentally, love elegy. One of my main concerns is to trace how Roman elegists, having embraced the temptation of writing elegy predominantly about the ordeals of love, withdrew from its compromising limitations in order to release their art, and encompass new themes⁸. For in the sum of their work Tibullus, Propertius, and especially Ovid show themselves aspiring to virtually the whole amazing spectrum of speech acts, social functions, and themes that (as Cameron has shown in his study of Callimachus⁹) were explored not only by archaic Greek elegy but by its Hellenistic counterpart.

Elegy before Ovid

I would like to start from the motif of succession outlined above, and in particular from the first Augustan instance of this theme, not *in* elegy but, it has been persuasively argued, *about* elegy. The work of Cornelius Gallus, the earliest Roman elegiac poet, did not survive beyond the first century of our era¹⁰,

⁸ On the range of themes inherited from Hellenistic elegists, see the introduction, pp.4-16, of my commentary, *Ovid: Fasti. Book IV*, Cambridge Greek and Latin Classics (Cambridge 1998).

⁹ *Callimachus and his Critics* (Princeton 1995), esp.149-53; 289-91; 312-5 and 388, and more briefly in "Genre and Style in Callimachus", in *TAPA* 122 (1992), 305-312.

¹⁰ The last critic who implies familiarity with Gallus's elegies, is Quintilian, in his stylistic survey at *inst.* 10.1.93, *Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus*.

leaving critical estimates to depend on the 'immanent' assessment of his peers. Admired by Virgil and treated as a model by Propertius and Ovid, Gallus has suffered a severe loss of reputation from the disappointing quality of the two elegiac quatrains and detached line of the Qasr Ibrim papyrus generally attributed to him¹¹: David O. Ross in particular, a distinguished critic of Latin poetry, seems to have been silenced by this unwelcome sample of the poet he reconstructed with such enthusiasm in *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*¹². However, the first 'Augustan' poetic succession is invoked in Virgil's tribute to Gallus at *ecl.* 6.64-67, 69-72:

*tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum
Aonas in montes ut duxerit una sororum,
utque viro Phoebi chorus adsurrexerit omnis;
ut Linus haec illi divino carmine pastor...
dixerit: 'hos tibi dant calamos (en accipe) Musae,
Asraeo quos ante seni, quibus ille solebat
cantando rigidos deducere montibus ornos.
his tibi Grynei nemoris dicatur origo,*

...

From this sequence conveying the shepherd's pipes from the Muses first to Hesiod, then Gallus¹³, Ross argued that the poet's aition of Apollo's Grynean grove (*Grynei nemoris... origo*) was composed in elegiac distichs, like his more famous love elegies: Indeed he suggests that Gallus composed *only* in this

¹¹ Taken as they stand the two quatrains from Qasr Ibrim are neither elegy nor epigram: the best explanation, if they are indeed the work of Gallus, is that they are either extended incipits (but they seem more like closure of a poem than its opening) or excerpts chosen by the writer of the papyrus for a commonplace book. See J.A. FAIRWEATHER, "The Gallus Papyrus; a new interpretation", in CQ 34 (1984), 167-174.

¹² Ross's book inevitably went beyond the evidence, and the merits of its later chapters are damaged by his hypotheses about Gallus; see the review of E.A. SCHMIDT, in *Gnomon* 51 (1979), 433-6.

¹³ Linus does not seem to be part of this chain, but a figure from Bucolic itself (*pastor*). See D.O. ROSS, *op.cit.*, 21-3, 28, 34-6 and 118-20 and the discussion below of OV. *am.* 3.9.23-4.

metre, writing learned aitiological poetry before or even as part of his four books of *Elegies*. At first the allusion to Hesiod seems to militate against this; did not Hesiod write exclusively in hexameters? But if Callimachus can cite the Muses' appearance to the shepherd Hesiod as model of his own elegiac inspiration at the beginning of the *Aitia*, the statement of generic precedence can be related to *Stoff und Stil*, without concern for metre. In fact it is highly likely, as Ross suggests¹⁴, that the genealogy itself is doubly 'immanent' literary history, quoted by Virgil's Silenus from Gallus' own claims, made in awareness of Callimachus' precedent. The scholiastic tradition can hardly be relied on, either for Euphorion or for Gallus, as it probably depends on inference from Vergil¹⁵. But while Ross admits that there is no material evidence that Euphorion, the poet of the aitiological Grynean grove, ever wrote elegy: he claims that Gallus himself

"wrote only elegy. Furthermore... Gallan elegy was rich in myth, capable of such highly sophisticated aetiology as that on the Grynean Grove, could become on occasion pastoral, and defined self-consciously a new role for the poet as the representative of a long tradition of inspired singers". (p.48)

Professor Schmidt has brought out the fallacies in Ross's account of Gallus' poetry, and has convinced me that we cannot

¹⁴ *Op. cit.*, 34-6, citing R. REITZENSTEIN, "Properz-Studien", in *Hermes* 31 (1896), 194-5 and Fr. SKUTSCH, *Aus Vergils Frühzeit* (Leipzig 1901) as well as W. WIMMEL's more tentative endorsement (*op. cit.*, 235 n.3).

¹⁵ From the scholiasts and grammarians Ross cites Filagrius on *ecl.* 10.50 *Chalcidico idest Chalcis civitas in Euboea, in qua fuit Euphorion, qui Euphorion distichico versu (sidus illi a conversu LM, sidiis iliaco usu P) usus est*. That Gallus himself wrote even his Grynean grove in elegiacs is suggested by Diomedes in *GL* I 484 Keil: *quod genus carminis praecipue scripserunt apud Romanos Propertius et Tibullus et Gallus, imitati Graecos Callimachum et Euphoriona*: Servius and Servius auctus on *ecl.* 10.1 are neutral: *Gallus... fuit poeta eximius; nam {et} Euphorionem, ut supra diximus, transtulit in Latinum sermonem et amorum suorum de Cytheride scripsit libros quattuor*. But even Parthenius' suggestion in his preface that he was offering Gallus material εἰς ἔπη καὶ ἐλεγείας, does not guarantee that Gallus' version of Euphorion was composed in ἔπη, or necessarily stood outside the corpus of his elegiac poetry.

know when or in what metre Gallus adapted his material from Euphorion. It would seem most likely that he used the same metre as his model, but there is no subsequent record of Gallus, save as an elegist and master or model of elegists: despite the implications of *ecl.* 10.50-51 *Chalcidico quae sunt mihi condita versu / carmina*, there his profession of changing to a pastoral mode (*pastoris Siculi modulabor avena*) may cover a different reality, that the Grynean aition was abandoned and remained unsung. Virgil's allusions were written for those who knew, and never intended to provide us with literary history.

So we are reduced to Gallus's erotic role in the unambiguous elegiac successions, starting with Propertius's canon at 2.34.85-94:

*haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro,
Varro Leucadiae maxima flamma suae;
Haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli
Lesbia quis ipsa notior est Helena;
Haec etiam docti confessa est pagina Calvi,
Cum caneret miseræ funera Quintiliae.
et modo formosus quam multa Lycoride Gallus
mortuus inferna vulnera lavit aqua.
Cynthia quin etiam versu laudata Properti,
Hos inter si me ponere fama volet.*

But what, commentators have asked, are *haec*?¹⁶ Propertius has just interpreted Virgil's *Eclogues* as love-poems, *Werbende Dichtung*, and rapidly assimilated the less adapted Hesiodic *Georgics* to them: such were the poems of Varro of Atax, Catullus and Calvus (note the elegiac epithets *lascivus*, *doctus* and *miser* and the autobiographical hint of *confessa*). It is Gallus who links

¹⁶ Cf. e.g. H.E. BUTLER and E.A. BARBER (Eds.) (Oxford 1933), *ad* 81, p.261: "Haec cannot refer to the *Georgics* or to Virgil's work as a whole, since it is clearly picked up by *haec quoque* (87) which refers to the poetry of love. We have therefore a reference to erotic poetry in general... The allusion of *hic* (83) will be the same, with special reference to the *Eclogues*. The digression to the *Georgics* (77-80) forms a clumsy interruption. There is, however, no remedy, save the transference of 77-80 to follow 66..."

Propertius to the earlier poets, bearing even in death the wounds inflicted by Lycoris¹⁷. Although the bond between all these predecessors need not be love *elegy*, it is certainly poetry about love. But most readers have interpreted Propertius's verses as a miniature history of Roman elegy, equated with love elegy. As Ross has suggested, Propertius himself contributed through the love poems of his *Monobiblos* to creating this narrower generic image¹⁸. Certainly Propertius provided Ovid with the sequence which he acknowledges in *am.* 3.9.60-66, and in its purest form at *trist.* 4.10.51-54:

*Vergilium vidi tantum: nec avara Tibullo
tempus amicitiae fata dedere meae.
successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi;
quartus ab his serie temporis ipse fui.*

But these generic canons can be deceptive in more ways than one, not only in what or whom they exclude. It is natural for each new poet to drop the earliest of his predecessors for the sake of a neat succession; but he can also deceive by inclusion. Ovid knew that the history of elegy was not the same as that of love poetry, and shows it in his *Apologia of trist.* 2. There he presents a virtual history of Greek and Roman poetry in a maximal list of all who wrote about love. The Roman listing moves from slanted accounts of Ennius and Lucretius' themes to the *furta* of Catullus and Calvus (2.427-32), through the lesser neoterics to the *furta* of Varro of Atax (440). He then adds erotic works by three serious senatorial figures (Hortensius, Servius and Sisenna), before he culminates in the canonical succession of *trist.* 4.10, that is, Gallus (2.445-6), Tibullus (2.447-464), and Propertius (2.465-6).

I have already briefly anticipated my main argument — that Roman elegy slipped into identification with love elegy because

¹⁷ This despite the known fact that Gallus killed himself for political reasons, because Augustus had repudiated him as a friend.

¹⁸ See e.g. D.O. ROSS, *op.cit.*, 51-2.

of the success of Gallus' quasi-autobiographical love elegies¹⁹ and their imitation in Propertius' *Monobiblos* 'Cynthia'. I hope to extend this argument by illustrating how Ovid too had to work to extricate himself from this autobiographical trap fostered by popular taste. It was not enough that he himself provided in *am.* 1.1-3 a clinical observation of his entrapment by Cupid, first into love poetry, then into a love-affair as the necessary raw material. Ovid would need all of the third book of *Amores* to demonstrate the exhaustion of personal love poetry and justify its abandonment. This is not to dispute Conte's shrewd analysis of Ovid's detached and ironic rewriting of love elegy, first in the subjective *Amores* then in the objective didactic *Ars*: however, my concern is not with "Amore senza elegia", but with elegy before and after it became identified with subjective love poetry — 'Elegia senza amore'²⁰.

Before holding Propertius responsible for this narrowing of focus, we must return to the field harvested by Wimmel, that of Propertius's professed reluctance to epicize, and its implications for what he *was* willing to write.

Let us start with the extravagant 2.10, partly to recall some of Wimmel's criteria of interpretation, but also because it can be heard echoing behind a particularly complex shift of direction by Ovid in the third book of *Amores*. Wimmel has argued, after examining Propertius' Callimachean symbology in light of the *Aitia* prologue, that the poet associates the symbol of the untouched meadow with an emphasis on his subject matter, but uses the symbolism of the untrodden path when emphasis

¹⁹ B.M. GAULY, *Liebeserfahrungen: zur Rolle des elegischen Ich in Ovids Amores*, Studien zur klass.Philol. 48 (Frankfurt/M. 1990), 33-40, has successfully challenged the tradition from Franz Skutsch to D.O. Ross that Gallus gave the title *Amores* to his four books *amorum suorum*. On the instability of book titles at Rome see N. HORSFALL, "Some Problems of Titulature in Roman Literary History", in *BICS* 28 (1981), 103-14.

²⁰ This is a deliberate inversion of G.B. CONTE's "L'amore senza elegia: i Rimedi contro l'amore e la logica di un genere", in *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio* (Milano 1991), 53-94.

is on stylistic or methodological innovation²¹. Thus in Callimachus' thought a new path must precede or accompany new material; logically to be sure, a new path is necessary in order to reach any new destination. With this in mind we are ready for Propertius 2.10:

*Sed tempus lustrare aliis Helicon choreis
et campum Haemonio iam dare tempus equo.
iam libet et fortis memorare ad proelia turmas
et Romana mei dicere castra ducis.
quod si deficiant vires, audacia certe 5
laus erit: in magnis et voluisse sat est.
aetas prima canat Veneres, extrema tumultus
bella canam quando scripta puella mea est.
nunc volo subducto gravior procedere vultu.
nunc aliam citharam me mea Musa docet. 10
surge, anime, ex humili! iam, carmina, sumite vires!
Pierides, magni nunc erit oris opus²².*

The extant verse of Callimachus does not imply that he ever felt under pressure to encompass a military theme, and Cameron has rightly suggested that the poet was rejecting the material and scale, not of epic, but of undisciplined catalogue elegy²³. For Propertius, in contrast, both the preeminence of the epic tradition and the strength of Roman interest lay in warfare: his readers would assume that in proposing a different kind of dance, he was contemplating a change of metre as well as tone. But any judgments on the genre are distanced by the parade of symbols. Besides genres the poem must bridge cultures and epochs, from heroic Greek to contemporary Roman: so he passes from the Homeric associations of Thessalian, that

²¹ W. WIMMEL, *op.cit.* (above n.3), 110.

²² The text is that of *Sexti Properti Elegiarum libri IV*, ed. P. FEDELI (Stuttgart 1984). For earlier discussions see G. WILLIAMS, *Tradition and Originality in Roman Poetry* (above n.4), 50 and 558; W.R. NETHERCUT, "Propertius, *Elegy II.10*", in *SO* 47 (1972), 79-94, and J. WARDEN, "Bella satis cecini", in *CJ* 73 (1977), 19-21.

²³ Cf A. CAMERON, *Callimachus and his Critics* (Princeton 1995), 305-12: "Genre and Style".

is Achillean, war-horses to a couplet composed of the most basic terms in Roman war-narrative, which sets Rome's present leader on a Homeric level. Only the opening line and final couplet (25-26: *nondum etiam Ascraeos norunt mea carmina fontis, / sed modo Permessi flumine lavit Amor*) present the poet in a generically determined Greek landscape. The poet is ready for battle, with boldness to compensate for lack of strength. But at 7 this resolve gives way to deferral, justifying postponement of battle poetry (*tumultus, bella*) until his youth and love poetry are ended²⁴. In lines 9 to 12 Propertius raises his voice, illustrating, with gently self-parodic intent, the new tone and *magnum os*. He puts on a sterner countenance (*subducto... vultu*) and is schooled by the muse in the new theme (*aliam citharam*) as he urges his heart to rise from humble diction (*surge, anime, ex humili*)²⁵, and his verse to gather strength. But even the Muses' teaching cannot sustain the poem, which falls away, just as Calliope explicitly deflects his ambitions in 3.3.39-40 *contentus niveis semper vectabere cyncis / nec te fortis equi ducet ad arma sonus*.

Modern scholars have often belittled 2.10, but it impressed Ovid, who took it as basis for his self-positioning in *am.* 3. For Ovid's echoes of Propertius are not simply homage to a predecessor, but imply that he is himself embarking on a similar poetic change of direction.²⁶ Since 3.1 plays not on the standard contrast of elegy and epic, but that of elegy and tragedy, Ovid substitutes the Bacchic thyrsus²⁷ for Apollo's dances as symbol of the new spirit desired:

²⁴ Propertius expands on this relationship between age and poetic theme in 3.5.15-48, as does Ovid in the opening elegy of *am.* 3.

²⁵ *Ex humili* probably marks stylistic plainness, the opposite of *magnum os*: cf. HOR. *carm.* 3.25.17, and *epist.* 2.1.250-1 *sermones... repentes per humum*.

²⁶ On the relationship between PROP. 2.10 and OV. *am.* 3.1, see M. LABATE, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana* (Pisa 1984), 32, "un precedente significativo della poetica elegiaca ovidiana, uno spunto per quella che diverrà, in Ovidio, la precarietà della poesia d'amore".

²⁷ Also found incidentally at PROP. 3.3.35.

*"tempus erat thyrso pulsum graviore moveri
cessatum satis est: incipe maius opus.
materia premis ingenium; cane facta virorum:
"haec animo" dices, "area digna meo est."
quod tenerae cantent lusit tua Musa puellae,
primaque per numeros acta iuventa suos.
nunc habeam per te Romana Tragoedia nomen:
implebit leges spiritus iste meas". (am. 3.1.23-30)²⁸*

Tragedy claims the virtue of epic by designating her content (*materia*) as *facta virorum*: she relegates Love elegy to youth (*per numeros acta iuventa suos*²⁹) and demands a change of metre as well as genre: the proposed genre will be a *maius opus* worthy of the poet's spirit (*animo... digna*) as it rises to match tragedy's generic requirements. And how does Ovid end book 3? With the same images of thyrsus and threshing floor, but with an extra ingredient — the heroic horses inherited from Propertius:

*corniger increpuit thyrso graviore Lyaeus:
pulsanda est magnis area maior equis.
imbelles elegi, genialis Musa, valete,
post mea mansurum fata superstes opus. (am. 3.15.17-20)*

Propertius too sees his elegies as *imbelles*. In 2.1 he had claimed that the fates would not give him the power to lead heroic forces into battle (*ut possem heroas ducere in arma manus*, 18) a phrase that could as well evoke the exhortatory elegies of Tyrtaeus and Mimnermus as narrative military epic³⁰.

When the theme of war (in epic or elegy) returns in book 3, it is again deferred in favour of his positive programme, which

²⁸ This and subsequent quotations from *Amores* are taken from E.J. KENNEY's second edition, Oxford Classical Texts (Oxford 1994).

²⁹ J.C. McKEOWN *ad. loc.* notes the echo of PROP. 3.5.19-20 *me iuvat in prima coluisse Helicon iuventa / Musarumque choris implicuisse manus*, and 2.10.7 *aetās prima canat Veneres*.

³⁰ Cf. from D.E. GERBER's *Greek Elegiac Poetry* (Cambridge, MA 1999) Tyrtaeus 11, addressed to young warriors (véoi) and papyrus 19, also Mimnermus 13 and 14.

now aspires for the first time to the refined verse of Callimachus and Philotas: *exactus tenui pumice versus eat* (3.1.8, cf. *tenuastis* 5). In rejecting the *dura corona* (20) of national annalistic themes in favour of the Muses' *molliā sēta* (19) Propertius combines the imagery of the *Aitia* prologue, (refusing to drive his chariot to the Muses by the broad public track)³¹ with a more Roman choice. It is less often noted that in 3.1 Propertius has masked his turning away from love elegy by the positive shift to new addressees: if, as he himself believed, he had won his fame as a poet of his own experiences in love, he could not afford to lose his public by repudiating love elegy. Instead he can appeal to them in new terms: no longer explicitly as a sympotic audience or as individual readers (cf. 2.24, 25, 26b, 30) but as Romans or Rome herself (3.1.15 and 35; 3.11.49; 3.13.34)³².

All three programmatic elegies in book 3 play variations on the poetological symbols of 2.10, but when Propertius addresses the connoisseur Maecenas in 3.9, he blends Callimachean imagery with a new set of parallels from the visual arts. First a brief analysis of its four sections, alternating focus on Maecenas and the poet:

- A) 1-20 1-4 Maecenas' modesty (*intra fortunam...tuam*); his request
- 5-8 Gnomic arguments for modesty
- 9-16 Analogies from the modesty of visual artists
- 17-20 Gnomic support arguments for modesty.

³¹ Cf. with *lata via* (14) CALL. *Aitia* fr.1.27 δῖφρον ἐλ[α]ῖν μὴδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν; and compare discussion in A. DEREMETZ, 55f., and for Greek lyric M. ASPER, *Onomata allotria. Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos* (Stuttgart 1997) and R. NÜNLIST, *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung* (Stuttgart 1998).

³² There is good comment on Propertius' shift to open address to Rome and Romans in book 3 in the Princeton dissertation of Alison ORLEBEKE, *Aspects of Innovation in Propertius' third book* (1999), 39-45. *Viri*, in 3.4.3 is more specific, addressing the fighting men, or *pubes Romana*; cf. Tyrtæus' address, ὦ νέοι. The concern for his youthful public will continue through 3.1-3, returning in 3.2 (a promise of more love poetry, to reassure his readers), 3.3.47-50, and even 3.9.43-46. But now he presents the new book simply as poetry to enjoy at peace: *quod pace legas* (3.1.17).

- B) 21-34 Maecenas' *vitae praecepta* and *exempla*; his fame (32) and the monuments of his *fides*.
- C) 35-46 Propertius' modest aims and themes; "holding back" (36).
- D) 47-60 Under Maecenas' leadership (*te duce*) Propertius will sing national themes: Maecenas' favour (*fautor*) and guidance (*signa*) will give the poet honour (*hoc... laudis*) as his follower (*in partis... fuisse tuas*).

Does he mean it? Has deferral (*mora*) become a promissory note? James Butrica³³ has recently offered strong arguments for seeing 3.9 as the constructed midpoint, the Contean "proemio nel mezzo"³⁴ of the three books 2-4, which he believes Propertius designed to mirror his artistic progress in choosing between continuing elegies inspired by Cynthia or tackling elegies either Roman epic themes, or learned Hellenistic elegy. While it is difficult to swallow the strongest version of Butrica's thesis, that Propertius intended 2-4 *from the beginning* for collective publication, his linear interpretation of the three books and the positive aspirations of successive 'programme' elegies is in line with other recent readings of 3.9, from Bennett³⁵, to Ross³⁶, to Cameron³⁷. It is easier to accept Butrica's milder hypothesis³⁸, that the books were first published successively, and the effect of development was then imposed upon the collective "Tribiblos" by the calculated composition and arrangement of programmatic elegies.

As Bennett went some way to establish, the most remarkable aspects of 3.9 are not its internal incoherences but its intertextual echoes of Lucretius and Virgil, especially the addresses to

³³ "The *Amores* of Propertius: Unity and Structure in books 2-4", in *ICS* 21 (1996), 87-158.

³⁴ See G.B. CONTE, "Proems in the Middle", in *YCS* 29 (1992), 147-59.

³⁵ A.W. BENNETT, "The Patron and Poetical Inspiration: Propertius 3.9", in *Hermes* 96 (1968), 318-40.

³⁶ D.O. ROSS, *Backgrounds to Augustan Poetry*, 123-5.

³⁷ Alan CAMERON, *Callimachus and his Critics*, 472-5. But Cameron is chiefly concerned to exonerate Callimachus from charges of rejecting epic poetry.

³⁸ *Art.cit.* (above n.33), 157-8.

Maecenas in the *Georgics*. Maecenas is to be the poet's *dux* like Calliope in Lucr. 6.92-95, showing him the way to victory in the race: *te duce ut insigni capiam cum laude coronam*³⁹. In *georg.* 2.39-45 Virgil invokes Maecenas as source of his fame (cf. 3.9.59), and asks his company in sailing his poem on the open sea, then calls on his patron to support him while he still hugs the shoreline:

*tuque ades, inceptumque una decurre laborem,
O decus, o famae merito pars maxima nostrae
Maecenas, pelagoque volans da vela patenti:
non ego cuncta meis amplecti versibus opto.
[...]*

*ades et primi lege litoris oram
in manibus terrae. [...]*

Here surely is the source of both the shore-hugging in Prop. 3.3.23 *alter remus aquas alter tibi radat harenas*, and the fear of sailing in 3.9.4 *non sunt apta meae grandia vela rati* and 35 *non ego velifera tumidum mare findo carina*. But the elegy owes even more to the proem of *Georgics* 3. Both exploit the symbolic glory of racing chariots (*georg.* 3.17-18 = Prop. 3.9.17); both combine backward-shooting Parthians (3.9.54 *Parthorum astutae tela remissa fugae*) with triumphs from east and west (3.9.53 *currus utroque ab litore ovantes*, echoing *georg.* 3.31-33 *fidentemque fuga Parthum versisque sagittis / et duo rapta manu diverso ex hoste tropaea / bisque triumphatas utroque ex litore gentes*). Propertius concentrates his Virgilian allusions in the poem's last section: thus *te duce* (47) and *sub tua iussa* (52) reverse in positive form the negatives of Virgil's address to Maecenas: *georg.* 3.40-43 *interea... silvas saltusque sequamur / intactos, tua, Maecenas, haud mollia iussa. / te sine nil altum mens incohat. en age segnis / rumpe moras*. Like Virgil Propertius

³⁹ This may be a footrace, or perhaps another chariot contest: compare the incomplete sentence at 6.47 *quandoquidem semel insignem conscendere currum*. We have the same metaphor in Prop. 2.10.23, if we follow Goold, in adopting Markland's emendation *inopes laudis conscendere currum* for Mss *culmen*.

acknowledges, but unlike him prolongs, delay, cf. 3.9.36 *tota sub exiguo flumine nostra mora est* with *georg.* 2.45-6 *non hic te... /... per ambages et longa exorsa tenebo*; and 3.42-3 *en age segnis / rumpe moras*.

Like book 3 as a whole, the poem reflects diverging aims and attitudes⁴⁰. There are still elements of delay, implicit in Propertius's self-portrayal as a young half-trained horse needing gentle guidance — "take up the indulgent reins of my unformed youth", (*mollia tu coeptae fautor cape lora iuventae*) (3.9.57) — Propertius is returning to the age-related excuses of 3.5⁴¹. But in 3.9 the poet claims to be a "follower" of Maecenas' preaching and practice who will succeed by his help. And his plans include the first sketch of the aitiological and loyalist program fulfilled in book 4, with the Palatine legend of Romulus and Remus as well as the victory of the future Augustus Caesar over Cleopatra: and this Propertius celebrates almost immediately, in 3.11.

The address to Maecenas has put more aesthetic symbology on parade than the poet has ever arrayed before. And from now on the variety of poetic material expands: as Butrica demonstrates, Propertius is both reaching out in new directions with varied generic colouring, and indicating his frustration in love⁴². Although 3.10 and 3.16 are addressed to and about Cynthia, both 3.12 and 3.20, still concerned with love, presuppose other relationships; 3.13 and 3.14 deal with aspects of contemporary Rome that deter the pursuit of love: women's

⁴⁰ Compare G. WILLIAMS' comment (*Tradition and Originality*, 558) on the tension in 3.1, 3.3 and 3.9 between themes of peace and private life and the great events of Roman history: he earlier notes (p.56) "movements of sentiment" [in these *recusatio* poems] "so that the serious tone can be taken up and dropped, and made to alternate with more light-hearted comment by the author, for instance, on his own weakness".

⁴¹ *Coeptae*, literally "just begun" is taken as active by most editors; e.g. "patron of the youthful work I have begun", G.P. GOOLD. The request to serve as charioteer is remodelled in *OV. fast.* 1.25-6 to Germanicus *vates rege vatis habenas, / auspice te felix totus ut annus eat*.

⁴² J. BUTRICA, *art.cit.* (above n.33), 139-40.

greed and inaccessibility, to which 3.15 adds "her" jealousy and 3.19 lustfulness: 3.17 promises a thanksgiving hymn to Bacchus, a grand dithyramb thundering with Pindaric spirit — aspiring like 2.10 beyond the *humile*, and setting aside his deprecation of 'thundering' in 2.1⁴³. The invective elements in these elegies foreshadow the formal renunciation of his love for Cynthia, more directly heralded by 21 and 23. If we had only Propertius' third and fourth books we would never have been content to equate Roman elegy with the limited variations of personal love poetry. Elegies like 3.18 and 3.19 are as full of *doctrina*, both ethnological and mythological, as Callimachus himself.

Ovid and the Amores

It was the public who preferred *Amores*, and expected the ordeals of love from elegy. This is the reason for Ovid's preface, when he begins *am.* 1.1 with a teasing show of resistance to love and its poetry, diverting responsibility onto Cupid and his inflammatory contagion. Why ever were the five books of his first edition reduced to three, unless he was in some way dissatisfied with what he had produced?⁴⁴ It is unlikely they were technically weak; far more likely that he felt their material to be repetitious. Ovid even repeats the claim of being forced by love to abandon 'higher' poetry as he enters book 2. But as he moves into the final book of *Amores* we cannot expect the poet to alienate his public by open rejection of continued 'autobiographical' love elegy, or by declaring his intent to move on. This is surely the point of Tragedy's rebuke and Ovid's weak demurrer in 3.1: he introduces his own procrastination of

⁴³ Cf. 3.17.39-40 *haec ego non humili referam memoranda coturno, / qualis Pindarico spiritus ore tonat* with 2.10.11 *surge, anime ex humili*, and 2.1.39-40 *sed neque Phlegraeos... tumultus / intonet angusto pectore Callimachus*, adapting *Aitia* fr.1.20 βροντᾶν οὐκ ἐμὸν ἀλλὰ Διός.

⁴⁴ It will be seen that I take Ovid's prefatory epigram literally, despite N. Holzberg's arguments.

alleged "marching orders"⁴⁵ in order to reconcile his audience to the coming change.

So how does Ovid reposition himself in this final book of *Amores* to escape the confines of love elegy? It is time to return to *Amores* 3 for a linear analysis. My concern is not, of course, with any kind of autobiographical inference about Ovid's experience, or with the absolute chronology of these elegies, but with the effect he has sought by the arrangement of elegies put before us. However the opening and closing poems need a brief chronological comment. Although McKeown agrees with Hollis that 3.1 and 3.15 alike were probably composed after the rest of their book for the first edition, it is difficult to see why they could not have been composed for the later, three-book, version⁴⁶. Like the late poem 2.18 they speak of Ovid's engagement with tragedy in terms which suggest that he has a tragedy well under way. But the only firm datings in book 3 are too early to be useful⁴⁷.

In 3.1, Ovid's 'choice at the crossroads', Elegy is personified both by her physical appearance as a finely clad beauty with a loving gaze, perfumed hair and a charmingly lopsided gait⁴⁸ and by her speech. This promotes Elegy's generic self-image as a light or fickle creature like Cupid, well matched to her subject matter. Once again it is the other genre, in this case the tragic buskin, that is *durus*. And Elegy comically materializes

⁴⁵ Cf. 3.15.16 *aurea de campo vellite signa meo*.

⁴⁶ Compare J.C. McKEOWN (Ed.), *Ovid: Amores*. Vol I: *Text and Prolegomena* (Liverpool 1987), 74-5, and the Chronological Appendix in A.J. HOLLIS (Ed.), *Ovid. Ars Amatoria*. Book I (Oxford 1977), 150-51.

⁴⁷ These are the defeat of the Sygambri in 16 B.C., and Tibullus' death (in 19 if we accept Domitius Marsus' implied date to the year of Virgil's death; but see V. BUCHHEIT, in *Philologus* 109 (1965), 104-120 on the probable dating of TIB. 2.5 to 18/17 B.C.

⁴⁸ See the fascinating analysis of this encounter in terms of three dramatic genres by A. DEREMETZ, 67-71, and J.C. McKEOWN (Vol. I, Prolegomena, s.v. "doctrina") noting the double allusion to Callimachus' vision of the Graces in *Aitia* fr.7.10f., and Prodicus' fable of Hercules' choice between Virtue (Tragedy, since *virtus* is implied by her material of *facta virorum*) and Pleasure (Elegy). Only the limping pentameter is peculiar to Elegy.

herself as the love-note or tablets pinned to a door and exposed to passersby or stuffed in a maid's bosom. So this Elegy is still love elegy, still boasting of her utility as *werbende Dichtung*. But successive poems in book 3 will gainsay her claims; the poetic *persona's* love affair is going awry in more ways than one, and Ovid uses the failure or backstaging of love itself to convey the exhaustion of specifically love elegy⁴⁹.

Thus 3.2, the most provocative and optimistic poem of the book, depends for its outcome on an imaginary rerun of the chariot race to gratify the girl's vows by letting her favourite win; but it postpones the hopes and vows of the seducing poet beyond the frame of this elegy: *alio cetera redde loco* (3.2.84). The next poem shows the lover-poet betrayed, deploring the fact that his girl has perjured herself without divine retribution, while the gods are angry only with "us men". The next elegy (3.4) again presupposes her infidelity, but takes an opposite rhetorical stance: it denounces the futility of surrounding a modern girl with guards, contrasting the self-imposed chastity of heroines like Penelope; addressing the "Vir" Ovid treats the infidelity of his girl as proof of her desirability, and a social asset to the man who will enjoy the gifts and convivial hospitality of her many friends. But *rusticus est nimium, quem laedit adultera coniunx* (3.4.37) may be a good line for a *Praeceptor amoris*: it is no motto for personal love elegy; with such inversion of the romantic code the genre itself must perish.

Omitting the spurious 3.5⁵⁰ we come to 3.6, a magnificent poem, which takes as its pretext that the poet is cut off from reaching his beloved by a stream in spate; he considers poetic

⁴⁹ With all respect for the arguments of J.C. McKEOWN in his section "Arrangement" (*op.cit.*, 95-6) I do not believe that 3.13 is the only poem that clearly "foreshadows the end of the collection". The symmetrical relations with poems in book 1 that McKeown observes are in no way incompatible with the heightened sense of frustration and despair which is their cumulative effect. In this it will be seen that I am closer to the analysis of Niklas HOLZBERG in *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung* (Darmstadt 1990), 109-118.

⁵⁰ On which see E.J. KENNEY, in *CQ* 12 (1962), 1-31 and *Agon* vol.I.

solutions like supernatural vehicles and rejects them outright as the *prodigiosa... mendacia vatum* (17), something that will never happen: and thus reaches his intended theme. The loves of rivers (celebrated in a lost work of Callimachus) fill 60 lines of the elegy, of which the last 34 retell the myth of Ilia's pregnancy and her rescue through marriage to the Joseph-like river Anio. Twice within this splendid poem, however, we are reminded of the failures and banalities of our world, in the poet's denial of supernatural travel *nec tulit haec umquam nec feret ulla dies* (18) and his abuse of the stream as no noble river with a proud name (89, 91) but a random run-off of rain, snow and mud unfit for the traveller to drink.

In 3.6, then, the poet lover was frustrated from reaching his girl; in 3.7 he has access, but his own virility fails him. Here at the heart of the book the poet is driven to denouncing his own member; having overcome all the usual obstacles — *optabam certe recipi; sum nempe receptus / oscula ferre, tuli; proximus esse. fui* (47-8) — he has failed as a man (59-60; *nec vir ut ante, fui*). McKeown carefully notes the difficulty of calculating the central elegy of this book, given the possibility that 3.5. is inauthentic and 3.11, which he prints as a single poem, can be construed as either single or double. As he argues, out of the four combinations only two would give a clear central poem, and it would be the lament for Tibullus, certainly a symbol of the death of love elegy. But whether we include 3.5 or omit it, the numerical centre of the verses in this book will occur in 3.7.⁵¹ And after this failure as a lover he will show in the next elegy that he has failed as a poet: *et quisquam ingenuas etiam nunc suspicit artes / aut tenerum dotes carmen habere putat?* His poems have been able to reach the girl but he has not; she praised (or thanked? *cum bene laudavit*) him, then shut the door in his face. Values are inverted and the impoverished poet is perceived

⁵¹ Without 3.5 there are 844 verses; the midpoint between 422/3 occurs before 3.7.65 *nostra tamen iacere velut praemortua membra*. Including 3.5 there are 890 verses, and the midpoint comes at 3.7.46/7.

as a barbarian, while the blood-spattered soldier is preferred. As in 3.4, he invokes the gods, blaming Jupiter's bad example of corrupting Danae in the form of gold, as he blames men for the harmful effects of civilization, but these arguments annul in advance the desperate final appeal for divine intervention: if only some god would take pity on a neglected lover and turn this ill-gotten wealth to dust! The fiction of the successful lover poet is falling apart, as neither the lover nor the poet succeeds in enjoying his love.

In 3.9 Elegy herself, now seen not as provocative but as woe-ful, is asked to weep and tear her hair for the dead Tibullus; poetry is unavailing just as father Apollo wailed lament for Linus contrary to the bent of his lyre (*invita... lyra*, 24)⁵². Again the gods have failed, or proved powerless to defend pious men and sacred poets (cf. 17, 35-44). But in a final note of hope Ovid echoes Tibullus' own expectation of going to Elysium, where the youthful Catullus and Calvus⁵³ will greet him, and Gallus *si falsum est temerati crimen amici* (63): Tibullus will be their companion, adding himself, not explicitly either to elegists or to love poets, but to the band of devout men (65-66).

Next 3.10 makes the summer *anniversarium Cereris* and its enforced *secubitus* for women a pretext for mythological and aitiological elegy, as Ovid presents a first cause for this ritual celibacy in the passion of Ceres for Iasius and the famine brought on by her emotional conflict of love and shame, opposing it to the more obvious and conventional origin of the festival in celebrating the recovery of Persephone. This preoccupation with *sacra*, along with the unmediated narrative of the festival of Faliscan Juno in 3.13, reflect Ovid's developing

⁵² In this allusion (3.9.23-4) et *Linon in silvis idem pater 'aelinon' altis / dicitur*, as in 3-4, Ovid is surely evoking the supposed origin of the elegy in lament, for which see D.E. GERBER (Ed.), *A Companion to the Greek Lyric Poets* (Leiden 1997), 93-132.

⁵³ Catullus and Calvus both seem to have died young, but perhaps *hedera iuvenalia cinctus / tempora* (61-2) is worded to suggest the youthful nature of their love poetry.

poetic interest in the sacred Calendar that will emerge as *Fasti*. The poem or pair of poems 3.11/11b echo Catullus' famous "lover's conflict" of resistance and surrender (poem 8, ending *at tu Catulle destinatus obdura*)⁵⁴ as well as alluding to the safe-coming of Propertius' ship into harbour in the *renuntiatio amoris* that closes book 3⁵⁵. But his farewell to love is instantly reversed as he succumbs, despite his girl's offence against the gods and her partner's rights (*socialia iura*), to the prevailing winds of desire (51).

3.12, like 3.8, marks the failure of love and condemns the futility and mendacity of poetry: Ovid's praise of Corinna has made his beloved into common property and stirred up the gods against him. His own *ingenium* (8) is to blame, since he wilfully sang of Corinna instead of epic sagas. Now poetic success has brought about emotional ruin, and love poetry, instead of functioning advantageously as *werbende Dichtung*, has actually damaged his (imaginary) love. If only he had sung less well (*aversis... Musis*, 17) she would not have been prostituted. But the second half of the poem shifts to demolish even the fiction of Corinna. As in 3.6, he protests that poets should not be trusted, since their licence is unbounded; *exit in immensum fecunda licentia vatum* (3.12.41). Thus contradictory arguments condemn love elegy both for inventing a mistress, and for her imagined betrayal.

After the ritual details and aition of Halaesus in 3.13 only 3.14 remains before Ovid abandons the field. It carries to the logical conclusion the increasingly dominant theme of deception and betrayal. Just as *am.* 1.4 luxuriated in deceiving his mistress's partner in public as well as in private,⁵⁶ and 3.4 derided that partner for complaining at deception, just as 3.8

⁵⁴ On interpretation of this poem since 1920 see D.F.S. THOMSON (Ed.), *Catullus* (Toronto 1997), 226f.

⁵⁵ *Iam mea votiva puppis redimita corona / lenta tumescentes aequoris audit aquas* (3.11.29-30) = *ecce coronatae portum tetigere carinae* (PROP. 3.24.15).

⁵⁶ The deceiver is now himself deceived; compare the inversion in 3.11.23-4 of the secret signals once addressed to Ovid as interloper in 1.4.17-20.

culminates in lamenting that the same partner welcomes the wealthy soldier as his mistress's lover but excludes the poet, so finally Ovid addresses the woman, urging her at least to pretend she is not betraying him. In 1.4 he had asked her to lie to him about her sexual activities with her protector: now he acts as if he were her legitimate protector, and she were flaunting her sexual activities with others. Promiscuity (*prostare*) has taken over in both 3.12.8 and 3.14.11, forcing the poet to ask the impossible, that he should knowingly let himself be deceived. Once love is dismissed, it is time to dismiss love poetry in the final poem, *am.* 3.15.

Ovid after the Amores

Ovid was still to write the four didactic books which retain love as their ostensible theme: but these distance and neutralize it, cancelling its elegiac pathos by treating it as an unreal art or game: it is the didactic, not the sentimental or erotic element that defines their genre and tone. But Ovid had still three major bodies of non-erotic elegy before him. In the proem to the aitiological *Fasti* he would pass over love as theme, remodelling the elegists' old 'excuse' from epic. Instead of singing of Caesar's warfare (*arma*) he had chosen to sing of his *sacra*. Like Propertius in 3.9, he appeals to his patron to give him the necessary lead and ensure the success of his poem, but there is no falling away. The poem moves forwards and even when honouring Augustus' highest title, *Pater Patriae*, in *fast.* 2.119-144, his too weak *ingenium* and his *elegi* rise to the supreme challenge:

*quid volui demens elegis imponere tantum
ponderis? heroi res erat ista pedis.* (2.125-6)

His protest is only a rhetorical *praemunitio*, a ritualized gesture to generic traditions; Ovid launches fearlessly into the revered title *sancte Pater Patriae*, and the people's universal love. Only when he approaches April, the month of Venus, in *fast.* 4 will

Ovid conjure up the ghost of love elegy past and recant his recantation of *am.* 3.15.

The situation is again changed in the exile poetry, for now Ovid's *ingenium* and his poetic success as *praeceptor amoris* are his offence; hence the first poem of *Tristia*, addressed to his volume, insists on its *titulus* as proof of its innocence (*trist.* 1.1.67-68), but takes that title as already given. These new poems conform to the generic *querimonia* of *Ars poetica* 75⁵⁷, or the *flebiles modi* mocked by Horace in the elegiac Valgius (*carm.* 2.9.9): We recall *flebilis*... *Elegia* from *am.* 3.9.3. Other words besides *tristis* and *flebilis* signal the mode; *miser*, and *infelix* with its double force of both suffering and causing misfortune⁵⁸, and *mei casus* (*trist.* 1.5.45; 1.8.19), restoring to its true reference the language melodramatically lavished on mere sexual frustration at *am.* 1.12.1 *flete meos casus: tristes rediere tabellae. | infelix hodie littera posse negat*.

Two elegies, 1.6 and 1.7, reverse the direction of his eroto-didactic elegy: 1.6 as *praeconia* (35) of his wife's loyalty; and 1.7 (on the unpublished *Metamorphoses*) which rejects the ivy crown, as proper to *laeti poetae*, not for his brows or circumstances (*temporibus meis* 1.7.4). Yet while 1.6 implicitly repudiates his poetry of *furta*, he grounds it in the tradition of love elegy by recalling Antimachus' *Lyde* and Philitas' *Bittis*⁵⁹. Thus cumulatively, but without an explicit program, Ovid has set the stage for the last new sub-genre of elegy — the poetry of exile⁶⁰. This renewed form of elegiac lament and its generic

⁵⁷ Cf. the *querimonia* Horace rejects at his apotheosis in *carm.* 2.20.22, and *querelae* evoked by Cornelia in *PROP.* 4.11.57, *HOR. carm.* 3.11.52; at 3.24.33 *querimonia* are simply complaints.

⁵⁸ *Miser*: *trist.* 1.1.31-2; 1.2.13, 19 and 42; 1.3.40; 1.4.5 etc.; *infelix*: *trist.* 1.1.4 (of the book itself if m.sing., if not of its clothing); 1.7.14; 2.1.

⁵⁹ As McKeown notes, the presence of Ovid's wife in *am.* 3.13 carried him outside the norms of love elegy.

⁶⁰ Other allusions to the book's title as *Tristia* occur at 2.493 *his ego deceptus non tristia carmina feci*; 4.1.15, Achilles' self-consolation; 4.10.112 *tristia quo possum carmine fata levo*; 5.1.47 (echoing 3.1.9) *interea nostri quid agant nisi triste libelli?*, and beyond the *Tristia* cf. *Pont.* 1.1.16, and 3.9.35 *cano tristia tristis*.

propriety is articulated at the opening of *trist.* 3 (1.9-10 *inspice quid portem; nihil hic nisi triste videbis, / carmine temporibus conveniente suis*⁶¹). The same tone is proclaimed as appropriate (*convenire*) in the first poem of *trist.* 5 (5.1.5-6 *flebilis ut noster status est, ita flebile carmen, / materiae scripto conveniente suae* and 47-8 *interea nostri quid agant nisi triste libelli? / tibia funebribus convenit ista meis*). Once again, as in *Amores*, Ovid presents his elegies as autobiography, claiming personal experience and emotion as the proper theme of elegy. For the third or even fourth time Ovid has renewed the potential of his genre.

Epilogue

Why, then, given Ovid's demonstration of the vast range of themes, tones and generic functions available to elegy, from narrative to dialogue, from lament to exhortation, is there no significant Roman elegy — love elegy or elegy on any other theme — after Ovid? For Horace, writing his critical *Epistle to Florus*, the obvious rival preening in the public gaze is the elegist — usually construed as Propertius; *carmina compono, hic elegos: mirabile visu / caelatumque novem musis opus* (*epist.* 2.2.91-2).

Ovid's poetic successors, the unnamed *minores* of *trist.* 4.10.55 were probably elegists like his named predecessors. Of the poets listed in *Pont.* 4.16 five (Montanus, 11-12; Sabinus and Tuscus, 20; Proculus, 32; Capella, 36) were certainly elegists; in the next generation Seneca's personal poetry from exile, or what is credited to him, is elegiac. But move on another generation to the Flavian age and we have a very odd situation: the elegists are not real poets and the poets are not elegists.

We have three independent witnesses. Let us start with Martial, the oldest. He at times names his verses as *scazons* or

⁶¹ The next couplet (3.1.11-12) explicitly blames the limping rhythm of his distich on the length of his journey.

hendecasyllables, but with the elegiac distichs they are all *Epigrammata*⁶². It is other people who write elegy, such as Nerva, "the Tibullus of our age" (8.70) or the imaginary Malisianus who dares to recite verse in Tibullus' meter at the home of Stella, the consular love elegist, or the brothers Unici who write verse worthy of Lesbia or Corinna (12.44). A number of Martial's longer pieces in elegiac distichs, such as the sentimental portrait of his Spanish villa (12.31), or the birthday poem (12.62) in their tone, diction, length and topic could be elegies, but he does not call them so; the only place where he acknowledges writing elegies is one of those exceptions that prove the rule: he also claims to have begun writing epic, tragedy, lyric, and satire (not a distinct meter) before he mentions elegy and finally epigram, but only as a set-up for the competitive versifier Tucca:

*audemus saturas: Lucilius esse laboras
ludo levis elegos: tu quoque ludis idem.
quid minus esse potest? epigrammata fingere coepi.* (12.94.7-9)

So elegy (neatly packed into the pentameter) is seen as trivial compared with the effort of Lucilian Satire, and weightier only than epigrams themselves.

We turn to Statius, who only began to publish his occasional poetry when he had already virtually finished his epic. The topics of his *Silvae* are laments or descriptions of luxurious settings or wedding celebrations, all generically suited to elegy; but he writes hexameters, with the occasional escape into lyric or hendecasyllables. Only when he is celebrating Stella's wedding is Elegy prominent as a third party:

*quas inter vultu petulans Elegea propinquat
celsior adsueto, divasque hortatur et ambit
alternum suffulta pedem, decimamque videri
se cupit et mediis fallit permixta sorores.* (*silv.* 1.2.7-10)

⁶² Compare the discussion of the name *epigrammata* for the poetic genre, and its development at Rome by M. PUELMA, "Epigramma. Aspekte einer Wortgeschichte", in *MH* 53 (1996), 123-39.

His Venus addresses the bride Violentilla, reminding her in Propertian language of Stella's learned poems (*docta... carmina*) known to all the youths and girls of Rome (172-3): in his own person and in elegiac style Statius evokes these lost masterpieces — the prayers and tears and nightlong laments (*questus*) of the lover at the threshold, and the name of his beloved Asteris⁶³ sung through the city morning, noon and night, so that she began to bend her harsh heart and to seem cruel in her own eyes (196-200). Statius' diction is pointedly emotive, designed to conjure up Stella's verse, but the meter is steady hexameters. This will not prevent Statius from calling on all the poets who steal the last foot from the noble epic *qui nobile gressu / extremo fraudatis epos*, (*silv.* 1.2.250-1), Philotas, Callimachus, Propertius in his Umbrian grotto, *nec tristis in ipsis / Naso Tomis divesque foco lucente Tibullus* (254-5)⁶⁴.

Statius knows the elegists so well, but the most recent name is Ovid in melancholy exile; perhaps J.P. Sullivan was right that it was Ovid's exile, seen as punishment for the *Ars amatoria*, that deterred succeeding generations from writing elegy⁶⁵. If only it had! Let us turn away from canonical poets and what do we find? *Scribunt indocti doctique poemata passim* (pace Hor. *epist.* 2.1.117).

Consider Pliny's *Letters*. Those *versiculi* of which he is so proud in *epist.* 5.3 are not necessarily elegiac, but his respectable predecessors whose verse we know about, like Seneca and Nerva, used the meter — we cannot tell what works of Virgil, Accius and Ennius he had in mind. Young Calpurnius Piso's first recital (*epist.* 5.17) was of *Katasterismoi*.

⁶³ Asteris as the poetic name of Stella's beloved is attested only here: Martial refers to her as Ianthis (6.21) a pun not on her lover's name but her own. Not surprisingly neither pseudonym corresponds metrically to her actual pentasyllabic name.

⁶⁴ It is interesting that Ovid has been invoked in terms of his *Tristia* rather than the love-poems so much closer to Stella's erotic verse. The allusion to Tibullus draws on 1.1.6 *dum meus adsiduo luceat igne focus*.

⁶⁵ *Martial: the Unexpected Classic* (Cambridge 1991), 106.

"A learned but rewarding theme", says Pliny, "composed in flowing, delicate, smooth and even lofty *elegi*, ringing the changes of rise and fall, plainness and fullness, sweetness and austerity", all pronounced with blushing youthful vigour. In another letter (*epist.* 6.15) he reports that the knight Passennus Paulus, a proud descendant of Propertius *scribit elegos*. Elegy, along with hendecasyllables, is at home in the amateur recital hall; Sentius Augurinus turns his compliments to Pliny in hendecasyllables (*epist.* 4.27) but when Pliny describes his own development as a poet (*epist.* 7.4) he starts with a now forgotten tragedy (probably in Greek) at the age of fourteen, then the Latin elegiacs he composed against the sea and island where he was becalmed on a voyage; later he tried the hexameter and only then started to write hendecasyllables. In a recent bout of insomnia he turned an anecdote into a dozen hexameters (a sample is offered) then turned to elegiacs (*transiit ad elegos*), and read them to his friends when he got back to the city. Clearly versifying is simply a gentlemanly time-killer.

But if it was the ultimate amateur diversion to produce elegiacs, amateurs like Pliny also used the eleven syllable lines favoured by Martial and occasionally Statius (*silv.* 1.6; 2.7; 4.9). We would expect hendecasyllabic poems to be shortwinded, but Statius' examples are extended (102, 135 and 55 lines).

So perhaps it is not enough to argue, as I am tempted to, that Statius disdained the meter because all the amateurs indulged in it. Is there something intrinsically unsatisfactory about the elegiac distich? I think there was. The poet with something to say, who wants to enjoy the flavour of saying it, the poet who enjoys rich diction, epic epithets and lofty turns of phrase, needs more room to think in; against the scanty eleven feet of the elegiac distich can be set the regular hexameter period of 3 and a half lines, 21 or 22 feet, double the space for complex sentences to flow forwards unimpeded⁶⁶. And this,

⁶⁶ I would add to this the crippling restriction to the bisyllabic pentameter ending which developed with Tibullus and Ovid. In Catullus 68a alone

I believe, did as much to make poets shun elegy as the social factor that amateurs had made it *déclassé*. The form originated for short inscriptions and served that purpose magnificently: Ovid showed that it was ideal for poems to mark an occasion, for conversational exchanges and casual narrative: but it was ill-suited to carry the weight of extended formal poetry, and our Flavians knew it.

pentameters end in rich nouns and verbs like *epistolum*, *restituam*, *perpetitur*, *pervigilat*, *Veneris* and *officium*; the first bisyllable is *petas* (14), then from *mihi* (20) they become more common. This allows more variety of sentence structure and diction since the poet admits even polysyllables like *amaritiem*. No doubt the clash of ictus and accent generated by these polysyllables was a strong musical argument against them, but the rule reduced the pentameter endings to the banal and predictable possessives (*mea*, *tuo* etc.) and verb (*agat*, *erit*, *erat*, *fuit*) and noun (*amor*, *aqua*, *equus*, *onus*, *opus*) forms, preponderantly with an initial vowel.

DISCUSSION

St. Hinds: Your epilogue is extremely thought provoking in the questions which it raises about post-Ovidian elegy — both about how it *was*, and about how it was narrativized in literary-historical terms.

It occurs to me that one can hypothetically reconstruct here an instance of how traditional literary history (in A. Deremetz's terms "l'histoire littéraire lectoriale") may part company from immanent literary history ("l'histoire littéraire auctoriale").

I am convinced that one or more of these post-Ovidian elegists — however amateur and derivative he may have been as an artist — will have included in his verse an immanent literary-historical narrative, explaining that he himself is the inevitable successor of Gallus, Tibullus, Propertius and Ovid, indeed the inevitable *telos* of Roman elegy. However, unlike the succession narrative offered by Ovid himself, this hypothetical narrative will have failed to impress or convince enough readers to gain currency outside the poet's own work: unlike Ovid's narrativization of the history of elegy, this successor's narrative will have failed to find canonization as "l'histoire littéraire lectoriale".

E. Fantham: I am not sure whether I am more charmed or disturbed by your suggestion: in fact, as you know, mediocre elegy has usually survived because it was included in a corpus, or dedicated to imperial personages (*consolatio ad Liviam*), a context that excludes such self-aggrandizement.

A. Barchiesi: Dato che il Suo lavoro è solitamente molto attento anche a una storia letteraria su basi sociali e culturali, posso sottoporLe una narrazione standard della storia dell'elegia

su basi socioculturali e poi chiederLe come si rapporterebbe al suo discorso?

La versione standard di una sociopoetica dell'elegia romana sarebbe che l'elegia acquista prestigio e centralità come zona di contatto fra pubblico e privato, in un'epoca di grandi mutamenti e transizioni (di composizione sociale, struttura politica, rapporti Italia-Roma, costume, ecc.) un'epoca cioè in cui il rapporto di mutua ridefinizione tra pubblico e privato è nevralgico e 'caldo' — e perde prestigio e centralità quando, nel I secolo d.C., il quadro si stabilizza e i rapporti fra pubblico e privato si sono ormai riassetati. La mia non è una professione di fede in questi argomenti ma solo un invito a tenere presente il rapporto fra storia letteraria dalla parte dei produttori e sociologia delle forme letterarie.

E. Fantham: It seems to me that this 'standard' version is too much influenced by the particularities of the Augustan social and political revolution: it treats elegy as inherently resistance-literature, rather than as sentimental personal utterance or learned and allusive mythical narrative. Noone treats Horace's love lyrics or his *Odes* stressing private life and personal withdrawal as resistance-literature. There were other ages when poetry flowered, such as the time of Nero, certainly a period of *otium*, and one which should have fostered an abundant production of personal poetry (provided the Emperor did not feel himself outshone!). Yet elegy did not return.

M. Citroni: La svalutazione di un genere per 'inflazione' può certo essere una ragione importante per la fine di un genere, in quanto può scoraggiare i grandi poeti a impegnarsi. Il suggerimento di E. Fantham è molto interessante. Ma Orazio (*serm.* 1,10,46 s.) ci dice di essersi messo a scrivere satire dopo che avevano tentato *frustra* Varrone Atacino *atque quibusdam aliis*. Dunque quando era già in corso una 'inflazione' del genere. Sia da Hor. *epist.* 2,1,117 *scribimus indocti doctique poemata passim* (l'iperbole è certo scherzosa), sia dall'impressionante elenco di

poeti in Ovidio *Pont.* 4,16 (che ci sarebbero quasi tutti sconosciuti se questa elegia fosse andata perduta) si ricava l'idea di un diffuso diletterismo poetico nei più diversi generi, da cui si stacca ogni tanto qualche figura che viene canonizzata. Ma le ragioni per cui a certe opere viene attribuito valore canonico risiedono nei criteri di giudizio del pubblico e della critica contemporanea; criteri che ci sfuggono largamente. Anche la lirica per noi finisce (o quasi) dopo Orazio. Cesio Basso era stato canonizzato come lirico (Quint. *inst.* 10,1,96) e non era certo un dilettante; ma le sue liriche saranno state davvero molto superiori alle elegie di Stella o di Passieno Crispo, non canonizzate? La satira, genere che mette anch'esso in gioco la relazione tra individuo e società (mi riferisco a ciò che ha opportunamente osservato Barchiesi a proposito dell'elegia) continua a fiorire in età imperiale. Ma è vera fioritura o è sporadica casualità la presenza di due satirici 'canonizzati' nel corso di un secolo e mezzo dopo la pubblicazione delle *Satire* di Orazio? Quanto alla presenza di 'quasi-elegie' in distici in Marziale e di 'quasi-elegie' in esametri o in faleci in Stazio, direi che è in questo periodo che comincia una vera *Kreuzung der Gattungen* nella poesia latina. Finora i poeti latini si attenevano con una certa fedeltà alle regole fondamentali dei generi greci. Da Marziale in poi, fino ad Ausonio e Claudiano, si vanno perdendo i confini tra i generi, specialmente tra i generi 'minori'.

Ho molto apprezzato la lettura di *Amores* 3 come un 'piano di disimpegno' dall'elegia come presunta autobiografia erotica. Ho sempre avuto l'impressione che 3,13 in cui *coniunx*, in evidenza nel primo verso, spezza bruscamente la finzione elegiaca, fosse collocato verso la fine del libro come preannuncio al lettore della prossima fine dell'opera elegiaca. Ora capisco che il progetto di 'disimpegno' ha un disegno più ampio. La posizione di 3,13 avrebbe una funzione di annuncio al lettore corrispondente e inversa alla funzione che credo di aver riconosciuto alla posizione verso la fine del libro di *am.* 2,18 come spiegazione del rapporto tra la prima e la seconda edizione degli *Amores* (M. Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica* [Roma-Bari 1995], 447).

E. Fantham: That is most helpful. Like you I am not sure whether the survival of Persius (*quis leget haec?*) warrants speaking of satire as flourishing between Horace and Juvenal. And as far as lyric is concerned, even if we discount Horace's own remarks (*epist.* 1.19.35-49) about the disappointing reception of his lyric corpus (*carm.* 1-3), lyric was, I think, both too difficult technically for Roman amateurs and required a lightness of spirit that was alien to imperial Rome. And I would hardly describe Quintilian as canonizing Bassus (*si quem adicere velis, is erit Caesius Bassus, quem nuper vidimus; sed eum longe praecedunt ingenia viventium*). Thank you for your reminder about the encroachment of other genres springing from an increasing hybridization (*Kreuzung der Gattungen*). If I have understood you right, you are suggesting that elegy was, as it were, crushed and displaced between the expanded ranges of informal epigram and formal ekphrastic hexameters.

A. Deremetz: Votre exposé m'a semblé confirmer l'importance considérable que la 'confidence' d'Ovide sur la succession canonique des quatre grands élégiaques a jouée dans la vision que l'histoire littéraire nous a donnée de la création élégiaque à Rome. Êtes-vous d'accord avec ce jugement? Et considérez-vous que l'histoire littéraire a survalorisé le propos ovidien? Pourriez-vous aussi me dire quelques mots sur l'absence de Tibulle dans votre catalogue? Faut-il penser qu'à la différence des autres élégiaques il n'a rien dit sur sa pratique, ou peut-on considérer comme possible la présence discrète et masquée de telles considérations dans son œuvre?

E. Fantham: Yes, not only in his reiteration of the canon but by sheer force of personality, as I see it, Ovid as last and most prolific of the elegists has imposed his vision upon subsequent Roman poets, even before Statius, who follows the Ovidian sequence in *silv.* 1.2. But we may be able to prevent Ovid from deceiving us as well. We can see that Ovid's canon, repeated even after he had written *Fasti* and several books of personal

poetry in exile, encourages a narrow reading as a list of love elegists. I believe Statius is the first to associate Ovid with the poetry of the *Tristia*, and does so to make the paradox that even in exile Ovid must have rejoiced at the success of Stella's elegies consummated in his marriage with Violentilla.

Tibullus is an interesting case. I would say that he did not need to emerge from a period of love elegy and disavow himself, but produced both learned Alexandrian elegy (1.7) and bucolic poems of nostalgia for ancestral simplicity even in his first book, indeed in the first poem of that book. And I confess to passing him over because I know of no statements of his that invite a special reading of elegiac tradition or his position within it.

St. Hinds: And I note that Statius's specification of Callimachus and Philitas as Greek exponents of elegy in *silv.* 1.2.250-1 shows the successful conversion of Propertius' rather idiosyncratic choice of these two particular Greek predecessors into a standard narrative of 'lectorial' literary history.

E. Fantham: Yes indeed. Philitas does not even make an appearance in the erudite syllabus of Hellenistic poets taught by Statius's father, according to *silv.* 5.3.156-8.

E.A. Schmidt: Ist Tibull ein Liebeselegiker, oder hat erst Ovid ihn dazu gemacht? Was bedeutet es, dass wahrscheinlich erst und nur Ovid seine Elegien *Amores* genannt hat? (Zum Zweifel am Titel *Amores* für die Elegien des Gallus vgl. B.M. Gauly, *Liebeserfahrungen* [cf. E. Fantham, n.19 S. 191]). Was bedeutet es in Zusammenhang des Tenors Ihres Vortrags, dass keiner der Elegiker für den Dichtungsnamen der Geliebten Venus- oder Liebesanspielungen gewählt hat, trotz Catulls Lesbia (und der Leucadia des Varro Atacinus, die doch wohl eher Sappho- als Apollon-Assoziationen hervorrufen sollte), sondern dass sie, von Gallus bis Tibull, die Geliebte durch ihren Namen mit Apollo (Lykoreios, Kynthios, Delios) verbinden?

E. Fantham: Certainly Tibullus does not introduce either of his poetry books with an elegy that programmatically heralds love poetry. While Propertius's incipit for the *Monobiblos* is *Cynthia prima*, Delia only enters Tibullus 1.1 after Messala and well after Tibullus' programmatic outline of his own simple *Lebensideal*. I would even suggest that his love elegies are less successful than those on rural, religious or ceremonial themes; they show a poverty of invention and inability to develop content in their restless shifting of topics and introduction of new subordinate figures. But without entitling poems *Amores* the other elegists by the prominence they give to their poetically named (and poetically significant) mistress mark their work as love elegy. Only Ovid gives so little particularity to Corinna that he needs to label his collection with the plural "Love affairs" (or poems or episodes of love).

J.P. Schwindt: Die fast vollständige Abwesenheit ausdrücklicher poetologischer Reflexion in Tibulls elegischem *oeuvre* ist in der Tat auffallend. Meines Wissens beschränkt sich der Autor darauf, in 2,5,109-12 die Geliebte als Inspirationsquelle seiner Dichtung herauszustellen (*usque cano Nemesim, sine qua versus mihi nullus / verba potest iustos aut reperire pedes*) und, umgekehrt, in 1,4,61-66 die Poesie zum Medium der Verewigung der Besungenen zu erklären (*quem referent Musae, vivet, dum robora tellus, / dum caelum stellae, dum vehet amnis aquas*). Die Nützlichkeit elegischen Dichtens (als erfolgreich werdendem) wird bald — in Ansehung des strengen Regiments der *puella* — bezweifelt (2,4,13f.), bald mit strenger Gebärde als ausschliesslicher Sinn solchen Dichtens gefordert (2,4,15-20 und 2,6,9-12).

Für die literargeschichtliche Selbstpositionierung des Autors geben dergleichen Bemerkungen nicht viel her, und es ist erstaunlich, dass sich Tibull in der Überlieferung behauptet hat, ohne wie Properz und vor allem Ovid evidente 'Duftmarken' in einem System der literaturhistorischen Selbstbehauptungs- und Legitimierungsversuche zu hinterlassen.

E. Fantham: That is most helpful: your thorough survey does indeed show how little self-conscious trace of his literary principles and purpose Tibullus has left us.

E.A. Schmidt: Kann man Gründe dafür angeben, dass sich das elegische Distichon im Lateinischen so stark zugleich als syntaktische Einheit abschliesst? Denn nur, wenn und weil das der Fall ist, gilt Ihre Überlegung, dass es so wenig Raum für das Denken bot und, wie ich hineinfügen möchte, immer gleich viel Raum. Die Befreiung der deutschen Lyrik in der Mitte des 18. Jahrhunderts bestand in der Aufgabe der immer gleich langen syntaktischen Einheit des Alexandriners und im freien Fliessen der Sätze über die Verse und Strophen horazischer Systeme hinweg. Im alexandrinischen Distichon gab es Enjambement vom Hexameter zum Pentameter und auch vom Pentameter zum Hexameter: ein extremes Beispiel ist Kallimachos, *Epigr.* 20 Pf. Aus den *Aitien* nenne ich an längeren Sätzen nur fr.1,1-6, 25-28, 31-36, sowie fr.110 (*Coma Berenices*) mitsamt Catulls Übersetzung, die einmal einen Satz enthält, der sich über vier Distichen erstreckt (66,7-14).

E. Fantham: I suppose the self-contained distich of Latin elegy might be compared in its constriction to the predominantly endstopped hexameters of Catullus or Lucretius, which Virgil put behind him. But, as you say, the distich itself seems less confining in Catullus and early Propertius than it becomes in Ovid. Perhaps the fixed closure of Ovid's distichs is less noticeable because of the brevity and flexibility of his phrases and sentences within the distich. In any case, his example was, I think, an impediment to the variety of later less nimble elegiac versifiers.

E.A. Schmidt: Wie beurteilen Sie die Elegienzyklen im *Corpus Tibullianum*, so weit sie, auch nach Ihrer Meinung, nach-ovidisch sind?

E. Fantham: I admit to finding Lygdamus and the so-called 'Friend of Sulpicia' so imitative and impoverished in vocabulary and imagination, that they might seem prime evidence for the deterrent effect of Ovid. Clearly Sulpicia is rather limited in vocabulary and expression, but her small scale makes the perhaps deliberate effect of girlish *Schwärmerei* seem fresh and vivid. She is represented by only forty lines, but these are relatively free of metrical containment; they include several enjambements within the distich ([Tib.] 4.7.9-10; 4.10.1-2 and 3-4; 4.11.3-4 and 5-6). In 4.7.7-8, the sentence runs on into a new distich, and 4.12 consists of one six-line sentence, constructed like the complex sentences of four and five distichs that open Catullus 65 and 68a.

M. Citroni: Marziale, di fronte a una estesa produzione di poesia occasionale banale (ben attestata da Plinio il Giovane) reagisce cercando di conquistarsi, proprio in questo genere amatoriale alla moda, una posizione di poeta canonico. Il genere, come vediamo da Plinio *epist.* 4,14,9, non aveva neanche un nome fisso. Marziale, appunto per accreditarsi una posizione canonica, impone alla varietà dei suoi carmi un nome fisso (*Epigrammata*), stabilisce una precisa *Diadoche* dei rappresentanti canonici del genere (Catullo, Domizio Marso, Albino-vano Pedone, Getulico). Usa quasi solo i tre metri prevalenti nei carmi minori di Catullo (distico, scazonte, falecio).

E. Fantham: I am grateful to you for bringing out how Martial has not only enriched the scope of epigram (in his collective sense) but provided the genre with a history. I suspect, however, that the increased variety of his content is not the chief reason for the shrinkage of elegy at any level of distinction in this period. Rather we have a shift of sensibility which promotes personal sentiment inside the family instead of elegiac eroticism.

M. Citroni: Da Marziale si potrebbe ricavare un elemento a conferma della tesi di E. Fantham e di ciò che ha detto poco fa

A. Barchiesi. Di tutta la grande varietà di temi tradizionali dell'epigramma, il solo tema che Marziale *non* sviluppa è quello erotico-sentimentale affine all'elegia erotica augustea.

A. Kerkhecker: Aus unserer Diskussion hat sich für mich eine Spannung ergeben: zwischen einem eher geistes- oder sozialgeschichtlichen Modell, wie es A. Barchiesi charakterisiert hat, und einem Modell auktorialer Selbstbestimmung. Vielleicht sollte man gar nicht versuchen, diese Spannung aufzulösen. Sie wäre dann Teil einer Phänomenologie der 'immanenten Literaturgeschichte'. Scheint Ihnen das sinnvoll?

E. Fantham: Yes, it is not just good sense, but necessary to continue balancing the immanent literary history of our self-centered poets against the familiar and less provocative assessments of critics. You are surely right that we should cherish this tension.

E.A. Schmidt: Liebeselegie, oder allgemein, das Motiv elegischer Lebenswahl, scheint poetisch produktiv gewesen zu sein, so lange in Rom Privatheit faktisch oder ideologisch (im Sinn der überkommenen Verhaltensmuster) umstritten war, von Catull also bis Properz. Für den Liebhaber in Ovids *Amores* ist das Leben der Musse nicht mehr Wahl, sondern selbstverständliche Gegebenheit, weshalb die Liebe dann der schönste Zeitvertreib wird. Das Andauern der *pax Romana* und der unpolitischen Privatheit der Bürger führt schliesslich in neronischer Zeit zum Unbehagen am Frieden, zum Melancholie der Musse (vgl. *Carm. Einsidl.* 2).

E. Fantham: You raise a fascinating new theme. Is it a coincidence that your persuasive reading of the eclipse of elegy leads us back to a more bucolic form of melancholy? Perhaps the *otium* of the pastoral world offered a better mirror of the loneliness generated by the loss of real public life.

VI

STEPHEN HINDS

CINNA, STATIUS, AND 'IMMANENT LITERARY HISTORY' IN THE CULTURAL ECONOMY

'Intertextualities, intertextualities all'
Don Fowler¹ (*in memoriam*)

Introduction: Poets in the material world

A recent book by Tom Habinek, cultural-materialist in its accent, characterizes our usual ways of talking about literary history as overly aestheticized and insufficiently grounded in the socio-economics of literary production:

"The politics of talking about Augustan poetry, indeed of talking about classical Latin literature more generally, is by and large a politics of nostalgia and evasion: nostalgia for a realm of the aesthetic untainted by the vulgar concerns of social and material existence, and evasion of the exploitative political and economic

¹ Epigraph from *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin* (Oxford 2000), 114, a volume which speaks both engagingly and provocatively to the present paper's interests, (esp.) at pp.IX-XI, 111-12 and 171. Perhaps no one has ever written better or more sympathetically than Don Fowler about why it is that we Latinists think and write as we do. I am doubly indebted to Ernst A. Schmidt and to the Fondation Hardt: first for the hospitality which produced the original version of this paper, and second for the forgiving schedule which permitted its revision and delivery as the 2001 Don Fowler Memorial Lecture for Jesus College, Oxford, and also as a Moorehead Lecture at the University of Southern California. My thanks to all the paper's audiences, as also (for further valuable comments) to Catherine Connors, Denis Feeney, Sara Myers and Carole Newlands.

practices that could bring such an ideal to realization, if only for the few".

*The Politics of Latin Literature*²

The challenge is a useful one, even if polemical shorthand leads to some under-reporting of a strong historicist strand which has always been part of the academic tradition of reading Latin poems (more so, perhaps, than modern ones)³. There is nothing new in the tendency of literary studies at large to oscillate between aestheticist and historicist poles as critical fashions and local emphases change; but the present gathering does constitute an opportune moment to acknowledge and to engage with this latest call to historicism. Literary history, despite its name, tends to display a more narrowly conceived interest in history than do many branches of literary studies; and a concentration on *immanent* literary history may seem to render the operations of history narrower and more hermetic still. Habinek's bracing intervention can fairly serve, then, to put us on our mettle.

Although Habinek's discussion has its own intellectual debts and trajectories, an engagement with his position on literary history can in some respects serve also as an engagement with Greenblattian new historicism or cultural poetics, whose broad revisionism "rejects the privileging or bracketing of a self-contained realm of art within society, which an old-fashioned historical approach to literature maintains", in favour of an emphasis on "texts as sites for the circulation of cultural energy and for the ongoing negotiation of power relations within

² T.N. HABINEK (Princeton 1998), 167. For the book's 'cultural-materialist' stance, see e.g. the early statement of alignment with the work of Raymond WILLIAMS: "I share... an abiding interest in the cultural production of meaning and values, past and present, and in the use of language as a material form that relies on specific technologies and structures of communication" (p.5).

³ One of the participants in these *Entretiens* has recently dedicated a book to the project of putting historicist and aestheticist approaches into dialogue with one another: E. FANTHAM, *Roman Literary Culture. From Cicero to Apuleius* (Baltimore 1996).

society" (my quotations come from the introduction to Carol Dougherty's and Leslie Kurke's *Cultural Poetics in Archaic Greece*, another key volume in the current conversation between cultural criticism and classical studies, which puts Stephen Greenblatt in dialogue with an anthropological "poetics of power" formulated by Clifford Geertz⁴).

In accepting these cues for my paper, let me build in a polemical emphasis of my own. There is, I think, an increasing price to be paid for the marked impatience with poetic aestheticism, verging on dismissal, which characterises most versions of the new culturalism. In practice if not in precept, all this revisionary energy, bringing with it new poetic intertextualities with monuments, inscriptions and sociological constructions⁵, is tending simply to sweep aside the familiar intertextual narratives of literary history (narratives of genre, allusion and poetic genealogy); whereas perhaps the real challenge should be to recuperate the old intertextualities, to put them into productive dialogue with the new. While Habinek disavows interest in "a critical practice that mystifies its relationship to contemporary economic and social arrangements", he is of course well aware that the elite Roman poetry which is the target of his (and our) critical practice is *poetry* that mystifies its relationship to contemporary economic and social arrangements⁶. The cultural critic may suspect the formalist tradition of unreflective complicity in the aesthetic self-mystification of the Roman *doctus poeta*; but the culturalist project of critiquing that self-mystification will not advance very far unless it makes full use of the insights gained by recent generations of formalist criticism into the elaborate aesthetic structures and generic

⁴ C. DOUGHERTY & L. KURKE (edd.) (Oxford 1998), 1-12 (quotations from 5).

⁵ Cf. D. FOWLER's [n.1], 171 characterization of "the [critical] market of the early 1990s, where intertextuality with monuments, inscriptions and sociological constructions became fashionable".

⁶ Quotation from T.N. HABINEK, "The Lost Ideologeme", (unpublished) paper for 1996 APA panel entitled *Ovid and the Future of Intertextuality*.

protocols of elevated Roman verse — so that the place of such verse in history can be plotted from the inside out as well as from the outside in. ‘Power’ may be the new critical master-term; but, in poetry, power is something which tends to be most effectively wielded in relation to other poetry and poets, both past and present. Immanent literary history has its own internal power-plays which, if at times rarified, are anything but parochial in the traditions which they mobilize: we should not apologise to historicists, old or new, for seeking to establish these as real history too.

What I shall attempt to do in this paper, therefore, as a contribution to the topic of our *Entretiens*, is to offer two case-studies which explore what is at stake in poets’ gestures of literary historical positionality, and which relate these gestures to other kinds of cultural self-positioning on and off the page in Roman literature and society. In the larger critical context just sketched, my aim is to suggest that investment in the new cultural poetics need not entail any disinvestment from traditional ‘poetic poetics’. My paper offers not so much a sustained argument as rather a pair of snapshots of poets going about their literary business in the material world — one seen disembarking in style from a Bithynian ship, and the other enjoying as a house-guest the amenities of an opulent villa on the Bay of Naples.

*Shipping the spoils*⁷

*haec tibi Arateis multum invigilata lucernis
carmina, quis ignis novimus aërios,
levis in aridulo malvae descripta libello
Prusiaca vexi munera navicula*

Helvius Cinna fr.11 Blänsdorf

⁷ This section was originally conceived as a sort of neoteric sequel to my brief treatment of an earlier *locus classicus* of literary-cum-literal importation, viz. Fulvius Nobilior’s transference of Greek Muse-statues, spoils of conquest, into a Roman religious shrine, and Ennius’ associated introduction of Greek Muses into his *Annales*: S. HINDS, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Cambridge 1998), 52–63, esp. 62–3, with bibl.

One of the axioms which critics of Roman poetry have learned to respect is that sea-voyages described in Latin verse are never just sea-voyages. Regardless of their actual historicity or otherwise, they are metaphors too — and at times specifically programmatic metaphors for poetic composition. For an illustration, we need look no further than our current *Entre-tiens*: in the attractive reading of Alain Deremetz, Virgil is found in *Aeneid* 3 to metaphorize his manoeuvres in epic tradition through the *régate maritime* which interweaves the voyages of Odysseus and Aeneas.

Given this tradition of metaphorical coding, Cinna fr. 11, the point of departure for my first case study, readily unpacks itself as a narrative of immanent literary history⁸. Cinna, who toils over the *Zmyrna* for nine years, is most famous among all the 'neoteric' poets for aligning his poetry with the *recherché* literature of the Hellenistic East; and this epigram on his importation from Bithynia of an exquisite manuscript copy of Aratus, as a gift for a friend, reads as a quintessentially neoteric position statement. The description in the second couplet of the physical properties of the book is really telling us about the style of the poetry which it contains (exquisite, exotic, miniaturist); in particular the use of bark, "a primitive writing-material, [used] as an occasional fad in historical times"⁹, is allusively appropriate to the post-Hesiodic poetry of Aratus, "a modern writing in a self-consciously archaic style"¹⁰. More particularly, the book-description tells us how readily this imported artefact will contribute to the aesthetics of Roman

⁸ Commentary by E. COURTNEY (Ed.), *The Fragmentary Latin Poets* (Oxford 1993), 221-3. Brief discussions by H. TRÄNKLE, "Neoterische Kleinigkeiten", in *MH* 24 (1967), 87-103 at 87-9; G.D. WILLIAMS, "Representations of the Book-Roll in Latin Poetry: Ovid, *Tr.* 1.1.3-14 and Related Texts", in *Mnemosyne* 45 (1992), 178-89, at 179-80; and add now L. MORGAN, in O. TAPLIN (Ed.), *Literature in the Greek and Roman Worlds. A New Perspective* (Oxford 2000), 350-1.

⁹ E. COURTNEY [n.8] *ad loc.*

¹⁰ N. HOPKINSON (Ed.), *A Hellenistic Anthology* (Cambridge 1988), 137; cf. L. MORGAN [n.8], 351.

neotericism itself. It is at least symptomatic, and perhaps more, that this gift dedication speaks the same language as the book dedication of Catullus 1 (1-2):

*cui dono lepidum novum libellum
arida modo pumice expolitum?*

There as here, description of miniaturist style is conducted through description of the physical book, and with overlapping vocabulary (*dono/munera*, *arida/aridulo*, *libellum/libello*); Cinna's very multiplication of diminutives (*aridulo* and *navicula* as well as *libello*) converges with Catullan affectation¹¹. Cinna's *aridulo libello* acquires lexical distinction from the fact that it activates the antique sense of *liber* (this book really *is* bark); contrast Catullus' *lepidum novum libellum*, a *new* book containing, as the bilingual *lepidum / lepton* pun signals, a *new* production of the 'slender' Alexandrian aesthetic famously advertised by Aratus' 'old' book (in the acrostic 'signature' of *Phaen.* 783-7)¹².

If literary histories such as these are encoded in the Aratean book's own physical properties, so too the physical transportation of the book from Asia Minor to Italy, by Bithynian ship, is really about Cinna's desire to import into Latin the tradition of a poet who himself originated in (another part of) Asia Minor. The very boat in which the book travels is, inevitably, a diminutive one, emblematic of the small-scale poetics transferred from Greek poem to Latin importer. More than that, the conceit which links the epigram's two couplets is surely that Cinna the sailor is able to navigate his voyage precisely because of the astronomical knowledge gained by Cinna the poet from

¹¹ E. COURTNEY [n.8] *ad loc.* — though the marked fondness for diminutives in Catullus' polymetrics does not really extend to his own elegiac epigrams: cf. D.O. ROSS, *Style and Tradition in Catullus* (Cambridge, Mass. 1969), 22-5; E.A. SCHMIDT, *Catull* (Heidelberg 1985), 51.

¹² Catullus' punning *lepidum*: B. LATTA, "Zu Catulls Carmen 1", in *MH* 29 (1972), 201-13 at 204 and 210-13; T.P. WISEMAN, *Clio's Cosmetics* (Leicester 1979), 169-70. Aratus' acrostic ΔΕΙΠΗ: D. KIDD (Ed.), *Aratus. Phaenomena* (Cambridge 1997) on *phaen.* 783.

his on-board copy of Aratus. The allusive self-positioning here is further intensified by the epigram's status as a variation of Callimachus' famous epigram on the composition (and the *leptotes*) of the *Phaenomena* (*Epigr.* 27.3-4 Pf.):

... χαίρετε, λεπταί
ῥήσιες, Ἀρήτου σύντονος ἀγρυπνίη

The point of Callimachus' conceit about Aratean wakefulness (*agrypnie*) lies in a playful association between the poet's all-night toil and the nocturnal star-gazing which his astronomical topic requires¹³; Cinna's midnight oil (*lucernis*) moves Aratus firmly indoors and closes off the ambiguity¹⁴ — only to reopen it by reapplying the conceit of simultaneous book-scanning and sky-scanning (as just suggested) to his own Aratus-inspired navigation.

Finally, Cinna's vocabulary of connoisseurship (not just any copy of Aratus but a rare and exquisitely produced one) may work with the imagery of miniaturism to stake a claim for *this* import against its direct market rivals. The fact is that the *Phaenomena*, translated by Cicero c.85 BC, have in that sense been 'imported' to Rome before: in one perspective, then, Cinna's act of importation might be felt to be superfluous. But when read emblematically, the particular kind of aestheticism on display in Cinna's epigram implies not just an importation of Aratus but an importation of Aratus *in certain stylistic terms*. Special pleading, perhaps; but a distinction whose importance will be all the greater in later literary historical retrospect, in that systematic allusion to and (re)translation of Aratean didactic into Latin will turn out in the next three generations and beyond to be an obsessively recurrent form of Roman literary self-fashioning.

¹³ P. BING, *The Well-Read Muse* (Göttingen 1988), 36; A. CAMERON, *Callimachus and his Critics* (Princeton 1995), 379 (with defence of σύντομος); S. HINDS, "After Exile: Time and Teleology from *Metamorphoses* to *Ibis*", in *Ovidian Transformations*, ed. by P. HARDIE *et alii* (Cambridge [Philol. Soc.] 1999), 55 and n.12.

¹⁴ Cf. E. COURTNEY [n.8] *ad loc.*

A moment of consummate aestheticism, then, whose translation of an event in the outer world into a display of pure book-learning 'mystifies' the economics of cultural production and invites us, as readers, to collude in the mystification: we stand convicted of the charges laid against us as literary historians by Tom Habinek. And yet, let us pause to notice how much cultural history has already been uncovered by our probing of the aesthetics of this poetic voyage: the language of gift-giving, poetic self-positioning in relation to contemporary Romans and past Greeks, linked vocabularies of connoisseurship for books and their contents. Not a bad haul — and all negotiable currency for a cultural materialist.

Indeed, the deeper the critic plunges into the realm of the poem's aesthetic, the more interesting the poem becomes — as a performance of gift-giving. An aestheticist reading, taken to its logical conclusion, might go so far as to read the epigram written by Cinna to accompany his gift as actually *superseding* the gift itself and rendering it superfluous: Cinna's true gift to his friend (on such a view) is not the curious mallow-bark Aratus at all, but rather the accompanying epigram which does that friend the compliment of associating him with the allusive discourse of neoteric philhellenism and poetic self-fashioning. Arguably, aestheticist and culturalist reading practices need each other to get the most out of a moment like this. However, despite (or rather *because of*) the plausibility of this particular reading as a reconstruction of Cinna's own dedicatory intent in fr. 11, we should also acknowledge a critical imperative to step outside the charmed circle — a hermeneutic circle — of neoteric aestheticism. Habinek's charges of literary historical nostalgia and evasion do bear thinking about here: let us attempt to respond more directly by reading Cinna fr. 11 with and against some broader Roman economic and political contexts.

First and least radically, let us register the fact that, besides being an allegory of literary historical self-positioning, this poem is also part of the corpus of evidence for actual importation of material artworks from Greece and the East into Italy in

the late Republic. In this perspective, the exquisite mallow-bark book reemerges not just as a metaphor but as something intrinsically valuable, and what the epigram does is to *add to the book's value as a collector's item*. As Bettina Bergmann has recently reminded us, writing not about imported poetry but about a set of frescoes laboriously shipped from Sparta in the 50s, "an object's history of migration, especially a serendipitous one, enhance[s] its pedigree"¹⁵; for such a logic it will suffice to recall Statius' fantasy of connoisseurship heaped upon the Hercules statuette in the house of Novius Vindex (*silv.* 4.6). Viewed thus, Cinna fr. 11 is at once a note of provenance for a precious object, an appraisal by a prestigious authority, and a value-adding narrative of its acquired history. Henceforth, thanks to the 'paratextual' presence of Cinna's dedicatory epigram, the worth of this manuscript of Aratus will be enhanced by the tale of its origin in antique Bithynia, once ruled by kings called Prusias (an exotic location to add to those already inherently associated with the poetry of the much-travelled Aratus), by its association with the 'mythology' of Rome's conquest of the luxurious East, and by the very fact of its having passed through the hands of Cinna himself, a distinguished poet and connoisseur of Hellenistic poetry (whose good taste thus attaches itself to the gift).

So much for art connoisseurship. Next, a non-standard application of a text standardly deployed in literary histories of neotericism may serve to bring Cinna fr. 11 more directly still up against the economics of material culture. Among the intertexts relevant to a cultural historical reading of the poem are not only Callimachus, *Epigr.* 27 and Catullus 1, as adduced above, and not only the other texts of the past and future Latin

¹⁵ B. BERGMANN, "Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions", in *HSCP* 97 (1995), 79-120 at 89. The instance concerns frescoes which the aediles Varro and Murena cut out of their walls in Sparta and shipped to Rome in 59 BC for public display. What gave them especial value in the eyes of Roman viewers was the *fact of their transportation*: PLIN. *nat.* 35.173 *cum opus per se mirum esset, tralatam tamen magis mirabantur*.

Aratean tradition (from Cicero to Varro of Atax, Virgil, Ovid, Germanicus, Manilius and beyond), but also the following often-quoted *testimonium* from a life in the *Suda* (π 664 = Parthenius, *Test.* 1 Lightfoot):

... οὗτος [i.e. Παρθένιος] ἐλήφθη ὑπὸ Κίννα λάφυρον, ὅτε Μιθριδάτην Ῥωμαῖοι κατεπολέμησαν· εἴτα ἠφείθη διὰ τὴν παίδευσιν ...

Now, whether this famous story of importation relates to the same trip of the same Cinna (as is most likely), to an earlier trip of the same Cinna, or even to an earlier trip of this Cinna's father¹⁶, the parallel remains: Cinna (and/or his family) gained wealth and prestige in Bithynia by acquiring and importing not just exquisite Greek poetic manuscripts but an actual captive Greek poet too, Parthenius of Nicaea. In isolation, this story has not been without its own history of cultural mystification: modern scholars tend to elide the awkward business of enslavement (however temporary)¹⁷ by writing as if Parthenius were a European professor taking up an attractive position at a rich American private university. To see the two anecdotes of importation side by side is to be firmly reminded that *both* concern Roman acquisition of actual material spoils of empire. Cinna's epigram on the precious book can prompt us to read Parthenius too as 'objectified' by his acquisition; he, like the book, is a prestige Hellenic import to be shipped to Rome for consumption by and circulation among the elite. And, reading in the opposite direction, the story of Parthenius' enslavement can prompt us to ask more searchingly just how Cinna came by

¹⁶ (a) Both Parthenius and book are imported after final defeat of Mithridates in 66. (b) Parthenius is imported 66, book is imported after Cinna's service on staff of Memmius (see below) in 57-56. (c) Parthenius is imported by an older family member after fall of Nicaea in 73 (a date too early for our Cinna, tribune in 44, to be active), book by our Cinna in 57-56. See E. COURTNEY [n.8], 213 and 222; T.P. WISEMAN, *Cinna the Poet and other Roman Essays* (Leicester 1974), 47-8; and, for the latest discussion, J.L. LIGHTFOOT (Ed.), *Parthenius of Nicaea* (Oxford 1999), 11-13.

¹⁷ On Parthenius' servile status see J.L. LIGHTFOOT [n.16], 13-14 with 9 n.1.

that de-luxe copy of Aratus in Bithynia: who owned it before, did Cinna (or a middle-man) pay anything for it, was it part of a larger dispersal of property, and if so where is the previous owner of that property now?

The enormous respect shown by neoteric poets like Cinna for Greek letters and Greek literary history, both past (e.g. Aratus) and present (e.g. Parthenius), is something clear, deeply felt, indeed essential to their identities. But at another level it invites interpretation as part of the 'mystification' of empire, as one among many ways in which late republican Rome culturally reprocesses the massive westward flow of Hellenic wealth imported into Italy in these years by both fair means and foul, and often without discrimination between the two.

Let me offer a further intertext for Cinna fr. 11, this time a Catullan one, apposite in that it brings together once more Cinna, Bithynia and the spoils of empire — but *not* this time in the context of traffic in poetry or in poets. Catullus is being quizzed by a rather forward girl about his own foreign service in Bithynia, on the staff of C. Memmius in 57-56 BC. How, he is asked, did he make out financially there (Catullus 10.6-8)?¹⁸

... *quid esset
iam Bithynia, quo modo se haberet,
et quonam mihi profuisset aere.*

He replies, in lively language, that pickings were slim for all — and especially for a cohort which had an *irrumator* as its praetor (9-13)¹⁹:

*respondi id quod erat, nihil neque ipsis
nunc praetoribus esse nec cohorti
cur quisquam caput unctius referret,
praesertim quibus esset irrumator
praetor nec faceret pili cohortem.*

¹⁸ Cf. W. FITZGERALD, *Catullan Provocations. Lyric Poetry and the Drama of Position* (Berkeley 1995), 174-6, with fine observations on "the complicity of the urbane conversational tone with the imperial ethos" here in Catullus 10.

¹⁹ With recent edd., I read Westphal's *nunc* for *nec* in 10.10.

But surely, he is asked, he was at least able to bring home a team of native bearers for his litter? "Of course", he bluffs — but as we learn a little farther on (27-30), it was not he but none other than his fellow-staffer Gaius Cinna who procured one of the special *lecticæ* for which Bithynia was then famous (14-20)²⁰:

*"at certe tamen" inquiunt "quod illic
natum dicitur esse comparasti -
ad lecticam homines". ego, ut puellae
unum me facerem beatiorem,
"non" inquam "mibi tam fuit maligne
ut, provincia quod mala incidisset,
non possem octo homines parare rectos".*

Here, stripped (it seems) of mystification, is the bottom line of the traffic in imperial prestige from Bithynia. My juxtaposition of this vignette with the epigram on the imported poetry book (Cinna fr. 11) and the *testimonium* on the imported professor (Parthenius, *Test.* 1) will seem entirely natural to an historian of Roman imperialism, but perhaps a little vulgar to an historian of Roman neoteric philhellenism. And that is just the point. Lest 'Cinna in Bithynia' still seduce us as a literary historical narrative of pure artistic communion between the finest sensibilities of Hellenic and Roman book culture, transcending the vulgar associations of mere trade or plunder, let us recall this other item of human cargo famously shipped from Bithynia by Cinna (most likely a decade after the trip on which he acquired the person of Parthenius²¹): namely, a team of eight strong slaves to haul his pampered Roman body around — or to pass on to his fellow-poet Catullus, that he too might cut a swagger in the capital with the spoils of service abroad (29-32):

²⁰ On the particular association of the *lectica octophorus* with Bithynian royalty see CIC. *Verr.* 2.5.27, with C.J. FORDYCE, *Catullus. A Commentary* (Oxford 1961), 119-20 on Catullus 10.15f.

²¹ For Cinna in Bithynia cf. n.16 above. Pace T.P. WISEMAN [n.16], 48 (against broad consensus), the clear implication of Catullus 10 is that Cinna is (again) in Bithynia and on Memmius' staff at the same time as Catullus: so E. COURTNEY [n.8], 213; E.A. SCHMIDT [n.11], 68-9.

*fugit me ratio: meus sodalis
 — Cinna est Gaius — is sibi paravit.
 verum utrum illius an mei, quid ad me?
 utor tam bene quam mihi pararim.*

In the end, however, the vulgar Catullus 10 does not reveal an unvarnished truth about the experience of elite Roman poets in Bithynia any more than does the idealizing Cinna fr. 11: it contains its own, inverted kind of mystification. It is significant that poem 10 is a story told by Catullus against himself, in verse and (hence) 'in character'; and no less significant that Memmius, the unsympathetic governor against whom he inveighs, the *irrumator* whom he, Cinna and their fellow staffers are forced to serv(ic)e, appears in other sources as a philhellenic dilettante not so very unlike them²². Against the parade-ground bully sketched here and (more graphically) at Catullus 28.9-10,

*o Memmi, bene me ac diu supinum
 tota ista trabe lentus irrumasti!*

needs to be set the languid stylist and student of Greek letters characterized by Cicero at *Brut.* 247,

*perfectus litteris, sed Graecis, fastidiosus sane Latinarum, argutus
 orator verbisque dulcis sed fugiens non modo dicendi verum etiam
 cogitandi laborem*

and the writer of lascivious erotic verse later bracketed by Ovid with that of Catullus and Cinna themselves, in the company of other 'neoteric' poets (*trist.* 2.427ff.); for that matter (though this raises its own questions) the same Memmius is dedicatee of Lucretius' *De rerum natura*, another poem which, like Cinna's epigram, programmatically imports Aratean *agrypnie* to Rome in the mid first century BC²³. While noting the significance of

²² Cf. C.J. FORDYCE [n.20] on CATULL. 10.13; T.P. WISEMAN [n.16], 38 n.89.

²³ Cf. LUCR. 1.141-2 with M. GALE, *Myth and Poetry in Lucretius* (Cambridge 1994), 107 n.41.

this prosopographical nexus — a governor of known literary tastes serving in the East peoples his staff with elite young men who share them — commentators still tend to take Catullus' complaints about his foreign service under Memmius more or less at face value. But it is at least as plausible that Catullus' jibes at Memmius are an in-joke, to be appreciated by Catullus and Cinna, and even to be taken with a grain of salt by Memmius himself, their ostensible butt. It seems a fair conjecture that this governor, who took such care to construct a staff of like-minded *littérateurs*, and for whom — based on Cicero's (mixed) review of his interests, quoted above — the opportunity for recreational dabbling in Hellenic culture on this Eastern assignment will itself have been a distinct treat, will have tried to run his Bithynian headquarters as something of a *salon* for Roman philhellenes²⁴. Perhaps that was not how it seemed to Catullus; perhaps he did feel well and truly 'shafted' by Memmius in the sweltering humidity of Nicaea. More likely this is urbane role-play, the banter of the officers' mess stylized into the banter of the hendecasyllabic poet, who pulls artistic rank on his superior by affecting to regard him as just another military thug.

At any rate we know that in other moods Catullus could assimilate his Bithynian experience to the standard narratives of Roman elite philhellenism — like Cinna in his imported book epigram. So it is in two other Catullan poems about returning by sea from Bithynia to Italy, whose (circuitous) routes remystify the provincial tour of duty demystified in poem 10: one poem through a salute to the *grand tour* of the East beloved of cultivated Romans (46.4-8)²⁵,

²⁴ C.J. FORDYCE [n.20] on Catullus 10.10 aptly adduces HOR. *epist.* 1.3.6 *studiosa cohors*: "Horace speaks of [the cohort] which accompanied Tiberius to the East in 20 B.C. in terms which suggest a literary club rather than the staff of a commander on active service".

²⁵ A business-oriented context for Catullus 46 is conjectured by T.P. WISEMAN, *Catullus and his World. A Reappraisal* (Cambridge 1985), 99-101, suggesting that, for a member of the upwardly mobile Valerii Catulli, a tour of the *claras*

*linquantur Phrygii, Catulle, campi
Nicaeaeque ager uber aestuosae;
ad claras Asiae volumus urbes.
iam mens praetrepidans aet vagari,
iam laeti studio pedes vigescunt*

and one through its ventriloquization of the life story of a learned ship built of timber from a coastal region administered, as it happens, as part of Bithynia (4.13-15)²⁶:

*Amastri Pontica et Cytore buxifer,
tibi haec fuisse et esse cognitissima
ait phaselus...*

One might say that poem 4 distils Catullus' voyage home from Bithynia into an essence of all poetic voyages in the Greek world, from the Argo onwards, effacing the voyager himself into invisibility — so that here, even more than for the *Prusiaca... navicula* of Cinna fr. 11 (with which some scholars have suspected an allusive connection)²⁷, the empire-builder's return from Bithynia becomes the purest vector of westering Hellenism.

Tom Habinek, noting (in the context of Augustan elegy) the tendency of the elite personal poet to distance his world-view from that of the figure engaged in politics or military service, describes the Roman poet as thus mystifying his own relationship with the socio-economics of empire — an idea for which he usefully adduces Mary Louise Pratt's observations concerning

Asiae... urbes might conceivably involve an inspection of family estates. WISEMAN's whole Catullan oeuvre makes indispensable reading for any new-wave culturalist: cf., in the same discussion, the thought-provoking remark that "when-ever he [Catullus] mentions faraway places (and he does it quite a lot) his instinct is to allude as much to their produce as to their mythological associations — silphium from Cyrene, oysters from Lampsacus, boxwood from Cytorus, grain (probably) from Africa, rabbits, dyed linen and gold from Spain".

²⁶ See C.J. FORDYCE [n.20] on Catullus 4.11 and 13 for the geography.

²⁷ See C.J. FORDYCE [n.20], 98, for scepticism about the "pleasing fancies" which would identify Catullus' and Cinna's Bithynian ships; but cf. E. COURTNEY, "Catullus' Yacht (Or Was It)", in *CJ* 92 (1997), 113-22 at 121-2.

"the efforts of nineteenth century European scholars and artists to differentiate themselves from 'real' imperialists, i.e. soldiers and bureaucrats"²⁸. This is a model which can attractively be applied to Cinna fr. 11, or indeed to the two poems just surveyed, Catullus 46 and 4. What is interesting about the stylization of imperial small-talk in Catullus 10, however, viewed as part of our cultural-historical Bithynian intertext, is how it does *not* fit this pattern. Instead, Catullus narrativizes his and his fellow poet's distinctly upscale Bithynian tour of duty as the stereotypically crass Roman provincial plunder trip, where the despicable governor sticks it to his staff, the staff stick it to the natives, and everyone is on the make. In a sense Catullus 10 is a diametrically opposite kind of poem to Cinna fr. 11 (or Catullus 46 or 4): the emphasis upon a shared interest in litters rather than in letters reads as a self-conscious perversion and debasement of the philhellenic narratives otherwise available to and associated with the neoteric cohort in Bithynia. However let us not make too much of this: the probability that this debasement is self-conscious in Catullus 10 need not imply an equal neoteric readiness to question the basis of neoteric philhellenism in the other cases which we have considered. Whatever we ourselves may hold, we can hardly expect Catullus, much less Cinna, to formulate the idea that in circulating volumes of Aratus, or in accepting pointers in Greek poetics from Parthenius, they are implicated in a Roman project of processing and mystifying the spoils of empire. Even for the most self-ironizing contemporary participants in the economy of Roman elite culture, historical self-knowledge will have its limits.

²⁸ Quotation from T.N. HABINEK, "Ovid and Empire", in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. by P. HARDIE (Cambridge 2002); cf. T.N. HABINEK [n.2], 167; and M.L. PRATT, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (New York 1992), esp. 7, 57-85, and index s.v. 'anti-conquest'.

*Appraising the view*²⁹

una tamen cunctis, procul eminet una diaetis
 quae tibi Parthenopen directo limite ponti
 ingerit: hic Graia penitus desecta metallis
 saxa, quod Eoae respergit vena Syenes,
 Synnade quod maesta Phrygiae fodere secures
 per Cybeles lugentis agros, ubi marmore picto
 candida purpureo distinguitur area gyro;
 hic et Amyclaei caesum de monte Lycurgi
 quod viret et molles imitatur rupibus herbas;
 hic Nomadum lucent flaventia saxa Thasosque
 et Chios et gaudens fluctus aequare Carystos;
 omnia Chalcidicas turres obversa salutant.
 macte animo quod Graia probas, quod Graia frequentas
 arva...

Statius, *silv.* 2.2.83-96

Nowhere in Roman poetry is the mutuality of literary and other kinds of cultural self-positioning so openly embraced and so obsessively negotiated as in the occasional verse of Statius. This has long been familiar territory to students of the *Silvae*³⁰; but, at least in the Anglophone academy (if I may interpose a brief report on regional conditions), students of the *Silvae* until recently plied their craft in some isolation from the more established neighborhoods of late Republican and Augustan poetic studies. Now at last these patient Statians find themselves transported from the margins to the centre, as the praise poems of the *Silvae* take on a major role in the new cultural critical conversations in Roman studies³¹. Pindar's *Epinicians* have provided a corresponding focus for the new culturalism on the Greek side in recent years³². But, so far anyway, a persistent

²⁹ This second case-study has its remote origin in my own (unpublished) response to the 1996 APA panel adduced in n.6 above.

³⁰ See esp. A. HARDIE, *Statius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World* (Liverpool 1983).

³¹ Cf. J. HENDERSON, *A Roman Life. Rutilius Gallicus on Paper and in Stone* (Exeter 1998), 1-2, 72 and *passim*.

³² See esp. L. KURKE, *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy* (Ithaca 1991).

contrast distinguishes Pindaric and Statian praise poetry from one another as heuristic texts for the modern exploration of this methodological nexus, viz. the enduring prestige associated in classical studies with Pindar in particular and fifth century Greek culture in general, *versus* the lingering stigma attached to the *Silvae* in particular and Roman 'Silver-Age' culture in general. Even the most dispassionate Pindarists seem dazzled by the society that Pindar praises; even the most enthusiastic Statians seem embarrassed by the society that Statius praises³³. As the current Statian renaissance gathers momentum, it might be interesting to monitor whether the new fashion for cultural criticism, often criticized for jettisoning ideas of canon and poetic value, is in fact more prone to the opposite vice of internalizing and perpetuating the canon- and period-driven prejudices so characteristic of traditional literary history.

And this thought can cue a kind of transition between the present paper's two case-studies. Like the 'neoteric' productions of Cinna and Catullus, the poetry of Statius is characterized by a highly aestheticized style and a preoccupation with various kinds of aesthetic self-fashioning in literature and in life. But, as with modern reactions to Statian praise, there is a tendency among scholars to keep a certain distance from Statian aestheticism, to find it excessive or even pathological; and this contrasts markedly with the celebration of neoteric aestheticism which revolutionized the study of Catullus and the 'new' poets in the 1960s and after — a scholarly enterprise which was energized by an almost intuitive sense of identification with neoteric vocabularies of taste and artistic discrimination³⁴. Again, this bears thinking about in terms of the aesthetics of

³³ Within Hellenic studies themselves, and *mutatis mutandis*, one may remark an analogous contrast between scholarly attitudes to Pindaric and to Hellenistic praise-poetry. Praise of a fifth-century athletic victor (whatever his *polis* and politics may be) sits better with most classical Hellenists than does encomium of a Ptolemaic queen: so R.F. THOMAS, *Reading Virgil and his Texts* (Ann Arbor 1999), 9-10 n.13.

³⁴ Cf. S. HINDS [n.7], 74-83.

culturalism itself. The first half of my paper committed a kind of ideological heresy in presuming to elucidate the literary history of neoteric poetry by means of a vulgar inquiry into its economics. The second half of my paper will offer the same kind of reading of a poem by Statius — once again literary history will be alloyed with a kind of economic history — but this time there is no tradition of untainted aestheticism to be affronted. Modern study of the *Silvae* has *always* been as much about economics as about aesthetics. Here is a different way in which the new critical fashion may be more bound up in the canon-driven prejudices of traditional literary history than it acknowledges: is it possible that a ‘cultural poetics’ actually depends for its methodological *frisson* upon the transgressive breaking of an aesthetic spell, and hence is parasitic upon the very aestheticism which it seeks to demystify? Will an exposure of the social and material underpinnings of a poem by Statius *count for less* than an exposure of the social and material underpinnings of a poem by Catullus or Cinna, or indeed by Pindar, simply because for traditional reasons of literary-historical snobbery the aesthetic stakes are felt to be lower?

I turn to *silv.* 2.2³⁵, Statius’ highly wrought celebration of the highly wrought villa of Pollius Felix at Surrentum, prominently situated on the rich and resort-studded Bay of Naples³⁶. Recent scholars have already laid down the main lines of a cultural critical reading, noting as characteristically Statian the juxtaposition and layering of different kinds of consumption, the easy oscillation between celebration of material and of spiritual goods, and the pointed exploration of parallels between the perspectives of patron and of poet in the cultural economy³⁷. An

³⁵ Commentary by H.-J. VAN DAM (Leiden 1984). Earlier key articles by H. CANKIĆ, “Eine epikureische Villa”, in *Der altsprachliche Unterricht* 11 (1968), 62–75; R.G.M. NISBET, “*Felicitas* at Surrentum (Statius, *Silvae* 2.2)”, in *JRS* 68 (1978), 1–11.

³⁶ Cf. J.H. D’ARMS, *Romans on the Bay of Naples* (Cambridge, Mass. 1970), the classic study; 220–2 for Pollius’ Surrentine villa.

³⁷ K.S. MYERS, “*Miranda fides*. Poet and Patrons in Paradoxographical Landscapes in Statius’ *Silvae*”, in *Materiali e Discussioni* 44 (2000), 103–138 (with

ideal point of access, then, to my paper's themes; and controversial only if I allow myself (as I probably will) to get too enthusiastic about the poem's beauties of pure form, or dare to hint (as I may already have done) that Statius' undoubted fascination with elite lifestyle, usually read as a mere perversion of the aesthetic and moral values of previous poetic generations, can more interestingly be plotted within an underlying sociology of the representation of wealth in polite Roman poetry, which, despite episodes of variation and modification³⁸, shows much essential continuity throughout the late Republic and early Empire.

Consider the passage which I have placed at the head of this section. While these verses deal with imported Greek marbles, not with imported Greek poetic manuscripts, and while Statius is describing someone else's property rather than his own, there is a sense in which this highly ornate description operates in much the same way as does Cinna's epigram (fr. 11) about the volume of Aratus: once again material and non-material perspectives can be felt to work together in a narrative of philhellenic refinement and elite connoisseurship.

In these elaborately ecphrastic lines, to look through a window is to frame a conversation about cultural history. Some, like Pollius, amass cultural capital by building villas ornamented with precious stones imported from the Greek world, which bespeak their wealth and taste. Others, like Statius himself, amass cultural capital by building poems ornamented with names, epithets and inflexions imported from the Greek world, which bespeak their wealth *of learning* and their taste. In displaying their wealth, the owner who commissions the marble

generous bibl.); B. BERGMANN, "Painted Perspectives of a Villa Visit: Landscape as Status and Metaphor", in *Roman Art in the Private Sphere*, ed. by E. GAZDA (Ann Arbor 1991), 49-70. When my article was in final preparation, I saw in draft Chapter 5, "Dominating Nature: Pollius' Villa in *Silv.* 2.2", from Carole NEWLANDS' forthcoming book *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*.

³⁸ The brevity of this qualification is not meant to minimize the continuing importance of attention to such patterns of change: see now K.S. MYERS [n.37].

ornament and the poet who catalogues it find themselves in closely analogous positions, each combining due acknowledgement of a culturally agreed repertoire of precious materials with individual virtuosity in the manner of juxtaposing and setting them off³⁹.

Such 'poetics of real estate', if one may so term them, are sustained throughout the poem. The view of Parthenope (i.e. Naples) afforded by the sumptuous room whose marbles are catalogued in *silv.* 2.2.83-94 is itself the climax of a catalogue of segmented prospects of the far side of the famous Bay visible from the villa's many windows, with each glimpse of this geography of elite enjoyment figured through Statius' language as a *possession* over which Pollius' villa exercises ownership (72-5):

... *quid mille revolvam*
culmina visendique vices? sua cuique voluptas
atque omni proprium thalamo mare, transque iacentem
Nerea diversis servit sua terra fenestris.

And Pollius' command of this aesthetic (and quasi-material) capital is complemented and enhanced by Statius' collaborative participation in the no less aestheticized tradition of poetic description of the Bay of Naples — a tradition which is pre-eminently concerned to negotiate the area's status as a "contact zone" between Greek and Roman culture⁴⁰, exploring its history and topography in allusive and ornamental variations upon a rich heritage of Greek nomenclature and Trojan mythic aetiology (76-80):

haec videt Inarimen, illinc Prochyta aspera paret;
armiger hac magni patet Hectoris, inde malignum
aera respirat pelago circumflua Nesis;

³⁹ On virtuosic display and virtuosic cataloguing of marble in Statius: K.M. COLEMAN (Ed.), *Statius. Silvae IV* (Oxford 1988) on *silv.* 4.2.26; C. CONNORS, in O. TAPLIN (Ed.) [n.8], 492-518 at 512-13; B. BERGMANN [n.37], 63; Z. PAVLOVSKIS, *Man in an Artificial Landscape* (Leiden 1973), 15-16.

⁴⁰ Roman/Greek "contact zones": for this fruitful application of M.L. PRATT's ([n.28], 6-7) term, see D.C. FEENEY, *Literature and Religion at Rome. Cultures, Contexts, and Beliefs* (Cambridge 1998), 67-70.

*inde vagis omen felix Euploea carinis
quaque ferit curvos exserta Megalia fluctus.*

As in the inventoried marble décor, Statius' poem finds a verbal equivalent to the wealth of the villa's prospects in the sumptuous expenditure of language with which it catalogues those prospects, along "with all their mythological and etymological accessories" (H.-J. van Dam, *ad loc.*, pp.241ff.).

The above catalogues offer a context in which to read one further catalogue of domestic appointments which precedes them in the central section of *silv.* 2.2. Here the oscillation is not so much between Pollian and Statian constructions of wealth, as between two different ways of constructing Pollian wealth (63-72):

*quid referam veteres ceraeque aerisque figuras?
si quid Apellei gaudent animasse colores,
si quid adhuc vacua tamen admirabile Pisa
Phidiaeae rasere manus, quod ab arte Myronis
aut Polycliteo iussum est quod vivere caelo,
aeraque ab Isthmiacis auro potiora favillis,
ora ducum ac vatum sapientumque ora priorum,
quos tibi cura sequi, quos toto pectore sentis
expers curarum atque animum virtute quieta
compositus semperque tuus?...*

In effect two histories of cultural philhellenism are superimposed upon one another in these verses. In his villa Pollius celebrates his treasured Greek intellectual and spiritual role-models (statesmen, poets and philosophers) by giving them tangible form in a Getty-like museum of imported old-master portraits in paint and in sculpture — which have their own intrinsic value as artworks. For this ultimate consumer of Greek cultural history, material and spiritual assets exist (not without an element of paradox, on which more later) in a relationship of mutual validation... rather as they do in Cinna fr. 11. Within his broader 'poetics of real estate', the author of *silv.* 2.2 can readily be felt to endorse and to identify with this kind of cultural self-positioning.

The fact is that the poem's very ecphrastic connoisseurship encourages one to read the villa itself throughout as a kind of collaboration between Pollius and Statius⁴¹. Statius compliments Pollius as a poet more accomplished than Surrentum's eponymous Sirens (112-17)⁴²; but, more than that, the owner's massive earth-moving works in the building of the villa (54-59) are themselves figured, through invocation of the magic powers of Arion, Amphion and Orpheus, as an archetypal act of poetic creation (60-62):

*iam Methymnaei vatis manus et chelys una
Thebais et Getici cedat tibi gloria plectri;
et tu saxa moves, et te nemora alta sequuntur*

And the reference to Amphion carries an extra point. The numeral in the phrase *chelys una* / *Thebais* draws paradoxical attention to the fact that this Statian conceit allusively allows Pollius to eclipse not *one* Theban lyre but *two*: not just the instrument of the musical builder of Thebes but also that of the musical 'builder' of the *Thebaid*⁴³. The compliment actually works to Statius' advantage: if the property-owner acquiesces in a conceit which figures him as a super-poet, the momentary deference shown by this particular poet to this particular owner is outweighed by the increase in status thus granted to poetry in general. This is an old trick of praise-poets from Pindar to Horace; only an *idée fixe* about Statian grovelling might cause one to misconstrue such a strong poetic move as a weak one.

⁴¹ So too K.S. MYERS [n.37]. Cf. esp. here C. NEWLANDS, "Silvae 3.1 and Statius' poetic temple", in *CQ* 41 (1991), 438-52, a persuasive reading of that related poem on the rebuilt temple to Hercules on Pollius' same Surrentine estate, which finds therein a figural mutuality between architecture and poem-construction, grounded in Statian allusion to the metapoetic temple of Virgil's *georg.* 3 proem. As further context for a rapport between villa architecture and villa writing Alain Deremetz (in conversation) aptly adduces PLIN. *epist.* 5.6, esp. 41-4.

⁴² *Surrentum* etymologized from *Sirenes*: *silv.* 2.2.1 with H.-J. VAN DAM [n.35] *ad loc.*, p.195.

⁴³ Cf. 2.2.114; *Theb.* 1.33-4; and *Ach.* 1.12-13 *meque inter prisca parentum / nomina cumque suo numerant Amphione Thebae*.

In these ways and more, then, Statius uses *his* kind of capital throughout the poem to boost the value of Pollius' kind of capital, and also to increase his own by association; so that *silv.* 2.2 offers a rich cultural-materialist case-study in how prestige is generated and circulated between a rich property-owner and his praise-poet.

The poem also offers an opportunity to consider how cultural prestige can be *mystified* within such a relationship (to revisit a term much used in the first half of my paper). Both the conspicuous consumer of exquisite marbles and the conspicuous consumer of exquisite poetic language achieve their highest levels of cultural prestige when they *disavow* the importance of their own accumulated wealth — without, of course, giving any of it up. As we shall discover by the end of the poem, the true measure of Pollius' prestige as a property-owner is his professed Epicureanism, already glimpsed above in lines 70-72, which allows Statius to present his addressee as playing down his material wealth in favour of the ethical and philosophical sources of his serenity⁴⁴. And the true measure of Statius' own prestige as a praise-poet is the confidence which allows him to include in the prose preface of this highly wrought book of verse an apology to Pollius for the hastiness and carelessness of the present poem's composition (2 *prae*f.)

Polli mei villa Surrentina quae sequitur debuit a me vel in honorem eloquentiae eius diligentius dici, sed amicus ignovit.

— a gesture which in turn allows prestige to circulate back to Pollius by constructing him as the kind of cultivated addressee who will recognise this, like other such gestures in the *Silvae*, for the elegant modesty-*topos* which it is⁴⁵.

What structures and unifies all the cultural wealth described, constructed and disavowed in *silv.* 2.2 is a strong thematization

⁴⁴ See final page of this section, with nn.67 and 68.

⁴⁵ On the disingenuous art of Statius' *Silvae*-prefaces, see esp. C. NEWLANDS [n.41], 438-9 with 449-50; J. HENDERSON [n.31], 102-7, 113.

of the gaze. The emphasis throughout on ecphrastic or quasi-ecphrastic visuality does much to impart to the poem its marked (and characteristically Statian) sense of aestheticism⁴⁶. But what is of especial interest in the context of the present paper is that, as the poem progresses, the characteristic gaze is, more and more, a *proprietary* gaze. Recall once again the vocabulary used to describe the prospects from Pollius' windows (73-75):

... *sua cuique voluptas*
atque omni proprium thalamo mare, transque iacentem
Nerea diversis servit sua terra fenestris.

Since Cancik⁴⁷, critics have laid stress upon this strong thematization of the gaze of ownership in *silv.* 2.2; and, appealing both to the poem's language and to Roman villa culture at large, they have elicited particular connotations of ownership as especially relevant. Pollius' domestication of Nature in building his villa (52-53) is figured by Statius as an enlightened form of "military domination over a grateful subject" (Myers)⁴⁸ (56-58) —

... *domuit possessor, et illum*
formantem rupes expugnantemque secuta
gaudet humus. nunc cerne iugum discentia saxa

— and, in line with this, the owner's view from his *speculatrix villa* (3; a *speculator* is a *military* observer)⁴⁹ emerges as the

⁴⁶ 'Quasi-ecphrastic': a term used in G. ROSATI's fine characterization of Ovid's "poetica della spettacolarità", in *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio* (Firenze 1983), 136-52, at 140.

⁴⁷ H. CANCEK [n.35], 66, 68-70; cf. B. BERGMANN [n.37], 60, "The villa is a dynamic image that itself looks out..., and subjugates the land it sees in a succession of framed views".

⁴⁸ In K.S. MYERS [n.37].

⁴⁹ On *silv.* 2.2.3 H. CANCEK [n.35], 66 n.13 suggestively cites SEN. *epist.* 51.11 (concerning villas at Baiae) *videbatur hoc magis militare, ex edito speculati late longeque subiecta. aspice quam positionem elegerint* [sc. Marius, Pompeius, Caesar], *quibus aedificia excitaverint locis et qualia: scies non villas esse sed castra*; cf. H.-J. VAN DAM [n.35] *ad loc.*, p.196.

privatized version of a distinctly imperial gaze⁵⁰. Both incoming views and imported decoration “embellish Pollius’ villa like the *spolia* of captured places” (Bergmann)⁵¹; the marbles are like “imperial maps” (Connors)⁵²; and it is noteworthy that some of Pollius’ statues of Greek sages are fashioned from Corinthian bronze (68 *aeraque ab Isthmiacis... favillis*), that fabled alloy from 146 BC which at once literalizes and emblemizes the forging of philhellenic cultural history and connoisseurship in the fire-storms of Roman conquest⁵³. For all that Pollius and Statius both belong to a Neapolitan community whose Hellenic roots run deeper than any in Italy, this is the vocabulary of a specifically *imperialized* Hellenism; it is but a short step from this back to Cinna’s Bithynian imports a century and a half earlier.

As in his gallery of old-master portraits of Greek sages, so in his villa at large, Pollius’ proprietorial gaze embraces all the wealth, both material and non-material, of the Roman philhellene — more specifically, of the Roman *imperial* philhellene. Many elite Latin readers of Statius’ poem will readily identify with such an owner’s perspective. But now let us reconnect more narrowly with the theme of our *Entretiens* by considering what might be special about Statius’ own literary gaze. What does our praise-poet see when he looks out from Pollius’ villa — not just as a Neapolitan, not just as a participant in the larger project of cultural self-fashioning, but as a poet, and

⁵⁰ “Privatized version”: an important emphasis in C. NEWLANDS [n.37], K.S. MYERS [n.37] and C. CONNORS [n.39], 512-13 — but differently developed in each.

⁵¹ B. BERGMANN [n.37], 62.

⁵² C. CONNORS [n.39], 512-13 on lavish architectural displays of exotic coloured marble as, in effect, “imperial maps” to a knowledgeable elite consumer.

⁵³ On ‘Corinthian bronze’, supposedly created when all precious metals in Corinth melted together in the fire which destroyed the city, when it fell to the Roman general Mummius in 146 BC, see PLIN. *nat.* 34.6, with other ancient refs. (but no interpretation) at H.-J. VAN DAM [n.35] on *silv.* 2.2.68-72, pp.236f.; also C. CONNORS, *Petronius the Poet. Verse and Literary Tradition in the Satyricon* (Cambridge 1998), 107, along with 20-1 on Trimalchio’s distortion at PETRON. 50.5-6.

hence as someone with a stake in a specifically literary historical economy?⁵⁴

Well, as noted earlier, he sees (both in the views across the Bay and in the decoration of the belvedere's own marbled windows) a rich tradition of Greek naming and myth-making, which allows him to set against Pollius' wealth his own patrimony as the latest inheritor of Roman literary Hellenism — and perhaps, more specifically, his own claim (through a Greek-speaking father) to something like true cultural bilingualism. But also Statius may see in the literary and cultural topography of the Bay of Naples something of peculiar relevance to him as a poet of the Latin tongue, namely a specifically *Virgilian* vista of cultural history.

Let us revisit the prospect from the highest room in Pollius' villa (83-85, 94-97).

*una tamen cunctis, procul eminet una diaetis
quae tibi Parthenopen directo limite ponti
ingerit...*

*omnia Chalcidicas turres obversa salutant.
macte animo quod Graia probas, quod Graia frequentas
arva, nec inuideant quae te genuere Dicarchi
moenia: nos docto melius potiemur alumno.*

Note, first of all, how the terms of the poet's compliment here allow him a certain edge over the villa-owner. Despite all the praise which he bestows upon Pollius throughout the poem, Statius enjoys one cultural advantage over his addressee, namely that he welcomes Pollius to the emblematically Hellenic city of Naples as a *native* son welcoming an adopted one (*alumno*). Pollius' birthplace of Puteoli is in reality only a stone's throw from Naples, of course, and no less Greek in its foundation; but in the cultural economy of Hellenism Naples is the prestigious location, and the more appropriate home for one who is *doctus*⁵⁵.

⁵⁴ I am indebted to Elaine Fantham for help in sharpening this transition.

⁵⁵ H.-J. VAN DAM [n.35] on 96-7, p.253. Cf. J.H. D'ARMS [n.36], 59-60 and 142-6; A. HARDIE [n.30], 2-5.

Beyond that, however, the naming of 'Parthenope' in 84 may combine with the compliment in *docto... alumno* (97) to cue a poetic memory of a more famous *alumnus* of Statius' native city:

*illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.*
Virgil, *georg.* 4.563-6

Statius lays claim to the place-names of the Bay of Naples as his personal geography by virtue of birth and early upbringing⁵⁶. But for a post-Augustan poet this is also, inevitably, the geography of *Virgil*: through the Neapolitan nurture (*dulcis alebat* / *Parthenope*) acknowledged in the closing *sphragis* of the *Georgics*, where alone Virgil names himself in his *oeuvre*⁵⁷; through the mythic topography of the *Aeneid*, especially in its sixth book; and (canonizing these earlier associations) through the potent presence there of the master-poet's own tomb. As an *alias* for Naples the name 'Parthenope', which commemorates the supposed resting place of a ktistic Siren buried on the Campanian shore⁵⁸, seems to enter Latin verse at *georg.* 4.564, and maintains its strong Virgilian resonance in poetic usage through a posthumously felt association between the Siren's

⁵⁶ A. HARDIE [n.30], 2.

⁵⁷ As Denis Feeney suggests to me, the sphragistic association in *georg.* 4.563-4 between Virgil and Parthenope may be cemented for posterity by the apparent translingual pun on the poet's nickname 'Parthenias'. Cf. J.J. O'HARA, *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay* (Ann Arbor 1996), 289: "the proximity of the proper names *Vergilium* and *Parthenope* may allude to the pun *Vergilius* / *virgo* and to Virgil's nickname 'Parthenias'". For Virgil as 'Parthenias' see DON. *vita Verg.* 11 (= 37-8); and cf. now J.L. LIGHT-FOOT [n.16], 14.

⁵⁸ Cf. H.-J. VAN DAM [n.35] on *silv.* 2.2.1-3; K.M. COLEMAN [n.39] on *silv.* 4.8.1-3, p.209f.; and esp. F. BÖMER, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar. Buch XIV-XV* (Heidelberg 1986) on *met.* 14.101 (noting Virgil's role in putting the name into the poetic mainstream): "Unter Vergils... und Ovids Einfluss wurde... im 1. Jahrhundert n. Chr. der Name vor allem bei den Dichtern häufig verwendet".

tomb and the poet's own; it is significant that the name recurs in the epitaph attached to Virgil and his Neapolitan grave at *vita Donati* 36 (= 135) (and throughout the biographical tradition)⁵⁹:

ossa eius Neapolim translata sunt tumuloque condita... in quo distichon fecit tale:

*Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope; cecini pascua rura duces.*

This is *Kampanien als geistige Landschaft*, in the title of a recent monograph by Ekkehard Stärk⁶⁰. Arguably, the overlap between Statius' personal geography and the geography of Virgilian life and letters activates the Bay of Naples itself as a key trope in the Flavian poet's negotiation of his literary historical relationship with his predecessor — as, for instance, when the *via Domitiana* culminates in a post-Virgilian encounter with the Cumaean Sibyl in *silv.* 4.3⁶¹, or as when, in our poem, Pollius' villa looks out upon Cape Misenum (*silv.* 2.2.77 *armiger hac magni patet Hectoris*), the marker of a death memorialized in *Aen.* 6.162ff.⁶², or upon the island which Statius calls *Inarime* (76, i.e. Aenaria, or Pithecusa), a name etymologically customized by Virgil for *Aen.* 9.715-16 as a gloss upon a piece of Homeric topography (at *Il.* 2.783 Typhoeus lies εἰν Ἀρίμοις)⁶³.

⁵⁹ Cf. E. COURTNEY [n.8], 257-8, for commentary; K.M. COLEMAN [n.39] on *silv.* 4.4.54, p.148. For a rhetorical analysis which argues the epitaph to be an allusive sequel to the Georgic *sphragis*, see M. BETTINI, "L'epitaffio di Virgilio, Silio Italico, e un modo di intendere la letteratura", in *Dialoghi di archeologia* 9-10 (1976-7), 439-48 at 440-2.

⁶⁰ E. STÄRK, *Kampanien als geistige Landschaft* (München 1995), esp. ch.1 "*Rus Maronianum*" (my thanks to Ernst A. Schmidt for pointing me to this discussion); for a survey of biographical data linking Virgil with Naples cf. J.H. D'ARMS [n.36], 230-1.

⁶¹ Cf. E. STÄRK [n.60], 59, 83-6.

⁶² Misenum: in the formulation of E. STÄRK [n.60], 59, one of those names which are, since the *Aeneid*, "nicht mehr allein Orte, sondern dichtersprachliche Institutionen". For Misenum in Statius and Virgil cf. also *silv.* 5.3.167-8 with *Aen.* 6.233-4, noted by H.-J. VAN DAM [n.35] on 2.2.77-8, p.242.

⁶³ *Inarime*: a name for Aenaria, as the resting place of Typhoeus, coined (?) by Virgil at *Aen.* 9.715-16 from an misdivision of words at *Il.* 2.783, where

Anywhere that Statius directs his ecphrastic gaze around the Bay of Naples, he will find himself invoking names charged not just with his own history but with Virgilian literary history⁶⁴; and nowhere more so than Parthenope itself, site of his own birth and intended retirement (see below), site of Virgil's adopted home and place of final rest. Witness *silv.* 4.4, in which Statius narrativizes a personal update of Virgil's Parthenopeian *otium* through the remarkable device of an actual visit to Virgil's tomb, shot through with linguistic and thematic reminiscence of the celebrated Georgic *sphragis* (49-55)⁶⁵:

... nos otia vitae
solamur cantu ventosaeque gaudia famae
quaerimus. en egomet somnum et geniale secutus
litus, ubi Ausonio se condidit hospita portu
Parthenope, tenues ignavo pollice chordas
pulso Maroneique sedens in margine templi
sumo animum et magni tumulis adcanto magistri

Witness also *silv.* 3.5, in which a more muted reminiscence of *georg.* 4.564 (*studiis... ignobilis oti*) underwrites Statius' commendation to his wife of the *desidis otia vitae* (85) in the Parthenope (78-9 *nostra... Parthenope*) to which he now seeks to return in his latter years (12-13) — with the Virgilian resonance guaranteed this time by a 'georgic' context of sustained allusion to, and Neapolitan particularization of, Virgil's praises of Italy and of rustic life (*silv.* 3.5.81ff.)⁶⁶.

Typhoeus lies εἰν Ἀρίμοις: H.-J. VAN DAM [n.35] on 76, p.241; P. HARDIE (Ed.), *Virgil. Aeneid. Book IX* (Cambridge 1994) on *Aen.* 9.715-16, pp.223f.; J.J. O'HARA [n.57], 221-2; E. STÄRK [n.60], 67-8 and 137.

⁶⁴ Back in the *silv.* 2.2 passage quoted above, *Chalcidicas turres* (94) can function as a further Virgilian trigger: cf. *Aen.* 6.17 *Chalcidica... arce* with H.-J. VAN DAM [n.35] on 94, pp.251f. and E. STÄRK [n.60], 59 with n.92.

⁶⁵ In the *silv.* 4.4 passage, as in the *georg.* 4 *sphragis* (563-66), the poet contrasts his own literary idleness (*otia vitae... ignavo pollice; studiis... ignobilis oti*) with another's (Marcellus', Caesar's) weighty public service. Cf. K.M. COLEMAN [n.39] on *silv.* 4.4.46-7, 51-2, 53, pp.146-8; E. STÄRK [n.60], 142-3.

⁶⁶ VERG. *georg.* 2.136ff., 458ff.; cf. E. STÄRK [n.60], 139 on *silv.* 3.5: "Neapel... ist bei Statius die Stadt erfüllter virgilischer Träume".

Here is one answer to the quest for something special and distinctively literary in the poet's contemplation of Neapolitan wealth in *silv.* 2.2. The author of the *Silvae* gazes out from Pollius' villa at an asset which is his more than Pollius', and which is crucial to his own cultural identity alike as poet and as Neapolitan: namely, the topography of Virgilian literary history. We may register an element of belatedness in this, familiar from other Statian invocations of Virgil. Virgil inhabited Parthenope first; Statius comes later, and in *silv.* 4.4.55 (quoted above) dramatizes his secondary status by singing at the "great master's" tomb. Yet at the same time, as a native son of Parthenope, Statius enjoys a kind of compensatory genealogical precedence over Virgil, who is (like Pollius) an adopted son, a *doctus alumnus*.

A further gloss on the Parthenopeian intertext may be added, still more pertinent to the present paper's themes. For the Statius of the *Silvae*, unlike for others in the area's luxurious resorts and watering places, the Bay of Naples represents not so much the proverbial site of Roman elite *otium* in general, as rather (through repeated allusion to the Georgic *sphragis*) the site of a specifically Virgilian and specifically poetological *otium*. And, conversely, Statius' specification of the leisured lifestyle of the Bay of Naples as a post-Virgilian lifestyle offers to the modern culturalist a kind of opportunity to plot the aestheticized *topoi* of Statian (and indeed of Virgilian) poetic *otium* within larger economies of Roman leisure lived on the Bay throughout the period under study.

The most striking conjunction in *silv.* 2.2 between a Statian gaze, a Virgilian gaze, and the wealth of the Bay of Naples remains to be noticed. Early in the poem, having completed his voyage across the Bay to Surrentum (lines 1-29), Statius ascends to a point high on the villa's citadel-like eminence (31 *urbis opus*). It is from this vantage point that he will list the estate's glorious appointments and prospects in the central portion of his text. First, he invokes the *topos* of 'epic incapacity' to emphasize the scale of the cataloguing task before him (36-42):

*non, mihi si cunctos Helicon indulgeat amnes...
innumeras valeam species cultusque locorum
Pieriis aequare modis...*

As it turns out, the immediate function of the *topos* is to throw into relief a closely worked allusion, in the very next lines (42-45),

... *vix ordine longo
suffecere oculi, vix, dum per singula ducor,
suffecere gradus. quae rerum turba! locine
ingenium an domini mirer prius?...*

to the beginning and the end of an *actual* epic catalogue — in the sixth book of Virgil's *Aeneid* (6.752-5, 888):

*dixerat Anchises natumque unaque Sibyllam
conventus trahit in medios turbamque sonantem,
et tumulum capit unde omnis longo ordine posset
adversos legere et venientum discere vultus*

...
quae postquam Anchises natum per singula duxit

The 130-verse Virgilian catalogue whose frame is so neatly collapsed into the *Silvae*-poet's allusion is nothing less than the whole expansionist history of Rome itself (*Aen.* 6.756-886), from its beginnings to its Augustan *telos*, as revealed in the Underworld to Rome's own founding father. Outrageously, the allusion raises the generic stakes to trope Statius' spectacular catalogue of Pollian real estate as the greatest imperial spectacle of them all. Recall how, on Myers' description, the next subsection of *silv.* 2.2 figures Pollius' architectural subjugation of Nature as an enlightened form of "military domination over a grateful subject". On rereading words like the following, of Nature and the builder (52-53),

... *hic victa colenti
cessit et ignotos docilis mansuevit in usus*

of what can one now think but Anchises' climactic characterization of Roman civilization itself (*Aen.* 6.852-3)?

... *pacique imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos*

In a very immediate sense, then, the gaze constructed by Statius to consume the wonders of Pollius' villa *does* become, in its epic and Virgilian coding, a reenactment of the archetypal Roman imperial gaze. The misfit between the two situations remains startling, and was surely intended to be so. However, my remarks above, on the ways in which the Bay of Naples itself structures a literary historical relationship between Statius and Virgil, can at least suggest a mitigating appeal to Virgilian geography in the allusion. What are the *Aeneid's* Tartarus and Elysium, after all, but the subterranean coordinates of Statius' own and Virgil's adopted Parthenope? This perspective suggests one very limited way in which to negotiate the yawning generic gap between the Statian and the Virgilian catalogues. In topographical terms, all that Statius has done is to resume Virgil's imperial pageant above ground, staging it *on* the Bay, rather than directly *under* it.

Statius' appraising Virgilian gaze in lines 42-45, at the moment of his ascent of the villa's quasi-citadel (31 *urbis opus*), is balanced by the last and best known of all the poem's gazes (which I have withheld until now), a gaze directed downward from a fully metaphorical 'citadel' in lines 131-132 by Pollius himself — and focalized through another poetic predecessor, Lucretius⁶⁷:

... *celsa tu mentis ab arce
despicias errantes humanaeque gaudia rides
silv. 2.2.131-132*

*sed nil dulcius est, bene quam munita tenere
edita doctrina sapientum templa serena,
despicere unde queas alios passimque videre
errare atque viam palantis quaerere vitae
Lucretius 2.7-10*

⁶⁷ On Lucretian echoes and language in this section of the poem, cf. Fr. VOLLMER (Ed.), *P. Papinii Statii Silvarum libri* (Leipzig 1898), 351-2; R.G.M. NISBET [n.35], 1-2.

The momentary dissolution of the villa's lofty eminence into pure metaphor is itself symptomatic of the trajectory of the argument in this final section of *silv.* 2.2, which celebrates Pollius' specifically Epicurean transcendence of worldly concerns — at a stage in the poem when all his worldly wealth (including the richly ornamented vantage-points described in lines 72-97) has been duly catalogued and admired. In Robin Nisbet's fine discussion of 121-42, "The lush *topothesia* gives place to more explicit Epicurean symbols: the Marina di Puolo [i.e. Pollius' harbour in lines 13-29]... is transmuted into the haven of the wise, the sea becomes the tumult of the world (as in the proem to Lucretius 2), the panoramic vista the *spectaculum* of human folly, the secluded villa the citadel of the mind"⁶⁸. It is worth remarking that Statius' especial attention, in this passage, to the opening themes of *De rerum natura* 2 necessarily stops just short of the verses where Lucretius singles out for dismissal, as worthless assets, houses filled with gilded statuary, gold and silver ornament, and panelled ceilings (2.24-8). Our poet understands and responds to the delicate balancing-act involved in the Pollian version of Epicureanism: the point is to compliment Pollius on the gracefully unworldly attitude which he takes to his wealth, not to vilify the wealth itself⁶⁹. In Statius' finely poised poetics of real estate, the allotment of the Lucretian gaze to Pollius (*silv.* 2.2.131-2), and of the Virgilian and Aenean gaze to himself (42-44), constitutes the perfect piece of mystification: to the man who owns the sumptuous property is given the gaze of the unworldly philosopher; to the man who does not is given the gaze of the imperial poet and hero.

⁶⁸ R.G.M. NISBET [n.35], 1-2; cf. H. CANKIK [n.35], 71-5; with esp. *silv.* 2.2.129-32 on the *celsa... mentis... arce*, and 138-42 on the *securus portus*.

⁶⁹ For the same balancing-act in another villa-poem, cf. *silv.* 1.3.90-4; further Statian parallels at H. CANKIK [n.35], 74 n.45. Statius' poetics of real estate in *silv.* 2.2 involve in this respect a 'rewriting' not just of Lucretius but also of Horace in the *Odes*: excellent discussion in C. NEWLANDS [n.37].

And there let us take our leave of Pollius' Surrentine property (Statius himself will return to it as early as *silv.* 3.1). In lieu of a conclusion I offer a brief appendix, produced *subito calore et quadam festinandi voluptate*, which toys with the idea of revisiting these Statian "poetics of real estate", about a decade later, in another nexus of *immanente Kulturgeschichte* on the Bay of Naples.

*Appendix: Silius, Pliny and the poetics of real estate*⁷⁰

scribebat carmina maiore cura quam ingenio, non numquam iudicia hominum recitationibus experiebatur. novissime ita suadentibus annis ab urbe secessit seque in Campania tenuit ac ne adventu quidem novi principis inde commotus est. ...

erat φιλόκαλος usque ad emacitatis reprehensionem. plures isdem in locis villas possidebat, adamatisque novis priores neglegebat. multum ubique librorum, multum statuarum, multum imaginum, quas non habebat modo, verum etiam venerabatur, Vergili ante omnes, cuius natalem religiosius quam suum celebrabat, Neapoli maxime, ubi monumentum eius adire ut templum solebat.

Pliny, *epist.* 3.7.5-8

*Silius haec magni celebrat monimenta Maronis,
iugera facundi qui Ciceronis habet.
heredem dominumque sui tumultive larisque
non alium mallet nec Maro nec Cicero.*

Martial 11.48

*iam prope desertos cineres et sancta Maronis
nomina qui coleret pauper et unus erat.
Silius orbatae succurrere censuit umbrae,
et vates vatem, non minor ipse, colit.*

Martial 11.50 (49)

⁷⁰ With this appendix cf. D.W.T.C. VESSEY, "Pliny, Martial and Silius Italicus", in *Hermes* 102 (1974), 109-16; M. BETTINI [n.59], esp. 445-8, an article grounded in a reading of *SIL.* 12.393-7; and add now M. LEIGH, in O. TAPLIN (Ed.) [n.8], 478-83. For commentary on *MART.* 11.48 and 50(49) see N.M. KAY, *Martial. Book XI. A Commentary* (London 1985), whose text and interpretation I follow for 11.50(49).3-4, mangled in transmission.

It is Silius' fate in literary history to be labelled a second-rate Virgil, or (more recently) a second-rate Lucan. Pliny's barbed obituary now combines with our "poetics of real estate" to open up the possibility of reading him as a second-rate Statius. Even without the example of the close symbiosis between good taste in poetry and in real estate negotiated in the *Silvae*, Pliny's verdict on Silius' poetry and his verdict on Silius' villa-buying habits would read as two sides of the same coin. The restless purchase of villa after villa reads like an Epicurean cautionary tale: not for this wealthy consular the *docta fruendi / temperies* attributed by Statius to the spending habits of Pollius and his wife in *silv.* 2.2.153-4. The association between Silius' expenditure on villas and his expenditure on books, statues and portraits operates in the same way as does the description of Pollius' portrait gallery at *silv.* 2.2.63-72 to associate the property owner's material investments with his spiritual investments; once again, the comparison is to Silius' disadvantage. It becomes tempting to seek in Pliny's negative criticisms of Silian spending some implicit particularization of his earlier negative criticism of Silian poetry: is Silian verse perhaps as ill-judged in its expenditure of literary effects as are other kinds of Silian expenditure? is there the same suspicion of excessive reverence for heritage? do Silius' interventions in the cultural economy lack the kind of flair for 'mystification' which enables wealth (and learning) to be worn lightly?

And what of Silius' approach to the geography of Neapolitan literary history? From the point of view of Martial's two epigrams, the *pietas* towards Virgil seems beyond reproach. Silius' purchase and restoration of Virgil's tomb is a service to all lovers of literature and literary *otium* — including Statius who, as we have seen in *silv.* 4.4, derived pleasure alike from the material and from the spiritual amenities of the site⁷¹.

⁷¹ P. HARDIE, *The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition* (Cambridge 1993), 64-5, attractively reads Hannibal's cultivation of the death-shrine of Dido at the beginning of the *Punica* as a self-conscious poetic

However, the testimony that Silius bought a villa of Cicero's (probably his *Cumanum*⁷²) *as well as* the tomb of Virgil (Martial 11.48) reopens (with help again from Pliny's letter above) the question of overkill and lack of discrimination in the literary real-estate market. Must Silius buy square footage in *every* author whom he admires?⁷³ In such a perspective, a desire merely to *visit* Virgil's tomb may seem a more graceful homage than a desire to own it: does a similar contrast between Statian tact and Silian heavy-handedness perhaps obtain in the allusive practices applied by the two poets to Virgilian verse itself?

But Silius has suffered enough from the artistic condescension of ancients and moderns alike: let us not here cast aspersions upon his cultural performance in poetry, or in property, solely on Pliny's say-so. Pliny is himself, after all, a writer who combines a marked interest in opulent villas with a posthumous reputation for pedestrianism. Perhaps the lesson to be drawn from this particular epistolary exercise in the poetics of real estate is that people who live in glass houses should refrain from throwing stones.

intertext for Silius' own real-life cult of Virgil: "In Hannibal's oath at the shrine of Dido, which is also the poem's promise to remain faithful to the *Aeneid* in exchange for the release of the model's creative powers, we may also read the man Silius' cultivation of the shade of Virgil in the hope of his own poetic birth (or rebirth)". This is a discussion to put in dialogue not just with my own, but also with M. BETTINI [n.59], in the context of his reading of *Pun.* 12.393-7.

⁷² J.H. D'ARMS [n.36], 207-8 with 198-200. An intermediate stage in the history and mythography of (what is most likely) the same villa is explored by Llewelyn MORGAN in a fine paper for the September 2000 symposium in memory of Don Fowler at Jesus College, Oxford: "*Natura narratur*: Tullius Laurea's Elegy for Cicero".

⁷³ The question endures even after due attention to cultural contexts for such acts of commemoration: cf. esp. J. BODEL, "Monumental villas and villa monuments", in *JRA* 10 (1997), 5-35.

DISCUSSION

A. Kerkhecker: We have been wondering several times on which evidence to base our investigation of *immanente Literaturgeschichte*. Only on explicit statements? Or on any passage implicitly relating to the literary tradition? Either definition presents difficulties. The former offers little more than the re-examination of well-known 'programmes'. The latter is rather wide, if not all-embracing. You have taken an open approach, and are prepared to interpret a variety of statements as programmatic metaphors. Do you feel a need to control such allegorical interpretation?

St. Hinds: I do think that the intensive study of implicit poetics in the past generation has had a transformative effect upon our sense of Roman literary history. There are interpretative risks in some of the directions which this work can take. But if critics had treated W. Wimmel's foundational work on the imagery of poetic self-positioning in *Kallimachos in Rom* (Wiesbaden 1960) as the last word rather than as an invitation to press further, I think that many of our conversations about Roman poetry would now be the poorer.

A. Deremetz: Les deux poèmes que vous avez choisis pour illustrer votre analyse nous offrent deux exemples particulièrement clairs de thèmes métopoétiques communs dans la poésie romaine, la course d'un navire à travers la mer et la construction d'un édifice. S'agissant du second, si l'on admet une interprétation selon laquelle Stace compare son art démiurgique à celui de son dédicataire, Pollius, et introduit une similitude voire une complicité entre eux, sans annuler la distance qui les sépare sur le plan social, que pouvons-nous dire d'une telle stra-

tégie poétique? Est-elle ou non caractéristique de ce qu'on appelle la poésie de circonstance et pouvons-nous voir en elle, selon la formule de C. Calame, le signe d'une dissimulation par le poète de la manipulation sociale dont il est l'enjeu?

St. Hinds: Yes indeed: whatever the precise truth about Pollius' status (cf. R.G.M. Nisbet [n.35], 3-4), the social dimension in Statius' manoeuvres *vis-à-vis* his wealthy addressee is a crucial one.

M. Citroni: Ho apprezzato molto l'originalità del metodo e la grande efficacia dell'analisi. Farò solo un breve commento sull'appendice. Marziale sa di fare cosa gradita a Silio mettendo sullo stesso piano l'eredità artistica di Virgilio e Cicerone e il possesso di 'oggetti di antiquariato' appartenuti ad essi. Ho sempre pensato che questa banalizzazione di una grande eredità culturale fosse una testimonianza significativa della epigonalità della letteratura flavia. Queste analisi di Hinds mi fanno ora capire che questa corrispondenza tra eredità artistica e eredità di un oggetto si inserisce in un contesto più ampio e coerente. Essere eredi di Virgilio e di Cicerone significa essere eredi dei due vertici supremi della poesia e della prosa latina e dunque di tutto ciò che di meglio ha prodotto la cultura letteraria latina. Ma nel caso di Cicerone l'estetizzazione banale di una grande eredità si estende al di là del piano artistico, ai valori di impegno civile delle arti della parola. I *Punica* ci attestano i limiti entro cui Silio riusciva a essere erede letterario di Virgilio. Se possedessimo le orazioni di Silio in senato, quale confronto potremmo fare tra chi aveva usato la parola in drammatici scontri politici fino al sacrificio della vita e chi aveva usato sempre la parola per compiacere gli imperatori?

St. Hinds: You must be right: any aesthetic judgement which we would make about Silius' speeches (if we had them), in comparison with those of Cicero, would surely be affected by our sense of the very different political contexts of their use.

E. Fantham: Can I raise a problem of *decorum*, or better, ethics, that seems to me inherent in appraising Statius, *silv.* 2.2? In our society it is seen as selfish to indulge in luxurious possessions and bad form to display or boast about them. At Rome too, in the age of Cicero (cf. *Verr.* 2.4 on the art 'collections' of Verres and his circle) and of Augustus, it was felt that works of art and elaborate buildings should be public, not private (*Hor. carm.* 2.15, retrojecting to the republican *maiores*), Agrippa declaring that works of art should be displayed in public galleries as they were in the Porticus Octaviae? Indeed Satire makes a butt of hosts who display and praise their furnishings or hospitality (Nasidienus in *Hor. sat.* 2.8, and of course Trimalchio). So what has changed, that Statius' generation expect to be praised for private luxury?

You noted, moreover, how Statius praises Pollius for overruling Nature, or at least because Nature surrenders willingly to his construction. Here again we naturally recall Sallust and Horace's condemnation of villa-builders for violating Nature by levelling hills and decking over the sea. Moralists systematically condemned what they disapproved of by calling it a violation of Nature. Is it a sign of change for the worse that (as in this poem) Romans are now willing to find it laudable to do violence to land and sea?

St. Hinds: Patterns of consumption and display do indeed change between Cicero's generation and Statius', as A. Wallace-Hadrill (*Houses and Society in Pompeii and Herculaneum* [Princeton 1994]), has most recently explored — even if these kinds of change are less easy to date and to document than the changes in political institutions addressed in Mario Citroni's question.

But for me the risk of an *exclusive* emphasis upon change in the area of private luxury is that underlying continuities in both cultural and poetic practice (see C. Edwards, *The Politics of Immorality in Ancient Rome* [Cambridge 1993], 137-60) may

be underestimated. Notwithstanding the striking reversals of its *topoi* in Statius and sometimes in Martial (but not always: 12.50), the tradition of invective against luxurious building flourishes in *essentially unchanging terms* from the second century BC to the second century AD; one possible conclusion to draw from this is that the patterns of conspicuous consumption which fuel that moralizing discourse also show some continuity throughout the late Republic and early Empire. Perhaps, then, in accounting for the open celebration of material wealth in the *Silvae* we should look as much to other factors as to *Zeitgeist* (e.g. generic appropriateness, social status of poet *vis-à-vis* addressee).

My only other reservation about an appeal to increasing private luxury under the Empire to account for Statian (bad) taste is strategic rather than substantive. The common move which pushes our modern scruples about Roman greed and excess into the 'Silver' period while allowing late Republicans and Augustans to be people *like us* is one which will always tend to exaggerate the differences between the first century BC and the first century AD. If we find the displays of wealth in a Flavian villa excessive, does it necessarily follow that we should find the slightly smaller armies of slaves and the slightly shorter porticoes of a late Republican villa to be in harmony with our own sense of propriety in consumption and display? If Statius' celebration of Pollius' well-heeled Epicureanism strikes us as mere pandering to the vanity of the rich, does that necessarily mean that we should find no dissonance at all in the philosophical celebrations of the simple life written by the well-housed Horace for his even better-housed friends?

This may be the moment to respond to an invitation from Ernst Schmidt to apply my "poetics of real estate" to a figure from the first half of my paper, C. Memmius. This contemporary of Cicero, Cinna and Catullus eclipses all our Flavian villa-owners to achieve what is by common consent the most infelicitous conjunction on record between Epicureanism and the Roman poetics of real estate: in 51 BC, as we learn from Cic.

fam. 13.1 and *Att.* 5.11.6, he acquires Epicurus' own ruined house in Athens, with the intention of tearing it down and rebuilding on the site; the issue is especially fraught because Epicurus' will had provided that the adjoining gardens should be at the disposal of the Epicurean school in perpetuity. The modern assumption that Memmius' plan was motivated either by indifference to the associations of the site or by bloody-minded vandalism (which derives from Cicero's epistolary concentration upon the ire of Patro, head of the Epicurean school at Athens) may be unwarranted. Perhaps what Memmius wished to do was to *appropriate* the site's philosophical associations, not to erase them. Such an impulse to fuse philosophy and real estate would not be so very unfamiliar to the Cicero who recreated the grove of the Academy in his own *Cumanum* (Plin. *nat.* 31.6) — or to Pollius, many years later, in his *Surrentinum*. A disgruntled Patro might be forgiven (as indeed might we) for considering all these acquisitive home-owners to be essentially similar to one another in their characteristically Roman attempts to privatize and possess Greek philosophical space.

A. Barchiesi: Gli storici dell'arte hanno spesso commentato sull'effetto della convivenza e mescolanza degli stili e delle epoche per quanto riguarda i manufatti artistici greci esposti a Roma.

Questo può essere rilevante al nostro tema per due motivi. Uno è che la convivenza e mescolanza di stili e provenienze e periodi nel mondo 'materiale' dell'arte può avere incoraggiato e interferito con la crescita di una autocoscienza 'storica' nel campo delle lettere.

L'altro è che l'effetto estetico della 'esposizione caotica' non poteva essere del tutto separato da una consapevolezza sulla provenienza, spesso legata a spoglie, saccheggio, *imperium*. Questo mi ricorda la pagina iniziale del grande romanzo di Henry James, *The Golden Bowl*, in cui la mescolanza di stili e culture in una vetrina di antiquario londinese viene letta dal

narratore come un'icona dell'idea stessa di Impero Britannico.

St. Hinds: For me your first observation points to an interesting imbalance, either in Roman practice or in our modern understanding of it. When a Latin poem mobilizes multiple Greek models, we expect to find in it considerable sensitivity to the *generic* contexts of those models, and a sophisticated interest in possibilities for generic 'mixing' at the level of the intertext. We have had much less to say about how considerations of *period* and geographical *provenance* within Greek literature impinge upon Roman poetic consciousness.

Your invocation of *The Golden Bowl* is especially suggestive for my reading of Pollius' gallery at *silv.* 2.2.63-72; and it also adds substance to my own rather flippant analogy with the Getty Museum in Malibu. The fact is that modern museum science has not altogether banished from the Getty that element of *esposizione caotica*, expressive (in this case) of the power of the petrochemical dollar to (re)create in a transplanted Villa dei Papiri a sense of the spoils of Empire.

J.P. Schwindt: Mit Ihrer so eleganten wie nachdrücklichen Zurückweisung des Habinekschen Buches haben Sie eine weitere wichtige Grundlage geschaffen, auf die wir uns, wie ich glaube, im Verlauf unserer *Entretiens* noch oft beziehen können. Ich habe mich beim Erscheinen des Buches gefragt, wie es möglich ist, das methodische *pattern* des New Historicism, das uns immerhin zu entscheidenden Berichtigungen formalistisch-strukturalistischer Ansätze geführt hat, so einseitig materialistisch zu fassen. Ist die zeitliche Verspätung in der wechselseitigen Rezeption kontinentaleuropäischer und angloamerikanischer Theorien mittlerweile so gross, dass dreissig Jahre vergehen müssen, bis der eine vom anderen Kenntnis genommen hat? In Deutschland hat sich die Sozial- und Institutionengeschichte schon vor einiger Zeit 'totgelaufen', und selbst manche Gründerväter dieses Wissenschaftszweiges haben sich zu etwas bekehrt, das sie abzuschaffen ange treten waren: zur Literaturwissenschaft und Ästhetik. Diese

freilich präsentieren sich heute in einer epistemologisch avancierten Form, von der man wünschen möchte, dass sie auch von unseren amerikanischen Mitforschern beachtet und rezipiert würde.

E.A. Schmidt: Der Sachverhalt selbst ist in meinen Augen beunruhigend, dass nämlich in der inneramerikanischen Auseinandersetzung innerhalb unseres Faches offenbar kein Kontakt zu wissenschaftlichen Diskussionen des Auslands besteht. So sehr eine solche Tendenz überall zu spüren ist, so scheint sie doch in den USA besonders ausgeprägt. Kann man *classics* betreiben allein mit Englisch und im Horizont allein amerikanischer Diskussionen? Für um so wichtiger halte ich Arbeitskonferenzen wie die *Entretiens Hardt* mit ihren institutionalisierten Begegnungen von vier oder fünf Sprachen und nationalen Wissenschaftstraditionen.

St. Hinds: Jürgen Schwindt's question dramatizes an observation which I made in my introduction, namely that literary studies (in general) can be argued to be in continual motion between aestheticism and historicism as critical fashions *and local emphases* change. My own view is that one cannot expect different academic communities all to move in lock-step in this regard; nor can one expect Roman literary studies (in particular) to behave in the same way *within* each academy, given differing experiences of centrality and marginality, and given the very different kinds of symbolic value accorded to ancient Rome in different parts of the larger world in recent history. Therefore, while I welcome Schwindt's support, I would also like to defend Habinek against the particular line of criticism which he adopts. It seems to me that Habinek's own self-positioning has less to do with any lack of grounding in foreign material than with a conscious desire to address local conditions. Indeed, Habinek gives fair notice of this by devoting his book's first chapter to an historical sociology of American classics. (Incidentally, although I found it convenient to associate

Habinek's position on literary history with that of a U.S.-based New Historicism, even the Anglophone parts of his theoretical bibliography have their cosmopolitan roots in British as well as in American forms of cultural criticism: 'Birmingham school' as well as Berkeley.)

Before responding to Ernst Schmidt's broader version of the criticism, let me offer two prefatory remarks. First (a little facetiously), I wonder whether this is really the right forum in which to ask U.S. classics, or indeed Anglophone classics at large, to account for themselves: as I look around this room, I see the American academy represented by an Irishman and an Englishwoman, and the British academy by a German! Second, I do have to say that, as I scan the footnotes to my own paper, I find it hard to locate an American book or article which comes close to fitting Schmidt's pessimistic characterization of U.S. isolationism.

But I am being a little disingenuous. Yes, of course I know what he is talking about, I share (with an Anglophone's due sense of guilt) his concern over the erosion of multilingualism in classics, and I fully agree with him about the importance of an institution like the Fondation Hardt to counteract this and all other forms of scholarly insularity. Not so much to make us simply include footnotes to books and articles in other languages (most good scholars, given a few hours alone with *L'Année Philologique*, can figure out how to do that); but rather to make us understand where books and articles in other languages are coming *from*, something which we classicists tend to do much less well (Anglophones and non-Anglophones alike). *Vive la Fondation!*

VII

MARIO CITRONI

AFFERMAZIONI DI PRIORITÀ E COSCIENZA DI PROGRESSO ARTISTICO NEI POETI LATINI

L'idea che le arti progrediscono nel tempo è generalmente diffusa nella cultura antica. Per molte attività tecnico-artigianali questo principio poteva apparire come un'ovvia evidenza empirica, e dunque si capisce bene che esso si applicasse alle arti figurative, in cui il momento tecnico-artigianale tendeva ad assorbire in sé quello creativo-espressivo. Ai nostri occhi può sembrare meno ovvia l'applicazione di questo principio alla poesia; ma nella cultura greca (e romana) era considerato evidente che anche le arti dell'espressione verbale fossero 'tecniche': e contemplavano infatti un complesso sistema di procedimenti metrico-musicali e retorici. Ad ogni modo, avesse o no il suo fondamento originario nell'osservazione empirica del progresso dei procedimenti artigianali e tecnici, il principio del progresso anche nella poetica fu proposto da Aristotele sulla base di una solida ragione teorica, forte della quale esso si trasmise alla successiva poetica peripatetica e agli studi storico-letterari antichi da essa largamente influenzati, diventando appunto un concetto comunemente accettato. In termini aristotelici, la poesia in generale, e ciascuno dei suoi singoli generi, hanno una natura propria (φύσις) e, a partire da un inizio embrionale, si sviluppano in un processo di maturazione verso un fine (τέλος) che è la realizzazione piena di tale natura, l'attuazione di tutte le potenzialità del genere. Nel capitolo IV della *Poetica* questo

principio trova applicazione esplicita, ed è possibile che esso avesse più evidenza nel perduto *Περὶ ποιητῶν*, opera che doveva avere almeno in parte un impianto storico-biografico: di fatto nelle trattazioni sulle diverse arti veniva continuamente riproposto lo schema secondo cui un'arte inizia a un certo punto per opera di un εὑρετής ed evolve gradualmente da una ἀρχή rudimentale fino a una compiuta perfezione. Nella letteratura latina questo principio domina la storia dell'oratoria romana che Cicerone elabora nel *Brutus*, e ricorre più volte altrove in Cicerone in riferimento all'evoluzione dell'oratoria stessa, della poesia, della storiografia (anche delle arti figurative: ma qui naturalmente mi occupo solo delle arti della parola); questo stesso principio si riconosce chiaramente sia nella sezione *De grammaticis* che in quella *De rhetoribus* del *De viris illustribus* di Svetonio, e doveva verosimilmente applicarsi anche alle altre sezioni della stessa opera: certo al *De poetis*, come attestano gli echi che ne conserviamo in Isidoro (*orig.* 8, 7)¹. Dahlmann, che ha ricostruito questo quadro con grande impegno e dottrina, ha dimostrato in modo convincente che tale schema evolutivo doveva essere già nel *De poetis* di Varrone, il quale lo derivava dalla tradizione peripatetica in cui la sua opera si iscriveva². L'autorità di

¹ Cfr. A. ROSTAGNI, "Il proemio di Svetonio 'De poetis' presso Isidoro alla luce dell'antica precettistica", in *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts à J. Marouzeau* (Paris 1948), 509-523.

² H. DAHLMANN, *Studien zu Varro 'De poetis'*, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. in Mainz, Abhand. d. Geistes- u. sozialwiss. Kl., 1962, 10, 7-27 e, in forma sintetica, ID., "Zu Varros Literaturforschung, besonders in 'De poetis'", in *Varron, Entretiens Hardt 9* (Vandoeuvres-Genève 1963), 1-20 (= *Kleine Schriften* [Hildesheim-New York 1970], 81-98). Oltre ai testi ricordati sopra, Dahlmann cita CIC. *inv.* 1,1-9 e *de orat.* 1,13-15 (oratoria); *inv.* 2,1-10 (trattatistica retorica); HOR. *ars* 391 ss. (poesia); QUINT. *inst.* 12,10,3 ss. (pittura); 7 (scultura); DIOG.LAERT. 1,1 ss. (filosofia). La possibile presenza del motivo nel *De poetis* di Aristotele è suggerita in H. DAHLMANN, *Studien*, 25 s. e 65 e cfr. già A. ROSTAGNI, "Il dialogo aristotelico *Περὶ ποιητῶν*", in *RFIC* 55 (1927), 155 (= *Scritti minori*, I, *Aesthetica* [Torino 1955], 302). Per il principio dell'evoluzione nelle arti in Cicerone cfr. anche, ad es., *de orat.* 2,51 ss.; *leg.* 1,6 s.; *Brut.* 228 (tutti relativi alla storiografia); *Brut.* 70 s. e 75 s. (relativi a arti figurative e poesia) e cfr. A. NOVARA, *Les idées romaines sur le progrès I* (Paris 1982), 213-270. Per l'idea di progresso in generale cfr. anche CIC. *fin.* 5,58 *omnium... rerum principia*

Varrone consolidò la presenza di questo concetto nella visione romana dell'evoluzione dei fenomeni letterari.

Secondo questo principio, dunque, gli inizi di un'arte, e anche gli inizi di un genere letterario, sono necessariamente imperfetti. *Nihil est... simul et inventum et perfectum* afferma Cicerone nel *Brutus* (71) a proposito delle origini dell'epica: e questo principio egli lo adduce come un'ovvia considerazione del buon senso.

Ma nelle numerose proclamazioni di priorità che incontriamo nei poeti latini non affiora mai l'idea che dichiararsi *primus*, porsi all'inizio del percorso di un genere letterario, comporti l'ammissione che ciò che si scrive sarà necessariamente, o probabilmente, o anche solo eventualmente, qualcosa di imperfetto. Naturalmente non possiamo aspettarci che un poeta si presenti senz'altro come primitivo, arcaico, inadeguato. Ogni autore, quando scrive, è, e sente di essere, 'moderno'³. Tuttavia proprio in Aristotele vediamo che la fierezza di un autore per la novità e originalità della propria opera può combinarsi col senso di inevitabile imperfezione connesso alla priorità in base al principio dell'evoluzione delle arti. Alla fine delle *Confutazioni sofistiche* (183 b 18 ss.) Aristotele giustifica l'imperfezione del suo trattato appunto in quanto esso è in assoluto il primo nel suo genere: e pressoché in tutte le arti le invenzioni originali all'inizio sogliono portare poco progresso e passano facilmente inosservate, ma hanno il massimo di utilità in quanto è su di esse che si fonda il successivo accrescimento (l'esempio su cui Aristotele si sofferma è quello della retorica: dai lenti e faticosi inizi

parva sunt, sed suis progressionibus usa augentur. Sul tema della gradualità dello sviluppo di arti e scienze in Aristotele e nella cultura greca del IV sec. a.C. cfr. L. EDELSTEIN, *The Idea of Progress in Classical Antiquity* (Baltimore 1967), 69-92 e 118-132, con gli opportuni rinvii ai molti passi pertinenti.

³ Sono i posterì che individuano come 'arcaico' un autore, o uno stile, in quanto ne avvertono la distanza dalla contemporaneità: S. HINDS, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Cambridge 1998), 55 ss., sottolinea opportunamente questa verità, che è ovvia ma che rischia di essere dimenticata, illustrando il carattere innovativo della poetica degli 'arcaici' Livio Andronico ed Ennio.

all'attuale perfezionamento). Aristotele è molto orgoglioso del suo merito di εὑρετής assoluto ("l'inizio è la cosa più importante, e la più difficile"), ma denuncia egli stesso le carenze che inevitabilmente derivano alla sua opera da questa eccezionale condizione di priorità. Nei poeti latini, invece, la professione di priorità non si accompagna mai a quei toni di modestia, di inadeguatezza al compito, che pure rientrano anch'essi nel repertorio degli atteggiamenti tipici assunti di fronte ai lettori. Nelle loro affermazioni di priorità non affiora mai, nemmeno subliminalmente, il richiamo a quel principio di senso comune, autorevolmente confermato dalla riflessione teorica sulle arti, secondo cui *nihil est... simul et inventum et perfectum*. Al contrario, la dichiarazione di essere l'iniziatore di un genere coincide, quasi ogni volta, con la professione della coscienza di aver conseguito la perfezione in quel genere, di rappresentarne un culmine. Per lo più infatti il poeta latino, proprio nel momento in cui si professa *primus*, si proclama anche come il corrispondente latino di un grande autore greco che rappresenta l'eccellenza nel suo genere: il poeta proclama così al tempo stesso la propria posizione di iniziatore e la propria posizione di compiuto rappresentante del genere latino da lui praticato; sente di essere contemporaneamente l'εὑρετής del genere e colui che lo ha portato all'ἀκμή. L'idea di sviluppo, di progresso del genere nel tempo, è azzerata.

Ennio, nel proemio del VII libro degli *Annales* (206-210 Sk.), si presenta come un pioniere:

scripsere alii rem
vorsibus quos olim Faunei vatesque caneant
[cum] neque Musarum scopulos
nec dicti studiosus [quisquam erat] ante hunc
nos ausi reserare.

L'espressione *nos ausi reserare* (210 Sk.) vanta l'ardimento di un primo inizio. *Audere* è verbo spesso ricorrente, anzi senz'altro formulare, per l'audacia intellettuale del πρῶτος εὑρετής: nel campo degli εὐρήματα letterari questo verbo sarà usato da

Catullo (1, 5) a proposito di Cornelio Nepote, da Virgilio a proposito di sé stesso nelle *Georgiche* (2, 175) con palese allusione al passo di Ennio, da Orazio a proposito di Lucilio (*sat.* 2, 1, 62 s.) e a proposito di un giovane aspirante alla prestigiosa qualifica di primo Pindaro latino (*epist.* 1, 3, 10 s.), da Manilio (3, 1) a proposito del proprio poema astrologico. E sarà usato da Tito Livio (e forse già dalla sua fonte Varrone) per quell'atto di 'audacia' di Livio Andronico che Varrone e tutta la cultura romana, quanto meno dopo Varrone, considerò come la vera εὐρησις del dramma latino, e anzi della letteratura latina *tout court*: *Livius... qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere* (7, 2, 8). Con *Nec dicti studiosus... ante hunc* (209 Sk.) Ennio, nello stesso proemio del VII libro, diceva di essere stato il primo ad intendere la natura 'filologica' del far poesia, in quanto sapiente operazione sul linguaggio: dunque, ancora una volta, si professava un pioniere. Ennio pretendeva inoltre (206 s. Sk.) che l'uso del saturnio fosse ragione sufficiente per collocare Nevio (e dunque anche Livio Andronico) al di fuori della storia della poesia romana vera e propria; era dunque lui stesso il primo poeta epico degno di essere considerato tale: ancora una volta un pioniere. E d'altra parte, sempre nello stesso proemio, *Musarum scopulos* (208 Sk.) fa pensare che Ennio vantasse di aver raggiunto la cima del monte delle Muse: dunque un pioniere che ha raggiunto pienamente il suo scopo. E, soprattutto, nel grandioso scenario del proemio del I libro Ennio si era dichiarato senz'altro come il nuovo Omero: era lui il primo uomo in cui l'anima di Omero si fosse reincarnata⁴.

⁴ Omero rivelava a Ennio che la sua anima si era precedentemente incarnata in un pavone (v.11 Sk.). Ennio su questo punto era probabilmente condizionato da credenze pitagoriche che ponevano una cadenza definita di trecento anni tra le successive reincarnazioni, e che dunque comportavano una incarnazione intermedia tra Omero e lui, come ha dimostrato O. SKUTSCH (ed.), *The Annals of Q. Ennius* (Oxford 1985), 164 s. (e cfr. ID., *Studia Enniana* [London 1968], 151 ss., già in *CPh* 54 [1959], 114 ss.), che ha anche ipotizzato che la scelta del pavone ricalcasse una tradizione (di cui mancano però indizi concreti) in cui il pavone era sede intermedia dell'anima dell'eroe omerico Euforbo che si diceva si fosse poi incarnata in Pitagora. Ma resta rilevante l'osservazione di A. GRILLI, *Studi*

Ennio, dunque, si propone, e si sente, come un iniziatore che raggiunge al tempo stesso l'ἀρχή del genere che tratta, eguagliando il modello più alto del genere nella poesia greca. Egli, certo, col suo *scripsere alii rem* fa riferimento a un passato di epica romana che sta alle sue spalle, ma il suo è un riferimento liquidatorio e arrogante (come già pareva a Cicerone, che pur sostanzialmente considerava giusto il vanto di Ennio)⁵; è un gesto che vuole azzerare quel passato, non certo rivendicare una continuità. Ennio non vuole essere considerato (quale lo giudicherà invece Cicerone nel *Brutus*) come il frutto maturo di uno sviluppo organico del genere epico romano che, iniziato da Livio Andronico, culmina in lui. Egli taglia i ponti con i predecessori romani e pone invece un tramite diretto tra sé e Omero.

Lucrezio, nell'affermare la sua priorità nel percorso poetico scelto, non proclama propriamente il raggiungimento di compiuta maturità. Ma si dichiara comunque in diritto di aspirare a ricevere dalla Musa una corona, che è simbolo di vittoria, una corona che assume maggior pregio appunto perché conquistata in un settore intentato (1, 927 ss. = 4, 2 ss.):

*iuuat integros accedere fontis
atque haurire iuvatque novos decerpere flores
insignemque meo capiti petere inde coronam
unde prius nulli velarint tempora Musae.*

enniani (Brescia 1965), 49 s. e di W. SUERBAUM, *Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter. Livius Andronicus, Naevius, Ennius*, Spudasmata 19 (Hildesheim 1968), 106 s. n.336, che la scelta di un animale comporta comunque che Ennio non volesse riconoscere alcun altro poeta come degno di essere considerato la reincarnazione di Omero; tanto più in quanto è verosimile che fosse già anteriore ad Ennio, e a lui nota, una tradizione greca per noi attestata solo più tardi in Antipatro di Tessalonica (o di Sidone?) *Anthol. Pal.* 7,75 che vedeva in Stesicoro una reincarnazione di Omero: cfr. W. SUERBAUM, *op.cit.*, 87-91 e C.O. BRINK, "Ennius and the Hellenistic Worship of Homer", in *AJPh* 93 (1972), 556-565.

⁵ CIC. *Brut.* 71 e 75 s.

Lucrezio riconosce a Ennio di essersi meritato per primo tra i Romani una corona dalle Muse (1, 117 ss.):

*Ennius ut noster cecinit, qui primus amoeno
detulit ex Helicone perenni fronde coronam,
per gentis Italas hominum quae clara clueret*

e ritiene che la propria opera, prima nel suo genere, lo abiliti ad aspirare allo stesso successo in un diverso ambito poetico⁶. In Lucrezio non c'è la professione di aver eguagliato il poeta greco di più riconosciuto prestigio nel genere letterario scelto: né ci poteva essere. Il poeta greco di riferimento per il poema filosofico-scientifico era certo Empedocle. Lucrezio esprime nei riguardi di Empedocle, in quanto poeta, una stima che rasenta la venerazione (1, 726-733), e che ci conferma nell'idea che egli lo considerasse il punto di riferimento per il suo genere poetico. Ma da Empedocle lo separava una grande differenza dottrinale e dunque come apostolo dell'epicureismo Lucrezio non avrebbe in alcun modo potuto professarsi 'l'Empedocle romano'⁷.

Orazio, nel congedo della prima raccolta delle *Odi*, dichiara di avere introdotto per primo la lirica eolica nella poesia latina e al tempo stesso chiede alla Musa di cingerlo della corona di alloro, simbolo del suo trionfo: un trionfo che egli sa di essersi meritato e che è ragione di orgoglio per la Musa stessa, la quale vede arricchito il suo regno di un'altra opera insigne, un'opera

⁶ Cfr. anche la preghiera a Calliope nel proemio del VI libro (92 ss.): *tu mihi supremae praescripta ad candida calcis / currenti spatium praemonstra, callida Musa / Calliope, requies hominum divomque voluptas, / te duce ut insigni capiam cum laude coronam.*

⁷ D. SEDLEY, *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom* (Cambridge 1998), 11 ss., nel quadro di una impegnativa dimostrazione del ruolo di Empedocle come punto di riferimento fondamentale di Lucrezio sul piano del genere e della forma poetica, formula l'ipotesi che il proemio del I libro di Lucrezio fosse riconoscibile come una "riscrittura" latina del proemio del *Περὶ φύσεως* di Empedocle: attraverso l'adozione di un proemio apertamente empedocleo, Lucrezio avrebbe inteso annunciarsi come "Empedocle romano" (p.23), naturalmente sul piano della tradizione poetica, non sul piano dottrinale. Ma è solo un'attraente ipotesi, perché il proemio dell'opera di Empedocle non si è conservato.

che, come è stato detto nei versi precedenti, si è già conquistata la certezza di immortalità (*carm.* 3, 30, 10 ss.):

dicar...

...

*princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam.*

Anche qui dunque il poeta si presenta come un pioniere che raggiunge il vertice supremo nel genere che coltiva. E raggiungere il vertice supremo significa anche per Orazio, come per Ennio, eguagliare i riconosciuti modelli greci del genere. Anche in Orazio, come in Ennio, questa ambizione era affermata nel modo più esplicito già nel proemio del I libro, in apertura dell'opera. Alla fine del *carm.* 1, 1 Orazio esprimeva infatti come sua massima ambizione quella di essere inserito nella lista dei lirici di riconosciuta eccellenza (35-6 *quod si me lyricis vatibus inseres, / sublimi feriam sidera vertice*): una lista, si intende, che finora comprendeva solo poeti greci. È chiara, ed è stata sempre notata, la corrispondenza tra il proemio e la chiusa della prima raccolta (corrispondenza evidenziata dall'identità del metro, altrove usato da Orazio, significativamente, solo nel carme centrale della seconda raccolta): è stato sempre riconosciuto che nel congedo del terzo libro il poeta esprime commosso compiacimento per il fatto di poter proclamare raggiunto quell'obiettivo che egli aveva posto come sua massima ambizione nel proemio del primo. Pioniere della lirica in latino, egli si è meritato un posto accanto ad Alceo e agli altri poeti lirici riconosciuti come eccellenti ed esemplari. E l'identificazione esplicita di sé come l'Alceo latino ricorre altre volte, come è ben noto, nel corso della raccolta (1, 32; 2, 13, 26-40 e cfr. 1, 26). Analogamente, nell'*epist.* 1, 19 Orazio vanta di essere stato il primo a importare nella poesia latina il genere giambico archilocheo, e ritiene di meritare perciò una corona che senza riserve consacri la pienezza del risultato raggiunto in questa sua impresa di pioniere (*epist.* 1, 19, 23 ss.):

*Parios ego primus iambos
ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.
ac ne me foliis ideo brevioribus ornes...*

Propertio, in apertura del proemio del terzo libro, proclama di essere il primo poeta latino ad addentrarsi nel bosco che ospita i sacrari di Callimaco e Filita, e chiede alle ombre dei due grandi modelli greci di indicargli il percorso in questo terreno sconosciuto (3, 1, 1-6). E subito dopo proclama che il suo verso sottile e levigato (si intende, sull'esempio di quei modelli) gli dà una fama suprema e che la Musa cui egli stesso ha dato inizio, appunto come *εὐρετής* (*a me nata*) celebra, incoronata, uno spettacolare trionfo (3, 1, 1 ss.):

*Callimachi Manes et Coi sacra Philitae,
in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus.
primus ego ingredior puro de fonte sacerdos
Itala per Graios orgia ferre choros.
dicite, quo pariter carmen tenuastis in antro? 5
quove pede ingressi? quamve bibistis aquam?
ah valeat, Phoebum quicumque moratur in armis!
exactus tenui pumice versus eat,
quo me Fama levat terra sublimis, et a me
nata coronatis Musa triumphat equis. 10*

Poco oltre dichiara di aver riportato quest'opera dal monte delle Muse per una via intatta (dunque, come primo in questo genere) e di essersi meritato grazie ad essa (come già Orazio) che le dee della poesia gli conferiscano *mollia sarta*, insegne del trionfo nella poesia elegiaca, di contro alla *dura corona*, propria dell'epica (3, 1, 17 ss.):

*opus hoc de monte Sororum
detulit intacta pagina nostra via.
mollia, Pegasides, date vestro sarta poetae:
non faciet capiti dura corona meo.*

Il pieno successo che egli sente di aver raggiunto in questo suo percorso di pioniere latino sui percorsi di Callimaco e di Filita, si esprime poi nel proemio del quarto libro come identificazione di

se stesso con Callimaco: facendosi incoronare da Bacco con una corona che significativamente egli pone a confronto con quella di cui si era insignito Ennio, Properzio si proclama "Callimaco romano", e afferma così la sua certezza di aver eguagliato il poeta di cui si era dichiarato il primo seguace latino (4, 1, 61 ss.):

*Ennius hirsuta cingat sua dicta corona:
mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua,
ut nostris tumefacta superbiat Umbria libris,
Umbria Romani patria Callimachi!*

I passi virgiliani in cui si presenta questo motivo richiedono in qualche caso un'analisi un poco più ampia, e per questo li ho lasciati per ultimi.

L'inizio della *sesta ecloga* pone un problema esegetico dalla cui soluzione dipende se vi sia o non vi sia il motivo della rivendicazione di priorità:

*Prima Syracosio dignata est ludere versu
nostra neque erubuit silvas habitare Thalea.
cum canerem reges et proelia, Cynthia aurem
vellit et admonuit: 'pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ovis, deductum dicere carmen.'
nunc ego (namque super tibi erunt qui dicere laudes,
Vare, tuas cupiant et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine Musam:
non iniussa cano...*

5

Già i commentatori antichi ammettevano per *prima*, in apertura dell'*ecloga*, due interpretazioni diverse: o "per prima" (e in tal caso avremmo qui appunto rivendicazione di priorità), o "in un primo momento". Questa seconda soluzione è stata spesso preferita dagli interpreti, soprattutto per la coerente scansione delle fasi temporali: in un primo momento (1 *prima*) il poeta aveva scelto la bucolica; successivamente (3 *cum...*) si era cimentato con l'epica ma ne era stato distolto dal dio; ora (6 *nunc*), forte di questa consacrazione (9 *non iniussa cano*), torna alla bucolica⁸. La coerenza dei nessi temporali rischia però

⁸ Questa interpretazione, accolta già da Servio e da Filargirio, è considerata preferibile in molti dei più importanti commenti virgiliani: ad es. Ch.G. HEYNE

di mascherare difficoltà di altro ordine che questa interpretazione comporta. L'enfasi su *prima* sarebbe poco motivata se il senso fosse "in un primo momento"⁹, mancando in realtà una contrapposizione sostanziale tra un "prima" e un "dopo": Virgilio riconferma in realtà ogni volta, per tre volte, la sua vocazione di poeta agreste; la temporale *cum canerem reges et proelia* introduce la scelta diversa solo come una circostanza subito superata dall'ammonimento del dio che viene introdotto dalla frase principale. E l'insistenza di Virgilio, nei primi due versi, sulla "degnazione" con cui la sua musa si risolse ad adottare registro e temi tanto umili, vuole sottolineare la singolarità, l'anti-conformismo di quella scelta: sarebbe dunque incongruo che ne venisse messa in evidenza, con quell'enfatico *prima* in apertura, la natura di scelta solo iniziale, provvisoria, esposta a ripensamenti e poi veramente confermata solo dall'autorevole ingiunzione del dio intervenuta successivamente. Mi pare al contrario che l'enfasi su *prima* e sulla "degnazione" della musa si spieghi convenientemente solo nel quadro del motivo della priorità: solitamente il *primus inventor* è orgoglioso di aver osato per primo un atto audace per la sua stessa novità (e, come abbiamo detto, *ausus* è voce ricorrente in questi contesti). In questo caso Virgilio, in quanto *inventor* (ossia primo importatore a Roma) di un'arte che si ostenta 'minore', vanta che la sua musa ha per prima 'osato' (per così dire) avventurarsi su un terreno tanto

– G.Ph.E. WAGNER (London ⁴1830; rist. Hildesheim 1968); A. FORBIGER (Leipzig ⁴1872); J. CONINGTON (London ³1898; rist. Hildesheim–New York 1979), il quale però suggerisce la possibilità di una compresenza di entrambi i significati; J. PERRET (Paris 1961); R. COLEMAN (Cambridge 1977). Cfr. anche Fr. SKUTSCH, *Gallus und Vergil. Aus Vergils Frühzeit, Zweiter Teil* (Leipzig 1906), 128 ss. L'altra interpretazione, già presente nel Servio Danielino e negli *scholia Veronensis*, e contestata in Filargirio, è accolta, senza un cenno all'interpretazione alternativa, da P. JAHN nel suo rifacimento del commento di Th. LADEWIG (Berlin 1915) e da W. CLAUSEN (Oxford 1994), ed è l'interpretazione più spesso accolta, o presupposta, in saggi e studi che si occupano del passo.

⁹ Un suggerimento in questa direzione già in K. BÜCHNER, in *RE* VIII A 1 (1955), 1219, il quale osservava che l'enfasi su *prima* e su *nostra* garantisce che Virgilio aspira al riconoscimento di primo autore bucolico latino, ma non convalidava questa impressione di lettura con argomenti adeguati.

umile, vincendo, in nome di valori d'arte non appariscenti, ma ben reali e di cui è consapevole, quel senso di orgoglio e di ritrosia che avrebbe potuto distoglierla, e che aveva finora distolto la Musa degli altri poeti, da un terreno cui era attribuito così poco prestigio¹⁰. L'enfasi sul carattere anomalo, originale, e meditato di questa scelta (*dignata est e nec erubuit* equivalgono, in questo quadro di modestia ostentata del genere 'minore', a un *ausa est*) richiede dunque, io credo, che si intenda *prima* nel senso della "priorità" artistica di Virgilio nella bucolica¹¹.

Virgilio definisce qui il genere bucolico come "siracusano", cioè teocriteo: ma in quest'ecloga non dichiara il vanto di aver eguagliato il modello greco. Questo vanto è però probabilmente suggerito alla fine dell'ecloga precedente, e dunque in

¹⁰ E.A. SCHMIDT, *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik* (München 1972), 241 s., nel quadro di una meditata difesa di questa interpretazione, sottolinea giustamente che la mancanza di orgoglio per l'impresa da pioniere è solo apparente, e che solo dal punto di vista di una poetica diversa da quella adottata da Virgilio la prestazione della sua Musa può apparire umile.

¹¹ La stessa considerazione in base alla quale ritengo di aver corroborato questa interpretazione mi induce anche a ritenere che la temporale *cum canerem reges et proelia* (v.3) non introduca un episodio successivo, in cui il poeta si sarebbe lasciato indurre a scrivere epica (come ritengono coloro che intendono *prima* nel senso di "in un primo momento"): dopo quella scelta di cui è stato enfatizzato il carattere consapevole e anticonformista, risulterebbe brusco e immotivato il passaggio all'epica. Nei vv.3 ss. Virgilio dà invece la spiegazione di come egli è arrivato, per primo, a quella importante e anomala scelta (così anche K. BÜCHNER, *loc.cit.* [sopra n.9]). Si è osservato che se Apollo apostrofa il poeta come "pastore" e lo richiama al fatto che a lui si addicono atti e canti da pastore, egli doveva già in precedenza essersi qualificato come poeta bucolico; il tentativo epico, interrotto dal dio, si inserirebbe dunque in una carriera di poeta pastorale iniziata prima (così E.A. SCHMIDT, *op.cit.* [n.10], 248 ss., che intende *prima* come "per prima", ma riferisce *cum canerem reges et proelia* a un tentativo, che Virgilio fingerebbe di avere ora intrapreso, di celebrazione epica di Varo). Ma forse dobbiamo attribuire alle parole del dio una valenza più metaforica, meno letterale. E possiamo intendere che mentre il poeta, all'inizio della sua carriera, si cimentava nella poesia alta secondo quella che è la comune, ovvia ambizione dei cultori delle Muse, Apollo riconobbe in lui la vocazione per un genere diverso, per i valori artistici e umani che esso rappresenta (e dunque, potremmo dire, riconobbe in lui la vera natura di "pastore") e lo investì dell'identità di pastore-poeta. Chiamandolo "pastore" il dio lo consacra poeta pastorale.

un passo che in un certo senso si può considerare contiguo alla professione di priorità che apre l'*ecloga sesta*.

Alla fine della *quinta ecloga*, per una volta, Virgilio si identifica in modo esplicito con uno dei suoi personaggi. Menalca, dopo la tenzone canora con Mopso, dona al più giovane compagno la sua zampogna ricordandogli due canti che aveva composti con essa: si tratta delle *Bucoliche* 2 e 3, identificate attraverso la citazione, in funzione di titolo, di una parte dei rispettivi versi iniziali (*ecl.* 5, 85 ss.):

*ME. Hac te nos fragili donabimus ante cicuta;
haec nos 'formosum Corydon ardebat Alexin',
haec eadem docuit 'cuium pecus? an Meliboei?'*

Menalca, il personaggio che Virgilio propone qui come figura del suo io di poeta delle *Bucoliche*, è un poeta-pastore maturo e prestigioso, che trasmette simbolicamente il proprio strumento di canto a un pastore più giovane (cfr. le prime parole che Mopso rivolge a Menalca all'inizio dell'*ecloga*: *Tu maior; tibi me est aecum parere, Menalca*), in cui egli ha riconosciuto un compiuto erede del comune supremo maestro Dafni (vv.48 ss.). La corrispondenza tra questo Menalca-Virgilio, autorevole punto di riferimento per il poeta più giovane, e la figura di Teocrito come grande modello esemplare e garante del genere bucolico per i successori, è resa scoperta, ma è al tempo stesso complicata, dal fatto che Virgilio in questa *ecloga* attribuisce al suo Menalca alcuni tratti che richiamano vistosamente il Simichida delle *Talisie*, che era evidente figura dello stesso Teocrito, ma di un Teocrito che si atteggiava a un ruolo di principiante, e che riceveva l'investitura a poeta bucolico da Licida, un poeta-capraio famoso e affermato (personaggio per noi enigmatico, che forse rappresenta la perfezione ideale della bucolica). Il Menalca della *quinta ecloga*, in quanto figura più anziana di compiuto poeta bucolico, era più simile al ruolo storico di Teocrito come modello della poesia bucolica (e a Licida che rappresentava la pienezza di perfezione del genere) che alla sua trasfigurazione letteraria come giovane e inesperto Simichida. Ma

alcune marcate somiglianze tra Menalca e Simichida sarebbero state necessariamente avvertite dai lettori come segnali della coscienza di Virgilio di potersi assimilare al grande modello greco, in quanto fondatore e punto di riferimento della bucolica latina. La proposta iniziale di Menalca a Mopso ricorda le simili parole di Simichida a Licida in Theocr. 7, 27 ss. e 37 ss.; le parole con cui Menalca loda il canto di Mopso e introduce il proprio (vv.50-52) ricordano le parole con cui Simichida lodava il canto di Licida e introduceva il proprio (Theocr. 7, 91-95)¹² e, soprattutto, proprio alla fine dell'ecloga, Menalca, identificato con Virgilio nei versi immediatamente precedenti (riportati sopra), riceve in dono da Mopso un bastone che ricorda evidentemente il bastone che Simichida-Teocrito nelle *Talisie* (vv.43 s. e 128 s.) riceveva da Licida in segno della sua consacrazione come poeta (*ecl.* 5, 88 ss.):

*MO. At tu sume pedum, quod, me cum saepe rogaret,
non tulit Antigenes (et erat tum dignus amari),
formosum paribus nodis atque aere, Menalca.*

L'allusione, in questo punto, all'idillio teocriteo è resa certa anche dalla presenza del nome di Antigenes (come aspirante al dono del bastone di Mopso), nome che ricorre nelle *Talisie* (v.4) e non è mai altrove attestato nelle *Bucoliche*. In Teocrito il bastone è simbolo di iniziazione di un principiante che si è dimostrato capace di grandi prove; in Virgilio è invece conferma dell'autorevolezza di quel Menalca che ha appena conferito l'iniziazione a Mopso col dono della sua zampogna, e che si trova infine insignito dello stesso bastone che aveva segnato il destino letterario di Teocrito¹³.

¹² E.A. SCHMIDT, *op.cit.* [n.10], 186 ss., nel quadro di una lettura molto approfondita della *quinta ecloga*, analizza con grande finezza questo richiamo a Teocrito (189 ss. e 210 ss.). Schmidt, pur dando evidenza alle somiglianze tra Menalca e Simichida e, rispettivamente, tra Mopso e Licida, giudica prevalente l'affinità di Menalca con Licida, in considerazione del fatto che a entrambi è assegnato un ruolo di maggiore autorevolezza rispetto all'altro cantore.

¹³ Non mi nascondo la difficoltà connessa col fatto che il dono simbolico dell'iniziazione di norma è fatto da persona di condizione più alta: la divinità

Virgilio, dunque, attraverso l'identificazione di se stesso con Menalca, e attraverso il conferimento a Menalca del bastone che era stato donato a Simichida-Teocrito, si attribuisce quel ruolo di riferimento nel genere bucolico che, prima che per opera di Virgilio stesso esistesse una bucolica latina, competeva al solo Teocrito. La fine della *quinta ecloga* e l'inizio della *sesta* rappresentano il centro, il punto di svolta, della raccolta bucolica virgiliana¹⁴. L'inizio della *sesta*, in apertura della seconda metà del libro, proclama la coscienza del poeta di essere stato il primo poeta bucolico di Roma. La fine della *quinta*, al termine della prima metà del libro, con il richiamo al bastone teocriteo

ispiratrice, o un predecessore di suprema autorevolezza. Per questa ragione G. ROHDE, *Studien und Interpretationen zur antiken Literatur, Religion und Geschichte* (Berlin 1963), 133 ss., che ha giustamente rivendicato l'importanza delle *Talisie* come modello della *quinta ecloga* e il valore simbolico del bastone, riteneva che Mopso, in quanto concede a Menalca il simbolo dell'iniziazione, debba rappresentare Teocrito: il solo che potrebbe avere l'autorità di riconoscere a Virgilio la qualità di poeta bucolico; Rohde era quindi indotto a considerare la zampogna donata da Menalca a Mopso non come dono di iniziazione ma come simbolo del congedo di Virgilio dalla bucolica. E.A. SCHMIDT, *loc.cit.* [n.12], esclude giustamente che Mopso possa rappresentare Teocrito, in quanto ha il ruolo di poeta più giovane, che cerca il riconoscimento da Menalca; Schmidt considera i doni finali come attestazioni dei meriti di quel particolare canto che ciascuno di essi ha appena eseguito: solo il dono di Menalca a Mopso avrebbe il valore di riconoscimento come poeta bucolico (e dunque di iniziazione), non il dono di Mopso a Menalca, perché Menalca è già autorità poetica riconosciuta. Ma forse la condizione di superiorità di Menalca rispetto a Mopso non va sopravvalutata: già i primi versi suggeriscono sostanziale equivalenza di valore tra i due, e nel corso dell'*ecloga* lodi e riconoscimenti reciproci tendono a consolidare una sensazione di equilibrio che si riconferma alla fine nello scambio dei doni (simili ai doni reciproci alla fine del *sesto idillio* di Teocrito), che sono di fatto un reciproco riconoscimento di pienezza di valore. Sarebbe probabilmente sbagliato voler cercare corrispondenze nette, che si estendano per l'intera *ecloga*, tra i due cantori virgiliani e i due cantori delle *Talisie*. Come emerge anche dalle analisi di Schmidt, Virgilio suggerisce corrispondenze sfumate e in parte contrastanti: ma il fatto che nel finale il cantore appena identificato come Virgilio riceva in dono un bastone che richiama evidentemente il bastone ricevuto da Simichida-Teocrito è eloquente segno che *in questo punto* Virgilio vuole identificarsi con Teocrito.

¹⁴ La connessione tra questi due passi come luogo centrale del libro, come "proemio al mezzo" in cui l'autore infrange la finzione bucolica e presenta al lettore il suo programma letterario, è segnalata da E. COURTNEY, "Vergil's Sixth Eclogue", in *QUCC* 34,1 (= 63) (1990), 99 s.

“in contiguità” col *prima* che apre l’ecloga successiva, sancisce la coscienza del poeta di essersi meritato il riconoscimento di “nuovo Teocrito”, di poeta esemplare e punto di riferimento per la poesia bucolica latina.

Nelle *Georgiche* incontriamo una prima professione di priorità al termine delle lodi dell’Italia nel secondo libro (vv.173-176):

*Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus,
magna virum: tibi res antiquae laudis et artem
ingredior sanctos ausus recludere fontis
Ascræumque cano Romana per oppida carmen.*

Virgilio afferma qui la propria priorità di poeta latino nel genere esiodeo richiamandosi, come è ben noto, alle parole con cui Ennio nel proemio del libro settimo degli *Annales* si era proclamato primo vero poeta latino (210 Sk. *nos ausi reserare*). Virgilio non dice apertamente di avere, con questo suo primo tentativo, portato a compiuta perfezione il genere esiodeo in Roma: ma il fatto stesso di aver adottato le parole di Ennio, il poeta che si era proclamato iniziatore della poesia a Roma e Omero redivivo, proietta un analogo orgoglio su questi versi solenni, intrisi di echi sacrali. Coglie perciò nel segno il Conington che, sia pur andando un po’ al di là della lettera del testo, così parafrasa il v.176: “I am a Roman Hesiod”.

La priorità nel genere georgico è riaffermata due volte nel terzo libro: nel monumentale proemio di apertura e nel breve ‘proemio interno’ che introduce alla sezione dedicata a pecore e capre (vv.289-293):

*nec sum animi dubius verbis ea vincere magnum
quam sit et angustis hunc addere rebus honorem;
sed me Parnasi deserta per ardua dulcis
raptat amor; iuvat ire iugis, qua nulla priorum
Castaliam molli devertitur orbita clivo.*

In questo passo l’orgoglio e la gioia di salire al monte delle Muse per una via mai ancora tentata danno al poeta la motivazione necessaria per il difficile compito di conferire pregio poetico a materia tanto umile: la vistosa allusione alla professione

di priorità formulata da Lucrezio nel primo libro (1, 922 ss. *nec me animi fallit quam sint obscura; sed acri / percussit thyrsos laudis spes magna meum cor / et simul incussit suavem mi in pectus amorem / Musarum, quo nunc instinctus mente vigenti / avia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo. iuvat integros accedere fontis...*) si coniuga con echi che vengono ancora una volta dal proemio del settimo libro degli *Annales* e che suggeriscono la fiducia di arrivare alla pienezza del successo in questa impresa di pioniere (208 Sk. *Musarum scopulos*: cfr. *georg.* 3, 291 *Parnasi deserta per ardua*).

La congiunzione del vanto di essere il primo e del vanto di aver raggiunto il vertice trova più esplicita affermazione nel grande proemio del terzo libro. Anche qui, come nel breve proemio interno di cui abbiamo ora detto (cfr. v.290 *angustis hunc addere rebus honorem*), il poeta è fiero di saper trovare una propria via di gloria poetica in una tematica apparentemente poco seducente, quale è quella agricola, ma, appunto, mai tentata, e che per questo potrà suscitare interesse in lettori ormai sazi delle tematiche mitologiche consuete (*georg.* 3, 3-9):

*cetera, quae vacuas tenuissent carmine mentes,
omnia iam vulgata: quis aut Eurysthea durum
aut inlaudati nescit Busiridis aras? 5
cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos
Hippodameque umeroque Pelops insignis eburno,
acer equis? temptanda via est, qua me quoque possim
tollere humo victorque virum volitare per ora.*

Anche qui l'ambizione di gloria si esprime con allusione a Ennio (v.9: cfr. *Enn. var.* 18 Vahlen² *volito vivos per ora virum*). Il solenne preannunzio che immediatamente segue (vv.10-16):

*primus ego in patriam mecum, modo vita supersit, 10
Aonio rediens deducam vertice Musas;
primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas,
et viridi in campo templum de marmore ponam
...
in medio mihi Caesar erit templumque tenebit 16*

si fonda su un audace progetto letterario che riguarda un'opera al cui centro vi sarà la celebrazione del nuovo Cesare. Un'opera

che Virgilio ha già concepito, ma la cui esecuzione viene per ora rimandata perché occorre intanto portare a termine l'opera presente (vv.40 s.):

*interea Dryadum silvas saltusque sequamur
intactos, tua, Maecenas, haud mollia iussa.*

L'esaltazione sublime per il proprio personale trionfo letterario, che sarà segnato da quell'opera futura, e che Virgilio si rappresenta come un grandioso trionfo della cultura italica sulla Grecia (vv.17-39), ha come presupposto, intanto, il pieno successo delle *Georgiche*: opera che egli designa come primo tentativo latino nel genere esiodico, oltre che nei due passi già visti (2, 175 s. e 3, 291-293), anche più oltre in questo stesso proemio, ai già citati 3, 40 s. *saltus... intactos*. Anche in questo proemio vi è dunque compresenza di affermazione di priorità e di affermazione di pienezza di realizzazione nel genere esiodico, perché presupposto del futuro trionfo globale sulla cultura greca è che intanto l'opera presente, questo primo tentativo latino nel genere esiodico, eguagli o superi il modello greco¹⁵.

¹⁵ Il senso generale del passo era inteso bene da J. CONINGTON (n. ai vv.10-39): "se i vecchi argomenti sono superati, egli sarà il primo a fare per Roma ciò che Esiodo e altri hanno fatto per la Grecia. Poi costruirà un tempio... Dopo essersi assicurato la fama come poeta campestre della sua terra, passerà alla celebrazione dei trionfi del suo protettore". Vanto per l'originalità e la novità delle *Georgiche*, il cui compimento si pone anch'esso nel futuro (un futuro cui Virgilio guarda con ansia: 3,284 *fugit inreparabile tempus...*), e vanto per l'originalità e la novità del poema progettato di cui si vagheggia il trionfale compimento sono compresenti nel corso del brano e non è dunque facile, né forse possibile, segnare un punto preciso in cui si passa da un'opera all'altra. Al v. 13 si parla ormai dell'impresa futura (e al tempo di quell'impresa si riferisce già, al v.10, *modo vita supersit*), ma io credo che al v. 11 il raggiungimento della cima dell'Elicona — da dove Virgilio porterà le Muse in Italia — alluda al felice compimento del poema esiodico, che appunto gli darà titolo per il trasferimento delle Muse e per la costruzione del tempio: cioè per la composizione dell'opera futura. In tal senso già W. WIMMEL, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Hermes, Einzelschr. 16 (Wiesbaden 1960), 177 s., che illustra anche con molta chiarezza la compresenza dei riferimenti a entrambe le opere ai vv.8-9. La tesi di K. BÜCHNER, in *RE VIII A 2* (1958), 1292 s., secondo cui l'opera annunciata attraverso l'allegoria del tempio e del trionfo sarebbero le *Georgiche* stesse, mentre a un'opera futura si riferirebbero solo i vv.46-48, ha trovato

L'impresa che Virgilio ha in programma e in cui si prospetta il vanto di un nuovo e più ambizioso primato (v.10 *primus ego*; v.12 *primus*) è certamente un poema epico di argomento storico: un genere che non si poteva certo dire intentato a Roma. In questo caso *primus* sembra dunque esprimere l'eccellenza, non la priorità: nel senso che l'opera futura sarà la prima che farà raggiungere alla poesia romana un traguardo così ambizioso¹⁶. Ma anche in questo caso si dovrà intendere che il successo eccezionale è dovuto soprattutto alla novità della concezione artistica, pur nell'ambito di un genere già trattato. Il motivo dell'originalità percorre infatti tutto il proemio, dai versi iniziali (8 *temptanda via est...*) alla conclusione al v.41

consenso in S. LUNDSTRÖM, "Der Eingang des Proömiums zum dritten Buche der Georgica", in *Hermes* 104 (1976), 183 s., ma è stata in genere giustamente rifiutata: ai vv.26-39 i riferimenti alla materia propria dell'epica storico-celebrativa sono del tutto espliciti e, soprattutto, è inequivocabile già al v.40 (*interea*) il riferimento a due momenti distinti nel futuro: quello della conclusione dell'opera in corso, e quello più lontano dell'edificazione del tempio. Il problema di definire in quale punto del poema il poeta passi a riferirsi all'opera futura è stato però spesso eluso. U. FLEISCHER, "Musentempel und Octavianehnung des Vergil im Proömium zum dritten Buche der Georgica", in *Hermes* 88 (1960), 280 ss., ha tentato di spiegare le transizioni sfumate e sottili di questo passo attraverso l'ipotesi forzata e immetodica di una stratificazione di due fasi compositive, nella prima delle quali vi sarebbe stato riferimento alle sole *Georgiche*. F. KLINGNER, *Virgils Georgica* (Zürich-Stuttgart 1963), 136 s. e 242 (= ID., *Virgil* [Zürich-Stuttgart 1967], 278 ss.), sottolineava al contrario il carattere intenzionalmente indefinito dei passaggi. La lettura molto approfondita di W. WIMMEL, *loc.cit.*, concilia qui felicemente l'analisi razionale dei passaggi e la considerazione delle ambiguità del discorso poetico virgiliano.

¹⁶ L'ipotesi avanzata da L.P. WILKINSON, "Pindar and the Proem to the Third Georgic", in *Forschungen zur römischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von K. Büchner II* (Wiesbaden 1970), 287 e V. BUCHHEIT, *Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika. Dichtertum und Heilsweg* (Darmstadt 1972), specialm. 158 s., secondo cui Virgilio qui si riferirebbe al progetto di un epinicio, e dunque al vanto di una priorità nel genere, ancora sostanzialmente intentato a Roma, dell'epinicio pindarico, non ha trovato consensi. R.F. THOMAS, "Callimachus, the Victoria Berenices, and Roman Poetry", in *CQ* 33 (1983), 92 ss. (= ID., *Reading Virgil and his Texts. Studies in Intertextuality* [Ann Arbor 1999], 68 ss.), e poi nel suo commento (Cambridge 1988), ha mostrato la rilevanza, in questo proemio, delle modalità dell'epinicio (e in particolare delle modalità callimachee dell'epinicio), ma ritiene anch'egli che l'opera annunciata dovesse essere di genere epico.

(*intactos*), attraverso questo reiterato *primus*. A proposito del progetto futuro non si parla di eguagliare o superare *un particolare* modello greco, ma di una vittoria complessiva sulla cultura greca, le cui insegne si trasferirebbero ormai a Roma. Il riferimento più diretto va certo a Ennio¹⁷, che per primo aveva preteso di aver introdotto le Muse a Roma con il suo poema epico-storico, e la cui prestazione verrebbe ormai oscurata. Virgilio nell'attribuirsi quel trionfo poetico futuro allude, come è stato da tempo notato, alle parole con cui Lucrezio (forse riecheggiando versi perduti di Ennio stesso) aveva decretato un analogo successo a Ennio (1, 117-19, citati sopra), e si prepara a sostituirsi a Ennio come poeta nazionale di Roma. La priorità che Virgilio si prospetta dalla sua opera futura non sarebbe dunque una priorità assoluta: la sua futura prestazione — per qualità e originalità — oscurerà una precedente priorità, e si sostituirà ad essa.

Del resto queste dichiarazioni di priorità avevano in larga misura carattere convenzionale: anche negli altri poeti dichiararsi *primus* significava in realtà sostituirsi a dei predecessori latini ritenendosi il primo 'veramente degno' di rappresentare il genere nella sua pienezza. Il poeta poteva sentirsi autenticamente 'primo' per l'originalità del modo in cui reinterpretava la tradizione del genere, ma per lo più era evidente che una precedente tradizione latina del genere già esisteva. Cicerone denunciava apertamente la 'falsità' della pretesa di Ennio di essere *primus* nell'epica romana. E riteneva che egli fosse consapevole del falso, che "simulasse": e secondo Cicerone Ennio stesso ammetteva la propria "falsificazione" se tralasciava la prima guerra punica in quanto già trattata da Nevio, che egli dunque riteneva di fatto un poeta degno di considerazione¹⁸.

¹⁷ Sul rapporto di questo passo con Ennio trattazione approfondita in W. SUERBAUM, *op.cit.* [n.4], 172 ss. e cfr., per implicazioni più generali, S. HINDS, *op.cit.* [n.3], 52-63.

¹⁸ CIC. *Brut.* 76 *si illum, ut simulat, contemneret, non omnia bella persequens primum illud Punicum acerrimum bellum reliquisset. sed ipse dicit cur id faciat. 'scripsere' inquit 'alii rem vorsibus'; et luculente quidem scripserunt, etiam si minus*

Tutti i lettori sapevano che gli *Annales* venivano dopo le importanti esperienze di epica latina di Livio Andronico e di Nevio. E tutti sapevano che, anche se Orazio vantava di avere per primo introdotto a Roma lirica eolica e giambico archilocheo, prima di Orazio vi erano però state le saffiche e i giambi di Catullo, e che una tradizione di poesia lirica romana grecizzante risaliva quanto meno a Levio, ed era stata coltivata da vari poeti neoterici. E tutti sapevano che, prima di Properzio, sulla via di Callimaco e di Filita si erano messi, a Roma, Catullo, Gallo, Tibullo e, già prima di Catullo, quella tradizione che noi chiamiamo 'preneoterica'. Quanto alla priorità nel genere esiodico che Virgilio rivendica nelle *Georgiche*, egli probabilmente collocava il poema di Lucrezio, in quanto poema scientifico-filosofico di tipo empedocleo, in un genere sostanzialmente diverso, ma sarebbe stato più difficile staccare dalla tradizione esiodea gli *Aratea* di Cicerone e l'*Ephemeris* di Varrone Atacino, opera anch'essa largamente dipendente da quell'Arato che Callimaco aveva celebrato come degno erede di Esiodo, e opera che non per caso Virgilio imitava appunto nelle *Georgiche*. Solo nel caso delle *Bucoliche* e del poema di Lucrezio probabilmente la professione di priorità latina nel genere corrispondeva alla verità storica, anche se non possiamo escludere predecessori a noi ignoti.

Presentare le proprie opere non come il punto di arrivo di un processo di sviluppo anteriore (quali di fatto normalmente sono), ma come i primi esperimenti latini nel loro genere (quali per lo più in realtà *non* sono), che hanno però raggiunto una pienezza di perfezione, è dunque una scelta non ovvia, tanto più in quanto la diffusa idea del progresso delle arti associava agli 'inizi' un'idea di inadeguatezza e considerava la perfezione come il frutto di un processo di maturazione. È una scelta che risponde a una deliberata strategia di costruzione della propria immagine. Una strategia avviata da Ennio, e che diventerà

quam tu polite. nec vero tibi aliter videri debet, qui a Naevio vel sumpsisti multa, si fateris, vel, si negas, surripuisti.

quasi un luogo comune della poesia latina. Cercheremo ora di capire quale immagine della storia del genere letterario che praticano, e della propria collocazione in essa, i poeti latini trasmettano attraverso questo modulo singolare, che non ha vera corrispondenza nella letteratura greca.

È noto che nel modo di pensare comune della civiltà antica la coscienza del progresso convive in tensione continuamente irrisolta con il mito (variamente formulato) di un'età primordiale felice, di un'età dell'oro rispetto alla quale vi può essere solo decadenza¹⁹. Qualcosa di simile avviene nel modo ellenistico di guardare alla tradizione letteraria greca. In essa l'autore più antico di cui si conservavano i testi, era considerato un autore di grandezza superiore, ineguagliabile. Era fatto oggetto di culto, e a lui si associava comunemente l'immagine di un oceano da cui discendono, come corsi d'acqua derivati, tutte le successive opere poetiche²⁰. Omero, emblema dell'epica, era al tempo stesso emblema dell'intera poesia greca. E anche per altri generi il nome del poeta più antico di cui si conservassero le opere aveva il prestigio più alto, così da rappresentare emblematicamente il genere stesso: è il caso di Esiodo (considerato spesso più antico di Omero) per l'epica didascalica; è il caso di Archiloco per il giambo; è il caso di Alceo e Saffo per la lirica monodica. Orazio, con eccesso un po' scherzoso, ne fa addirittura una regola generale: nella letteratura greca quanto più antico è un testo, tanto è migliore: *Graiorum sunt antiquissima quaeque / scripta vel optima* (*epist.* 2, 1, 28 s.). Orazio afferma questo principio per la poesia greca proprio nella stessa *Epistola ad Augusto* in cui propugna con la massima combattività un'interpretazione opposta, tutta 'progressiva', della storia della poe-

¹⁹ La questione è messa a fuoco con grande chiarezza, e con ricco corredo di riferimenti testuali, da B. GATZ, *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Spudasmata 16 (Hildesheim 1967), 144 ss.

²⁰ Cfr. C.O. BRINK, "Ennius and the Hellenistic Worship of Homer" (*art. cit.* n. 4), 547-567; A. CAMERON, *Callimachus and his Critics* (Princeton 1995), 273-277 e, in particolare per l'immagine di Omero come Oceano, F. WILLIAMS (Ed.), *Callimachus. Hymn to Apollo. A Commentary* (Oxford 1978), 88 s. e 98 s.

sia romana, secondo un'impostazione affine a quella assunta da Cicerone nel *Brutus*.

Il prestigio di questi poeti antichissimi, e di Omero soprattutto, creava dunque una dimensione, per così dire, di 'età dell'oro' nella visione che si aveva della tradizione poetica, ma non era ritenuto inconciliabile con l'idea di progresso. Non mi riferisco qui tanto alle tradizioni su figure leggendarie di poeti-civilizzatori che venivano collocate prima di Omero: la loro natura semi-divina e dichiaratamente mitica le rendeva più adatte a valere come archetipi ideali, come εὔρεταί mitici della musica e della poetica, e dunque più adatte a consacrare l'idea di un'età dell'oro dell'arte, che non a essere inserite in un credibile percorso di progresso. Ma anche Aristotele, che, nella *Poetica*, prescinde da queste figure mitiche, colloca prima di Omero un processo evolutivo che dalle prime imitazioni istintive ha fatto nascere forme di poesia seria e di poesia comica, maturate nei generi serio e comico quali si presentano a noi per la prima volta in Omero, rispettivamente nei suoi poemi epici e nel *Margite* (4, 1448 b 20-30). Si ricostruisce dunque una fase preomerica della poesia greca, e in Omero, il più antico poeta di cui si conservano le opere, si riconosce d'altra parte il momento di piena maturazione dell'epica, che con lui ha prodotto opere insuperate nel loro genere, e anzi in assoluto (8, 1451 a 22-29 e cfr. 4, 1448 b 34 s.; 23, 1459 a 30-36; 24, 1459 b 12-16). Il concetto è ripreso da Cicerone nel *Brutus* (71), che ritiene certa l'esistenza di un'epica preomerica appunto in base al principio che *nihil est... simul et inventum et perfectum*. All'inizio della tradizione letteraria conservata, vi era dunque l'opera più alta: prima di essa vi erano solo anonimi rappresentanti di un'arte immatura, e comunque non nota. Tragedia e commedia hanno a loro volta una propria evoluzione, che Aristotele traccia brevemente (4, 1448 b 30-1449 a 31), e che ha come punto di arrivo le forme compiute del dramma attico del V secolo. Nel caso della tragedia, Tespi continuava a essere citato come εὔρετής del genere (cfr. Hor. *ars* 276), o come primo canonizzatore di esso dopo un più antico εὔρετής (Epigene di Sicione, o Arione di

Metimna) e dopo una serie di altri predecessori, ma di fatto il prestigio della triade attica, già presupposto da Aristofane e consacrato a metà del IV sec. dall'edizione promossa da Licurgo, aveva finito col respingere Tespi, e gli altri tragediografi precedenti a Eschilo, nella 'preistoria' del genere: lo si vede chiaramente nella *Poetica* di Aristotele, in cui solo con Sofocle, che introdusse il terzo attore e la scenografia (4, 1449 a 18 s.), la tragedia raggiunse la forma che le consentì di realizzare pienamente le potenzialità della sua natura propria (4, 1449 a 14 s.), e nell'*ars* oraziana (276 ss.), ove questo traguardo si considera raggiunto con Eschilo, in conformità, a quanto pare, con una 'vulgata' ellenistica²¹. Epicarmo era comunemente considerato l'εὐρετής della commedia: Platone (*Theaet.* 152e) lo considerava il culmine (ἄκρος) nel genere comico, in parallelo con Omero, culmine del genere 'tragico', e da Orazio (*epist.* 2,1,58) vediamo che anche nella Roma augustea Epicarmo era considerato punto di riferimento dell'eccellenza nella commedia. In questo caso la coincidenza in Epicarmo tra εὐρετής e ἄκρος trova corrispondenza nel fatto che Aristotele aveva ammesso che le fasi antiche della storia del genere erano poco note, e che i primi nomi di poeti comici di cui si avesse notizia si riferivano a una fase in cui la commedia aveva già le sue forme definite (5, 1449 a 38-b 4). Le altre liste di autori eccellenti allestite nel corso del tempo dalla critica alessandrina, o comunque costitutesi nella tradizione critico-letteraria ellenistica, resero emblematici dei loro generi (lirica, giambo, elegia ecc.) una serie di autori del passato che di fatto divennero gli autori antichi più letti e studiati o i soli autori antichi letti e studiati²², e, appunto in quanto erano

²¹ Cfr. C.O. BRINK *Horace on Poetry* II (Cambridge 1971), 313 (n. a HOR. *ars* 278) e *Horace on Poetry* III (Cambridge 1982), 207 s. (n. a HOR. *epist.* 2,1,163).

²² Cfr. R. PFEIFFER, *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age* (Oxford 1968), 203-209 e specialm. 208. Ampia e documentata trattazione sulla questione della genesi dei canoni ellenistici di autori greci in R. NICOLAI, *La storiografia nell'educazione antica* (Pisa 1992), 249-339.

gli autori in cui si riconosceva che il genere aveva raggiunto il suo τέλος, divennero i punti di riferimento esemplari per chiunque volesse realizzare opere nuove in quel genere letterario. Gli autori precedenti — ammesso che se ne conservasse memoria — si trovarono respinti nella fase evolutiva, immatura, imperfetta della storia del genere. E di fatto si eclissarono dall'orizzonte della conoscenza dei lettori: almeno dei lettori romani. Ciò spiega come, nell'ottica di un lettore romano, la letteratura greca potesse configurarsi, sia pur con deliberata e certo vistosa semplificazione, come una letteratura in cui gli autori più antichi sono di regola i migliori.

I poeti romani arcaici, fin da Livio Andronico, si trovarono così di fronte a un sistema abbastanza definito, anche se non rigido, di eccellenze riconosciute nel panorama della letteratura greca del passato, in cui in primo luogo Omero, ma anche altri tra i più antichi autori conservati — e letti — avevano autorità paradigmatica. La stessa produzione latina fu presto organizzata in un sistema di eccellenze in analogia con il sistema delle eccellenze greche. Sappiamo che Varrone, nella sua attività di critico e storico della letteratura latina, istituiva delle serie ristrette di autori latini del passato considerati eccellenti nei diversi generi, privilegiando, a quanto pare, una classificazione per triadi²³. Anche in Cicerone la letteratura latina del passato (fino ad Accio) appare organizzata in serie per lo più triadiche di autori eccellenti nei diversi generi; serie spesso esplicitamente poste in corrispondenza con analoghe liste 'canoniche' greche²⁴. A una serie di corrispondenze tra poeti latini del passato e poeti greci

²³ Cfr. VARRO fr. 40 Fun.: Titinio, Terenzio e Atta primeggiano negli ἥθη; Trabea, Atilio e Cecilio nei πάθη; Men. 399 (= fr. 99 Fun.): Cecilio primeggia negli intrecci (*in argumentis*), Terenzio negli ἥθη, Plauto nel dialogo (*in sermonibus*).

²⁴ La serie dei tre tragici latini Ennio, Pacuvio e Accio, che ricorre anche in *orat.* 36, è esplicitamente posta in corrispondenza con la triade dei tragici attici in *ac.* 1,10 e in *de orat.* 3,26 s., ove è posta in ulteriore corrispondenza con la triade degli scultori Mirone, Policeto e Lisippo e con la triade dei pittori Zeusi, Aglaofonte e Apelle. Vedi inoltre in *div.* 1,23 la corrispondenza tra Ennio, Apelle e Scopa come gli autori eccellenti in tre diverse arti e in *opt.gen.* 2 la lista delle

considerati eccellenti nei diversi generi Orazio allude come a un sistema di valori accettato, vigente nella critica 'ufficiale' (*epist.* 2, 1, 51 *ut critici dicunt*), e ingiustamente chiuso a ogni riconoscimento di qualità per la letteratura contemporanea²⁵. Si ritiene giustamente che questo sistema di riconoscimenti di valore ai poeti del passato di cui Orazio denuncia l'iniquità, e che trova notevole corrispondenza con i 'canoni' dei poeti latini eccellenti che troviamo in Cicerone, sia da ricondurre all'autorità di Varrone²⁶; ed è del resto molto verosimile, anche se non dimostrabile, che Varrone stesso desse ampio spazio alle corrispondenze tra poeti eccellenti latini e poeti 'canonici' greci nei diversi generi²⁷. Ma, complessivamente, questo modo di

tre eccellenze nei tre principali generi letterari latini: Ennio nell'epica, Pacuvio nella tragedia, Cecilio nella commedia. In *Brut.* 70 s. e 75 la serie ascensionale (da un'arte immatura a un'arte perfetta) degli scultori greci Canaco, Calamide, Mirone, Policeto è posta in relazione con la serie ascensionale degli epici latini Livio Andronico, Nevio e Ennio: Livio Andronico corrisponde alla fase più primitiva della scultura greca; Nevio alla fase rappresentata da Mirone; Ennio, in quanto ha superato Nevio, si trova implicitamente posto al livello di Policeto, che rappresenta la piena maturità nella scultura. Cfr. anche in *Cic.* fr. 2 Morel-Büchner (= 2 Courtney) la corrispondenza tra Terenzio e Menandro.

²⁵ *HOR. epist.* 2,1,50-89, ove si dà per comunemente riconosciuta la corrispondenza tra Ennio e Omero, tra Afranio e Menandro, tra Plauto ed Epicarmo, e si nominano anche Livio Andronico, Nevio, Pacuvio, Accio, Cecilio, Terenzio, Atta come autori che non è permesso criticare in quanto anch'essi inseriti nel 'canone' consacrato dei grandi della letteratura nazionale.

²⁶ Trattazione esauriente e bibliografia in C.O. BRINK, *Horace on Poetry III* (*op.cit.* n.21), 83-97; cfr. anche H. DAHLMANN, *Varros Schrift 'de poematis' und die hellenistisch-römische Poetik*, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. in Mainz, Abhand. d. Geistes- u. sozialwiss. Kl., 1953, 3, 141 e 146 ss.

²⁷ C.O. BRINK, *Horace on Poetry III*, 85 (richiamandosi al suo studio "Horace and Varro", in *Varron*, Entretiens Hardt 9 [*op.cit.* n.2], 182), ricorda lo spirito nazionalistico che doveva percorrere la critica letteraria di Varrone, e che poteva indurlo a proporre tali corrispondenze; e gli studi di H. DAHLMANN [nn.2 e 26] hanno confermato che Varrone nel ricostruire le vicende della letteratura latina era largamente influenzato dalle ricostruzioni delle vicende della letteratura greca elaborate dalla filologia greca. Ma non restano frammenti che diano sostegno a questa pur verosimile ipotesi. Su questo punto si deve essere più prudenti del pur prudente Brink: il fr. 60 Fun. dice (forse) che Plauto imitò Epicarmo, certo non che lo eguagliò; dal fr. 301 Fun. si può ricavare che secondo Varrone Terenzio superò in un punto il testo preso a modello, non che eguagliò o superò complessivamente Menandro. Sul fr. 96 Fun. vedi oltre n.29.

rappresentarsi il panorama della letteratura latina del passato in serie canoniche poste in parallelo con le serie di autori greci riconosciuti doveva già essere comune ben prima di Varrone. Agli inizi del I secolo a C. si datano il 'canone' di Volcacio Sedigito e il *Πίναξ* di Aurelio Opillo²⁸. Ed è notevole che Volcacio, nello stabilire una classifica dei dieci migliori autori comici latini fino ai suoi giorni, faccia riferimento ad ampie e vivaci discussioni che si agitano a Roma su chi sia il poeta comico di maggior valore, e proponga polemicamente la sua graduatoria come la sola valida, contro opinioni diverse: egli sembra dunque dare per scontato che organizzazione 'per canoni' e classifiche degli autori migliori fossero al suo tempo una modalità assolutamente normale di guardare al patrimonio letterario latino. La corrispondenza degli *Annales* di Ennio con l'*Iliade*, modello supremo dell'epica è già presupposta in Lucilio²⁹ e il prestigio di Ennio come poeta latino per eccellenza era certo ben consolidato nella comune opinione colta verso la fine del II secolo³⁰. Probabilmente i poeti latini stessi, nel momento

²⁸ L'opera di Volcacio si intitolava *de poetis* (GELL. 15,24): doveva dunque contenere graduatorie analoghe anche in altri generi poetici. Ne faceva parte una *enumeratio* di tutte le commedie di Terenzio, forse classificate secondo l'ordine del merito artistico attribuito a ciascuna: cfr. E. COURTNEY (Ed.), *The Fragmentary Latin Poets* (Oxford 1993), 88 s. e 94 s. Il titolo dell'opera di Opillo (che conteneva acrostici, ed era dunque in versi come quella di Volcacio) comporta che comprendesse liste di autori.

²⁹ Da LUCIL. 342 s. M., come poi da VARRO fr. 96 Fun., si ricava che gli *Annales* di Ennio erano l'opera latina che veniva considerato naturale accostare all'*Iliade* come esempio tipico di *poesis*, cioè di opera poetica continua e unitaria. I dubbi che a quanto pare Lucilio (1189 M.) sollevava sulla legittimità di considerare Ennio *alter Homerus* potevano riferirsi alla pretesa espressa dal poeta stesso nel proemio del primo libro di esser la reincarnazione di Omero, ma probabilmente avevano di mira anche il giudizio corrente dei contemporanei, che avallava quella pretesa.

³⁰ Da CIC. *de orat.* 1,154 si ricava che Crasso, quando era *adulescentulus* (dunque intorno al 125), si esercitava, secondo una prassi corrente nell'istruzione retorica del tempo, a ripetere con parole proprie passi di Ennio o di Gaio Gracco: evidentemente gli autori considerati più illustri rispettivamente nella poesia e nella prosa oratoria. Gli stessi due autori sono citati come i più ovvi e riconosciuti modelli nella prosa e nella poesia latina anche nel proemio del quarto libro della *Rhetorica ad Herennium* (4,2). A distanza di pochi anni dalla

di accingersi a comporre le loro opere, non solo prendevano come punto di riferimento un autore greco considerato esemplare in quel genere letterario, ma avevano in mente quel complessivo quadro di eccellenze nei diversi generi della poesia greca di cui erano impegnati a coprire, via via, le diverse caselle. I poeti greci presi come punti di riferimento esemplare erano visti come gli autori grazie ai quali un certo genere letterario, dopo una precedente evoluzione di forme ancora immature, aveva realizzato per la prima volta pienamente le sue potenzialità; coloro prima dei quali il genere ancora non esisteva nella sua pienezza. Essere i corrispondenti latini dei grandi modelli greci voleva dunque dire essere coloro che per la prima volta realizzavano nella pienezza le potenzialità di un genere in latino, diventando a propria volta modello per i futuri autori latini in quello stesso genere³¹. Perciò Ennio, nel proclamarsi il nuovo Omero, relegava i propri predecessori romani in quell'ambito ancora primitivo e immaturo in cui Aristotele, e la tradizione successiva, collocava l'epica greca preomerica. E altri poeti latini in seguito ripeteranno la stessa ambizione di essere, come gli *exemplaria Graeca* nell'ottica di Orazio, al tempo stesso *antiquissimi* e *optimi* nel loro genere, cioè i primi in cui il genere (in latino) è veramente maturato. Ciò comportava passare sotto silenzio i predecessori romani e in tal modo tacitamente relegarli nelle fasi preparatorie, immature, dell'evoluzione del genere. Un procedimento che fu del resto attuato anche nel caso dell'unico genere interamente latino: quando Lucilio fu riconosciuto come il canonizzatore della satira, gli fu attribuita la qualifica al tempo stesso di

morte di Ennio si devono datare le edizioni degli *Annales* curate da Ottavio Lampadione e da Quinto Vargunteio, e le pubbliche letture degli *Annales* da parte di quest'ultimo, che si tenevano, secondo SUET. *gramm.* 2,4, davanti a un folto pubblico.

³¹ Il principio è affermato in modo del tutto esplicito da Plinio il Giovane (*epist.* 6,21,2) in lode di un amico che si è meritato il vanto di primo poeta latino nel genere comico aristofanesco *nuper audiui Vergilium Romanum... legentem comoediam ad exemplar veteris comoediae scriptam, tam bene ut esse quandoque possit exemplar.*

inventor del genere e di modello esemplare, compiutamente maturo, di esso, relegando nella preistoria del genere la precedente satira di Ennio e la sua continuazione in Pacuvio. Orazio, che da parte sua lo considera un modello superato, ci attesta egli stesso in *sat.* 1, 10, 48 s. (...*inventore minor; neque ego illi detrahère ausim / haerentem capiti cum multa laude coronam*) che Lucilio porta in realtà ben salda sul capo la corona, simbolo di eccellenza saldamente riconosciuta nel genere di cui è l'*inventor*.

La visione del progresso della poesia latina che Cicerone contrappone a quella di Ennio è solo in parte diversa, nel senso che Cicerone valorizza le fasi precedenti al raggiungimento della maturità, riconosce ad esse valore autonomo. Ma anche Cicerone vede in Ennio il compimento, il τέλος in senso aristotelico dello sviluppo del genere epico³². I valori propri delle fasi precedenti al raggiungimento del τέλος del genere, così facilmente dimenticati in questo modo di concepire la storia della poesia, suscitano l'attenzione di Cicerone non solo per un suo più genuino atteggiamento di storico della cultura, ma anche per l'esperienza che egli ha della storia dell'oratoria. Il τέλος in questo caso è rappresentato da Demostene, ed egli sa quanto sia stata lunga, e gloriosa, la storia dell'oratoria greca, prima di arrivare a quel traguardo. Ed egli sa anche quanto sia stato lungo, e ricco di esperienze positive, il percorso attraverso cui anche l'oratoria romana ha infine raggiunto anch'essa il suo τέλος, il suo Demostene, con Cicerone stesso³³.

Nella visione di Aristotele e certo anche di larga parte della tradizione successiva, il principio del progresso non si applica in

³² Cfr. i passi citati sopra n.24: in essi Ennio è sempre collocato da Cicerone in corrispondenza con poeti o artisti greci che rappresentano la piena maturità nel loro genere.

³³ Significativo in questo senso *Brut.* 138 *quam multi enim iam oratores commemorati sunt et quam diu in eorum enumeratione versamur, cum tamen spisse atque vix, ut dudum ad Demosthenen et Hyperiden, sic nunc ad Antonium Crassumque pervenimus. nam ego sic existimo, hos oratores fuisse maximos et in his primum cum Graecorum gloria Latine dicendi copiam aequatam.*

realità all'intera storia di un genere, ma solo alla sua fase iniziale: una volta raggiunto il τέλος del genere, la sua ἀκμή, non si ha ulteriore sviluppo (per definizione), né si ha necessariamente decadenza. Al contrario, solo dal momento in cui un'arte, o un genere letterario, ha sviluppato la sua maturità, solo quando tecniche e procedimenti sono tali da consentire la piena realizzazione delle potenzialità di quel genere, diventa possibile, agli artisti che ne abbiano la capacità, produrre opere perfette in quel genere. Per Aristotele (*Po.* 4, 1449 a 14 ss.), con le innovazioni introdotte da Sofocle l'evoluzione della forma tragica si è arrestata (ἐπαύσατο), avendo raggiunto la pienezza della sua natura propria (ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν): ma egli non considera affatto conclusa con Sofocle l'arte tragica. Anzi, anche il dramma del IV secolo continua a offrirgli esempi di procedimenti conformi alla natura propria del genere tragico, che egli può additare a modello, così come da drammi del V secolo trae a volte anche esempi di qualità negative, di procedimenti difforni dalla natura propria del genere³⁴. Anche nel *De gram-*

³⁴ Esempi positivi offrono ad es. Teodette in 11, 1452 a 27-29 e in 18, 1455 b 29-32; Astidamante in 14, 1453 b 33, mentre vi sono varie riserve su certi procedimenti di Euripide (cfr. 15, 1454 a 28-32 e 1454 b 1 s.; 16, 1454 b 30-36; 18, 1456 a 27; 25, 1461 b 19-21) e anche di Sofocle (16, 1454 b 36 s.; 24, 1460 a 30-32). La sostanziale continuità, nella visione di Aristotele, tra la produzione tragica del V sec. e quella del IV sec. emerge dallo studio di G. XANTHAKIS-KARAMANOS, *Studies in Fourth-Century Tragedy* (Athina 1980), 18 ss. Il passo in cui Aristotele afferma che la tragedia ha fermato il processo evolutivo avendo raggiunto la sua φύσις è molto discusso. I vari tentativi di sostenere che per Aristotele era possibile un ulteriore progresso anche dopo il raggiungimento della φύσις non persuadono. Mi limito qui a rinviare al commento di D.W. LUCAS (Ed.), *Aristotle. Poetics* (Oxford 1968), 79 e 82 e a L. EDELSTEIN, *op.cit.* [n.2], 123 s., nei quali si troverà la bibliografia essenziale sul problema. Il confronto con espressioni analoghe in altri passi aristotelici (specialmente *Ph.* 2,1, 193 a 33-b 3 e *Pol.* 1,2, 1252 b 32-34) mostra che per Aristotele la tragedia non era ancora pienamente sé stessa fino al raggiungimento della sua φύσις (con Sofocle) e che d'altra parte, una volta realizzata la sua φύσις non sono possibili mutamenti ulteriori nell'assetto fondamentale del genere. Ciò però non significa affatto, io credo, che secondo Aristotele non fosse possibile comporre tragedie migliori di quelle di Sofocle: con Sofocle il genere ha raggiunto per la prima volta un assetto formale complessivo, una articolazione delle sue componenti, corrispondente pienamente alla sua natura. Ma i singoli autori potranno naturalmente, a seconda delle loro capacità

maticis e nel *De rhetoribus* di Svetonio che, come abbiamo visto in apertura, ci attestano la continuità nella tradizione ellenistica e poi romana dello schema evolutivo nella considerazione delle arti della parola, dopo una preliminare illustrazione del progredire dell'arte dall'ἀρχή alla maturità, segue la serie dei rappresentanti dell'arte ormai matura, con i loro particolari meriti, maggiori o minori, e le loro particolari caratteristiche, ma senza che venga suggerita un'idea di decadimento.

Un comune consenso riconobbe ben presto a Ennio il merito, che lui stesso si era arrogato, di aver portato l'epica romana a pienezza di perfezione artistica, e analogo merito gli fu riconosciuto per la tragedia³⁵. A questo punto non sarebbe stato facile per altri poeti riproporsi come 'primi' cultori latini di questi generi, ma non si riteneva che dovesse seguirne una decadenza, né era preclusa la via a chi aspirasse a raggiungere, in questi stessi generi, uno stesso livello di perfezione, come non era preclusa, era anzi aperta, la strada del pieno successo ad altri poeti tragici dopo Sofocle. Di fatto Pacuvio, e poi Accio (che opera due generazioni dopo Ennio e la cui attività si spinge fino al secondo decennio del I sec. a.C.), sono inseriti con pari dignità con Ennio in una triade canonica di eccellenze nella tragedia latina che Cicerone, e certo una opinione corrente, considerava l'ἀνάλογον della grande triade dei tragici attici³⁶. Per la commedia la lista delle eccellenze era meno stabile, e tanto più ammetteva integrazioni e sostituzioni³⁷. I vari

e delle loro personalità, creare opere particolari diverse e di diverso valore, più o meno corrispondenti alla natura propria del genere.

³⁵ Per quanto riguarda l'epica, vedi sopra nn.29 e 30. Per quanto riguarda la tragedia, la più antica attestazione esplicita del prestigio riconosciuto ad Ennio è l'epigr., citato da Varrone, di quel Pompilius (p.75 Blänsdorf; p.51 Courtney) che dichiara se stesso discepolo di Pacuvio, Pacuvio discepolo di Ennio, ed Ennio discepolo diretto delle Muse. Per le notizie sulle rappresentazioni teatrali cfr. H.D. JOCELYN (Ed.), *The Tragedies of Ennius* (Cambridge 1967), 47 ss. Sulla fortuna antica di Ennio in generale cfr. H. PRINZEN, *Ennius im Urteil der Antike* (Stuttgart-Weimar 1998).

³⁶ Vedi sopra n.24.

³⁷ Vedi sopra nn.23 e 24, e il canone di Volcacio. Un tratto abbastanza costante è la priorità di Cecilio. H. DAHLMANN, *Varros Schrift 'de poematis'*

autori di poemi di tipo enniano che si susseguono fino all'età cesariana ed augustea, compreso forse lo stesso Cicerone, non ritenevano certo preclusa, in via di principio, la possibilità di eguagliare il *pater Ennius*. Nel quadro che ci dà Orazio nell'*epist.* 2, 1 ad Augusto (50-89), i critici e il pubblico dei tradizionalisti della prima età augustea, accecati dal prestigio del canone arcaico, guardano con aperta e faziosa ostilità alla poesia contemporanea. Ma Orazio attribuisce questo atteggiamento alla meschina sfiducia, nutrita di invidia, che i tradizionalisti benpensanti hanno di regola verso i contemporanei, ritenuti incapaci di cose grandi: non a un'idea di necessaria decadenza nella letteratura dopo Ennio. A un rischio di decadenza i tradizionalisti avranno pensato guardando alla 'degenerazione' dei *poetae novi* (appunto bollati come 'epigoni' degeneri)³⁸, ma avranno ritenuto per parte loro che proseguire la tradizione enniana (e luciliana, e acciana) significasse impegnarsi a mantenere la poesia latina al livello più elevato.

Questo sistema di valori letterari era stato in realtà messo in crisi dal graduale affermarsi del neoterismo, che aveva fatto ad un certo punto avvertire a molti come 'immaturo', e per la prima volta 'arcaico', i testi che finora erano stati riconosciuti come emblema di compiuta perfezione. Catullo, il massimo

(*op.cit.* n.26), 116-118, ha osservato che la priorità di Cecilio *in argumentis* (cioè negli intrecci) sancita da Varrone, è la priorità nell'aspetto considerato più importante da Aristotele e dalla tradizione peripatetica, e dunque conferisce a Cecilio una superiorità sugli altri comici latini che trova riscontro nel canone di Volcacio e in Cic. *opt.gen.* 2. Ma non possiamo dimenticare i severi giudizi sullo stile di Cecilio in Cic. *Att.* 7,3,10 e *Brut.* 258. QUINT. *inst.* 10,1,99, nel confermare che i *veteres* apprezzavano particolarmente Cecilio, ci fa anche capire che Elio Stilone dava la sua preferenza a Plauto. Nel canone di Volcacio Plauto è secondo, ma stupisce la posizione molto bassa (il sesto posto) assegnata a Terenzio.

³⁸ Era probabilmente questo il senso che Cicerone dava alla qualificazione di νεώτεροι da lui attribuita ai poeti contemporanei alessandrineggianti: cfr. E. COURTNEY (Ed.), *op.cit.* [n.28], 189, con ulteriore bibliografia. Non concordo con H. DAHLMANN, *Studien zu Varro 'De poetis'* (*op.cit.* n.2), 50 s., secondo cui la canonizzazione varroniana della letteratura latina da Ennio ad Accio implicava un'idea di inevitabile decadenza nel presente, trasmessa all'opinione colta corrente.

rappresentante della nuova corrente, non si era proclamato 'primo', né aveva affermato l'ambizione, che abbiamo visto solitamente associata alla proclamazione di priorità, di essere il corrispondente latino di alcun autore 'canonico' greco. La sua produzione è irregolare, sperimentale, diseguale ed estrosa, appunto perché intende contestare il sistema della letteratura nazionale come patrimonio canonizzato di testi autorevoli e venerabili in cui la comunità riconosce i suoi valori.

I poeti che diverranno amici di Mecenate avvertono il bisogno, e la responsabilità, di superare l'atteggiamento di sfida proprio della poetica catulliana, e di proporre al pubblico romano una nuova serie di opere che possano, in ciascun genere letterario, sostenere nuovamente il confronto con gli autori greci 'canonici', rispondendo al tempo stesso alle esigenze del gusto più moderno. La coscienza di questo movimento poetico di rappresentare un progresso nell'arte è testimoniata nel modo più aperto da Orazio. Per contestare l'eccellenza attribuita ai rappresentanti del canone arcaico, Orazio riapplica il principio del progresso su una scala temporale molto più lunga. Gli autori arcaici considerati 'canonici' non sono più il punto di arrivo del progresso, il τέλος in cui si ferma l'evoluzione dei generi che essi hanno coltivati. Essi stessi vengono invece proiettati nell'età dell'immaturità dell'arte poetica, diventano parte di un percorso di progresso molto più lungo, che a mala pena si può considerare compiuto nel presente (*epist.* 2, 1, 159 s. *in longum tamen aevum | manserunt hodieque manent vestigia ruris*). Orazio giudica lo stile di Lucilio più curato di quello dei poeti latini che lo avevano preceduto (*limatior... quam... poetarum seniorum turba*), ma ritiene che Lucilio stesso, se visse oggi, dedicherebbe un impegno incomparabilmente superiore nell'elaborazione dello stile (*sat.* 1, 10, 64 ss.). Si riscopre così quel principio del lento progredire delle arti della parola fino all'età contemporanea che presiedeva la storia dell'eloquenza nel *Brutus*, ma che Cicerone non applicava alla poetica, per la quale riconosceva il conseguimento della compiuta maturità fin dal tempo di Ennio.

In Orazio, e anche nelle denunce della durezza e rigidità della poesia arcaica da parte degli elegiaci, la coscienza di rappresentare un progresso si esprime in modo esplicito, e anzi polemico e combattivo. E viene allo scoperto il principio su cui si poggia questo progresso: l'assimilazione progressivamente più profonda e compiuta della lezione artistica dei grandi modelli greci³⁹. Già il momento di inizio 'assoluto' della letteratura latina veniva fatto coincidere, artificialmente, col momento in cui, col primo dramma 'regolare' di Livio Andronico, le forme espressive italiche (già remotamente influenzate dalla cultura greca) si erano adeguate alle forme canoniche dei generi letterari greci: tutto ciò che precedeva questo adeguamento veniva respinto nella preistoria della poesia. Da Ennio in poi, ogni 'nuovo inizio' nei diversi generi della letteratura rappresenta in certo senso, come abbiamo visto, questa situazione 'archetipica': una assunzione che si presume più compiuta, più consapevole, più matura della lezione di un modello greco, e l'accantonamento, tacito o esplicito, nella preistoria del genere degli eventuali predecessori latini in quello stesso genere.

La coscienza di progresso dei poeti mecenatiani si esprime anche nel fatto stesso di sentirsi impegnati a proporre un 'nuovo canone' che comprenda anche generi nuovi, in rapporto con le nuove domande cui la poesia moderna deve rispondere, ancora una volta in relazione a un nuovo, più consapevole confronto con gli *exemplaria Graeca*. Dopo Catullo, dopo che il neoterismo ha definitivamente insegnato ad ascoltare in modo diverso la voce della poesia ellenistica, il 'nuovo canone' dovrà comprendere i generi che esprimono la soggettività individuale: e dunque la lirica, e i generi minori ellenistici (bucolica, elegia d'amore, epigramma), che sono inoltre emblematici del nuovo senso, più

³⁹ Che le proclamazioni di priorità dei poeti latini siano ogni volta proclamazioni di una pretesa "epifania di influenza greca" all'interno di una cultura letteraria che in realtà è fin dall'inizio largamente ellenizzata è un punto già messo ottimamente a fuoco da S. HINDS, *op.cit.* [n.3], 52 ss., il quale osserva anche giustamente (55) che ogni proclamazione di priorità è al tempo stesso proclamazione della arcaicità dei predecessori.

raffinato ed elegante, della forma artistica. Questo progetto letterario va prendendo corpo già al tempo del primo libro delle *Satire* di Orazio (cfr. *sat.* 1, 10, 40 ss.), quando si ritiene di avere già nuovi rappresentanti 'moderni' per la satira (con Orazio), per l'epica (con Vario, cui poi naturalmente subentrerà Virgilio), per la commedia (con Fundanio), per la tragedia (con Asinio Pollione, cui poi si aggiungeranno Vario e Ovidio).⁴⁰

La prospettiva storica in cui i poeti di questa cerchia si collocano rispetto ai rappresentanti del canone arcaico è quella di un progresso di lunga durata di cui sentono di essere il coronamento attuale. Tale è il modo in cui Orazio presenta il suo ruolo nei confronti di Lucilio; tale era certo il modo di sentire di Virgilio nei confronti di Ennio. In entrambi i casi un poeta augusteo sente di dovere, e di potere, sostituire una grande, autorevole figura del canone arcaico. Ma per i generi in cui a Roma non vi erano stati autori di riconosciuto prestigio, collocati nel canone delle eccellenze riconosciute, essi ripropongono quel taglio rispetto alla tradizione latina precedente che già Ennio aveva operato nei confronti dei propri predecessori latini: relegando tacitamente i predecessori romani in un ambito ancora primitivo e immaturo del genere, si presentano come coloro che per primi ne hanno dato una realizzazione compiuta, e dunque, al tempo stesso come gli iniziatori e i rappresentanti compiuti, e a loro volta come modelli emblematici per i futuri cultori latini dello stesso genere letterario, con lo stesso prestigio di quei *Graiorum scripta*, che, pur avendo avuto alle spalle una tradizione precedente, erano considerati, agli occhi dei posteri, al tempo stesso *antiquissima* e *optima*.

⁴⁰ Il passo è stato letto in questa chiave da M. LABATE, "Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio", in *Storia di Roma*, a cura di A. SCHIAVONE, II: *L'impero mediterraneo*, 1: *La repubblica imperiale* (Torino 1990), 952, nel quadro di una serie di osservazioni importanti sull'organizzazione e il significato del 'canone' dei generi poetici in età ciceroniana e augustea. Cfr. anche M. CITRONI, *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria* (Roma-Bari 1995), 214 s. e ID., "Percezioni di classicità nella letteratura latina", in *Che cos'è il classicismo?*, a cura di R. CARDINI e M. REGOLIOSI (Roma 1998), 28-30.

Abbiamo già detto che l'idea aristotelica di progresso dei generi poetici verso un τέλος, nonostante le analogie con l'evoluzione biologica, non comporta che al momento della maturità segua un processo di decadenza, o almeno non determina quando una decadenza debba cominciare: anzi, il raggiungimento del τέλος è condizione perché in quel genere si possano produrre opere perfette. Di fatto, nella cultura greca, a partire almeno dal II sec. a.C., alcune correnti cosiddette classicistiche cominciarono a considerare l'età ellenistica come un'età di decadenza soprattutto nelle arti, nell'oratoria, nella storiografia, rispetto alla produzione precedente, canonizzata come esemplare⁴¹. A Roma, mentre il consolidarsi del canone arcaico non sembra aver suscitato, come abbiamo detto, un senso di necessaria decadenza, di epigonismo, il rapido consolidarsi del nuovo canone augusteo fu invece seguito dal drammatico aprirsi di una coscienza epigonale nelle generazioni di poeti immediatamente successive. A partire dalla poesia ovidiana dell'esilio, e nella prosa a partire dall'opera di Seneca il Vecchio, si comincia a guardare all'età augustea (e cesariana per l'oratoria) come a un paradiso perduto e forse irrecuperabile⁴². È a questo punto che, per giustificare una inferiorità che si presume irrimediabile, la teoria del progresso viene riproposta da più parti come una teoria che comporta necessariamente, come nella realtà biologica, il decadimento dopo la maturità⁴³. Nella critica del secondo Novecento si è affermata lentamente, ma

⁴¹ Su questo complesso fenomeno resta fondamentale il volume *Le classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Entretiens Hardt 25 (Vandoeuvres-Genève 1979).

⁴² Sugli inizi di una coscienza epigonale già verso la fine dell'età augustea mi permetto di rinviare a quanto ho scritto in M. CITRONI, "Produzione letteraria e forme del potere. Gli scrittori latini nel I secolo dell'Impero", in *Storia di Roma*, a cura di A. SCHIAVONE, II: *L'impero mediterraneo*, 3: *La cultura e l'impero* (Torino 1992), 383 ss.

⁴³ Cfr. K. HELDMANN, *Antike Theorien über Entwicklung und Verfall der Redekunst*, Zetemata 77 (München 1982), 60 ss.; G. WILLIAMS, *Change and Decline. Roman Literature in the Early Empire* (Berkeley-Los Angeles-London 1978), 7 ss.

ormai solidamente, la consapevolezza che proprio in questa coscienza epigonale vi è la fonte di molti aspetti artisticamente innovativi e originali della produzione letteraria latina della prima età imperiale, di quello che è stato a volte definito come il manierismo di questa letteratura: fenomeno complesso, vera testimonianza, e fecondo frutto artistico, della coscienza epigonale della letteratura postaugustea. Non è tema che possa essere trattato in sintesi. Mi limiterò a poche notazioni, sulla linea dei temi seguiti fin qui.

Il genere cui in primo luogo lo schema evolutivo fu applicato così da contemplare una fase di decadenza nel presente è l'oratoria: già Cicerone intravedeva la fine dell'eloquenza dopo il culmine rappresentato da lui stesso (*Brut.* 22; *Tusc.* 2, 5). Non è un caso: la decadenza non era implicita nell'applicazione del principio evolutivo in sé: ma per l'eloquenza interveniva un fattore esterno, di natura politica, di importanza determinante. E anzi, parte importante del senso di epigonismo dell'intera cultura postaugustea è legata al senso acuto e tormentoso della decadenza dell'oratoria. A lungo la cultura romana faticherà a uscire dal quadro dei valori etico-politici rappresentati dal passato repubblicano, e continuerà a cogliere una stretta connessione tra il prestigio artistico della grande poesia augustea e il prestigio politico di quell'età, considerata come un momento irripetibile di consociazione del principato con un margine di residua *libertas* politica.

Ma naturalmente lo straordinario prestigio artistico dei maggiori poeti augustei poteva risultare di per sé scoraggiante. Di fatto, dopo Augusto la letteratura romana si sentirà per la prima volta veramente sicura di possedere un canone di autori eccellenti pienamente degni di sostenere il confronto con i grandi modelli greci. Lo si riconosce in un fenomeno impressionante, che solo in anni recenti è stato messo in luce⁴⁴: da

⁴⁴ R. MAYER, "Neronian Classicism", in *A/Ph* 103 (1982), 310 ss. lo nota per i poeti neroniani, ma M. LABATE, in *op.cit.* [n.40], 960 ss., ha giustamente evidenziato che già Ovidio nella sua produzione elegiaca si pone in una *lignée* tutta

Ovidio in poi i poeti latini di norma non si richiameranno più a un modello greco come loro principale punto di riferimento nel genere letterario, ma a un modello latino dell'età augustea (o cesariana per l'epigramma e, naturalmente, per l'oratoria).

Si cercano ancora degli spazi in cui potersi dire 'primi', ma sono spazi marginali, o impervi. Già verso la fine dell'età augustea alcuni poeti cercano di scrivere lirica pindarica, genere in cui Orazio non si era cimentato ritenendolo troppo rischioso (cfr. *carm.* 4, 2 e *epist.* 1, 3, 9-11). Fedro potrà vantarsi (2 *epil.* 8) di essere il primo Esopo latino. Manilio (3, 1 ss. e cfr. 2, 49 ss.) è fiero di aver addirittura trovato un genere mai tentato neanche in Grecia. Un amico di Plinio il Giovane (*epist.* 6, 21; e vd. sopra n.31) ha scritto una commedia alla maniera di Aristofane, e Plinio si complimenta perché la fedeltà con cui ha interpretato il modello greco farà di lui il modello per i futuri autori latini che volessero cimentarsi un giorno nello stesso genere. In quel genere lo spazio era ancora vuoto: si doveva ancora creare un *exemplar* latino.

Pur teorizzando la ricerca di questi residui spazi 'disponibili', la produzione poetica si mantiene a lungo sulle linee dei generi già coltivati dai poeti di riconosciuta eccellenza dell'età augustea accettando un confronto che è giudicato in via di principio impari, ma in cui la stessa presunta inevitabilità della sconfitta induce una serie di reazioni artistiche di imprevedibile originalità e impegnate reazioni di contestazione.

La cultura pagana postaugustea non avrà invece la forza di imporre alla coscienza della cultura romana un nuovo canone di opere riconosciute come eccellenti nei diversi generi letterari. Non avrà la forza di sostituire quel canone augusteo che una generazione di poeti fiduciosa di rappresentare un progresso aveva voluto e saputo imporre in sostituzione di un precedente canone autorevole e consolidato.

romana che discende da Gallo, e non rivendica la qualifica di 'Callimaco Romano' pur avendo di fatto dato a Roma, con i *Fasti*, un vero corrispondente degli *Aitia*.

DISCUSSION

F. Paschoud: La communication de M. Citroni débouchant sur diverses problématiques qui me sont plus familières, elle me suggère les réflexions suivantes:

1) À propos d'Horace et de sa conviction que le summum de la perfection n'est pas encore atteint. Philologues et critiques, journalistes et politiciens de l'an 2000 pourraient s'inspirer de la sagesse d'Horace. On se gausse aujourd'hui des naïvetés et des certitudes des positivistes d'il y a un siècle, on condamne avec pharisaïsme des sensibilités d'il y a soixante ans avec une assurance fondée sur la conviction implicite qu'on juge de tout plus sainement aujourd'hui, selon des critères échappant à toute critique et destinés apparemment à ne plus changer. Il y a là un étrange refus de prendre conscience du πάντα ῥεῖ. Dans cinquante ou cent ans, nos descendants riront ou s'indigneront de nos goûts et de nos sensibilités comme nous le faisons à l'égard de ceux qui nous ont précédés.

2) Le sentiment d'une décadence se manifeste dans le domaine politique et moral encore plus tôt que dans celui de la littérature. Salluste rêve de l'âge d'or d'avant 146 av. J.-C.; Tacite considère le régime impérial comme un pis-aller, dans un environnement trop délétère désormais pour que les anciennes institutions républicaines puissent y subsister. Un renversement se produit cependant avec Constantin et l'avènement de l'Empire chrétien. L'établissement de la monarchie augustéenne, qui précède de peu l'incarnation du Christ, est considérée comme un progrès décisif voulu par la Providence, la christianisation de l'Empire comme une étape essentielle dans l'histoire du salut.

3) Mario Citroni limite sagement sa considération finale à la "cultura pagana postaugustea", car un renversement identique se

produit dans le domaine littéraire. Si, dans un premier temps, les chrétiens rejettent comme instruments du diable la poésie et la rhétorique, dès Lactance, ils apprennent à en exploiter pleinement les ressources pour la défense et l'illustration de la foi. Les grands maîtres de la prose et de la poésie chrétiennes de l'Antiquité tardive n'ont plus aucun complexe face aux classiques latins, car ils ont la conviction de sublimer les formes traditionnelles qu'ils reprennent et adaptent à leurs besoins en les mettant désormais au service non plus des mensonges honteux du paganisme, mais bien des vérités éternelles de l'Évangile. Ces écrivains, qu'on a longtemps considérés comme des représentants typiques de ce qu'on désignait comme la décadence du Bas-Empire, n'ont eux-mêmes jamais eu le sentiment d'être inférieurs à leurs prédécesseurs. Bien au contraire, on peut dire que, *mutatis mutandis*, ils se sont conçus eux-mêmes comme porteurs d'un renouvellement aussi décisif que celui qu'ont eu conscience d'accomplir les écrivains de l'époque de Cicéron et d'Auguste.

M. Citroni: Ringrazio M. Paschoud per le riflessioni che ha dedicato al mio intervento. Quanto al punto 1), ci sarebbe solo da osservare che Orazio, pur affermando con chiarezza e con energia un principio evolutivo — e dunque una relativizzazione dei valori — in letteratura, è in verità alquanto intollerante verso gli autori del passato. Ma gli va riconosciuta una circostanza attenuante: l'eccessiva enfasi sulla loro esemplarità da parte della 'critica ufficiale' richiedeva una reazione combattiva in chi voleva ottenere un riconoscimento di valore anche alla produzione contemporanea.

Quanto al punto 2) vorrei ricordare che all'interno della cultura profana il senso di decadenza non era del tutto generalizzato: Tacito stesso, che pure avverte in modo particolarmente acuto il rimpianto per il decadimento etico e civile di Roma, reagisce però con vivacità a quelli che gli appaiono come vieti luoghi comuni sulla decadenza. Sul piano della cultura e dell'oratoria reagisce dando voce al personaggio di Apro nel *Dialogus*,

sul piano della morale e dei costumi reagisce in propria persona in *ann.* 3, 55.

A. Barchiesi: Questa esposizione promette importanti risultati anche nell'analisi di singoli testi che qui non hanno potuto per motivi di spazio essere analizzati in dettaglio. Penso soprattutto all'*Epistola ad Augusto* di Orazio e alla sua continuità e discontinuità con il *Brutus*, e alla discussione oraziana di Alceo e Saffo come continuatori di Archiloco in *epist.* 1, 19.

M. Citroni: Naturalmente in questa sede mi sono dovuto limitare all'esame dei soli passi in cui i poeti latini si professano *primi* nel loro genere, sviluppando alcune considerazioni sulla dinamica dei processi letterari che queste dichiarazioni sembrano presupporre: ma non ho potuto analizzare nella sua interezza il problema di come i poeti latini, e più in generale la cultura antica, si rappresentano i processi evolutivi nella letteratura e nelle arti. È una tematica di cui mi sto ora occupando.

Una lettura in parallelo del *Brutus* e dei componimenti di tematica letteraria di Orazio suscita in effetti continui spunti di riflessione. La notissima considerazione di Orazio *sat.* 1, 10, 64 ss. (cui ho fatto riferimento anche nella mia relazione), secondo cui Lucilio era più curato dei suoi predecessori nello stile, ma se visse ora sarebbe di gran lunga più curato, trova preciso riscontro in ciò che Cicerone dice a proposito di Tucidide in *Brut.* 288 *Ipse... Thucydides si posterius fuisset, multo maturior fuisset et mitior* ed anche in ciò che Cicerone dice di Catone in *Brut.* 68: gli mancano solo quelle qualità che al suo tempo l'arte oratoria non aveva ancora elaborato, e che dunque allora nessuno poteva avere (mentre, evidentemente, egli le avrebbe avute se solo fosse vissuto dopo che esse erano state elaborate).

E. Fantham: Thank you for a most helpful elucidation of the key subjective poetic texts, which brought out well the ostensible contradictions of the *primus ego* motif. I have only a minor disagreement with part of your larger critical context.

As you noted (pp. 291s., 297), Cicero's attempts to synthesize a continuous comparative literary history use the Greek literary record as a kind of template, against which he matches Latin counterparts, noting the lack as yet (*adhuc: de orat.* 2.55; *leg.* 1.7) of Roman equivalents, especially in historical writing and philosophy (*Tusc.* 1.5-6; 2.5-6). In his incidental literary-historical comments he affirms the possibility of plurality and diversity of excellence in each genre (*de orat.* 3.27-29, using Greek and Roman tragedy as analogy for oratory). But when we turn back to the personal claims of our Roman poets there is no plurality. *Primus* means also *solus*, as if only one artist could occupy the *akme*. As we have been seeing in previous discussions, literary history after the fact, written by critics, inevitably shifts perspective from the literary history proposed by the poets. Where I would like to differ from you is in your statement that Cicero assesses Ennius as having reached perfection (p. 295) in the genre of epic, rather than the highest level *so far* achieved.

M. Citroni: Ennio rappresenta per Cicerone la piena maturazione dell'epica: lo si deduce dai passi del *Brutus* (70 e 75) in cui Ennio rappresenta una fase di ulteriore perfezionamento nell'arte poetica dopo Nevio (e dopo Livio Andronico). Poiché Cicerone aveva posto Nevio in parallelo con Mirone, e poiché Mirone rappresenta per Cicerone la fase immediatamente precedente alla compiuta perfezione dell'arte realizzata da Policleto, Ennio, in quanto fase più progredita rispetto a Nevio-Mirone, rappresenta la fase di piena maturazione, in parallelo con Policleto. E del resto Cicerone pone spesso Ennio in corrispondenza con Omero.

E. Fantham: But the highest level of three successive artists is only relative: it need not imply perfection, excellence, *akme*, and the comparison between Ennius and Homer rests chiefly on their roles as founders of epic, whose predecessors, as you say, can be relegated to prehistory and forgotten. On Ennius

compare the reservations implicit in *opt.gen.* 2: let Ennius be *summus* in epic, *si cui videtur*.

M. Citroni: Le osservazioni molto pertinenti di Elaine Fantham mi danno l'opportunità di chiarire meglio il mio pensiero su questo punto importante. Quando dico che per Cicerone l'arte poetica a Roma aveva raggiunto la perfezione con Ennio non intendo dire che Ennio fosse per Cicerone il poeta perfetto, il poeta ideale, alla stregua di quell'oratore ideale che Cicerone delinea nell'*Orator*; e dunque non intendo dire che Ennio è per Cicerone un poeta insuperabile per principio. Ho detto, anzi, nella mia relazione che secondo me per Cicerone non vi era necessariamente decadenza dopo Ennio, che era aperto lo spazio per altre eccellenze, e che nella tragedia di fatto fu riconosciuta l'eccellenza — dopo Ennio — a Pacuvio e poi ad Accio, ciascuno dei quali, come ha ricordato opportunamente anche Elaine Fantham, poteva, a seconda dei giudizi, essere preferito a Ennio come poeta tragico. Secondo me Ennio è per Cicerone l'autore con cui l'arte epica e tragica romana ha raggiunto la sua maturità nel senso che non ha più carenze connesse con uno sviluppo ancora incompleto. Grazie al perfezionamento che Ennio ha recato all'arte poetica, per la prima volta con Ennio è diventato possibile scrivere epica e tragedia completamente matura. Così per Aristotele con Sofocle l'arte tragica ha completato la sua maturazione, ma ciò non comporta che ogni tragedia di Sofocle sia perfetta, né, probabilmente, che altri poeti dopo Sofocle non possano scrivere tragedie migliori. Anche nella scultura, secondo Cicerone, come abbiamo visto, le opere di Policlete sono *plane perfecta*, sono del tutto prive delle carenze legate a un incompleto sviluppo dell'arte. Con Policlete l'arte era matura, ma da *Brut.* 296 si ricava che Cicerone considerava Lisippo un artista superiore a Policlete. Queste considerazioni hanno rilevanza anche con la prima osservazione, molto giusta, di Elaine Fantham: è vero che chi si proclama 'il primo' si proclama anche 'il solo' poeta compiuto in quel genere: ma appunto, io credo, 'il solo fino ad ora'. Altri

potranno aggiungersi, e affiancarsi a lui realizzando diversamente le potenzialità del genere: ma nella sua ottica, in futuro, nessuno potrà dirsi *primus*. In realtà potrà farlo, e lo farà, se pretenderà che il predecessore non avesse ancora raggiunto un livello di arte veramente matura.

J.P. Schwindt: Das Phänomen der *relativen* Höhepunkte lateinischer Literatur (Beispiel: die Epiker oder der Redner Cato im *Brutus*) führt mich wiederum auf unsere geschichtstheoretische Grundfrage, ob und wie Literatur und Geschichte koinzidieren können. Gibt es eine wissenschaftlich objektivierbare Interaktion von Literatur und Geschichte, ohne dass entweder die Literatur völlig geschichtlich oder die Geschichte literarisch wird? Wenn Sie darauf hinweisen, dass Catull noch über ein relativ bescheidenes Inventar verfügt, seine Erstmaligkeit herauszustreichen, möchte ich zu bedenken geben, ob es nicht ein präsenzästhetischer, antihistorischer Impuls ist, der die diskursive Erörterung historischer Phänomene bei den Neoterikern verhindert hat. Catull ist eines der konsequentesten Beispiele für den Affront der Literatur gegen die Geschichte und zugleich das schlagendste Zeugnis für das Vorhandensein einer immanenten Literaturgeschichte: Diese präsentiert sich freilich nicht mehr (ich sage nicht: noch nicht) in expliziter Rede über die zeitliche Einordnung der Literatur, sondern im Modus einer zeitlichen Verfassung, die Teil des literarischen Ereignisses ist.

M. Citroni: Lei ha definito e qualificato in modo molto efficace la resistenza di Catullo verso l'assunzione di prese di posizione discorsive sulla sua collocazione nella tradizione letteraria e ha giustamente affermato il carattere propriamente immanente delle sue affermazioni di valenza storico-letteraria. La dichiarazione di priorità nei poeti latini è di norma la dichiarazione di essere "il primo vero interprete latino" di un modello greco riconosciuto esemplare nel genere poetico affrontato. In Catullo non solo mancano esplicite dichiarazioni 'discorsive' di

priorità, ma manca anche l'atto letterario di assunzione programmatica (attraverso procedimenti allusivi) di *un* modello greco canonico che definisca con nettezza il genere in cui l'opera si colloca. Catullo, al contrario, si richiama a una varietà di punti di riferimento diversi nella poesia greca: Archiloco, Saffo, Callimaco, i quali presiedono a momenti e aspetti diversi di una produzione di fatto varia, imprevedibile, vistosamente 'irregolare'. Questo modo di procedere è una contestazione 'in atto' (non esplicitata in forma discorsiva) della concezione tradizionale che vede la produzione letteraria come un insieme canonizzato di opere considerate corrispondenti a un gruppo canonico di opere greche.

A. Deremetz: Après une si dense et si intéressante communication, dont je vous remercie vivement, je voudrais brièvement vous demander votre opinion sur un point qui concerne une nouvelle fois la question du statut épistémologique de l'histoire littéraire immanente et que je formulerai à la manière de Paul Veyne. Entre les analyses et les jugements d'Aristote et de la tradition ultérieure, philosophique, rhétorique et pédagogique dans lesquelles on peut reconnaître l'émergence de l'histoire littéraire comme discipline autonome, et les propos des poètes que vous avez si bien commentés, doit-on nécessairement rechercher une cohérence, voire une convergence, ou peut-on accepter l'idée qu'ils relèvent les uns et les autres de 'programmes de vérité' spécifiques, entre lesquels des points de contact et des échos sont réels, mais qui n'obéissent pas aux mêmes règles de production et de signification?

M. Citroni: Si tratta di un problema di fondo, cui non è facile dare una risposta. La riflessione filosofica e soprattutto le categorie della retorica fanno largamente parte dell'esperienza culturale dei poeti, e anche dell'esperienza culturale del pubblico colto per il quale i poeti scrivono: vi è dunque certamente una ampia base comune tra le elaborazioni sviluppate in sede teorica nella tradizione filosofica, retorica, grammaticale e le

rappresentazioni mentali con cui poeti e lettori interpretano i fenomeni culturali. Ma vi è anche sicuramente un ampio margine di specificità propria della tradizione poetica, in termini di immagini, linguaggio, e dunque anche di modalità di categorizzazione dell'esperienza letteraria.

E.A. Schmidt: Zu Ihrem überzeugenden Vortrag gebe ich einige bestätigende Beobachtungen und Überlegungen.

Zu *nihil simul inventum et perfectum* und *antiquissima quaeque optima* erinnere ich an den Kompromiss zwischen diesen beiden Positionen bei Velleius 1, 5: Homer und Archilochos seien die einzigen Erfinder von Gattungen, deren Werke in der neuen Gattung auch vollkommen seien.

Propertius 3, 1, 3 (*primus*) folgt auf Propertius 2, 34 (93-94: Propertius als letzter einer Reihe von Liebesdichtern).

Prima in *eccl.* 6 als Erstheitsanspruch: Der Leser hat inzwischen fünf bukolische Gedichte gelesen, die erste Hälfte des Buches. Das ist kein Anfang ("zuerst..."), sondern Bukolik im Vollzug, in Präsenz, zu der wir jetzt erfahren, dass ihr Dichter — Tityrus wie der gerettete Hirt von *eccl.* 1, zugleich das erste Wort des Gedichtbuches — für sich den Erstheitsanspruch erhebt. Strukturell verhält sich *eccl.* 6 zu den *Eklogen* 1-5 wie Prop. 3, 1 zu dem Propertiusbüchern 1-2, und die 'Zentral-σφραγίς' *eccl.* 5 Ende und *eccl.* 6 Anfang entspricht dem Zentralvers des Odenzyklus 2, 12 des Horaz, dem Schlussvers von *carm.* 2, 6 *vatis amici*.

M. Citroni: Ringrazio molto E.A. Schmidt per questi contributi così pertinenti e così convincenti.

A. Barchiesi: Aggiungo una richiesta di commento. Dalla tua rassegna sembra emergere come abbastanza isolato l'uso di *princeps* per il *Primus*-Motiv in Orazio, *carm.* 3,30,13. Pensi che si tratti di una scelta terminologica significativa?

M. Citroni: Parole diverse non sono mai del tutto equivalenti sul piano espressivo, anche perché, come in questo caso,

potrebbero suggerire associazioni diverse. Ma in questo caso, d'altra parte, credo che non sarebbe facile, né forse possibile, identificare la diversa sfumatura.

A. Kerkhecker: Hängt die Wahl von *princeps* bei Horaz vielleicht mit der Metapher in *deducere* zusammen?

M. Citroni: Non credo: *princeps* ricorre infatti in Orazio in un contesto molto simile in *epist.* 1, 19, 21 *libera per vacuum posui vestigia princeps*, dove la metafora è diversa da quella di *carm.* 3, 30, 13 (ove del resto il senso della metafora è molto discusso). Questo passo di *epist.* 1, 19, unito a quello del *carm.* 3, 30, sembra confermare l'impressione di Barchiesi di una preferenza oraziana per questa diversa scelta lessicale: ma non saprei, ripeto, identificarne la ragione espressiva.

A. Kerkhecker: Ihre Auffassung des Anfangs der 6. *Ekloge* wird, wie ich glaube, durch das Asyndeton *cum canerem* bestätigt. Es scheint die Erklärung und Vorgeschichte des Erstheitsanspruchs einzuleiten ("Und das kam so").

St. Hinds: Your paper offers a finely detailed and superbly integrated analysis of the many nuances which can be encoded in a Roman poetic claim to be *primus*. One is impressed by the sheer frequency of the *topos* of 'firstness' in Latin literature, not just by the subtlety with which that *topos* is negotiated. And in this connection perhaps an obvious point may be made. Thanks (e.g.) to the remarks on the origins of Latin literature by Denis Feeney in *Literature and Religion at Rome. Cultures, Contexts, and Beliefs* (Cambridge 1998) in the context of a discussion of Roman Hellenization, we have a newly sharpened appreciation that Latin literature, so far from being merely 'secondary' to Greek, is in reality something new, bold and unprecedented. If I recall correctly, Feeney suggests that we should hail the Romans as the *founders* or *inventors* of a transcultural sensibility, instead of apologizing for their secondariness. Instead of merely

inaugurating another regional chapter of Hellenistic literature in Greek, as would have been more predictable, Livius Andronicus and his successors have chosen to reprocess their Greek literary inheritance by inaugurating a system of literature in another language entirely.

In this sense, Roman literature is something new in the Mediterranean, and Roman writers in general have an especial right to apply to themselves the vocabulary of 'firstness'. Also, more specifically, the position of *primus* is not pre-empted for a writer in Latin as the position of *πρῶτος* is (*in a sense*) pre-empted in Greek, by the prior construction of Homer as the *fons et origo* of all (Greek) literature.

M. Citroni: Il richiamo di Hinds alla originalità della letteratura latina appunto in quanto 'latina' è davvero molto opportuno in questa sede. Io ho sempre considerato bellissime — e rivelatrici — le pagine di *Alien Wisdom* di Arnaldo Momigliano che identificano la letteratura latina come caso unico di letteratura 'ellenistica' scritta in una lingua diversa dal greco nella civiltà mediterranea.

VIII

ALESSANDRO BARCHIESI

GENEALOGIE LETTERARIE NELL' EPICA IMPERIALE. FONDAMENTALISMO E IRONIA¹

Se ci si avvicina all'intertestualità da una prospettiva teorica, come ha spiegato ad esempio Michael Riffaterre², si ha l'impressione che i testi citati dal nuovo testo che stiamo leggendo siano compresenti, sincronici. Tuttavia, sappiamo tutti che le cose possono complicarsi quando portiamo nella lettura la consapevolezza di una storia letteraria e di una profondità diacronica. In una certa epoca — nel caso che ho scelto oggi, l'ultimo quarto del I secolo d.C. — le condizioni possono essere mature per una visione dell'intertestualità che comprenda in sé anche una sorta di eziologia poetica e ideologica.

Gli epici imperiali sono più vicini a noi di altri autori trattati in questo volume: lo sono nell'avere ormai una biblioteca di classici (v. supra, Citroni, Schmidt) e tutti gli strumenti tecnici

¹ Ringrazio l'organizzatore del colloquio, E.A. Schmidt, e Bernard Grange della Fondation Hardt per la sua opera generosa e competente. Ringrazio anche i miei compagni di discussione, che hanno saputo formulare commenti utili e appropriati anche sulla base di una versione orale molto affrettata, contribuendo così a migliorare il mio testo (naturalmente i difetti della versione finale sono invece farina del mio sacco).

² In J. TATUM - G.M. VERNAZZA, *The Ancient Novel. Classical Paradigms and Modern Perspectives* (Hanover, New Hampshire 1990), 74: "for if theory postulates that textuality and intertextuality are either complementary or the reverse of one another, the postulate entails that history-bound intertexts, such as conventional or traditional forms, must be contemporary with the texts that either allude to them or cancel them".

(commento, scolii, grammatici, manuali) per valutarne la dimensione storica. Hanno anche a disposizione modelli diversi di 'storia letteraria implicita'. Di per sé l'arte allusiva può suggerire sia distanza sia, più facilmente, identificazione e sovrapposizione. In particolare, esiste un approccio ovidiano (certamente non estraneo a Catullo, Virgilio e Properzio, ma più sistematico in Ovidio) che insegna a usare i predecessori facendone sentire soprattutto la lontananza, e creando un senso di modernità insoddisfatta: i modelli possono essere 'presentizzati' ma anche sentiti come passati, *achevés en Sorbonne*. Ma questo senso della profondità storica si modifica ancora attraverso il processo di canonizzazione che è tipico della cultura imperiale, e in questo senso non possiamo sottovalutare l'importanza di Quintiliano come voce dominante dell'intero periodo flavio³.

Gli autori di cui sto per parlare non possono essere accusati di aver voluto riscrivere la storia dalla parte dei vincitori. La loro opera non si è imposta come parte di un nuovo canone e la loro prospettiva sulla storia letteraria non è risultata vincente — se non nella parte che ha giocato contro di loro, cioè l'accettazione di Virgilio come autorità indiscussa della poesia epica. Non c'è da stupirsi che Valerio, Silio e Stazio siano stati poco presenti finora nella tradizione degli *Entretiens*: il loro classicismo li ha messi nell'ombra del canone che avevano lavorato a consolidare.

Ma in altre epoche, alcuni lettori hanno saputo cogliere nell'opera dei poeti flavi un messaggio più complesso e meno ripetitivo. Persino la famosa dichiarazione di secondarietà con cui Stazio ha consegnato la sua *Tébaïde* allo status epigonale e manieristico, "tu segui l'*Eneide* a distanza e adora le sue impronte, senza sfidarla" (12, 816-17), è stata letta da un poeta

³ Su Quintiliano e il canone v. H. FLASHAR, in *Le classicisme à Rome*, *Entretiens Hardt* 25 (Vandœuvres-Genève 1979), 86-7, e ora J.P. SCHWINDT, *Prolegomena zu einer "Phaenomenologie" der römischen Literaturgeschichtsschreibung* (Göttingen 2000), 153-73.

che si intendeva di classici e di epos, Chaucer, come una implicita rivendicazione di successo e di pari dignità con Virgilio

And kis the steppes where as thow seest pace
Virgile, Ovid, Omer, Lucan and Stace

(*Troilus and Criseyde* 5, 1791-92)

Con naturalezza, Chaucer ha inserito Stazio nel ruolo stesso che Stazio gli sembrava rivendicare alla fine dei suoi dodici libri: l'adorazione per l'*Eneide* anticipa un futuro culto per la *Tebaide*, e a ben vedere non so come si sia mai potuto interpretare quale espressione di modestia la frase "già ora la gioventù Italica studia e ripete la *Tebaide*" (12, 815 *discit memoratque iuventus*). Se Stazio avesse conservato oggi l'autorità che aveva per Dante e per Chaucer, anche noi sapremmo guardare alla sua opera come a un coronamento invece che a una confessione di secondarietà.

Il mio contributo prende in esame alcuni punti dell'opera degli epici flavi in cui i rapporti di influenza tipici della storia letteraria possono essere letti come "affermazioni implicite di natura storico-letteraria", e cerca di andare oltre la logica della dipendenza e della secondarietà. Il mio tema conduttore è la duplicità del loro rapporto con il passato letterario: la continua ricostruzione di un'epica 'pura', canonica, in qualche caso persino eccessiva, ma autocosciente di esserlo, e la ricorrente tentazione di una tradizione 'altra', che potrebbe sovvertire, ma anche arricchire e variare, la poetica dell'epos. Alla fine del mio percorso tenterò di immaginare uno scenario storico-sociale che dà senso a questa tensione (infra, §7), ma le singole analisi possono suggerire anche altri tipi di collegamento con la problematica del nostro volume.

1) *Secondarietà*

Tutto è pronto: la nave Argo sta per partire e per essere la prima nave di sempre a solcare i mari. Il poema di Valerio Flacco ha trovato il suo indispensabile veicolo e proprio allora si insinua, attraverso l'uso di un semplice prefisso, il dubbio

che questo sia un inizio, sì, ma non un inizio primo, oppure che il viaggio verrà dirottato:

*iam stare ratem remisque superbam
poscere quos revehat rebusque in saecula tollat*
(Val.Fl. 1, 98-99)

Il verbo *reveho* può far pensare (con la marcata allitterazione in *re-* che lo accompagna) al ritorno ma anche alla ripetizione: il viaggio inaugurale potrebbe anche essere una crociera di *routine*. Si sa del resto che la nave Argo è stata rifatta infinite volte, ma pezzo per pezzo, e non solo da carpentieri, tanto che non ne resta neppure un pezzo originario, e non è né un manufatto antico né un falso moderno, piuttosto un rifacimento continuamente *in progress*. Inoltre *reveho* è il classico verbo per riportare a Roma spoglie di guerra e nuove acquisizioni⁴, quindi Valerio vede il suo compito come un alimentare il patrimonio romano.

Ma la ripetizione si insinua di continuo nella storia degli Argonauti: ecco Ercole lanciare il suo grido 'Ila! Ila!', un grido che dopo Apollonio, Teocrito, Varrone, Virgilio, Properzio e tanti altri risulta un'eco anticipata di se stesso:

*rursus Hylan et rursus Hylan per longa reclamant
avia: responsant silvae et vaga certat imago*
(Val.Fl. 3, 596-7)

Il testo offre insieme una versione originaria e una ripetizione: Virgilio bucolico è riecheggiato, ma dopotutto quella di Virgilio era a sua volta un'eco, e questo di Valerio invece è il grido originale salvo che l'idea di ripetizione (*reclamat*) anticipa alla fonte la ripetizione propria di ogni eco (*responsant*). Le discussioni degli studiosi⁵ (e quella che segue al mio intervento) mostrano quanto questa formulazione sia un astuto negoziato

⁴ Cf. Hinds in questo volume, sul traffico navale dall'Est in poesia.

⁵ Cf. A. BARCHIESI, "Figure dell'intertestualità nell'epica romana", in *Atti del Convegno internazionale "Intertestualità"*, Cagliari 1994, *Lexis* 13 (1995), 65-67 (con bibliografia).

con la secondarietà. Un poeta sia epico che bucolico come Iacopo Sannazaro ha compreso benissimo che l'eco bucolica, trasferita nell'epos, combina in sé acustica e intertestualità:

*Talia dum referunt pastores, avia longe
responsant nemora et voces ad sidera iactant
intonsi montes, ipsae per confraga rupes
ipsa sonant arbusta: deus, deus ille, Menalca.*

(*De partu virginis* 3, 233-36)⁶

Non c'è dubbio che Valerio voglia fare i conti con un senso di secondarietà posto all'origine della sua impresa. Il suo modello primario, Apollonio, può essere visto a sua volta come un epigono. Già Apollonio aveva mostrato il tenero Ila che si accolla arco e frecce di Eracle, e il poeta romano, mentre lo riecheggia, aggiunge anche il desiderio immaturo di maneggiare la clava

*tela puer facilesque umeris gaudentibus arcus
gestat Hylas: velit ille quidem, sed dextera nondum
par oneri clavaeque capax*

(1, 109-110)

σὺν καὶ οἱ Ἴλας κίεν, ἐσθλὸς ὁπάων
πρωθήβης, ἰὼν τε φορεὺς φύλακός τε βιοῖο.

(*Apoll.Rh.* 1, 131-2)

Forse Valerio conosceva la storia secondo cui Virgilio, in risposta ad accuse di eccessiva imitazione omerica (*quod pleraque ab Homero sumpsisset*), aveva paragonato la difficoltà di prelevare versi dal modello omerico a quella di sottrarre la clava a Ercole (*cur non illi quoque eadem furta temptarent? verum intellecturos facilius esse Herculis clavam quam Homero versum subripere*, Don. *Vita Verg.* 190-1)⁷. In effetti Valerio ha in serbo tentazioni

⁶ Sannazaro cita un passo già in sé ecoico della V egloga di Virgilio e lo combina con una 'meta-eco' di *Aen.* 12,757 (uso di *responsant*, come in Valerio). Sulla posta in gioco in termini di 'cristianizzazione' del modello virgiliano e di revisione della precedente attività pastorale di Sannazaro cf. D. QUINT, *Origin and Originality in Renaissance Literature* (New Haven 1983), 70.

⁷ La storia circolava sotto l'autorità di Asconio Pediano, uno dei più influenti studiosi della generazione precedente e in parte contemporanea a Valerio, cf. fr.

omeriche e in molti casi andrà oltre Apollonio verso un recupero 'alto' del modello omerico — dunque aspira non solo ad arco e frecce ma anche alla clava di Ercole. In ogni caso, era suo interesse implicare i suoi predecessori nello status di imitatori, anticipando futuri *obtrectatores Valerii*.

2) *Saturazione*

Ma la secondarietà non è il solo tratto comune alle poetiche dell'epos imperiale, e del resto si tratterebbe di una tradizione già diffusa nella poesia ellenistica e in quella romana più antica⁸. Forse più caratteristica della poetica dell'epos neroniano e poi flavio è l'idea che l'epos sia un genere che si esercita, o si sfianca, verso una mai del tutto raggiunta pienezza di sé, una pienezza che è anche altezza e grandiosità.

Questi autori (ri)costituiscono un'epica pura, selezionando i modelli, ma anche — questo sarà più avanti uno dei miei temi principali — accettando lo sguardo ironico e contrapposto dell'elegia della satira e dell'epigramma, cioè i generi che hanno più interesse a costituire una superepica per fini parodici e polemici. L'operazione — vediamola per ora solo nei suoi risultati — si pone come costruzione di un modello eccessivo, e non a caso spesso confina con il fantastico. *Bella per Emathios*, l'incipit di Lucano, implica non solo la localizzazione geografica di Farsalo, in Tessaglia, e il livello stilistico adeguato all'epos, ma anche la grandezza eccessiva delle gigantomachie:

4 Mazzarino = *Vita Verg. loc.cit.* (per il suo influsso su Silio v. la testimonianza più che implicita di *Pun.* 12, 212-22) e certo la discussione sugli *obtrectatores Vergilii* non mancava di interesse per gli imitatori di Virgilio, o di Omero, o di Apollonio, in età flavia. L'Illa di Stazio fatica anche solo a portare arco e frecce (*Theb.* 5, 441-4: nessuna menzione della clava) e pur sforzandosi riesce solo a seguire le tracce di Ercole confondendone l'impronta. Per la gerarchia fra le armi di Ercole a Roma cf. *OV. fast.* 2, 326 *tela minora*.

⁸ In questo volume, *supra*, Deremetz avanza un simile ragionamento per l'idea di 'rinarrare' da parte di Enea nell'*Eneide*; cf. l'uso di *refero* in *STAT. Ach.* 1, 3 *diva, refer* - un appello alla Musa, per cui *refero* vale insieme 'rappresentare' e 'ripetere, riprodurre' una leggenda.

dopotutto l'espressione successiva è una *surenchère, plus quam civilia*. *Tonantis* è l'ultima parola del più lungo epos latino rimastoci, i *Punica* di Silio, e in questa scelta si uniscono il mito di Scipione e il culto di Giove capitolino, ma anche il ricordo della gigantomachia come epica estrema, e forse anche il ricordo del rifiuto callimacheo: "tuonare è per Zeus, non fa per me". Stazio prende le mosse da questo tuonare di Giove e avvia la sua *Achilleide* come una sfida ancora più alta:

*Magnanimum Aeaciden formidatamque Tonanti
progeniem, ...*

(Stat. *Ach.* 1, 1)

Questo è quello che in questa sede chiamo 'fondamentalismo': la pretesa di risalire a una purezza e assolutezza che forse non è mai esistita. Del resto Giove, che dell'epica è un *dominus*, ama proprio ascoltare le gigantomachie, ci informa Valerio (5, 692-93) *tunc adsuetus adest Phlegraeas reddere pugnas / Musarum chorus et citharae pulsator Apollo*⁹.

3) Modelli 'verticali' e 'lateralì'

Questi poeti praticano l'epos come se fosse un genere tradizionale, ma sanno che si tratta ormai di un genere autocosciente che deve confrontarsi con una serie di poetiche più moderne. A volte c'è dell'ironia nella loro apparente meccanicità, e il lettore più sensibile è invitato a notare che il pilotaggio è sul manuale e non sull'automatico.

Il proemio della *Tebaide* dovrebbe essere letto in questa chiave:

*unde iubetis
ire, deae? gentisne canam primordia dirae,
Sidonios raptus et inexorabile pactum
legis Agenoreae scrutantemque aequora Cadmum?*

⁹ Cf. D.C. FEENEY, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition* (Oxford 1991), 329-30 (opera che è tra le maggiori influenze su questo mio lavoro).

*longa retro series, trepidum si Martis operti
agricolam infandis condentem proelia sulcis
expediam penitusque sequar, quo carmine muris
iusserit Amphion Tyriis accedere montes,
unde graves irae cognata in moenia Baccho,
quod saevae Iunonis opus, cui sumpserit arcus
infelix Athamas, cur non expaverit ingens
Ionium socio casura Plaemone mater.
atque adeo iam nunc gemitus et prospera Cadmi
praeteriisse sinam: limes mihi carminis esto
Oedipodae confusa domus ...*

(1, 3-17)

L'enumerazione divagante dei temi di canto e la problematica del 'da dove cominciare' hanno un effetto 'reazionario' che fa pensare ai proemi greci arcaici. L'idea di una versione dei *Sette contro Tebe* preceduta da un interminabile antefatto fa pensare a un riferimento ad Antimaco¹⁰, il poeta greco che più facilmente viene citato come epico 'oltranzista'. D'altra parte, visto che Stazio scrive nell'età imperiale romana, tutta questa drammatizzazione dei temi di canto è sotto il segno dell'influsso di Priamel elegiache e satiriche — "non canterò di Cadmo e Penteo..." normalmente è un gesto oppositivo, dettato da una contestazione dell'epos. La scelta di Stazio di selezionare la materia e di comporre un epos 'monografico', al modo di Virgilio, è convalidata dalla più tradizionale autorità divina, Giove, che in 1, 227-9 si esprime come un poeta che rivisita il passato letterario: *quis funera Cadmi / nesciat et totiens excitam sedibus imis / Eumenidum bellasse aciem*¹¹. Ora, se è vero che queste sequenze in stile indiretto, cariche di nomi e di mitologemi, erano state e ancora erano proprie della critica all'epos di Propertio, Ovidio elegiaco, Persio, Marziale, e che questa critica a sua volta si era stereotipata, si potrà dire che Stazio vuole presentare il suo lavoro come un epos posto di fronte alla sfida del

¹⁰ Buone osservazioni in P. CARRARA, "Stazio e i *primordia* di Tebe. Poetica e polemica nel prologo della Tebaide", in *Prometheus* 12 (1986), 146-58.

¹¹ D.C. FEENEY, *op.cit.* (n.9), 333.

‘moderno’. Il suo modo di affrontare il proemio mostra che la domanda tipica delle Priamel antiepiche non può essere aggirata. Lo stile diventa ‘tumido’ ed esagitato proprio perché il problema non è solo *da dove* cominciare ma *se* abbia ancora un senso cominciare: Stazio dramatizza il problema che tanti suoi lettori sentono come inevitabile, l’inattualità dell’epos mitologico greco. Solo prendendo sul serio la lista delle domande retoriche — Cadmo e l’ira di Bacco e l’ira di Giunone, Tebe come città maledetta — il lettore che non si sia spazientito capirà la sottigliezza del ragionamento: Stazio rifiuta un epos all’antica¹², un interminabile ciclo di storie tebane, ma questo stesso interminabile ciclo era stato solo una parte del più moderno poema epico di Roma, il poema di cui la *Tebaide* non può sconfessare l’influenza: le *Metamorfosi* di Ovidio. Il gesto di scegliere fra tanti miti tutti collegati fra loro e di crearsi una ‘strada’ di canto suona come un omaggio alla vecchia scuola dell’epos — ma qualsiasi scelta venga fatta essa è ormai anticipata dal capolavoro dell’epos ‘moderno’, il *Kollektivgedicht* ovidiano che contiene ogni storia tradizionale, o quasi. Come risultato, per mediazione, Stazio finisce per scegliere l’area delle storie tebane che Ovidio aveva lasciato più in ombra: il destino della casa di Edipo.

L’importanza di Omero e Virgilio per la struttura del poema è così grande che si è tentati di immaginare una differenza fra diversi ordini di influsso poetico. Ovidio, Lucano e Seneca tragico si distinguono nel sistema letterario di età flavia dai modelli canonici dell’epos, Omero e Virgilio, e Stazio li utilizza come una sorta di fonte di energia alternativa.

¹² Così sarà stata recepita l’opera di Antimaco, anche a prescindere dalle sue reali caratteristiche, dopo la rivoluzione neoterica: gli studiosi recenti tendono a negare l’idea che molti libri del poema fossero dedicati a lontani antefatti, ma dai frammenti risulta comunque una trattazione di storie delle origini tebane nel libro I, certamente la vicenda di Europa e il mito di fondazione di Tebe (cf. V.J. MATTHEWS [Ed.], *Antimachus of Colophon. Text and Commentary* [Leiden-New York 1996], 22-23).

Il proemio della *Tebaide* mette in moto l'azione del poema secondo un'ispirazione omerica e virgiliana: una grande storia eroica segnata dall'intervento divino, ritagliata nel grande continuo della mitologia. Ma la meccanica dell'avvio si rivela subito alquanto complessa, e prevede una sorta di ruolo 'laterale' per dei modelli alternativi come Ovidio¹³ e Seneca tragico. Questi modelli sono introdotti in modo da restare esterni allo sviluppo principale della vicenda, uno sviluppo più tradizionale, che prevede una catena causale tale da legare insieme Giove, Laio, e le Furie. Come è normale in un epos di tradizione omerico-virgiliana, abbiamo prima un concilio divino e un conflitto fra gli dei¹⁴, poi la mobilitazione di una forza infera subordinata al potere olimpico, l'ombra di Laio (2, 1-124). Ecco però due momenti che complicano e disturbano tale avvio 'regolare':

- a) Un discorso anonimo, una 'tis-Rede', interrompe la sequenza primaria con un commento ostile (1, 171 *atque aliquis...*). L'anonimo osservatore riconduce la disastrosa vicenda del potere a Tebe alle origini della storia di Cadmo, quella che Stazio aveva *rifutato* di narrare nel proemio lasciandola implicitamente ad Antimaco oppure a Ovidio. Lo scontro tra i figli della terra viene spiegato come un presagio della futura storia tebana, che ora culmina in Eteocle e Polinice. L'anonimo, ben informato osservatore definisce il mito cadmeo *fraternas acies* (1, 184) e questo non può che ricondurci all'inizio stesso del poema, *fraternas acies* (1, 1) come designazione della guerra dei Sette. Il cerchio si chiude: il nuovo poema

¹³ Così ad esempio più avanti, in avvio della seconda esade, il primo caduto dell'azione di guerra, 7, 632-39, è ucciso in modo da sembrare per un attimo un artificiale Centauro, inchiodato dalla lancia al cavallo — omaggio laterale a Ovidio e alla sua Centauromachia, esempio memorabile di come si possa forzare la tradizione dell'epos eroico verso il mostruoso e lo spettacolare.

¹⁴ Dove Giunone esordisce con la stessa prima parola da lei pronunciata all'inizio dell'azione nell'*Eneide* (*Theb.* 1, 250 *Mene...*) ma assume un ruolo diametralmente opposto.

competere con i *Bella plus quam civilia* di Lucano nel narrare la storia di una città che era da sempre destinata alla guerra familiare. Ma così facendo il nostro Anonimo offre anche un'indicazione di natura intertestuale. Infatti la guerra degli Sparti è proprio il collegamento mancante tra le *Fraternae acies* della *Tebaide* di Stazio e un altro suo modello 'non canonico', le *Metamorfosi* di Ovidio: Ovidio aveva usato un lessico simile per descrivere lo spettacolo di guerra che Cadmo aveva visto nascere tra 'fratelli': *civilibus... bellis* (3, 117), *fraternae... pacis* (128)¹⁵.

- b) L'altra stranezza è che il poeta aveva già consentito a Edipo, un essere umano privo di poteri sovranaturali, di anticipare tutto lo sviluppo della storia. La maledizione di Edipo (1, 46-87, dunque tra il proemio e l'esordio 'virgiliano' del *Götterapparat*) anticipa Giove e le Furie e Laio e tutta la macchinazione sovranaturale, e ciò che Edipo vuole sarà niente altro che lo sviluppo del poema staziano. Con la sua passione per il male Edipo occupa un ruolo da prologo tragico, che anticipa e indebolisce la funzione successivamente assolta dal revenant di Laio. E' come se Edipo fosse un prologo senecano che si interpola a forza nell'intreccio dell'epos. La sua volontà di 'vedere' uno spettacolo indicibile, che sarà poi l'azione della *Tebaide*

*da, Tartarei regina barathri,
quod cupiam vidisse nefas ...*
(Stat. *Theb.* 1, 85-6)

è in questa luce addirittura un'allusione autoriflessa: nelle *Phoenissae*, il suo dramma non finito e non 'visto' sulla scena

¹⁵ Un altro discorso antagonista, parole di un anonimo dannato (*Theb.* 2, 16-25), serve da commento all'intervento di Mercurio presso Laio: "sia che tu vada per ordine di Giove, o della Furia, o che una furiosa sacerdotessa Tessalica ti ordini di risvegliarti da un arcano sepolcro" (le prime due alternative sono interne al mondo della *Tebaide*, la terza mette in luce l'arcana e obliqua influenza del modello non canonico, Lucano e la sua Eritrone).

romana, Seneca aveva mostrato un Edipo che vuole almeno 'ascoltare' come spettatore cieco e invisibile l'empia guerra fratricida:

*nemo me ex his eruat
silvis: latebo rupis exesae cavo,
aut saepe densa corpus abstrusum tegam.
hinc aucupabor verba rumoris vagi
et saeva fratrum bella, quod possum, audiam.*
(Sen. *Phoen.* 358-62)

Saeva fratrum bella. Ora Stazio suggerisce, attraverso l'uso incipitario e insieme eccentrico del monologo di Edipo, che la *Tebaide* sarà la risposta gratificante al vuoto lasciato dal modello senecano, testo 'maledetto', incompiuto e non visto a teatro: inquadrata dalla perversa voce di un Edipo senecano, la *Tebaide* sarà in qualche modo anche uno spettacolo tragico, un epos post-senecano che non può rinnegare il suo modello nascosto.

Anche se abbiamo etichettato questi poeti come reazionari, certamente c'è in loro un senso di profondità di campo e di complessità che manca in autori epici precedenti. Valerio Flacco è forse l'esempio più appropriato. Il suo poema è orientato sui due grandi autori epici canonici, Omero e Virgilio, e costituisce fra l'altro la profezia dell'*Iliade* e dell'*Eneide*¹⁶, ma è anche la romanizzazione di un poema epico meno canonico, le *Argonautiche* di Apollonio Rodio. Valerio comincia in modo molto vicino al modello e affianca maliziosamente l'ispirazione di Apollo, ripresa dal modello greco, all'implicita ispirazione da Apollonio, che è il modello greco.

*Phoebe, mone, si Cumeae mihi conscia vatis
stat casta cortina domo, si laurea digna
fronte viret...*

(Val.Fl. 1, 5-7)¹⁷

¹⁶ W.R. BARNES, "The Trojan War in Valerius Flaccus' *Argonautica*", in *Hermes* 109 (1981), 360-70.

¹⁷ Sulla sequenza di quattro versi che precede nel proemio di Valerio v. infra.

La prima cosa da osservare è che questa imitazione rende esplicita una dimensione poetologica che non era espressa nell'apostrofe apolloniana ad Apollo: "Cominciando da te, o Febo..." (Apoll.Rh. 1, 1-4). "Apollonius had begun with Apollo, but only as the origin of the oracle which begins the poem's action, not as the poet's source of inspiration" (D.C. Feeney, *The Gods in Epic*, 315)¹⁸. Il secondo punto è che da qui Valerio trae spunto per l'unica autorappresentazione del poeta in tutto il poema, una mossa insolita nella tradizione dei proemi epici. Questo vate apolloniano non solo 'comincia' da Apollo ma è un seguace di Apollo, un vero e proprio ministro del dio — da cui la deduzione, oggi abbastanza discussa, secondo cui Valerio altri non era che uno dei quindiecimviri (*Cumeae... stat casta cortina domo*). Forse però Valerio sta rispondendo non solo ad Apollonio ma anche alla tradizione esegetica¹⁹: secondo *schol. ad Apoll.Rh. 1,1 p.7* Wendel ἀρχόμενος σέο può significare o "facendo inizio da te, o Apollo" oppure "iniziato da te, incaricato da te" (ἀρχαιρεσιαζόμενος, ἀρχαιρεσιασθεὶς ὑπὸ σοῦ), come nel senso di "sotto ispirazione divina". Per quanto la seconda interpretazione sia grammaticalmente incredibile, è notevole che gli scolii, come per altro verso molti interpreti moderni, non si accontentano di un Apollonio che "inizia" a narrare da Apollo, e vogliono un Apollonio che è "eletto e incaricato" a narrare da Apollo. Valerio si inserisce in questa lettura del modello e risolve l'aporia nella sua stessa persona: ecco un cantore che già fa parte del mondo di Apollo e della profezia apollinea, una sorta di 'agente' di Apollo a Roma.

Successivamente però la storia di questo Apollonio flavio si complica con un'esplorazione delle opposizioni fra epica alla romana e epica per così dire tardo-greca. La trama di Apollonio,

¹⁸ Naturalmente anche l'apostrofe apolloniana può essere vista come implicitamente complessa e metaletteraria, cf. S. GOLDHILL, *The Poet's Voice* (Cambridge 1991), 286-89.

¹⁹ Sulla possibilità che il poeta latino utilizzasse scolii ad Apollonio v. F. BESSONE, "Valerio Flacco e l'Apollonio commentato: proposte", in *MD* 26 (1991), 31-46.

quasi fosse espressione di una decadenza greca, viene costretta a ospitare una guerra omerica²⁰. La trama così interpolata reagisce con anticorpi molto aggressivi, e il risultato è che l'apparato divino dell'erotismo di *Arg.* III subisce un'ipertrofia violenta, un pò in stile staziano. Le ambiguità di Apollonio diventano però simulazioni o dissimulazioni.

Un esempio affascinante di questa consapevole contraddizione tra fini e mezzi si ha quando (7, 263-91) la greca *Trugrede* di Giasone a Medea, supplice, allusiva, obliqua rispetto all'ideale eroico, viene rimpiazzata con una degradante invenzione di Venere, travestita da Circe: le parole di Giasone, quelle che riescono a sedurre Medea, sono in questo poema pronunciate da Venere-Circe, che attribuisce all'eroe battute meno dignitose di quelle messe in bocca a Giasone dal greco Apollonio — solo che, appunto, non è davvero lui, stavolta. Da una parte, quindi, la vera svolta del poema non viene più dal protagonista, dall'altra la sua dignità è salva — a spese però della autorità e dignità di Apollonio, che vede il 'suo' Giasone declassato a simulazione verbale in una schermaglia da gineceo²¹. Come ha notato argutamente D. Hershkowitz, il poema mette in conflitto almeno tre mondi: "Like the characters themselves, the epic world in which they live has been Romanized, and the Greek-style cunning, admirable if morally ambiguous when employed by Apollonius' men and women, has been replaced by Roman Empire-style dissimulation, with all the difficulties and dangers it entails, accompanied by a longing for a return to Roman Republican self-control, exemplified by figures like Aeson and Hypsipyle"²². Più precisamente, nel nostro caso

²⁰ Lo scontro est-ovest come tema epico fa pensare anche alla tradizione omerico-nazionalistica di Cherilo di Samo, che forse non aveva mancato di interessare già Nevio ed Ennio.

²¹ Sulla presenza delle *Heroides* ovidiane in questa strategia v. F. BESSONE, "Valerius Flaccus und die Medeen des Ovid", in *Ratis omnia vincet. Neue Untersuchungen zu den Argonautica des Valerius Flaccus*, hrsg. von U. EIGLER und E. LEFÈVRE, Zetemata 98 (München 1998), 141-71, a 145-56.

²² D. HERSHKOWITZ, *Valerius Flaccus' Argonautica. Abbreviated Voyages in Silver Latin Epic* (Oxford 1998), 270.

viene operato uno sdoppiamento che rescinde l'ambiguità apolloniana: l'astuzia in stile greco viene scaricata su Venere, poi su Circe, e ampliata parodisticamente, per lasciare il 'vero' Giasone più vicino all'autocontrollo repubblicano o alla dissimulazione imperiale (a seconda delle preferenze). A questo punto della storia lettori e lettrici delle *Argonautiche* romane possono addirittura scegliere se vogliono un'Argonautica più alla greca — leggendo la storia dalla parte di Venere e con Giasone supplice ("il mio corpo e la mia anima sono tuoi"), persino in modo elegiaco: ecco come Venere, creduta Circe da Medea (un *summit* della femminilità mitologica!), riferisce a Medea ciò che Giasone le avrebbe detto, credendola un'ancella:

*haec precor, haec dominae²³ referas ad virginis aurem.
tu fletus ostende meos.*

(7, 268-69)

— o un'Argonautica alla romana: leggendo la storia con il Giasone romanizzato, c'è qui un eroe guerriero vittima inconsapevole di sabotaggi e magie femminili. E' un *do ut des* intertestuale: la simulazione lo salva dall'ambiguità del modello greco²⁴.

Quindi Valerio ricostruisce una doppia tradizione e una doppia morale: un'epica senza compromessi e dotata di funzione esemplare, e un'epica ambigua, metamorfica, aperta al desiderio e alla simulazione. L'approccio non è diverso da quello di Silio, o persino di Lucano, ma il suo trattamento della storia argonautica inverte i poli normali: mentre in Silio la storia primaria

²³ Dal contesto è chiaro che Giasone intende dire "la tua padrona", parlando alla finta ancella di Medea, ma per i lettori che hanno familiarità con l'elegia romana l'uso di *domina* nel contesto di una supplica amorosa e di un intrigo non può che far pensare al mondo elegiaco: con Venere l'elegia romana irrompe nell'epos di Valerio ma viene anche circondata da un cordone di sicurezza.

²⁴ Ironicamente, la finta Circe impersonata da Venere sostiene di essersi appena trasferita ad ovest, e di avere sposato re Pico, 7, 232-34 *et nunc Ausonii coniunx ego regia Pici...* *Tusci dominam maris*, insomma ha già lasciato l'*Odissea* ed è pronta a inquinare il mondo romano — e Virgilio e Ovidio — con i suoi veleni erotici.

è un'epica pura, quella garantita da Ennio e ispirata dall'ideologia romana di Tito Livio, a volte (v. par. 4) toccata però da disturbi e interferenze, in Valerio il problema è che la storia di riferimento stessa è a volte ambigua e inaffidabile, e la nave ha bisogno di essere guidata con mano ferma per non incagliarsi nelle acque pericolose di Catullo 64. La lettura del poema è resa interessante proprio da questo conflitto. Il poeta lavora a rad-drizzare la rotta ma forse il problema sta nel modo di cominciare. Valerio aveva infatti esordito, come si è visto (sopra, par. 3, su Val.Fl. 1, 5-6), diventando più apollineo di Apollonio, ma aveva anche premesso all'incipit del modello greco una sequenza riassuntiva di quattro versi:

*Prima deum magnis canimus freta pervia natis
fatidicamque ratem, Scythici quae Phasidis oras
ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus
rumpere flammifero tandem consedit Olympo.*
(Val.Fl. 1, 1-4)

Sono parole solenni, con un'enfasi sulla deificazione del tutto estranea ad Apollonio, e senza accenni a Medea: una versione fondamentalista del mito epico degli Argonauti. Tuttavia, una sequenza di quattro versi, con un terzo verso dedicato al passaggio delle Simplegadi, e introdotta dalla parola *Prima*, era anche l'inizio di una molto meno seria versione dell'impresa argonautica, un'elegia di Ovidio che si insinua in modo imperpertinente fra i modelli epici di Valerio:

*Prima malas docuit²⁵ mirantibus aequoris undis
Peliaco pinus vertice caesa vias,
quae concurrentis inter temeraria cautes
conspiciam fulvo vellere vexit ovem.*
(Ov. am. 2, 11, 1-4)

La situazione, ammettiamolo, è complessa: Ovidio aveva scritto una sorta di *Meta-Argonautiche* in quattro versi, tale da

²⁵ Nel contesto dell'opera ovidiana, *malas docuit* suggerisce almeno per un attimo che si tratti di erotodidassi piuttosto che di visione negativa del progresso umano.

ricordare insieme le versioni di Euripide, Apollonio, Ennio, Catullo, e probabilmente Varrone Atacino²⁶; ma ora Valerio, scrivendo dopo Ovidio e scegliendo lo stesso incipit, non può fare a meno di importare nel suo epos anche un pò di leggerezza ovidiana. I suoi eroi, se vogliono superare le Simplegadi e ascendere al cielo, devono anche superare le tentazioni di un epos 'elegiaco' come quello di Ovidio, e persino dell'elegia ovidiana che suggerisce viaggi al femminile e ascetiche rinunce alla gloria epica in nome di una totale frivolezza.

Di qui una costante tendenza dell'epos flavio a drammatizzare la presenza di modelli elegiaci, ovidiani e catulliani, visti come insidia al progetto epico in corso. Potrei discutere a lungo la presenza di testi come Apollonio, Catullo 64 e l'*Ars amatoria* di Ovidio nell'*Achilleide*, il poema forse più rappresentativo di questa tendenza, ma è progetto da riservare per altra sede. Basta ricordare che subito dopo il proemio del poema di Achille, un testo che esprime ambizioni di grandezza epica senza precedenti²⁷, la vera e propria azione del libro I si apre con l'eco di un modello sorprendente e non previsto, non un testo canonico dell'epos ma il poema dell'erotismo senza eroi, l'*Ars amatoria* di Ovidio:

*Solverat Oebalio classem de litore pastor
Dardanus incautas blande populatus Amyclas*
(Stat. *Ach.* 1, 20-21)

*Laetus amans donat viridi mea carmina palma,
Praelata Ascræo Maeonioque seni.*

²⁶ Come si potrebbe desumere dall'uso di *prima ratis* in un'allusione ovidiana al poema varroniano:

*Varronem primamque ratem quae nesciet aetas,
aureaque Aesonio terga petita duci?* (*am.* 1,15,21-22).

Sulla stratificazione del tema argonautico in Ovidio v. il commento di J.C. McKEOWN ad *am.* 2,11.

²⁷ A. BARCHIESI, "La guerra di Troia non avrà luogo: il proemio dell'*Achilleide* di Stazio", in *Forme della parodia, parodia delle forme nel mondo greco e latino*, Atti del convegno, Napoli, 9 maggio 1995, a cura di L. MUNZI, A.I.O.N. 18 (1996), 45-62.

*Talis ab armiferis Priameius hospes Amyclis
Candida cum rapta coniuge vela dedit*
(Ov. ars 2, 3-6)

Un trionfo del poeta elegiaco sul 'vecchio Omero', e dell'im-belle Paride sull'armifera terra di Sparta, viene trasferito al principio di un epos che ha dichiarato fedeltà all'eroismo di Achille. Ma forse Stazio ha un progetto nascosto: vuole fondere insieme la poesia epica dell'intransigente omerista Macro e la resistenza elegiaca degli *Amores* di Ovidio:

*Carmen ad iratum dum tu perducis Achillen
primaque iuratis induis arma viris,
nos, Macer, ignava Veneris cessamus in umbra,
et tener ausuros grandia frangit Amor.*
(Ov. am. 2, 18, 1-4)

Questa polarizzazione fra modelli alti e modelli 'di piacere' rende abbastanza incerta la posizione di Apollonio, un modello che la canonizzazione imperiale tratta come una sorta di soggetto *borderline*. Nella sua trattazione della storia lemnia, un'avventura apolloniana che si presta a ricodificazioni elegiache, Valerio sembra consapevole che ci sarà bisogno di una sorta di riabilitazione tonale. La sua versione del mito sarà meno leggera che in Apollonio, e forse non per caso la sua Lemno 'si eleva' subito all'inizio della storia: (Val.Fl. 2, 78-9) *et iam summis Vulcania surgit / Lemnos aquis*²⁸, anche se alla fine del racconto il *fading* non manca di tenuità alessandrino-neoterica (2, 431 *tunc tenuis Lemnos*). Da parte sua Stazio, che sembra raccontare la storia di Lemno in competizione con Valerio e con un apparato epico meno solenne, sarà forse malizioso nel rispondere al *surgit* incipitario di Valerio con un più tenue *premitur*: (Stat. Theb. 5, 49-50) *incipit: Aegaeo premitur circumflua Nereo / Lemnos...*²⁹.

²⁸ D.C. FEENEY, *op.cit.* (n.9), 323.

²⁹ *Premere* è tecnico, in quest'epoca, per 'tenere sotto controllo' l'aspirazione allo stile grandioso: cf. p.es. QUINT. *inst.* 10,4,1 *premere... tumentia, humilia extollere, luxuriantia adstringere*.

4) *Pomponia e il drago*

Questa dinamica metaletteraria non è priva di interesse per lo studio della poesia fra tardo-antica e rinascimentale: è proprio infatti nei poeti flavi che si afferma più chiaramente la polarizzazione fra una linea alta e una linea ribassata, e attraverso questa polarizzazione l'intera tradizione precedente può essere riletta in termini di fedeltà-infedeltà a un ideale canonico che deve continuamente essere stipulato per essere sottoposto a provocazioni e pressioni. Per il seguito della nostra analisi, comunque, conviene trattenere un'idea soprattutto fra quanto ho esposto finora: la possibilità che la strutturazione narrativa di questi poeti, proprio nel suo ordine gerarchizzato che distingue fra narrazione principale e secondaria, e fra diversi ordini di motivazione, costituisca un'affermazione di 'storia letteraria implicita'. Abbiamo visto qualche esempio discutendo delle *Argonautiche* di Valerio e della *Tebaide*.

Il caso di Silio può interessare in modo speciale, perché in lui la storia letteraria immanente si complica di una 'storia politica immanente'. Il suo poema si presenta in primo luogo come un'immersione totale in un passato repubblicano, e le due influenze principali sul suo lavoro, Lucano e Virgilio, pongono problemi diversi ma ugualmente acuti. Come i Flavi ereditano dall'era Nerone un Campidoglio devastato, degno delle speranze di Annibale, così Silio tenta di ricostruire un epos storico dopo la distruttiva esperienza di Lucano. Virgilio offre alla sua opera una doppia garanzia: la trama dei *Punica* dipende dall'*Eneide*, cioè dalla profezia delle guerre puniche messa in opera da Virgilio, e guarda all'impero mondiale di Augusto e dei suoi successori come traguardo finale — Virgilio deve cioè garantire inizio e fine della visione storica, come antidoto alla teleologia catastrofica di Lucano. Ma la posizione dei *Punica* ne risulta alquanto destabilizzata, perché Silio sembra non poter decidere se la sua opera viene 'prima' o 'dopo' l'Eneide, mentre estetica e ideologia si complicano a vicenda. Silio si immerge in un passato che è insieme repubblicano ed enniano, ma nel passato

mitologico vede riflessa l'eziologia 'troiana' dell'impero romano cantata da Virgilio; se guarda al futuro, vede l'impero Giulio e poi Claudio consacrato da Virgilio e Ovidio. Il suo poema non può che essere un segmento di questa catena storica, e Silio non vuole farsi agente del pessimismo lucaneo: però permangono elementi di disagio, dato che i *Punica* non sono un'operazione archeologica, tale da ricreare un perduto mondo repubblicano, ma neppure possono evitare la nostalgia e l'idealizzazione. Paradossalmente, in questo epos nazionalistico i veri nemici risultano essere non tanto i Cartaginesi, validi *sparring-partners* della virtù romana, quanto le forze della leggerezza, dell'ozio e del piacere, che minacciano tanto Roma quanto Annibale, si associano spesso con influssi grecizzanti, e finiranno (già si intravede) per 'prendere' Roma dopo la vittoria su Annibale.

Silio dà respiro a questo tema con una precisa strategia letteraria: utilizza modelli poetici 'sub-epici', in particolare Ovidio, per creare una sorta di antagonismo ricorrente, sia a livello di trama che di intreccio. Sono influssi ovidiani che spesso si legano a un'ideologia del piacere ma anche a una sorta di poetica 'cortigiana', che Silio sente come legata al mondo giulio-claudio più che a quello flavio, e che corrisponde agli aspetti dell'*Eneide* che Silio ha deciso di non imitare. A questo tipo di influsso — Ovidio e il Virgilio 'di Ovidio' — si associa spesso una dinamica digressiva o ritardante, in modo che la linea principale del poema è data da una serie inesorabile di battaglie (liviane ed enniane) contrastata però da una serie di situazioni 'ritardanti': un epos 'puro' e impegnato che lotta contro la sua stessa tradizione, cercando di espellere da sé compromessi e tentazioni edonistiche.

(i) La prima digressione lunga concerne, come era facile aspettarsi, la prima guerra punica, ma l'azione è deviata dal prevedibile tema di guerra verso una fantastica lotta dei Romani con un mostruoso dragone d'Africa (6, 139-550). La formula introduttiva (139 *dignum cognoscere causam*), la motivazione del racconto (la devozione per una lancia speciale) e la fisiologia fantastica del

dragone fanno pensare alle tecniche di affabulazione ovidiana e interrompono il tenore continuo dell'epos militare.

(ii) In 8, 25-241 la lunga digressione su Anna opera una sorta di giunzione e intermediazione tra l'*Eneide* e i *Fasti* di Ovidio. Nel rifacimento di Silio vengono smussate tutte le punte solenni dell'*Eneide* ma anche quelle comiche dell'elegia ovidiana. Nella rievocazione dell'Anna di Silio, Didone esegue un ultimo discorso che media tra Virgilio e le *Heroides*: *Aeneae coniunx, Veneris nurus, ulta maritum* (Sil. 8, 143). Questa Didone cerca di omettere la δεινότης della sua maledizione virgiliana, proprio il luogo dell'*Eneide* da cui il primo libro di Silio aveva tratto spunto. Introducendo l'exkursus, *breviterque antiqua revolvam* (8, 49), Silio sembra voler segnalare lo statuto speciale del racconto, sorta di piccolo epos, e il suo accenno finale alla presenza di Anna nell'antico calendario romano (200 *ex illo primis anni celebrata diebus*) è una chiara allusione riflessiva al poema che più ha influenzato tutta questa storia: gli elegiaci *Fasti* ovidiani. Ma esiste anche una tensione antagonista: operando su Ovidio, Silio salva la dignità di Enea e Lavinia e alleggerisce il riferimento a Anna-mezzana, ma d'altra parte è innegabile che in tutta la storia, rispetto agli standard piuttosto severi dei *Punica*, viene tenuto un livello più leggero, quasi elegiacamente attenuato. Il protettore di Anna, il pacifista re Batto fondatore di Cirene (8, 57-58 *Battus Cyrenen molli tum forte fovebat / imperio, mitis Battus...*) è, non per nulla, l'avo di Callimaco, il poeta dell'elegia imbelli³⁰.

(iii) Lo strano incidente che interrompe il resoconto della battaglia di Canne (9, 66-177), uno *sceleratus... error* (9, 66), è storia ovidiana per l'interesse in scambi di persona e di identità: forse non è un caso che gli oscuri protagonisti sono di Sulmona (9, 70-76).

(iv) Digressione: gli ozi elegiaci di Annibale.

³⁰ Sull'uso di Batto come antenato di Callimaco, e sulla polarizzazione tra Callimaco ed Ennio (poeta epico 'combattente' in Silio, e discendente del bellissimo Messapo di Virgilio) v. A. BARCHIESI, "Genealogie. Callimaco, Ennio e l'autocoscienza dei poeti augustei", in *Studia Classica I. Tarditi oblata* (Milano 1995), I 5-18.

La riluttanza di Silio a interrompere con digressioni i suoi 17 libri di guerra porta a un clamoroso vantaggio sul piano della struttura narrativa: la centralità che così viene assunta dalla digressione degli ozi di Capua (11, 385 sgg.). E' qui infatti che il principio di piacere e la tendenza digressiva propria dell'epos tradizionale, dopo essere stati a lungo differiti, si sposano: l'interruzione della struttura narrativa 'bellicosa' del poema corrisponde al momento di svolta dell'intera guerra, e questa svolta, ironicamente, si deve non all'azione eroica ma alla mollezza oziosa della grecizzante Capua, all'intervento erotizzante di Venere, e all'influsso edonistico della poesia. La digressione viene tematizzata come danneggiamento e indebolimento. L'ironia è accresciuta dal fatto che i guerrieri Punici — che sembrano aver dimenticato le mollezze della loro tradizione virgiliana — trovano a Capua la loro Cartagine, cioè l'equivalente degli ozi cartaginesi di Enea in Virgilio: la presentazione di Capua come *altera Carthago* (11, 425) è tutt'altro che innocente. Annibale e i Cartaginesi sono spiazzati di fronte a un lussuoso banchetto accompagnato dal canto e dall'applauso e da molto vino... come se non avessero mai letto cosa fanno i Punici di *Eneide* I³¹. Di nuovo questi effetti di sabotaggio dell'epos sono accompagnati da accenti ovidiani. In 11, 288-302 il canto di Teuthras, un bardo grecizzante che ha effetti rammollienti sui feroci barbari di Annibale, è una rapsodia che va addirittura dal Chaos sino alle origini di... Capua (cf. 11, 453-54 *namque chaos... canebat*), dunque una sorta di equivalente magnogreco delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Per di più l'impulso decisivo alla svolta viene da un apparato divino assai inatteso nei *Punica*. In uno dei più divertenti interventi divini nell'intera storia dell'epica, Silio Italico mostra Venere che lancia gli Amorini in un attacco aereo su vasta scala. Le conseguenze saranno rovinose per i Cartaginesi:

³¹ Cf. S. CASALI, "Mercurio a Ilerda: Pharsalia 4 ed Eneide 4", in *Interpretare Lucano*, a cura di P. ESPOSITO e L. NICASTRI (Napoli 1999), 233 n.18.

*Spargere tela manu passim fallentia natis
 imperat, et tacitas in pectora mittere flammās.
 Tum pueris dulce arridens: "Eat improba Iuno
 et nos — nec mirum, quid enim sumus? — acta secundis
 despicat. Valet illa manu, valet illa lacertis:
 parvula nos arcu puerili spicula sensim
 fundimus, et nullus nostro de vulnere sanguis.
 Verum agite, o mea turba, precor, nunc tempus, adeste,
 et Tyriam pubem tacitis exurite telis!"*
 (11, 388-96)

E' importante tenere a mente che tutto l'episodio è ricco di ironie e di effetti di citazione³². *Nullus nostro de vulnere sanguis* inverte con finta modestia un'epica battuta di Turno, *et nos tela... spargimus* (cfr. Silio 11, 388) *et nostro sequitur de vulnere sanguis* (*Aen.* 12, 50-51; a 52-3 Turno assicura che neppure le astuzie femminili di *Venere* salveranno Enea). Silio è autore che mantiene con coerenza (e per più di dodicimila versi) la linea di un'epica pura e quintessenziale, un poema di guerra con pochi compromessi: dalle prime parole *ordior arma* fino all'ultima, *Tonantis*. Così, è una non lieve sorpresa per i lettori scoprire che la svolta della seconda guerra punica nasce da un bombardamento di simboli erotici. Sino a poco prima, c'era stato un gran parlare di Marte e dei suoi pegni: *sub Marte cruento / exuviae* (11, 375-76), ma ora *Venere* chiarisce che le frecce d'amore riusciranno dove *Gradivus* ha tante volte fallito (398-99)³³: i Cartaginesi perderanno senza spargimento di sangue. Il narratore gode sino in fondo la sua breve licenza di poeta erotico: nel cielo sopra Capua plana un esercito mai visto in un epos di guerra:

³² Fini osservazioni in G.O. HUTCHINSON, *Latin Literature from Seneca to Juvenal* (Oxford 1993), 203-7. Per una rivalutazione di Silio v. nel complesso Ph. HARDIE, *The Epic Successors of Virgil* (Cambridge 1993); la trattazione di Silio in D.C. FEENEY, *The Gods in Epic* (Oxford 1991), 302-12 è meno incoraggiante, ma le osservazioni di Feeney (320-28) sul confronto fra epos e eros in Valerio Flacco sono utili anche per capire il ruolo di *Venere* nei *Punica*.

³³ Di nuovo un motivo epico riadattato, cfr. VERG. *Aen.* 2, 196-98 (Enea sulla caduta di Ilio).

*haec postquam Venus, applaudit lascivus et alto
mittit se caelo niveis exercitus alis*³⁴.
(11, 410-11)

L'apparizione di Cupido arciere nell'epica ha una storia contrastata, di cui Silio si fa erede e testimone. Apollonio apre il suo epos a Eros e alla sua freccia (3, 27-8; 143; 275-87); Virgilio sceglie una strada diversa: non è una freccia, ma una diversa macchinazione, a far innamorare Didone; anche se le metafore e le similitudini del narratore (4, 1 *saucia*; 2 *vulnus*; 67 *vulnus*; 69 *coniecta cerva sagitta*) tengono vivo il ricordo, e la censura, di quello che era successo a Medea. L'epica di Ovidio riapre la tradizione di Apollonio; questa volta, dopo tanti Amori arcieri dell'epigramma e dell'elegia, è assolutamente chiaro che l'ingresso di Cupido nell'epos trascina con sé un problema di poetica³⁵. L'epos misura i suoi *arma* con armi diverse, emblemi di un genere alternativo³⁶.

Dopo questa genealogia, ogni mossa di Silio è presa in una dialettica fra norme contrastanti. La modestia di Venere:

³⁴ Allusione a VERG. *georg.* 1,382 *corvorum increpuit densis exercitus alis*. Virgilio (come nota R.F. THOMAS *ad loc.*) prepara il terreno per l'imitazione di una marziale similitudine omerica (1,383-84 da *Il.* 2,461).

³⁵ Su OV. *met.* 1,452 sgg. v. W.S.M. NICOLL, in *CQ* 30 (1980), 174-82; su *met.* 5,365 sgg., S. HINDS, *The Metamorphosis of Persephone* (Cambridge 1987), 133-34.

³⁶ Valerio Flacco riscrive Apollonio sostituendo la freccia di Cupido con un mezzo omerico (la cintura di Afrodite: 6,465 sgg.) e con uno virgiliano (scambio di persona e contatto fisico: Venere infonde amore a Medea abbracciandola, come Amore/Iulo aveva fatto a Didone, 7,254 sgg.). Da notare che l'omerico cinto di Venere è descritto in 6,475 *omne... imperium natorumque arma meorum* con allusione alla descrizione dell'arco di Cupido nell'epos ovidiano, *met.* 5,365 *arma manusque meae, mea, nate, potentia*, a sua volta allusiva all'apostrofe di Venere a Cupido che ne svela la potenza nell'*Eneide*:

*nate, meae vires, mea magna potentia, solus
nate patris summi qui tela Typhoea tenetis*
(1, 664-65)

a sua volta allusiva all'introduzione di Eros arciere nell'epos ad opera di Apollonio. Insomma Valerio ricorda (in simultanea) che Ovidio aveva restaurato nell'epica l'arco di Cupido, ciò che Virgilio aveva eliminato dopo che Apollonio l'aveva ammesso; e se avessimo anche Varrone Atacino, la situazione potrebbe essere anche più stratificata.

*parvula nos arcu puerili spicula sensim
fundimus...*

(Sil. 11, 393-94)

porta al limite le risorse dello stile epico elevato. *Parvulus* evoca un celebre hapax assoluto dell'*Eneide* (4, 328), che era stato un punto di rottura nella dizione epica di Virgilio. Silio se ne appropria³⁷ in modo da rendere impossibile una reazione univoca: è insieme una riduzione dell'epica, e una manifestazione di fedeltà, perché il diminutivo è autorizzato da Virgilio ma anche denunciato da Virgilio come anomalia. Il modello virgiliano suggerisce che già una volta Cupido aveva portato rovina ai Cartaginesi. Ma Silio mette in scena intere panoplie e un esercito compatto. Di nuovo, diventa difficile decidere: un'armata di Amorini suona certo più epica di un Cupido fanciullo abbracciato in un banchetto: ma proprio l'immagine dei piccoli arcieri è un forte richiamo all'immaginario dell'epigramma d'amore e dell'elegia. La superiorità delle armi di Amore sulle armi dell'epica era stata dimostrata da Ovidio in un poema epico — un poema epico che mette di continuo in scena la propria resistenza a una lettura omologata, e interroga i suoi lettori sulla legittimità di tenere distinti epos ed elegia d'amore.

Per di più, l'idea che Amore ha armi che non conoscono il sangue

et nullus nostro de vulnere sanguis

viene in linea retta da un testo programmatico dell'elegia 'lasciva', il dialogo fra Cupido e il poeta al principio dei *Remedia amoris*:

*Nam poteris uti nudis ad bella sagittis;
sed tua mortifero sanguine tela carent.*

(25-26)³⁸

³⁷ *Parvulus* compare solo in un altro passo dei *Punica*, 7,443, riferito alla faretra di Cupido: il contesto è il mito del Giudizio che spiega come tutta la storia di Roma — e l'*Eneide*, i *Punica*, la fine di Troia e di Cartagine... — dipende da una storia frivola e galante.

³⁸ Il distico è solitamente espunto dagli editori ma ci sono buoni argomenti (basati sulla coerenza dell'insieme e sull'uso di modelli dell'epigramma greco) per considerarlo autentico.

(v) Si può pensare che il campo Romano sia indenne da questi veleni, ma la comparsa di Scipione come protagonista della seconda parte del poema e della riscossa romana è accompagnata da una pungente sorpresa. Nel corso di un solenne incontro omerico nell'Ade (13, 615-649) la madre di Scipione, Pomponia, rivela al figlio attonito di essersi accoppiata con un misterioso serpentone: era stata, rivela Silio, un'idea di Venere per unire strettamente Giove alle sorti di Roma. Senza questo momento trasgressivo, questo adulterio ovidiano e metamorfico, non ci sarebbe stata speranza per Roma: generando, grazie alle arti di Venere, questo Alessandro Magno e Augusto della Roma repubblicana, Scipione, il libidinoso dio Giove ha garantito un futuro all'urbe. Questa rivelazione rappresenta insieme una concessione al gusto ovidiano della trasgressione fantastica, e un'ammissione ideologica da parte di Silio. Nella misura in cui questo poema 'repubblicano' è un antefatto dell'Impero in cui Silio vive, diventa impossibile escludere quel gusto ovidiano che Silio sente come 'giulio-claudio', e che apre la strada a una sorta di rammollimento ellenizzante fuso insieme con la mitologia imperiale. Così Scipione oscilla tra mito repubblicano e apoteosi imperiale, e la sua severità di costumi è insidiata alla radice dal potere di una Venere licenziosa, senza cui lui non potrebbe essere l'indispensabile salvatore di Roma. Il lettore è rinviato alla trama delle *Metamorfosi* di Ovidio se vuole scoprire una narrazione completa della progressiva presa di potere di Venere su Roma³⁹.

(vi) Successivamente Silio scarica, come già a Capua, sui Greci la cultura della mollezza da cui Roma e Cartagine si preservano a vicenda nella loro lotta. Siracusa, nella sua 'femminea' resistenza a Marcello, è vista senza alcuna simpatia dal narratore. La scienza greca di Archimede è presentata con pregiudizio etnico più che ammirazione (cf. 14, 338 *calliditas Graia atque astus*

³⁹ A. BARCHIESI, "Venus' masterplot: Ovid and Homeric Hymns", in *Ovidian Transformations*, ed. by Ph. HARDIE, S. HINDS, A. BARCHIESI, PCPS Suppl. 23 (Cambridge 1999), 112-26.

pollentior armis; 353 *hic* [Archimede] *dum... astu*; lo scienziato rende possibile anche a una *feminea... dextra*, 352, svolgere lavori pesanti; in 133-39 Marcello scatena i suoi Romani in una sorta di crociata contro l'effeminata cultura magnogreca⁴⁰). Non è quindi un caso che Archimede sia presentato con toni che fanno pensare al Pitagora ovidiano, che era stato un eroe positivo dell'ellenizzazione nell'epica romana⁴¹.

(vii) Molti di questi temi sono riassunti allegoricamente in 15, 18-128, il confronto di Virtus e Voluptas che si disputano l'anima di Scipione. La coppia di donne, l'austera e la coquette, è in buona parte basata sull'antitesi Tragedia-Elegia in Ovidio, *Amores* 3, 15, con un effetto non privo di ambiguità. Non solo Voluptas è, ovviamente, figura ovidiana, paragonabile a Elegia, ma lo è anche tutta la contrapposizione, ad esempio l'interesse per le diverse *coiffures* (23-31).

Di nuovo c'è una qualche ironia, perchè Voluptas, che vorrebbe impedire a Scipione di farsi eroe risolutivo di questo poema, dichiara di essere la ragione per cui Enea è nato (15, 59-60), quindi di fatto l'origine del filone Giulio-monarchico dell'epica imperiale. Naturale che sia stata lei che ha inventato le lussuose metamorfosi erotiche, le scene di zoerastici amori e stupri divini care a Ovidio e alla sua licenziosa artista Aracne (15, 61-62). Virtus replica con una delle più chiare citazioni enniane di questo poema così poco arcaizzante: *caeli porta patet* (15, 78) (*mi soli caeli maxima porta patet*, Enn. Var. 24 Vahlen). Ennio, cantore epico di Scipione, risponde al molle Ovidio, senza la cui mitologia, come si è visto, Scipione non sarebbe nato; Virtus vuole salvare Roma anche se il risultato finale, come vedremo meglio in seguito, non sarà del tutto

⁴⁰ Sulle implicazioni v. C.W. WILLIAMS, *Roman Homosexuality* (Oxford-New York 1998), 136.

⁴¹ 14,341 *vir fuit Isthmiacis...*: cf. Ov. *met.* 15,60 *Vir fuit hic ortu Samius...*; in 14,346, presentazione dei meriti 'scientifici' di Archimede, *instabilis tellus* cita un floscolo della cosmogonia di Ovidio, *met.* 1,16: insomma Archimede come antagonista di Roma e 'ritardante' della vittoria Romana dipende dalla poetica ellenizzante di Ovidio.

conforme ai suoi gusti austeri. Le due signore si comportano come se potessero dividersi l'intera storia letteraria romana, spartendola fra testi di virtù e testi di piacere: entrambe, ad esempio, si ispirano alla lirica oraziana, ma ne polarizzano la poetica in modo che curiosamente ricorda i dilemmi della critica oraziana moderna, fra lirica privata e lirica celebrativa. Voluptas sceglie temi simpotici e privati, brevità della vita, ozio protetto, leggerezza irresistibile dei piaceri; Virtus si appella soprattutto all'enniana 4, 8, poesia che del resto citava esplicitamente Scipione come modello per la tradizione delle lodi della vita attiva.

Ho insistito in particolare su Silio perché è l'autore in cui sembra emergere un fenomeno interessante per i nostri fini: una sorta di divisione dello spazio letterario tra modelli 'virtuosi ed esemplari' e modelli 'edonistici', una divisione che ha interessanti legami con lo sviluppo della memoria storica romana. Ma anche negli altri suoi contemporanei è comune una sorta di drammatizzazione della poetica dell'epos, in cui influssi 'centrifughi' vengono accolti nella trama come elementi di disturbo e ritardo o digressione: sia in Stazio che in Valerio si tende a usare autori quali i neoterici e Ovidio in questa funzione deviante e antagonistica.

L'enfatizzazione dell'epicità, che fa da antagonista all'irruzione di temi leggeri, viene spesso interpretata da noi moderni secondo la categoria del manierismo, ma vale la pena sottolineare che da parte dei poeti non manca una capacità autoironica, forse più vicina alla nostra nozione di 'postmoderno'. Nel proemio della *Tebaide* Stazio elenca fra i temi più sensazionali della storia dei Sette la caduta all'inferno del profeta Anfiarao — un episodio che in effetti formerà uno dei *clous* della sua versione del mito tebano:

laurigeri subitos an vatis hiatus?

(1, 42)

Un 'vate laurigero' potrebbe essere facilmente interpretato, nello stile di Stazio, come una figura di poeta — come Stazio diceva a proposito di se stesso pochi versi prima, rivolgendosi a Domiziano:

*tempus erit, cum laurigero tua fortior oestro
facta canam*

(1, 32-33)

Dopo la caduta di Anfiarao, il libro VIII comincia con le misteriose parole

Ut subitus vates ...

che di nuovo fanno pensare all'ispirazione e all'improvvisazione poetica. La strana e ardita espressione *vatis hiatus* (1, 42) del proemio si decifra progressivamente come "la voragine che inghiottì il profeta", ma nel linguaggio della poesia programmatica l'associazione di *vates* e *hiatus* fa pensare piuttosto a promesse grandiose e reboanti, come quelle che può fare un tipico poeta-vate nei suoi proemi (cf. Hor. *ars* 138-9 *quid dignum tanto feret hic promissor hiatus? / parturient montes, nascetur ridiculus mus*). Come gli altri epici della sua generazione, Stazio è costretto a immaginare se stesso in un ruolo estremo, quello di cantore di un sublime epico, ma ha continuo bisogno di una sorta di visione dall'esterno, un'immagine di sé coltivata attraverso i generi antagonisti dell'epos.

5) *Il richiamo della tuba epica*

Vediamo allora, attraverso un esempio concreto, come queste strategie di 'resistenza' si intrecciano alla ricerca di un'epicità pura e assoluta, una sorta di *immane Literaturgeschichte*.

A partire dall'età flavia è attiva una simbologia dell'epos che si basa sullo strumento militare per eccellenza a Roma, *tuba*, o a volte *lituus*. Le prime attestazioni sono, è ovvio, esterne alla poesia epica e si devono a Marziale (8, 3, 22; 10, 64, 4; 11, 3, 8); molto più tardi la tradizione riappare in greco, in un visionario passo di Nonno in cui il poeta epico (con una mossa

familiare ai lettori di Ovidio e Stazio) chiede un supplemento di epicità alla sua ispirazione, nel momento di cantare il più 'puro' episodio bellico del suo poema (*Dionysiaca* 25, 264-70). Nonno menziona esplicitamente Omero insieme ai simboli dell'epos guerriero: "Conducimi, o Musa, per una seconda volta nella mischia degli Indiani, brandisci la mia spada ispirata e lo scudo del padre Omero... nel folto della battaglia fai che io oda... il metallico riecheggiante suono della tromba poetica di Omero, cosicché, con la lancia del mio spirito, io possa sterminare gli Indiani sopravvissuti".

Naturalmente mancano dichiarazioni così esplicite negli epici romani di cui ci occupiamo, ma forse è utile vedere nel motivo della 'tromba di guerra' una sorta di rappresentazione compendiaria dell'epicità 'pura' e senza compromessi. I vantaggi di questo uso connotativo della *tuba* sono molteplici: il sistema letterario già conosce la *lyra* come simbolo della poesia lirica, e la *tuba* propone in risposta una sintesi fra l'equazione poesia = musica e l'associazione fra epos e gesta belliche. In più, questo strumento ha una lunga tradizione nell'epos romano, almeno a partire da Ennio per quanto ne sappiamo noi, e offre una sorta di restrizione nazionalistica alla simbologia del genere letterario. Non è solo di epica 'vera' che si parla, ma di epica specificamente romana e italica, più che greca. Per una interessante coincidenza, i Greci tendono a definire 'tirrenico' il loro corrispondente strumento militare, e i Romani si sentono quindi doppiamente autorizzati a usarlo come simbolo non solo di gesta guerriere ma anche di epos specificamente 'in lingua latina', tanto più che in età flavia *Tyrrhenus* è ormai equivalente normale e intercambiabile per 'romano', 'italico'⁴². Nella sua epica tebana, Stazio trae una sapida variazione dal

⁴² Questa appropriazione è anticipata nell'*Eneide*, in cui 'Tirreno' vale di solito 'Etrusco': in 8,526 *Tyrrhenusque tubae mugire per aethera clangor*, Enea percepisce come prodigio di guerra imminente il suono della tromba 'tirrenica': questo richiamo lega insieme la tradizione dell'epos greco e la nuova localizzazione italica dell'epos di Virgilio — di fatto, nel contesto, si parla appunto di mettere in azione l'armata Etrusca.

motivo. Il poeta sta cantando il catalogo dei guerrieri, un tema antico che dovrebbe richiedere la tradizionale invocazione delle Muse Eliconie; solo che in questo poema già ci troviamo sul serio in Beozia, e le Muse sono addirittura parte in causa, dato che un contingente dell'Elicon fa parte delle forze catalogate:

*nunc age, Pieriae, non vos longinqua, sorores,
consulimus, vestras acies vestramque referte
Aoniam; vidistis enim, dum Marte propinquo
horrent Tyrrhenos Heliconia plectra tumultus.*
(*Theb.* 7, 628-31)

L'ironia è duplice: le Muse stavolta 'hanno visto' i soldati non solo perché sono tradizionalmente capaci di vedere e ricordare gli eserciti più lontani nel tempo e nello spazio (Omero e Virgilio insegnano) ma anche perché Stazio ha portato la guerra epica fino a casa loro; ma così facendo — questa la seconda implicazione — il poeta ha portato i suoni di una guerra 'romana' — un poema epico in latino: *Tyrrhenos... tumultus* — nella sede stessa e nel santuario della poesia ellenica. L'epica di Stazio è una sorta di occupazione romana del territorio proprio dell'epos greco — una tardiva risposta 'iliadica' alle tante odissee romane che avevano portato la grecità verso Occidente. Nel proemio dell'*Achilleide*, Stazio segnala obliquamente di aver già portato un epos romano nel bosco beotico delle Muse:

*da fontes mihi, Phoebe, novos ac fronde secunda
necte comas: neque enim Aonium nemus advena pulso*
(1, 9-10)

cioè di aver fatto con la *Tebaide* esattamente quello che l'Apollo callimacheo aveva supplicato l'elegiaco Propertio di non fare:

*"nil tibi sit rauco praeconia classica cornu
flare, nec Aonium tingere Marte nemus"*
(Prop. 3, 3, 41-2)

Ma la *Tebaide* non si accontenta di essere poema di guerra all'ennesima potenza: deve cercare una climax più difficile, la violenza assolutamente malvagia del duello finale tra i fratelli.

Dopo tante uccisioni e battaglie, Stazio mette in scena l'ultimo caduto 'regolare' della sua guerra — dopo di lui ci sarà solo spazio per Eteocle e Polinice, isolati come gladiatori e manovrati dalle Furie — e ne fa non a caso un trombettiere:

*stabat in Argolicae ferrato culmine turris
egregius lituo dextri Mavortis Enyeus
hortator; sed tunc miseris dabat utile signum
suadebatque fugam et tutos in castra receptus,
cum subitum obliquo descendit ab aere vulnus,
urgentisque sonum laeva manus aure retenta est,
sicut erat; fugit in vacuas iam spiritus auras,
iam gelida ora tacent, carmen tuba sola peregit.
iamque potens scelerum geminaeque exercita gentis
sanguine Tisiphone fraterna claudere quaerit
bella tuba ...*

(*Theb.* 11, 49-59)

Dopo la caduta del suonatore di *lituus* — che per una volta nella tradizione epica stava suonando la ritirata, non la carica — rimane spazio solo per qualcosa che Stazio definisce, in modo alquanto metaforico, una *fraterna... tuba*: il fratricidio come grado estremo dell'epos. La figura del trombettiere, con la sua funzione di clausola, merita qualche interesse. La tradizione manoscritta è divisa fra *Enipeus* ed *Enyeus*, quest'ultimo (come annota Paola Venini⁴³) "personaggio altrimenti ignoto". Il brano ha comunque motivo di interessare gli storici della poesia latina perché, segnala Otto Skutsch, "*carmen tuba sola peregit* is the only verbal echo from Ennius known in Statius"⁴⁴. Skutsch cita il testo di Stazio con la variante *Enipeus*, ma il più raro antroponimo *Enyeus* (preferito dagli editori staziani, H.W. Garrod, Th.C. Klinnert, P. Venini, D.E. Hill) ha un'implicazione più interessante. Il nome suona come una bizzarra trascrizione greca di Ennius, il poeta arcaico che qui viene convocato con la sua

⁴³ Nel suo commento al libro XI (*P. Papini Stati Thebaidos liber undecimus*, a cura di P. VENINI [Firenze 1970], *ad loc.* p.18).

⁴⁴ *The Annals of Q. Ennius* (Oxford 1985), 648 (*sedis incertae fr. XXXIX cumque caput caderet, carmen tuba sola peregit | et pereunte viro raucum sonus aere cucurrit*).

tuba guerriera — forse più esattamente, come una fantasiosa etimologia greca per il nome di Ennio: *Enyeus* il poeta di Bellona (dea terribile, ma legata alla guerra tradizionale, rispetto a cui la Furia vuole di più: cf. *Theb.* 11, 84 *vulgataque iactet Enyo*), il poeta tutto-guerra a cui la *Tebaide* si rifà in questo momento cruciale della trama, quando Stazio pretende di offrire ancora di più, una tromba 'fraterna' che va oltre il *carmen* della tromba enniana. Esaurita la guerra tradizionale, all'antica, restano in campo solo i démoni.

Ma Stazio non è il solo epico che risponde a Marziale intonando a piene gote la tromba di guerra. Il primo guerriero caduto dell'azione siliana in Italia, Tyrrhenus, è un suonatore anche lui, e il soffio del suo *cornu* mette in azione il topos enniano:

*spicula prima, puer, tumidi, Tyrrhene, Pelori
purpureo moriens victricia sanguine tinguis.
nam tibi, dum stimulas cornu atque in proelia mentes
accendis renovasque viros ad vulnera cantu,
haesit barbaricum sub anhelu gutture telum
et clausit raucum letali vulnere murmur.
at sonus extremo morientis fusus ab ore
flexa pererravit mutis iam cornua labris.*

(4, 167-74)

Il sito della battaglia successiva, il Trasimeno, prende nome dal figlio di un altro Tyrrhenus, addirittura l'eroe eponimo che inventò la tuba 'tirrenica' a cui è legata l'idea stessa di guerra:

*Lydius huic genitor, Tmoli decus, aequore longo
Maeoniam quondam in Latias advexerat oras
Tyrrhenus pubem dederatque vocabula terris.
isque insueta tubae monstravit murmura primus
gentibus et bellis ignava silentia rupit.*

(5, 9-13)

Questa tradizione flavia trova il suo acuto finale nell'*Achilleide*, nel momento cruciale in cui secondo la tradizione, letteraria e figurativa, Achille travestito da fanciulla viene richiamato

al suo destino militare dal maschio squillo della tromba di Agirte. Stazio fa in modo che un enfatico discorso di Ulisse, un protrettico al valore guerriero, anticipi a livello verbale il richiamo della *tuba*:

*Tunc acer Ulixes
"Quid haeres?*

*Scimus" ait "tu semiferi Chironis alumnus,
tu caeli pelagique nepos, te Dorica classis,
te tua suspensis exspectat Graecia signis,
ipsaque iam dubiis nutant tibi Pergama muris.
Heia, abrumpe moras! Sine perfida palleat Ide,
et iuvet haec audire patrem, pudeatque dolosam
sic pro te timuisse Thetin". Iam pectus amictu
laxabat, cum grande tuba sic iussus Agyrtes
insonuit...*

(1, 866-76)

Non è solo una lezione morale, ma anche una *performance* oratoria: Ulisse mette in atto lo stile 'alto' di cui è riconosciuto maestro, e nelle sue parole già martella, attraverso un'insolita sequenza allitterante, il suono della tromba tirrenica: *tu tu te te tu ta ta ti te ti the ti*. Del resto subito dopo la tromba di Agirte, così anticipata dallo stile grandioso di Ulisse, darà un suono definito in termini di retorica: *grande... insonuit*. Ennio è naturalmente il bardo epico che aveva inventato una scandalosa verbalizzazione del messaggio sonico di una tromba di guerra: *ann. 451 Sk. at tuba terribili sonitu taratantara dixit*. Echeggiato e sfumato da Virgilio (*Aen.* 9, 503, con Ph. Hardie *ad loc.*) il richiamo rivive ancora nell'asolo dell'Ulisse staziano⁴⁵.

⁴⁵ Nel contesto di un epos dedicato alla vita di Achille, la tromba lancia anche un richiamo omerico. L'unica comparsa della tromba in Omero è in una similitudine per il grido di guerra del 'migliore degli Achei': in *Il.* 18,219-20 la voce bronzea di Achille è come una tromba (*schol. ad loc.* "gli eroi non usano trombe, ma il poeta conosce lo strumento").

6) *Super-compensazioni e rieducazioni*

In questa autoidealizzazione dell'epos, la musica e la ritmica della poesia devono fare tutt'uno con le azioni bellicose: così ad esempio la corazzata di Marcello (*Pun.* 14, 487-88)

iamque adeo *senis* ductor Rhoeteius ibat
pulsibus

con il suo ritmo sostenuto da ben 'sei file di rematori' avanza in sincrono con le 'sei battute'⁴⁶ tipiche dell'esametro epico, in una perfetta fusione di contenuto e forma. Sempre alla ricerca di nuovi impennate verso il sublime, Stazio comincia una nuova sequenza di battaglia ed è come se un poeta elegiaco venisse strappato verso un'altra dimensione:

*sed iam bella vocant: alias nova suggere vires,
Calliope, maiorque chelyn mihi tendat Apollo.*
(*Theb.* 8, 373-74)

*nec tristia nossem
Arma nec audissem corde micante tubam;
Nunc ad bella trahor...*
(*Tib.* 1, 10, 11-13)

e del resto Stazio, lo sappiamo, è anche un poeta 'leggero', che misura continuamente lo scarto fra una poetica ridotta e una poetica sublime. Non a caso la battaglia, che presenta il massimo livello di phantasia solenne e macabra nell'intero poema, ricomincia da un guerriero di nome Hypseus, quasi il Sublime fatto persona: *Principium pugnae turmas Asopius Hypseus... repulit* (*Theb.* 8, 428-31).

Questa ricerca del sublime oscilla tra una poetica *Kolossal* e una visione canonica ed educativa dell'epos, e trova anche momenti di autocelebrazione all'interno dei poemi. Stazio e Valerio offrono due esempi pertinenti negli unici passi della loro narrazione in cui il narratore apostrofa dei personaggi con presagi e offerte di immortalità. Stazio promette eterna fama a

⁴⁶ Cf. e.g. *senos pedes* (= esametri) in *STAT. silv.* 5,3,160.

Opleo e Dimante, seguaci di Eurialo e Niso (*Theb.* 10, 445-48) e Valerio fa lo stesso con la sua Issipile eroizzata:

*Sed tibi nunc quae digna tuis ingentibus ausis
orsa feram, decus et patriae laus una ruentis,
Hypsipyle? non ulla meo te carmine dictam
abstulerint, durent Latiis modo saecula fastis
Iliacique lares tantique palatia regni.*

(2, 242-46)

Quello che questi due passi hanno in comune è che in entrambi i casi il poeta flavio reagisce a una tradizione precedente — Eurialo e Niso nel caso di Opleo e Dimante in Stazio, l'Issipile del dramma e di Apollonio, Ovidio e forse Stazio nel caso di Valerio — e pratica una sorta di purificazione dell'elemento erotico. L'Issipile di Valerio è la più edificante versione mai vista di questo ambiguo personaggio femminile. Opleo e Dimante muoiono senza le pulsioni erotiche di Eurialo e Niso: non c'è ombra di pederastia, ma solo nobile aspirazione alla fama, nel loro eroico sacrificio notturno. L'aspirazione alla fama degli autori fa tutt'uno con la scelta di espellere dall'epos l'immaginario erotico che potrebbe inquinare la funzione canonica — e che, paradossalmente, aveva insidiato persino il modello autorevole di Virgilio.

Nei poeti epici precedenti, l'*ecphrasis* era stata spesso un mezzo per dare autonomia e visibilità al discorso programmatico. Stazio utilizza la principale *ecphrasis* del suo poema, quella della collana di Armonia (in *Theb.* 2, 273-6) per mettere in luce come la poetica dell'epos sia una sorta di compromesso fra tendenze antagonistiche: da una parte la tentazione ellenistica e riduttiva, dall'altra una sorta di super-compensazione, la ricerca di un epos all'antica:

*hoc, docti quamquam maiora, laborant
Cyclopes, notique operum Telchines amica
certatim iuvare manu; sed plurimus ipsi
sudor.*

La magica collana non è un grandioso scudo omerico o virgiliano, è un'opera in miniatura, miscellanea, cesellata e raffinata,

ma piena di veleni e di orrori, un'immagine credibile della *Tebaide* e del suo ruolo nella tradizione. Nella sua fattura c'è del *labor limae* ellenistico, del *sudor*. A farla hanno collaborato i Ciclopi omerici e virgiliani che pure, annota malizioso il poeta, "erano stati ammaestrati a opere più grandi", ma con loro hanno lavorato, per una volta, i Telchini, i malvagi demoni dell'epos tradizionale così invisibili a Callimaco.

7) Conclusione

Il suono della tromba di guerra (*classicum, tuba*) è visto dagli avversari dell'epos come una minaccia per i molli sonni del poeta elegiaco (Tibullo 1, 1, 4; 1, 10, 12; Propertio 3, 3, 41). L'epica imperiale pensa se stessa come una visione notturna inquadrata dall'ozio e dalle sue poetiche trionfanti (epigramma, satira, elegia, parodia, pantomimo). I due aspetti che abbiamo esplorato finora, la ricerca di una sorta di super-epica, e la frequente irruzione di modelli 'frivoli' e impertinenti, possono rivelarsi complementari se partiamo da una sorta di dicotomia del sistema letterario di età imperiale: la sua distinzione centrale ha a che fare con una scelta pro o contro l'*otium*, una scelta che articola i generi letterari e i progetti di vita e di *self-fashioning*.

Tutta l'epica imperiale è percorsa dalla dinamica dell'*otium*. In Silio e Valerio⁴⁷ — autori che scrivono all'interno della

⁴⁷ *Pulcherrima Graium / coepta tuens tantamque operis consurgere molem / laetatur: patrii neque enim probat otia regni* (VAL.FL. 1,498-500); "*hac ego Martis / mole viros spectare paro atque expendere bello. / gens ferri patiens ac laeta domare labores / paulatim antiquo patrum dissuescit honori; / atque ille, haud umquam parcus pro laude cruoris / et semper famae sitiens, obscura sedendo / tempora agit, mutum volvens inglorius aevum, / sanguine de nostro populus, blandoque veneno / desidiae virtus paulatim evicta senescit. / magnae molis opus multoque labore parandum, / tot populos inter soli sibi poscere regna. / Iamque tibi venit tempus, quo maxima rerum / nobilior sit Roma malis. hinc nomina nostro / non indigna polo referet labor... Hi tantum parient Latio per vulnera regnum, / quod luxu et multum mutata mente nepotes / non tamen evertisse queant...*" (SIL. 3, 573-590); in tutto il discorso di Giove è evidente il parallelismo tra romanità ed epos: entrambi sono vissuti come esercizio e sforzo, e termini di tradizione virgiliana come *moles*, *labor* e *opus* mostrano la condivisione dell'impresa tra il poeta e i suoi eroi di un tempo lontano.

classe dirigente imperiale — Giove alimenta l'azione epica contro la minaccia dell'*otium*. In Valerio l'azione apolloniana viene normata secondo le regole dell'epos eroico sino al collasso, e il poema si interrompe prima che Medea prenda il timone. Nell'*Achilleide* — opera di un poeta meno integrato nell'*élite* ma osservatore attento della sua cultura — Achille cresce come eroe contro la tentazione dell'*otium* di corte a Sciro. In Lucano Catone parte dalla fine della repubblica e comincia a sconfiggere l'*otium* in Libia (9, 294 sgg.), diventando così, paradossalmente più di Cesare, il primo vero eroe imperiale. Nella *Tébaide* di Stazio la parte centrale del poema è dominata dal tema della *mora* e dell'inazione, e proprio da questa inattesa *conspicuous consumption* — il tempo passa senza azione bellica e l'unica vittima è il minuscolo Ofelte — parte la delirante progressione di violenza che domina la seconda metà del poema.

Questi poeti — tutti questi poeti anche se in modo diverso — tematizzano l'opposizione fra ozio e azione come aspetto centrale della loro epica. Tutti questi poeti utilizzano suggestioni elegiache e ovidiane a livello intertestuale, e le tematizzano come opposizione, ritardo, digressione e rifiuto rispetto al 'dover essere' di un epos puro e intransigente. (Si rivela a questo punto profetica la scelta di Catullo 51, che aveva accompagnato la sua appropriazione di Saffo con una provocatoria strofe dedicata all'*otium* — un commento implicito sui presupposti e le conseguenze biotiche dell'operazione letteraria in corso. Si può rifare Saffo a Roma grazie alle condizioni dell'*otium*, e il risultato sarà di accrescere ancora l'economia libidica che già ha distrutto tante città.)

Così la ragione di fondo di questi poemi milita contro le condizioni materiali che governano la loro produzione e circolazione — l'*otium* appunto. In Virgilio non era così facile separare la *moles* del lavoro necessario a edificare l'impero romano dall'impegno lavorativo necessario a rappresentare quest'opera⁴⁸.

⁴⁸ La menzione dell'*otium* alla fine delle *Georgiche* funziona, retrospettivamente, da segnale di demarcazione.

Ma questi poeti fanno i conti insieme con Virgilio e con l'ideologia della decadenza e della rinuncia, o dell'autocontrollo e della limitazione, che caratterizza l'*élite* imperiale. La contraddizione è molto forte in Silio — le guerre puniche ritardano la minaccia dell'*otium* che poi sarà, grazie appunto ai trionfi repubblicani, un dono imperiale a cui l'universo soggiace: cf. 14, 686 *cura viri, qui nunc dedit otia mundo*, uno dei pochi accenni — così la classe dirigente romana può liberamente dedicarsi all'*epos*, la poesia della memoria e dell'azione eroica. Inaspettata, spunta anche l'autoironia: la molle Parthenope — la Napoli virgiliana in cui Silio si era ritirato a vita privata per scrivere i *Punica* — è proprio la piazzaforte che (in 12, 31-2) riesce a resistere all'invito Annibale, e il conquistatore reduce dagli ozi di Capua finisce anzi *inglorius* (12, 38) come il mite Virgilio degli ozi partenopei. Il super-eroe del poema, Scipione, sceglie Virtus su una molto inattiva Voluptas, ma è proprio il suo attivismo virtuoso (su cui pesa l'ombra del cesarismo luca-neo) la causa del passaggio all'impero mondiale che crea la condizione per la *paes* post-augustea. Valerio è forse più vicino a un modello almeno parzialmente positivo⁴⁹.

D'altra parte in Lucano la contraddizione era stata ancora più forte. Nel cosmo del *Bellum civile*, l'*otium* genera lusso che genera competizione e inarrestabile cesarismo da cui nascerà nuovo *otium* senza libertà, ma il poeta eredita da Cesare un'ambizione inquieta, e il poema descrive una traiettoria di azione epica 'pura' che ci conduce dalla *luxuria* originaria (la decadenza repubblicana che dà origine alla guerra) sino alla *luxuria* 'terminale' dell'impero neroniano. Il delirante attivismo degli eroi lucanei è una risposta alla minaccia implicita dell'*otium* e della sua letteratura, che sono insieme presupposto e conseguenza della storia narrata. Lucano inizia la tradizione dell'epica imperiale espellendo l'*eros*, la privatezza e la leggerezza. Il suo Pegaso ovidiano, il cavallo che dovrebbe far scaturire la

⁴⁹ Cf. A. ZISSOS, "Allusion and Narrative Possibility in the *Argonautica* of Valerius Flaccus", in *CPh* 94 (1999), 289-301.

fonte delle Muse, ha cosperso i deserti d'Africa di serpenti avvelenati, la sua Cinzia è la prima moglie di Pompeo, Catone e la moglie non vanno a letto, Pompeo e la seconda moglie rinviavano quella che poteva essere la loro ultima occasione. Nessun poeta epico è stato così estremo nel negare spazio all'anti-epica del piacere. A Cesare, Alessandria e Cleopatra potrebbero offrire più di un momento in questo senso, ma lo sviluppo della storia è sorprendente. Ben lontano dal diventare un eroe elegiaco, un Antonio properziano, Cesare trascorre una notte d'amore di un solo esametro (10, 106, con l'ironico uso di *infandam... noctem*: una notte non solo indicibile ma di fatto 'non narrata') e pur immerso nel lusso chimerico della corte alessandrina finisce per concentrarsi sulle fonti del Nilo (10, 176 sgg.). L'Alessandria di Lucano non è un vero interludio o un cedimento, ma è una tappa nella costruzione del modello imperiale: tanto più che la richiesta di Cesare di farsi scienziato-esploratore post-Platonico è una inversione del topos properziano per cui "mi dedicherò alla scienza naturale quando l'eros sarà finito". Come abbiamo visto brevemente, Stazio, Valerio e Silio sviluppano sempre più nella loro epica spazi più o meno controllati in cui la letteratura dell'*otium* e del godimento si offre come alternativa, ritardo e sabotaggio del progetto epico: gli orizzonti delle loro scelte sono definiti dalla Cartagine di Virgilio, dall'Alessandria di Lucano, e dalla dissoluzione del genere epico operata dalle *Metamorfosi* di Ovidio.

Spero di aver qui delineato i motivi per cui la polarizzazione tra epica *outrée* e poesia leggera va oltre una distinzione normativa e formalistica, e tocca in profondità le ragioni del fare letteratura nel primo secolo: questa revisione della storia letteraria è non solo una riorganizzazione dei modelli (Ennio contro Callimaco, Catullo e Properzio; Virgilio e Ovidio come territori disputati, persi e riconquistati di continuo dall'epica) ma anche un modo di immaginare la condizione del letterato entro le sole coordinate rese possibili dall'ideologia imperiale.

DISCUSSION

E. Fantham: May I start by thanking you for a wonderfully rich and stimulating presentation? I have three small specific questions I would like you to comment on.

Firstly, I was not sure whether in your discussion of Harmonia's necklace (*Stat. Theb.* 2.272-76) you were construing the reference to the Telchines as having both an internal and a literary-historical function? That is, their participation in creating the necklace signifies the *Invidia* (Baskanie) which generates the destructive career of the necklace, but also points to the literary ill-will of Callimachus' unidentified critics and antagonists in the *Aitia* prologue — if so, whom does Statius see as the Telchines?

Secondly, do you read Statius' renewal of the subject matter of Seneca's *Phoenissae* in *Theb.* 1.85 f. as a literary comment on the unfinished condition of Seneca's tragedy? If so, we might add Lucan's formal allusions to the *Phoenissae* in his digressions on the Marian and Sullan civil wars in *Bellum Civile* 2.66 ff. (on the literary models see G.B. Conte, *La Guerra civile di Lucano. Studi e prove di commento* [Urbino 1988]).

Thirdly, when I see *prima... freta* in the opening of Valerius' *Argonautica*, it seems to me that he is both drawing attention to and defying two obstacles to claiming primacy (*primus ego*) for himself. He cannot, as an adapter of Apollonius and (perhaps) of Varro Atacinus' Latin version, claim to be *primus*; nor is he willing to claim the Argo herself as *prima (ratis)* from the beginning.

A. Barchiesi: Non so se posso rispondere, ma sono problemi molto interessanti.

1) La mia argomentazione è che i Telchini sono percepiti (almeno a Roma) come poeti epici tradizionali e nemici del

callimachismo, un pò come lo è (nella storia letteraria immanente dei Romani) Antimaco: Stazio accetta questa eredità ma è anche consapevole di tutte le critiche a cui questa scelta si presta. Per questo affianca ai Ciclopi (che pure erano stati *docti... maiora*) i Telchini, che portano nell'opera tutta la loro carica di malvagità e la nostalgia per il grande epos omerico, ma il risultato è un'opera di oreficeria non priva di raffinatezza callimachea.

2) Non sono in grado di risolvere i terribili problemi di cronologia posti dalla presenza delle *Phoenissae* in Lucano, ma in effetti l'analisi del proemio di Lucano da parte di G.B. Conte mostra un'impressionante presenza di questo testo. A questo punto mi sembra probabile che Stazio senta questo modello senecano come una specie di punto di riferimento per i temi fraticidi nell'epos, e per il suo progetto di essere un Lucano rimitologizzato.

3) La questione del modo di considerare la navigazione in Valerio è complessa, segnata dalla convivenza di un modello di progresso e di un modello di decadenza (rimando qui agli studi di Andrew Zissos). Forse si può concludere che la navigazione e la poesia hanno in comune l'idea di una 'prima volta' che si rinnova di continuo — nessun viaggio per mare, nessuna rotta sono del tutto uguali a una precedente esperienza. (Cf. Stazio, *Ach.* 1, 235-6 *qua cana parumper / spumant signa fugae et liquido perit orbita ponto*, basato su un passo di Apollonio [1, 545-6] in cui la "lunga, bianca traccia" della nave era visibile sul mare "come un sentiero in una verde pianura": in Stazio la traccia è anche traccia del modello apolloniano, ma sparisce dopo un attimo, *perit orbita*; e il mio intervento sulla relazione Deremetz.)

E.A. Schmidt: Ihr Vortrag gibt mir ein neues und höchst attraktives Bild der frühkaiserzeitlichen Epik. Die Spannung zwischen den Tendenzen in Richtung auf das Super-Epos und den gegenläufigen Faktoren wie etwa dem elegischen Kolorit mancher Passagen verleiht den Gedichten eine eigentümliche

Dynamik. Ich vermüte, dass Anspielungen auf Senecas Tragödien oder tragische Stilisierungen, die an Seneca denken lassen, zu den Hypsos-Elementen und zu dem *immane*-Charakter, also zur Übersteigerung des herkömmlich Epischen gehören, hätte dazu aber gern Ihre Einschätzung.

A. Barchiesi: La sua domanda mostra implicitamente i limiti del mio approccio, perché è vero che non posso inserire Seneca tragico in una netta categorizzazione oppositiva, super-epica versus 'epica impura'. Il modello di Seneca tragico, come lei segnala, collabora a livello stilistico con il progetto di un'epica sublime, non con il modello 'debilitante' della poesia leggera. Sono d'accordo su questo: voglio solo aggiungere che Seneca appartiene anche all'altro campo che ho cercato di delineare, nel senso che la sua opera non ha raggiunto lo status di un testo canonico come quelli di Virgilio ed Omero, e non fa parte del genere epico 'puro' che questi poeti sembrano a volte reimmaginare, vagheggiare, ricostruire.

M. Citroni: L'altro ieri, nella discussione sull'intervento di Elaine Fantham, avevo parlato di una incipiente *Kreuzung der Gattungen* nei generi poetici *minori* in età flavia. Queste analisi di Barchiesi dimostrano in modo molto efficace come l'epica flavia inserisce elementi propri di generi diversi in una struttura testuale che esibisce in realtà in modo vistoso l'appartenenza alla grande tradizione epica.

Ho trovato molto interessante la sezione finale sulla contraddizione tra l'enfasi sulla tematica bellica e il contesto di *otium* in cui questa poesia è prodotta. La fine delle guerre di conquista, la perdita di attualità dell'ideologia militarista, l'estensione degli spazi di *otium* nella vita pubblica e nella vita privata delle *élites* colte, creava un vuoto, apriva una crisi di identità. Si potrebbe pensare che la componente bellica dell'epica offrisse un surrogato, sul piano della fantasia, per colmare in qualche modo questo vuoto? La soddisfazione di vivere in un'età di pace era minata dal senso inquietante di insicurezza indotto

dalla coscienza di aver perduto quella tensione militarista che era giudicata un fondamento essenziale della grandezza di Roma: questo aspetto molto importante della mentalità romana dell'epoca, che si esprime in una pagina famosa della *Germania*, si avverte anche in Silio 14, 684 ss.

A. Barchiesi: Sono d'accordo su tutto e sono lieto che la mia breve caratterizzazione conclusiva sul tema dell'*otium*, che ritengo la parte più importante del mio tema ma non ho potuto sviluppare per motivi di spazio, sia sembrata convincente. Aggiungo che un presupposto implicito della mia analisi è la rivalutazione della poesia 'non elevata' dell'età imperiale — elegia, satira, epigramma, poesia occasionale — della sua poetica, delle sue ambizioni, e del suo impatto su un genere apparentemente stabile e monolitico quale è l'epica. E' evidente che questo mio punto di vista è legato alla mia particolare posizione nella storia degli studi: prima che Marziale trovasse in Citroni una rivalutazione, e altri autori avessero simile fortuna a partire da anni ancora vicini a noi, la storia letteraria romana faceva un'impressione diversa.

Mi limito ad aggiungere una precisazione terminologica: sono personalmente poco attratto dall'uso di un concetto come *Kreuzung der Gattungen*, che secondo me comporta degli svantaggi operativi (rimando alla mia discussione in corso di stampa: *The Crossing*, in *Texts, ideas and the classics*, ed. by S. Harrison [Oxford 2001]).

A. Deremetz: Merci pour cette finale grandiose, et permets-moi de te demander, en premier lieu, deux courtes précisions:

Acceptes-tu de voir dans l'emploi de *rursus*, deux fois répété, dans le premier exemple, une 'figure intégrée' suggérant que la répétition du nom Hylas est bien un écho qui se répète depuis sa mention dans la sixième *Bucolique* de Virgile?

Es-tu d'accord pour lire dans l'expression *permixtumque odiis inspirat amorem* (Val.Fl. 7, 255) la reprise d'une formule typique de l'élégie désignant la double polarité de l'amour

(glykypikron), Valerius signifiant ainsi son emprunt au paradigme élégiaque?

Je voudrais, en second lieu, revenir sur le dernier point de ton analyse qui concerne le statut de la digression dans l'épopée. Comme tu le sais, la critique, notamment française, des 19^e et (début du) 20^e siècle, a établi une hiérarchie et une classification des poètes (bons/mauvais, classiques/décadents) à partir de leur capacité à contrôler la dérive digressive, ceci en relation avec le jugement formulé par Horace au début de l'*Art poétique*. Tu nous a ici offert des perspectives pour réexaminer, sur d'autres bases, le phénomène. Pourrais-tu nous apporter quelques éclaircissements complémentaires sur le sujet et nous déclarer quelques appréciations personnelles sur la place que tu accordes à la digression (descriptive ou non) dans l'épopée flavienne?

A. Barchiesi: Sono d'accordo con le osservazioni puntuali. Sulla digressione vorrei solo ricordare che tutti questi poeti hanno alle spalle un quasi-classico dell'epos romano, Ovidio, in cui il concetto stesso di digressione è stato decostruito: nelle *Metamorfosi* nessuno ha titolo per dire cosa sia digressione e cosa non lo sia. Molto quindi dipende dalla nostra decisione se immaginare questi poeti come post-virgiliani o come post-ovidiani.

St. Hinds: Two observations (one now preempted!) on your paragraph about an 'alternative' tradition being cultivated by Flavian epicists within their epic projects:

a) The Flavian deployment of 'l'altra tradizione' in the structural form of post-Ovidian, post-elegiac delays and digressions might perhaps be read as a kind of reinvention or recodification of that aspect of the post-Virgilian epic code which responds to the Dido episode in the *Aeneid* — which of course already contains its own equivocation with the epic code.

b) Not just as an elegist but also as an epicist Ovid constitutes an especially apt allusive focus for a structural poetics of

epic delay, digression etc., inasmuch as Ovid's own epic, the *Metamorphoses*, is itself (from the normative point of view of unilinear epic narrative) composed of nothing but narrative delays, digressions, and the like.

Claudia Wick (Université de Genève): Il serait intéressant de s'interroger sur la date précise à laquelle les poètes romains commencent à revendiquer pour leurs créations une identité 'nationale', c'est-à-dire 'romaine', en abandonnant la référence constante au grec. Virgile chante un *Ascraeum... Romana per oppida carmen* (georg. 2, 176), le *Latinum carmen* d'Horace (*carm.* 1, 32, 3 s.) ne s'est pas émancipé non plus des Grecs, et même Propertius annonce l'*Énéide*, poème ressenti comme étant 'national', non pas en parlant d'un *carmen Romanum*, mais en le comparant à l'*Iliade*: *cedite Romani scriptores, cedite Grai: I nescio quid maius nascitur Iliade* (2, 34, 65 s.; noter la présence, aussi, des auteurs romains!).

Quant à Virgile, il prend soin de distinguer les *artes aliorum* du devoir romain (*tu... Romane memento, hae tibi erunt artes*, *Aen.* 6, 847-53) mais il n'y a nulle part, me semble-t-il, une affirmation comparable revendiquant un art (poétique) national. L'expression *carmina Romana* apparaît seulement chez Lucain (1, 66). On peut aussi observer que le pronom possessif *noster* n'est jamais un quasi-synonyme de *Romanus* dans l'expression *carmina nostra*, ce qui est en revanche le cas par exemple dans *Ennius noster* (Cic. *nat.deor.* 1, 119). Sommes-nous ici les victimes d'une tradition lacunaire ou est-ce le reflet d'une réalité?

A. Barchiesi: Non credo si possa generalizzare troppo, e i poeti che Lei cita hanno ognuno un programma differente: ad esempio Virgilio nelle *Georgiche* vuole sottolineare il paradosso 'triangolare', tipicamente augusteo, per cui è proprio portando in Italia una poesia greca, Ascrea, che l'Italia diventerà più Romana — *Romana oppida* è un'espressione ardita, che forza la realtà contemporanea, in cui propriamente parlando ci sono o gli *oppida* italici o l'*urbs Roma* con i suoi cittadini.

Ma la sua osservazione gravita su Lucano, di cui Lei è specialista, e qui direi che ha notevole importanza il punto che Lei mette a fuoco. Proprio perché *Romana carmina* è un'espressione rara e forte, acquista forza il duplice paradosso di Lucano: (i) un'epica davvero Romana può solo essere un'epica sull'auto-distruzione di Roma, in cui tutti i contendenti sono Romani; (ii) per un'epica veramente romana l'ispirazione può solo venire dal nuovo dio creato dalla distruzione di Roma, Nerone, la cui malvagità è la forza nascosta che anima l'intero poema nella sua corsa verso la catastrofe: è proprio vero,

tu satis ad vires Romana in carmina dandas.

J.P. Schwindt: An die letzte Frage von A. Deremetz möchte ich die folgende, mehr allgemeine Beobachtung anschliessen. Ihr überaus geistreicher Vortrag hat mir wiederum den Eindruck vermittelt, dass die Intertextualitätsforschung ihr genuines Betätigungsfeld besonders in der 'nachklassischen' Literatur der römischen Antike findet. Fast könnte es scheinen, als sei es die Gnade der späten Geburt, die jene Autoren, die ehemals bevorzugte Opfer der 'Quellenforschung' waren, nun zu zentralen Kristallisationspunkten einer hochkomplexen Kultur der Reflexivität macht. Je weiter sich die Literatur von ihren kanonischen Richtpunkten entfernt, desto dichter wird das Netz der möglichen Bezugspunkte.

Ein interessanter Nebeneffekt der intertextuellen Methode scheint mir zu sein, dass bestimmte Muster der Beschreibung des Verhältnisses der *secondarietà*, die sich in unseren Köpfen verfestigt haben ('Silberne Latinität', sittlich-moralische Dekadenz), allmählich ersetzt werden durch ein sehr viel differenzierteres und exakteres Verfahren der Darstellung der Modalität literaturgeschichtlicher Selbst- und Fremdpositionierung (ich greife nur Ihre Charakteristik von Stat. *Theb.* 1, 42, als 'Auto-Parodie des Sublimen' heraus). Dass diese neuen Formen der Beschreibung literarischer Abhängigkeit ihrerseits bestimmte Tonlagen bevorzugen (Witz und Ironie in Formulierungen wie 'Super-Epica: Immane Literaturgeschichte', 'Poets blowing

their own trumpet') scheint mir nur eine neue Gelassenheit moderner Literaturgeschichte zu bezeugen, die sich ihres heute sehr offensichtlich gewordenen Pakts mit der Literatur und ihren Darstellungsweisen nicht länger schämen muss, oder?

A. Barchiesi: E' vero, come la sua elegante osservazione lascia intendere, che una complicità con l'estetica postmoderna è operante in tutte le rivalutazioni di questa epica 'argentea'. Esiste però almeno un'altra prospettiva, che deve essere menzionata proprio nel quadro teorico di questo incontro come lo ha delineato E.A. Schmidt. La costruzione della poesia epica imperiale come 'fine di qualcosa' dipende dai limiti disciplinari della latinistica, e dalla sua esplicita linea di sviluppo temporale e narrativo — ma questa narrazione può essere utilmente integrata da linee di sviluppo in cui gli epici del I secolo d.C. non sono posti alla fine di nulla, ma anzi anticipano problemi e prospettive dell'epica europea: questi poeti sono 'inizio di qualcosa' altro' per chi si occupa di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso. E' chiaro che strappare questi autori alla loro posizione di 'tardi' rappresenta un vantaggio, perché ci aiuta a rinfrescare le nostre percezioni e a liberarci da un certo automatismo indotto dai limiti della nostra disciplina. Benvenuti quindi nuovi studi comparatistici e diacronici in cui Stazio occuperà finalmente un capitolo centrale o iniziale, e non il suo solito ruolo di appendice e crepuscolo degli dei.

INDEX DES AUTEURS ANTIQUES

Accius: 7, 133, 209, 291-292, 297-298, 309.

fr. 8-9 C. (= 19-20 Bl.) (*Sotadica*): 49.

Teleph.: 168.

Aedituus, Valerius: 51.

Aeschylus: 290.

Pers.: 59.

Aeschylus Alexandrinus, *fr.* 13 (*Messen.*) *SH*: 61.

Aesopus: 304.

Afranius: 292.

Agis Argivus, *fr.* 17 *SH*: 59.

Alcaeus: 125, 274, 288, 307.

Ananias, *fr.* 5 W.: 49.

Anaxagoras: 23.

Anaximenes Lampsacenus, *fr.* 45 *SH*: 59, 65.

Anonymus

TrGF II F 664(*Gyges*): 59.

Anonyma

adespota papyracea

fr. 900-956 *SH*: 59.

fr. 903 (*Merop.*) *SH*: 60.

fr. 913-921 *SH*: 59.

fr. 937 *SH*: 59.

epica adespota p.71-89 Powell: 59.

fr. anon. 22 C. (= *fr. inc.* 129b Bl.): 49.

Antagoras Rhodius, *fr.* 4, p.121 Powell: 55.

Anthologia Palatina

7,75: 66, 272.

9,523,2: 65.

11,130: 65.

Antigonus Carystius, *fr.* 47 (*Antip.*) *SH*: 59.

Antilochus, *fr.* 51 *SH*: 59.

Antimachus: 55, 59, 322-323, 356.

Lyd.: 206.

Theb. 1: 323.

Antipater Thessalonicus, *Anthol. Palat.* 7,75: 272.

Apollodorus: 67, 68.

Apollonius Molon: 53.

- Apollonius Rhodius: 52, 55, 62, 171, 174, 318-320, 327-328, 330-332, 338, 350, 355.
Arg.: 168-171, 326.
 1,1-4: 327.
 1,131-132: 319.
 1,496 sqq.: 166.
 1,545-546: 356.
 2,178-300: 166.
 3: 328.
 3,27-28: 338.
 3,143: 338.
 3,275-287: 338.
schol. ad Apoll. Rh.
 1,1, p.7 Wendel: 327.
 1,623-626 a: 55.
- Aratus: 169, 175, 225, 227, 229, 231, 236, 240, 287.
phaen.: XVI, 115, 227.
 783-787: 226.
fr. 99 (*de Antig.*) SH: 59.
fr. 112 (*de Paus.*) SH: 59.
fr. 116 (*de Phil.*) SH: 59.
- Archestratus Gelensis: 44, 48.
fr. 132-192 (*hedyp., deipn., gastr., ops.*) SH: 48.
- Archias: 100, 107-109.
fr. 194-197 SH: 60, 108.
- Archilochus: 37, 125, 127, 288, 307, 311-312.
- Archimedes: 341.
- Archytas Amphissensis, *fr.* 1, p.23 Powell: 60.
- Arctinus, *Ilioup.*: 168.
- Arion Methymnaeus: 289-290.
- Aristophanes: 290, 304.
- Aristoteles: XVII, 73, 267, 269-270, 289, 294-296, 298, 309, 311.
de poet.: 268.
ph. 2, 1193 a 33-b 3: 296.
po. 4: 267.
 4, 1448 b 20-30: 289.
 4, 1448 b 30-1449 a 31: 289.
 4, 1448 b 34 sq.: 289.
 4, 1449 a 14 sqq.: 290, 296.
 4, 1449 a 18 sq.: 290.
 5, 1449 a 38-b 4: 290.
 8, 1451 a 22-29: 289.
 9: 172, 173.

11, 1452 a 27-29: 296.

14, 1453 b 33: 296.

15, 1454 a 28-32: 296.

15, 1454 b 1 sq.: 296.

16, 1454 b 30-36: 296.

16, 1454 b 36 sq.: 296.

18, 1455 b 29-32: 296.

18, 1456 a 27: 296.

23: 172, 173.

23, 1459 a 30-36: 289.

24: 172.

24, 1459 b 12-16: 289.

24, 1460 a 30-32: 296.

25, 1461 b 19-21: 296.

pol. 1,2, 1252 b 32-34: 296.

soph.el. 183 b 18 sqq.: 269.

Aristoxenus, *fr.* 91a Wehrli (= *schol. ad Hom. Il.* 1,1, vol. I p.3 Erbse): 90.

Arrianus

anab. 1,12,1-2: 65.

fr. 207-210 (*de Attal.*) *SH*: 60.

Asclepiades: 121.

Asconius Pedianus: 319.

Astydamas: 296.

Atilius: 291.

Atta: 291-292.

Ausonius: 214.

Bion Borysthenius: 128.

Boethus Tarsensis

fr. 230 *SH*: 60.

ap. Strab. 14,5,14, p.674: 65.

Boiscus Cyzicenus, *fr.* 233 *SH*: 49.

Caecilius: 117, 120, 291-292, 298.

Caesar, *Gall.*: 110.

Caesius Bassus: 214-215.

Callimachus: XV, 44, 51-52, 63-64, 67-68, 89-90, 92, 116, 119, 123-124, 142, 173, 184, 186, 188, 192, 195, 199, 202, 209, 216, 227, 275-276, 287, 311, 335, 351, 354-355.

aitia: 104, 177, 304.

aitia prol.: 54, 65, 89, 188, 191, 355.

aitia 1-2: 62-63.

aitia 2: 178.

- epigrammata* (Pfeiffer)
 20: 218.
 27: 229.
 27,3-4: 227.
- fragmenta* (Pfeiffer)
 1,1-6: 218.
 1,20: 199.
 1,21-24: 123.
 1,25-28: 218.
 1,27: 195.
 1,27-28: 111.
 1,31-36: 218.
 2: 64.
 7,10-11: 200.
 43: 62.
 67-75: 62.
 110: 218.
 195-196: 49.
 201-202: 49.
 217: 120.
 226-229: 49.
 589: 72.
 3-4 Massimilla: 64.
iambi: XIV, 48.
 1: 66.
 13: 48, 72.
- Calpurnius Piso: 209.
- Calvus: 117-118, 120, 189-190, 203.
- carmen Priami*, *FLP* (Courtney) p.44: 77.
- carmina Einsidlensia*: 220.
- Cato: 131-132, 173, 307, 310.
dict.: 101.
- Catullus: XV, 31, 44, 91, 116-119, 138, 166, 189, 190, 203, 216, 218-220, 226, 231, 233-236, 238-239, 261, 287, 298, 300, 310-311, 316, 331, 354.
 1: 226, 229.
 1,1-2: 226.
 1,5: 271.
 1,5-7: 116.
 1,10: 101.
 4: 135-136.
 4,11: 235.
 4,13-15: 235.

- 8: 204.
 10: 231-234, 236.
 10,6-13: 231.
 10,10: 231, 234.
 10,13: 233.
 10,14-20: 232.
 10,29-32: 232.
 28,9-10: 233.
 35: 117.
 36,1: 117.
 36,20: 117.
 46: 234, 236.
 46,4-8: 234.
 50: 117.
 51: 330-331.
 64: 116, 352.
 65: 219.
 66,7-14: 218.
 68a: 210, 219.
 68a,14: 211.
 68a,20: 211.
 95: 117.
 95,6: 101.
 95b: 117.
 105: 117.
 Charisius, *gramm.* p.154,5-6 Barwick: 103.
 Choerilus Iasius: 107.
 fr. 326 *SH*: 59.
 fr. 333 *SH*: 65.
 fr. 333-335 *SH*: 59.
 Choerilus Samius: 58, 61, 94, 328.
 fr. 314-323 *SH*: 59.
 fr. 314-333 *SH*: 59.
 fr. 317 *SH*: 78.
 Cicero: XV, 7-8, 43-44, 51, 53, 67-68, 76, 79, 91, 93-94, 98-112,
 131, 134-136, 138-140, 227, 230, 234, 257, 259-260, 262, 268,
 272, 286, 291-292, 295, 297-298, 308-309.
 ac. 1,10: 291.
 ad Q. fr.
 2,8,1: 102.
 2,10(9),3: 100.
 3,1,24: 102.
 Arat.: 101, 287.

- 124: 101.
 306: 101.
Arch.
 19: 108.
 21: 108.
 22: 44.
 24: 65.
 28: 107.
 31: 107.
Att.
 1,16,15: 108.
 2,3,4: 103.
 5,11,6: 262.
 7,2,1: 43, 100.
 7,3,10: 298.
Balb. 51: 44, 113.
Brut.: XIV, 7, 9-10, 29, 100, 131-132, 139, 268, 272, 289, 299,
 307, 310.
 22: 303.
 68: 132, 307.
 70: 308.
 70-71: 268, 292.
 71: 17, 75, 269, 272, 289.
 75: 17, 292, 308.
 75-76: 75, 268, 272.
 76: 76, 79, 286.
 112: 103.
 132: 103.
 138: 295.
 228: 268.
 247: 233.
 254: 53.
 258: 298.
 288: 307.
 296: 309.
Cato 73: 13.
de cons. suo: 98-99, 101-102, 136.
de cons. suo libri 2-3: 103.
de orat.: 110.
 1,3-4: 102.
 1,13-15: 268.
 1,69: 67.
 1,154: 293.

2,51 sqq.: 268.

2,55: 308.

2,88-98: 29.

3,13: 102.

3,26-27: 291.

3,27-29: 308.

de temp. suis: 98-99, 105.

de temp. suis liber 2: 99, 102.

div.

1,1: 73.

1,7: 73.

1,23: 291.

1,114: 76.

2,133: 44, 100.

dom. 144: 105, 106.

fam.

1,9,23: 102.

5,12,8: 103.

13,1: 262.

fin.

3,51: 73.

5,58: 268.

fr.

1 Courtney: 51.

2 Morel-Büchner (= Courtney): 292.

12 Blänsdorf: 99.

16 Bl. (= Quint. *inst.* 11,1,24): 105.

17(1) Bl.: 99.

17(2) Bl.: 105.

inv.

1,1-19: 268.

2,1-10: 268.

leg.: 101.

1,6 sq.: 268.

1,7: 308.

nat. deor. 1,119: 360.

opt. gen. 2: 291, 298, 309.

orat.: 309.

36: 291.

157: 17.

161: 43, 100.

171: 17, 76.

p. red. in sen. 39: 105.

- rep.*: 110.
 1,22: 67.
 1,25: 113.
somnium Scipionis: 73.
Tusc.
 1,5-6: 308.
 1,34: 13, 44.
 1,117: 13.
 2,5: 303.
 2,5-6: 308.
 2,35: 73.
 3,45: 43-44, 100.
Verr.
 2,4: 260.
 2,5,27: 232.
 Cinna: 119-122, 221, 226-234, 236, 238-239, 246, 261.
carm. fr.
 11 Blänsdorf: XVI, 224-225, 228-229, 231-233.
 14 Bl.: 101.
Zmyrna: 101, 117, 225.
 Claudianus: 58, 214.
 23 (*cos. Stil. III praef.*), 19-20: 77.
 Clearchus, *fr.* 78 W.: 48.
 Cleon Curiensis *vel* Siculus
fr. 17 SH: 59.
fr. 339 SH: 55.
 Coelius Antipater: 109.
Consolatio ad Liviam: 212.
 Cornelius Nepos: 4, 9, 116-117, 271.
 Crassus: 293.
 Demosthenes: 295.
 Demosthenes Bithynius: 55.
fr. 1-8 (*Bithyn.*), p.25-26 Powell: 61.
fr. 11-12, p.26 Powell: 62.
 Dinarchus Delius, *fr.* 379B SH: 55.
 Diodorus, *fr.* 381(*Corinth.*) SH: 60.
 Diogenes Laertius, 1,1 sqq.: 268.
 Diomedes: 53.
GL I p.484 Keil: 188.
 Dionysius Halicarnassensis: 163.
 Dionysius Scytobrachion, *fr.* 390 SH: 55.
 Diotimus Adramyttenus, *fr.* 393-394 SH: 55.

Donatus, *vita Verg.*

11 (= 37-38): 248.

36 (= 135): 249.

190-191 (= *fr.* 4 Mazzarino): 319-320.

Empedocles: 23, 92, 112-113, 115, 169, 273.

de nat.: 273.

Vorsokr. 31 A 1,57 (= Diog.Laert. 8,57 = Arist. *de poet. fr.* 1 Ross = *fr.* 70 Rose³): 59.

Vorsokr. 31 B 1: 116.

Ennius: XV, 12-13, 16, 23-24, 39, 43-44, 46-55, 58, 60, 62-70, 74-79, 89-91, 93-95, 97-101, 104, 106, 108-109, 112-114, 117-118, 132-133, 136, 138, 152, 163, 168-169, 172-175, 180, 190, 209, 269, 271-274, 276, 282, 286, 291-292, 294-295, 297-298, 300-301, 308-309, 328, 330-331, 335, 344, 346-348, 354.

annales: XIV, 98-99, 117, 173-174, 181, 224, 287, 293.

ann. liber 1: XV, 63, 93.

ann. liber 1, prol.: 16, 73, 79, 90, 92, 271.

ann. liber 7: XV.

ann. liber 7, prol.: 15, 63, 66, 73, 75, 78-79, 92-93, 270-271, 282-283.

ann. (ed.O. Skutsch)

1: 63, 76-77, 90, 113.

2-11: 63.

3: 76.

5: 67.

10: 66.

11: 271.

12: 63, 65, 76-77.

12-13: 13.

36: 170.

106b-109: 99.

137: 314.

184: 101.

198: 101.

206: 271.

206-207: 93.

206-209: 76.

206-210: 16-17, 113, 270.

206-212: 75.

208: 271, 283.

208-210: 97.

209: 271.

- 210: 95, 270, 282.
 225-226: 94.
 293: 77.
 322: 77.
 401-406: 65.
 420: 65.
 451: 348.
 498: 101.
ann. sed. inc.
 458-459: 75.
 487: 77.
fr. (ed. E. Courtney)
 1-6 (*Sota*): 49.
 7-27 (*hedyph.*): 48.
 14: 49.
 18 (*sat.*): 49.
 28: 48.
 29: 65.
 29-34 (*Scipio*): 48.
 35-42: 50.
 43-46: 48.
fr. 193 (*hedyph.*) *SH*: 48.
hedyph.: 92.
sat.: 130.
scaen. 1-430 Vahlen: 48.
scaen. 366-369 Vahlen = *trag. fr.* p.279-280 Ribbeck: 48.
scaen. 372-375 Vahlen = *com. fr.* p.5-6 Ribbeck: 48.
sed. inc. fr. XXXIX: 346.
var.
 18 Vahlen²: 283.
 24 V.: 341.
 60-146 V.: 50.
 Epicharmus: 44, 290, 292.
fr. 58 Kaibel: 49-50.
 Epicurus: 23, 111-112, 262.
 Epigenes: 289.
 Eratosthenes: 72.
 Eudoxus: 67.
 Euenus Parius, *IEG* II 63-67: 68.
 Euhemerus: 44, 50.
 Euphoriion: 100, 119, 188-189.
fr. 13-20, p.32-33 Powell: 55.
fr. 34-36 (*mops.*), p.37 Powell: 60.

Euripides: 296, 331.

Hec.: 168.

Tr.: 168.

Ezechiel, *TrGF* I 128(*exag.*): 62.

Fundanius: 301.

Gallus: XVI, 119, 124, 141-142, 186-191, 203, 212, 216, 287, 304.

Gellius: 11, 32.

1,24,2: 11, 28.

1,24,3: 11-12.

1,24,4: 15.

15,24: 293.

17,21,45: 77.

Germanicus: 230.

Gorgias: 72.

Hel. 8-14 (= *Vorsokr.* 82 B 11): 71.

Hedylus Samius: 51.

fr. 457-458 *SH*: 52.

Hegemon Alexandrinus, *fr.* 461-462 *SH*: 59.

Hegemon Thasius, *deipn.* p.37-49 Brandt: 49.

Hegesianax Alexandrinus, *fr.* 464 *SH*: 60.

Heraclitus: 23.

Hermesianax, *fr.* 12 (*Pers.*), p.106 Powell: 59.

Hermodotus, *fr.* 491-492 *SH*: 60.

Hesiodus: 63-64, 169, 175, 187, 188, 287-288.

op.: 23.

op. 10: 116.

op. 27: 116.

theog.: 23, 113.

theog. 22-35: 114.

Hipponax Ephesius: 66, 125.

fr. 128 West: 49.

Homerus: XV, 16, 63-67, 90-92, 113-114, 117, 124, 147-148, 151-

153, 155-158, 161, 164, 167-169, 171, 175, 177, 271-272, 282,

288-289, 291-294, 308, 312, 320, 323, 326, 344-345, 357.

Il.: 21, 23, 154-155, 157-158, 160-161, 169, 171, 176, 293, 326, 360.

2,461: 338.

2,484: 90.

2,783: 249.

18,219-220: 348.

- 21,107: 114.
 21,272-283: 141.
Margites: 289.
Od.: 23, 103, 154-155, 158, 161, 169, 176, 178.
 1,10: 178.
 5,297-312: 141.
 6,229-230: 106.
 6,233-234: 106.
 7,241-242: 149.
 7,259: 157.
 7,261: 157.
 7,297: 165.
 8,73-75: 153.
 8,492: 154.
 8,499: 154.
 8,499-520: 178.
 8,522: 178.
 8,572-573: 149.
 9,7-11: 155.
 9,13: 149.
 9,13-15: 151.
 9,14-15: 155.
 11,368: 147.
 12,450-453: 149.
 13-24: 159.
 13,17: 151.
 17,384-385: 147.
 21,406: 147.
 21,411: 147.
 23,156-157: 106.
 23,160-161: 106.
schol. ad Hom. Il.
 1,1, vol. I p. 3 Erbse (= Aristox. *fr.* 91a Wehrli): 90.
 18,219-220: 348.
 Horatius: XV, 47, 90, 118, 125-133, 136-139, 151-152, 213-215, 243,
 261, 273-275, 287-288, 294, 298-301, 305-306, 313, 342.
ars: 173, 359.
 75: 206.
 138-139: 343.
 146-147: 173.
 148: 152.
 276: 289.
 276-278: 290.

- 291:129.
 293-294: 129.
 333: 72.
 357: 59.
 359: 152.
 391 sqq.: 268.
carm.: 135, 137, 145, 254.
 1,1: 274.
 1,1,35-36: 274.
 1,26: 274.
 1,32: 274.
 1,32,3-4: 360.
 1-3: 215.
 2,6: 312.
 2,9,9: 206.
 2,12: 312.
 2,13,26-40: 274.
 2,15: 260.
 2,20,22: 206.
 3,4: 104.
 3,11,52: 206.
 3,24,33: 206.
 3,25: 98.
 3,25,17: 193.
 3,30: 313.
 3,30,10 sqq.: 274.
 3,30,13: 312-313.
 4: 137.
 4,2: 304.
 4,8: 44, 342.
epist.: 137, 184.
 1,3,6: 234.
 1,3,9-11: 304.
 1,3,10-11: 271.
 1,19: 127, 307, 313.
 1,19, 21: 313.
 1,19,23 sqq.: 274.
 1,19,23-25: 125.
 1,19,24-28: 127.
 1,19,35-49: 215.
 2,1: 307.
 2,1,28-29: 288.
 2,1,50-89: 292, 298.

- 2,1,51: 292.
 2,1,58: 290.
 2,1,78: 130.
 2,1,117: 209, 213.
 2,1,156-160: 50.
 2,1,159-160: 299.
 2,1,160: 139.
 2,1,162: 77.
 2,1,163: 290.
 2,1,167-168: 129.
 2,1,232-234: 107.
 2,1,232-244: 59.
 2,1,250-251: 128, 193.
 2,2,49-52: 125.
 2,2,59-60: 128.
 2,2,91-92: 207.
epod.: XV, 119, 125, 135, 137.
 6,1: 126.
 6,11: 126.
 6,15-16: 126.
 7: 125.
 13: 125.
 16: 125.
sat.: XV, 119, 125, 135, 137, 214.
 1: 125.
 1,1,23-27: 133.
 1,4,5 et 7: 127.
 1,4,6: 126.
 1,4,8-13: 129.
 1,4,41-42: 129.
 1,4,56-62: 129.
 1,4,103-139: 128.
 1,5: 125, 133.
 1,10: 128.
 1,10,1-2: 129.
 1,10,7-17: 139.
 1,10,9-10: 129.
 1,10,11: 128.
 1,10,19: 118.
 1,10,20-30: 129.
 1,10,40 sqq.: 301.
 1,10,40-45: 130.
 1,10,44-45: 129.

- 1,10,46-47: 213.
- 1,10,46-48: 132.
- 1,10,48: 98.
- 1,10,48-49: 295.
- 1,10,50-51: 129.
- 1,10,53-55: 133.
- 1,10,56-64: 129.
- 1,10,64 sqq.: 299, 307.
- 1,10,64-71: 130.
- 1,10,68: 139.
- 1,10,69-74: 129.
- 1,10,81-90: 129.
- 2,1,30-34: 127.
- 2,1,62 sqq.: 98, 132, 271.
- 2,2: 49.
- 2,4: 49.
- 2,6,17: 128.
- 2,6,70-71: 129.
- 2,8: 49, 260.

Hyginus, *fab.* 277: 18.

Hyperochus Cumaeus, *fr.* 498(*Cumaic.*) *SH*: 61.

I

fr. 501 *SH*: 49.

fr. 502 (*Rhod.*) *SH*: 61.

Incerti auctoris de viris illustribus 81,2: 53.

Ion Chius: 48.

Isidorus, *orig.* 8,7: 268.

Iuvenal: 215.

4-5: 49.

11: 49.

L

Lactantius: 306.

Laevius: 51, 91, 287.

carm. *fr.* 13 C./Bl.: 49.

Lesches, *Ilias parva*: 168.

Leschida, *fr.* 503 *SH*: 60.

Livius, 7,2,8: 271, 330.

Livius Andronicus: 44, 77, 113, 162, 168-169, 172, 269, 271-272, 287, 291-292, 300, 308, 314.

fr. 1 Bl.: 76.

Lucanus: 256, 323, 325, 329, 333, 353-354, 356, 361.

1,1: 320.

- 1,66: 360.
 2,66 sqq.: 355.
 9,294 sqq.: 352.
 9,980-986: 65.
 10,106: 354.
 10,176 sqq.: 354.
 Lucilius: 91, 98, 118, 126-133, 135-137, 271, 293-295, 299, 301, 307.
 fr. 1 Marx: 112.
 fr. 3-4 M. (= 6 et 33 Krenkel): 136.
 fr. 31 M.: 107.
 fr. 342-343 M.: 293.
 fr. 1189 M.: 293.
 Lucretius: XV, 17, 24, 47, 73, 75, 92, 100, 110-116, 119, 125, 169, 190, 196, 218, 253-254, 272-273, 287.
 de rerum natura: 233.
 1, prooem.: 273.
 1,24: 76.
 1,62-69: 17, 23.
 1,66-71: 21.
 1,112-126: 23.
 1,115-123: 114.
 1,117 sqq.: 272.
 1,117-119: 113, 286.
 1,120-121: 173.
 1,126: 67, 114.
 1,127-130: 74.
 1,136-139: 73.
 1,136-145: 112.
 1,141-142: 233.
 1,635-644: 23.
 1,716-733: 23.
 1,726-733: 273.
 1,830-896: 23.
 1,832: 73.
 1,921-950: 110.
 1,922 sqq.: 283.
 1,922-930: 20.
 1,927 sqq. (= 4,2 sqq.): 272.
 1,926-927 (= 4,1-2): 111.
 1,926-950: 20.
 2,7-10: 253-254.
 2,24-28: 254.

- 3,1-30: 23.
- 3,260: 73.
- 3,371: 23.
- 3,1011-1023: 114.
- 3,1025-1026: 114.
- 4,1-25: 20, 110.
- 5,1-13: 23.
- 5,55-66: 23.
- 5,266-272: 74.
- 5,324-350: 111.
- 5,622: 23.
- 5,1440-1447: 110.
- 6,1-34: 23.
- 6,47: 197.
- 6,92 sqq.: 273.
- 6,92-95: 197.

Lutatus Catulus: 51, 103.

Lycophron

TrGFI 100 T 3,4-5: 59.

TrGFI 100 F 1 h (Cass.): 59.

Lygdamus: 219.

Macer: 332.

Macrobius, *Sat.* 5,2: 159.

Manilius: 36-38, 230.

1, prooem.: 23.

1,113-117: 23.

2,1-6: 23.

2,12-17: 23.

2,19-38: 23.

2,39-59: 24.

2,49 sqq.: 304.

2,51-52: 37.

2,58-59: 37.

2,136-144: 23.

2,751-787: 23.

3, proem.: 23.

3,1: 271.

3,1 sqq.: 304.

5, prooem.: 23.

Martialis: 207, 210, 214, 219-220, 259, 261, 322, 347, 358.

6,21: 209.

8,3,22: 343.

- 8,70: 208.
 10,64,4: 343.
 11,3,8: 343.
 11,48: 255-257.
 11,50 (49): 255-256.
 11,50 (49),3-4: 255.
 12,31: 208.
 12,44: 208.
 12,50: 261.
 12,62: 208.
 12,94,7-9: 208.
 Matron Pitanaeus, *fr.* 534-540 (*Att.deipn.*) *SH*: 48.
 Meleager, *epigr.* 79 Gow-Page (= *Anthol.Palat.* 12,127): 119.
 Menander: 292.
 Menander rhetor, p.369,8 Spengel: 65.
 Menelaus Aegaeus, *fr.* 551-553 *SH*: 55.
 Mimmermus, 13-14 Gerber: 194.
 Moschion, *TrGF* I 97 F 1 et 3 (*Them., Pher.*): 59.
 Mucius Scaevola, *carm. fr.* 1 Bl.: 101.
 Musaeus Ephesius, *fr.* 560-561 *SH*: 60.

Naeuius: 11-12, 28, 30, 44, 55, 60, 62, 66, 75, 77, 79, 94, 113, 163,
 169, 271, 286-287, 292, 308, 328.
 bell. Poen.: 180-181.
 epitaph. Naev.: 27.
 equ. Tr.: 168.
 fr. 1 Bl.: 76.
 Neoptolemus Parianus, *fr.* 1, p.27 Powell: 55.
 Nicaenetus, *fr.* 1, p.1-2 Powell: 62.
 Nicander: 67.
 fr. 104,2 Schn.: 57.
 FGrHist 271-272 Jacoby: 60.
 Niceratus Heracleota, *fr.* 564-565 *SH*: 59.
 Nonius, p.125 Lindsay (= Varro, *Men.* 356 Buech. = Astb.): 22, 29.
 Nonnus Panopolitanus: 343.
 Dionys. 25,264-270: 344.
 Numenius Heracleota, *fr.* 596 (*deipn.*) *SH*: 49.

Ovidius: XVI-XVIII, 14-15, 31-32, 51,118, 134-135, 140, 175, 179-
 181, 183-187, 191, 193, 199-201, 203-207, 210-212, 215, 217-
 218, 230, 301, 303-304, 316, 322-324, 329, 331, 334-335, 338-
 339, 341-342, 344, 350, 354, 359.
 am.: 135, 191, 207, 214, 216, 220.

- 1,1: 199.
 1,1-3: 191.
 1,4: 204-205.
 1,4,17-20: 204.
 1,12,1: 206.
 1,15: 22, 184.
 1,15,19-20: 44.
 1,15,21-22: 331.
 2: 199.
 2,11: 331.
 2,11,1-4: 330.
 2,18: 200, 214.
 2,18,1-4: 332.
 3: XVI, 191, 193-194, 200-201, 214.
 3,1: 193, 199, 200.
 3,1,23-30: 194.
 3,2: 201.
 3,2,84: 201.
 3,3: 201.
 3,4: 201, 203-204.
 3,4,37: 201.
 3,5: 201-202.
 3,6: 201, 204.
 3,6,17-18: 202.
 3,6,89: 202.
 3,6,91: 202.
 3,7: 202.
 3,7,46-48: 202.
 3,7,59-60: 202.
 3,7,65: 202.
 3,8: 204.
 3,9: 203.
 3,9,3: 206.
 3,9,3-4: 203.
 3,9,17: 203.
 3,9,23-24: 187, 203.
 3,9,35-44: 203.
 3,9,60-66: 190.
 3,9,61-62: 184, 203.
 3,9,63: 203.
 3,9,65-66: 203.
 3,10: 203.
 3,11: 202.

- 3,11,23-24: 204.
 3,11,29-30: 204.
 3,11-11b: 204.
 3,11b,51: 204.
 3,12: 204.
 3,12,8: 204, 205.
 3,12,17: 204.
 3,12,41: 204.
 3,13: 201, 203-204, 206, 214.
 3,14: 204.
 3,14,11: 205.
 3,15: 200, 205-206, 341.
 3,15,7-8: 22.
 3,15,16: 200.
 3,15,17-20: 194.
ars: 135, 162, 191, 209, 331.
 2,3-6: 331-332.
 3,329-348: 25.
 3,346: 98.
fast.: 104, 134, 183, 204-205, 215, 304, 335.
 1,25-26: 198.
 2,119-144: 205.
 2,125-126: 205.
 2,326: 320.
 4: 205.
 5,57 sqq.: 134.
her.: 135, 328, 335.
met.: 122, 180, 206, 323, 325, 336, 340, 354, 359-360.
 1: 136.
 1,1: 98.
 1,16: 341.
 1,452 sqq.: 338.
 3,117: 325.
 3,128: 325.
 5,365 sqq.: 338.
 14,101: 248.
 15,60: 341.
 15,65-72: 67.
 15,143-452: 67.
Pont. 1,1,16: 206.
 3,9,35: 206.
 4,16: 214.
 4,16,11-12: 207.

- 4,16,20: 207.
 4,16,32: 207.
 4,16,36: 207.
rem. 25-26: 339.
trist.: 209, 216.
 1,1,3-14: 225.
 1,1,4: 206.
 1,1,31-32: 206.
 1,1,67-68: 206.
 1,2,13: 206.
 1,2,19: 206.
 1,2,42: 206.
 1,3,40: 206.
 1,4,5: 206.
 1,5,45: 206.
 1,6: 206.
 1,6,35: 206.
 1,7: 206.
 1,7,4: 206.
 1,7,14: 206.
 1,8,19: 206.
 2: 184, 190.
 2,1: 206.
 2,361-468: 22.
 2,423-424: 44.
 2,427-432: 190, 233.
 2,445-466: 190.
 2,493: 206.
 3,1,9: 206.
 3,1,9-10: 207.
 3,1,11-12: 207.
 3,3,73-76: 14.
 3,3,77-80: 15.
 4,1,15: 206.
 4,10: 31, 184, 190.
 4,10,51-54: 22, 190.
 4,10,55: 207.
 4,10,112: 206.
 5,1,5-6: 207.
 5,1,15-20: 22.
 5,1,47: 206.
 5,1,47-48: 207.

- P**
Pacuvius: 11, 15, 30, 291-292, 295, 297, 309.
Papyrus 19 Gerber: 194.
*P***Turner** 9, *fr.* 1,3: 62.
Parthenius: 119, 188, 230-231, 236.
 Test. 1 Lightfoot (= *Suda* p.664): 230, 232.
 fr. 1: 62.
 fr. 21: 62.
Pausanias: 115-116.
 10,25: 168.
 10,26,1: 170.
Persius: 215, 322.
 prol. 1-7: 16.
Petronius, 50,5-6: 246.
Phaedimus Macedo, *fr.* 669 *SH*: 55.
Phaedrus, 2 *epil.* 8: 304.
Phaestus, *fr.* 670 (*Maced./Laced.*) *SH*: 61.
Pherecrates, *PCG* VII 84: 49.
Philargyrius (= Filagrius?): 276.
 Verg. ecl. 10,50: 188.
Philicus Corcyraeus, *fr.* 676-680 *SH*: 49.
Philitas: 121, 195, 209, 216, 275, 287.
 Bittis: 206.
Philo Iudaeus, *fr.* 681-686 *SH*: 62.
Philoxenus Leucadius, *fr.* 836 (*deipn.*) *PMG*: 49.
Phrynichus
 TrGF I 3 T 2: 59.
 TrGF I 3 T 5: 59.
 TrGF I 3 F 4 b (*Milet.halos.*): 59.
 TrGF I 3 F 8-12 (*Phoen.*): 59.
Pigres, *IEG* II 95-96: 49.
Pindarus: 237-239, 243.
Pitholaus Rhodius, *fr.* 695 *SH*: 60.
Plato: 72-73.
 Phdr.
 261 a: 71.
 267 a: 68.
 271 c-d: 71.
 Resp.
 7,518 c-d: 71.
 7,532 b-c: 71.
 7,532 e 3: 71.
 Theaet. 152 e: 290.

Plato comicus, *PCG* VII 189: 49.

Plautus: 11-12, 30, 291-292, 298.

Plinius maior

nat.

7,211: 18.

9,170-171: 18.

31,6: 262.

34,6: 246.

35,173: 229.

Plinius minor: 37, 209-210, 219, 255-257.

epist.

3,7,5: 31.

3,7,5-8: 255, 257.

4,14,9: 219.

4,27: 210.

5,3: 209.

5,6,41-44: 243.

5,17: 209.

6,15: 210.

6,21: 304.

6,21,2: 294.

7,4: 210.

Plutarchus

Alex.

8,2: 65.

15,8: 65.

50,8: 60.

Cic.

2,3-4: 43, 51.

4,7: 53.

40,3: 129.

Lys. 18,7-8 (= T 2; F 171 Wyss): 59.

Pollio, Asinius: 119-121, 123, 301.

Polybius, 1,4,1: 78.

Polycritus Mendaëus, *fr.* 696-697 *SH*: 59.

Pompilius: 22.

p.75 Blänsdorf (= p.51 Courtney): 297.

Porcius Licinus: 7, 51.

fr. 1 C./Bl.: 77.

Porphyrio, Hor. *epist.* 2,1,232-234: 107.

'Pranicus' *vel* 'Pierion': 60.

Priscianus, *GL* 2,476,4: 103.

Propertius: XVI, 14, 32, 118, 183-187, 190-192, 196-198, 207, 209,

- 212, 216-218, 220, 275, 287, 316, 318, 322, 354.
 1,20: 183.
 1-2: 312.
 2-4: 196.
 2,1: 199.
 2,1,18: 194.
 2,10: XVI, 191, 193, 195, 199.
 2,10,1-12: 192.
 2,10,7: 193, 194.
 2,10,9-12: 193.
 2,10,11: 199.
 2,10,23: 197.
 2,10,25-26: 193.
 2,24: 195.
 2,25: 195.
 2,26b: 195.
 2,30: 195.
 2,34: 184.
 2,34,65-66: 360.
 2,34,66: 189.
 2,34,77-80: 189.
 2,34,83: 189.
 2,34,85-94: 189.
 2,34,93-94: 312.
 3: 194, 198.
 3,1: 195, 198, 312.
 3,1,1 sqq.: 275.
 3,1,1-6: 275.
 3,1,3: 312.
 3,1,5: 195.
 3,1,8: 195.
 3,1,14-15: 195.
 3,1,17: 195.
 3,1,17 sqq.: 275.
 3,1,19-20: 195.
 3,1,35: 195.
 3,1-3: 195.
 3,2: 195.
 3,3: 44, 198.
 3,3,1-6: 113.
 3,3,7: 44.
 3,3,23: 197.
 3,3,35: 193.

- 3,3,39-40: 193.
 3,3,41: 351.
 3,3,41-42: 345.
 3,3,47-50: 195.
 3,4: 44.
 3,4,3: 195.
 3,4,17: 197.
 3,4,20-60: 196.
 3,4,35: 197.
 3,4,36: 198.
 3,4,43-46: 195.
 3,4,47: 197.
 3,4,52: 197.
 3,4,53-54: 197.
 3,4,57: 198.
 3,4,59: 197.
 3,5: 44, 198.
 3,5,15-48: 193.
 3,5,19-20: 194.
 3,9: 195-196, 198, 205.
 3,9,1-20: 195.
 3,9,4: 197.
 3,10-14: 198.
 3,13,34: 195.
 3,15: 183, 199.
 3,16: 198.
 3,17-19: 199.
 3,17,39-40: 199.
 3,20: 198.
 3,21: 199.
 3,23: 199.
 3,24,15: 204.
 3-4: 199.
 4: 198.
 4,1,61 sqq.: 276.
 4,1,61-64: 44.
 4,4: 183.
 4,6: 183.
 4,9-10: 183.
 4,11,57: 206.

Prudentius, *psych.* prooem.: 141.

Pyrrhon Elius, *ap. Sext. Emp. adv. gramm.* 282 (= *FGrHist* 153 F 12 b): 59.

Python, *TrGF* I 91 F 1 (*Agen.*): 59.

Quintilianus: 7, 102, 105, 316.

inst.

10: 8-9.

10,1,88: 31.

10,1,93: 53, 186.

10,1,96: 214-215.

10,1,99: 298.

10,4,1: 332.

11,1,23-24: 107.

11,1,24 (= Cic. *fr.* 16 Bl.): 105.

12,10,3 sqq.: 268.

12,10,7: 268.

Rhet. Her. 4,2: 293.

Rhianus: 61, 94-95.

fr. 1, p.9-10 Powell: 57.

fr. 1-76, p.9-21 Powell: 60.

fr. 2-10, p.10-11 Powell: 54.

Rutilius Rufus, de vita sua: 103.

Sallustius: 305.

Ps. Sallustius

in Cic.: 107.

3: 99.

3-7: 102.

7: 99-100, 105, 107.

Sappho: 125, 216, 288, 307, 311, 352.

Scaurus: 103.

Seneca pater: 4, 9, 302.

Seneca: 207, 209, 323-324, 357.

apocol.: 136.

epist.

51,11: 245.

79,6: 39.

Phoen.: 355-356.

358-362: 325-326.

Servius: 149, 159, 276.

Aen. 10,104: 136.

ecl. 10,1: 188.

Servius Danielis sive auctus: 277.

Aen. 9,225: 136.

ecl. 10,1: 188.

Sextus Empiricus

*adv. gramm.*282 (= *FGrHist* 153 F 12 b): 59.

297: 72.

Silenus historicus: 109.

Silius Italicus: 31, 37, 255-257, 259, 316, 329, 333-340, 342, 351,

353-354.

Pun.: 181, 256, 259, 333-337, 339.

3,573-590: 351.

6,139-550: 334.

7,443: 339.

8,25-241: 335.

8,49: 335.

8,57-58: 335.

8,143: 335.

8,200: 335.

9,66-177: 335.

9,70-76: 335.

11,288-302: 336.

11,375-376: 337.

11,385 sqq.: 336.

11,388-396: 337.

11,393-394: 339.

11,398-399: 337.

11,410-411: 338.

11,425: 336.

11,453-454: 336.

12,31-32: 353.

12,38: 353.

12,212-222: 320.

12,393-397: 255, 257.

12,410-411: 50, 65.

13,615-649: 340.

13,796-797: 65.

14,133-139: 341.

14,338: 340.

14,341: 341.

14,346: 341.

14,352-353: 341.

14,487-488: 349.

14,684 sqq.: 358.

14,686: 353.

15,18-128: 341.

- 15,23-31: 341.
 15,59-62: 341.
 15,78: 341.
 Simias, *fr.* 13-17, p.113-114 Powell: 49.
 Simonides Ceus, *fr. eleg.* 1-22 W. (= *POxy.* LIX 3965 Parsons): 59.
 Simonides Magnes, *fr.* 723 *SH*: 60.
 Sophocles: 165, 290, 296-297, 309.
 Sotades lyricus
 fr. 1-24, p.238-245 Powell: 49.
 fr. 4 (a)-(c) (*Ilias*), p.239 Powell: 49.
 Statius: 51, 208-209, 214, 216, 221, 237-255, 258-261, 316-317,
 322-324, 326, 332, 342-350, 354, 356, 362.
 Ach.: 331, 347, 352.
 1,1: 321.
 1,3: 320.
 1,9-10: 345.
 1,12-13: 243.
 1,20-21: 331.
 1,235-236: 356.
 1,866-876: 348.
 silv.: 208, 237-239, 251, 256, 261.
 1,2: 215.
 1,2,7-10: 208.
 1,2,172-173: 209.
 1,2,196-200: 209.
 1,2,250-251: 209, 216.
 1,2,254-255: 209.
 1,3,90-94: 254.
 1,6: 210.
 2,2: 239-240, 242, 244-245, 251-252, 254, 260.
 2,2, praef.: 244.
 2,2,1: 243.
 2,2,1-3: 248.
 2,2,1-29: 251.
 2,2,3: 245.
 2,2,13-29: 254.
 2,2,31: 251, 253.
 2,2,36-42: 251.
 2,2,42-44: 254.
 2,2,42-45: 252-253.
 2,2,52-53: 245, 252.
 2,2,54-62: 243.
 2,2,56-58: 245.

- 2,2,63-72: 242, 256, 263.
 2,2,68: 246.
 2,2,68-72: 246.
 2,2,70-72: 244.
 2,2,72-80: 241.
 2,2,72-97: 254.
 2,2,73-75: 245.
 2,2,76-78: 249.
 2,2,83-85: 247.
 2,2,83-94: 241.
 2,2,83-96: 237.
 2,2,83-97: XVI.
 2,2,84: 248.
 2,2,94: 250.
 2,2,94-97: 247.
 2,2,97: 248.
 2,2,112-117: 243.
 2,2,121-142: 254.
 2,2,129-132: 254.
 2,2,131-132: 253-254.
 2,2,138-142: 254.
 2,2,153-154: 256.
 2,7: 210.
 3,1: 243, 255.
 3,5: 250.
 3,5,12-13: 250.
 3,5,78-79: 250.
 3,5,81 sqq.: 250.
 3,5,85: 250.
 4,2,26: 241.
 4,3: 249.
 4,4: 250, 256.
 4,4,46-47: 250.
 4,4,49-55: 250.
 4,4,51-53: 250.
 4,4,54: 249.
 4,4,55: 251.
 4,6: 229.
 4,8,1-3: 248.
 4,9: 210.
 5,3,156-158: 216.
 5,3,160: 349.
 5,3,167-168: 249.

- Theb.*: 243, 316-317, 322, 324-326, 333, 345, 351-352.
 1,1: 324.
 1,3-17: 321-322.
 1,32-33: 343.
 1,33-34: 243.
 1,42: 342-343, 361.
 1,46-87: 325.
 1,85-86: 325, 355.
 1,171: 324.
 1,184: 324.
 1,227-229: 322.
 1,250: 324.
 2,1-124: 324.
 2,16-25: 325.
 2,272-276: 355.
 2,273-276: 350.
 5,49-50: 332.
 5,441-444: 320.
 7,628-631: 345.
 7,632-639: 324.
 8,1: 343.
 8,373-374: 349.
 8,428-431: 349.
 10,445-448: 350.
 11,49-59: 346.
 11,84: 347.
 12,815: 317.
 12,816-817: 316.
Stella: 208-209, 214, 216.
Stesichorus: 272.
Ilioup.: 168.
Stobaeus: 59.
Strabo
 1,1,10, p.7: 72.
 1,2,3, p.15: 72.
Suda p.664 (= Parthenius, *Test.* 1 Lightfoot): 230, 232.
Suetonius: 4, 9.
gramm.: 268, 296-297.
 1,3: 50.
 2,4: 294.
 27: 60.
Iul. 75,5: 60.
poet.: 268.

rhet.: 268, 297.
 Sulla, *res suae*: 103.
 Sulpicia (= [Tib.])
 4,7,7-10: 219.
 4,10,1-4: 219.
 4,11,3-6: 219.
 4,12: 219.

Tacitus: 9, 305-306.

Agr.

1,1: 103.

1,1,3: 109.

ann. 3,55: 307.

dial.: 306.

Germ.: 358.

Terentius: 291-293, 298.

'Terpsion', *gastr.*: 48.

Theocritus: 24, 99, 119, 134-135, 279-281, 318.

id.: 119.

1: 124.

1,132-133: 121.

3: 119.

5: 120.

5,124-127: 120-121.

6: 281.

7: 121, 279, 281.

7,4: 280.

7,27 sqq.: 280.

7,37 sqq.: 280.

7,37a: 21.

7,37b sq.: 21.

7,39-41: 21.

7,43-44: 280.

7,45-48: 65, 117.

7,91-95: 280.

7,91b sqq.: 121.

7,128-129: 280.

8: 120.

11: 119.

16: 57, 122.

17: 55, 57, 122.

17,7-8: 57.

17,126-127: 135.

- 24: 57.
 Theodectes: 296.
 TrGF I 72 T 6,7-8: 59.
 TrGF I 72 F 3 b (Maus.): 59.
 Theodorus
 fr. 751 *SH*: 55.
 fr. 752 (*de Cleop.*) *SH*: 60.
 Theodotus, *fr.* 757-764 (*de Iud.*) *SH*: 62.
 Theolytus Methymnaeus, *fr.* 1, p.9 Powell: 55.
 Thespis: 289-290.
 Thucydides: 307.
 Tibullus: 14, 186, 190, 200, 202-203, 210, 212, 215-218, 287.
 1,1: 216, 217.
 1,1,4: 351.
 1,1,6: 209.
 1,4,61-66: 217.
 1,7: 216.
 1,10,11-13: 345.
 1,10,12: 351.
 2,4,13-20: 217.
 2,5: 200.
 2,5,109-112: 217.
 2,6,9-12: 217.
 Timachidas Rhodius, *fr.* 769-773 (*deipn.*) *SH*: 49.
 Timolaus Larissaeus, *fr.* 849-851 *SH*: 49.
 Timotheus, *fr.* 788-791 (*Pers.*) *PMG*: 59.
 Titinius: 291.
 Tyrtaeus: 194-195.
 11 Gerber: 194.
 Valerius Flaccus: 316-319, 326-327, 329-333, 337-338, 342, 349-354, 356.
 1,1-6: 330.
 1,5-7: 326.
 1,98-99: 318.
 1,109-110: 319.
 1,498-500: 351.
 2,78-79: 332.
 2,242-246: 350.
 2,431: 332.
 3,596-597: 318.
 5,692-693: 321.
 6,465 *sqq.*: 338.

- 6,475: 338.
 7,232-234: 329.
 7,254: 338.
 7,255: 358.
 7,263-291: 328.
 7,268-269: 329.
 Varius: 119, 121-122, 125, 301.
 Varro: 7, 11, 271, 291-293, 297-298.
 fr. 40 Fun.: 291.
 fr. 60 Fun.: 292.
 fr. 96 Fun.: 292-293.
 fr. 301 Fun.: 292.
 ling. 7,36: 76.
 Men. 365 Buech. = Astb. (= Non. p.125 L): 22, 29.
 Men. 399 (= *fr.* 99 Fun.): 291.
 poet.: 268.
 rust. 1,1,8-11: 74.
 Varro Atacinus: 132, 189-190, 213, 216, 230, 318, 331, 338, 355.
 Arg.: 171.
 chor.: 67.
 ephem.: 287.
 Velleius Paterculus: 8-9, 37-38.
 1,5: 312.
 1,16-18: 120.
 Vergilius: XV, 31, 47, 51, 52, 62-63, 75, 90, 117-125, 142, 147-181,
 187-188, 196-197, 200, 209, 218, 230, 248-253, 256-257, 259,
 276-287, 301, 316, 318-320, 322-323, 326, 329, 333-336, 338-
 339, 345, 350, 352-354, 357.
 Aen.: 118, 135, 167, 170, 173-176, 178, 181, 253, 316-317, 326,
 333-335, 339, 359-360.
 1: 336.
 1,1: 179.
 1,8-11: 173.
 1,92-101: 141.
 1,119: 179.
 1,369-370: 172.
 1,372-374: 152.
 1,379: 157.
 1,456-458: 157.
 1,459: 178.
 1,463: 158.
 1,565-566: 158.
 1,619-630: 158.

- 1,664-665: 338.
 1,742: 169.
 1,753-755: 158.
 1,755-756: 157.
 2: 169.
 2,3: 149.
 2,4-6: 159.
 2,6-8: 150.
 2,10: 177.
 2,10-11: 159.
 2,12: 150.
 2,28-30: 177.
 2,196-198: 337.
 2,268 sqq.: 179.
 2,499: 165.
 2,741: 170.
 2-3: 149, 159, 176-177.
 3: 225.
 3,1-5: 159.
 3,245-255: 166.
 3,272-273: 164.
 3,383: 162.
 3,707-713: 165.
 3,717: 150.
 4,1-2: 338.
 4,14: XV, 147.
 4,67: 338.
 4,69: 338.
 4,328: 339.
 5,626: 157.
 6: 170, 248.
 6,17: 250.
 6,56: 141.
 6,162 sqq.: 249.
 6,232-234: 249.
 6,752-886: 252.
 6,847-853: 360.
 6,888: 252.
 7-12: 159.
 8,526: 344.
 8,625: 174.
 8,626: 173.
 9,503: 348.

9,715-716: 249-250.

12,50-53: 337.

catal.: 117.

5: 117.

ecl.: XV, 99, 117-119, 135, 142, 166, 184, 189, 279, 287.

1: 122-124, 134-135, 141-142, 312.

1,2: 123.

1,6-10: 122.

1,40-45: 122.

1,42-43: 135.

1,59-63: 122.

1-5: 312.

2: 120, 124, 279.

2,24: 120.

3: 120, 123, 279.

3,84: 121.

3,84-91: 120.

3,85: 123.

3,86: 116, 121.

3,104-107: 121.

4: 142.

4,25: 121.

4,29-30: 121.

4,58-59: 124.

5: 120, 123, 279-281, 312, 319.

5,13-15: 124.

5,48 sqq.: 279.

5,50-52: 280.

5,85 sqq.: 279.

5,88 sqq.: 280.

6: 122-123, 166, 169, 180, 279, 281, 312-313, 358.

6,1: 276.

6,1-9: 276.

6,3: 276, 278.

6,3 sqq.: 278.

6,4-8: 123.

6,6: 276.

6,9: 276.

6,10-13: 123.

6,13-15: 124.

6,64-67: 187.

6,69-72: 187.

6,82-83: 123.

- 6,84-86: 124.
 7: 142.
 8: 142.
 9: 120-122, 124, 141-142.
 9,1: 121.
 9,10: 121.
 9,21: 121.
 9,27-29: 122.
 9,32-36: 121.
 9,46-50: 122.
 10: 142.
 10,2-3: 123.
 10,50-51: 189.
georg.: 24, 122, 135, 166, 170, 184, 189, 197, 284-285, 287, 352, 360.
 1,382-384: 338.
 2,39-45: 197.
 2,45-46: 198.
 2,136 sqq.: 250.
 2,173-176: 282.
 2,175: 271.
 2,175-176: 284.
 2,176: 360.
 2,458 sqq.: 250.
 2,475-476: 169.
 2,475-482: 74.
 2,490-494: 74.
 3, prooem.: 17, 180, 243, 283, 285.
 3,3-16: 283.
 3,8: 285.
 3,8-9: 284.
 3,10: 284-285.
 3,10 sqq.: 98.
 3,11: 284.
 3,12: 285.
 3,13: 284.
 3,17-18: 197.
 3,17-41: 284.
 3,26-39: 285.
 3,31-33: 197.
 3,40: 284-285.
 3,40-43: 197.
 3,41: 285.

- 3,42-43: 198.
3,46-48: 284.
3,284: 284.
3,289-293: 282.
3,290-291: 283.
3,291-293: 284.
4: 170, 180.
4,563-566: 248, 250, 251.
scholia Veronensis ad Verg.: 277.
Volcaci^{us} Sedigit^{us}: 7.

INDEX DES AUTEURS ET NOMS MODERNES

- A**icher, P.J.: 66.
 Albrecht, M. von: 39-40, 44-45, 48, 50-51, 53, 62, 64, 66-69, 73, 76-77, 80-81, 122, 126.
 Alighieri, D.: 317, 362.
 Ariosto, L.: 362.
 Asper, M.: 195.
- B**adian, E.: 77, 80.
 Baecker, D.: 3.
 Bailey, C.: 114.
 Barber, E.A.: 189.
 Barchiesi, A.: XVII, 163-164, 185, 318, 331, 335, 340.
 Barchiesi, M.: 44, 62, 79, 80.
 Barner, W.: 2.
 Barnes, W.R.: 326.
 Bartalucci, A.: 50, 80.
 Bartels, Kl.: 83.
 Bennett, A.W.: 196.
 Bérard, V.: 149.
 Bergmann, B.: 229, 240-241, 245-246.
 Bernabé, A.: 59.
 Bertolini, F.: 147.
 Bessone, F.: 327-328.
 Bettini, M.: 44, 48, 50, 80, 249, 255-256.
 Bieler, L.: 60, 80.
 Bignone, E.: 50, 80.
 Bing, P.: 60, 76, 80, 227.
 Blänsdorf, J.: 43, 62, 80, 99, 122, 132.
 Bloom, H.: 17.
 Blumenberg, H.: 42, 70-71, 74, 77, 80-81.
 Bodel, J.: 257.
 Boeckh, A.: 1.
 Bömer, F.: 248.
- Bongi, V.: 50, 81.
 Bowie, E.L.: 62.
 Boyle, A.J.: 185.
 Brandt, P.: 49, 81.
 Bratuscheck, E.: 1.
 Brink, C.O.: 59, 72, 77, 81, 271, 288, 290, 292.
 Buchheit, V.: 17, 200, 285.
 Buecheler, Fr.: 135.
 Büchner, K.: 101-104, 277-278, 284.
 Bühler, W.: 85.
 Bunsen, F.D.: 3.
 Burck, E.: 183.
 Butler, H.E.: 189.
 Butrica, J.: 196, 198.
 Buttman, P.: 1.
- C**airns, Fr.: 62, 81.
 Calame, Cl.: 145, 258.
 Cameron, A.: XV, 51-52, 54-62, 81, 89, 186, 192, 196, 227, 288.
 Cancik, H.: 77, 81, 239, 245, 254.
 Canfora, L.: 99, 101-102, 105-106.
 Cardini, R.: 301.
 Carrara, P.: 322.
 Casali, S.: 336.
 Cataudella, Q.: 21.
 Cerda, J.P.: 150.
 Chaucer, G.: 317.
 Christ, W. [von]: 50, 67, 81.
 Citroni, M.: XVII, 144, 214, 301-302, 315.
 Classen, C.J.: 44, 48, 78, 81, 111.
 Clausen, W.V.: 64, 81-82, 99-100, 135, 277.

- Clinard, J.B.: 50.
 Coleman, K.M.: 241, 248-250.
 Coleman, R.: 277.
 Conington, J.: 277, 282, 284.
 Connors, C.: 241, 246.
 Constans, L.A.: 102.
 Conte, G.B.: 5, 75, 81, 147, 168, 191, 196, 355-356.
 Cornell, T.J.: 62, 81.
 Courtney, E.: 43, 51, 67, 77, 80-81, 103, 105, 109, 225-227, 230, 232, 235, 249, 281, 293, 298.
 Cucchiarelli, A.: 127.
Dällenbach, L.: 148, 154-155, 160.
 Dahlmann, H.: 268, 292, 297-298.
 Dams, P.: 24.
 D'Arms, J.H.: 239, 247, 249, 257.
 Davies, M.: 60.
 Degani, E.: 49, 81.
 Della Corte, F.: 100-101, 108.
 Deremetz, A.: XV, XVI, 143-145, 160, 162-163, 166, 171, 185, 195, 200, 225, 243, 320.
 Descartes, R.: 71.
 Deufert, M.: 20.
 Dörrie, H.: 85.
 Dohm, H.: 49, 50, 81.
 Dougherty, C.: 223.
 Drury, M.: 45, 48, 50, 81.
Edelstein, L.: 269, 296.
 Edwards, C.: 260.
 Effe, B.: 48, 67-68, 82.
 Eigler, U.: 328.
 Esposito, P.: 336.
Fairweather, J.A.: 187.
 Fantham, E.: IX, XVI, 44, 82, 222, 247.
 Fantuzzi, M.: 50, 89.
 Flashar, H.: 316.
 Fedeli, P.: 192.
 Feeney, D.C.: 45, 50-51, 53-54, 61-62, 67, 72, 77, 82, 241, 248, 313, 321-322, 327, 332, 337.
 Fitzgerald, W.: 231.
 Fleischer, U.: 285.
 Forbiger, A.: 277.
 Fordyce, C.J.: 232-235.
 Fowler, D.: 65, 76, 82, 221, 223, 257.
 Fränkel, Ed.: 45, 54.
 Fränkel, H.: 45, 82, 110.
 Fraser, P.M.: 72, 82.
 Froebel, J.: 44, 82.
 Fuchs, H.: 66.
 Fuhrmann, M.: 2.
Gale, M.: 233.
 Garbarino, G.: 50, 82.
 Garrod, H.W.: 346.
 Gatz, B.: 288.
 Gauly, B.M.: 191, 216.
 Gazda, E.: 240.
 Geertz, Cl.: 223.
 Genette, G.: 17, 146, 156.
 Gerber, D.E.: 194, 203.
 Gierth, L.: 62, 82.
 Glei, R.: 179.
 Goethe, J.W.: 8, 109.
 Goldberg, S.M.: 44, 62, 64, 77, 82, 98-99, 106.
 Goldhill, S.: 327.
 Goold, J.P.: 198.
 Gow, A.S.F.: 67, 82.
 Gratwick, A.S.: 50, 77-78, 82.
 Greenblatt, St.: 222-223.
 Grilli, A.: 50, 64-65, 67, 77, 82, 271.
 Gruen, E.S.: 77, 82.

Günther, H.-Chr.: 41, 45, 53, 73,
82.

Gumbrecht, H.U.: 3, 9.

Gutzwiller, K.: 134.

Habicht, Chr.: 59, 83.

Habinek, T.N.: XVI, 221-223,
228, 235-236, 263-265.

Häussler, R.: 39, 44, 48, 50-51,
53-54, 58-62, 65-66, 68, 76-
77, 83.

Harder, R.: 40, 42, 53, 68-69, 72,
76, 83.

Hardie, A.: 58, 83, 237, 247-248.

Hardie, Ph.: 178-179, 227, 236,
250, 256, 337, 340, 348.

Harrison, St.: 358.

Heck, E.: 81.

Heinze, R.: 1, 183.

Heldmann, K.: 302.

Henderson, J.: 237, 244.

Hershkowitz, D.: 328.

Herter, H.: 51.

Herzog, R.: 77, 83.

Hess, G.: 2.

Heyne, Ch.G.: 276.

Hill, D.E.: 346.

Hinds, St.: XVI, 21, 39, 43-44,
50-52, 76-77, 79, 83, 144,
148, 164, 168, 181, 183, 185,
224, 227, 238, 269, 286, 300,
318, 338, 340.

Hölscher, L.: X.

Hölscher, T.: 73, 83.

Hofmann, H.: 121.

Hollis, A.J.: 200.

Holzberg, N.: 199, 201.

Hopkinson, N.: 225.

Horsfall, N.: 191.

Hose, M.: 43, 51, 83.

Hutchinson, G.O.: 64, 83, 337.

Jachmann, G.: 135.

Jacobson, H.: 62, 83.

Jacoby, F.: 60, 61, 183.

Jaeger, W.: 1.

Jahn, P.: 277.

James, H.: 262.

Jauss, H.R.: 2.

Jehne, M.: 67.

Jocelyn, H.D.: 44, 48, 50, 64, 76-
77, 83, 98-99, 103-107, 109,
297.

Jong, I.J.F. de: XI.

Käppel, L.: 2, 83.

Kaimio, J.: 69, 83.

Kambylis, A.: 16.

Kannicht, R.: 2, 72, 83.

Kaster, R.A.: 50.

Kay, N.M.: 255.

Kennedy, D.F.: 185.

Kennedy, G.A.: 82.

Kenney, E.J.: 82, 99, 111, 115,
194, 201.

Kerkhecker, A.: XIV, 48, 52, 57,
66, 77-78, 80, 90, 114, 141.

Kidd, D.: 226.

Klingner, Fr.: 67, 83, 285.

Klinnert, Th.C.: 346.

Knauer, G.N.: 148.

Knox, P.E.: 183.

Koselleck, R.: 77, 83.

Koster, S.: 51, 83.

Kranz, W.: 13.

Krasser, H.: 20.

Kroll, W.: 39, 48-51, 53, 61, 65,
67-69, 72-74, 76, 83.

Kurke, L.: 223, 237.

Labate, M.: 193, 301, 303.

Ladewig, Th.: 277.

La Penna, A.: 50, 64, 76-77, 84.

Latacz, J.: 77, 84.

Latta, B.: 226.
 Lawrence, D.H.: 10.
 Lefèvre, E.: 328.
 Leigh, M.: 255.
 Leo, Fr.: 48, 54, 64, 84, 103.
 Leschhorn, W.: 62, 84.
 Lesky, A.: 55, 84.
 Lieberg, G.: 20.
 Lightfoot, J.L.: 62, 230, 248.
 Lloyd-Jones, H.: 51, 80, 84.
 Lucas, D.W.: 296.
 Luck, G.: 50, 84.
 Lühr, F.F.: 24.
 Luhmann, N.: 3.
 Lundström, S.: 285.
 Lyne, R.O.A.M.: 44, 84.

Mckeown, J.C.: 44, 194, 200-202, 206, 331.
 Magno, P.: 50, 84.
 Mariotti, Sc.: 44, 48, 50-55, 62, 64, 72, 77, 84, 89.
 Masoni, M.: 159.
 Matthews, V.J.: 323.
 Mayer, R.: 303.
 Miller, J.F.: 44, 84.
 Misgeld, W.R.: 51, 58, 60, 84.
 Momigliano, A.: 314.
 Montaigne, M. de: 71.
 Morgan, L.: 225, 257.
 Munzi, L.: 331.
 Murray, O.: 58.
 Myers, K.S.: 239-240, 243, 245-246, 252.

Nagy, F.: 50.
 Nesselrath, H.-G.: 49, 84.
 Nethercut, W.R.: 192.
 Newlands, C.: 240, 243-244, 246, 254.
 Newman, J.K.: 44, 50, 53, 74, 76, 84-85, 159.
 Nicastri, L.: 336.
 Nicolai, R.: 290.

Nicoll, W.S.M.: 338.
 Nisbet, R.G.M.: 239, 253-254, 258.
 Norden, Ed.: 44, 50, 76, 79, 85, 109.
 Novara, A.: 268.
 Nünlist, R.: 195.

O'Hara, J.J.: 248, 250.
 Olson, S.D.: 48, 50, 85.
 Orlebeke, A.: 195.
 Otis, B.: 51, 85, 159.

Paratore, E.: 159, 169.
 Parsons, P.J.: 52, 59, 80, 85.
 Pavlovskis, Z.: 241.
 Pease, A.S.: 73.
 Perkins, D.: IX, XI, XII, XIII.
 Perret, J.: 277.
 Petrarca, F.: 44, 362.
 Pfeiffer, K.L.: 3, 9, 85.
 Pfeiffer, R.: 45, 60, 62, 68, 72, 78, 290.
 Pöschl, V.: 20.
 Pohlenz, M.: 72, 85.
 Powell, A.: 185.
 Powell, J.U.: 59, 80.
 Pratt, M.L.: 235-236, 241.
 Prinz, Fr.: 62, 85.
 Prinzen, H.: 13, 43-44, 73, 77, 79, 85, 297.
 Puelma [Piwonka], M.: 50, 85, 208.
 Putnam, M.C.J.: 169-170.

Quint, D.: 319.

Rawson, E.: 53, 77, 85.
 Reemtsma, J.Ph.: 42, 85.
 Reggiani, R.: 65, 67, 76, 85.
 Regoliosi, M.: 301.
 Reitzenstein, E.: 44, 64, 85.
 Reitzenstein, R.: 188.
 Riffaterre, M.: 140, 315.

- Roberts, M.: 67, 85.
 Rohde, G.: 281.
 Rommel, B.: 66-67, 73, 77, 87.
 Rosati, G.: 245.
 Ross, D.O.: 187-188, 190-191, 196, 226.
 Rossi, L.E.: 89.
 Rostagni, A.: 268.
 Rüpke, J.: 50, 77, 86.
 Rüter, Kl.: 178.
Sannazaro, I.: 319.
 Schaeffer, J.M.: 146-147.
 Scheid, J.: 166-167.
 Schiavone, A.: 301-302.
 Schmid, B.: 62, 86.
 Schmid, W.: 50, 59, 67, 81, 86.
 Schmidt, E.A.: X, XV, XVII, 2, 77, 83, 86, 120, 122, 187-188, 226, 232, 249, 278, 280-281, 315.
 Schmitt, H.: 50, 86.
 Schneider, H.: 67, 86.
 Scholfield, A.F.: 67, 82.
 Scholz, U.W.: 48, 86.
 Schwindt, J.P.: XIV, 41-42, 44, 51, 77, 86, 131-132, 264, 316.
 Sedley, D.: 112-115, 271.
 Segal, C.: 168.
 Sens, A.: 48, 50, 85.
 Setaioli, A.: 50, 86.
 Shackleton Bailey, D.R.: 43, 86.
 Sheets, G.A.: 50, 77, 86.
 Skutsch, Fr.: 48, 50, 86, 188, 191, 277.
 Skutsch, O.: 43-44, 48, 56, 61, 64-67, 70, 74-77, 80, 86, 91, 114, 271, 346.
 Snell, B.: 51, 62, 67-68, 86.
 Sonnenburg, P.E.: 51.
 Soubiran, J.: 102.
 Stählin, O.: 59, 81, 86.
 Stärk, E.: 249-250.
 Steiner, H.R.: 50, 64, 66-67, 86.
 Suerbaum, W.: 14, 44, 45, 48, 50-51, 59, 62, 64-67, 73-78, 87, 271, 286.
 Sullivan, J.P.: XI, 209.
 Susemihl, Fr.: 44, 49-50, 59-62, 67-68, 87.
 Svenbro, J.: 166-167.
 Swain, S.: 60, 87.
 Szondi, P.: 46, 87.
Taplin, O.: 225, 241, 255.
 Tasso, T.: 362.
 Tatum, J.: 315.
 Thill, A.: 161.
 Thomas, J.: 163, 167.
 Thomas, R. F.: 238, 285, 338.
 Thomson, D.F.S.: 204.
 Thraede, K.: 18.
 Tränkle, H.: 2, 183, 225.
 Traglia, A.: 100-101, 103, 108.
 Vahlen, J.: 44, 48, 80.
 Van Dam, H.-J.: 239, 242-243, 245-250.
 Van Rooy, C.A.: 48, 50, 87.
 Venini, P.: 346.
 Vernazza, G.M.: 315.
 Vessey, D.W.T.C.: 255.
 Veyne, P.: 311.
 Vogt-Spira, Gr.: IX, 66-67, 73, 77, 87.
 Vollmer, Fr.: 253.
Wagner, G.Ph.E.: 277.
 Wallace-Hadrill, A.: 260.
 Warden, J.: 192.
 Waszink, J.H.: 16, 44, 48, 62, 64, 73, 77, 87.
 West, M.L.: 49-50, 87.
 White, P.: 51, 87.
 Wigodsky, M.: 62, 87.
 Wilamowitz-Moellendorff, U.von: 44, 49-51, 53, 59, 64, 67-68,

- 73, 87-88, 111.
 Wilkinson, L.P.: 99, 101, 105, 285.
 Williams, C.W.: 341.
 Williams, F.: 288.
 Williams, G.: 39, 50, 66, 77, 79, 88, 184-185, 192, 198, 302.
 Williams, G.D.: 225.
 Williams, R.: 222.
 Wimmel, W.: 184-185, 188, 191-192, 258, 284-285.
 Winckelmann, J.J.: 8.
 Winiarczyk, M.: 50.
 Wiseman, T.P.: 226, 230, 232-235.
 Wissowa, G.: 135.
 Wolf, F.A.: 1.
 Wreschniok, R.: 43, 88.
 Wülfig [-von Martitz], P.: 50, 54, 88.
Xanthakis-Karamanos, G.: 296.
Zetzel, J.E.G.: 44, 50, 88.
 Ziegler, K.: XV, 50-56, 58-61, 64, 75-77, 88, 92.
 Zillinger, W.: 43, 88.
 Zinn, E.: XV, 40, 67-70, 72-75, 88.
 Zintzen, Cl.: 39, 73, 88.
 Zissos, A.: 353, 356.
 Zwierlein, O.: 13, 51, 65, 88.

De la mi-février à la fin d'octobre, la Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique accueille pour des séjours d'étude de deux à quatre semaines comme hôtes des spécialistes des sciences de l'Antiquité. Pour une somme journalière modique, ils sont logés et nourris, et ont accès à une riche bibliothèque spécialisée. Les intéressés trouveront des informations et les conditions d'admission sur le site internet de la Fondation:

<http://fondationhardt.isuisse.com>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES
DE N.V. PEETERS S.A.
OCTOBRE 2001

DÉPOSITAIRES

LIBRAIRIE DROZ S.A.

11, *rue Massot*,

CH-1206 Genève

Tél.: (+41-22) 346 66 66

Fax: (+41-22) 347 23 91

E-mail: droz@droz.org

Web: www.droz.org

DR. RUDOLF HABELT GMBH,

Am Buchenhang 1, Postfach 150104,

D-53040 Bonn

Telefon: (+49-228) 923 83-0

Telefax: (+49-228) 923 83-6

E-mail: info@habelt.de

Internet: <http://www.habelt.de>

*pour l'Allemagne et les régions
de langue allemande*

Les volumes I, III à V, VII, VIII, X, XI, XIX, XXVII sont épuisés.

Volumes réimprimés en 1999:

- II (1956) L'INFLUENCE GRECQUE SUR LA POÉSIE LATINE DE CATULLE À OVIDE. *Six exposés et discussions par J. BAYET, A. ROSTAGNI, V. POSCHL, Fr. KLINGNER, P. BOYANCE, L.P. WILKINSON.*
- VI (1960) EURIPIDE. *Sept exposés et discussions par J.C. KAMERBEEK, A. RIVIER, H. DILLER, A. LESKY, R.P. WINNINGTON-INGRAM, G. ZUNTZ, V. MARTIN.*
- XIII (1967) LES ORIGINES DE LA RÉPUBLIQUE ROMAINE. *Neuf exposés suivis de discussions par E. GJERSTAD, F.E. BROWN, P.J. RIIS, J. HEURGON, E. GABBA, K. HANELL, A. MOMIGLIANO, A. ALFÖLDI, F. WIEACKER. Avec la participation de J.H. WASZINK et D. VAN BERCHEM.*

Volumes disponibles:

- IX (1963) VARRON.
- XII (1966) PORPHYRE.
- XIV (1969) L'ÉPIGRAMME GRECQUE.
- XV (1970) LUCAIN.
- XVI (1970) MÉNANDRE.
- XVII (1972) ENNIUS.
- XVIII (1972) PSEUDEPIGRAPHIA I.
- XX (1974) POLYBE.
- XXI (1975) DE JAMBLIQUE À PROCLUS.
- XXII (1976) ALEXANDRE LE GRAND, IMAGE ET RÉALITÉ.
- XXIII (1977) CHRISTIANISME ET FORMES LITTÉRAIRES DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE EN OCCIDENT.
- XXIV (1978) LUCRÈCE.
- XXV (1979) LE CLASSICISME À ROME AUX I^{ers} SIÈCLES AVANT ET APRÈS J.-C.
- XXVI (1980) LES ÉTUDES CLASSIQUES AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES.
- XXVIII (1982) ÉLOQUENCE ET RHÉTORIQUE CHEZ CICÉRON.
- XXIX (1983) SOPHOCLE.
- XXX (1984) LA FABLE.
- XXXI (1985) PINDARE.
- XXXII (1986) ASPECTS DE LA PHILOSOPHIE HELLÉNISTIQUE.
- XXXIII (1987) OPPOSITION ET RÉSISTANCES À L'EMPIRE D'AUGUSTE À TRAJAN.
- XXXIV (1989) L'ÉGLISE ET L'EMPIRE AU IV^e SIÈCLE.
- XXXV (1990) HÉRODOTE ET LES PEUPLES NON GRECS.
- XXXVI (1991) SÈNÈQUE ET LA PROSE LATINE.
- XXXVII (1992) LE SANCTUAIRE GREC.
- XXXVIII (1993) ARISTOPHANE.
- XXXIX (1993) HORACE.
- XL (1994) LA PHILOGIE GRECQUE À L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE ET ROMAINE *par N.J. RICHARDSON, J. IRIGOIN, H. MAEHLER, R. TOSI, G. ARRIGHETTI, D.M. SCHENKEVELD, C.J. CLASSEN. Entretiens préparés et présidés par Franco MONTANARI.*
- XLI (1996) PAUSANIAS HISTORIEN *par D. MUSTI, Fr. CHAMOUX, M. MOGGI, W. AMELING, Y. LAFOND, E.L. BOWIE, S.E. ALCOCK, D. KNOEPFLER. Entretiens préparés et présidés par Jean BINGEN.*
- XLII (1996) LES LITTÉRATURES TECHNIQUES DANS L'ANTIQUITÉ ROMAINE *par P. GROS, P. FLEURY, M. LENOIR, J. DELAINE, P. BRENNAN, A. CHASTAGNOL, L. TONEATTO. Entretiens préparés et présidés par Claude NICOLET.*
- XLIII (1997) MÉDECINE ET MORALE DANS L'ANTIQUITÉ *par H. FLASHAR, V. NUTTON, T. RÜTTEN, C. SCHUBERT, H.VON STADEN, J. JOUANNA, J. PIGEAUD, Ph. MUDRY, A. GARZYA, O. REVERDIN. Entretiens préparés et présidés par Hellmut FLASHAR et Jacques JOUANNA.*
- XLIV (1998) LA BIOGRAPHIE ANTIQUE *par S.M. MAUL, E. BRESCIANI, W. BERSCHIN, M. BEARD, A. DIHLE, L. PICCIRILLI, G.W. BOWERSOCK, R. GOULET. Entretiens préparés et présidés par W.W. EHLERS.*
- XLV (1999) HERMANN DIELS (1848-1922) ET LA SCIENCE DE L'ANTIQUITÉ *par W.M. CALDER III, W.A. SCHRÖDER, St. REBENICH, J. MANSFELD, W. BURKERT, J. KOLLESCH, T. DORANDI, W. RÖSLER. Entretiens préparés et présidés par W.M. CALDER III et J. MANSFELD.*
- XLVI (2000) LA RÉVOLUTION ROMAINE APRÈS RONALD SYME. BILANS ET PERSPECTIVES *par F. MILLAR, J. SCHEID, S. DEMOUGIN, M.A. SPEIDEL, K.M. GIRARDET, T. HOELSCHER, A. WALLACE-HADRILL. Entretiens préparés et présidés par Adalberto GIOVANNINI.*
- XLVII (2001) L'HISTOIRE LITTÉRAIRE IMMANENTE DANS LA POÉSIE LATINE *par J.P. SCHWINDT, A. KERKHECKER, E.A. SCHMIDT, A. DEREMETZ, E. FANTHAM, S. HINDS, M. CITRONI, A. BARCHIESI. Entretiens préparés et présidés par Ernst A. SCHMIDT.*
- XLVIII (A paraître en 2002) CALLIMAQUE *par L. LEHNUS, A.S. HOLLIS, F. MONTANARI, P.J. PARSONS, T. FUHRER, R. HUNTER, A. HARDER, S. STEPHENS. Entretiens préparés et présidés par Luigi LEHNUS et Franco MONTANARI.*

ISBN 2-600-00747-4



