

LA TEORIA LESSINGHIANA DELL'EPIGRAMMA E LE INTERPRETAZIONI MODERNE DI MARZIALE

Nella prima sezione delle *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm* (1), Lessing si propone di stabilire quali siano le caratteristiche che fanno di una poesia un epigramma. Fiducioso che la lingua abbia una interna coerenza razionale, egli sostiene che, se questi componimenti poetici conservano un nome che propriamente significa « iscrizione », l'elemento che li caratterizza deve essere a sua volta tipico delle iscrizioni monumentali. La caratteristica comune tra iscrizione monumentale ed epigramma letterario non potrà essere semplicemente la brevità, come proponeva, ad esempio, sia pure in forma dubitativa, lo Scaligero (2), poiché sappiamo bene per esperienza che non tutte le poesie brevi sono epigrammi; né essa potrà consistere nella materia, nel contenuto dell'epigramma poiché, sappiamo bene, non c'è cosa che non possa essere oggetto di epigramma. La caratteristica comune dovrà dunque risiedere nella forma, o meglio nella struttura del componimento. Un'iscrizione non è concepibile senza il monumento su cui è posta: il monumento suscita la nostra curiosità, la notizia sul monumento contenuta nell'iscrizione ci appaga la curiosità. L'impressione che l'iscrizione produce su chi la legge è dunque in realtà il frutto dell'azione così combinata di entrambi gli elementi: il monumento e l'iscrizione. L'epigramma letterario dovrà riprodurre

(1) G. E. LESSING, *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm, und einige der vornehmsten Epigrammatisten*, in *G. E. Lessings sämtliche Schriften hrsg. von K. Lachmann* 8. Bd., Berlin 1839, pp. 425-528. Lessing pubblicò questo scritto ad accompagnamento di una nuova edizione dei suoi epigrammi, nel 1771, nella prima parte di una seconda raccolta di *Vermischte Schriften*. L'opera appartiene dunque agli inizi dell'ultimo periodo della vita di Lessing, quando egli aveva accettato il lavoro di bibliotecario a Wolfenbüttel. Lo scritto risente dell'attività erudita del bibliotecario nelle quattro sezioni di contributi critici e filologici su Catullo, Marziale, i *Priapei*, l'*Antologia greca*, che seguono alla parte teorica.

(2) *Poetices lib. III cap. 126 ... An propter ipsam brevitatem, quasi nihil esset praeter ipsam inscriptionem?* (La citazione è tratta da Lessing, *op. cit.*, p. 426).

questo processo anche in mancanza del monumento. Esso dovrà quindi essere composto di due parti: la prima parte (« Erwartung ») corrisponde al monumento, ed ha la funzione di attrarre la nostra attenzione su di un oggetto e di risvegliare la nostra curiosità. La seconda parte (« Aufschluss ») corrisponde all'iscrizione, ed ha la funzione di appagare la nostra curiosità. Dal nome stesso dell'epigramma Lessing ha dunque dedotto la sua caratteristica essenziale: quella di essere costituito di due parti che stanno tra loro, rispettivamente, nel rapporto di *Erwartung* (« attesa ») e *Aufschluss* (« spiegazione », « chiarimento »). Lessing ritiene di essere in grado di stabilire di volta in volta, in base a questa norma, se una poesia è o non è un epigramma. Attraverso l'esame concreto del materiale epigrammatico, la norma, dedotta razionalmente, sarà confermata dall'esperienza se accerteremo che si strutturano conformemente ad essa quegli epigrammi che, intuitivamente, noi riconosciamo più vicini ad un *vollkommenes Sinngedicht* (p. 428). Si potrebbero concepire due sottospecie di epigrammi: quella degli epigrammi costituiti di sola *Erwartung* e quella degli epigrammi costituiti di solo *Aufschluss*. Ma in realtà in questi casi non si hanno, per Lessing, veri epigrammi. Un *Aufschluss* da solo è normalmente una massima, non un epigramma: l'epigramma richiede il dato occasionale che stimoli la curiosità. D'altra parte un'*Erwartung* da sola è un fatto nudo, un aneddoto. Se è carica di senso morale sarà una favola, un apologo, forme letterarie per le quali non si può parlare di *Erwartung* in senso proprio, perché l'*Aufschluss* è costantemente presente nel racconto del fatto, è contenuto nel racconto stesso: in esse la bipartizione esiste solo in astratto (p. 440). Lessing crede anche di poter dedurre dal nome stesso del genere, e quindi ancora dal confronto con il monumento e la relativa iscrizione, le caratteristiche formali essenziali delle due parti: l'*Erwartung* dovrà essere soprattutto unitaria, per potere essere colta con un solo sguardo come il monumento (3); l'*Auf-*

(3) Si potrà qui ricordare brevemente che, secondo la ben nota distinzione tra le arti figurative e le arti della parola elaborata da Lessing soprattutto nel *Laokoon*, la poesia si sviluppa nel tempo, mentre la pittura e la scultura si sviluppano nello spazio e sono puntuali rispetto al tempo. L'*Erwartung* dell'epigramma quindi, per poter produrre un'impressione simile a quella del monumento, dovrà cercare di dare un'impressione quanto più possibile puntuale. Di qui il principio dell'unità dell'*Erwartung*. Tale principio è però indipendente dall'effettiva lunghezza dell'*Erwartung*: il poeta è libero di stabilire a sua discrezione quante parole o quanti versi gli occorrono per produrre quella certa impressione unitaria (p. 442). Sul problema della lunghezza ideale dell'*Erwartung*, vedi più oltre.

schluss dovrà essere breve, come è breve l'iscrizione che deve essere letta dal viandante spesso affrettato. Anche le norme così dedotte sono confermate dall'esame concreto degli epigrammi: sono esse, ancora una volta, le norme che ci conducono *zu einem vollkommenen Sinngedicht* (p. 442).

A questa rigida determinazione delle norme del genere epigrammatico Lessing è indotto da quella genuina esigenza illuministica di dare chiarezza concettuale ai dati dell'esperienza, che lo aveva spinto altre volte a determinare, ad esempio, i limiti tra la poesia e la filosofia, o tra la poesia e le arti figurative, o ad affermare con particolare insistenza la validità delle distinzioni tra i vari generi della poesia drammatica, o a cercare di stabilire « l'essenza » della favola. Ma forse mai come in questo caso egli ha condotto la sua dimostrazione con tanto rigore logico e con un formalismo così esclusivo. Non soltanto appare subito evidente l'insussistenza (al di fuori di una concezione strettamente razionalistica del fatto linguistico) della derivazione della definizione normativa dal nome dell'oggetto da definire, ma la norma stessa risulta poi chiaramente inadeguata a spiegare le caratteristiche formali della grande maggioranza degli epigrammi greci e latini. Lessing infatti, nel fondare la sua teoria, in realtà aveva in mente soltanto la struttura degli epigrammi scommatici di Marziale, e degli epigrammi moderni che riprendevano, spesso con accentuazione in senso intellettualistico, i modi di quelli di Marziale, e pretendeva di fare di questa struttura la struttura necessaria di ogni epigramma, prescindendo dall'esame del concreto realizzarsi storico di quel genere letterario. Che nella sua teorizzazione Lessing avesse presenti soprattutto gli epigrammi scommatici di Marziale e dei suoi imitatori è provato non solo dall'esemplificazione da lui usata, che per l'epigramma antico è tratta prevalentemente da Marziale, ma soprattutto dalle parole con cui egli introduce la terza sezione delle sue *Anmerkungen*, dedicata all'esame di singoli problemi di esegesi marzialiana: « Marziale per primo si fece un'idea chiara e ben definita dell'epigramma, e a questa idea rimase costantemente fedele. Per quanto diversi possano essere i suoi epigrammi nei contenuti, essi sono però tutti perfettamente simili tra loro nella struttura interna (*innere Einrichtung*) » (p. 469). È chiaro che l'*innere Einrichtung* che sarebbe comune a tutti gli epigrammi di Marziale è proprio la bipartizione in *Erwartung* e *Aufschluss* illustrata sopra. Individuato così negli epigrammi scommatici di Marziale il fondamento della teoria lessinghiana (4), si spiega facilmente perché essa

(4) Il fatto, del resto evidente, che la teoria di Lessing si fonda soprattutto

non abbia avuto un'influenza rilevante negli studi sull'epigramma greco, per il quale si dimostrava chiaramente inadeguata (5), ed abbia avuto invece, come vedremo, una singolare fortuna tra gli studiosi di Marziale.

Nel caso di Marziale la teoria lessinghiana della bipartizione coglie in effetti una verità indiscutibile: è innegabile il fatto che la grande maggioranza degli epigrammi di Marziale presenta un'ultima parte (che può essere costituita da più versi, o, più spesso, da un verso solo, o addirittura da una sola parola), che ha una densità, una intensità espressiva particolare, che la distacca per il contenuto, o per certe soluzioni formali, o, generalmente, per entrambi gli aspetti, dal resto dell'epigramma. E d'altra parte questo importante fenomeno era stato già più volte notato, ben prima di Lessing. A differenza dei suoi predecessori, però, Lessing non si limita alla constatazione del fenomeno, ma cerca di interpretarlo, di dargli una ragione (6). Egli intende bene che le due parti non sono semplicemente giustapposte, ma sono anzi strettamente legate in un particolare rapporto, e cerca di stabilire quale sia tale rapporto. Lessing sente che l'articolarsi delle due parti nell'epigramma provoca nel lettore una *Folge von Empfindungen* (pp. 431 s.) e vede giustamente in essa l'elemento caratterizzante di questo genere letterario. E del resto proprio l'accentuazione dell'aspetto dinamico nell'epigramma gli premette di ricondurlo a maggior diritto nel campo specifico della poesia: per Lessing la poesia è soprattutto *Handlung*, azione che si sviluppa nel tempo. L'epigramma, che spesso è descrizione

su Marziale, è stato notato più volte. Cfr. tra gli altri J. KONT, *Lessing et l'antiquité*, Paris 1894, II, p. 64; K. BARWICK, *Martial und die zeitgenössische Rhetorik*, Berlin 1959, pp. 10 s.

(5) Può essere significativo il fatto che R. REITZENSTEIN non ne fa parola nella voce *Epigramm* da lui curata per la *Real-Encyklopädie*. Anzi lo stesso Reitzenstein, in *Epigramm und Skolion*, Gießen 1893, p. 103, aveva già espresso in forma assai decisa, quasi iperbolica, il suo dissenso dalla teoria lessinghiana: « Con tutto il rispetto per una grande figura, si deve peraltro affermare che la famosa definizione e la deduzione di Lessing non si adattano a nessuna età dell'epigramma, e meno di tutto al suo epigrammista ideale, Marziale ».

(6) Lessing stesso cita tre suoi predecessori: lo Scaligero, il Vavasour (1605-1681) e il Batteux (1713-1780). Molti altri ne ricorda HERDER, *Anmerkungen über das griechische Epigramm*, in *Sämtliche Werke hrsg. von B. Suphan* 15. Bd., Berlin 1888, pp. 337 s., ed altri ancora TH. ERB, *Die Pointe in der Dichtung von Barock und Aufklärung*, Bonn 1929, p. 65. I termini usati dai trattatisti ricordati in queste opere non sembrano presupporre una particolare interpretazione della bipartizione: cfr. Vavasour: *expositio* e *conclusio*; Ziegler (1685): *propositio* e *conclusio*; Morhof (1700): *narratio* e *acumen*; Meister (1726): *antecedens* e *consequens*.

di un monumento o di un oggetto, e che ad ogni modo anche per Lessing deve avere, nella prima parte, l'unità dell'immagine figurativa che si sviluppa nello spazio ed è puntuale rispetto al tempo (cfr. qui sopra, nota 3), si avvicina in certo modo alla pittura e alla scultura, ma nell'articolarsi delle sue due parti ritrova la dimensione della *Handlung* (7). Ed indubbiamente non è soltanto il suo carattere amante della mordacità, come è stato talora notato (8), ma è soprattutto questa esigenza di *Handlung* nella poesia, che induce Lessing a proporre come modello l'epigramma scomatico di Marziale e non gli epigrammi greci dell'età ellenistica, nei quali troppo spesso la poesia è pura descrizione (9).

(7) Lessing stesso ci avverte altrove che egli non intende l'azione nel senso « materiale » di successione di eventi, ma nel senso che « ogni lotta interna di passioni, ogni successione di pensieri diversi che si corrispondono l'uno all'altro, è un'azione » (*Abhandlungen über die Fabel*, 5. Bd., pp. 375 s. Lachmann). La connessione tra il momento dinamico dell'epigramma e il concetto lessinghiano di *Handlung* è già in KONT, *op. cit.*, II, p. 67. Ma si veda soprattutto P. RILLA, *Lessing und sein Zeitalter*, Berlin 1960, p. 319 « *Kraft, Erregung, Erwartung, Befriedigung*: sono tutti termini per un processo poetico attivo. Lessing porta anche nella poesia gnomica il tratto drammatico, così come già nel *Laokoon* egli ha posto tutta la poesia sotto il concetto di *Handlung* ».

(8) Cfr. tra gli altri J. KONT, *op. cit.*, II, p. 63; K. BORINSKI, *Lessing*, Berlin 1900, II, p. 27; W. OEHLKE, *Lessing und seine Zeit*, München 1919, I, pp. 146 s.

(9) Da quanto si è detto qui sopra si intende come per Lessing la ricerca di una norma necessaria del genere letterario non sia solo il frutto di una pura esigenza esteriore di classificazione, secondo l'eredità, intesa in senso rigido e restrittivo, del classicismo francese e delle sue rielaborazioni in ambiente tedesco (cfr. soprattutto il *Versuch einer kritischen Dichtkunst* di Gottsched). In Lessing la ricerca di una norma è soprattutto la ricerca di una struttura inerente al genere studiato, allo scopo di spiegarne la più intima natura. Si veda in proposito l'interessante ricostruzione dello sviluppo della teoria dei generi in Germania delineata in K. R. SCHERPE, *Gattungs poetik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1968. In particolare per Lessing cfr. pp. 113 ss. In questo caso, ad esempio, la norma, di eredità classicistica, della bipartizione, viene riesaminata a fondo nei suoi motivi ed acquista così un nuovo e più autentico fondamento per cui essa può diventare un vivo e rinnovato strumento di indagine che permette di penetrare nei modi precipui con cui l'epigramma esercita la sua particolare *Wirkung* sul lettore. Ritroviamo pertanto in questo ambito limitato quanto gli studiosi di Lessing concordano ormai nel ritenere a proposito di alcuni aspetti centrali della poetica lessinghiana. Mi riferisco soprattutto al problema della teoria drammatica di Lessing, nella quale l'insegnamento di Aristotele non è un'eredità inerte, ma, attraverso un originale riesame delle sue motivazioni, diventa strumento vivo di analisi. Cfr. O. MANN, *Lessing. Sein und Leistung*, Hamburg 1949, pp. 136 s.; P. CHIARINI, nell'introduzione alla *Drammaturgia d'Amburgo*, Bari 1956, pp. IX ss.; XLIII ss.; N. MERKER, *L'illuminismo tedesco*, Bari 1968, p. 252.

Ma se l'accentuazione di questo dinamismo interno, almeno nel caso di Marziale, è sicuramente opportuna, l'interpretazione che Lessing dà di questa particolare *Handlung* dell'epigramma è troppo rigida ed esclusiva anche limitatamente ai soli epigrammi scommatici di Marziale, in considerazione dei quali è stata formulata. Infatti la particolare relazione che esiste tra le due parti dell'epigramma non può essere ridotta in tutti i casi ad una semplice relazione di *Erwartung* e *Aufschluss*, di curiosità sollecitata e soddisfatta. Ma anche indipendentemente da questa pesante riduzione della tematica marzialiana sotto il comune motivo della curiosità (10), la teoria lessinghiana presenta un pericoloso formalismo nella misura in cui vuole ridurre la caratteristica di tutti gli epigrammi ad un unico tipo di struttura. Stabilire che l'elemento caratterizzante di tutti gli epigrammi di Marziale (qui prescindiamo dalla illegittimità della assunzione del preteso schema marzialiano a norma assoluta dell'epigramma, illegittimità su cui è inutile insistere) è una ed una sola certa struttura, secondo la quale si ha una prima parte che deve creare nel lettore una tensione emotiva, la quale a sua volta deve trovare soddisfazione nella seconda parte, può significare la riduzione dell'attività del poeta ad un atto di pura intelligenza costruttiva. Ad un'interpretazione di questo tipo inducono già gli stessi termini di *Erwartung* e *Aufschluss*, per cui entrambe le parti sono intese come funzioni di una struttura, ma non mancano, nello scritto lessinghiano, passi più espliciti. Ponendosi il problema di quale debba essere la lunghezza ideale dell'*Erwartung*, Lessing dice: « La regola fondamentale che si deve osservare riguardo alla lunghezza dell'*Erwartung* è che non si facciano ampliamenti come farebbe uno scolaro, che non si facciano ampliamenti tanto per fare un paio di versi in più, ma che ci si regoli sulla seconda parte, sull'*Aufschluss*, e si giudichi se e in che misura esso, grazie alla maggiore estensione dell'*Erwartung*, acquisti in chiarezza ed efficacia » (p. 443). L'*Erwartung*, dunque, come elemento di una struttura, non ammette ampliamenti che non siano strettamente funzionalizzati all'*Aufschluss*, e risulta quindi strettamente subordinata ad esso.

La stessa tendenza ad interpretare gli epigrammi di Marziale come

(10) Questa artificiosa riduzione del resto non ha avuto alcun seguito nella critica posteriore, e già HERDER, *op. cit.*, pp. 340 s. obiettava al Lessing che la curiosità è in certo modo propria di ogni genere di arte e di scienza, che deve interessare il fruitore e soddisfare il suo interesse. Ma guai a quella arte o a quella scienza che di null'altro fosse capace se non di suscitare e soddisfare la curiosità, questa che si può definire *die flüchtigste und flachste aller Bewegungen unsrer Seele*.

costruzioni intellettualistiche si rivela in un passo in cui Lessing si occupa di quel tipo di epigrammi in cui si può riconoscere più di un *Aufschluss* (pp. 449 ss.): « Al poeta più dotato può facilmente capitare di imbattersi, nel corso della composizione, in un buon *Aufschluss* ancor prima di essere arrivato a quello che si era proposto; oppure di scorgerne un altro, oltre a questo, che parimenti non vorrebbe lasciarsi sfuggire ». Sulla base di questo principio egli spiega la composizione dell'epigramma III 44 di Marziale. In esso l'autore è giunto all'*Aufschluss* in soli quattro versi, ma si tratta di un *Aufschluss* poco chiaro, « e poiché al di là di una perifrasi chiarificatrice di esso (la quale già di per sé poteva piacere molto) egli prevedeva un nuovo *Aufschluss*, osò fare della fine già raggiunta un semplice punto di sosta, per muovere di là verso un nuovo termine, o, se si preferisce, proprio verso quel termine che egli aveva soltanto rinviato in avanti ». L'*Aufschluss* costituisce dunque l'occasione, il motivo in vista del quale si crea l'*Erwartung*, e così, ad esempio, il quadro vivacissimo, drammaticamente colorito di un personaggio che Marziale ci offre in III 44, può anche piacere in se stesso, ma in realtà è introdotto solo come spiegazione di un *Aufschluss* poco chiaro, o come preparazione di un altro *Aufschluss* che non ci si vuol lasciar sfuggire perché particolarmente brillante. Molto significativo è un passo in cui Lessing dichiara di non voler identificare l'*Aufschluss* da lui richiesto negli epigrammi, con la *pointe* così come è tradizionalmente intesa. A meno che per *pointe*, anziché una facezia, non si intenda « quel pensiero in funzione del quale (*um dessen willen*) viene suscitata l'*Erwartung*, e che naturalmente deve stare dopo l'*Erwartung*, alla fine dell'intero componimento, e che non può non distinguersi da tutti gli altri pensieri che sono lì solo per causa sua (*nur seinetwegen*) » (p. 455). Trattando dei distici di Catullo, Lessing nega ad essi il nome di epigrammi, « perché dipende strettamente da questa che i retori chiamerebbero struttura entimematica (*enthymematische Einrichtung*), se una composizione può avere il nome di epigramma, e non semplicemente dall'arguzia della conclusione » (p. 461). L'uso del termine sillogistico sottolinea ancora una volta il carattere di costruzione intellettualistica che Lessing tende a dare all'epigramma (11). Questi passi, e in particolare l'interpretazione ricordata sopra di Mart. III 44, ci fanno in definitiva capire come il genuino interesse realistico che Marziale dimostra in tanti suoi epigrammi, e particolarmente nelle

(11) Un'allusione alla costruzione sillogistica c'era anche nei termini *antecedens* e *consequens* usati dal Meister; cfr. nota 6.

parti descrittive di scene, personaggi, ambienti, tenda ad essere sacrificato alla preponderante importanza attribuita alla struttura, e a ridursi a elemento del gioco di attesa e soddisfacimento dell'attesa.

Un rigoroso rifiuto di ogni elemento non funzionalizzato alla struttura Lessing lo aveva già espresso in termini non dissimili per la favola, genere letterario in cui si pone il problema di una bipartizione tra la narrazione di un'azione e il suo significato morale. In questo caso (cfr. quanto si è detto sopra a p. 216) la bipartizione non è reale, perché l'azione si presenta costantemente come l'incarnazione del principio morale, il quale quindi è sempre interno all'azione narrata, ed è inessenziale che esso sia poi esplicitamente espresso in una sezione della favola (la « morale »). Lessing, alla vena ricca e rigogliosa di La Fontaine, opponeva come modello la scarna semplicità di Esopo, nelle cui favole ogni tratto è immediatamente significativo del messaggio etico. Lessing sente che nell'epigramma l'aspetto centrale non è la comunicazione di un contenuto etico (anche se talora tende a fare dell'epigramma una sorta di poesia gnomica legata al dato occasionale), e cerca un rapporto diverso tra le due parti. L'*Aufschluss* gli appare così come una massima, che però, essendo legata all'esperienza del particolare, non ha carattere di fastidiosa pedanteria: in questo caso la dipendenza dell'*Erwartung* dall'*Aufschluss* sarà nei termini di verità morale-esempio, in modo in fondo non troppo dissimile dalla favola. Oppure, come abbiamo visto, l'*Aufschluss* si presenta più genericamente come quel pensiero che assoggetta a sé ogni elemento dell'*Erwartung*: qui chiaramente il rapporto è più sfuggente e non facilmente definibile. Abbiamo già osservato la fragilità della semplice riduzione a rapporto di curiosità suscitata e appagata.

Nella teorizzazione dell'epigramma, come in quella della favola, Lessing va dunque in cerca dell'essenza (*Wesen*) del genere, ed esclude poi dal concreto contesto delle favole o degli epigrammi quegli elementi che non siano strettamente « favolistici » od « epigrammatici », indipendentemente dal fatto che nel realizzarsi storico del genere letterario si siano introdotti di volta in volta negli epigrammi e nelle favole, come elementi integranti, a seconda delle tendenze, dei caratteri, dei condizionamenti storici dei singoli autori, elementi diversi: descrittivi, narrativi, lirici, oratori, drammatici, ecc. E nel caso dell'epigramma, come nel caso della favola, in questa rigida determinazione del genere letterario, l'esigenza di chiarezza concettuale è insieme esigenza di chiarezza e nitore formale, esigenza di gusto neoclassico di fronte alla tradizione barocca. Ciò è più evidente nel caso della favola, in cui si propone come modello la semplicità esopica, che non

nell'epigramma, in cui si ricerca la norma in un poeta latino della decadenza, per molti aspetti piú vicino al gusto barocco che al gusto neoclassico. Ma in realtà anche nella teorizzazione dell'epigramma Lessing muove sulla stessa linea. L'epigramma barocco aveva esasperato, sia nella teoria che nella pratica poetica, l'importanza della *pointe* intesa come l'arguzia spiritosa, il curioso gioco finale. Una concezione dell'epigramma in cui la *pointe* sia intesa come un pensiero cardine a cui fanno riferimento tutti gli elementi della composizione, ci offre un organismo piú compatto ed unitario (12), e se pur tende a riportare a schematismi intellettualistici, oppone però un deciso rifiuto ad un epigramma che sia soltanto una continua ricerca del *Witz* (13). Certamente gli epigrammi composti dallo stesso Lessing sono nella grande maggioranza epigrammi a *pointe* e quel pensiero cardine di fatto va generalmente inteso come un'arguzia, ma la teorizzazione lascia spazio ad una visione piú ampia dell'epigramma, e costituisce un importante sviluppo delle teoriche barocche verso la piú complessa e articolata teorizzazione di Herder (14).

Herder, in una recensione apparsa poco dopo la pubblicazione del saggio lessinghiano (15), e poi, con maggiore ampiezza, nelle *Anmerkungen über das griechische Epigramm* (16), mette in evidenza alcuni dei piú gravi limiti della teoria del suo predecessore. La sua coscienza di

(12) Significativa di questa esigenza di linearità e unitarietà nella composizione è anche la scarsa simpatia che Lessing dimostra per gli epigrammi con piú di un *Aufschluss*, in aperta contrapposizione al Wernicke (p. 451), epigrammista tedesco operante agli inizi del '700 e ancora molto legato al gusto barocco.

(13) È significativo il fatto che proprio in uno dei piú tipici rappresentanti del gusto neoclassico francese, nel Batteux, troviamo una definizione della *pointe* come « pensiero cardine ». Batteux distingue nell'epigramma *l'exposition du sujet, de la chose qui a produit ou occasioné la pensée e la pensée même, ce qu'on appelle la pointe, c'est à dire ce qui pique le lecteur, qui l'intéresse* (*Principes de la Littérature, Nouvelle Edition, Paris 1764, III, p. 426*). Lessing stesso cita questa definizione del Batteux (p. 430), ma forse non le concede sufficiente attenzione, confutandola piú sulla base della poco felice esemplificazione che l'autore adduceva, che non per reali carenze teoriche ad essa intrinseche.

(14) Cfr. TH. ERB, *op. cit.*, pp. 20 ss.

(15) La recensione fu pubblicata nella *Allgemeine Deutsche Bibliothek* 1772, XVII 2. Cfr. vol. 5, pp. 338 ss. Suphan.

(16) Lo scritto herderiano è diviso in due sezioni, ciascuna destinata ad accompagnare una raccolta di *Blumen aus der griechischen Anthologie*: la prima sezione, *Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm*, apparve nel 1785, nella prima raccolta di *Zerstreute Blätter*. La seconda sezione, *Anmerkungen über das griechische Epigramm*, apparve nel 1786, nella seconda raccolta degli *Zerstreute Blätter*. Cfr. vol. 15 Suphan, pp. 205-221 e 335-392.

« protoromantico », meno fiducioso nella validità delle classificazioni razionalistiche, piú incline ad una valutazione storica dei propri oggetti di indagine, piú coerentemente impegnato nel ricercare le origini delle forme letterarie nella cultura greca, ha buon gioco nel criticare il metodo deduttivo della dimostrazione lessinghiana, nel sottolinearne certe angustie, e nel contrapporre al modello latino proposto dall'autore del *Laokoon*, il ben diverso modello degli epigrammi greci di età ellenistica, per dimostrare la parzialità e il poco fondamento storico della norma da lui stabilita. Herder vede la forma originaria dell'epigramma nella semplice rappresentazione di un dato occasionale: *die poetische Exposition eines gegenwärtigen oder als gegenwärtig gedachten Gegenstandes* (p. 344). È questa la forma che egli considera migliore, ma non pretende che sia l'unica forma possibile dell'epigramma. Infatti « non tutti gli oggetti sono tali che basti soltanto la loro presentazione perché agiscano sull'intelletto o sul cuore: per altri si devono aggiungere parole di spiegazione che indichino la direzione in cui va colto l'oggetto, o ne sviluppino il significato » (p. 355). Nascono così altri sei tipi di epigrammi che si differenziano a seconda del rapporto che intercorre tra la *Darstellung* del dato occasionale e la *Befriedigung* (Herder rifiuta i termini lessinghiani che presuppongono come sentimento fondamentale quello della curiosità: alla sua critica su questo punto della teoria lessinghiana abbiamo già fatto cenno sopra, nota 10). Si intende che non sono solo i nomi delle due parti a cambiare: l'interesse centrale si sposta dalla seconda parte (l'*Aufschluss* di Lessing), alla prima (l'*Erwartung* di Lessing). L'epigramma non è costituito da un certo pensiero, cui si premette un'adeguata preparazione, ma è anzitutto rappresentazione di un oggetto, narrazione di un fatto, manifestazione di un sentimento. La seconda parte è il mezzo con cui il poeta può indicare al lettore quale sia l'esatta interpretazione e il corretto punto di vista con cui si deve intendere la prima parte. Significativo è il confronto con le arti figurative: « l'artista che lavora per l'occhio deve operare in considerazione di un punto di vista, e scegliere per esso il momento in cui rappresentare il suo oggetto. Ciò che per l'artista è questo punto di vista (dall'esterno) o il momento di questo oggetto (dall'interno) è la *pointe* per l'epigramma: il punto di vista da cui deve essere colto nella sua luce l'oggetto, e in considerazione del quale dunque l'epigramma si svolge dall'inizio alla fine; oppure, se è epigramma sentimentale, il momento della sua energia, l'ultimo acuirsi in un punto della sua forza » (p. 376).

L'*Aufschluss* diventa il rivelarsi del punto di vista da cui è

stata colta l'*Erwartung*, o, negli epigrammi piú propriamente sentimentali, il momento dell'energia, il punto di forza del sentimento (indipendentemente dal fatto che esso sia alla fine dell'epigramma o in altra posizione, cfr. p. 378). Herder ha cosí conservato all'epigramma la caratteristica essenziale della dinamicità interna vista da Lessing, ma non ha preteso di ridurla ad un unico, rigido schema: la sua stessa divisione in sette classi non ha la pretesa di abbracciare tutte le forme possibili dell'epigramma. Ma ciò che piú conta è che Herder ha ritrovato, su basi piú profonde, al di là della bipartizione, l'unità del componimento (17). Nell'epigramma come egli lo ha concepito, infatti, ogni elemento della prima parte risulta, come in Lessing, strettamente subordinato alla seconda, ma non in conseguenza di un principio costruttivo meccanico che attui il rapporto tra le due parti, bensí per il fatto che la seconda parte non è che il manifestarsi in forma esplicita di quell'orientamento della visione che già condizionava la rappresentazione dell'oggetto nella prima parte e che nella rappresentazione stessa era perciò implicito. Il critico romantico recupera cosí la dimensione lirica dell'epigramma, che diventa un frutto del libero atteggiarsi dell'autore verso il suo oggetto di rappresentazione colto nella puntualità e nella viva efficacia di un suo unico aspetto (*zu einem einzigen Punct der Wirkung*, p. 373). A questo proposito Herder ribadisce perciò l'opportunità già segnalata da Lessing, che la tecnica dell'epigramma, dovendo dare un'impressione puntuale, si avvicini, in certo modo a quella delle arti figurative (18).

Herder accusa Lessing di avere svolto la sua teoria *nur objektiv*, ossia come se si trovasse di fronte ad un oggetto statico da classificare. La teoria dell'epigramma deve essere sviluppata *subjektiv*: il critico, per mettere pienamente in luce il suo oggetto di indagine, deve essere soggettivamente disponibile per tutti i piú vari senti-

(17) Il concetto dell'opera d'arte come fatto unitario e «organico» è, come è noto, una conquista del romanticismo. Cfr. al riguardo R. WELLEK, *Storia della critica moderna (1750-1950)*, trad. it., Bologna, I (1958), pp. 4 s. In particolare per l'acquisizione di questo concetto in Herder si veda A. NIVELLE, *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin 1960, pp. 160 ss. e soprattutto pp. 164 s. Herder dà prova di aver ben inteso questa esigenza in un ambito non molto lontano da quello qui considerato: nei *Briefe über das Lesen des Horaz* egli ammonisce il lettore di Orazio a considerare ciascuna ode come un tutto con un inizio, un centro e una fine; come un unico quadro in cui si rappresenta una *geistige Situation* e in cui si possono riconoscere *Standpunkt, Laufbahn, Ziel*, del procedere dell'idea centrale (*Fortgang der Idee*). Cfr. vol. 24 pp. 203 s. Suphan.

(18) Cfr. quanto si è detto sopra, nota 3 e p. 219.

menti che esso può far nascere (e, nel caso dell'epigramma, non limitarsi alla semplice curiosità soddisfatta) (19) e dovrà insieme far penetrare il suo sguardo nella storia dell'intero genere letterario (20).

Questa revisione « romantica » di una concezione classicistica dell'epigramma, dando un senso più profondo della bipartizione, e insieme rivendicando la sostanziale unità del componimento (elemento, questo, cui non sapremmo rinunciare), ci permetterebbe ora, con rinnovata coscienza dell'importanza di uno studio « retorico » delle tecniche letterarie, di riprendere in esame il problema della struttura degli epigrammi di Marziale con maggiore aderenza alla vitalità del fatto poetico. L'insegnamento di Lessing sarebbe, a questo punto, nuovamente prezioso, così come in ogni ramo delle scienze storiche e letterarie l'eredità del classicismo si mostra ora spesso feconda, a patto però, evidentemente, che si presuppongano assimilati certi punti fondamentali dell'esperienza romantica. Nel campo degli studi su Marziale, invece, e più particolarmente nel caso dei suoi epigrammi scommatici, l'influenza di Lessing ha continuato ad operare nei termini più rigidi del suo schematismo intellettualistico, come se le esigenze che già Herder aveva prospettato non trovassero una reale rispondenza almeno nella parte più tipica dell'opera dell'epigrammista latino.

Questa vita tenace, se pur poco più che sotterranea, della teorizzazione lessinghiana, è legata alla fortuna dei suoi due termini più significativi, e cioè i termini di *Erwartung* e *Aufschluss*. Essi, come credo risulti chiaro dalle pagine precedenti, non si giustificano al di fuori di una interpretazione rigidamente intellettualistica della poesia di Marziale, e anzi di una simile visione accentuano proprio i caratteri più restrittivi, in quanto fanno riferimento esclusivo al sentimento della curiosità. E benché l'interpretazione lessinghiana, come credo di aver dimostrato, sia strettamente legata alla problematica critica dell'illuminismo, e quindi possa difficilmente soddisfare le esigenze maturate successivamente, i due termini riappaiono continuamente nella letteratura critica tedesca a caratterizzare gli epigrammi scommatici di Marziale, sia negli studi specialistici, sia nei trattati di storia letteraria e nei profili più generali del nostro autore.

(19) Come è noto per Herder compito precipuo della critica è appunto il *nachempfinden*.

(20) Herder ha già chiara coscienza del fatto che la teoria di un genere letterario va cercata nella sua storia. Cfr. K. R. SCHERPE, *op. cit.*, pp. 234 ss. Le fondamentali obiezioni metodologiche alla teoria lessinghiana dell'epigramma che abbiamo qui ricordate sono contenute nella recensione citata allo scritto di Lessing, vol. 5 p. 344 Suphan.

Per rendersi conto del fatto che l'uso di questi due termini comporta, in linea di massima, un'interpretazione intellettualistica della poesia di Marziale, converrà esaminare, a titolo di esempio, quanto si può leggere in alcune opere a carattere specialistico. Gustav Friedrich, in un suo articolo sui rapporti tra Seneca e Marziale (21), non solo usa correntemente i termini lessinghiani, ma ci fa capire anche per altra via che egli intende l'epigramma di Marziale in modo assai affine a come lo intendeva Lessing. Egli, infatti, avendo notato che molti *Aufschlüsse* di Marziale corrispondono a *sententiae* senecane, spiega così il processo compositivo di Marziale: « Marziale trovava in Seneca un 'Aufschluss' adatto ad un epigramma, e componeva un' 'Erwartung' da porgli davanti » (22). Ritroviamo dunque un'interpretazione del modo di comporre di Marziale identica a quella che Lessing aveva delineato a proposito di Mart. III 44 (23): viene infatti esplicitamente affermata una sorta di priorità dell'*Aufschluss* rispetto all'*Erwartung*, nel senso che quest'ultima si considera concepita e composta solo in conseguenza e in funzione della prima parte. Sia nella terminologia, sia nella concezione dell'epigramma, si richiama esplicitamente al Lessing anche Otto Gerlach, nel suo studio sull'*ἀπροσδόκητον* in Marziale (24). Egli, richiamandosi al Reitzenstein (25), esprime delle riserve sulla possibilità che lo schema di Lessing si adatti alla varietà della produzione di Marziale, ma lo considera sostanzialmente valido limitatamente agli epigrammi con *ἀπροσδόκητον* di cui si deve occupare e che effettivamente sono costruiti, di solito, in modo alquanto artificioso. Nel suo latino egli traduce i termini tedeschi con *descriptio* e *conclusio*: si tratta di termini che, più generici di quelli di Lessing, sono forse più adeguati, come quelli dei trattatisti prelessinghiani, ricordati qui sopra alla nota 6. Ma Gerlach poi considera sempre la *descriptio* in funzione della *conclusio*, nel senso che la descrizione è fatta solo per trarre il lettore in inganno, perché con più forza lo colpisca l'*ἀπροσδόκητον* finale. Ancora una volta quindi, tutte le parti descrittive della poesia di Marziale sono subordinate allo schema di un gioco intellettualistico. Anche per Gerlach poi (p. 5), è proprio questa *ratio compositionis* la caratteristica più

(21) G. FRIEDRICH, *Zu Seneca und Martial*, «Hermes» 45 (1910), pp. 583 ss.

(22) G. FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 586.

(23) Vedi sopra p. 221.

(24) O. GERLACH, *De Martialis figurae ἀπροσδόκητον quae vocatur usu*, Diss. Jena 1911.

(25) Cfr. il passo di *Epigramm und Skolion* riportato qui sopra, nota 5.

saliente dell'epigramma di Marziale, e la ragione della sua fama e del suo influsso sull'epigramma moderno.

Tralasciando altri casi meno significativi, sarà opportuno ora prendere alcuni esempi proprio dai piú classici repertori, per far vedere come la terminologia lessinghiana, e, nel fondo, la ragione interpretativa che le è sottesa, sembrano costituire quasi un dato acquisito nella filologia tedesca (26). Nella prima grande sintesi della letteratura romana che ci offre l'Ottocento tedesco, il *Grundriss* del Bernhardy, si parla, a proposito della composizione degli epigrammi di Marziale, di una sorta di *Mechanismus* che si ripete pur nella grande varietà degli argomenti (27), e si dice che, se molti sono i pregi di Marziale, la sua arte poetica consiste però nel fatto che egli sa abilmente creare tensione e sorpresa nel lettore, *indem Erwartung und Aufschluss in schlagender Kürze kontrastieren* (28). Il Ribbeck, nella *Geschichte der römischen Dichtung*, dice che Marziale possiede da maestro l'arte della composizione dei suoi epigrammi: spesso si tratta della risposta spiritosa ad una domanda, della soluzione di un indovinello, di un'*Erwartung* e un *Aufschluss*, per usare le espressioni di Lessing... (29). Nel breve profilo di Marziale che il Friedländer premette alla sua edizione commentata, leggiamo che il nostro autore è ricco di pregi, ma in primo luogo è unico nella maestria con cui nei suoi epigrammi suscita l'*Erwartung* del lettore, la tiene desta, la tende, per sorprenderlo

(26) Già il Norden, in una conferenza sull'attività filologica di Lessing, tenuta a Berlino nel 1929, affermava che la caratterizzazione di Marziale, delineata nello studio che il grande maestro tedesco aveva dedicato all'epigramma, doveva considerarsi insuperata, e osservava che frasi tratte da quello scritto venivano ripetute in molte opere tedesche di storia della letteratura latina. Cfr. ED. NORDEN, *Lessing als klassischer Philologe* (1929), in *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*, Berlin 1966, p. 630.

Linee di interpretazione analoghe si possono a volte riconoscere anche al di fuori della tradizione tedesca, ma in termini meno rigidi. Cfr. ad es. G. BOISSIER, *Le poète Martial*, in *Tacite*, Paris 1912⁴, p. 300 *Comme l'intérêt y est surtout dans le trait qui la termine* (sc. *la petite pièce*), *le poète y prépare d'avance son lecteur, et, dès le début, tout se dirige vers la piqure finale. Cette façon de procéder, qui est dans toutes un peu la même, risque à la longue de les faire paraître monotones...*

(27) Il Bernhardy riecheggia in queste parole il passo di Lessing (p. 469 Lachmann) che abbiamo riportato sopra, a p. 217.

(28) G. BERNHARDY, *Grundriss der Römischen Literatur*, Braunschweig 1862⁴, p. 621. La prima edizione del *Grundriss* fu pubblicata a Halle nel 1830.

(29) O. RIBBECK, *Geschichte der römischen Dichtung*, III, Stuttgart 1892, p. 284.

poi nel finale (*Schluss*), con tanta piú efficacia (30). Nella storia letteraria di Schanz-Hosius leggiamo che gli epigrammi di Marziale raggiungono la perfezione per la loro capacità di richiamare l'attenzione del lettore su di un oggetto, di tener tesa la sua *Erwartung* e di appagarlo con un inatteso *Aufschluss* (31). Come si vede da questi esempi, la terminologia lessinghiana è ripresa talora senza nemmeno un richiamo al suo autore: la definizione del grande maestro tedesco diventa la caratterizzazione sicura e incontestabile degli epigrammi scommatici di Marziale, e soprattutto di quelli in cui entra in gioco un elemento di sorpresa.

Particolarmente sensibile è l'influenza di Lessing nella voce « Marziale » curata dallo Helm per la *Real-Encyclopädie*, voce che nella recente bibliografia marzialiana rappresenta la monografia piú completa e informata (32). Lo Helm cita molto spesso Lessing, ne usa continuamente la terminologia, e, ciò che piú conta, sulla scia di Lessing, continuamente mostra di considerare gran parte dei procedimenti stilistici di Marziale, ed in particolare anche l'ampliamento dell'*Erwartung*, soltanto come mezzi funzionalizzati alla creazione di una adeguata tensione nel lettore (33). Una significativa testimonianza della diffusione che i due termini lessinghiani hanno avuto in Germania, ci è offerta infine dal Barwick, nel suo recente studio sui rapporti tra Marziale e la retorica contemporanea. Egli, come vedremo in seguito discutendo i risultati della sua ricerca, non accetta se non con ampie riserve l'interpretazione lessinghiana della bipartizione dell'epigramma, ma osserva che i termini di *Erwartung* e *Aufschluss* sono divenuti ormai di uso comune, e ritiene quindi di doverli adottare, pur considerandoli poco appropriati (34).

(30) *M. Valerii Martialis epigrammaton libri mit erklärenden Anmerkungen von L. Friedländer*, Leipzig 1886, p. 20.

(31) M. SCHANZ - C. HOSIUS, *Geschichte der Römischen Literatur*, 2. Teil, München 1935, p. 553.

(32) R. HELM, *R. E. Pauly-Wissowa*, 2. Reihe, 15. Halbband, Stuttgart 1955, coll. 55-85.

(33) Alcune espressioni dello Helm sono, in questo senso, veramente significative. Cfr. in particolare col. 73 « Nelle composizioni piú lunghe l'«*Erwartung*» richiesta da Lessing viene accresciuta per mezzo di un'ampia esposizione; quanto piú a lungo è differito l'*Aufschluss*, tanto maggiore diventa la tensione... Un mezzo per risvegliare l'*Erwartung* è l'impiego frequente di *quaeris, requiris...* » segue un lungo elenco di varie forme retoriche: le ripetizioni, le iperboli, le comparazioni mitologiche... tutto sarebbe rivolto ad aumentare la tensione nel lettore.

(34) K. BARWICK, *op. cit.*, p. 4, n. 1.

Il fatto che da parte di questi filologi ci si induca tanto spesso a sottolineare, più o meno consapevolmente, con l'uso della terminologia lessinghiana, il carattere intellettualistico della poesia di Marziale, non può certo stupire. Da un lato infatti Marziale, come diremo più ampiamente in seguito, si presta ad un'interpretazione in questo senso, e d'altra parte non dobbiamo dimenticare che nella filologia tedesca dell'Ottocento, fino agli inizi del Novecento, era pur sempre operante la tendenza a considerare i frutti della poesia latina come rielaborazioni, in generale più artificiose, delle forme originali, più pure e più semplici della letteratura greca. In questo quadro si poteva inserire assi bene un Marziale che, in conformità alla teoria lessinghiana, costruisce i suoi epigrammi secondo una struttura costante, non senza un certo artificio. All'epigrammista romano veniva in realtà sempre riconosciuta una sostanziale originalità nella rielaborazione dei modelli greci, originalità che però non escludeva, e anzi implicava, una particolare accentuazione nell'uso degli artifici retorici, particolarmente per quanto riguarda i modi di costruzione degli epigrammi. Ed è infatti proprio questa la linea di dimostrazione perseguita nei principali studi sui rapporti tra Marziale e l'epigramma greco (35).

Che l'originalità di Marziale di fronte ai suoi modelli consista soprattutto nella particolarissima tecnica secondo la quale egli costruisce i suoi epigrammi, è affermato con maggiore insistenza in una originale rielaborazione della teoria lessinghiana che è stata condotta nell'ambito dello strutturalismo danese da Jens Kruuse, autore di un ampio articolo intitolato appunto *L'originalité artistique de Martial* (36). Il Kruuse prende l'avvio da un confronto puntuale tra alcuni epigrammi scommatici di Marziale sicuramente imitati dal greco, e i rispettivi modelli. Il confronto rivela due tendenze costanti nelle rielaborazioni di Marziale: la tendenza ad accentuare il realismo della rappresentazione, e la tendenza a preparare con cura sapiente

(35) In particolare E. PERTSCH, *De Valerio Martiale Graecorum poetarum imitatore*, Diss. Berlin 1911, insiste molto (pp. 39 ss.) sul carattere artificioso e 'retorico' della poesia di Marziale rispetto ai modelli greci, specialmente per i modi raffinati con cui egli costruisce gli epigrammi (cfr. p. 56). Tracce di questa impostazione anche in K. PRINZ, *Martial und die griechische Epigrammatik*, Wien und Leipzig 1911, che, ad es., a p. 24, contrappone a quanto c'è di *einfach* e di *natürlich* nell'originale, quanto di *gekünstelt* e di *erklügelt* c'è nell'imitazione di Marziale. Notiamo per inciso che anche il Prinz usa a volte la terminologia lessinghiana (cfr. pp. 24 e 26).

(36) J. KRUISE, *L'originalité artistique de Martial. Son style, sa composition, sa technique*, « Classica et Mediaevalia » 4 (1941), pp. 248 ss.

la *pointe* finale. In queste due tendenze si esprimono le esigenze di due tipi fondamentali del comico: l'*humour perceptionnel* e l'*humour intellectuel* (37). Il primo si attua con l'azione dell'impressione sensoriale sulla coscienza in fase di inattività: esso è dato da immagini risibili sulle quali è attratta la nostra attenzione attraverso vari mezzi poetici, tra i quali fondamentale è la metafora (ed infatti questo tipo del comico può essere chiamato anche *humour poétique* o *humour métaphorique*). L'*humour intellectuel* invece implica l'attività della coscienza: il pensiero, condotto, nel suo attivo esplicarsi, su certe vie, giunge ad un punto diverso da quello che si aspettava. Ne deriva il dispiacere della delusione, ma, quando questa delusione è scherzosa, abbiamo un'esperienza comica. Marziale è abilissimo nel creare immagini comiche, nel senso dell'*humour poétique*, ma solo eccezionalmente i suoi epigrammi si limitano a questa categoria del comico: in realtà « il merito capitale e l'originalità artistica di Marziale consistono nell'aver compreso e nell'aver saputo sfruttare magistralmente nella sua poesia tutte le possibilità implicite nell'*humour intellectuel* » (p. 271). I suoi epigrammi sono costruiti secondo uno schema fisso che corrisponde esattamente al processo psicologico dell'*humour intellectuel*. Una prima parte suscita nel lettore l'interesse emozionale per l'oggetto dello scherzo (e in questa prima parte ha modo di esplicarsi, nelle sue varie forme, l'*humour poétique*). Questa prima parte conduce il pensiero del lettore più lontano possibile su una certa via. « *Alors suit avec une grande soudaineté et une clarté absolue un revirement qui empêche complètement la pensée du lecteur d'arriver à la réponse à laquelle, suivant son habitude d'anticipation, il s'était déjà préparé; par là il éprouve juste au moment où son attente était poussée à l'extrême, une déception comique, mais il trouve peu après sa satisfaction au fait que sa pensée n'a pas seulement manqué ce qu'elle cherchait, mais qu'au contraire elle a obtenu une autre (et meilleure) vérité à la place de celle qu'elle avait perdue* » (p. 269 s.). Lo schema dell'epigramma di Marziale risulta pertanto formato di questi elementi: *intérêt, plausibilité, soudaineté, clarté, allure, déception comique, nouvelle satisfaction* (p. 270). Marziale è naturalmente portato ad esprimersi in conformità a questo schema, ma tale schema è, in realtà, la prima realizzazione letteraria, nella storia della letteratura universale, di qualcosa di fondamentale nell'animo umano. Lo schema

(37) In questa sede non discuto i cenni, del resto assai brevi, che Kruuse dà sul fondamento psicologico di tale distinzione. Mi limiterò a discutere le implicazioni di tipo letterario e poetico che l'autore vi connette.

ideale dell'epigramma è lo schema di una forma del comico: « *Chaque trait d'esprit dans toute la littérature universelle est construit selon le schéma ci-dessus cité. La forme épigrammatique, telle que Martial l'a formée, est tout simplement identique au bon mot à pointe* (38) » (p. 273).

La teoria di Kruuse rivela chiaramente, nell'impostazione rigidamente razionalistica, molta affinità con quella di Lessing. Lessing aveva assunto arbitrariamente a schema universale dell'epigramma lo schema di un certo numero di epigrammi scommatici di Marziale, inteso nel senso restrittivo di costruzione atta a creare curiosità e a soddisfarla. Kruuse, con un'ulteriore arbitraria limitazione, prende come schema generale del genere letterario lo schema dei pochi epigrammi marzialiani con ἀπροσδόκητον. La maggiore rigidità dello schematismo dello strutturalista moderno esaspera, e rende quindi più evidenti, le contraddizioni e i limiti che già avevamo individuato nella tesi del razionalista settecentesco. Anzitutto il complicarsi e l'irrigidirsi dello schema richiesto, come condizione essenziale, ad ogni epigramma, fa realmente dell'attività poetica di Marziale una artificiosa e intellettualistica tecnica di composizione in cui si perde la sincerità del suo interesse realistico. Già a proposito dell'interpretazione lessinghiana di Mart. III 44 avevamo notato che le descrizioni realistiche si riducevano a funzioni di un certo schema compositivo, a momenti della creazione di un certo processo mentale. I riecheggianti di Lessing che sopra abbiamo ricordato, non sembravano aver coscienza di questa conseguenza estrema, ma inevitabile, della tesi del maestro illuminista, e in genere, pur considerando la costruzione di un'*Erwartung* e un *Aufschluss* l'aspetto più significativo degli epigrammi di Marziale, non arrivavano a negare il suo vivo senso realistico. Kruuse invece ha ben chiari i termini di questa situazione: egli illustra in alcune analisi di grande interesse le tecniche e i pregi del realismo di Marziale, realismo, anzi naturalismo, grazie al quale Marziale occupa, con Petronio, un posto unico nella letteratura latina imperiale, ma fa poi a sua volta di questo realismo (che si attua nei termini dell'*humour poétique*) il momento di uno sviluppo mentale prefissato. Funzione della rappresentazione realistica è esclusivamente di creare nel lettore l'interesse per l'oggetto dello scherzo, interesse che è necessario alla buona riuscita del gioco. Come Lessing egli, quindi, divide sostanzialmente l'epigramma in due parti (p. 279), e fa della prima un

(38) La definizione del Kruuse coincide (e il fatto non è certo casuale) con quella celebre di Boileau, per cui l'epigramma « *n'est souvent qu'un bon mot, de deux rimes orné* » (*Art poétique*, II 104).

momento di preparazione alla seconda. Come Lessing, egli pretende che la prima parte sia commisurata dalla seconda, ed è in ciò così rigido da sostenere, ad esempio, che la bellissima rappresentazione di una cena che Marziale ci offre in III 82 è in realtà un epigramma mal riuscito, perché la parte descrittiva è troppo lunga come preparazione ad una *pointe* in verità piuttosto mediocre (p. 295). Come Lessing usava, a proposito dello schema epigrammatico, un termine retorico mutuato dalla logica (*enthymematisch*), così Kruuse parla di posizione di problema e relativa soluzione (p. 252), e di *sectionnement logique* (p. 253). E Kruuse giunge coerentemente fino ad un'esplicita negazione di un vero realismo di Marziale: « ... *d'un point de vue littéraire Martial-quoique d'un grand intérêt pour l'histoire de la civilisation- n'est pas intéressant, parce qu'il donne ces tableaux détaillés, si clairs et si riches, de la vie romaine dans ses formes multiples. Il trace au contraire ces tableaux, parce qu'il veut intéresser et qu'il en a besoin pour former la base d'un procédé bien à lui. Ils constituent un élément indispensable à la technique logique et consciente de son humour* » (p. 254).

Un'impostazione così schematica del genere letterario epigrammatico porta ad un'altra importante conseguenza, implicita già nella teorizzazione lessinghiana, e drasticamente affermata negli sviluppi datile dal Kruuse: la riduzione del genere epigrammatico al solo epigramma scommatico, e, nel caso di Marziale, la frattura tra la sua attività scommatica e quella non scommatica. Si rinnova, infatti, nel moderno strutturalista la tendenza già segnalata nel razionalista settecentesco, a ricercare l'essenza di un genere letterario, e a non ammettere poi in esso elementi eterogenei, quando in realtà tali elementi, nelle concrete realizzazioni letterarie, sono di volta in volta necessariamente presenti, e spesso sono proprio gli elementi caratterizzanti che, al di là della formula del genere letterario, ne individuano le diverse incarnazioni storiche. Una definizione dell'epigramma dovrà naturalmente tenere in gran conto il suo aspetto scommatico, ma incorre in gravi pericoli di imprecisione storica chi voglia fare di tale aspetto l'elemento fondamentale ed esclusivo dell'epigramma. Lessing aveva assunto a schema generale dell'epigramma una struttura che, semmai, può, in certe condizioni, applicarsi ai soli epigrammi scommatici di Marziale. Egli però non intendeva creare una frattura tra epigrammi seri ed epigrammi scherzosi, e pretendeva che la struttura da lui riconosciuta si applicasse egualmente bene ai due tipi di composizione. Nei riecheggiamenti di Lessing che abbiamo ricordati sopra, il problema non è posto esplicitamente, ma ad una caratterizzazione dei modi compositivi di Marziale in cui si pone un

particolare accento sulla bipartizione in *Erwartung* e *Aufschluss*, si accompagna generalmente una caratterizzazione della figura poetica di Marziale limitata alla sua attività scommatica. Nelle storie letterarie sopra citate, del Bernhardt, del Ribbeck, dello Schanz (e qui potremmo aggiungere quella del Teuffel), non si fa cenno al lato serio della poesia di Marziale. Se lo Schanz ricorda il suo senso dell'amicizia e il suo amore per la natura, è solo per difenderlo da una troppo severa condanna morale, non per caratterizzarne più compiutamente la poesia, che resta innanzitutto la poesia del breve carne scommatico composto di *Erwartung* e *Aufschluss*, l'*Edelstein* in versi (39). Nella monografia dello Helm si passano in rassegna tutti i motivi della poesia di Marziale, senza nessuna esclusione, ma si considerano eccellenti e più veramente significativi gli epigrammi costruiti secondo lo schema di Lessing, gli epigrammi scommatici più brillanti per arguzia e concisione, le *Gemmen in Versen* come le chiamava il Ribbeck, e che i contemporanei stessi di Marziale a ragione, secondo lo Helm, dimostravano di preferire (40).

Kruuse ancora una volta conduce consapevolmente all'estremo le premesse lessinghiane e, riconosciuta in una forma della comicità la struttura necessaria dell'epigramma, esclude con sicurezza dal campo dell'epigramma i componimenti non comici. Il carattere artificioso e arbitrario di questa limitazione è chiaro quando si pensi che la tradizione ha di volta in volta sempre accolto nell'ambito dell'epigramma elementi diversissimi, e l'arbitrio è particolarmente evidente nel caso di Marziale che chiama egli stesso 'epigrammi' tutte le sue composizioni, tra le quali moltissime non hanno carattere comico. Ed è proprio questa limitazione che, inducendo a condurre lo studio solo sul Marziale scommatico, fa sì che ci si concentri, da parte del Kruuse, sulle tecniche con cui Marziale produce gli effetti comici, e si dimentichi che egli non è semplicemente un umorista e che i suoi oggetti di rappresentazione non sono solo pretesti per un gioco. Egli si rende conto che al di là del Marziale comico esiste un Marziale serio, e che il fondo della comicità di Marziale deve essere in definitiva ricondotto alla sua serietà, quale si esprime nei carmi seri (41), ma i carmi seri non sono epigrammi e quindi esulano dai limiti della sua indagine. La rigidità della limitazione risulta ancora una volta evidenziata: al Kruuse dovremmo a maggior ragione

(39) M. SCHANZ - C. HOSIUS, *op. cit.*, p. 553.

(40) R. HELM, *op. cit.*, col. 72.

(41) J. KRUISE, *op. cit.*, pp. 298 s.

obiettare, come Herder obiettava a Lessing, che ha trattato il suo oggetto di indagine *nur objektiv*, che non ha voluto intenderlo *subjektiv* in tutte le sue molteplici sfumature.

Il problema del rapporto tra il Marziale serio e il Marziale scommatico è evidentemente centrale per la comprensione del nostro poeta. Tradizionalmente Marziale è considerato a buon diritto soprattutto come un grande artista dell'epigramma scommatico, ed abbiamo visto qui sopra come la tendenza a dare un'importanza preminente allo studio della struttura degli epigrammi scommatici contribuisca a rendere più netta la frattura fra i due aspetti della poesia di Marziale. Abbiamo anche visto come la tendenza ad isolare l'aspetto comico di Marziale porti facilmente a fare di lui solo un prestigioso giocoliere e a svalutare la carica realistica della sua poesia. A questo proposito potrà essere utile ricordare che ad un'analogha svalutazione del realismo di Marziale, e ad un'analogha frattura tra il Marziale serio e il Marziale comico è giunta un'altra tradizione di studi, con esigenze completamente diverse. Gli studiosi italiani di ispirazione crociana erano infatti portati a svalutare con particolare decisione la poesia comica in quanto « non poesia » (42), ed erano quindi indotti a ricercare, al di là del Marziale comico più noto, un nuovo e ben diverso Marziale, più nascosto, più discreto, certamente meno importante per la storia delle forme letterarie, ma più propriamente « poeta »: il Marziale idillico, il Marziale amante della campagna, sensibile all'amicizia e agli affetti più semplici e genuini dell'anima umana. Avviene così che mentre in Germania Marziale è oggetto quasi soltanto di ricerche erudite, e tra gli studiosi francesi ed anglosassoni trova solo qualche sporadico tentativo di interpretazione generale, in Italia fiorisce tutta una serie di saggi su Marziale, volti in prevalenza a rivalutarne la « poesia » in senso crociano. Non è questa la sede per discutere tali tentativi, in quanto essi non appartengono a quella linea interpretativa che ci siamo proposti di ricostruire in questo articolo; vorrei solo ricordare che anche qui in alcuni casi la svalutazione del Marziale comico riprende quei temi della co-

(42) Tutti i principali poeti comici e satirici romani, compresi Orazio e Petronio, hanno dovuto subire la condanna dell'estetica crociana. Cfr. E. PARATORE, *Il Croce e le letterature classiche*, Roma 1967, pp. 61 ss. A proposito di Plauto che pure, come Marziale, ha spesso visto misconosciuto da parte crociana il carattere più genuino della sua poesia, cfr. quanto scrive M. BARCHIESI in *Problematica e poesia in Plauto*, « Maia » 9 (1957), pp. 163 ss., e in particolare pp. 170 ss. dove sono anche ricordati i luoghi crociani più significativi riguardo al problema della poesia comica.

struzione artificiosa di *pointes* e di giochi intellettualistici che abbiamo conosciuto nella tradizione lessinghiana; si torna cioè con particolare insistenza sulla figura di un Marziale virtuoso del comico, per poi meglio distinguerlo dal Marziale poeta vero. Questa impostazione è riconoscibile forse, meglio che in certe esili monografie, nelle poche ma significative pagine dedicate a Marziale da Croce stesso (43), o anche nel capitolo su Marziale nella storia letteraria del Paratore, che rappresenta la più autorevole denuncia della scarsa validità degli epigrammi comici di Marziale. Per il Paratore Marziale « era natura poetica raccolta e riflessa, di quelle che oggi si chiamerebbero crepuscolari », ma per smania di popolarità egli « gonfiò i tenui spunti della sua poesia in una produzione torrenziale, in cui, per la stessa retorica insistenza sui medesimi motivi e sui medesimi accorgimenti tecnici, quello che a prima vista sembrava fresco e spontaneo finisce per diventare trito e convenzionale ». Di fronte all'autentico realismo di Petronio, quella di Marziale « è un'arte esageratamente riflessa, virtuosistica che, quasi per una scommessa, per un impegno di bravura, sbriciola la rappresentazione della medesima realtà in un crepitio di *pointes d'esprit* moltiplicantisi all'infinito con intellettualistica abilità » (44).

Svalutazione dell'ispirazione realistica della poesia comica di Marziale, e frattura tra la poesia comica e quella seria sono dunque i risultati fortemente negativi cui si è giunti nelle analisi rivolte alle forme della poesia comica di Marziale, risultati negativi che, paradossalmente, coincidono con quelli degli studiosi che, per i loro pregiudizi di fondo sulla poesia comica, hanno invece rivolto le loro analisi prevalentemente agli epigrammi seri. Il riconoscimento dell'unità poetica di Marziale è venuto invece da studiosi meno inclini allo studio delle forme compositive, i quali hanno potuto riconoscere, sul piano psicologico, quell'unità della figura di Marziale che sembrava smentita dalle analisi formali, e hanno visto nel fondo del magistrale virtuosismo del poeta comico una valida spinta alla rappresentazione della realtà quotidiana, spinta che si può ben armonizzare con la tendenza ad esprimere interesse per gli aspetti più seri di quella stessa realtà. In questo senso rapidi profili come, ad esempio,

(43) B. CROCE, *Marziale. L'epistola a Basso*, in *Poesia antica e moderna*, Bari 1941, pp. 108 ss.; cfr. « La critica » 1940, pp. 197 ss.

(44) E. PARATORE, *Storia della letteratura latina*, Firenze 1962², pp. 675 ss. Il Paratore ha riaffermato la sua adesione alla linea interpretativa crociana nello studio qui sopra citato su *Il Croce e le letterature classiche*, p. 66.

quelli del Marchesi o di Otto Seel (45), costituiscono indubbiamente dei risultati positivi. Ma il fatto che si sia riconosciuto sul piano di uno psicologismo talora semplicistico e superficiale l'unità della figura di Marziale o la sincerità del suo interesse realistico, non esime dal dovere di ritornare allo studio delle sue forme compositive, per sforzarsi di individuare in esse, con più profondità, i caratteri specifici di questo realismo o di questa personalità poetica. Prima di indicare brevemente in che modo, secondo noi, lo studio formale delle composizioni di Marziale può, superando le aporie che ha finora incontrato, ricondurci ad una più profonda comprensione del nostro poeta, converrà soffermarci su uno studio del Barwick che recentemente ha ripreso in esame il problema della struttura degli epigrammi di Marziale (46).

Anche il Barwick vede nella bipartizione il carattere fondamentale della struttura degli epigrammi di Marziale, e riconosce al Lessing il merito di aver cercato di dare una spiegazione al fenomeno, già individuato come tale dai teorici precedenti. Egli però non crede di poter accettare la spiegazione di Lessing: la bipartizione non può essere collegata con le origini dell'epigramma per il semplice fatto che essa non compare nell'epigramma delle origini, ed anzi prima di Marziale è un fatto piuttosto raro (cfr. p. 10 e pp. 26 ss.). Barwick si propone quindi di riaffrontare il problema da capo. Egli purtroppo non sembra conoscere l'articolo del Kruuse (che pure viene spesso citato, tra l'altro, nella monografia dello Helm, precedente di alcuni anni al lavoro del Barwick), e ritiene di essere il primo a riproporsi questa importante questione dopo il fondamentale tentativo lessinghiano (p. 11). Secondo il Barwick, le due parti dell'epigramma non stanno di norma nel rapporto di *Erwartung* e *Aufschluss*, ma piuttosto nel rapporto di parte oggettiva, in cui viene data notizia di un avvenimento, o si constata un dato di fatto, o si descrive una cosa e così via; e una parte soggettiva in cui c'è l'intervento personale del poeta su quanto è stato detto nella prima parte (p. 5). La straordinaria frequenza di epigrammi a composizione bipartita in Marziale va spiegata in una dimensione storica: il fenomeno, rarissimo nell'epigramma originario, si diffonde soprattutto negli epigrammi del primo secolo dopo Cristo (47) e va connesso con la diffusione del gusto

(45) C. MARCHESI, *Valerio Marziale*, Roma 1934²; O. SEEL, *Ansatz zu einer Martial-Interpretation*, « Antike und Abendland » 10 (1961), pp. 53 ss.

(46) K. BARWICK, *Martial und die zeitgenössische Rhetorik*, cit.

(47) Ciò risulta chiaramente da una rapida, ma molto interessante, 'storia della bipartizione', che il Barwick delinea a pp. 26 ss.

per uno stile sentenzioso proprio di questa età. L'*Aufschluss* degli epigrammi di Marziale (come abbiamo ricordato sopra, Barwick usa costantemente la terminologia lessinghiana) corrisponde infatti, da un punto di vista retorico, alle *sententiae* così caratteristiche della prosa dell'epoca: quelle *sententiae* che non sono più solamente le vere e proprie *γνώμαι*, ma anche quel tipo di espressioni concise, particolarmente notevoli per la densità del contenuto e per certe caratteristiche formali, che chiudono le dimostrazioni filosofiche di un Seneca, o certe narrazioni di un Seneca il vecchio, e che anche per Quintiliano sono uno dei più importanti ornamenti del discorso. Barwick dimostra in modo veramente convincente e con grande ricchezza di esemplificazione lo stretto rapporto che intercorre tra le conclusioni degli epigrammi di Marziale e queste forme «sentenziose» della prosa del tempo, e sottolinea convenientemente il fatto che questo particolare tipo di espressioni concise e pregnanti, dal punto di vista formale della retorica, sono estremamente affini ai *ridicula dicta*, fino a confondersi con essi, secondo quanto già riconosceva la retorica di quel tempo (48).

La teoria del Barwick presenta alcuni limiti evidenti. Anzitutto la contrapposizione fondamentale tra parte oggettiva e parte soggettiva appare assai rudimentale, soprattutto perché è posta in termini estremamente rigidi. Inoltre nella semplice constatazione di questo rapporto tra l'esposizione di un fatto e una considerazione su tale fatto, va in parte perduta quella necessità di connessione che le teorie di Lessing e Kruuse pur riconoscevano alle due parti dell'epigramma. Le dimostrazioni date dal Barwick dei modi con cui Marziale accentua la distinzione fra le due parti e insieme ne fa sentire l'unità (pp. 35 ss.), si limitano al piano delle contrapposizioni e corrispondenze formali, senza che in queste corrispondenze si ricerchino i motivi di una più profonda unità. In questo senso la spiegazione dell'illustre studioso sembra un po' un ritorno alle teoriche prelessinghiane, in cui si constatava la presenza del fenomeno della bipartizione, ma non se ne cercava una spiegazione necessaria; in cui si parlava, ad esempio, di una *expositio* e di una *conclusio*, o di una poesia con *pointe* finale, ma non si cercava di ricostruire quella dinamica interna, quella *Folge von Empfindungen*, che effettivamente sembra costituire la caratteristica dell'epigramma e che le spiegazioni di Lessing e Kruuse avevano ben riconosciuto, ma avevano poi co-

(48) Cfr. il ricco materiale raccolto dal Barwick, particolarmente a pp. 13 ss. e 42 ss.

stretto entro schemi troppo rigidi ed esclusivi. E del resto neanche la spiegazione « neoretorica » del Barwick è immune da rigidità ed esclusivismo: se infatti è ben vero che molti epigrammi di Marziale si concludono con una vera e propria γνώμη, e che moltissimi altri epigrammi di Marziale si concludono con espressioni che la retorica del tempo avrebbe classificato tra le *sententiae*, voler poi ricondurre tutte le conclusioni degli epigrammi di Marziale alla categoria delle *sententiae* è un'estensione non meno arbitraria di quelle per cui Lessing e Kruuse avevano assunto a schema universale dell'epigramma lo schema di certi epigrammi scommatici di Marziale. Ma nella spiegazione del Barwick ci sono anche elementi che aprono la strada ad una visione più complessa e più adeguata del problema. Da un lato è interessante il riconoscimento di una certa unità del fenomeno della bipartizione sia negli epigrammi seri che in quelli scommatici, e d'altro lato è soprattutto importante la connessione, dimostrata in modo esauriente, tra il carattere *pointierte* degli epigrammi di Marziale e il carattere « sentenzioso » della prosa e della poesia del tempo (49). Questa connessione infatti deve indurci a riflettere sull'importanza del fenomeno. Se esso compare, sia pure in forme e proporzioni molto diverse, in autori seriamente e profondamente impegnati nella vita culturale del loro tempo, come Seneca, Lucano, Giovenale, non saremo autorizzati a considerarlo, in Marziale, soltanto come l'espressione di un particolare modo del comico, o il frutto di uno specialissimo meccanismo costruttivo. Né dovrà trattarsi della pura ricerca di effetto di un virtuoso che aspira solo a stupire e a cattivarsi così l'ammirazione del pubblico. Negli stessi autori qui sopra ricordati, l'abbondanza eccezionale dei mezzi retorici, e tra questi il procedere « sentenzioso » dello stile, non sono da considerare semplicemente come la conseguenza negativa di una educazione retorica che impedisce l'espressione nitida e lineare. L'artificio dello stile in questi autori è più spesso, almeno nei momenti migliori, il frutto di una originale ricerca espressiva, volta a scavare di continuo, e di continuo evidenziare, significati complessi e contrastanti nelle cose,

(49) Tale connessione era stata già più volte segnalata. Ricordiamo tra gli altri: ED. NORDEN, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig Berlin 1909, I, p. 280; F. LEO, *Die römische Literatur des Altertums*, in *Die griechische und lateinische Literatur und Sprache* di autori vari, Leipzig Berlin 1924³ p. 460. La connessione è molto più esplicitamente e insistentemente sottolineata in C. GIARRATANO, *Marziale*, in *La letteratura latina nell'età imperiale*, di autori vari, Roma 1935, p. 132.

sentite come portatrici di intime contraddizioni (50). La bipartizione e gli altri artifici costruttivi negli epigrammi di Marziale, sono indubbiamente il frutto di un'arte riflessa e intellettualistica e sono perciò doverose le ricerche sui modi e le tecniche compositive di questi carmi. Ma arte riflessa, arte intellettualistica, procedimenti costruttivi artificiali, non implicano un'attività letteraria avulsa dal contatto con la realtà, e tesa solo al virtuosismo, e non giustificano pertanto una riduzione della poesia di Marziale alla creazione di determinati processi mentali, particolarmente di tipo comico. L'intellettualismo dell'arte di Marziale, reale e ravvisabile effettivamente negli schemi compositivi dei suoi epigrammi, andrà inteso invece come un particolare modo di atteggiarsi di fronte ad una realtà, che è considerata capace di certi significati e di certe contraddizioni. La necessità di evidenziare questi significati e queste contraddizioni spinge spesso ad una composizione bipartita, in cui la prima parte rappresenta l'oggetto non obiettivamente, come sostiene il Barwick, ma proprio in funzione di un certo significato, di una certa contraddizione (spesso di tipo comico) che in esso è stata colta. Sarebbe assai facile, con un'analisi di tante di queste « prime parti », confutare la pretesa obiettività di Marziale (51). Ciò che più conta è che, come ci suggeriva già Herder, la « soggettività » con cui è colto l'oggetto nella prima parte è, in sostanza, la stessa « soggettività » della seconda parte: questa seconda parte, sia che si tratti di un'espressione di carattere sentenzioso che riassume ed evidenzia in sé il significato della prima parte, secondo lo schema del Barwick, sia che sottolinei in vario modo

(50) In alcuni studi recenti, come, ad esempio, A. TRAINA, *Lo stile « drammatico » del filosofo Seneca*, « Belfagor », 19 (1964), pp. 625 ss.; G. B. CONTE, *La guerra civile nella rievocazione del popolo: Lucano*, II 67-233. *Stile e forma della Pharsalia*, « Maia » 20 (1968), pp. 224 ss., troviamo brillanti caratterizzazioni dello stile « retorico » di un Seneca o di un Lucano, come stile « drammatico », in cui l'artificio non è frutto di virtuosismo, ma è sforzo verso un'eccezionale intensità espressiva.

(51) Si noti che il tema dell'assoluta obiettività di Marziale ricorre molto frequentemente negli studi sul nostro autore, e a volte in termini così rigidi da creare necessariamente dei gravi equivoci sul significato dei suoi epigrammi. Tra i molti esempi che potrei addurre, ricordo uno dei più significativi. O. SEEL, *op. cit.*, p. 67, dice che il mondo che Marziale dipinge è visto con uno sguardo preciso e spassionato, come fosse la riproduzione di un eccellente apparecchio ottico. Un caso estremo è I. CAZZANIGA, *Storia della letteratura latina*, Milano 1962, p. 680: « (Marziale) ... guarda il suo mondo con animo perfettamente indifferente, e la sua obiettività è sicuramente sincera... la sua personalità non appare nelle sue poesie, ... e di essa cogliamo solo i lampi dell'ingegno e della bravura artistica... ».

quel significato, sia che contenga un ulteriore elemento della rappresentazione, tale da rivelarci più compiutamente il significato della prima parte (cfr. l'*Aufschluss* lessinghiano), sia infine che di quella prima parte ci riveli un aspetto imprevisto, ma in realtà già contenuto in essa (il famoso *ἀπροσδόκητον*, studiato dal Gerlach e assunto come schema assoluto dal Kruuse), ha sempre l'unica funzione di dare un risalto speciale, un rilievo brillante, al punto di vista da cui l'oggetto è stato visualizzato (cfr. il *Gesichtspunct* di Herder). In questa sede non possiamo diffonderci in considerazioni analitiche sui vari modi del realismo di Marziale; vogliamo solo affermare che lo studio delle forme dei suoi componimenti deve essere condotto, in questo senso, come studio del modo del suo realismo, del modo cioè in cui Marziale coglie i suoi oggetti di rappresentazione in quanto significativi, e non semplicemente come studio dei suoi procedimenti comici.

Non si vuole con questo negare che Marziale sia anche autore di un gran numero di epigrammi a carattere puramente scherzoso, costruiti sulla gracile occasione di un gioco di parole o di una idea brillante e arguta. Ma ridurre a questo tutta la sua attività, o la parte più significativa della sua attività, significherebbe andar contro a quella figura di Marziale pittore appassionato della realtà quotidiana, che risulta chiara ad ogni lettore specialmente (ma non esclusivamente) da tanti epigrammi che concedono più spazio alle descrizioni e rappresentazioni realistiche. Una simile riduzione inoltre contraddirebbe la stessa coscienza poetica di Marziale, che più volte afferma solennemente di fronte ai suoi avversari la serietà e la validità della propria poesia comica, che al di là del semplice gioco pungente si pone come pittura di costume in un sincero spirito di adesione alla realtà del suo tempo (52).

Una concezione per cui la bipartizione viene intesa come lo strumento di espressione di una realtà in quanto continuamente capace di significati, spesso implicanti contraddizioni comiche, dà in parte ragione alla spiegazione lessinghiana in quanto essa ha voluto cercare la caratteristica degli epigrammi di Marziale in una *Handlung* grazie alla quale noi veniamo a possedere un oggetto di rappresentazione attraverso un processo dinamico, prima in una conoscenza in certo senso incompleta, imparziale (che quindi, si potrebbe dire, pone il lettore in uno stato di *Erwartung*), e poi in una evidenziazione del

(52) Per un esame delle posizioni programmatiche di Marziale cfr. il mio studio sui *Motivi di polemica letteraria negli epigrammi di Marziale*, « *Dialoghi di Archeologia* » 3 (1969), fasc. I.

più vero significato dell'oggetto, che risulta così più chiaramente conosciuto (l'*Aufschluss* appunto). Risulta così in certo modo confermata anche la tesi lessinghiana della subordinazione della prima parte alla seconda, se la seconda rappresenta, appunto, il concentrarsi ed evidenziarsi del significato che si è voluto dare alla prima. La subordinazione non va però intesa nel senso meccanico che avevamo visto in Lessing, ma semmai in modo affine alla spiegazione che Lessing stesso aveva dato della composizione della favola, nella quale l'*Aufschluss* (cioè il significato dell'azione rappresentata: in questo caso naturalmente un significato morale) era inteso come continuamente presente nell'*Erwartung*. Il rapporto fondamentale tra le due parti dell'epigramma potrebbe essere ricondotto a questo rapporto tra una cosa e il suo significato (in questo caso non necessariamente un significato morale, né il semplice significato della curiosità, visto da Lessing, ma il complesso atteggiarsi del poeta di fronte ai suoi oggetti), a patto però che si intenda quel significato come costantemente presente nella stessa rappresentazione della cosa (53).

La teorizzazione di Lessing può dunque essere per noi un'utile guida all'indagine solo se ricorderemo l'appello di Herder a non perdere di vista, nell'operare le divisioni strutturali, l'unità del componimento, e a non fare della struttura l'oggetto esclusivo della nostra indagine, come fosse in se stessa l'unico vero scopo della poesia di Marziale, e a porre invece al centro della ricerca le rappresentazioni che Marziale ci dà dei suoi oggetti, e i significati che egli vede in tali oggetti. È questa la via per riconoscere nella bipartizione il modo di un processo dinamico nella rappresentazione poetica

(53) L'affinità tra la problematica connessa alla struttura dell'epigramma, e quella connessa alla struttura della favola (entrambi i generi sono caratterizzati dalla bipartizione tra la rappresentazione di un oggetto e l'eventuale esposizione del significato secondo cui la rappresentazione è stata condotta) ha determinato una vicenda parallela delle rispettive teorizzazioni. Anche per la favola, alla posizione illuministica di Lessing è seguita una reazione romantica, già con HERDER (cfr. *Ueber Bild, Dichtung und Fabel*, vol. 15 Suphan pp. 523 ss.), ma poi soprattutto col Grimm, che ha teso a rivendicare alla favola una maggiore libertà di forme, riscattandola dal rigido schema « esopico » in cui ogni elemento si giustifica solo in quanto portatore di una verità morale. Anche la teoria lessinghiana della favola ha trovato recentemente nell'opera di uno strutturalista danese una originale rielaborazione critica, che ne rivaluta vari aspetti di fronte alle posizioni romantiche, e che in più punti ne accentua il carattere razionalistico e restrittivo: M. NOEJGAARD, *La fable antique, I, La fable greque avant Phèdre*, Copenhagen 1964. Cfr. la recensione che ha dedicato a questo grosso volume A. LA PENNA, in « Athenaeum » 44 (1966), pp. 354 ss.

del dato occasionale, e per vedere realmente in essa, riesaminata di volta in volta nel suo vario applicarsi ai piú diversi oggetti di rappresentazione, un modo di prendere possesso di una realtà costantemente contraddittoria; modo che nel suo articolarsi spesso artificioso e intellettualistico è conforme agli orientamenti e alle esigenze piú profonde di questa età della crisi del classicismo (*).

MARIO CITRONI

(*) Ringrazio l'amico G. B. Conte, dal quale nel corso di questo lavoro ho avuto consigli, suggerimenti e utili indicazioni.