

L'APERTURA

Pro-Vice-Chancellor, Proctors, Sua Eccellenza, Signore e Signori, vi ringrazio molto d'essere venuti. Magari questa lezione sarà noiosa, ma perlomeno il titolo è breve. In questo caso l'apertura indica l'atto concreto di aprire una scatola, una porta o qualcosa di simile. Naturalmente, mi permetto anche un gioco di parole: in un certo senso, questo discorso apre il mio mandato della cattedra Regia. Perlopiù, però, tratterà di letteratura greca e latina; si estenderà alla fine a qualche considerazione generale. Ma prima di iniziare vorrei fare dei brevissimi ringraziamenti.

Sono profondamente onorato, e profondamente felice, di essere stato nominato Regius Professor da Sua Maestà. Spero di non sembrare troppo sentimentale se ringrazio velocemente mia moglie, i miei genitori, e i miei maestri: Jasper Griffin, Oswyn Murray, e due che purtroppo non sono più in vita, Oliver Lyne e Hugh Lloyd-Jones. Hugh fu un titolare quasi mitico di **questa cattedra**; il suo successore fu Peter Parsons (il quale mi ha insegnato davvero molto). Poi venne Chris Pelling. Chris è stato **un punto di forza** fondamentale nello studio della storiografia antica, e una forza potente e benefica **per la nostra disciplina e per la nostra Facoltà**. Ha spesso lavorato efficacemente dietro le quinte, grazie al suo rapporto semplice con tutti, giovani e vecchi, e anche ai suoi molti atti inosservati di bontà (che a volte includevano anche tortine natalizie).

Mi volgo adesso alla letteratura antica e **all'idea** dell'apertura. Quell'atto rovescia, temporaneamente o definitivamente, un atto anteriore di chiusura; quel che mi interessa è come la poesia classica tratta questo concetto di base. **Lingue diverse offrono** un'ampia gamma di significati metaforici; purtroppo per me, l'atto di iniziare qualcosa – come quello di iniziare un concerto – non pare avere un grande senso metaforico in greco. Lo ha un po' di più in latino. Ma è molto pertinente in questo periodo dell'anno, in cui attendiamo con impazienza «la desiata dolce primavera» (come dice Ariosto). Nella rappresentazione di quella, infatti, entrano in gioco aperture, nella natura e nella vita. Vi invito a dare uno sguardo allo *handout* – mi dispiace di non averlo potuto distribuire in una scatola da aprire, per rimanere in tema (ah, i tagli delle spese ...). Il primo brano viene da una poesia lirica di Alceo (**fr. 296b, 3-4 Voigt**) conservato su un papiro nella Biblioteca Sackler che si può raggiungere con una passeggiata di quindici minuti (dodici, col mio passo):

ὥς γὰρ ὀί[γ] ντ' ἔαρος πύλ[αι]
[ἄμβ]ροσίας ὁσδόμενο [(ι[ο υ])

L'immagine è spettacolare; troviamo qualcosa di simile in una poesia lirica posteriore:

. . . φοινικοεάνων ὀπότη' οἰχθέντος Ὠρᾶν θαλάμου
εὐοδμον ἐπάγοισιν ἔαρ φυτὰ νεκτάρεια

(Pindaro fr. 75, 14-15 Snell-Maehler/Van der Weiden). Si possono portare a paragone dei passi provenienti da altre culture, come uno da un inno vedico, dove le Albe hanno aperto le porte della stalla del buio (*ví ū vrajásya támaso duārā | uchántīr avrañ chūcayaḥ pavākāḥ [pāvākāḥ]*, *Rigveda* 4, 51, 2, 3-4), come mucche che si spingono dalla stalla buia alla luce del sole e nel pascolo; oppure come questo passo da una poesia del “metafisico” Herbert: «Sweet spring, full of sweet dayes and roses, | A box where sweets compacted lie» (*Vertue*, 9-12), dove la primavera assomiglia a una scatola piena di cose dolci, che quando si apre emette un profumo fragrante. Ci colpisce che nei brani greci il mondo dell'esperienza mortale si infonda di divinità antropomorfa. L'ambrosia e il nettare di cui sentiamo l'odore sono il cibo e la bevanda degli dèi; le vesti cremisi delle Ore imitano il colore dei fiori.

Anche fuori della poesia l'apertura è connessa colla primavera. Entra variamente in gioco nella festa primaverile ateniese delle Antesterie, compresa l'apertura del vino, **come in Plutarco** (*Quaest. Symp.* 8, 10, 3 735d-e): καὶ μὴν οἴνου γε τὸν νέον οἱ πρωϊαίτατα πίνοντες Ἀνθεστηριῶνι πίνουνσι μὴνι μετὰ χειμῶνα· καὶ τὴν ἡμέραν ἐκείνην ... Ἀθηναῖοι ... Πιθοίγια προκαγορεύουσιν. In una fase più tarda della lingua greca, si può dire che l'anno si apre: cfr. ad esempio Costantino Porfirogenito, *Adm. Imp.* 9 τοῦ καιροῦ ἀνοιγομένου, ἥνικα διαλυθῇ ὁ παγετός¹. Infine, “l'apertura” diventa il termine più semplice per la primavera, come nel greco moderno η ἀνοιξη. Cfr. già nel secolo quindicesimo μετὰ τὴν ἄνοιξιν². In latino, un'etimologia di “aprile” rifiutata da Ovidio dipende dall'idea che la primavera sia un tempo aperto (*Fast.* 4, 87-89):

*nam, quia uer aperit tunc omnia densaque cedit
frigoris asperitas fetaque terra patet,*

¹ *Corpus Fontium Historiae Byzantinae* I.1, p. 56.12 Moravcsik-Jenkins.

² *Acta et diplomata Graeca medii aevi* nr. 673, II p. 542 Miklosich-Müller.

Aprilem memorant, ab aperto tempore dictum.

Troviamo la stessa idea in prosa nel Calendario di Praeneste (*Inscriptiones Italiae* XIII, 2, 17, p. 127):

[alii ab ape]ri[li] q[uod]am i[n m]ense, quia fruges, flores animaliaque ac maria et terrae aperiuntur.

L'idea alla base traspare anche da altri passi poetici: *nam simul ac species patefactast uerna diei* (Lucr. 1, 10); ... *candidus auratis aperit cum cornibus annum | Taurus* (Verg. *Georg.* 1, 217-218). In quest'ultimo passo l'immagine è quella delle corna appuntite del Toro, bianche e dorate, che squarciano la tela cupa del cielo nuvoloso.

Possiamo ora riflettere sull'atto dell'apertura su un piano più generale. Abbiamo già osservato che rovescia un atto di chiusura. Nel mondo greco, nel corso di molti secoli, la gente chiudeva e rinchiudeva le cose: si circondavano le città con mura per tenere fuori i nemici, si chiudevano le case con pareti e tetti, le proprietà venivano consegnate a stanze e contenitori chiusi. Quel mondo aveva molti pericoli; la preoccupazione per il furto si mostra nei documenti alfabetici più antichi. Chi possedeva una famiglia, di solito voleva rinchiuderne i membri: i bambini, e spesso la moglie. Possiamo menzionare dei documenti significativi: un testo letterario, un artefatto, un documento. È evidente che le case delle quali parla una similitudine di Apollonio Rodio (2, 1083-1087) non siano state costruite per resistere permanentemente alle intemperie: i tetti infatti vengono rinforzati prima dell'inverno:

ὥς δ' ὁπότε Κρονίδης πυκινὴν ἐφέηκε χάλαζαν
ἐκ νεφέων ἀνά τ' ἄκτυ καὶ οἰκία, τοὶ δ' ὑπὸ τοῖσιν
ἐνναέται, κόναβον τεγέων ὕπερ εἰσαΐοντες,
ῥῖνται ἀκὴν, ἐπεὶ οὐ σφε κατέλλαβε χεῖματος ὥρη
ἀπροφάτως, ἀλλὰ πρὶν ἐκαρτύναντο μέλαθρον.

Qui, il silenzio ansioso di coloro che sentono da dentro il rumore della grandine è rappresentato con vividezza.

Passiamo all'artefatto: una chiave del quinto secolo (Museum of Fine Arts Boston, 01.7515) è piuttosto impressionante. Le chiavi romane sono di un tipo a noi più o meno noto;

quelle greche, invece, esibiscono uno stadio precedente, e questo esemplare arcadico è lungo 40 cm. Ha la forma di una formidabile biscia barbata; l'iscrizione sembra proteggere l'oggetto stesso, che definisce la proprietà della dea (τὰς Ἀρτάμιτος : τὰς ἐν Λούκοις, *IG V, 2, 399*). Quanto al documento: una lettera su papiro del secolo secondo o terzo d.C. accompagna un dono di quattro coltelli messi in un cesto chiuso a chiave. È un regalo davvero scomodo. La sorella dello scrivente, la destinataria della lettera, dovrà prendere la chiave da un altro; e anche così, il cesto potrebbe non essere facile da aprire, e forse bisognerà andare dal fabbro (καὶ παρὰ Κάρπου τοῦ Κλέωνος κόμικαι τὸ τοῦ παναρίου κλειδίον. [ἐὰν δὲ σὺ] μὴ δυνηθῇς ἀνοῖξαι τὸ πανάριον, δυσκόλως γὰρ ἀνοίγεται, δὲ τῶι κλειδοποιῶι καὶ ἀνοίξει σοι, *P. Oxy. X 1294 r 8-11*). Evidentemente, era necessario proteggere i coltelli durante il transito, ed è chiaro che il cesto fosse già munito di serratura e chiave prima di essere usato per scopi simili. La chiusura dunque e l'apertura erano un aspetto importante della vita quotidiana: ora passiamo a vedere che cosa ne fa la poesia (purtroppo il tempo non ci consente di includere la prosa).

Iniziamo con la poesia più antica, cioè con la narrativa esametrica. Nell'*Odissea* l'apertura ha un ruolo non di poco conto. Nel libro 21 Penelope va a prendere l'arco di suo marito, con cui sta per organizzare la gara fatale. L'apertura della stanza è descritta in modo solenne. Le porte emettono un suono forte, come un toro, si spalancano velocemente:

τὰ δ' ἀνέβραχεν ἥύτε ταῦρος
βοσκόμενος λειμῶνι· τὸς' ἔβραχε καλὰ θύρετρα
πληγέντα κληῖδι, πετάσθησαν δέ οἱ ᾧκα.

La stanza è un posto ricco di atmosfera: contiene molto metallo prezioso e vesti profumate. Penelope, poi, deve aprire anche il γωρυτός che contiene l'arco. L'atto ha un significato mentale ed emotivo; i ricordi riaffiorano ancor prima che veda l'arco del re:

ἐξομένη δὲ κατ' αὔθι, φίλοις' ἐπὶ γούνασι θεῖσα,
κλαῖε μάλα λιγέως, ἐκ δ' ἥϊρεε τόξον ἄνακτος.

Dopo, l'eroepica ci offre una serie elaborata di chiusure e aperture: in breve, i pretendenti vengono rinchiusi nella sala grande e poi uccisi.

Anche prima di quel momento ci sono molte aperture. Ad esempio, i compagni di Odisseo, pieni di sospetto, aprono il sacco che contiene tutti i venti salvo uno, e in un attimo

quelli si precipitano di fuori (10, 47): ἀσκὸν μὲν λῦσαν, ἄνεμοι δ' ἐκ πάντες ὄρουσαν (quando mia figlia era piccola, ci piaceva rappresentare drammaticamente questo momento). In un altro poema esametrico, questa volta di Esiodo, Pandora apre il grande coperchio di un vaso da vino e i guai della vita volano fuori (ἀλλὰ γυνὴ χεῖρεσσι πίθου μέγα πῶμ' ἀφελοῦσα | ἐκκέδα', *Op.* 94-95). Un'altra scena impressionante, che ancora una volta unisce la fantasia e gli oggetti di ogni giorno, i contenitori.

Non meno fantasioso è un poema esametrico posteriore, quello di Parmenide. Nel prologo narrativo, l'apertura delle porte si collega colla rivelazione filosofica: è un atto misterioso, simbolico, ma la descrizione evoca il rumore, lo sforzo, e l'effetto visuale dell'atto quotidiano di aprire due porte (ταὶ δὲ θυρέτροις | χάσμ' ἀχανὲς ποίησαν ἀναπτάμεναι, B 1, 40-41 DK = Laks-Most D4, 40-41, ecc.)³.

Gli sviluppi del pensiero, della poesia, del dramma in Sicilia e nel Sud Italia furono continuati ad Atene, e la performance teatrale stava emergendo in primo piano. Un verso dello *Ione* di Euripide (923) sfrutta un linguaggio più ricco di quell'omerico: Χο. οἴμοι, μέγας θησαυρὸς ὥς ἀνοίγνυται | κακῶν. La forza dell'immagine viene aumentata dall'ambientazione della tragedia: a Delfi infatti gli Ateniesi ed altri avevano costruito tesorerie magnifiche per ospitare le loro dediche. Il coro commenta in questo verso la monodia nella quale Creusa ha appena rivelato, dopo molti anni di silenzio, come il dio di Delfi l'avesse violentata. La verità è esposta in una potente aria per l'attore, nel nuovo stile: è una sorta di anti-inno, che condanna amaramente il dio per il suo trattamento di Creusa e di suo figlio, che suppone sia morto.

Il dramma può andare oltre le immagini e la narrativa. Il linguaggio dell'apertura si trova poi in una scena visiva, dove si offre a Ione una scatola che contiene la dimostrazione della sua origine, e che rivelerà che Creusa, che egli stava per uccidere, è sua madre. Come Penelope, Ione piange ancor prima di aprire la scatola: nemmeno vuole aprirla (cfr. v. 1387 ἀνοικτέον τάδ' ἐκτὶ καὶ τολμητέον). L'oggetto, e il pensiero che lo aprirà, evocano non dei ricordi, bensì l'immaginazione di un passato per sé stesso e sua madre che vede essergli stato negato. L'apertura è carica di significati.

Ma la tragedia non si confina alle scatole. Certo, nei primi drammi di Eschilo che possediamo, l'edificio sullo sfondo dello spazio scenico non rappresenta nulla nelle tragedie stesse. Nei *Sette* tutto quello spazio diventa l'interno di una città, che un'armata assediante circonda, come i flutti circondano una nave. Dopo, invece, l'edificio serve a rappresentare

³ Per quanto riguarda il testo, vd. G. O. HUTCHINSON, *Motion in Classical Literature: Homer, Parmenides, Sophocles, Ovid, Seneca, Tacitus, Art*, Oxford 2020, p. 198 n. 13.

una casa, spesso la reggia, che può aprirsi per manifestare quel che è accaduto dentro. Al contrario del mimo, e di molto dramma moderno, il mondo tragico greco è un mondo di fuori. Si può paragonare, per contrasto, un momento drammatico di *Murder in the Cathedral* di T. S. Eliot, che vuole avere un effetto ‘greco’. A questo punto, il dramma si è spostato all’interno del duomo; Thomas vuole che se ne aprano le porte, a costo della sua vita:

THOMAS. *Unbar the doors! throw open the doors!*
I will not have the house of prayer, the church of Christ,
The sanctuary, turned into a fortress.

(Parte II, seconda scena). Eliot si serve di un resoconto medievale: ... *prohibens ne ostium ecclesiae clauderetur et dicens “absit ut de ecclesia Dei castellum faciamus ...”* (William Fitzstephen, *Vita S. Thomae Cantuariensis*, p. 139 Robertson). Qui sono sfruttati due tipi di edificio medievale. Nella tragedia di Eliot, dunque, il male e la violenza entrano piuttosto che uscire allo scoperto.

Nell’*Agamennone* di Eschilo, invece, il male all’interno viene esposto. In uno strano tipo di apertura, una piattaforma porta davanti ai nostri occhi e a quelli del coro i risultati della violenza interiore. È una vista complicata, col corpo del re avviluppato in una veste a forma di rete, ucciso mentre faceva un bagno. Ma non è soltanto un momento visuale: ancor prima di menzionare il cadavere, Clitennestra svela i pensieri che aveva nascosto (la tragedia tiene molto ai pensieri tenuti dentro e poi rivelati):

ΚΛ. πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων
τᾶναντί’ εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι

(vv. 1372-1373). In questa scena, tuttavia, non si parla esplicitamente dell’apertura; diversamente accade in scene parallele di tragediografi successivi.

Nell’*Aiace* di Sofocle, un’altra vista bizzarra si offre al pubblico e al coro. Un tale spettacolo si aspetterebbe piuttosto alla fine del dramma; ma invece di cadaveri umani vediamo animali morti dentro la casa – gli animali che Aiace crede essere l’armata greca da lui uccisa. Certo, al pubblico ateniese sarebbe mancata la mia sensibilità vegana: ciò non di meno, anche per loro sarebbe stata una vista insolita e sgradevole. La vista e lo stato d’animo di Aiace vengono rivelati quando l’alloggio dell’eroe si apre; sia l’apertura che la chiusura sono il centro di un’azione animata e vivace (344-346):

Χο. ... ἀλλ' ἀνοίγετε· ... Τε. ἰδοῦ, διοίγω· προσβλέπειν δ' ἔξεστί σοι
τὰ τοῦδε πράγῃ, καὐτὸς ὡς ἔχων κυρεῖ,
(578-579) Αἰ. ἀλλ' ὡς τάχος τὸν παῖδα τόνδ' ἤδη δέχου,
καὶ δῶμα πάκτου).

L'apertura è anche una rivelazione di emozioni: quando Aiace insiste che la capanna si chiuda, vuole troncare le scene di lamento e nascondere i propri piani.

Molto più terribile è quello che si schiude nell'*Eracle* di Euripide. Ancora una volta il quadro è complicato: Eracle, che dorme, è legato a una colonna rotta, e circondato dai corpi di sua moglie e dei suoi bambini. È come una versione stravolta di una scena domestica: specialmente durante la recente guerra archidamica, probabilmente genitori e bambini dormivano spesso nello stesso letto (cfr. [Aristoph.](#) *Ach.* 254-256). L'apertura, dipinta con un linguaggio elaborato, ci mostra un orrore familiare – e l'opera degli dèi (1028-1034):

φεῦ φεῦ·
ἴδεσθε, διάνδιχα κληῖθρα
κλίνεται ὑψιπύλων δόμων.

ἰὼ μοι·
ἴδεσθε δὲ τέκνα πρὸ πατρός
ἄθλια κείμενα δυστάνου,
εὔδοντος ὕπνον δεινὸν ἐκ παίδων φόνου.

Alla fine di uno stasimo della *Medea* di Euripide torniamo a un'apertura – e chiavi – metaforiche (659-662):

ἀχάριστος ὅλοιθ', ὅτῳ πάρεστιν
μὴ φίλους τιμᾶν καθαρᾶν ἀνοί-
ξαντα κληῖδα φρενῶν. ἐμοὶ
μὲν φίλος οὔποτ' ἔσται.

Il coro ha in mente l'infido Giasone, ma le parole hanno a che fare anche con Medea, che nasconde le sue intenzioni a coloro che le erano e sono cari. Il linguaggio dell'apertura si

ritrova alla fine della tragedia, dove attendiamo lo spettacolo dei risultati degli atti di Medea dentro l'edificio. Il coro incoraggia Giasone ad aprire, Giasone incoraggia i servi: la scena è frenetica (1313-1315):

ΧΟ. πύλας ἀνοίξας σῶν τέκνων ὄψῃ φόνον.

ΙΑ. χαλᾷτε κλῆιδας ὡς τάχιστα, πρόσπολοι,
ἐκλύεθ' ἀρμούς, ὡς ἴδω διπλοῦν κακόν.

Ma la scena aspettata si nega (1317-1318):

ΜΗ. τί τάσδε κινεῖς κἀναμοχλεύεις πύλας,
νεκρούς ἐρευνῶν κἀμὲ τὴν εἰργασμένην;

Invece, Medea appare sul carro di suo nonno, il Sole, con i corpi dei suoi figli. È, di fatto, una scena di non apertura.

Anche la commedia del quinto secolo si interessa all'apertura. L'ignorante contadino Strepsiade implora che si apra l'Università di Socrate. In risposta alle sue richieste spassionate, la porta si apre e appaiono degli strani esseri: gli studenti (Aristoph. *Nub.* 181-184):

ἄνοιγ', ἄνοιγ' ἀνύσας τὸ φροντιστήριον,
καὶ δεῖξον ὡς τάχιστα μοι τὸν Σωκράτη·
μαθητιῶ γάρ. ἀλλ' ἄνοιγε τὴν θύραν.
ὦ Ἡράκλειε, ταυτὶ ποδαπὰ τὰ θηρία;

Le loro ricerche, condotte in posizioni insolite, si estendono su un cosmo vasto (192-194):

ΜΑ. οὔτοι δ' ἐρεβοδιφῶσιν ὑπὸ τὸν Τάρταρον.
ΣΤ. τί δῆθ' ὁ πρωκτὸς εἰς τὸν οὐρανὸν βλέπει;
ΜΑ. αὐτὸς καθ' αὐτὸν ἀστρονομεῖν διδάσκεται.

Sempre in Aristofane, ma ora nel quarto secolo, vediamo un tipo di scena che ci occuperà per un po'. Un giovane si trova fuori da una porta e canta; desidera che una giovane gli apra, così che possano fare l'amore. Vuole che agisca presto:

Επ. δεῦρο δῆ, δεῦρο δῆ,
καὶ κύ μοι καταδραμοῦ-
σα τὴν θύραν ἄνοιξον
τήνδ(ε)

(*Eccl.* 960-963). Parla di lei con parole esagerate, assurde: mette in rilievo le sue pene e le conseguenze terribili se ella non aprirà. La porta si apre, quale che sia la procedura scenica (i dettagli teatrali sono controversi); ma non è la porta giusta, o almeno non è la persona giusta. Le nuove leggi danno infatti la priorità nell'amore ai vecchi e ai brutti: prima dunque di dormire colla giovane, il giovane dovrà dormire con almeno una vecchia. Una vecchia allora appare: dapprima il rumore di chi bussa le dà fastidio, ma poi vede che il ragazzo è bello, e la sua voce cambia (976): Γρ.^α οὗτος, τί κόπτεις; – μῶν ἐμὲ ζητεῖς;. L'apertura diviene qualcosa di drammatico: il dramma sfrutta, pare, pratiche vere. Così si raffigura quel conflitto di volontà opposte che ha tanta importanza nella rappresentazione antica dell'amore.

La riscrittura romana della commedia greca espande le possibilità. Nel *Curculio* plautino un giovane cerca di far aprire la porta dietro della quale si trova la sua innamorata. Il suo canto, in cretici ben marcati, si rivolge a parti della porta; la porta infatti assume le qualità di una persona, dell'innamorata che dorme, sì, ma anche di ballerini che si muovono (147-151):

[PHAED.] *Pessuli, heus pessuli, uos saluto lubens,*
uos amo, uos uolo, uos peto atque obsecro,
gerite amanti mihi morem, amoenissumi,
fite causa mea ludii barbari,
sussilite, obsecro, et mittite istanc foras.

L'inventiva in quello che precede è ancora più notevole. La porta si apre (nel linguaggio la cerniera diventa una persona); ne esce non una giovane ma una vecchia, che il giovane ha attirato di fuori coll'esca del vino. La scena di apertura si trasforma: il pubblico non vede le cose dietro alla porta, e la donna che esce non vede ma sente l'odore del suo innamorato, cioè il vino (97-100): *eius amor cupidam me huc prolicit per tenebras ... salve, anime mi, Liberi lepos. | ut ueteris uetus tui cupida sum!*

Ma siamo già arrivati all'epoca ellenistica: bisogna tornare alla poesia esametrica greca, dove l'apertura viene sfruttata ampiamente. Come nella scena dell'*Odissea*, in un episodio di

Apollonio una donna innamorata apre qualcosa; ma adesso è la fanciulla Medea, che vuole suicidarsi. Come Penelope nel brano **che ho ricordato prima**, mette qualcosa sulle ginocchia e piange, ancor prima di aprirlo. Per lei, la cesta di droghe letali e l'idea di aprirla bastano per evocare la morte; le sue lacrime sono un lamento anticipato (806-809):

... αἶν' ὀλοφυρομένης τὸν ἐὼν μόνον. ἔτο δ' ἦ γε
φάρμακα λέξασθαι θυμοφθόρα, τόφρα πάσαιτο·
ἤδη καὶ δεσμοὺς ἀνελύετο φωριαμοῖο,
ἐξέλέειν μεμαυῖα δυκάμμορος.

A differenza di Penelope, si trova nella sua camera.

Un'altra scena interiore di solitudine riceve da Teocrito un trattamento ben diverso; si tratta di soldi, non di suicidio. Mescola il quotidiano e il fantastico; tramuta le sue poesie in dee in miniatura, a cui nessun ricco vuole aprire le porte (16, 6 πετάσας) e che possono entrare solo nella casa del poeta, e, in quella casa, in un forziere di denaro (10 ὀκνηραὶ δὲ πάλιν κενεᾷς ἐν πυθμένι χηλοῦ). Vi rimangono rinchiusi, con un gesto disperato che si **troverà** anche in Dante e in Fazio degli Uberti (11 ψυχροῖς ἐν γονάτεσσι κάρη μίμνοντι βαλοῖσθαι). Il poeta rimuove da sé i suoi sentimenti e li personifica, e il loro sdegno verso di lui crea una scena umoristica.

Diverso ancora, nella portata vasta dell'opera di Teocrito stesso, è il trattamento dell'apertura nell'*Idillio* 15. È una celebrazione delle feste organizzate dalla regina ma vista attraverso gli occhi di due donne comuni. Prassinoa apre la sua casa a Gorgo – e al lettore. Qui, una cesta viene aperta con una chiave, per mostrare le vesti migliori della padrona di casa (33): ἀ κλαῖξ τὰς μεγάλας πεῖ λάρνακος; ὧδε φέρ' αὐτάν. Poi, la casa viene richiusa (42): τὰν αὐλείαν ἀπόκλαιξον. Le donne entrano nel palazzo della regina come, sembra, una nuora rinchiusa – un riferimento poco chiaro per noi (77): ἔνδοι πᾶσαι ὁ τὰν νυὸν εἶπ' ἀποκλαίξας. Le ricche tele della regina, denotate con la stessa parola rara della veste di Prassinoa (34 ἐμπερόναμα, 79 περονάματα), sono esposte alla vista del pubblico. La poesia apre per il lettore la casa delle donne borghesi, il palazzo della regina, e forse anche la città di Alessandria, già ben nota ma adesso vista con una nuova intensità.

In un altro idillio, un amante respinto si lagna che la porta sia stata aperta al suo rivale (14, 47): Λύκος νῦν πάντα, Λύκῳ καὶ νυκτὸς ἀνῶικται; non ha neanche bisogno di menzionare la parola 'porta'. καὶ νυκτός implica che un'apertura durante la giornata sarebbe stata meno sorprendente. È così anche in un'ode di Orazio, dove è consigliato alla moglie di

un marito assente di chiudere la casa *prima nocte* (3, 7, 29), e di resistere alla serenata del bel vicino: *saepe uocanti | duram difficilis mane* (*ibid.* 31-32). In Plauto parole adatte a una persona erano state trasferite alle parti di una porta; qui le parole *durus* e *difficilis*, adatte sia a una porta sia a una persona, sono applicate a una persona, ma in questo contesto evocano anche la porta (per *difficilis* cfr. ~~per~~ **per esempio** Ov. *Met.* 8, 173, Sen. *Dial.* 3, 37, 3). L'invenzione poetica si applica al conflitto di volontà tra l'uomo e la donna.

Anche prima della commedia, il canto **davanti alla** porta chiusa era già diventato materia di poesia raffinata; ma è il teatro a crearne un tipo impressionante di scena letteraria. Un genere teatrale meno elaborato della commedia si vede nel *Fragmentum Grenfellianum*. Il papiro, si potrebbe dire, è poco elegante: i versi poetici non sono distinti, la scrittura non è quella di uno scriba di professione. Un burocrate ha trascritto una *performance* per il proprio divertimento. Benché il papiro non sia completo, è pressoché certo che ci fosse un cantante o meglio una cantante sola e che non ci fosse una porta che si apriva. La persona si muove verso la casa inesistente (12-15):

παράπεμψον ἔτι με νῦν πρὸς ὄν Κύπρις
ἔκδοτον ἄγει με χῶ
πολὺς Ἔρως παραλαβών.
συνοδηγὸν ἔχω τὸ πολὺ πῦρ

ma questa è una scena di non apertura. Quasi come in Becket, la radice del dramma è che nulla accade. La poesia sviluppa anche una prospettiva più insolita: una donna chiede a un uomo di farla entrare (27): κύριε, μή μ' ἀφῆις ἀποκεκλειμένην.

La poesia latina **dell'età** triumvirale e augustea riprende il tema della mancata apertura. Si impiega espressivamente una sua tipica forma poetica: solo l'amante maschio parla e non riceve alcuna risposta. In Tibullo 1, 2 una guardia si aggiunge ai problemi dell'amante; tuttavia l'amante si rivolge non alla guardia, né al padrone della casa, né alla sua amata, ma alla porta. Nel suo linguaggio vivace ed emozionato, un termine adatto alla porta si applica al padrone, mentre parla dalla porta come se fosse una schiava (7): *ianua difficilis domini, te uerberet imber*. Immagina l'apertura che non avrà luogo (9-10): *ianua, iam pateas uni mihi, uicta querelis, | neu furtim uerso cardine aperta sones*.

Orazio si rappresenta alla porta di una donna sposata —una situazione che non piacerebbe ad Augusto, se fosse vera. Pone fine a questa scena non l'apertura della porta, bensì la prospettiva che l'età possa porre fine a ogni scena del genere (*Carm.* 3, 10, 19-20):

non hoc semper erit liminis aut aquae | caelestis patiens latus. Come minaccia alla donna, la frase è comica; ma il momento concentra preoccupazioni più diffuse in Orazio. Verso la fine di questo libro, la sua vita da amante è davvero terminata—o così dice—e dedica a Venere i simboli di quella vita, gli attrezzi che utilizzava per entrare con forza (3, 26, 6-8): *hic, hic ponite lucida [lurida Nisbet] | funalia et uectis †et arcus† | oppositis foribus minacis*. Difficilmente ci si figura l’Orazio delle *Odi* nell’atto di brandire una spranga.

La normalità della non apertura nell’elegia e nella lirica si deve sempre leggere sullo sfondo fornito dalla storia di queste scene. Ovidio, ad esempio, gioca su questa convenzione in *Am.* 1, 6, 49-50 *fallimur, an uerso sonuerunt cardine postes, | raucaque concussae signa dedere fores?* (cfr. anche il gioco iniziale a Hor. *Carm.* 3, 10, 5-7 *audis quo strepitu ianua ... remugiat | uentis?*) Sembra che qui la porta si stia aprendo; l’eco della fine positiva dell’*Ecloga* 8 conferma l’ottimismo ispirato dal distico. Il distico successivo, però, ripete all’inizio lo stesso verbo con una intonazione diversa: *fallimur*, cioè ‘ma sì, mi sono sbagliato’. Senza la storia letteraria, senza addirittura la commedia greca e romana, la forza delle scene augustee sbiadisce⁴.

Non possiamo purtroppo discutere la poesia del primo secolo d.C.: ci costringe il tempo. Ma dobbiamo dare almeno un’occhiata rapida all’*Eneide*, la rivale augustea della poesia esametrica greca. Qui troviamo molti momenti di apertura imponenti. Nel secondo libro, per esempio, il figlio di Achille sta irrompendo nel palazzo di Priamo durante la caduta di Troia (479-481):

*ipse inter primos correpta dura bipenni
limina perrumpit postisque a cardine uellit
aeratos.*

I verbi *perrumpit* e *uellit* mostrano un atto di apertura violento ed esteso; gli epiteti *dura* ed *aeratos* manifestano la resistenza materiale a quell’atto. Poi si apre una veduta della quale ci si meraviglia, con il verbo ripetuto *apparet*, *apparent* (483-484): *apparet domus intus et atria longa patescunt; | apparent Priami et ueterum penetralia regum*. È il palazzo del re di Troia, la cui morte simbolizzerà la fine di quella città, di quell’impero.

Più ambigua la violenza che si usa verso il mostruoso Caco, da parte di Ercole (anche lui non completamente civilizzato). Ancora una volta, la scena si apre su una veduta ampia (8,

⁴ Cfr. recentemente G. O. HUTCHINSON, *Anacreon on stage? A note on P. Oxy. LXXXIV 5410*, «ZPE» 213, 2020, pp. 4-5.

241-242): *at specus et Caci detecta apparuit ingens | regia, et umbrosae penitus patuere cauernae*. La rende addirittura più immensa, anzi cosmica, un'idea che Virgilio adatta da Omero: fu come se si fosse aperto il regno dei morti. I *Manes* però non sono divinità, bensì fantasmi timidi (243-244): *non secus ac si ... trepident immisso lumine Manes*.

Infine, un passo dove Virgilio descrive l'inizio della guerra in Italia, con un'usanza che a quanto dice si mantiene fino alla sua epoca: si aprono le Porte della Guerra (Augusto le aveva chiuse, ma dei problemi relativi non parlerò.) Anche questo brano evidenzia i metalli forti che resistono all'apertura (7, 610): *centum aerei claudunt uectes aeternaque ferri | robora*. L'atto è rumoroso, come in Omero, e violento, come in Ennio (622): *Belli ferratos rumpit Saturnia postis*. Il gesto della regina degli dèi (*regina deum*) si oppone alla riluttanza del re mortale, che si sottrae anche al tatto (618): *abstinuit tactu pater*. L'irruzione degli dèi negli affari umani è brutale, e l'effetto ne è istantaneo: nella prima parola del nuovo verso, *ardet*, divampa il fuoco repentino della guerra (623): *ardet inexcita Ausonia atque immobilis ante*.

In questo discorso ho cercato di aprire o di riaprire i vostri occhi alla vividezza della letteratura greca e latina, e al ricco significato psicologico e teologico col quale carica questi momenti forti e semplici, fatti da aspetti pratici della vita quotidiana. Per finire, due pensieri. In primo luogo, ci siamo mossi per molte epoche, per molti generi, tra il greco e il latino. I filologi classici stanno diventando più propensi ad attraversare i confini, e questa propensione è da incoraggiare. Le porte delle stanze di casa nostra debbono rimanere aperte.

L'altro pensiero: negli ultimi trenta anni, i filologi classici hanno fatto uno sforzo stupendo per aprire la letteratura classica ad altri filologi, agli studenti, al pubblico **più vasto**. Questo è successo **in** tutto il mondo **nelle nostre discipline**, compreso il Regno Unito e anche questa città. **Gli studi classici** affrontano, certo, sfide e minacce gravi; ma grazie all'entusiasmo e all'abilità dei classicisti, e specialmente alle doti dei giovani e delle giovani, si può confidare che si realizzeranno grandi cose.

All'ultimo **genere** di apertura ho già fatto allusione. Mentre parlo, nella North School si stappano bottiglie di vino e analcolici. Spero vivamente che mi aiutiate ad assorbirne **il contenuto**.

Gregory O. Hutchinson

gregory.hutchinson@classics.ox.ac.uk