أوائل المكتبات العامة فى روما

د. دهاب عبد العزيز

كلية الآداب – جامعة المنصورة

أود في هذه الورقة أن أبرز بوضوح صورة المكتبات الثلاثة الأول في روما، بادئا بإلقاء الضوء على خطة المكتبة العامة ليوليوس قيصر Julius Caesar والتي لم تكتمل إلا على يد كل من أسينيوس بوليو Asinius Pollio وأوغسطس Augustus، ثم مكتبة أوغسطس العامة وأخيرا مكتبة بورتيكوس Porticus العامة التي كانت باسم أوكتافيا Octavia.وفي كل حالة سأناقش الدوافع التي حدت بمؤسسها إلى الاضطلاع بهذا الدور كما سأناقش محتوياتها والأعضاء العاملين بها ، وسأختتم بحثى بمناقشة لطبيعة المكتبات العامة في روما ، ومدى كونها عامة ، فى ضوء أن وجود هذه المكتبات كان وسيلة ناجحة حقا لوصول الأدب إلى عامة الشعب ،وتعريفهم بالكتاب.

إن مصادرنا الرئيسية حقًا لهذه المكتبات هي الأدباء والشعراء الأوغسطيين الذين عاشوا في عهد كل من يوليوس قيصر وأوغسطس وبخاصة بلينيوس الأكبر.وقبل أن نخوض في غمار هذا لابد من أن نلتمس تعريفاً للكلمة اليونانية"βιβλιοθήκή " التي تعني "خزانة الكتب" والتي أصبحت تعنى المكتبة فيما بعد، ويقال إنها مجموعة المؤلفات والحجرة أو المبنى الذي توضع فيه هذه المؤلفات، أو هي مجموعة أرفف للكتب ،ولقد استخدم الرومان هذه الكلمة اليونانية في نطاق معانيها اللاتينية(١)

ولم تكن هناك مكتبة عامة في روما –قبل سقوط الجمهورية–يمكن للكاتب أو القارئ أن يتردد عليها من أجل الاطلاع على الأعمال التي لا يمتلكها بين يديه ولا يجدها في المكتبات الخاصة المحدودة في ذلك الوقت ، ولا حتى عبر تجارة الكتب التي لم تكن بعد جديرة بالاعتماد عليها .وقد أضحى التعاون بين ذوي الاهتمامات الأدبية ضرورة ملحة لإثراء الحياة الأدبية.(٢)

فالأصدقاء المهتمون بالأدب كانوا يستعيرون الكتب من بعضهم البعض مثلما فعل شيشرون Cicero وغيره، وعلى الجانب الآخر كان الأرستقراطيون–منهم لوكولوسLucullus–يتيحون مكتباتهم الخاصة للمهتمين بالأدب بغير مقابل أو غاية.

وأصبحت هناك مجموعة ضخمة من الكتب، غدت متاحة للجميع يتجولون في دروبها وبساتينها ويقطفون من زهورها وثمارها.

وقد وصلتنا الأمور الخاصة بالمكتبات في العصر الإمبراطوري عبر النتاج الأدبي للأدباء والشعراء وبخاصة شعراء الهجاء ، متمثلين في الشاعر مارتيالس Martialis حيث ذكر لنا الكثير –في أماكن متفرقة –عن نشأة الكتاب وطباعته وتنقيحه وتجارته.[٣]

أما سويتونيوس الذي كان يشغل منصبا مرموقا في المكتبة الإمبراطورية والذي كان لديه الكثير من المعلومات عن تاريخ المكتبات في روما ، فقد قال:

"إن يوليوس قيصر كان بوسعه أن ينشر على الملأ أعظم المكتبات للكتب اليونانية واللاتينية""

bibliothecas Graecas Latinasque quas maximas posset publicare."

(Suet.Jul.44.2)

وكتب بلينيوس الأكبر أيضا:

"إن (أسينيوس بوليو) كان أول من أسس مكتبة جعلت من أعمال العباقرة الأفذاذ ملكية لعامة الشعب"[٤]

Qui primus bibliothecam dicando ingenia hominum rem publicam fecit" "

(Plin. NH 35.2.10)

كما ختم أوفيديوس Ovidius قائمته عن الشعراء اليونانيين الذين كتبوا في الحب بعبارته

"إن أعمالهم توجد في مكتبات روما العامة"[٥]

وكتب أيضا عن مكتبة البلاط الإمبراطوري حيث قال:

"إن كل هذه الأشياء التي حفظها الرجال في قلبهم الزاخر بالمعرفة سواء في العصور الغابرة أو العصور الحديثة ،قد غدت متاحة وميسورة أمام القراء لكي يفحصونها"[٦]

Quaeque viri docto veteres cepere novique
pectore, lecturis inspicienda patent

(Ovid Tr. 3.1.63-4)

وبهذا غدت أوليات المكتبات ملكية عامة وفتحت أبوابها أمام جميع القراء.

وكان يوليوس قيصر أول من أعتنق فكرة تأسيس المكتبة العامة ،لكن لم يمهله قدره لتنفيذها ، وقام أسينيوس بوليو بعد ذلك بتنفيذ تلك الخدلة بفكر العارفين بأسس تأسيس المكتبات ثم قام أوغسطس بعد ذلك بإنشاء مكتبتين ، وسار على دربهما الكثير من الأباطرة الذين تلوهما فأسسوا العديد من المكتبات العامة الجديدة إلى جانب مكتباتهم الخاصة الموجودة في قصورهم وقد ضمن سويتونيس خطط قيصر الخاصة بالمكتبة العامة في قائمة المشروعات الخاصة

بتزيين المدينة وزخرفتها وإعداد وسائل الراحة والحماية وتوسيع رقعة الإمبراطورية ، وقد وضع الكثير من هذه المشروعات وامتداداتها موضع التنفيذ يوماً بعد يوم. (٧)

ولقد وضع بلوتارخوس أيضاً قائمة مشابهة لمشروعات قيصر مضمنا إياها المكتبة العامة (٨) .

وعلى أية حال فإن القائمتين كلتيهما تعكسان نوايا قيصر الحقيقية لإنجاز هذه المشروعات ، حيث أمضى قيصر شتاء عام ثمانية وأربعين قبل الميلاد في الإسكندرية ، فلا ريب أنه شاهد مكتبة الإسكندرية التي ألهمته فكرة تأسيس مثل هذا الصرح الضخم في روما (٩) ، كما أنه وجد في الإسكندرية نموذجا لما يجب أن تكون عليه الإمبراطورية وعلاوة على ذلك فإنه يبدو أن قيصر نفسه كان تواقا للمشاركة في الحياة الأدبية والثقافية في عصره (١٠) .

ويعد سويتونيوس شاهدا من الثقات على خطة هذه المكتبة ، خاصة أنه أضاف تفاصيل هذا المشروع الذي عهد به قيصر إلى فارو Varro(١١) ، على النحو التالي ،

"عهد بهذا المشروع إلى عناية ماركوس فارو ليكون مسئولا عن تدبيره وتصنيفه . "

" Data Marco Varroni cura comparandarum ac digerendarum"

(Suet. Jul. 44.2)

وعلى الجانب الآخر فإنه من المحتمل أن يكون فارو قد كتب عملا عن المكتبات وأهداه إلى قيصر ، وبغض النظر عما إذا كان فارو قد كتب عملا وأهداه لقيصر أم لا ، فإنه كان مرشحا بارزا لتولي دفة هذا المشروع ، وذلك طبقا للوصف الوارد عند شيشرون (١٢) وكان فارو مهيئا للترتيب والإعداد والحصول على الكتب لمعرفته الموسوعية كطالب علم وكاتب غزير الإنتاج ، وأيضا لكونه رجلاً ثرياً لديه مكتبة خاصة غير عادية في ذلك الوقت . وبالإضافة إلى ذلك فإن ارتباط فارو بالمكتبة منحها بريقا وتميزا . وفي النهاية نرى أن

هناك بعض الأهداف السياسية التي أثرت في قيصر عند اختياره لفارو كرئيس لهذه المكتبة . ولسوء الحظ ، فإن قيصر لم يمتد به العمر ليرى إنجاز هذا الصرح العظيم كأول مكتبة عامة فى روما ، ولسوف نرى فيما بعد الدور الذي لعبه فارو لتطوير المكتبات في روما.

وقد كان أسينيوس بوليو من المقربين إلى قيصر أيضا، وقد رؤى حينئذ أن إقامة المكتبة كانت نتاجا للمجهودات بوليو في تنفيذ واحدة من أهم الخطط التي لم يسعف العمر قيصر لإنجازها في حياته . وعلى وجه الخصوص فإننا ، نرى في اختيار بوليو لمكتبة أتريوم Atrium (١٣) بالقرب من السوق الرومانية ، ووجد صورة لفارو في مكتبة بوليو (١٤) الذي عهد إليه قيصر بمهمة جمع مكتبته ، خيطاً يربط بين خطة كل من قيصر ومكتبة بوليو (١٥) .

وقد كان بوليو ـــ حسب قول بلينيوس ـــ أول من زين المكتبة وزخرفها بصور الكتّاب وتماثيلهم . مما حدا بهذا أن يكون نهجا شائعا في مكتبات روما ، وكذلك يبدو أنه قد جعل ندوات الكتاب في المكتبة شيئا رسميا[١٦] ، مثلما كانت في مكتبة الإسكندرية [١٧] .

وفي عام ٤٣ قبل الميلاد فر فارو بحياته ، وبالرغم من أن يد السلب والنهب قد امتدت إلى مكتبته وأن معظم أعماله قد فقدت [١٨]إلا أن بوليو مد إليه يد العون بمشروع مكتبته آملا أن يحظى بمساعدة فارو وجهده في جمع الكتب وترتيب المنشأة وقد اشترك فارو بالفعل مع بوليو في الاعداد للندوات العامة ، وكتب مؤلفا عن القراءة de lectionibus يحتمل أنه تعرض لمثل هذا الموضوع [١٩] .

ونحن لا نعلم إلا القليل عن محتويات المكتبة ، ولكن صداقة بوليو لكل من كاتولوس catullus وفرجيليوس vergilius وهوراتيوس Horatius تؤكد بعضا من توقعاتنا بوجود مؤلفاتهم في المكتبة ، خاصة أن بوليو قد وهب مجموعته الخاصة للمكتبة كما نتوقع أن تشتمل المكتبة أيضا على مجموعة من أعمال كل من الخطباء والمؤرخين وأحدث المؤلفات مما يجعلها مستودعاً رسمياً لتراث الإمبراطورية الأدبي [٢٠]

ويرى العلماء المحدثون أن بوليو قد أتبع على الأقل نفس تقنية المكتبة اليونانية عند تأسيس مكتبة أتريوم [٢١] ، وليس لدينا معرفة بالترتيب الداخلي للمكتبة نظراً لأنها -على الأرجح- كانت تحوي غرفا معدة للتخزين المناسب للكتب مع أرفف خشبية وأيضا أماكن للقراءة . وبالرغم من أن بوليو كان أول من أهدى مجموعته لمكتبة عامة ، إلا أنه لم يعد المتبرع الوحيد ، سرعان ما ما حظيت روما بمكتبتين عامتين مرتبطتان ببرنامج أوغسطس للبناء (٢٢).

ولكن لماذا وهب أغسطس روما مكتبتها العامة الثانية بعد سنوات قليلة من إنشاء المكتبة الأولى على يد بوليو ؟

يحتمل أن الإمبراطور قد اعتبر مكتبة البلاط هذه جزءاً من جهوده لاستكمال خطط والده بالتبني قيصر ، حيث إنه كان رجلا ذا اهتمامات أدبية يرغب في أن يرتبط اسمه بأشهر كتاب هذا الزمان ، ولذا تبدو المكتبة العامة وكأنها تعلن عن ثقافته كما تبدو أداة فعالة لمناصرته .

ويبدو التباين مع مكتبة بوليو موحيا ، فقد كانت مكتبته قابعة بجوار السوق التي تعتبر المركز التقليدي للحياة العامة الرومانية ، بينما بني أوغسطس مكتبته بجوار منزله الخاص مستهدفا أن تكون مركزاً جديداً للحياة العامة ، كما استخدمها كنوع من قاعات الاجتماعات التي تحتضن قرارات مجلس الشيوخ ، حسب ما ذكر لنا سويتونيوس [٢٣].

وهكذا بدت مكتبة أوغسطس وكأنها امتداد امنزله [٢٤] ، على العكس من مكتبة أتريوم . ولقد أمدنا هوراتيوس أيضا بالإشارة إلى الندوات التي كانت تقام في مكتبة أوغسطس ، عندما

وصف لنا المنافشات بين الشعراء الغنائيين وشعراء المراثي إلى جانب الندوات التي كانت تدار في معبد Aedes[٢٥] ربة السلام .

ولدينا بعض المعلومات عن زخرفة قاعات مكتبة البلاط التي التقى فيها أعضاء مجلس الشيوخ والتي كانت تحتوي على بعض الصور والتماثيل للآلهة والخطباء الرومانيين والقادة وغيرهم، ومنهم هورتنسيوس الأكبر Hortensius وأوغسطس [٢٦] وأبوللو الإله الذي جلب النصر لأوغسطس في موقعتى ناولوكس Naulochus وأكتيوم Actium[٢٧] . ويوحي وجود هذه الصور لهؤلاء الخطباء بأن مجموعة الكتب المرجودة بالمكتبة كانت تشتمل على أعمال هؤلاء كما وجد الإمبراطور ماركوس أوريليوس Marcus Aurelius فيها ــ فيما يبدو ــ خطبتين رسميتين لكاتو Cato هناك [٢٨].

وهناك مكتبة أخرى ترتبط باسم أوغسطس وهي المكتبة الموجودة في بورتيكوس حسبما روى بعض الكتاب القدامي ، إذ انشأ أوغسطس المكتبة باسم أوكتافيا [٢٩] ، ويقول البعض إن أوكتافيا نفسها قد بنتها تخليداً لذكرى ابنها ماركيليوس Marcellus الذي مات سنة ٢٣ قبل الميلاد [٣٠]

ومهما كان الدور الذي لعبه أوغسطس أو أخته أوكتافيا ، فإن محصلة ذلك هي وجود مكتبة تعكس الاهتمامات الأدبية الخاصة بأوغسطس أو بأوكتافيا ، لإنهاء كانت حاضرة عندما قرأ فرجيليوس مقاطع من ملحمته الشهيرة الإنيادة وذلك كما أشار سرفيوس Servius، كما أهدى مايكيناس Maecenasوآخرون أعمالهم لهذه المكتبة [٣١].

وليس من اليسير لنا معرفة المكان المحدد للمكتبة campus، ولكننا نستطيع القول أنها كانت تقع في الجزء الجنوبي لساحة الإله مارس Martius على مقربة من السوق الغربي [٣٢]

ونحن لا نعرف إلا القليل عن مقتنيات هذه المكتبة ، ولكن يحتمل أنها كانت تحتوي على قسم خاص بالمراجع اليونانية وقسم آخر للأعمال اللاتينية ، وقد أشار أوفيديوس في قصيدته الأحزان Tristia إلى أن المكتبة كانت تحتوي على أعمال شعرية (٣٣). ومن المحتمل أيضا أن أوكتافيا قد منحت المكتبة مجموعتها الأصلية التي كانت تقتنيها في منزلها .

وفيما يخص العاملين بالمكتبة ، فقد احتفظ سويتونيوس بالكثير من المعلومات عن أمناء المكتبة في عهد أوغسطس . فقد سجل على سبيل المثال أسم بومبيوس ماكر Pompeius Macer الذي عهد إليه أوغسطس بترتيب المكتبات ، ومن المرجح أنه تولى الإشراف العام على المكتبات الثلاث في روما ، لأننا وجدنا أسماء أخرى مضطلعة بترتيب مكتبات أتريوم والبلاط وأوكتافيا وكان ماكر ابنا لثيوفانيس المتيليني Theophanes Mytilene المؤرخ

اليوناني ومستشار بومبي ، الذي كان هو نفسه شاعرا وصديقا لأوفيديوس وتيبريوس . كذلك فإن يوليوس هيجينيوس Julius Hyginus ــ الذي أعتقه أوغسطس ــ قد أشرف على مكتبة البلاط ، وكان هيجينيوس هذا سكندري المولد وتلميذا لكورنيليوس ألكسندر Cornelius Alexander النحوي اليوناني الشهير ، وكان مدرسا وصديقا لأوفيديوس أيضا [٣٥] وتورد المصادر أيضا اسم جايوس ميلسيوس Gaius Melissus العبد الذي عهد إليه أوغسطس بمهمة ترتيب مكتبة أوكتافيا ، ثم وهبه لميكيناس حيث أعتقه الأخير فيما بعد . وقد كتب ميلسيوس العديد من الكتب وابتكر نوعا جديداً من الدراما الرومانية المعروفة باسم Fabula Togata[٣٦]

ولقد ذودنا ليرنر Lerner بالمعلومات التالية :

"لقد تم توزيع العبيد العاملين في المكتبات العامة على الأقسام اليونانية واللاتينية، وتم تقسيمهم إلى فئتين على الأقل، فئة المشرفين وفئة الخدم، وهذا التقسيم للمنشأة وإن لم يكن قد نشأ في عهد أوغسطس فإنه بالقطع ينتمي إلى خلفائه التالين له"[٣٧]

لذا يبدو أن العاملين بمكتبة البلاط كانوا من المنتمين إلى عائلة قيصر Familia Caesaris، بينما كان العاملون بمكتبة أوكتافيا من العبيد servi publici العاملين بمنزل أوكتافيا، ومن ثم أهدتهم أوكتافيا للمكتبة ليعملوا فيها.

ويشير استخدام العبيد كعاملين بمكتبة أوكتافيا إلى أنه تميز هذه المكتبة كنوع خاص من المؤسسات و عن مكتبة البلاط، نظراً لكونها مكتبة عامة للمدينة بدلا من كونها مكتبة عامة للإمبراطورية[٣٨].

وقد تواكبت أيديولوجية التداول العام للأدب مع تأسيس المكتبات العامة في روما كما رأينا في مقدمة هذه المقال. ويبدو أن الشعراء قد توقعوا أن يعتاد القراء على ارتياد المكتبات العامة، وأن أعمالهم بالتالي ستكون متاحة لقطاع عريض من القارئين.

وعلى عكس هذا التوقع قال هوارتيوس:

"وأني بعد هؤلاء من يفضلون أن يسلموا زمام أمرهم للقارى بدلا من احتمال سخرية المشاهد المتغطرس، فامنح نفسك لحظة انتباه، إذا كنت تريد أن تملأ الكتب بالهدية الجديرة بالإله أبوللو، وأن تستحث بالمهماز الشعراء لكي يسعوا إلى الاهتمام بمروج هيليكون الخضراء بدرجة أعظم".

" Verum age et his, qui se lectori credere malunt
Quam spectatoris fastidia ferre superbi,
Curam redde brevem, si munns Appoline dignum
Vis camplere libris et vatibus addere calcar,
Ut studio maiore petant Helicona virentem.

(Hor. Epist. 201. 214-18)

كما أضاف هوراتيوس أيضاً قوله:

لقد تلقى (كلسوس) التحذير وسمع النصح الوفير، لكي يبحث عن منافعة الشخصية وأن يتحاشى الاقتراب منه الثروة والمؤلفات المودعة (في مكتبة)، أبوللو بتل البلاتين، خشية أن تفد مصادفة أسراب من الطيور لتطالب بريشها، فالغرب الذي حرم من لونه وبدله بألوان مسروقة تثير الضحك وتبعث على السخرية. فما الذي تجرأت نفسك على فعله؟"

"monitus multumque monendus, privat es ut quaerat optes et tangere
vitet scripta Palatinus quaecumque rec eipt Apollo, ne si forte suas
repetitum venerit olim grex avium plumas, moveat cornicula
risum furtivis nudata coloribus. ipse quid audes?"

(Hor. Epist. 1.3.15-20)

وقد أشار أوفيديوس أيضاً إلى هذا الأمر عندما قال:

"ولو أنني أرسلت إلى هذه المدينة، فأنى أفد إليها والخوف يملأني والكتاب رفيقي في نفي: فيا صديقي القارئ، امنحني يدك الرقيقة (لتؤازرني) في إرهاقي."

"Missus in han e venio timide liber exulis urbem:
da placidam fesso, lector amice, manum;"

(Ovid Trist. 3.1-2)

ويستطرد أوفيديوس قائلاً:

"خبروني بربكم، أيها القراء – إذا لم أكون أثقل عليكم – لماذا كان على أن أرحل؟ ولماذا كان على أن أسعى لتلك الأماكن في المدينة بوصفي غريباً والكتاب معي؟ فعندما تحدثت بهذه الأمور خفية، بلسان متلعثم، لم أجد إلا بصعوبة سوى شخص واحد يدلوني على الطريق."

"dicite, lectores, si non grave, qua sit eundum,
quasque petam sedes hospes in urbe liber.
Haec ubi sum furtim lingua titubante locutus,
Qui mini monstraret, vix fuit unus, iter.

(Ovid Trist 3.19-22)

ولتلافي تلف الكتب من القراء جلس بعض المؤلفين في المكتبة بوصفهم أمناء لها حفاظا على الكتب مثل كلسوس صديق هوراتيوس الذي كان سكرتيراً لتيبريوس [٣٩]، وكذلك أوليوس جيليوس الذي استخدم المكتبات الكائنة في معبد ربه السلام وفي سوق ترايانوس. وكذلك كورنيليوس فرونتو Cornellius Fronto معلم الإمبراطور ماركوس أوريليوس، وسولبيكيوس أبوليناريس Sulpicius Apollinaris، معلم برتيناكس Pertinax[٤٠].

وختاماً نرى أن تأسيس المكتبات العامة جعل الأعمال الأدبية ملكية عامة متاحة للجميع – نظرياً على الأقل – إذ أصبحت المكتبات نوعاً آخر من أسباب الرفاهية التي تميزت بها الإمبراطورية الرومانية ابتداء من حكم أوغسطس.

الحواشي:

١- D. Diringer, The Book Before Printing: Ancient, Medieval and Oriental. New York (1982), pp. 24-33.

٢- P. Raabe, Library History and the History of Books, Oxford (1983), pp. 29-65; C.E Boyd, Public Libraries and Literary Culture in Ancient Rome. Chicago (1925), pp. 90-115.

٣- F.G. Kenyon, Books and Readers in Ancient Greece and Rome. Oxford (1951), pp. 151-170; Martial X.2.1-4; I.66.1-12.

٤- ويقول بلينيوس أيضاً " إن المكتبة التي أسسها أسينيوس بوليو في روما، هي من أوائل المكتبات التي أسست في العالم على أسلاب الحرب".

"in bibliotheca, qua prima in orbe ab Asinio Pollione ex manubiis publicata Romae est. "(Plin. NH. 7.30.115)

٥- Ovid, Tr 2.419-420; L. P. Wilkinson, Ovid Recalled, Cambridge (1955) pp. 307-8

٦- لقد صور أوفيديوس الكتب على أنها قابعة فاتحة صفحاتها للقراء بعد أن أتت إلى مكتبة أتربوم (Ovid. Tr. 3.1.71-3)

٧- Suet. Jul. 44.1-3

٨- Plut. Liv. Caes. 58.3-5.

٩- D.N. Marshall, History of Libraries; Ancient and Medieval New York (1983), p. 18.

١٠- D. Heinrich, The Memory of Mankinds, The Strory of Libraries Since the Dawn of History. Oak Knoll (2001), p. 19.

١١- Suet Jul. 44.2.

١٢- Cic., Brut. 56. 205 "vir ingenio praestans ominque doctrina"

١٣- J.C Anderson, The Historical Topography of the Imperial Fora, Collection of Latomus 182 Brussels (1984), p. 22.

١٤- ساعد اهتمام بوليو بالأدب وامتلاكه لمكتبة ضخمة ودوره كراعي للأدب على تأسيس المكتبة.

١٥- يعتقد أن بوليو هو أول من استخدم فن البورتريه في تزين المكتبة، ومن ثم وضع صورة فارو ليس فقط ككاتب ولكن كأول أمين لمكتبة قيصر.

١٦- Plin . NH 35.9-10.

١٧- Dalzell, C. Asinius Pollio and the Early History of Public Recitation of Rome. Hermathena 86 (1955), pp. 1-27.

١٨- App. 4.6.47.

١٩- E. Rawson, Intellectual Life in The Late Roman Republilc, Baltimore, (1958), pp. 112- 180.

٢٠- H.L. Pinner, The World of Books in Classical Antiquity, Leiden (1958), pp. 181 –92.

٢١- D.E. Strong, The Administration of Public Building in Rome During the Late Republic and Early Empire. BICS 15 (1968), pp.97-109.

٢٢- Dazell, C. Asinius Pollio ;

٢٣- Suet. Aug. 29.3.

٢٤- عين أوغسطس رئيس المكتبة والموظفين من أسرة يوليوس قيصر.

٢٥- Hor. Epist. 2.2.92-105

٢٦- Tac. Ann. 2.37

٢٧- Suet. Aug. 94.4 ; 70

٢٨- Marc Aurel. To Front. 4.5

٢٩- Suet. Aug. 29.4; Dio., 49.43.8.

٣٠- Ovid Aug. 29.3.

٣١- Serv, ad Aen, 6.861

٣٢- Plin. NH. 36.28-29

٣٣- Ovid, Trist. 3.1.

٣٤- Suet. Jul. 567; Strabo 13.2.3; Ovid Am. 2.18

٣٥- Suet. Gram. 20.

٣٦- Ibid. 21

٣٧- F. Lerner, The story of Libraries: From the Invention of writing to the computer Age. New York (1998), p. 81; Richardson, The Evolution of The Porticus Octaviae, AJA 80 (1986), pp. 57-64.

٣٨- C.J. Willis, The Care of Books: An Essay on the Development of Libraries and Their Fitting From Earliest Time and Eighteen Century. Cambridge (1975), pp. 11-17.

٣٩- Hor. Epist. 1.8.

٤٠- C. Lionel, Libraries in the Ancient World. New York (2001), pp. 80-107.

ثانيا: المراجع:

Anderson J.C., The Historical Topography of The Imperial Fora, Collection of Latomus 182 Brussels (1984), pp. 22-37.

Boyd C.E., Public Libraries and Library Culture in Ancient Rome, Chicago (1925).

Diringer D., The Book Before Printing: Ancient, Medieval And Oriental; New York (1982).

Heinrich D., The Memory of Mankinds, The Story of Libraries Since the Dawn of Hisrory, Oak Knoll (2001).

Kenyon F.G., Books and Readers in Ancient Greece and Rome, Oxford (1951).

Lerner F., The Story of Libraries: From the Invention of Writing to the Computer Age, New York (1998).

Lionel C., Libraries in The Ancient World, New York (2001).

Marshall D.N., History of Libraries; Ancient and Medieval, New York (1983).

Pinner H.L., The World of Books in Classical Antiquity, Leiden (1958).

Raabe P., Library History and the History of Books, Oxford (1983).

Rawson E., Intellectual Life in The Late Roman Republic, Baltimore (1985).

Richardson L., ***The Evolution of The Porticus Octaviae***,AJA 80 (1986) , pp 57-64.

Strong D.E., ***The Administeation of Public Building in Rome During the Late Republic and Early Empire*** BICS 15 (1968), pp. 97-109.

Wilkinson L.P., Ovid Recalled, Cambridge (1955).\

Willis C.J., The Care of Books : An Essay On The Development of Libraries and Their Fitting Form Earliest Time and Eighteen Century, Cambridge (1975).

ملخصات

البحوث التى لم تنشر

أهمية وعلاقة اللغة اليونانية واللاتينية
فى دراسة وممارسة الطب البشرى

أ.د. نادر عبد الدايم أبو العطا
أستاذ تاريخ الجراحة المتفرغ
كلية الطب – جامعة القاهرة

درسنا تلك العلاقة فى إعدادى طب القاهرة سنة ١٩٥٦ وما زال ذلك المقرر يدرس فى السنة الأولى (بعد إلغاء السنة الإعدادى للأسف الشديد) .

تلعب المعرفة بالمشتقات اللاتينية والإغريقية أهمية كبرى فى تعلم معنى الكلمات الطبية بل ونوع المرض ومكانه مثل كلمة الأصابع الزائدة Poly dactyly والأطراف المتضخمة Acro - megaly.

وفى مجال الروشتات الطبية فعلى مستوى العالم كله مازالت كلمة T.D.S تعنى ثلاث مرات يوميا و P.R.N تعنى عند اللزوم و .O.M تعنى كل صباح وهى مشتقة من Omni mane.

أما فى مجال المقالات والأبحاث الطبية فأنها مليئة باقتباسات عن اللاتينية والإغريقية مثل I.S.Q., P.S., N.B. and Errata .

وأن احتواء كلمات تحمل مشتقات غير عربية فى لغة القرآن أمر هام مثل Tele-graph بدلا من برقية و Telephone بدلا من الهاتف وذلك كما احتوينا كلمة ديمقراطية من Demos-Crat ولم نسميها سلطة شعبية وكلمة فاشية ولم نسميها حزم عصوية .

علم الدواء :

من براعة الأجداد إلى عصر التقنيات الحديثة

أ.د. عزيزة محروس محمد عامر

أستاذ الأدوية

كلية الطب البيطرى – جامعة القاهرة

كان الصيدلى عند قدماء المصريين هو بنفسه الطبيب وكان اسمه "سوتو" وكان يصف الدواء ويحضره بنفسه . وكان أبو قراط يحضر الدواء بنفسه أو على الأقل كان يشرف على تحضيره.

ويقول كلسوس Celsus أن فصل المهن الطبية الى فروع عملا تدريجيا ، أول ما لوحظ كان فى الإسكندرية عام ٣٠٠ ق.م. وقد سميت الفروع حينئذ : الغذاء والجراحة والصيدلة حين سمى قسم الصيدلة () . كان اليونان يطلقون كلمة فارماكون Medicamentaru على الدواء وعلى السم وهى مشتقة من كلمة Pharmacon ومعناها (يمزح) ثم تدرج المعنى إلى أن أصبحت الكلمة تدلا على إحداث التأثير بالعقار .

- Pharmacopeus معناها الرجل الذى يدخل السم أو يتعهد بتوريد مواد سامة
- pharmakeuein استعملها أبو قراط بمعنى يسهل ويخدر أو يعطى جرعة مخدرة
- Pharmaka استعملها هومر ليدل على العقاقير الشافية والسامة .
- Botanologoi معناها العشابون وجامعو الأدوية المفردة .
- Kadolikoi, Pantopoloi كلمتان يونانيتان تعنيان المكان الذى تزاول فيه الصيدنة أو الصيدلة .

ومن هذا نعرف أصل كلمة Pharmacy فى الإنجليزية و Pharmacie فى الفرنسية وما اشتق منهما ومعناهما الصيدلة .

انتحار اياس فى المأساه
والفن الإغريقى

أ.د. فؤاد شرقاوى

توضح هذه الدراسة أن سوفوكليس قد خالف المألوف حينما صور انتحار آياس فوق خشبة المسرح . ولقد اجتهدنا في تفسير ذلك المشهد في ضوء مابدا لنا من اهمية محورية لهذا الموقف بالنسبة لفعل المأساة بأسرها إذ انها لاتنحصر في ذلك الموقف – على وجه التحديد – وانما تتعداه حتى المشهد الاخير

أما انتحار آياس في الفن الاغريقي فيصوره إناء فخاري ايتكى ، من نوع الامفورا ، ويعود إلى القرن السادس ق.م من صنع الفنان اكسيكياس Exekias . وقد كشفت قراءة تصوير ذلك المشهد في ضوء العمل المسرحي عن دلالات فنية تتطابق مع ماقدمه سوفوكليس في مأساة آياس . وسواء استلهم سوفوكليس – أم لا – من منظر الاناء الفخاري ما صوره في مأساته فأن عمل الفنانين على ابراز موقف الانتحار – بكل معطياته – خير دليل على اهميته وجاذبيته من الناحية الفنيه .

ما الكلاسيكى ؟

مصطلح واحد مفاهيم عدة

أ.د. ماجدة النويعمى

كلية الأداب – جامعة الإسكندرية

تهدف هذه الورقة إلى دراسة التطور الذى طرأ على مصطلح " الكلاسيكية": ما كان عليه وما آل إليه ، وذلك من خلال محورين :

١ – المعنى الاشتقاقى للمصطلح ، واستخداماته قديما

٢ – التغيرات التى طرأت على استخدامات هذا المصطلح فى العصر الحديث ، وما حمله من دلالات جديدة عدد كل من ت. س. إليوت ، هيو لويد جونز ، النسائية الحديثة وغيرهم .

العلاقات البينية بين الدراسات الكلاسيكية والشرقية

أ.د. محمد خليفة حسن

كلية الآداب – جامعة القاهرة

تسعى هذه الورقة البحثية إلى توضيح علاقة الدراسات الكلاسيكية (اليونانية واللاتينية) بالدراسات الشرقية ، وتداخل هذه الدراسات خلال تاريخها الطويل وتكاملها وتفاعلها منذ التاريخ القديم وحتى العصر الحديث . ومن أهم عناصر هذه التغطية الشاملة للعلاقات بين الكلاسيكيات والشرقيات :

١ – الأصول الشرقية للفكر اليونانى / الأصول السامية للأبجدية اليونانية .

٢ – التأثيرات اليونانية فى الفكر الشرقى القديم .

٣ – تفاعل الديانات التوحيدية مع الفلسفة اليونانية (مسائل التوفيق بين الوحى والعقل بداية مكن فيلون السكندرى وحتى الغزالى وابن رشد ....) .

٤ – دور الآداب الشرقية القديمة فى تطور مفهوم البطولة فى الآداب الكلاسيكية : محلمة جلجامش وأعمال هيراكليس (مفهوم البطولة) وتأثيرات أيوب فى الآداب الأوربية (مفهوم الاغتراب) .

٥ – دور اللغت الشرقية ، وبخاصة العربية والسريانية والعبرية ، فى الحفاظ على التراث العلمى اليونانى من خلال حركة الترجمة في العصر العباسى .

٦ – الترجمات اليونانية واللاتينية للنصوص الدينية المقدسة وتأثيرها فى تطور الفكر الدينى اليهودى والمسيحى (الترجمة السبيعينية والفولجات اللاتينية) .

٧ – الشروح العربية لأعمال أرسطو وسقراط وأفلاطون وتطور الفلسفة الإسلامية .

٨ – رحلة القانون من المجموعات القانونية الشرقية (مجموعة حمورابى والعهد القديم) إلى القانون الرومانى والشرائع اليهودية والإسلامية والقانون الحديث .

٩ – حركة التوفيق بين الدين والفلسفة كعملية فكرية شرقية موضـــوعها الفلـــسفة اليونانية .

١٠– الترجمة اللاتينية للقرآن الكريم وبداية الحركة الاستشراقية .

١١– الترجمات الاستشراقية لعلوم المسلمين وبداية النهضة الأوروبية

١٢– العلاقات اللغوية بين اللغات الشرقية واللغات الأوربية القديمة (أسرة اللغـــات الهندو أوربية والسنسكريتية كأصل للغات الأوروبية .

١٣– مستقبل الدراسات البينيةى بين الكلاسيكيات والشرقيات .

ملاحظات معمارية بين أثينا الكلاسيكية ومصر الفرعونية

رؤية أولية

أ.د. محمود السعدنى

كلية الآداب – جامعة حلوان

١- تمهيد تاريخى لأهم ملامح العمارة المصرية القديمة ، والعمارة اليونانية المعاصر لها .

٢- البناء بالأحجار فى العمارة اليونانية القديمة : زمانة ، ومكانه ، وأمثلته .

٣- أهم ملامح العمارة الكلاسيكية ، فى أثينا (منطقة الأكروبوليس نموذجًا

٤- معبد هيابليس وبعض عناصره المعمارية

٥- نتائج الدراسة.

الاسكندر الأكبر بين التاريخ والتأويل

أ.د. ناهد الديب

كلية الآداب – جامعة القاهرة

يحتل الاسكندر المقدوني (٣٦٥-٣٢٣ ق.م.) مكان الصدارة في قائمة الشخصيات التاريخية التي لعبت دوراً هاماً في تاريخ البشرية بعد أن تمكن من تغيير صورة العالم خلال فترة لا تتجاوز أحد عشر عاماً فاستحق أن يطلق عليه لقب " الأكبر".
يذكر لنا التاريخ أنه تتلمذ علي يد أكبر الفلاسفة و اقتحم ساحة القتال وهو مازال في السادسة عشر ثم ما لبث أن توج ملكاً و هو في العشرين من عمره (٣٣٦ ق.م.) ففتح أقطاراً وكون أكبر إمبراطورية عرفها التاريخ ومات وهو في ريعان الشباب (٣٢٣ ق.م.).

في إطار الدراسات البينية – و التي شهدت تطوراً سريعا خلال الفترة الماضية- يتناول البحث رواية الكاتب الألماني **" كلاوس مان"** بعنوان

" الاسكندر- رواية نيوتوبيا"

من خلال استعراض مضمون الرواية كما صوره الكاتب حيث سعي إلي وضع شخصية الاسكندر تحت المجهر و إلي التعرض لبعض الجوانب الشخصية للبطل مثل علاقته بأبويه و أصدقائه معتمداً في ذلك علي المادة التاريخية الموثقة و كذلك ما أضافته إلية قريحة المؤلف من استنتاجات و استنباطات .

ثم يقوم البحث بتحليل الرواية من منطلق رؤية بعض المدارس والحركات النظرية الحديثة.

أثر اللغة اليونانية فى المعجم العربى

أ.د. مصطفى إبراهيم على

كلية الآداب – جامعة المنصورة

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على أثر اللغة اليونانية في المعاجم العربية ، وفي سبيل تحقيق هذا الهدف يتناول :

١- التأثير والتأثر بين العربية واليونانية ، وذلك من خلال اللقاء الحضاري بين اللغات السامية في القديم واللغة اليونانية ثم اللقاء الحضاري على المستوى اللغوي بين العربية إحدى اللغات السامية واليونانية في مراحل الاحتكاك الحضاري المختلفة .

٢- كيف واجهت العربية في معجمها العربي العلوم الوافدة عامة وعلوم اليونان بصفة خاصة في جانب المفردات والمصطلحات العلمية على وجه الخصوص .

(أ)- أثر اللغة اليونانية في المعاجم العربية القديمة ممثلة في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدى (ت ١٧٥ هـ)

(ب) – أثر اللغة اليونانية في المعجم العربي الحديث ممثلا في المعجم الكبير لمجمع اللغة العربية (ممثلا للمعاجم العربية العامة) .

(ج)- أثر اللغة اليونانية في المعجم المختص ممثلا في تذكرة الأنطاكي يوصفها تضم معجمين أحدها في الأمراض والعلوم والآخر في النباتات الطبية والأدوية .

وما زال هرمس يسعى

أ.د. فاطمة مسعود

كلية الآداب – جامعة القاهرة

تتجلى صورة هرمس فى التراث الأسطورى في تنويعات شتى لعل أكثرها شيوعًا صورته كساع بين الآلهة والإنسان ، أو بالأصح كوسيط يقوم بتفسير وتأويل كلمات الآلهة ولغتها ليستوعبها العقل البشرى ، ولتبقى مهمة هرمس هذه هى الشغل الشاغل عبر القرون للإنسان فى علاقته بالنص أبدعها كافكا فى سطور قليلة بعنوان "بروميثيوس"

تراجيديا الصراع بين الإنسان والقدر

دراسة مقارنة بين رواية الكطريق : نجيب محفوظ

مسرحية أوديب لماك : سوفوكليس

أ.د. طه وادى

كلية الأداب – جامعة القاهرة

هذا النصّان يمثلان مرحلتين متباعدتين بُعدا واسعًا فى عمر البشرية : أحدهما للكاتب الإغريقى سوفوكليس والثانى لنجيب محفوظ كاتبنا المصرى المعاصر ، كما أن النصّ الأول مسرحية ، والثانى رواية ، لكن النصّين كليهما يحملان (ملمحا إنسانيًا) متقاربًا – إن لم يكن متشابها ، وهو أن الإنسان فى كل عصر ومرحله ، يتأرجح فى تحقيق غاياته الحياتية بين الاختيار والجبر .. بين أن يكون مخيّرا أوْ مُسيَّرا. هنا ينشأ (الصراع) الدائم بين الإنسان والقدر بيْد أن الإنسان – فى الغالب – يستخدم حقّه الطبيعى فى الاختيار فيكتشف – بعد فوات الأوان – أنه لم يستطع أن يحيد قيد أنملة عن "الطريق" الذى خطته كف القدر تلك هى الرؤية الفكرية التى تكشف عنها البنية العميقة لكلا النصين . ترى ما دلالة ذلك ..؟!

تهدف هذه الورقة البحثية المختصرة إلى إثبات قدرٍ من (التنّاص) بين العملين .. وأن النص الأدبى الخالد يظل مشعًا بالدلالة .. ومؤثرًا فى كثير من الأعمال الأدبية التى تليه – رغم اختلاف المراحل واللغات والثقافات ؛ وذلك من منظور المدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن التى تبيح المقارنة بين أى نصين لمجرد التشابه فى "الموضوعاتية" أو المحتوى (Content) .

تنتمى رواية "الطريق" لمحفوظ (١٩٦٤) لمرحلة أدبية في مسيرة الكاتب اسمها مرحلة الواقعية الفلسفية " . وهى تصور شخصية شاب (صابر سيد الرحيمى) ، تطلب منه أمه البغى(!!) أن يبحث عن الأب .. أو الأصل (سيد سيد

الرحيمى) . ومن ثم يسلك (الطريق) الذى يمشى فيه كل البشر ، وهنا يلتقى بامرأتين تحمل كل منهما بُعدا رمزيا : الأولى .. كريمة .. زوجة صاحب الفندق ، وهي ذات جسد صارخ ونظرة متآمرة مع الغرائز ، لذلك تعد رمزًا للخطيئة والشرّ . أما الأخرى .. فهى إلهام ، التى يوحى اسمها وسلوكها بالسمّو والطهر ، لذلك فهى رمز للخير والأمل .

وبعد صراع بين العشق والحب .. أحسَ أنه مشدود بحكم الوراثة واللذة نحو كريمة ، التى سولت له قتل الزوج . كما حاول صابر أن يقتلها بعد الشكّ فى سلوكها . ثم قبضت عليه الشرطة بعد أن "ضاعت الحرية والكرامة والسلام وإلهام وكريمة ، ولم يبق إلا حبل المشنقة " . هنا بدت له الحياة لغزا .. وربما أكثر من لغز .

أما مسرحية "أوديب" .. فهة تدور حول مأساة تنبأت بها الآلهة . وهى أن "أوديب" سوف يقتل أباه "بولوبوس" ويتزوج " أمه "يوكاسا" وينجب منها ، وينفى الأب ابنه عن المدينة ،. فينشأ غريبا مجهولا من أبويه ،. لذلك يسهل عليه بعد ذلك قتل الأب وزواج الأم .. هنا تصدق العرافة وينتصر القدر على البشر : وتحل اللعنة على أوديب ، فيقرر أن يفقأ عينيه حتي لا يرى ، ويخرج من المدينة حتي يطهرها من الآثام التى ارتكبها ، والتى كتبتها عليه الآلهة / القدر ، لذلك يعترف أوديب فى نهاية المسرحية : " يا أصدقائى .. نعم أبوللو هو الذى أنزل بى هذه الآلام كلها .. أما عينى فلم يعبث بها احد ، لكنى أنا البائس الذى فقأتها بنفسى . فلماذا كان يجب أن أرى ما دام لم يبق لى شئ يحلو أن أراه؟.

ثمة تشابه قوى بين الرؤية التى يطرحها كل من النصين هى أن الإنسان لا يستطيع أن يفلت من يد القدر ، فالقدر غالب ومتغلب على كل من يحاول أن يعترض الطريق .. حتى لو كان ملكا متوجًا مثل أوديب .. أو إنسانًا بلا قيم أو مبادئ مثل صابر الرحيمى .

دور الأغريق فى طب الأسنان

د. إلهام مصطفى محمد فوزى
أستاذ م. طب الاسنان التحفظى
كلية طب الفم والأسنان – جامعة القاهرة

تعتبر أمراض الفم وتوعكات الأسنان إحدى المشكلات التى قد يعانى منها الإنسان خلال حياته .

وقد بدأ أول تسجيل لحالة علاج الأسنان من خمسة ألاف عام قبل الميلاد ، وكان صاحب الفضل فيها هم قدماء المصريين ؛ فقد كانوا رواد – فى علاج الأسنان على نطاق واسع وأحرزوا تقدمًا هائلا فى مجال طب الأسنان .

وبعدهم جاء الإغريق الذين ساهموا بالكثير فى هذا المجال باعتباره جزءًا من المعرفة والمهارة الطبيعية .

وستتناول هذه الدراسة كتابات الإغريق عن ممارسات طب الأسنان .

أثر الفكر السياسى فى السياحة فى مصر البطلمية

أ.د. أحمد غانم حافظ
آداب الاسكندرية

تتعرض هذه الورقة لمناقشة أثر الفكر السياسى فى السياحة فى مصر فى العصر البطلمى والمقصود هنا أساسا بالسياحة ليس هو المفهوم الحديث لها وإنما المقصود هو إبراز بعض المناطق فى مصر وتركيز الضوء عليها دون الأخرى وذلك بفعل تصرفات ملوك البطالمة الأوائل السياسية ومن قبلهم الإسكندر الأكبر .

وتأتى هذه الأطروحة من منطلق أهمية دراسة تصرفات القادة والتى كثيرا ما ينجم عنها تحولات خطيرة تؤثر دون شك فى المسار التاريخى لأية دولة ، وتتعاظم هذه الأهمية خاصة إذا كان هؤلاء القادة من المرحتلين أو ليسوا من أهل البلد الأصليين كما هو الحال في مصر البطلمية موضوع الدراسة وذلك لى أساس أن هؤلاء القادة (الحكام) سوف لا تخلو تصرفاتهم – التى تنم بطبيعة الحال عن نوعية فكرهم السياسى – من محاولات تهدف إلى طبع تاريخ هذا البلد بطابع يميزهم يحفظه التاريخ .

وفى هذا الصدد يرى الباحث أن سياسات الإسكندر وورثته من البطالمة الأوائل فى مصر كان لها أبلغ الأثر فى ذيوع صيت مناطق كانت موجودة وأضيفت إلى شهرتها شهرة جديدة مثل واحة سيوة ، كما أنشئت مدن جديدة تحمل بين جنباتها معالم الحضارة اليونانيةى مثل الإسكندرية وبكلميه ونقراطيس وبرايتونيوم (مرسى مطروح) .

وتد هذه الورقة محاولة للتأكيد على العلاقة الوثيقى التى تربط بين الفكر السياسى وبني كثير من التحولات على مختلف الأصعدة ومنها الصعيد السياحى .

تقييم الترجمات السريانية للتراث اليونانى

د. صلاح عبد العزيز محجوب

كلية الآداب – جامعة القاهرة

عندما نقيم الترجمات السريانية وفقا لعلاقتها بالاصول اليونانية المترجم عنها يجب علينا تقسيم الترجمات إلى ثلاث مستويات. تنتمى إلى المستوى الأول ترجمات قليلة يمكن أن نصفها بالترجمة الحرفية (الأمينة) والمُقاربة للمعنى فى نفس الوقت. تنتمى الترجمة السريانية للكتاب المعروف باسم περι χοσμον "عن الكون" والمنسوب إلى أرسطو إلى المستوى الأول. تعتبر هذه الترجمة نموذجا لفن الترجمة فالمترجم وهو سرجيوس الرأسعينى فهم بالضبط روح ومحتوى نسخة النص اليونانى الذى أمامه ونقله فى لغة سهلة الفهم تتفق مع النص الأصلى، فى حين أهتم غيره من المترجمين السريان فى المقام الأول بنقل محتوى النصوص اليونانية تماما أو بشكل إجمالى دون الاهتمام ببناء النص عموما وتنتمى الترجمة السريانية لحديث سقراط إلى دمونيكوس وكتاب لوقيان المعروف باسم περι τον μη ραδιως πιστενειν τη διαβολη إلى هذا النوع من الترجمة. وتنتمى الترجمات السريانية والتى تظهر فى صورة دراسات تكميلية للنصوص الأصلية إلى المستوى الثالث. وقد مال المترجمون إلى النقل الحرفى واستبعاد المواد ذات الطبيعة الأسطورية والتاريخية اليونانية، وهى المواد التى لم يفهمها القراء السريان كمثل مقدمة ترجمة كتاب لوقيان المذكور سابقا، وهكذا أصبح المترجمون غير مقيدين بالنص الأصلى عند نقله، وأوضح مثال على ذلك النُسخ السريانية لكتاب بلوتارخ περι αοργησιας "عن التدريب". وقد أشار الأستاذ Gildmeister إلى نماذج من هذا النوع فى مقدمة ترجمته الألمانية لكتاب بلوتارخ المفقود. ونحن على يقين أن ترجمة كتاب بلوتارخ السابق يمثل هذا المستوى الثالث وهو تكميل أو تنقيح النصوص الأصلية. استهدفنا بناءً على نمطية بعض النسخ المترجمة إلقاء الضوء على هذه المستويات المختلفة من الترجمة واستعراض الترجمات السريانية للأصول اليونانية المفقودة أيضا. وشرعنا فى دراستنا للوصول لهذا الهدف نظرا للمادة المدروسة المحددة. وهكذا وجب علينا استعراض تقييم الترجمات السريانية. وتقدم الترجمات السابقة النصوص اليونانية الممكن دراستها بطبيعة الحال، وهى النصوص المترجمة حرفيا أو إجماليا، ونستعرض إلى جانب كتاب أرسطو "عن الكون" تقييم الترجمات السريانية الأخرى فى دراستنا القادمة، فقد ظهرت لنا مشكلات كبيرة تتعلق بقراءة المترجمين السريان للنصوص الأصلية؛ وبالرغم من أن معلوماتنا ناقصة إلا أننا نعرف أن كتاب حديث سقراط إلى دمونيكوس والذى وصلنا فى نسخة متأخرة،

أضيفت إليه فقرات ليست بالقليلة فى الترجمات السريانية المتأخرة، وسقط من النص فى الفصل السادس الفقرة الأولى.

الترجمة السريانية لكتاب ΠΕΡΙ ΧΟΟΜΟΥ "عن الكون"

ترجم سرجيوس الرأسعينى كتاب الكون الذى ألفه فيلسوف يونانى متأخر ونسب فى المخطوطات السريانية إلى أرسطو. ووصلتنا ترجمة الكتاب فى مجموع بالمتحف البريطانى وهومخطوط رقم ٩٨٧ و١٤٦٥٨، ويحتوى المخطوط عدة مؤلفات فلسفية وفلكية إلى جانب تراجم سرجيوس وكتابات متنوعة لأرسطو وحوار سقراط المنتحل عن النفس وحديثه إلى دمونيكوس وأقوال فيثاغورس وأفلاطون ومناندر وتيتو وإيماجوجى بورفيروس (المدخل) ومؤلفات عديدة لمؤلفين مسيحيين لأمبروز ومليتيوس وقليمس تلميذ ابن ديصان. كتبت المخطوطة بخط اسطرانجيلى (الخط السريانى القديم) جميل وتؤرخ بالقرن السابع. تعمد سرجيوس عند نقله إتباع منهجا (مسلكاً) آخر لم يألفه المترجمون السريان وهو نقل النص نقلا حرفياً. وذكر سرجيوس فى خطاب إلى من كلفه بالترجمة أنه ألتزم قدر استطاعته بالنص اليونانى. وبناء على ذلك نستطيع تصور قراءة المترجمين السريان للنصوص اليونانية فى النسخ الخطية التى ترجموا عنها. ولكى نبلور رأيا واضحا عن قيمة ترجمة سرجيوس لايجب تحييد الفقرات التى أضافها غيره من المترجمين إلى نص الكتاب والتى نسأت عن رؤيتهم للنص، والتى يمكن أن تكون نسخة للنص استقبلها المترجمون بهذا الشكل المختلف، أو تمثلت فى بعض مخطوطات النص دون غيرها بل يجب علينا حصر تلك التراكمات والإضافات التى ألحقها المترجمون بالنص لكى تؤدى إلى فهم منظم له. ولأنه لمن غير اليسير دائما تقرير هل غير المترجم المصطلح الأصلى أم كانت أمامه نسخة أخرى للنص غير التى وصلتنا فى المخطوطات التى نعرفها؟ لذا يجدر بنا تغيير الكلمات المنتحلة وفق النص اليونانى وتحديد ذلك من خلال تقييم نقدى. وقد ركزنا على التمييز بين التغيير الناتج عن النطق المغاير للأصل اليونانى وبين التغيير الناتج عن تبديل المترجم للأصل المترجم، لذا اردنا استعراض عدة أنماط لهذا التغيرات ووضع مثل من أشكال القوائم لمحتوى النص لكى تتضح الحدود الفاصلة بين النص وبين ترجمته.

اليابان بين الأسطورة والتاريخ

د. عصام محمد رياض حمزة

كلية الآداب – جامعة القاهرة

تمثل الأساطير حلقة هامة من حلقات التراث الثقافي للشعوب، وتدخل ضمن اهتمامات دارسي الفلكور، والمتخصصين في علم دراسات الشعوب. وفي العادة لا تدخل ضمن اهتمامات علم التاريخ. فمع بداية تدوين الإنسان لسجل أحداث عصره، وسيرة مجموعته البشرية، ينتهي عصر الأساطير، ليبدأ التاريخ.

أما في حالة اليابان، فالتاريخ البشرى ما هو إلا امتداد لعصر الأساطير القديمة، حيث كانت حياة الآلهة في عالمها بداية لتاريخ اليابان القديم، وعليه فالتاريخ البشرى في العصور اليابانية القديمة مرحلة تالية لعصر الآلهة. فما زالت الأسطورة عندهم هي البداية للتاريخ. ليس هذا فحسب. بل إنها استمرت تشارك في صنع التاريخ اليابانى في فترات مختلفة، ويمكن اعتبارها لذلك المحرك الأول لأحداث هامة في تاريخ اليابان الحديث والمعاصر.
ومن هنا، كان تناول هذا الموضوع في هذه الورقة البحثية، محاولة لإلقاء الضوء على نموذج آخر للأسطورة التي ما زالت تصنع التاريخ للشعب اليابانى.

التوظيف الفلسفى للأسطورة فى مسرحية فيدرا لاونامونو

د. فاطمة محمود مكى

كلية الآداب – جامعة القاهرة

ميجل دي أونامونو من أعلام الفكر والأدب الأسباني في النصف الأول من القرن العشرين. ولد في مدينة Bilbao في شمال إسبانيا سنة ١٨٦٤. كان أستاذا للغة اليونانية القديمة في جامعة سلامنكا Salamanca ثم أصبح رئيسا لها. الانتاج الأدبي والفكري لأونامونو إنتاج غزير، يتنوع بين أشكال أدبية (مسرح، شعر، رواية) وأعمال فلسفية ونقدية قدمتها في شكل مقالات وكتب.

تأملات أونامونو التي أوردها في كتابه "معنى الحياة الإنسانية" جعلته يتبوأ مكانة مرموقة في تاريخ الفلسفة الإنسانية وفكر الفلسفة ألحقه برواد الفلسفة الوجودية في أوربا.
الفكر الفلسفي لأونامونو لا يقوم على أسس منهجية بل على إنكار كل المناهج أصلا. كان تكوينه الأول في ظل الفلسفة الوضعية والعقلانية ولكن في مرحلة شبابه كتب مقالات يتضح فيها بشكل بارز ميله إلى الإشتراكية.

تدور أفكاره الفلسفية حول محور "الإنسان المخلوق من لحم ودم" بكل تطلعاته وآلامه وكذلك فكرة الله والخلود التي عدها قضية كبرى إذ أنها تعطي معنى للوجود الإنساني.

وموقف أونامونو كان دائم التأرجح بين العقل والقلب وهو ما أفضى به إلى إذدواج حاد بين وصراع عنيف بين الشك والإيمان.

ارتباط أونامونو بالتراث الكلاسيكي ومعرفته العميقة بكل جوانبه أمر ليس فيه مجال للشك وهو الذي يفسره كونه أستاذا للدراسات الكلاسيكية. قام في عام ١٩٣٣ بترجمة مسرحية "ميديا" لسينيكا من الاتينية إلى السبانية.

يحمل مسرح أونامونو في مجملهانعكاسا لفكره الفلسفي. وسوف نختار من أعماله المسرحية "فيدرا" "Fedra" التي كتبها عام ١٩١٠. وعرضت في ١٩١٨ لتكون محل دراستنا، على كونها موضوعا قديما فأن مولفها يتناوله في صورة معاصرة معلجا فيها همومه الفلسفية.

اسباب الوفيات فى مصر فى عصر الرومان

د. حسن أحمد حسن الأبيارى
أستاذ بقسم اللغات الشرقية
آداب القاهرة

يتناول هذا البحث ظاهرة الموت فى مصر خلال العصر الرومانى وبيان أسبابها المختلفة من خلال دراسة الأوراق البردية الوثائقية ، فضلا عن الاستعانة ببعض المصادر الأخرى مثل شواهد القبور والمرثيات .

ويتناول البحث الوفيات وأسبابها في مراحل العمر المختلفة ، حيث ترتفع معدلات الوفيات مراحل العمر المبكر بين الأطفال الرضع ، وتزداد بشكل عام فى مرحلة سن العمل ، مع وجود فروق بين الذكور والإناث فتتأثر وفيات الرجال فى تلك المرحلة من العمر بنوع المهنة التي يمارسونها ، كما تتأثر وفيات الأناث بأنواع أخرى من الأنشطة أهمها الولادة ، كذلك من البديهى أن معدلات الوفيات ترتفع فى مرحلة الشيخوخة ، ويضطرد ارتفاعها بسرعة مع تقدم السن .

ومن ناحية أخرى كان وقوع الكثير من سكان مصر الرومانية فريسة للمرض المميت نتيجة حدوث موجات من الأوبئة الفتاكة، وقد رصد بعض الباحثين ذلك من دراسة شواهد القبور حيث يسجل عليها تواريخ الوفاة ، فعندما تموت أسرة بكاملها أو أغلب أفرادها وكذلك عدد من الأسر في تواريخ متقاربة نستطيع أن نرصد حدوث الوباء الذى كان يهاجم البلاد من أن لأخر خاصة فى أعوام استبحار النيل أو انخفاض منسوب الفيضان ، مما يؤدى إلى حدوث المجاعة والأوبئة التى يترتب عليها انتشار امراضا قاتلة مثل الملاريا والجدرى والطاعون ، وهو ما يلقى بظلاله فى أوراق البردى مثل وباء الطاعون الذى تفشى فى البلاد فى عهد الأسرة الانطونينية ، ووباء الجدرى الذى تفشى فى مصر حوالى عام (٢٥٢/٢٥٣م) وترتب عليه أن فقد بعض الناس القدم أو الأطراف (الأصابع) . ومن ناحية أخرى كان لشهرة مصر بأنها أرض الشفاء من بعض الأمراض المستعصية وفود

المرضى من كل مكان للعلاج مما هل تفشى بعض الأمراض مثل السل بين سكان مصر . وعلى العكس من ذلك فإن الموت بالسل فى الشتاء كان اكثر شيوعًا فى دلتا النيل بسبب البرودة والرطوبة الشديدة ، وهو ما يتفق مع مواسم الموت في "تيرينوثيس" و "ليونتوبوليس" وهو ما يتفق مع الوثائق البردية التي تبين تزايد نسبة الوفيات خلال شهور الشتاء من أكتوبر إلى فبراير .

كما يتناول البحث حالات الوفاة التي تقع نتيجة الحوادث ، وتنقسم الى قسمين هما : أولا : الحوادث العارضة مثل انهيار المنازل ، أو السقوط من الأماكن العالية ، أو بسبب حوادث السير أو بسبب لدغات العقارب والثعابين السامة ، وثانيا : الحوادث المتعمدة مثل الانتحار وجرائم القتل العمد التى تحدث نتيجة المشاجرات بين بعض الأشخاص أو بسب قيام قطاع الطرق بالاعتداء على السكان الأمنين بغرض السرقية ، فضلا عن الوفيات التي تحدث نتيجة التخلص من الأطفال حديثى الولادة بالقائهم فى العراء، كما يرد فى الوثائق البردية تعرض البعض للموت في السجون نتيجة للتعذيب

السمات السلوكية لشخصية البخيل

عند كل من ثيوفراستوس وبلاوتوس والجاحظ

د. عادل سعيد النحاس

كلية الآداب – جامعة القاهرة

يتسم السلوك الإنساني بأنه واحد وثابت لا يتغير بتغير الزمان أو المكان منذ خلق الله البشرية وحتى يرث الله الأرض ومن عليها ، سواء أكان هذا السلوك يختص بالأخيار - كالشجاعة والكرم - أم كان سلوكا يختص بالسيئين - كالجبن والبخل . وإذا تتبعنا السمات السلوكية الخاصة بالبشر سنجد أنها لم تتغير عما كانت عليه من قبل وإن تغير الفعل.

وفي هذا البحث سوف نتتبع السمات السلوكية لشخصية البخيل عند ثيوفراستوس في عمله " طباع الشخصيات الخلقية " ، حيث يقدم لنا العديد من السمات السلوكية التي تصور البخل في شخصيات ثلاثة. ويقدم لنا ثيوفراستوس من خلال هذه الشخصيات مجموعة من الصور الحية عن كيفية سلوك هذه الشخصيات وتعاملها مع الآخرين – كالزوجة ، والأبناء ، والعبيد– في العديد من المواقف والأماكن المختلفة – كالمنزل ، والسوق ، والطريق – نتبين من خلالها أهم السمات السلوكية المميزة والملازمة لكل شخصية من هذه الشخصيات . لقد أبدى ثيوفراستوس براعة شديدة في تصوير السمات السلوكية لهذه الأنماط المتشابهة ومقدرة فائقة في تمييز وتحديد ما بينها من أوجه اتفاق أو اختلاف.

ثم ننتقل إلى السمات السلوكية لشخصية البخيل عند بلاوتوس في مسرحية " وعاء الذهب" ، أو كما ترجمها الدكتور أحمد عبد الرحيم أبو زيد " كنز البخيل " ؛ حيث تدور أحداثها في قالب كوميدي حول سلوك رب الأسرة يوكليو البخيل ، الذي يكتشف كنزا في المنزل، عبارة عن وعاء مملوء بالذهب ، فإذا به يتكتم الأمر ويخفيه عن الأنظار ويستمر في ادعاء الفقر ، ولكنه يعيش في حالة قلق وفزع دائمين خوفا على ضياع كنزه . وتظهر السمات السلوكية لشخصيته من خلال تعامله مع أهل بيته وخدمه وجيرانه . وفي ذلك نجد أحد العبيد يصف سلوك سيده بأنه لا يلقي بالماء القذر بعد غسل يديه ، كما أنه لا يقوم بتقليم أظافره حتى لا تستهلك القلامة ، بل إنه لا يرغب كذلك في التنفس حتى لا يخسر هواء الزفير .

وفي الأدب العربي قدم لنا الجاحظ ، الذي ينتمي للعصر العباسي ، كتاب " البخلاء " ؛ ولم يكن الجاحظ بما اجتمع به من عنصري الفن وحسن البيان مبتدعا للكتابة في موضوع البخلاء في الأدب العربي ، بل سبقه إلى ذلك الكثيرون . وعلى الرغم من ذلك فقد فاق سابقيه وتميز عنهم بالعديد من السمات ، وهو ما سنذكره تفصيلاً في حينه .

اصداء التراجيديا الأغريقية فى أشعار أوفيديوس فى المنفى

د. صلاح رمضان
كلية اللغات والترجمة
جامعة الأزهر

في السنوات الأخيرة يشير نقاد الأدب الكلاسيكي إلى أهمية الدراسة المتعمقة لأشعار أوفيديوس التي كتبها في منفاه، والتي تحمل عنوان « الأحزان » و « رسائل من بونطوس »، لأن مثل هذه الدراسة قد تكشف لنا أن الشاعر ربما حاول أن يطور من الدوافع النفسية والمواقف الإنسانية التي تـواترت فـي أشـعاره الإليجيـة العاطفية الأولى التي كتبها أثناء مقامه بروما، هذا التطور قد يكون دليلا على أصالته الفنية، حيث يبـدو أن أوفيديوس قد أراد أن يحول هذه الأشعار الإليجية السعيدة التي تركزت على معالجة مشاعر الحب والغـزل، إلى أشعار حزينة تتسق مع ظروفه الجديدة التي يعيشها في منفاه البعيد، وهكذا حاول أن يعود بالأشعار التي تنظم في الوزن الإليجي إلى الوظيفة الأصلية لهذا الوزن، أي إلى المضمون الحزين المأساوي، وقد فاضـت قصائد الشعر في المنفى بالحزن والمعاناة الشديدة والشكوى من أجل محاولة لفت نظر الرأي العام في روما كي يسانده في الحصول على العفو من السلطة الحاكمة، ولشعور أوفيديوس بالظلم وفقدان العدالة نراه يرسم لنفسه صورة تراجيدية أي مأساوية مما يحض الباحث على أن يتوقع أصداءً للشعر التراجيدي الإغريقي في قصائده ، خاصة إذا ما أخذنا في الاعتبار ثقافة الشاعر الواسعة والعميقة في الأساطير الإغريقيـة، والتـي تظهر جلية في كل ما نظم، فلعله قد فعّل حاسة التأمل لديه واستعان بهذه الأمثلة الأسطورية، وضم صـوت الشاعر التراجيدي إلى صوت الشاعر العاطفي كي يسمع صوته للسلطة التي قامت بنفيه.

وتهدف هذه الدراسة إلى إلقاء مزيد من الضوء على مدي أصالة الكُتاب الرومان وإبداعهم في تناولهم للتراث الإغريقي، ومدى نجاحهم في توظيفه لخدمة تجاربهم الأدبية والشعرية، وأيضا إلقاء الضوء علـى حقيقـة تداخل الأجناس الأدبية والتي تبدو جلية إذا ما خضعت هذه الأجناس الأدبية للتحليل النقدي الدقيق.

أسطورة أيزيس وأوزوريس والبناء القصصى
فى الرواية اليونانية القديمة

د. هشام درويش
كلية آداب – جامعة القاهرة

كان للأدب اليوناني فضل السبق في فن الرواية على بقية الآداب الأوروبية كما هي الحال في أهم الأنواع الأدبية الأخرى (كالملحمة والدراما والشعر الغنائي والأناشيد) . وكما هي الحال في هذه الأنواع الأدبية بقيت لنا أعمال كاملة وأجزاء من أخرى غير كامل.

ونظراً لأن أجزاء كثيرة من أحداث هذه الروايات قد دارت على أرض مصر فقد كان لمصر أهمية خاصة في دراسة هذه الروايات. وقد تبلورت من ناحية أخرى بعض الآراء حول أهمية ودور الطقوس وخاصة السرية منها في معاني ودلالات هذه الروايات. وكان من ضمن هذه الطقوس تلك الخاصة بعبادة الربة المصرية إيزيس. وقد تعد أحد هذه الآراء كونه رأياً ليصبح نظرية وجهت لها سهام النقد والرفض أكثر مما قدمت لها دعائم التأييد والقبول.

ونحن في هذه الدراسة لا نتناول دور هذه الطقوس بقدر ما نتناول دور الأسطورة نفسها وما ورد إليها من إشارات وأهميتها في النسيج القصصي لبعض هذه الروايات.

التأثير الهلينستى فى قصيدة

"أدونانوس" لبيرسى شيلى

د. نهلة عبد الرحيم

كلية آداب – جامعة المنصورة

يمثل الأسطورة والأنماط الأسطورية –سواء أكانت يونانية أورومانية –حضوراً واضحاً فى الشـــعر الحديث أحد الأشارات الواضحة لأستمرار التقليد الكلاسيكى .فقد حوت الأسطورة مقدراً من ذخيرة فنية شعرية خصوصاً فيما يتعلق بأصل وطبيعة ووظيفة الشعر عموماً يعود إلى الموضوعات التقليدية المتفرقة فى ربوع الأدبين اليونانى والرومانى .

ولقد كانت كل هذه الموضوعات التقليدية فى هذين الأدبين لها دوراً بارزاً فى الجانب الشكلى للشعر الحديث .فمن هذه الموضوعات على سبيل المثال تصوير الشاعر كرسول أو كشخص هزلى أو حرفى ، هذا بجانب تصوير مسؤولية الشاعر الأخلاقية وكذلك الشعركألهام مقابل المهارة الأدبية سواء أكان هذا الشعر ابتكاراً أو محاكاه.

ونجد أنه بالرغم من أن الشعراء والروائيون وكتاب المسرح فى القرن التاسع عشر والعشرون قد استخدموا المشاهد الرعوية لتغاير البساطة والبراءة باسطناعية المدينة ،فلقلما استخدموا الحوارات الرعوية لثيوكريتوس وفرجيليوس ، إلا أن هناك بعض الأستثناءات البارزة مثل "أدونايس " لشيلي و"ثيريس" لماثيو آرنولد .

ويدور موضوع هذا البحث عن "أدونيس"Ἄδωνις ذلك البطل الأسطوري عند بيون Βίων وهو احد أقطاب الشعر الرعوي فى العصر الهلينستي من خلال قصيدته فى "رثاء أدونيس" وهي اعظم ماكتبه "بيون " على الأطلاق وهى تشير إلى اليوم الأول من مهرجان "أدونيس " التى يتم فيه تأبين "أفروديتى" Αφροδιτη المفضلة لدي "أدونيس ".وتعد هذه القصيدة مقدمة للقصيدة الخامسة عشرة " لثيوكريتوس " التى تحمل عنوان " السراكوسيات أو المحتفلات بأدونيس Συρακούσιαι ἢ Αδωνιάζουσαι التى يتناول موضوعها اليوم الثانى من الأحتفال حيث يحتفل بلم شمل " أدونيس" وأفروديتي معاً.

أما قصيدة " أدونايس " 'Adonais' لبيرسي شيلى Percy Bysshe Shelley وهو أحد اقطاب المدرسة الرومانسية فى الأدب الأنجليزي فقد كتبها شيلى اثناء ربيع ١٨٢١ فور سماعه بوفاة صديقه الشاعر " جون كيتس " John Keats .ولقد سار "شيلى " على نهج الإليجية الكلاسكية ،ويري أغلب النقاد أن "شيلى" قد اعتمد فى قصيدته تلك على اليجية " بيون" عن البطل الكلاسيكى "أدونيس" والأليجية المجهولة عن رثاء "بيون" ذاته " لموسخوس".

presto la sua. Per vendicarsi, trascina con il carro il cadavere di Ettore e ne fa scempio; ma quando Priamo si reca nottetempo al campo greco e gli implora di restituirglielo, si commuove ed acconsente. L'Iliade termina con i funerali di Ettore.

[42] Ruggeri, Miska, *I pacifisti del salotto buono arruolano pure Achille e Omero*, "Libero", 23 settembre 2004.
[43] Ibidem.
[44] Cfr. *Omero, Iliade*, Consiglio Supremo di Cultura, Cairo, 2004, n.750, in particolare l'introduzine al volume scritta dal Prof.Ahmed Etman, pp.5-100.
[45] Annibaldis, Giacomo, op.cit.
[46] Ibidem.
[47] Scalfari, Eugenio, op. cit.
[48] Mastrantonio, Luca, *Iliade*, il potere logora chi non fa la guerra, tratto da "il Riformista", 14 ottobre 2004.
[49] Benedetto, Marzullo, op. cit.
[50] Cortellessa, Andrea, op. cit.
[51] Baricco, Alessandro, op. cit.p. 9.
[52] Ibidem. p. 9
[53] Ibidem. p.9.
[54] Cantarella, Eva, *Strana Iliade senza dei*, "Corriere della Sera", 30 settembre 2004.
[55] Annibaldis, Giacomo, op. cit.
[56] Ibidem.
[57] Scalfari, Eugenio, op. cit.
[58] Benedetto, Marzullo, op. cit.
[59] Annibaldis, Giacomo, op. cit.
[60] Cortellessa, Andrea, op. cit.
[61] Annibaldis, Giacomo, op. cit.
[62] Majore, Ignazio, *Caro Baricco, la guerra non ha bellezza*, "Europa", 25 settembre 2004.
[63] Cantarella, Eva, op.cit.
[64] Scalfari, Eugenio, op. cit.
[65] Coletti, Vittorio, *Recitar cantando*, "L'Indice", dicembre 2004.
[66] Cfr. Ruggeri, Miska, op. cit.
[67] Baricco, Alessandro, op.cit. p. 157
[68] Ibidem. p. 158.
[69] Ibidem. p. 158.
[70] Ibidem. pp. 158-159.
[71] Scalfari, Eugenio, op. cit.
[72] Scalfari, Eugenio, op. cit.
[73] Baricco, Alessandro, op.cit. p. 9.
[74] Omero chiude il poema con la dolente supplica di Priamo ad Achille per la restituzione delle spoglie di Ettore dietro pagamento di cospicuo riscatto.

[34] Cfr. La Repubblica, 14 settembre 2004.

[35] انظر- عثمان، أحمد (دكتور) الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، مرجع سابق، (رسم الشخصيات)١٩٨٧.صص.٥١-٦٢.

[36] *Gli dèi di Omero? Per Baricco sono inutili*, op.cit.

[37] Baricco, Alessandro, op. cit. p.9.

[38] Benedetto, Marzullo, op. cit.

[39] Cortellessa, Andrea, op. cit.

[40] Ibidem.

[41] Achille è uno dei principali eroi leggendari greci della guerra di Troia e il protagonista dell'*Ilide* . È figlio di Peleo, re di Ftia, e di Teti, una dea marina. Secondo una tradizione posteriore ad Omero, quando Achille era ancora bambino, Teti lo rese invulnerabile immergendolo nelle acque del fiume Stige. Tuttavia, nell'immergerlo, lo resse per il tallone, che quindi rimase vulnerabile; proprio in quel punto lo colpì la freccia mortale scagliata da Paride. Da questa tradizione deriva l'espressione "tallone d'Achille" che indica il punto debole di una persona.Teti affidò quindi Achille al saggio Chirone perché lo istruisse; ma quando i capi greci si preparavano a partire per la guerra di Troia, Teti, sapendo che se suo figlio vi avesse preso parte avrebbe perso la vita, lo portò via da Chirone e lo vestì di abiti femminili, nascondendolo tra le figlie del re di Sciro. L'indovino Calcante rivelò che senza Achille, Troia non sarebbe mai caduta; Ulisse fu inviato alla sua ricerca, riuscì a scoprire dove si trovava, recandosi alla corte di Sciro travestito da mercante e portando doni al re e ai suoi familiari. Fra i regali offerti, c'erano armi preziose, che una sola delle "fanciulle" scelse senza esitare, rivelandosi. Licomede diede in sposa ad Achille la figlia Deidamia. Alcuni ritengono che tra Achille e Patroclo vi fosse una relazione omosessuale, ma l'Iliade non offre elementi a sostegno di questa tesi. Achille è il personaggio centrale dell'Iliade, in quanto il tema principale dell'Iliade non è l'assedio di Troia, ma l'ira di Achille. Egli parte per Troia ben sapendo che vi troverà la morte, informato di questo dalla madre. La sua flotta comprende 50 navi e comanda personalmente un esercito, contrariamente agli altri capi greci, che hanno accettato di mettersi agli ordini di Agamennone. Achille conquista parecchie città troiane della costa, mettendole a sacco. A Lirnesso fa prigioniera Briseide, mentre Agamennone prende come schiava Criseide, figlia di un sacerdote di Apollo. Il dio, implorato dal sacerdote, provoca una pestilenza nelle file dell'esercito greco: Calcante rivela ad Agamennone che la pestilenza cesserà solo con la restituzione di Criseide. Agamennone accetta con malavoglia, ma esige in cambio Briseide da Achille. Furente, Achille si ritira nella sua tenda, rifiutandosi da quel momento di combattere. In sua assenza, i Troiani sembrano prevalere: nel corso di una grande battaglia, essi giungono ad attaccare il campo greco e minacciano di dare fuoco alle navi. A questo punto Patroclo, scudiero e amico carissimo di Achille, ottiene da lui il permesso di contrattaccare alla testa dei Mirmidoni, indossando le sue armi. Patroclo respinge l'assalto e tenta di scalare le mura di Troia, ma viene affrontato e ucciso da Ettore. Achille decide allora di tornare a combattere: Teti gli fa costruire da Efesto una nuova armatura, poiché quella che aveva è stata presa da Ettore, e Achille si rituffa nella battaglia, menando strage di Troiani, e infine affronta Ettore in duello e lo uccide, nonostante sua madre gli abbia predetto che alla morte di Ettore seguirà

[11] Sono numerose le traduzioni italiane moderne dell'Iliade. Tra le migliori: quelle in prosa di Nicola Festa e di Ettore Romagnoli che risalgono alla prima metà del secolo e non sono praticamente più usate, anche se godono di importanza storica. Tra le più recenti si segnalano: Rosa Calzecchi Onesti (Einaudi, 1963 più volte ristampata), Giuseppe Tonna (Garzanti, 1974 più volte ristampata), Maria Grazia Ciani (Marsilio, 1990), Giovanni Cerri (Bur, 1996) e Guido Paduano (Einaudi, Biblioteca della Pléiade, 1997).

[12] Baricco, Alessandro, op. cit. p.7.

[13] Ibidem. p.7

[14] La guerra di Troia incominciò, secondo un mito, quando Paride, uno dei figli più giovani del re di Troia, Priamo, fu invitato a corte del re di Sparta Menelao. Paride si invaghì della moglie di Menelao, Elena, e la portò con sé alla partenza. Menelao chiese aiuto al fratello Agamennone, che radunò tutti i Greci, creò una enorme flotta e la diresse verso Troia. I combattimenti durarono per dieci anni e alla fine Ulisse ideò lo strategemma del *Cavallo di Troia*, un gigantesco cavallo di legno che i troiani portarono all'interno della città credendolo un dono dei Greci al dio Poseidone, mentre invece all'interno erano nascosti guerrieri greci. La sera mentre tutti dormivano i Greci uscirono dal cavallo e aprirono le porte Scee, permettendo all'armata greca di entrare a Troia e distruggerla.

[15] Che ebbe in Vincenzo Monti il suo migliore. Cfr. Scalfari, Eugenio, *La guerra tra orrore e bellezza*, "la Repubblica", 13 ottobre 2004. pp.42-43.

[16] Baricco, Alessandro, op. cit., p.7.

[17]Ibidem. p. 8.

[18] Cfr.*Gli dèi di Omero? Per Baricco sono inutili* ("Sole 24 ore", 26 settembre 2004).

[19]Annibaldis, Giacomo, *Ma Baricco ama la guerra più di Omero*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 10 ottobre 2004.

[20] Cortellessa, Andrea , *Dopo Baricco guardare Friedrich*, tratto da "Alias", 30 ottobre 2004.

[21] Baricco, Alessandro, *Omero, Iliade,* op. cit. p.8.

[22] Benedetto, Marzullo, *Ma nel cielo di Baricco Omero non* brilla , "l'Unità", 23 Ottobre 2004.

[23] Cantarella, Eva, *Strana Iliade senza dei*, "Corriere della Sera", 30 settembre 2004.

[24] Baricco, Alessandro, *Omero, Iliade,* op. cit. p.8.

[25] Ibidem. p.8.

[26] Ibidem. p. 8.

[27] Annibaldis, Giacomo, op. cit.

[28] Baricco, Alessandro, *Omero, Iliade,* op. cit.p.13.

[29] Annibaldis, Giacomo, op. cit.

[30] Bonina, Gianni, *Un'Iliade umana troppo umana*, "Stilos", 5 ottobre 2004.

[31]انظر- عتمان، أحمد (دكتور) الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، دار المعارف، القـاهرة، الطبعـة الثانية (ناسوتية الآلهة وألوهية البشر)١٩٨٧.صص٦٢-٧٠.

[32] Scalfari, Eugenio, op. cit.

[33] Ibidem.

corpo o dell'animo, nelle armi, nei carri, nel gridare o nel tacere, nella ferocia o nella generosità, nella volontà o nel capriccio. In questo colpisce dell'eroe dal di fuori, la natura, il destino, la morte, tutte le forze che si eroicizzano esse stesse, uscendo dalla norma per eroicizzare l'eroe. Queste grandezze e questa eroicità non sono descritte con occhio stupito. Il poeta, non sa di raccontare cose meravigliose, perché non ha altra stregua a cui avvicinarle o compararle; il poeta stesso è all'interno di questo meraviglioso, in quanto il suo mondo naturale, quello che vede e che descrive e narra è la sua schietta realtà. Non racconta dal basso, non guarda in su, misurando la distanza. Anche chi legge non guarda in su, ma è dentro alla scena eroica, in questo mondo, straordinario, smisurato, meraviglioso. L'eroico è sentito come natura, come normalità. Proviamo a proiettare come su uno schermo alcuni episodi del poema. Nel primo libro, troviamo il dispetto (o il capriccio?) di Achille che non vuole più combattere perché gli hanno tolto Briseide, la collera tremenda. Nel XVII e XXIII libro, la collera vendicatrice di Achille, ha impeti ferini: strage di nemici, fiumi di sangue strazio e scempio anche dei cadaveri, Ettore ormai morto, legato per i piedi e trascinato dalla biga dell'uccisore, con la testa nella polvere, attorno alla tomba di Patroclo. Nell'ultimo canto, lo scoppio della pietà, di fronte a Priamo, che gli ricorda Peleo, Achille piange e rende il cadavere alla famiglia. L'opera non tratta, come parrebbe dal titolo, la guerra di Ilio (Troia), ma un episodio di questa guerra, l'ira di Achille, con un'azione che si svolge in un periodo brevissimo, se paragonato alla durata della guerra: 51 giorni. In vero, le ire sono due, e non una, e il passaggio dall'una all'altra, divide il poema in due parti: nella prima Achille non vuole più combattere, nella seconda si immerge nella battaglia straziando il nemico. Non vi sono dubbi sull'unità di questo grande blocco di poesia. L'attribuzione ad Omero è ormai vecchia di tremila anni, fin dal VII secolo a.C.. Anche la divisione in 24 libri, tipica degli scritti alessandrini, non è che una restaurazione di più antiche divisioni rapsodiche. Quando Aristotele lodò Omero nella Poetica, per aver saputo scegliere, tra il numeroso materiale mitico-storico della guerra di Troia, un episodio particolare, rendendolo centro vitale del poema, egli enunciò, a corollario della sua affermazione, che la poesia non è storia ma una fecondissima verità teoretica ed anche una verità di fatto.

Sull'Iliade di Omero si può consultare i seguenti volumi:

- Cerri, Giovanni, *Omero, Iliade*, Bur, 1996.
- Ciani, Maria Grazia, *Omero, Iliade*, , Marsilio, 1990.
- Paduano, Guido, *Omero, Iliade*, Einaudi, Biblioteca della Pléiade, 1997.
- Tonna, Giuseppe, *Omero, Iliade*, Garzanti, 1974.

E si può consultare anche in lingua araba i volumi seguenti:

١. الخالدي،عنبرة سلام، (ترجمة)، *الإلياذة، هوميروس*، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٧٥.
٢. خشبة، دريني،(ترجمة)، *الإلياذة، هوميروس*، دار أخبار اليوم، ١٩٩٠.
٣. عثمان، أحمد (دكتور)، *الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة والتراث المتجدد في مسرحيات شكسبير وراسين*، القاهرة ١٩٩٩.
٤. عدوان، ممدوح،(ترجمة)، *الإلياذة، هوميروس*، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٢.
٥. لطفي عبد الوهاب، منيرة كروان، السيد عبد السلام البراوي، عادل النحاس(ترجمة)، تحرير ومراجعة: أحمد عثمان، *الإلياذة، هوميروس*، العدد رقم ٧٥٠، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٤.

[10] انظر– هوميروس، الإلياذة، تحرير أحمد عثمان ونخبة من المترجمين، مرجع سابق، ص.٥٢.

Per quanto riguarda invece la sua attività di osservatore del mondo, bellissima la rubrica curata su "La Stampa" e "La Repubblica", in cui Baricco, con stile narrativo, stendeva articoli e riflessioni circa gli avvenimenti legati alla quotidianità. Dopo l'enorme successo di "Oceano mare", l'ultima fatica dello scrittore italiano è rappresentata dal breve "City" per la cui promozione lo scrittore ha scelto unicamente la strada telematica. Nel 1998, è protagonista di un'altra avventura televisiva, scaturita stavolta dalla pratica teatrale. Si tratta della trasmissione "Totem", durante la quale, prendendo spunto da alcune pagine di testi letterari, commenta e narra i passi più salienti di racconti e romanzi, facendo in controluce riferimenti di ogni genere e in specie di tipo musicale.

Su Alessandro Baricco nella cultura araba Cfr.:

١. إبراهيم، محمد عيد،(ترجمة)، حرير، *أليساندرو باريكو*، (رواية) دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٣.

٢. الخوري، سيلفانا،(ترجمة)، *أليساندرو باريكو يقدّم قراءة فريدة لإلياذة هوميروس جمال الحرب*، الإمبراطور،بيروت، ٢٠٠٥ .

٣. الدفاري، أحمد، *الجمال في الياذة هوميروس*،ا لوسط- ٢٨-٧-٢٠٠٥.

٤. حبشي، أماني فوزي،(ترجمة)، *بلا دماء، أليساندرو باريكو*، جريدة أخبار الأدب، القاهرة، العدد رقم ٥٧١، ٢٠/٠٦/٢٠٠٤.

٥. حبشي، أماني فوزي،(ترجمة)، *بلا دماء، أليساندرو باريكو*، دار ميريت، القاهرة بلا دماء، ٢٠٠٤.

[7]انظر- الأهرام، الإلياذة على الطريقة الإيطالية، ثقافة وفنون، صحيفة الأهرام اليومية، القاهرة، مصر، العدد ٤٣٠٥٧، السنة ١٢٧، الاثنين ٢٥-أكتوبر،٢٠٠٥.

[8] Ci sono state riscritture di poemi da una varietà di italiano all'altra (L'Orlando innamorato di Boiardo rifatto dal Berni), dalla stesura in versi a quella in prosa (la memorabile riscrittura dell' Orlando furioso realizzata da Calvino), da un'altra lingua alla nostra (la celebre versione dell'Eneide a opera del Caro o quella dell'Iliade firmata dal Monti).Cfr. Coletti, Vittorio, *Recitar cantando*, "L'Indice", dicembre 2004.

[9] L'Iliade, poema eroico attribuito assieme all'Odissea - al poeta greco Omero, ha avuto nei secoli diverse traduzioni, si compone di ventiquattro libri o canti. Opera ciclopica e complessa, è ritenuta un capolavoro assoluto della letteratura greca. Tratta di un periodo breve della storia della guerra di Troia: l'ira di Achille, di fatto protagonista assoluto del poema. L'opera, insieme all'Odissea, viene composta nella Ionia d'Asia intorno al IX secolo a.C., anche se alcuni autori ne pospongono la nascita intorno al 720 a.C..L'originale più antico dell'opera risale al VII secolo a.C., ed è questo che il tiranno ateniese Pisistrato usa quando, nel VI secolo a.C., decide di uniformare e dare forma scritta ad un poema che fino ad allora si era tramandato quasi esclusivamente per forma orale. Quest'ultima forma, però, continuerà fino al III secolo d.C. in Egitto, con tutti i cambiamenti e le mutazioni inevitabili nella forma orale. Elena, figlia di Tindaro, re d'Amiclea (Sparta), è data in sposa a Menelao, fratello del potente Agamennone (re di Micene); è, soprattutto, è la donna più bella del mondo. Paride (principe di Troia) si innamora di lei e, con l'aiuto di Afrodite, la porta con sé a Troia. Menelao ed Agamennone, insieme ad altri re e condottieri, fra cui Achille, si riuniscono in un grande esercito e - per recuperare Elena - muovono guerra a Troia. Parlando dell'Iliade, a chiunque viene immediatamente il ricordo di fatti straordinari, "eroici", e tutti sanno che l'"eroico" è l'accento fondamentale di questo poema. Nell'Iliade è eroico ciò che è al di sopra della norma, in qualunque modo, sia nel bene che nel male, nella gagliardia del

١٠. عتمان، أحمد (دكتور)، *الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة والتراث المتجدد في مسرحيات شكسبير وراسين*، القاهرة ١٩٩٩.

١١. عدوان، ممدوح،(ترجمة)، *الإلياذة، هوميروس*، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٢.

١٢. لطفي عبد الوهاب، منيرة كروان، السيد عبد السلام البراوي، عادل النحاس(ترجمة)، تحرير ومراجعة: أحمد عتمان، *الإلياذة، هوميروس*، العدد رقم ٧٥٠، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٤.

[1] انظر – الإلياذة، هوميروس، ترجمة: لطفي عبد الوهاب، منيرة كروان، السيد عبد السلام البراوي، عادل النحاس، تحرير ومراجعة أحمد عتمان، العدد رقم ٧٥٠، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،٢٠٠٤ ص ٥..

[2] المرجع السابق، ص.-انظر 9-5

[3] Suliaman Albustani è nato in Libano nel 1856 e morto a Newyork nel 1925. Basandosi sulla onoscenza di cinque lingue: l'inglese, il francese, l'italiano, il tedesco ed il greco, Albustani ha continuato a tradurre per più di dodici anni, ed alla fine del suo lavoro ci ha dato la prima e più prestigiosa versione in arabo in versi (quindicimila versi) del poema omerico, pubblicata al Cairo nel 1904 oltre ad un'introduzione approfondita.

[4] انظر – الإلياذة، هوميروس، المرجع السابق.

[5] Baricco, Alessandro, *Omero, Iliade,* Feltrinelli, Milano, sesta edizione, novembre, 2004.

[6] Alessandro Baricco è nato a Torino nel 1958. Scrittore tra i più conosciuti e amati dai lettori di narrativa in Italia. Si forma in quella città e si è laureato in Filosofia con una tesi di Estetica e studia contemporaneamente al conservatorio dove si diploma in pianoforte. L'amore per la musica e per la letteratura, infatti, hanno ispirato fin dall'inizio la sua attività di saggista e di narratore. Critico musicale scaltro e di notevole apertura. Ha esordito come critico musicale de "La Repubblica" e poi come editorialista culturale de "La Stampa". Dei suoi saggi: Il genio in fuga. Sul teatro musicale di Rossini, Menangolo 1988. L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin, Garzanti, 1992. Dei suoi romanzi: Castelli di rabbia, Rizzoli, 1991. Tascabili Bompiani 1994, Premio Selezione Campiello, Prix Medicis etranger. Oceano mare, Rizzoli 1993, Premio Viareggio. Seta, 1996. City, 1998 . Delle opere teatrali ha scritto: Novecento, Feltrinelli 1994. Raccolta di articoli: Barnum. Cronache dal Grande Show, Feltrinelli 1995. Barnum 2. Altre cronache del Grande Show, Feltrinelli 1998. Ha collaborato a trasmissioni radiofoniche e ha esordito in tv nel 1993 come conduttore di L'amore è un dardo, una fortunata trasmissione di Raitre dedicata alla lirica, che rappresentava il tentativo di gettare un ponte tra un mondo affascinante, ma spesso impenetrabile ai più, e il comune pubblico televisivo. Ha in seguito ideato e condotto nel 1994 un programma dedicato alla letteratura intitolato Pickwick, del leggere e dello scrivere, affiancato dalla giornalista Giovanna Zucconi. Baricco ha creato a Torino la scuola di scrittura "Holden", dedicata alle tecniche narrative. Ha vinto il Premio Selezione Campiello e il Premio Viareggio.

17. Majore, Ignazio, Caro Baricco, *la guerra non ha bellezza*, "Europa", 25 settembre 2004.

18. Mastrantonio, Luca, *Baricco ai pacifisti: non è tabù la guerra*, "il Riformista", 18 settembre 2004.

19. Mastrantonio, Luca, *Iliade*, il potere logora chi non fa la guerra, tratto da "il Riformista", 14 ottobre 2004.

20. Paduano, Guido, *Omero*, *Iliade*, Einaudi, Biblioteca della Pléiade, 1997.

21. Ruggeri, Miska, *I pacifisti del salotto buono arruolano pure Achille e Omero*, "Libero", 23 settembre 2004.

22. Scalfari, Eugenio, *La guerra tra orrore e bellezza*, "la Repubblica", 13 ottobre 2004. pp.42-43.

23. Stumpo, Fulvio, *Iliade, la "bella guerra" e la tristezza degli eroi*, "La Provincia di Cremona" , 09 ottobre, 2004.

24. Tonna, Giuseppe, *Omero*, *Iliade*, Garzanti, 1974.

Bibliografia araba

قائمة مراجع باللغة العربية عن الإلياذة وباريكو

١. إبراهيم، محمد عيد،(ترجمة)، حرير، *أليساندرو باريكو*، (رواية) دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٣.

٢. الأهرام، *الإلياذة على الطريقة الإيطالية*، ثقافة وفنون، صحيفة الأهرام اليومية، القاهرة، مصر، العدد ٤٣٠٥٧، السنة ١٢٧، الاثنين ٢٥-أكتوبر-٢٠٠٥.

٣. الخالدي،عنبرة سلام، (ترجمة)، *الإلياذة*، *هوميروس*، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٧٥.

٤. الخوري، سيلفانا،(ترجمة)، *أليساندرو باريكو يقدّم قراءة فريدة لإلياذة هوميروس جمال الحرب* ،الإمبراطور،بيروت، ٢٠٠٥ .

٥. الدفاري، أحمد، *الجمال في إلياذة هوميروس*،الوسط- ٢٨-٧-٢٠٠٥.

٦. حبشي، أماني فوزي،(ترجمة)، *بلا دماء، أليساندرو باريكو*، جريدة أخبار الأدب، القاهرة، العدد رقم ٥٧١، ٢٠/٠٦/٢٠٠٤.

٧. حبشي، أماني فوزي،(ترجمة)، *بلا دماء، أليساندرو باريكو*، دار ميريت، القاهرة بلا دماء، ٢٠٠٤.

٨. خشبة، دريني،(ترجمة)، *الإلياذة*، *هوميروس*، دار أخبار اليوم، ١٩٩٠.

٩. عتمان، أحمد (دكتور) *الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً*، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٧.

Bibliografia

1. Annibaldis, Giacomo, *Ma Baricco ama la guerra più di Omero*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 10 ottobre 2004.
2. Barbero, Alessandro, *Ma non parlate di postmoderno*. L'*Iliade* di Baricco, tratto da "La Stampa" 28 settembre 2004.
3. Baricco, Alessandro, *Omero, Iliade,* Feltrinelli, Milano, sesta edizione, novembre, 2004.
4. Benedetto, Marzullo, *Ma nel cielo di Baricco Omero non* brilla , "l'Unità", 23 Ottobre 2004.
5. Benini, Annalena , *Achille il Pacifico*, "Il Foglio", 22 settembre 2004.
6. Berardinelli, Alfonso, *Difendiamo la mozzarella e non l'Iliade*, "Il Foglio", 28 settembre 2004.
7. Bonina, Gianni, *Un'Iliade umana troppo umana*, "Stilos", 5 ottobre 2004.
8. Cantarella, Eva, *Strana Iliade senza dei*, "Corriere della Sera", 30 settembre 2004.
9. Cerri, Giovanni, *L'Iliade di Scalfari e Baricco è un equivoco*, "Liberazione", 3 novembre 2004.
10. Cerri, Giovanni, *Omero, Iliade*, Bur, 1996.
11. Ciani, Maria Grazia, *Omero, Iliade*, , Marsilio, 1990.
12. Coletti, Vittorio, *Recitar cantando*, "L'Indice", dicembre 2004.
13. Cortellessa, Andrea , *Dopo Baricco guardare Friedrich*, tratto da "Alias", 30 ottobre 2004.
14. De Core, Francesco, *Io Baricco, tu Omero: dov'è l'Iliade?*, tratto da "Il Mattino", 2 novembre 2004.
15. *Gli dèi di Omero? Per Baricco sono inutili*, "Sole 24 ore", 26 settembre 2004.
16. Gramellini, Massimo, *Scrivere per le orecchie*,"La Stampa", 25 settembre, 2004.

perché, "per quanto sia brutto dirlo", ha scritto nell'introduzione, "non sono necessari" ma-come abbiamo già evidenziato- non ci è definitivamente riuscito Baricco, ha infine aggiunto mattoni della propria fabbrica per costruire un piano in più: chiude infatti il libro con la presa della città grazie all'ingegno di Ulisse e al cavallo di Troia. Che, come si sa, nell'*Iliade* non compare[74] e nell'*Odissea* fa apparizione fugace. Ma Baricco ha preferito terminare la guerra con vinti e vincitori mentre Omero non se ne preoccupa affatto.

Nella quinta parte di questa ricerca abbiamo trattato della postilla del libro di Baricco e del dibattito riguardante l'analisi del poema omerico che Baricco compie nella lunga postifazione con la quale il suo libro si conclude: un esame attento per la lettura moderna di un testo antico di tremila anni ma ancora capace di suscitare emozioni e passioni.

Non sarà un caso se l'*Iliade* riscritta da Alessandro Baricco si trova dopo pochi giorni dall'uscita del libro ai vertici delle classifiche diffusionali ed è subito balzato al primo posto della classifica dei "più venduti". Forse un nuovo interesse per la poesia in genere e per i poemi in particolare? c'è forse una motivazione speciale: quel poema mette in scena la guerra, è un monumento alla guerra. L'attualità d'un monumento del genere è evidente (Le diverse guerre del Medio Oriente: in Iraq, in Afganistan, in Plestina e recentemente in Libano). Di qui il richiamo che esercita su un pubblico che privilegia l'horror, la violenza, la muscolarità, la sfida e la vittoria del più forte e Baricco coglie con questo libro un aspetto non marginale dell'umore pubblico.

Possiamo dire infine che Baricco non era completamente fedele al poema omerico: ha riscritto l'iliade di Omero, ha cercato di attualizzare l'opera, ha fatto dei tagli e delle aggiunte e ha praticato degli interventi che hanno modificato essenzialmente l'opera di Omero.

****

I valori femminili non trovano dunque alcuna protezione né ascolto nelle divinità olimpiche, eppure costituiscono una componente essenziale nella trama del poema. Ecuba, Andromaca, Cassandra, perfino Elena, oggetto di scandalo, e insieme a loro il coro delle donne troiane, non fanno che implorare la pace, o almeno una tregua o il dialogo col nemico[72].

****

Coclusione

Fin dalla sua uscita *Omero, Iliade* ha suscitato (e suscita ancora) aspre polemiche ed ha fatto sorgere interrogativi a cui diversi critici hanno risposto attraverso interventi apparsi sulle più importanti testate italiane con toni che vanno dall'apprezzamento al dileggio.

Ma *Omero, Iliade* di Alessandro Baricco, cos'è realmente? Un romanzo? Una riscrittura? Un riassunto? O tutto questo messo insieme? Che ha fatto, Baricco? Ha scelto per un progetto teatrale sull'*Iliade* una traduzione in prosa, quella di Maria Grazia Ciani, perché vicina al suo sentire, "Nel lavoro che qui ho cercato di descrivere, mi è stato prezioso .Quel che adesso so dell'*Iliade*, e che prima non sapevo, lo devo interamente a Maria Grazia Ciani: ha seguito questa strana impresa con una benevolenza che mai mi sarei aspettato. Se, infine, quell'impresa è divenuta un libro, lo devo ancora una volta alla cura di Paola Lagossi, mia maestra e amica"[73].

In questa ricerca abbiamo rivelato che Baricco ha fatto quattro interventi ed ha operato liberamente sulla traduzione di Maria Grazia Ciani e si è iscritto quindi in quella piccola schiera di "traduttor" o"traditor" dei traduttor d'Omero". L'autore si è accorto che il poema omerico era troppo lungo, occorreva una riduzione, ha praticato dei tagli, scorciando qua e là per togliere "numerose ripetizioni", ha inserito in corsivo frasi e opinioni, poi ha deciso di togliere gli dei

ultimo dialogo, la sintesi è di un chiarore quasi didascalico: due mondi possibili stanno uno di fronte all'altro, e ognuno ha le sue ragioni. Più legnose, cieche, quelle di Ettore: moderne, tanto più umane, quelle di Andromaca. Non è mirabile che una civiltà maschilista e guerriera come quella dei Greci abbia scelto di tramandare, per sempre, la voce delle donne e il loro desiderio di pace?[69]

Lo si impara dalla loro voce, il lato femminile dell'Iliade: ma una volta imparato, lo si ritrova, poi, dappertutto. Io lo vedo fortissimo nelle innumerevoli zone dell'Iliade in cui gli eroi, invece che combattere, parlano. Sono assemblee che non finiscono mai, dibattiti interminabili, e uno smette di odiarli solo quando inizia a capire cosa effettivamente sono: sono il loro modo di rinviare il più possibile la battaglia. Sono Sherazade che si salva raccontando[70].

La parola è l'arma con cui congelano la guerra. Anche quando discutono di come farla, la guerra, intanto non la fanno, e questo è pur sempre un modo di salvarsi. Sono tutti condannati a morte ma l'ultima sigaretta la fanno durare un'eternità: e la fumano con le parole. Poi, quando in battaglia ci vanno davvero, si trasformano in eroi ciechi, dimentichi di qualsiasi scappatoia, fanaticamente votati al dovere. Ma prima: prima è un lungo tempo, femminile, di lentezze sapienti, e sguardi all'indietro, da bambini. "sono le donne, a pronunciare, senza mediazioni, il desiderio di pace". Le donne troiane vogliono la pace e detestano la guerra. Lo gridano senza riserbo in pubblico e nell'intimità dei rapporti con i mariti e con i figli cercando di distoglierli dal mito della vittoria e della bella morte. Questa pena femminile contiene valori del tutto diversi da quelli dell'età eroica; valori sconosciuti perfino nella residenza degli dei olimpici, dove sono proprio le dee a mostrarsi più bramose di sangue e di strage. Atena ed Era in particolare arrivano al punto di ribellarsi a Zeus perché lo giudicano incerto tra le due parti contendenti e forse incline alla tregua delle armi[71].

Si deve controbattere che non è vero che c'è la bellezza della guerra, ma quella del racconto della guerra, che è bello anche quando ne narra l'inferno e che, purtroppo, non verrà mai, a sconfiggere quella della violenza e del male, la bellezza del racconto della pace e della mitezza. È proprio così; e le pagine di Baricco, che rievocano, sul corpo vivo e lacerato di chi l'ha combattuta, l'affanno, il sangue e l'orrore della madre di tutte le guerre, sono lì a dimostrarlo.[65]

B: Il lato femminile del poema omerico:

C'è un altro aspetto importante del poema omerico che Baricco ha il merito di mettere in luce ed è la lettura femminile di quella vicenda che fa da contrappunto alla lettura maschile e guerriera. "Non sono, questi", avverte Baricco, "anni qualunque per leggere l'*Iliade*... Sono anni di guerra...Baricco ha scoperto "tra le righe di un monumento alla guerra, la memoria di un amore ostinato per la pace", "la voce delle donne e il loro desiderio di pace". E cioè il lato femminile dell'*Iliade*[66]. Dice Baricco "Questa capacità, sovrannaturale, di essere voce dell'umanità tutta e non solo di se stessi, l'ho ritrovata lavorando al testo e scoprendo come i Greci, nell'Iliade, abbiano tramandato, tra le righe di un monumento alla guerra, la memoria di un amore ostinato per la pace. A prima vista non te ne accorgi, accecato dai bagliori delle armi e degli eroi. Ma nella penombra della riflessione viene fuori un'Iliade che non ti aspetti. Vorrei dire: il lato femminile dell'Iliade"[67].

Gli esempi ed i riferimento al lato femminile nel poema omerico sono infatti numerosi: in un tempo sospeso, vuoto, rubato alla battaglia, Ettore entra in città e incontra tre donne: ed è come un viaggio nell'altra faccia del mondo. A ben vedere tutt'e tre pronunciano una stessa supplica, pace, ma ognuna con la propria tonalità sentimentale. La madre lo invita a pregare. Elena lo invita al suo fianco, a riposarsi [68]. Andromaca, alla fine, gli chiede di essere padre e marito prima che eroe e combattente. Soprattutto in questo

della condizione umana. Al contrario: gli uomini vogliono la felicità e la vita, quindi la pace.

Non mi appare comunque corretto, attribuire valore estetico ad un evento rovinoso come la guerra. Mi pare però poco educativo ed irrealistico propagandare la cosiddetta bellezza della guerra. Dal mio punto di vista è preferibile sapere che la guerra è un evento che ci trascina nostro malgrado e che, nonostante certe propagande, non può piacere né a chi la combatte, né a chi ne è coinvolto. La speranza è di sostituirla un giorno non con un altra bellezza, ma con la consapevolezza che viene dalla conoscenza di noi stessi e dei meccanismi del collettivo e della specie. Forse un'altra utopia[62] con la costruzione di quella che lui chiama "un'altra bellezza" (altri valori): un mondo di valori in grado di fare da contrappeso alla competizione per potere e danaro, che contrabbanda per necessarie le guerre più inutili e più atroci[63].

Inoltre, Omero va letto nella storia del suo tempo, nei valori di quella società, che non possono essere universalizzati. Ed accanto a un "istinto" a raccontare le guerre è sempre esistita una tendenza a ricordarne gli orrori. Alessandro Baricco perviene a una sorta di esplicita sublimazione della guerra: "per quanto suoni atroce, è necessario ricordarsi che la guerra è un inferno, *ma bello* ", fa parte della vita dell'uomo e della sua condizione. Per superare quella bellezza, modificare quella condizione e abolire insieme alla guerra anche gli orrori che essa comporta occorre quindi costruire un altro tipo di bellezza che affascini gli uomini e li distolga dal vagheggiamento del mito guerriero.

Argomentata in questo modo la questione mi sembra malposta. Il problema non è infatti quello della scelta tra pace e guerra ma quello del potere. Il potere è certamente un elemento costitutivo della condizione umana. Personalmente credo che si debba e si possa costruire un'altra bellezza ed è quella della conoscenza di sé e dell'amore per gli altri[64].

anni ma ancora capace di suscitare interrogativi. Tanto che l'opera di Baricco si trova dopo pochi giorni dall'uscita del libro ai vertici delle classifiche diffusionali. Un nuovo interesse per la poesia in genere e per i poemi in particolare? Forse, perchè quel poema mette in scena la guerra, è un monumento alla guerra. L'attualità d'un monumento del genere è evidente. Di qui il richiamo che esercita su un pubblico che privilegia l'horror, la violenza, la muscolarità, la sfida e la vittoria del più forte. Così pensa Baricco e forse coglie un aspetto non marginale dell' umore pubblico.

Uno dei punti importanti a mio avviso della riflessione di Baricco sull'Iliade è la postilla in cui dice: Leggere l'*Iliade* è un modo per tentare di capire il nostro rapporto con tutte le guerre della storia, è necessario ricordarsi che la guerra è un inferno: ma bello. Da sempre gli uomini ci si buttano come falene attratte dalla luce mortale del fuoco. Ora, che la guerra sia bella, nell'*Iliade* sono belli anche i guerrieri, sono belli i combattimenti, è bella la morte dell'eroe, in battaglia, nel fiore degli anni e della prestanza fisica.

Quel che mi sorprende, nella postilla, è che la valutazione positiva della guerra appaia quasi una costante che attraversa secoli e civiltà. Per millenni, scrive Baricco, la guerra, per gli esseri umani, era quasi l'unica possibilità per cambiare il proprio destino, per trovare la verità di se stessi.

Questa posizione di Baricco ha suscitato molte reazioni ed ha aperto un dibattito che si è acceso attorno al libro di Baricco riguardante la bellezza della guerra, e che si svolge su diversi piani. Anzitutto su un piano storico-pedagogico: la guerra è orrore e non bellezza; chi esalta sia pure in senso poetico la "bella guerra" e vede in essa la piena realizzazione della vitalità, non corrisponde alla sensibilità della nostra epoca.I pacifisti oppongono il suo orrore e la sua ferina bestialità. Non è vero, sostengono, che la guerra sia uno degli elementi costitutivi

Oltre alle aggiunte, Baricco non si è limitato alla cancellazione degli dei, ma ha fatto anche altre elisioni, di cui gli "spigoli arcaici che allontanano dal cuore delle cose" come dice Baricco. Per esempio la descrizione dello scudo di Achille lo riduce - per non annoiare il pubblico di oggi - a tre righe.[60]

Baricco è un raffinato affabulatore consapevole del proprio fascino. Perciò non teme di affrontare ardue manipolazioni. Sa bene che questi "non sono anni qualunque per leggere l'*Iliade*. O per riscriverla"; sa che è diventata esperienza quotidiana "una certa orgogliosa barbarie, per millenni collegata all'esperienza della guerra". Lui intende alzare il sipario su "tutto l'atroce e luminoso armamentario che è stato per lempo immemorabile il corredo di un'umanità combattente". L'Iliade è un monumento alla guerra, sostiene. E per rendere più cogeme l'assunto il riduttore "censura" anche i momenti irenici, di pace, che nel poema non mancano: dall'eclatante episodio dello scambio delle armi tra i nemici Diomede e Glauco, fino agli agoni sportivi in onore di Patroclo, e parte della pur serena visione della pace sullo scudo di Achille. Baricco ha tolto tutto ciò, e invece ci ha messo la *sua* pace, interpolando frasi del tipo "*la guerra è un'ossessione dei vecchi che mandano i giovani a combatterle*", ovvero: "*volevo guardarlo negli occhi. E nei suoi occhi vedere morire la guerra, e l'arroganza di chi la vuole, e la follia di chi la combatte*" (ma non sarà un caso che queste parole vengano attribuite al più antieroe, al brutto e disistimato Tersite?).[61]

****

V:La postilla del libro di Baricco:

A.La bellezza della guerra:

E veniamo ora alla lunga postilla con la quale il libro di Baricco si conclude, ci troviamo davanti ad un´analisi del poema omerico che Baricco compie con una lettura moderna di un testo antico di tremila

riportato nell'Odissea ed arricchito da passaggi di Trifiodoro (forse IV sec. d.C.)[54].

In *Omero, Iliade* Baricco lo "sceneggiatore" dichiara di non volersi limitare agli àmbiti canonici dell'*Iliade*, e introduce novità tratte dal serbatoio antico e dai sentimenti propri; sicché con un capitolo recitato da Demodoco (l'aedo che appare soltanto nell'*Odissea*) sente l'esigenza di chiudere la guerra di Troia con lo stratagemma del Cavallo, venendo incontro allo spettatore-lettore che sempre vuol sapere "come va a finire" una storia[55]. "Come si sa l'*Iliade* finisce con la morte di Ettore e con la resituzione del suo corpo a Priamo: non c'è traccia del cavallo e della caduta di troia. Pensando alla lettura pubblica, però, mi sembrava perfido non raccontare come quella guerra fosse poi, finalmente, finita. Così ho preso una situazione che viene dall'*Odissea* (libro VIII: alla corte dei Feaci un vecchio aedo, Demodoco, canta la caduta di Troia davanti a Ulisse) e le ho versato dentro, per così dire, la traduzione di alcuni passi de *la presa di Ilio* di Trifiodoro: un libro, non privo di una sua eleganza post-omerica, che risale forse al quarto secolo dopo Cristo"[56].

A proposito di queste aggiunte che si propongono di chiarificare e di render compiuto il testo e che l´autore fa stampare - per distinguerle dalla versione Ciani - in carattere corsivo, possiamo dire che esse aiutano il lettore a seguir meglio il racconto ma la dimensione didascalica va quasi sempre a detrimento di quella poetica[57].

Baricco taglia, contamina, riplasma i contenuti, a dispetto si direbbe degli ossequiosi "lettori". Impone un Omero riformulato e manipolato. Intende in realtà laicizzarlo, ridurlo a dimensioni ordinarie, sommesse, vernacolari. Una esperienza violenta, che procede oltre l'originale greco, ne distrugge e ne ignora le rigorose geometrie formali[58]. Baricco, riducendo a sceneggiatura teatrale l'*Iliade* di Omero, fa molto di più: si aggiunge a quella schiera di intellettuali che in tempi diversi cercarono di traghettare Omero nella propria epoca[59].

IV. Il quarto intervento: Le aggiunte e le elisioni.

Baricco ha preferito la "forte ossatura laica", e dopo aver levato di mezzo le divinità ha pensato anche di migliorare il testo di Omero: "Naturalmente non ho resistito alla tentazione e ho fatto alcune, poche aggiunte al testo. Qui, nella stampa, le troverete in corsivo, in modo che non ci siano equivoci: sono come restauri dichiarati, in acciaio e vetro, su una facciata gotica. Quantitativamente, sono interventi che coprono una percentuale minima del testo. Per lo più riportano in superficie sfumature che l'*Iliade* non poteva pronunciare ad alta voce ma nascondeva tra le righe[52]. A volte riprendono tessere di quella storia tramandate da altre narrazioni posteriori (Apollodoro, Eurpide, Filostrato). Il caso più evidente è l'ultimo monologo, quello di Demodoco".

Dunque, Baricco dice che c'erano faccende tra le righe che Omero non "poteva pronunciare ad alta voce", e allora lui l'ha capito e ce le ha messe in corsivo, quantitativamente sono poche, si tratta di cose su cui l'Iliade non si fermava molto o a cui accenava solo lievamente o erano nascoste tra le righe dell'Iliade, o riprese da narrazioni posteriori dell'Iliade. Cose tipo: "*Non avevo mai visto la pace così vicina. Allora mi alzai e cercai Nestore, il vecchio e saggio Nestore. Volevo guardarlo negli occhi. E nei suoi occhi vedere morire la guerra. E l'arroganza di chi la vuole. E la follia di chi la combatte*". L'ha fatto dire allo Tersite, lo zoppo che parlava male dei re. Ha aggiunto ai racconti dello storpio anche altre cosette: "*La guerra è un'ossessione dei vecchi, che mandano i giovani a combatterla*".[53]

Infine, Baricco ha fatto alcune aggiunte al testo, scritte nell'opera in corsivo, la più estesa delle quali è la narrazione della caduta di Troia, fatta dall'aedo Demodoco nell' *Odissea* ed in cui narra l'inganno del cavallo di Ulisse e l'epilogo dell'assedio, episodio originalmente

Baricco adotta un regime linguistico disadorno, futile: uno stile di grado zero, minimalistico, ma anche povero e gergale[49]. Quando Odisseo per esempio elenca ad Achille i doni inviatigli da Agamennone per riguadagnarne l'amicizia, il Pelide risponde: "Me ne frego dei suoi doni". Baricco era certamente consapevole dello stridore di quel "me ne frego" e lo usa volutamente per dare al racconto la spigliatezza della modernità, ma il risultato che ottiene non va nel senso desiderato. Produce invece uno scandalo stilistico inutile.

Il tutto senza rinunciare ai più demotici ammicchi: vattene, se vuoi salvare la pelle (Ciani: "se vuoi salva la vita"); te ne freghi; Agamennone, che diavolo vuoi? - sino allo strepitoso "Ehi, Pàndaro": logo ideale dell'operazione. Anche l'abbassamento linguistico - che, col doppio filtro della traduzione e della riduzione, fa delle parole omeriche niente più che un pallido spettro - concorre a ridurre al minimo la distanza. Sino all'illusione, appunto, del tu per tu[50].

È da prendere, infine, in considerazione che Baricco ha avuto anche a che fare con i nomi che sono talmente tanti nell'Iliade e per comodità del lettore, sono stati segnati molti accenti e quando non compaiono l'accento va messo sulla penultima sillaba "Un'ultima annotazione. L'*Iliade* è piena di nomi, alcuni celeberrimi, altri pronunciati una volta e mai più. Come cerco di spiegare ai miei attori, i nomi non sono una cosa noiosa da liquidare velocemente litigando con l'accento, ma suoni eterni, che meritano rispetto, e che, a modo loro, producono piacere. Vorrei che fosse così anche per chi leggerà, in solitudine e non a voce alta, questo libro. Così, non mi sembra inutile avvertire che in questo adattamento, per comodità del lettore, sono stati segnati molti accenti: quando non compaiono, l'accento va messo sulla penultima sillaba. Detto questo, il resto non è difficile: basta suonarli"[51].

****

L'autore anche se opera liberamente sulla traduzione della Ciani. Anche lui si iscrive deliberatamente in quella piccola schiera di "traduttor dei traduttor d'Omero".

Come si sa l'Iliade di Omero è un poema scritto in versi. Avvalendosi della consulenza della traduttrice Maria Ciani, Baricco realizza, invece, un testo in prosa, scritto in un italiano corrente e più breve dell'originale. Riallacciandosi alla dimensione dell'oralità su cui si basava la poetica antica, l'opera si propone quale concentrato di narrazioni in soggettiva: una galleria a più voci; ventun monologhi - come abbiamo già visto- in cui ogni personaggio fa rivivere fatti, impressioni, sentimenti dal proprio punto di vista e con le proprie parole.

Il testo è stato tagliato e montato secondo una diversa logica. E dopo la lettura del libro, verrebbe da chiedere all'omerizzante Baricco perché ha reso "monologico" (tutti i personaggi in scena parlano da soli) un testo in cui già Platone ravvisava un consistente materiale "dialogico".[45]

Come si vede lo scrittore torinese ha attualizzato il poema omerico e ciò egli stesso lo afferma: ''Già la traduzione della signora Ciani usa un italiano vivo, più che un linguaggio da filologi. Ho cercato di proseguire in quella direzione. Da un punto di vista lessicale ho cercato di eliminare tutti gli spigoli arcaici che allontanano dal cuore delle cose. E poi ho cercato un ritmo, la coerenza di un passo, il respiro di una particolare velocità e di una speciale lentezza. L'ho fatto perchè credo che ricevere un testo, che viene da così lontano, significhi sopra ogni cosa cantarlo con la musica che è nostra''[46]

Ma la scelta di Baricco, in più di una occasione, rompe la scansione del ritmo e l'aulicità del lessico prendendosi alcune licenze che a volte stridono come il raschio prodotto da una lama di coltello strisciata sul marmo come dice Eugenio Scalfari[47], o Franco Cordelli, che ha definito, sul "Corriere", "demagogico" lo stile di Baricco, che dà del tu ad Omero come fosse un collega della scuola Holden[48].

Naturalmente si potrebbe rimproverare a Baricco di travisare in pieno l'argomento del poema che Omero espone esplicitamente nella prima riga dell'Iliade.

Come si sa, l'Iliade di Omero tratta di un periodo breve della storia della guerra di Troia: l'ira di Achille, di fatto protagonista assoluto del poema che comincia con il famoso verso"Cantami o diva del Pelide Achille l'ira funesta". Ma secondo Baricco Achille è l'eroe che ci mette più tempo a scendere in battaglia. È lui che, come una donna, assiste da lontano alla guerra, suonando una cetra e rimanendo al fianco di quelli che ama. Proprio lui, che della guerra è l'incarnazione più feroce e fanatica, letteralmente sovrumana! Ecco perché ce l'ha a morte con Agamennone, perché il re dei re gli ha sottratto la bella Briseide e perciò è in preda alla celebre "ira funesta".Per Baricco è questione di "ritrosia": il fanciullo è timido, la guerra in realtà gli fa schifo, lui preferisce suonare "la cetra al fianco di quelli che ama", ed emette forse "il più violento e indiscutibile grido di pace che i nostri padri ci abbiano tramandato"[42]. Gli hanno ammazzato l'amato Patroclo, brama la vendetta, fa scempio del cadavere di Ettore, ma Baricco parla di pace, di addio alla guerra per scegliere la vita. Baricco non se ne accorge se in realtà il Pelide è crudele, spietato seminatore di morte, necrofilo, una perfetta macchina da combattimento, sia prima sia dopo l'incontro con Priamo che di fatto chiude il poema.[43]

****

III.Il terzo intervento: Lo Stile.

Il terzo intervento a cui ha ricorso Baricco nella sua opera *Omero, Iliade* riguarda infatti lo stile e la lingua[44] e da un punto di vista stilistico e linguistico comincerò infatti le mie riflessioni su questa opera. Abbiamo già detto che il telaio linguistico che l'autore adopera è la versione in prosa della Ciani. Una versione tra le migliori per la resa del testo greco del quale rispetta la lettera, l'ispirazione e il ritmo.

Rispetto al capolavoro omerico, l'opera di Baricco presenta un'importante differenza: l'eliminazione delle divinità dalla trama. Il moderno autore relega gli dei sullo sfondo mentre il cantore antico li riconosceva grandi protagonisti degli eventi. I veri attori dell'Iliade, raccontata da Baricco sono gli uomini e le donne, sia i vincitori sia i vinti, che con le loro azioni e le loro passioni muovono un mondo complesso, solo apparentemente lontano, ma in realtà molto vicino a quello di oggi. Rivivono in ogni personaggio valori e sentimenti universali, che da sempre fanno parte della natura umana: la pietà, l'odio, la compassione, la voglia di pace, rappresentata dalle figure femminili di Andromaca, Ecuba, Elena, e la forza violenta che si esprime nel conflitto, incarnata da Achille.

Baricco non riscrive Omero, lo trasforma strutturalmente in una costellazione di racconti, i cui personaggi monologando espongono la propria (s)ventura, la medesima fragilità di cui ciascun uomo ineluttabilmente soffre. Tutto è altamente suggestivo nella sostanza, ma nella finalità è estraneo a Omero, alla stessa antichità. Inquietanti performances, affidate a numerosi e alternanti esecutori, che guiderà sulla scena lo stesso Baricco.[38]

Baricco prende quella versione in prosa di Maria Grazia Ciani, ne ritaglia diciassette episodi ai quali appone qualche timida sutura, onde trasporli dalla terza alla prima persona. Perché "per il pubblico di oggi ricevere la storia da chi l'ha vissuta rende più facile l'immedesimazione", finendo per dare la parola a personaggi già morti, o al fiume Xoanto[39].

Ma pare come dice Miska Ruggeri che Baricco ignori completamente l'essenza delle figure omeriche, riprese poi quasi in toto dai mitografi successivi[40]. Se prendiamo ad esempio in esame il personaggio principale del poema cioè Achille[41], e come è visto e descritto da Baricco, troviamo che Baricco; il riduttore; abbia cambiato completalmente l'essenza del carattere di Achille.

braccia'', nel mio testo c'è la figlia che dice '' mio padre mi prese tra le braccia. E' evidentemente un'accortezza dettata dalla destinazione del lavoro: in uno spettacolo di lettura pubblica, dare al lettore un minimo di personaggio a cui appoggiarsi lo aiuta a non scolorilrlo nell'impersonalità più noiosa. E per il pubblico di oggi ricevere la storia da chi l'ha vissuta rende più facile l'immedesimazione''[37].

Come abbiamo visto prima, l'autore "rinuncia" agli dei e punta sulle figure che si muovono sulla terra, sui campi di battaglia, nei palazzi achei, dietro le mura della città assediata. Criseide, Elena, Enea, Achille, Priamo, Diomede, Ulisse, Ettore e gli altri famosi personaggi creati dalla tradizione poetica di un lontano passato tornano a raccontare la loro storia, rivolgendosi direttamente ai lettori in un libro che fa rivivere passioni, odi, amori, inganni e battaglie senza tempo. La guerra è il tema nodale di questa sequenza di monologhi che sono ordinati nel libro nel modo seguente:

1-Criseide.
2-Tersite.
3-Elena.
4-Pàndaro. 5- Enea.
6-La nutrice.
7-Nestore.
8-Achille.
9-Diomede. 10- Ulisse.
11-Patroclo.
12-Sarpedonte. 13- Aiace di Telamone. 14- Ettore.
15-Fenice.
16-Antìloco.
17-Agamennone.
18-Il fiume.
19-Andromaca.
20-Priamo.
21-Demòdoco.

appunto nell'incontro con Priamo e che invece non è farina del suo sacco ma frutto dell'intervento di Teti e di Zeus[32].

C'è ancora un punto da rilevare: il taglio compiuto dall'autore di ciò che riguarda la presenza degli dei nel poema. Quella presenza, dice Baricco, appesantisce inutilmente la narrazione senza essere necessaria. Gli dei dell'*Iliade* sono infatti talmente antropomorfici da risultare un inutile duplicato degli eroi che combattono attorno alle mura di Ilio. Le loro liti, le loro rappacificazioni, la loro brama di guerra, la ripetitività dei loro comportamenti è tale da non distinguersi in nulla dai mortali che vivono e muoiono sotto i loro occhi. Cancellarli dal testo lo sveltisce senza produrre alcun danno. Mi permetto di non essere del tutto d'accordo su questo punto.[33]

****

II-Il secondo intervento: I personaggi.

A proposito del secondo intervento possiamo dire che è più evidente. Come si sa, questo volume nasce da un progetto di rilettura del poema omerico destinato alla scena teatrale[34]. Alessandro Baricco, scrittore innovativo e amante delle sperimentazioni, scompone e ricompone il capolavoro omerico[35].

Nel testo, Baricco, con la consulenza della traduttrice Maria Grazia Ciani, ha smontato e rimontato l'Iliade creando ventun monologhi, corrispondenti ad altrettanti personaggi del poema e al personaggio di un aedo che racconta, in chiusura, l'assedio e la caduta di Troia. Lo scrittore torinese ha attualizzato, dunque, il poema omerico spezzandolo in una ventina di monologhi, dove di volta in volta dà voce a Criseide e Tersite, ad Achille e Patroclo, ad Andromaca e Agamennone.

Ma sotto gli elmi, dietro le corazze è sempre lui, Baricco, a parlare[36].

Nell' *Omero, Iliade* di Baricco, ogni personaggio parla in prima persona, si moltiplicano i punti di vista. Dice Baricco:"Ho scelto una serie di personaggi dell'*Iliade* e ho fatto loro raccontare la storia, sostituendoli al narratore esterno, omerico. Per lo più è una faccenda puramente tecnica: invece che dire "il padre prese la figlia tra le

Dunque, non basta escludere gli dei dall'opera se i fatti, pur resi nella misura terrena, sono ispirati da qualità soprannaturali quali la "gloria" e il "destino", valori che Baricco non riesce a nascondere. È proprio alla intercessione divina che gli eroi greci e troiani di Baricco rivolgono impetrazioni continue tenendo dunque l'Olimpo sempre presente: una presenza che Baricco non può escludere, tant'è che ignora l'intervento divino ma ricorre ripetutamente alla *trovaille* di fare compiere ai suoi eroi "cose strane".[30]

Senza la pretestuosa filigrana dell'Olimpo, Omero viene strutturalmente disanimato[31]. E se i fatti narrati da Omero sono frutto dei soli uomini, l'*Iliade* non c'è più. Non è Atena (all'inizio della *Iliade*) che trattiene per la bionda chioma il devotissimo Achille, ma la sua coscienza, a dispetto della conclamata ira, vigile raziocinante, in grado di stroncare il provocatorio Agamennone (*Iliade* I343).

Ed ancora, si può affermare che ci sono infatti alcuni punti topici dell'*Iliade* nei quali i mortali -se abbandonati a se stessi- si comporterebbero in modo affatto diverso da come alla fine decidono di agire perché indotti o costretti dall´intervento di un dio. Cito ad esempio: "Diomede torna in battaglia soltanto perché Atena glielo impone assicurandogli la sua protezione; Priamo attraversa l´accampamento acheo e arriva alla tenda di Achille per implorarlo a restituirgli il corpo del figlio perché Zeus lo induce a muoversi e manda Hermes a proteggerlo. Lo stesso Zeus manda Teti, madre divina di Achille, a convincere il figlio di fare buona accoglienza a Priamo e di rendergli il corpo di Ettore, che altrimenti Achille non avrebbe restituito.

Senza la presenza, spesso capricciosa ma talvolta saggia, delle divinità, la storia di Troia insomma sarebbe andata diversamente. Il che solleva un problema non piccolo sull´autodeterminazione umana rispetto ad una presenza "provvidenziale".

La cancellazione degli dei dal testo conferisce ai mortali un´autonomia dei comportamenti che nel poema omerico non c´è. E incide direttamente su un aspetto importante del libro di Baricco là dove parla di una sorta di "pietas" di Achille che si manifesterebbe

eventi umani, troppo umani, incrocia la tendenza del moderno teatro classico a vestire degli abiti nostri gli eroi classici ed eliminare dalla scena il deus ex machina che è l'organo finzionale[25].

Secondo me, quello che ha fatto Baricco suscita numerose domande di carattere storico-letterario: chi leggerà questa "riscrittura" senza aver letto Omero, che idea si farà dell'epica greca, degli dei dell'Olimpo, della mitologia antica? Dell'epica greca? cosa capirà di quel mondo? Baricco lo dichiara esplicitamente - l'obiettivo del suo libro *Omero, Iliade* non è contribuire a far meglio capire il mondo omerico, e lo ammette con franchezza:''In definitiva: togliere gli dei dall'*Iliade* non è probabilmente un buon sistema per comprendere la civiltà omerica''[26]. Ma l'intento di Baricco è stato solo quello di ''recuperare quella storia riportandola nell'orbita delle narrazioni a noi contemporanee[27].

Ma leggendo accuratamente *Omero,Iliade* di Alessandro Baricco viene subito fuori che egli non è riuscito a rispettare quello che aveva confermato d'averlo praticato nella sua riscrittura, cioè, la cancellazione degli dei dal testo dell'Iliade. E non mancano gli esempi sin dal primo monologo intitolato ''Criseide'' dove ci incontriamo con il padre di questo personaggio che si chiama Crise e lavorava -guarda caso- come ''sacerdote di Apollo''[28] !

Naturalmente si potrebbe ironizzare sul fatto che, già nella prima scena, quelle che erano simboliche frecce di epidemia scagliate da Apollo diventino - nel tentativo di cancellare il dio - frecce che cadono dal cielo e colpiscono uomini e bestie.[29]

Quando Achille prova a colpire Enea e si trova in stato confusionale fin quando l'avversario sparisce parla di magia e pensa che sia "caro agli dèi": ciò che postula la loro partecipazione. Non evoca sulla terra il Padre degli dèi Ettore quando dice "Credo nella voce di Zeus e non al volo degli uccelli"?

Segni degli dèi, che lo stesso Baricco riporta come tali, sono il grido dell'airone su Ulisse e Diomene nel campo acheo, il serpente che morde l'aquila in volo, l'arco che si rompe in mano di Teucro; e soprattutto il fiume Scamandro che insegue Achille, a cui Baricco dà la voce in un monologo lungo un intero capitolo.

Quindi, è stata questa la regola, Baricco non ha quasi mai tagliato scene intere, ma l'eccezione più evidente è quella di tagliare tutte le apparizioni degli dei che sono secondo Baricco: ''forse le parti più estranee alla sensiblità moderna, e sovente spezzano la narrazione, disperdendo una velocità che, invece, avrebbe dell'eccezionale. Non le avrei comunque tolte se fossi stato convinto che erano necessarie....Ma - per quanto sia brutto dirlo-non lo sono ''[17]. La sua *Iliade*, spiega, è "una dura storia di uomini in guerra, dove dèi e creature mitiche sfumano sullo sfondo, ormai divenuti inutili".

Omero senza dèi? Baricco delle divinità non sa che farsene, le cede volentieri.[18] Nel suo libro Baricco rinuncia al "deus ex machina", cancellando tutte le divinità come figure -secondo lui- ormai divenute inutili e non necessarie, ciònonostante quello che evidenzia Giacomo Annibaldis dicendo: ''tutti sappiamo quanto i libri di Omero fossero considerati teologici''[19]. E come afferma Andrea Cortellessa ''Viene asportata di peso, dal poema, una presenza che lo proietta nell'alterità di un tempo mitico e quasi alieno, nel quale ben altri dai nostri erano i sistemi di valori: gli dèi''.[20]

Come si sa, gli dei intervengono abbastanza spesso, nell' *Iliade*, per indirizzare gli eventi e sancire l'esito della guerra. Ma Baricco ha preferito la "forte ossatura laica". Come diceva Lukàcs: il romanzo è l'epopea del mondo disertato dagli dei''[21]. .Baricco intende radicalmente laicizzare Omero, cancellando ogni partecipazione e intervento divino.[22]

Redarguisce però Baricco per aver laicizzato l'opera di Omero, escludendo quelle divinità senza cui molti passaggi narrativi non sono plausibili e alcuni licenze poetiche decisamente prosaiche nella traduzione-tradimento dell'originale. Come è già notato, da Eva Cantarella sul "Corriere"[23] a Luciano Canfora sul "Foglio"[24], togliere le divinità all'Iliade è come prosciugare il mare a Moby Dick, eliminare la "provvida sventura" da Manzoni. Esiste dunque un problema: Omero senza gli dèi non è Omero. E l'idea forte di escludere gli dèi dall'azione, mentre si è risolta in una congerie di

accenti:quando non compaiono, l'accento va messo sulla penultima sillaba.

Il quarto intervento: Baricco ha fatto alcune, poche, aggiunte al testo, nel libro sono scritte in corsivo, in modo che non ci siano equivoci. Quantitativamente, sono interventi che coprono una percentuale minima del testo. Per lo più riportano in superficie sfumature che l'*Iliade* non poteva pronunciare ad alta voce ma nascondeva tra le righe. A volte riprendono tessere di quella storia tramandate da altre narrazioni posteriori (Apollodoro, Eurpide, Filostrato).Il caso più evidente è l'ultimo monologo, quèllo di Demodoco.

In questa ricerca tratteremo infine l'ultima parte del libro di Baricco, cioè, la postilla in cui l'autore parla della bellezza della guerra. L'ultima parte di questa ricerca sarà dedicata alla conclusione e per ultimo la bibliografia italiana e quella araba.

I-Il primo intervento baricchiano: La cancellazione degli dei.

Abbiamo già detto che la riscrittura *Omero, Iliade* di Alessandro Baricco, nasce da un progetto di rilettura del poema omerico destinato alla scena teatrale. E per rendere il testo accessibile a questo pubblico moderno Baricco ha fatto varie operazioni; la prima delle quali è stata quella di apportare alla traduzione di Maria Grazia Ciani una serie di tagli, tra cui le apparizioni degli dèi.

Questo è stato infatti il primo intervento baricchiano come si evidenzia dalla premessa del volume, dalla quale si può estrarre le varie tecniche seguite da Baricco nella sua riscrittura: ''per prima cosa ho praticato dei tagli per ricondurre la lettura a una durata compatibile con la pazienza di un pubblico moderno. Non ho tagliato, quasi mai, delle scene intere, ma mi sono limitato, per quanto era possibile, a toglier le ripetizioni, che nell'*Iliade* sono numerose, e ad asciugare un pò il testo. Ho cercato di non riassumere mai e di creare piuttosto delle sequenze più stringate usando sezioni originali del poema. Per cui i mattoni sono quelli omerici, ma il muro risulta più essenziale''[16].

postifazione al libro. Questa ricerca avrà come obiettivo lo studio degli interventi fatti da Baricco sia dal punto di vista strutturale sia da quello stilistico e che possono essere collocati nel modo seguente:

Il primo intervento: riguarda la struttura del poema. Baricco ha praticato dei tagli, non di scene intere del poema omerico ma ha deciso di togliere le ripetizioni e ad asciugare un pò il testo e l'esempio più evidente è quello della cancellazione degli dei dal testo.

Il secondo intervento: concerne i personaggi, ed è più evidente. Baricco ha scelto una serie di personaggi dell'*Iliade* e ha fatto loro raccontare la storia, sostituendoli al narratore esterno, omerico. Per lo più è una faccenda puramente tecnica: invece che dire ''il padre prese la figlia tra le braccia'', nel testo di Baricco c'è la figlia che dice '' mio padre mi prese tra le braccia. Baricco non "riscrive" Omero, lo trasforma strutturalmente in una lucida costellazione di "racconti", i cui personaggi monologando espongono la propria (s)ventura, la medesima fragilità di cui ciascun uomo ineluttabilmente soffre.

Il terzo intervento: relativo allo stile e alla lingua. Baricco- come dice lui- che Ciani nella sua traduzione del poema aveva usato un italiano vivo, più che un linguaggio da filologi e Baricco ha cercato di proseguire in quella direzione. Da un punto di vista lessicale ha cercato di eliminare tutti gli spigoli arcaici che allontanano dal cuore delle cose. E poi ha cercato un ritmo, la coerenza di un passo, il respiro di una particolare velocità e di una speciale lentezza. L'ha fatto perchè crede che ricevere un testo, che viene da così lontano, significhi sopra ogni cosa cantarlo con la musica. Manca ancora un'ultima annotazione di carattere linguistico. L'Iliade è piena di nomi, alcuni celeberrimi, altri pronunciati una volta e mai più. I nomi non sono una cosa noiosa da liquidare velocemente litigando con l'accento, ma suoni eterni, che meritano rispetto, e che, a modo loro, producono piacere. Baricco vuole che fosse così anche per chi leggerà, in solitudine e non a voce alta, questo libro. Così, in questo adattamento, per comodità del lettore, sono stati segnati molti

com'era, il testo era illeggibile: ci sarebbero volute una quarantina di ore e un pubblico davvero molto paziente" [12].

Per spiegare, inoltre, il modo con cui egli ha rielaborato il testo omerico, e fornirne alcune chiavi di lettura Baricco dice:''così ho pensato di intervenire, per adattarlo a una lettura pubblica. C'era da scegliere una traduzione e ho scelto quella di Maria Grazia Ciani perchè era in prosa e perchè, stilisticamente, era vicina al mio sentire. E poi ho fatto una serie di interventi''[13].

Dunque, per reinventarsi la guerra di Troia[14], Alessandro Baricco, secondo una diversa logica, ha smontato e rimontato il testo dell'*Iliade* e di alcuni testi apocrifi. L´autore quindi ha operato liberamente sulla traduzione di Maria Grazia Ciani. Ed è perciò che è stato definito come ''Gran traditor dei traduttor d'Omero''[15] Ma Cosa ha fatto esattamente Baricco? Quali sono i suoi interventi al poema omerico?

Questo volume nasce da un progetto di rilettura del poema omerico destinato alla scena teatrale (progetto comparso nel settembre 2004). Alessandro Baricco con la consulenza della traduttrice Maria Grazia Ciani smonta e rimonta l'Iliade creando 21 monologhi corrispondenti ad altrettanti personaggi del poema e al personaggio di un aedo che ci racconta, in chiusura, l'assedio e la caduta di Troia. In questa operazione di rilettura, Baricco "rinuncia" agli dei – notoriamente protagonisti, al pari degli umani, delle vicende legate alla guerra di Troia – e punta esclusivamente sulle figure che si muovono sulla terra, sui campi di battaglia, nei palazzi achei, dietro le mura della città assediata. Tema nodale di questa sequenza di monologhi è naturalmente la guerra. Per realizzare questa operazione, teatrale e letteraria insieme, Baricco ha attinto anche all'Odissea e a quelle Iliadi apocrife che dall'antichità sono "circolate" insieme al testo omerico.

Lavorando strutturalmente e stilisticamente sul testo *dell'Iliade* Baricco ha fatto dei cambiamenti ed ha praticato dei tagli, avvertiamo anche un intenso sapore di attualizzazione in particolare nella

arabo sotto il patrocinio del Consiglio Supremo di Cultura e realizzata da professori accademici e specialisti in lingua greca del dipartimento degli Studi Greci e Latini della Facoltà di Lettere dell'Università del Cairo. Ma nell'introduzione a questa versione non ci sono riferimenti alla riscrittura del poema omerico *Omero, Iliade* [5] fatta da Alessandro Baricco[6] fatta da Baricco.

Ad ottobre del 2005, invece, e sul quotidiano cairota più famoso Alahram è pubblicata una notizia[7] di solo tre righe intitolata "*l'Iliade all'italiana*" che parlava del libro di Baricco uscito nel 2004. E da questa data che ho cominciato a proseguire per fare questa ricerca.

La tradizione italiana dei rifacimenti dei classici non è nuova[8]. Ma essa si arricchisce ultimamente di una novità vera e propria, cioè del rifacimento e della rilettura fatta da Alessandro Baricco nel suo volume in cui Bricco riscrive a suo modo l'*Iliade* di Omero[9]. È un rifacimento e una rilettura di un altro "traduttor dei traduttor d'Omero"

Come si sa, l'Iliade di Omero è composta da 24 canti di un totale di 15693 versi secondo l'edizione di Oxford[10]. Mentre, *Omero, Iliade* di Alessandro Baricco è invece un libro in 163 pagine distribuiti in 21 monologhi e scritto in prosa e la versione in prosa di base è di Maria Grazia Ciani[11].

Omero, Iliade di Alessandro Baricco è un libro composto di tre parti così diverse. La prima è una premessa all'opera, la seconda per definizione dell'autore, è una riscrittura dell'*Iliade*. La seconda, intitolata *Un'altra bellezza: postilla sulla guerra* espone le ragioni per le quali Baricco ha ritenuto importante, oggi, riscrivere un poema che celebra un' umanità combattente.

Nella prefazione al libro *Omero, Iliade* e per spiegare come è nato questo testo ed il perché di questa scelta, Baricco dedica poche righe in cui dice:" tempo fa ho pensato che sarebbe stato bello leggere in pubblico, per ore, l'*Iliade*. Quando ho trovato chi era disposto a produrre l'impresa, mi è subito parso chiaro che, in realtà, così

"L'Iliada tra Omero e Baricco"

a cura di :
Abdulrazek Fawky Abdulrazek Eid
Dottore di Ricerca in Italianistica
& Letterature Comparate
Dipartimento degli
Studi Greci e Latini
Facoltà di Lettere
Università del Cairo
e-mail: abdelrazekeid@yahoo.it

"الإلياذة بين هوميروس و باركيو"

إعداد
د.عبد الرازق فوقى عبد الرازق عيد
مدرس بقسم الدراسات اليونانية
واللاتنية
كلية الآداب
جامعة القاهرة

Premessa

Come si sa, nelle epoche più remote gli arabi conoscevano e riferivano nelle loro opere e scritture all'Iliade di Omero. Ma non l'hanno tradotta, e non hanno tradotto neanche le opere del teatro greco perchè queste opere si basavano essenzialmente sulla mitologia greca fondata sul politeismo che si oppone al monoteismo islamico[1].

Ma, man mano il poema omerico ha avuto grande e vasta risonanza nella cultura araba ed è stato tradotto in arabo il teatro greco ed anche quello romano, oltre alla fondazione di cinque dipartimenti degli studi greci e latini presso molte università egiziane sia al Cairo che oltre. E' stato perfino fondato un diprtimento degli Studi greci e latini presso le Facoltà di lingue e Traduzione dell'Università islamica di Alazhar al Cairo. Poi, dell'Iliade, sono uscite in lingua araba diverse traduzioni, adattamenti, riassunti, riscritture che non erano del tutto identiche o totalmente fedeli all'originale greco[2].

La prima e più prestigiosa versione in arabo del poema omerico è stata quella di Suliaman Albustani[3] pubblicata nel 1904. Due anni fa, cioè nel 2004 -esattamente dopo cento anni dalla pubblicazione della prima versione araba dell'Iliade di Omero di Albustani- è pubblicata in Egitto l'ultima versione[4] fatta direttamente dall'originale greco in

BIBLIOGRAPHY

Brink C.O., Review of Ruch, JRS 51. (1961). pp. 215-22.

During I., Aristotle in Anicent Biographical Tradition, Goteborg. (1957).

Glucker J ., Antiochus and the Late Academy, Gottingen. (1978).

Jones C., Plutarch and Lucullus. Hermes 110. (1982), pp. 254-271.

Keaveney A., Lucullus: A Life, London. New York. (1992).

Miller S., The Prytaneion. Its Function and Architectural Form, Berkeley. (1978).

Ooteghem Van J., Lucinius Lucullus, Brussels. (1939).

Richardson L., A New Topographical Dictionary of Ancient Rome, Baltimore- London (1992).

Swain S., Hellenic Culture and the Roman Heroes of Plutarch JHS. 110. (1990), pp. 144-159.

Treggiari S., Roman Freedmen During the Late Republic, Oxford. (1969).

30) S. Miller, The Prytaneion. Its Function and Architectural Form, Berkeley 1978, pp. 4-13.

31) Cic. Fin. 3.2.7; 3.3. 10.

32) "multis circumfusum Stoicorum libris" Cic. Fin. 3.2.7.

33) I. Düring, Aristotle in Ancient Biographical Tradition, Göteborg (1957), pp. 426-28, 441-43.- Cic. fin. 5.5. 12.

34) Cic. Acad. 2.2.4; Cicero may have been trying to prove that the rededication to varro was not just an afterthought and that the second edition was not a recycling of already used marial. On the other hand, Cicero may have been admitting as just a criticism apparently made before, that the speakers in the Academica had no knowledge of the matters discussed (Ac. 2.2.7).

35) Hortensius Fr. 9.

36) C.C. Brink, review of Ruch, JRS 51. (1961), pp 215-22.

37) Tac. Ann. 6.50.

38) Ibid. Ann. 11.1-3.

39) Keaveney, Lucullus. P. 134.

40) Cass. Dio 53.27.

41) Isidorus Etym. 6.5.1.

42) Cic. Att. 1.7; 1.10.4; 1.11.3.

43) Nepos Att. 2.4-5. Cic. Att. 1.11.9; 2.13.2. Plin. NH35.40.127.

44) Cic. Arch. 3.5-6.

11) Ibid 42.2-4, J. Glucker, Antiochus and the Late Academy, Göttingen 1978. pp. 380-390, C. Jones, Plutarch, Lucullus 42.3-4. Hermes. 110. (1982), pp. 254-256.

12) Cic. Acad. 2.1.2.

13) Ibid. 2.1.1.

14) L. Richardson, A New Topographical Dictionary of Ancient Rome, Baltimore - London (1992).

15) Cic. Fin. 3.2.8.

16) Cic. Att. 13.6.2. Varro Rust. 3.2.17.

17) Plut. Luc. 39.4.

18) Varro Rust. 1.2.10. Varro Criticizing the construction of large and elegant houses on agricultural estates and citing the villa of Lucullus as an examples, remarks that villa owners are concerned about the proper orientation of summer and winter dining rooms, and not about the location of the wine and oil cellars.

19) Plin. NH 34. 17. 36; 35. 40. 125; 35.40.155-56. Plut. Luc. 39.2

20) Varro Rust. 3.4.3; 3.5.8.

21) "Statim Luculli, Cum praetextatus etaim tum Archias esset, eum in domum Suam receperunt." (Cic. Arch. 3.5.)

- S.Treggiari, Roman Freedmen During the Late Republic, Oxford (1969). pp. 13, 116.

22) Plut. Luc. 4.4.

23) Ibid. 1.3, 4.4; Sulla 6.6, 37.1.

24) Ibid. Sull 37.1; Suet. Gram 12.'

25) Ibid. Luc. 19.7.

26) Ibid. Luc. 42.1.

27) "Tous Ελληνας ωσπερ εις Μουσων τι καταγωγιον εκεισε φοιτωντχς." Plut. Luc. 42.1.

28) S. Treggiari, Roman Freedmen During the Late Republic, Oxford (1969), pp. 13-116.

29) Plut. Luc. 41.1-2.

learned optimates who welcomed the poet Archias to Rome[44] and whose circle he longed to join : Lucullus, Catullus, Hortensius, and Cato.

NOTES

* For the evidence of Roman libraries, see L. Bruce, Roman Libraries : A Review Bibliography, "Libri" 35. (1985). pp. 89-106. For Lucullus see J. Van Ooteghem, Lucius Licinius Lucullus, Brussels. (1939), and A. Keaveney, Lucullus : A life, London. New York. (1992).

1) Cic. Fin. 3.2.7; 3.3.10

2) Plut. Luc. 42.1.2

3) Isidorus. Etym. 6.5.1

4) Ibid

5) App. Mith. 16.112. Strabo, 13.1.55. Plut. Pomp. 37.2. Plin. NH 23.77.149; 25.3.5-7; 25.26.62; 25.27.63; 25.29.65.

6) The Personal papers of Mithridates, which included memoranda on state business, personal correspondence between himself and a Greek concubine, were not found by Lucullus, but of Pompey. Plut. Pomp. 37. 1-3; Luc. 22.4. Plin. NH. 25.3.3-5.

7) The books were part of Pontic booty is acceptable, and in taking the books Lucullus would have been following the example of earlier Roman generals such as Lucius Aemilius Paullus, who took the library of king Perseus of Macedon, and of his former commander Lucius Cornelius Sulla who took the so-called "library of Aristotle" from Athens.

8) Aemillius Paullus and the library of Perseus, Plut. Aem. Paul. 28.6; Sulla and the library of Apellicon, Sulla 26.1.

9) " *η τε χρησις ην φιλοτιμοτερα της κτησεως* " ; S. Swain, Hellenic culture and the Roman Heros of Plutarch, JHS. 110. (1990), pp. 144.

10) Plut. Luc. 1.3-5

libraries of Rome. Libraries probably jointed great works of art and choice residences in the property redistributions of the civil wars, coming into the hands of Caesar's followers or of the Triumvirs and their followers, and finally into the hands of the imperial family, who shared some of them with the people of Rome as public property.

Was the library of Lucullus different in kind or degree from the libraries of other Roman aristocrats in the late Republic? Lucullus was not the first to acquire a library from the spoils of wars, as we have seen, Isidorus called Aemilius Paullus "***the first to bring books to Rome***" when he took the library of Perseus of Macedon [41], and Lucullus had before him, Sulla for example, who confiscated the "***library of Aristotle***" for the sack of Athens. Even those who could not expect to confiscate the library of a Hellenistic dynast or a Greek philosopher could hope to purchase an entire collection : Atticus promised to obtain a library for Cicero in Greece and did so in 67 B.C. [42]. We do not know how often entire libraries came on the market in Greece in the first century B.C., but given the difficult economic condition in the aftermath of the Mithridatic war, the continued lively traffic in Greek art works for the Italian market, and an increased interest in at least the display of literary culture among members of the Roman aristocracy, it is perhaps not surprising that Atticus was able to find a library for sale. [43]

The notoriety of Lucullus makes his library an important one for Roman library history, as does the fact that we have the evidence of Cicero and Plutarch for its use and contents. The library perhaps had some special significance for Cicero, as well, as the twice made it the setting for a philosophical work. Lucullus was, of course, a contemporary of Cicero, and their political and personal relationship made Lucullus an appropriate character to appear in a dialogue with Cicero. In ***De Finibus***, Cicero exploited the contrast between the external ornaments of the Tusculan villa and the intellectual riches of the library, as he seems also to have done in Hortensius. Using the library as a setting enable Cicero to depict himself among those cultured and

philosophy in a fragment from Cicero's lost dialogue Hortensius, Cicero asks Lucullus for a "***list of tragedies***" ***index tragicorum***", indicating the presence of dramatic works in the library. [35] Indeed, the Hortensius, which was probably set in Lucullus' villa at Tusculum, deals successively with poetry, history, rhetoric and philosophy [36] we might well look upon these topics as corresponding to the contents Lucullus' library. That Lucullus possessed such a comprehensive collection would fit the notion that the core of his library, the Pontica ***Praeda***, was a royal library assembled by Mithridates in the manner of other Hellenistic dynasts. The presence of Pontica ***Praeda*** would also simply that Lucullus' library was particularly rich in Greek, as opposed to Latin texts.

THE FATE OF THE LIBRARY

Marcus Lucullus inherited the properly of his father Lucius, including the library. Marcus fought on the side of Brutus and Cassius and died during the battle of Philippi in 42 B.C., we can assume that his property was confiscated and distributed. The library of Lucullus disappears from history along with his son, the boy Lucullus of Cicero's ***De Finibus***. That son's fate, and even his full name, are uncertain. Other evidence points to eventual confiscation of the family's possessions. At least two properties of Lucullus had passed into imperial hands by the early Empire : the villa at Misenum by the principate of Tiberius, who died there [37], and the garden of Lucullus ***Horti Luculliani*** 46 B.C, when the owner, the Consular Valerius Asiaticus, committed suicide after Messalina accused him to Claudius of treason and adultery [38].

Keaveney argued that the Horti had become a prize of war already in the triumviral period and were awarded to Marcus Valerius Messalla Corvinus [39]. Corvinus and Marcus Agrippa were awarded the Palatine house of Mark Antony [40].

The fates of the Tusculan villa and its library, then, are vague. If they became imperial property, like the Horti in Rome and the villa at Misenum, Lucullus' library may have passed, along with other great private library collections, into the public

Another candidate to have arranged the library of Lucullus is the Greek grammarian Tyrannio of Amisus, taken prisoner in Lucullus' campaigns in Pontus and handed over to Lucullus' kinsman and legate L. Licinius Murena. Tyrannio presumably came to Rome with Murena, Tyrannio, then, must have been known to Lucullus. Further, Tyrannio undertook the arrangement of Cicero's library at Antium. [25]. Lucullus may well have called upon Tyrannio's obvious expertise in the arrangement and care of libraries.

THE USE AND CONTENTS OF THE LIBRARY

Plutarch says that ***the use of Lucullus' book collection was more honorable than its acquisition***, then says that ***the library was open to all*** [26]. Lucullus evidently did not intend his library to be an idle showpiece. We need not take Plutarch's words literally, however, since the library was housed not on public property and not in Rome, but in a private villa some fifteen miles from Rome. Plutarch seems to define the class of potential users when he speaks of "***the Greeks resorting there as if to some lodging of the Muses***". [27] Plutarch puts no name to these Greeks, but they must have come from the ranks of Greek men of letters resident in Italy and patronized by members of the Roman aristocracy. Those who could give an introduction to Lucullus presumably won access to his library.(28)

Plutarch goes on to say that the cloisters περιπατοι and the study rooms σχολαστηρια around the library received the Greeks without restriction; who spent their days with one another and with Lucullus, who often entered the περιπατοι to his leisure συνεσχολαξεν with the scholars. Plutarch here describes activity appropriate to the Greek gymnasium or plaestra, learned men walking about and holding discussions, or seated in under ivy exhedrae and giving lectures. Adding that Lucullus helped the statesmen πολιτικοι - presumably Greek officials - to obtain whatever they needed, Plutarch concludes that Lucullus' home was ***the prytaneium for the Greeks*** who came to Rome - εστια και πρυτανειον Ελληνικον.

Plutarch records an anecdote that Lucullus feasted εστιαν some Greeks for many days, until they began to feel ashamed and refused his invitation, to their concern about the expense, Lucullus replied that some of it was on their account, but some of it was on his own. (29) This anecdote helps to explain why Plutarch uses the phrases "*a public lodging of the Muses*" Μουσων τι καταγωγιον and "*The prytaneium for the Greeks*" in connection with Lucullus' library and his patronage of Greek scholars. Lucullus provided for Greek scholars not only a library and a place for their lectures and discussions but also food and lodging. (30)

During his lifetime, then, Lucullus seems to have used his library to attract Greek men of letters to his household. Presumably he opened his library to his friends, as well and Cicero and Cato began to use his library while he was still alive, we may doubt, however, whether Cicero took books from the library so nonchalantly while Lucullus was alive as he seems to have done when the library came into the possession of young Marcus Lucullus.

Explicit evidence for the contents of Lucullus' library comes entirely from Cicero. In his description of the library in De Finibus (31), Cicero says that he found the Stoic Cato seated there surrounded by piles of books on Stoicism (32), while Cicero himself had come to borrow some commentarii Aristotalii which he knew to be in the library. The term commentarii reappears later in De Finibus, where Cicero divides the peripatetic writings into two categories, the popular and the more suble works in notebooks commentarii (33).

The presence of stoic and peripatetic texts might suggest that Lucullus' library was a specialized collection of philosophical works. Such a collection would accord with the portrait in Cicero and Plutarch of Lucullus' philosophical interests. Lucullus himself professed an interest in philosophy, and Cicero made Lucullus the exponent of the views of Antiochus of Ascalon in the first edition of the Academica (34). We do have some evidence that the library was not restricted to

The residences of the wealthy were supposed to have summer and winter dining rooms, according to this anecdote Lucullus went a step beyond and created summer villas and winter villas [17].

Varro remarks that visitors came to the villa of Lucullus not to see the usual products of an agricultural estate but to see picture galleries [18], the villa presumably housed Lucullus' collection of paintings and statues [19]. Varro himself is a witness, however, that Lucullus maintained the agricultural functions of the estate [20].

STAFF

The ancient sources on Lucullus' library name no one person as the librarian of Lucullus, but we can point to several individuals who might have undertaken the task of arranging and maintaining the books in the collection.

One of the Greek men of culture who accompanied Lucullus on his campaigns in the East might have arranged the library when Lucullus returned to Italy.

The poet Archias, for example, seems to have lived in the house of Lucullus upon his return [21], also Archias may have provided his patron Lucullus with the practical services of arranging his library.

As the guardian of Faustus Sulla [22], Lucullus probably had ready access to the library which Faustus had inherited from his father, and Lucullus might have enlisted the aid of Cornelius Epicadus, the freedmen of Sulla identified as the man in charge of Sulla's library, to arrange his collection. Lucullus and Epicadus may already have been collaborators, while Sulla dedicated his memoirs to Lucullus, apparently in the hope that Lucullus would edit them, that task seems to have been performed by Epicadus, who completed the volume which Sulla put aside just days before his death [23]. Sulla's object in dedicating the memoirs to Lucullus may have been to ensure their publication, and Lucullus may have aided Epicadus in that task. [24].

command against Mithridates [12], also Cicero represented Lucullus as having a collection of books even before Lucullus' own campaigns against Mithridates [13]. At any rate, the testimony of Isidorus remains our only evidence for how Lucullus acquired his library.

LOCATION

Lucullus owned a large urban estate and villas at Tusculum, Misenum, Naples, and Nesis [14]. He may have housed parts of his book collection in each of these properties, but positive evidence exists for Tusculum alone.

Cicero sets a dialogue between himself and Marcus Cato in the library of Lucullus, in a villa at Tusculum, says that :

"He hopes that he - young Lucullus - be delighted by these books rather than by the other ornaments of the villa"

"nam his libris eum malo quam reliquo ornatu villae delectari"

(Cic. Fin. 3.2.8)

And Cicero also identifies Lucullus' villa with the famous and luxurious villa of his father [15]. Cicero, while at his own Tusculan villa, was in the habit of visiting the library of young Lucullus and of borrowing books, which he would apparently take to his own villa to read at leisure [16]. So he says that :

"When I was at the Tusculanum and wished to use some books from the library of young Lucullus"

"Nam in Tusculano cum essem vellemque e bibliotheca pueri Luculli quibusdam libris uti,"

(Cic. Fin 3.2.7)

Plutarch mentions among the facilities of Lucullus' Tusculan villa-belvederes - περιοπτα, open-air dining rooms αναπεπταμενοι ανδρωνοι and walkways περιπατοι. He reports that Pompey criticized the villa as perfect for summer but uninhabitable in the winter, to which Lucullus replied that he like the Cranes and Storks, migrated with the change of seasons.

The libraries of men like Tyrannio may have ended up in his hands.

It is strange that Plutarch, who gives a detailed account of Lucullus' campaigns and of the booty taken and who shows an interest in libraries won by Roman commanders, does not mention the story that Lucullus obtained his library in the pontic booty [8], he says only that

"for he gathered together many and well-written books"

"και γαρ πολλα και γεγραμμενα καλως συνηγεν,"

(Plut. Luc. 42.1)

His next statement, however, that the use of Lucullus' library was more honorable than its acquisition. Suggest that Plutarch may have found in his source some indication of a controversy about the librarys' acquisition [9], or simply did not find the story in his sources.

On the other hand, we might take Plutarchs' statement that Lucullus "***gathered together many and well-written books***" as evidence that Lucullus was a lifelong collector. That interpretation would fit the flattering portrait of Lucullus' education and intellectual interests presented by both Plutarch and Cicero. At the very outset of his Life of Lucullus, Plutarch praises his liberal education, his fluency in both Latin and Greek, his ability to write in Greek, and his love of literature and philosophy [10]. Immediately after his description of Lucullus' library, Plutarch describes Lucullus' adherence to the doctrines of the old Academy and his friendship with its contemporary representative, Antiochus of Ascalon [11]. Plutarch mentions here that Lucullus appears as a character in Cicero's philosophical work entitled Lucullus, which was the second book in Cicero's first version of the Academy.

Cicero begins his Lucullus with claiming that he was inexperienced in military affairs before his consulship and learnt the art of war by reading history as he made his way to his

With Lucullus in his library *

Dr. Dohab A. Ramadan
Faculty of Arts
Department of classical studies
Mansoura University

This research attempts to discuss some issues concerning Lucullus' library in the light of three principal sources. The first is ***Cicero's De Finibus*** [1], where Cicero sets a scene in the library of Lucullus at Tusculum, the second is ***Plutarch's Life of Lucullus*** [2], and the last is ***Isidorus Etym.*** [3]. I will consider the evidence of these passages for the library of Lucullus, under the headings : Acquisition, Location, Staff, Use and Contents, and Fate. In the conclusion, I will consider how what we know about Lucullus' library fits within what we know in general of private libraries in Rome and Italy during the Republic.

Acquisition

Isidorus, the latest of our sources, says that Lucius Licinius Lucullus obtained his library "***from pontic booty***" - "***e pontica praeda***" [4], taken by Lucullus in his campaigns against Mithridates. Isidorus might draw his information from Varro's lost book on libraries, so his evidence is not to be disregarded. We might expect that Mithridates, in the manner of Hellenistic kings, had a library in his capital of Sinope, he showed an interest in Greek culture, attracted Greek men of letters to his court, and wrote on the interpretation of dreams and on medicine, probably in Greek (5). If Mithridates did have a library, Lucullus presumably took it after the capture of Sinope in 70 B.C. [6]. Lucullus may also have found many books among the booty from the other Greek cities in Mithridates territory [7].

I wish to thank professor Abdel Moati Shaarawi Department of Classics Cairo University for his helpful criticism and comments.

LÁZARO CARRETER, F, *Estilo Barroco y Personalidad Creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Anaya, Madrid, 1966.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, «La musicalidad de Garcilaso», en *Boletín de la Real Academia Española*, XLIX (1969), pp. 417-430.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Introducción a Góngora*, Crítica, Barcelona, 1984.

PALOMO, María del Pilar, *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, Taurus, Madrid, 1987.

PARIENTE, Ángel, *En torno a Góngora*, Júcar, Madrid-Barcelona, 1987.

PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Cátedra, Madrid, 1984-1987, vol. I.

PÉREZ-RIOJA, José A., *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Tecnos, Madrid, 1992.

TERRACINI, Lore, «"Cristal", no "marfil", en "Mientras por competir con tu cabello"», en *Homenaje a. A. A. Barrenechea,* Castalia, Madrid 1984), pp. 341-353.

VEGA, Garcilaso de la, *Poesía Castellana Completa*, ed. de Antonio Prieto, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

VERINI, P. CANALI, L. ROMANO, E. (ed.) *Q. Orazio Flacco. Le opere. I: Le Odi, il Carme Secolare, gli Epodi*, Vol. I, tomo 1 (introducción, texto y traducción), tomo 2 (comentario), Librería dello Stato, Roma, 1991.

ZARDOYA, C., «Valores cromáticos de la poesía de Garcilaso», en *Cuadernos Americanos*, CX (1960), pp. 221-237.

CRUZ, Anne J., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, John Benjamins, Amsterdam-Filadelfia, 1988.

CUATRECASES, A., *Horacio, Obras completas*, Planeta, Barcelona, 1986.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, y FLORIT DURÁN, Francisco, *La poesía barroca*, Júcar, Madrid-Barcelona, 1994.

ENTRAMBASAGUAS, J. DE, «Góngora, desde un soneto», *Estudios y ensayos sobre Góngora y el barroco,* Editora Nacional, Madrid, 1975, pp. 69-76.

GALLEGO MORELL, Antonio, *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*,Ínsula, Madrid, 1970.

GARCÍA LÓPEZ, José, *Historia de la Literatura Española*, Vicens-Vives, Barcelona,1984.

GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaité, Castalia, Madrid, 1989.

GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, B., *Los temas del «carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, 1938

GUILLÉN, Claudio, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona, 1988.

LAGUNA MARISCAL, Gabriel, "Estructura y significación de la Oda IV 11 de Horacio", *Anuario de Estudios Filológicos* 14 (1991), 270-81.

....., "La influencia de la poesía latina en la española durante el Renacimiento", en *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas*, Almendralejo (Badajoz): I.E.S. "Santiago Apóstol", 2000, pp.40-50.

[5] De la Vega, Gracilaso, Poesías castellanas completas, Clásicos Castalia, Madrid, 1981, pp.127, 128.

[6] Como en su famoso poema *Al salir de la cárcel*, donde se ve claramente la influencia horaciana tanto en el tema como en la forma.

[7]Es una derivación del tópico del carpe diem a la cual hemos aludido previamente

[8] Lapesa, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Revista de Occidente, Madrid, 1968 2.ª ed., p. 163.

[9] Este orden se ve perturbado solamente en el primer terceto- cuello, cabello, labio y frente en lugar de cabello, frente, labio y cuello- por razones métricas.

[10] Una postura muy parecida a la postura horaciana.

Bibliografía

ALONSO, Dámaso, *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1950.

....., *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1955.

....., «Garcilaso, Ronsard, Góngora; apuntes de una clase»en *De los siglos oscuros al de oro*, Gredos, Madrid, 1958.

BLECUA, José Manuel, *Poesía de la Edad de Oro*. I. Renacimiento, Castalia, Madrid, 1991.

CALDERA, E., *Garcilaso e la lirica del Rinascimento*, Bozzi, Génova, 1966.

vida del hombre transformándolo en nada.

En este aspecto específicamente se ve clara la diferencia inconfundible entre el tratamiento del tópico literario del carpe diem en el renacimiento y el barroco: mientras que Garcilaso alude levemente y de forma indirecta a la muerte *tiempo airado* y *la edad ligera*- reflejando la actitud optimista renacentista de no pararse mucho a pensar en el futuro y de pensar exclusivamente el momento presente y aprovecharlo[10]- , Góngora nos presenta de manera detallada la mutación del cuerpo humano muerto: *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada* y esto a su vez nos lleva a pensar en la actitud barroca que siempre tiene en mente la ruina futura algo que le incita a gozar desmesuradamente del momento presente que desaparecerá para siempre.

[1] Coge, doncella, las rosas, es decir, disfruta de tu juventud presente que iguala a la estación de la primavera, donde florecen las flores.

[2] El tiempo pasa irremediablemente.

[3] Sin embargo en el soneto XXIII de Garcilaso hay una imagen " *y en tanto que el cabello, que en la vena/del oro se escogió*", que considero influenciada por el siguiente verso del soneto CCXX de Petrarca " *¿Dónde halló Amor el oro, y en qué vena, / de esas dos trenzas rubias?*" . Otra influencia clara de Petrarca viene del mismo soneto CCXX: "¿De qué cielo esa luz tan altanera /de los ojos que, paz y guerra siendo, / con hielo y fuego afligen a mi pecho? " , y la encontramos en los versos siguientes de Garcilaso " *y que vuestro mirar ardiente, honesto, / enciende el corazón y lo refrena;*"

[4] Tasso, Bernardo, *Gli Amori*, Venecia, 1534, p.65.

hombre barroco que siente a todas horas la presencia inevitable de la muerte.

En cuanto a su forma métrica, es un soneto compuesto por catorce versos endecasílabos con acentos en 6.ª y 10.ª sílabas —los predominantes— o en 4.ª y 8.ª sílabas, encabalgados en su mayoría; con rima consonante o total, en el siguiente orden: ABBAABBACDCDCD.

Una de las características principales del soneto es la predominación de los artificios formales, rasgo primordial del culteranismo gongorino, representados en este soneto por el encabalgamiento exagerado que incluye a todo el poema, junto al hipérbaton fuerte que se extiende por todo el soneto. También encontramos un gran cuidado por la perfección formal reflejado en la elaboración de las imágenes y la elección de las palabras siguiendo casi siempre un orden lógico al hablar de la transformación corrompida de los atributos femeninos bellos y sus correspondientes naturales[9]. Otra característica principal de la poesía gongorina es la exageración en la descripción de la belleza de los atributos femeninos que los hace superar la belleza de los elementos de la naturaleza: *por competir con tu cabello, / oro bruñido al sol relumbra en vano , con menosprecio en medio el llano / mira tu blanca frente el lilio bello, mientras a cada labio, por cogello, / siguen más ojos que al clavel temprano.* Al mismo tiempo esta exageración se extiende para incluir la descripción de los estragos de la vejez en los elementos exageradamente bellos y perfectos antes descritos:

antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente, / no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada. Esta exageración refleja el pesimismo de la cosmovisión barroca y nos transmite la amargura existencial de la brevedad de la vida y lo inevitable de la muerte que acecha despiadadamente los años de la

brillante que el oro bruñido, la blancura de su frente desprecia al lirio, sus labios superan en frescura y hermosura al clavel lozano y su cuello desdeña al brillo del cristal. Los tercetos establecen correspondencias entre los atributos físicos de la mujer y similares elementos naturales, esta vez corrompidos: *plata* y *viola truncada*. El último verso del soneto nos presenta una gradación hacia un punto final: la Naturaleza y la belleza de la mujer desaparecerán para siempre cuando vendrán la vejez y la muerte.

A primera vista advertimos bastantes diferencias entre los dos sonetos, el de Garcilaso y este de Góngora: la primera diferencia es el orden de los elementos del cuerpo de la mujer, en Garcilaso no siguen ningún orden lógico: *gesto, mirar, cabello, cuello*, mientras que en Góngora tienen un orden lógico de arriba abajo: *Cabello, Frente, labios, cuello.* La segunda diferencia está en la postura de cada poeta en cuanto a la comparación entre tales partes del cuerpo femenino y los elementos de la naturaleza: Garcilaso hace de la naturaleza bella y armoniosa su punto de referencia de la belleza absoluta y describe el grado de la belleza de la mujer según su similitud a los elementos de la naturaleza, mientras que Góngora nos presenta una descripción de la hermosura femenina donde la belleza de los atributos físicos femeninos supera a la de los elementos de la naturaleza. Otro elemento fundamental de la diferencia de tratamiento del tema entre los dos poetas es la invitación al goce y la visión de la vejez y el paso del tiempo: Garcilaso anima a aprovechar de la primavera de la edad del hombre antes de la venida del tiempo enfadado que lo cambia todo, mientras que Góngora incita a aprovechar todos los atributos del cuerpo femenino descritos por él, uno por uno, antes de que éstos se corrompan por el paso del tiempo y se transforman en nada después de la muerte. Esta descripción detallada y gradual por parte de Góngora de la transformación de la belleza femenina y de la naturaleza en la nada final refleja fielmente la visión trágica, amarga y pesimista del

español y precisamente a la producción poética de Luis de Góngora. Como hemos comentado anteriormente, los acontecimientos acaccidos en España durante la época barroca afectaron hondamente en la cosmovisión del hombre barroco que vio derrumbar toda la armonía y el equilibrio de la España renacentista y se encontró ante una cara fea y catastrófica de la naturaleza donde la sombra de la muerte reinaba sobre el paisaje angustiado por el hambre, la pobreza y las enfermedades. Todo lo anterior se ve reflejado en esta versión barroca del carpe diem que reproducimos a continuación:

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello. 5
siguen más ojos que al clavel temprano;
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello:

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada 10.
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

En cuanto al tema del soneto, cuya similitud con el del soneto XXIII de Garcilaso es evidente, es una invitación a gozar de la vida y de la juventud antes de que venga la vejez y la muerte. Sin embargo es muy clara la diferencia del tratamiento del tema en los dos poetas así como sus respectivas posturas frente a la vida. Góngora sigue la misma división temática de Garcilaso dedicando los cuartetos a la descripción de la belleza **Sobrenatural** de la mujer: su cabello es más

Observamos que el poeta expresa su cosmovisión acerca de la fugacidad del tiempo y la necesidad de aprovechar los momentos de la vida de forma muy equilibrada y tranquila donde conviven armoniosamente dos convicciones paradójicas: la omnipotencia del paso del tiempo y la necesidad de aprovechar plenamente de cada momento de vida. Esta

Cosmovisión equilibrada refleja la visión del hombre renacentista español que vivió, sobre todo en la primera mitad del siglo XVI, en los momentos áureos del Imperio español, en una época de esplendor y desarrollo en todos los campos lo que incitó la gente a adoptar una postura optimista y armoniosa en cuanto a la vida humana, inspirada en el ideal humanístico renacentista.

En cuanto a su forma métrica, es un soneto compuesto por catorce versos endecasílabos con acentos en 6.ª y 10.ª sílabas —los predominantes— o en 4.ª y 8.ª sílabas, encabalgados en su mayoría; con rima consonante o total, en el siguiente orden: ABBAABBACDEDCE. Precisamente fue Garcilaso de la Vega quien incorporó está estructura métrica de manera definitiva a la métrica española.

En definitiva, son muchos los rasgos que definen a esta composición como un texto propiamente representativo del Renacimiento, y de modo más concreto, de la creación poética de Garcilaso, donde encontramos la abundancia de adjetivos, la sugestión sensorial y colorista, un tema de origen clásico, una forma métrica de origen italiano y una expresión equilibrada del pensamiento.

(3)

Ahora bien, analizaremos otro poema que tiene como tema principal el carpe diem, pero que pertenece a la época del barroco

poeta expresa su tema mediante el uso de varios procedimientos estilísticos: pues empieza el poema con una locución temporal, *En tanto que*, reiterada anafóricamente después en el quinto verso que constituye el comienzo del segundo cuarteto, que manifiesta la simultaneidad de las acciones expresadas por las oraciones subordinadas (versos 1.º a 8.º) y por la principal- constituida por el primer terceto*(coged de vuestra alegre primavera)*. A esta locución sigue la pareja de sustantivos, con cierto carácter adjetivo, *rosa* y *azucena*, que nos sugieren un contraste colorista e inauguran una serie de parejas de adjetivos y verbos que consolidan tal contraste: *ardiente* y *honesto* y *enciende* y *refrena*.

Los cuartetos como hemos mencionado previamente nos presentan un retrato de una dama bella, pero, ¿cuáles son los ideales de esta belleza? Pues, ciertamente son los ideales de la belleza femenina del renacimiento: cabello áureo y blancura marmórea. Las claves temáticas e ideológicas del poema se hallan a continuación (versos 9.º a 11.º), en la exhortación al goce de la juventud que puede simbolizar a la vez el afán por el goce de vivir, característico del espíritu renacentista, junto al interés por la Antigüedad grecolatina y el retorno a ella que se considera una de las claves inspiradoras del Renacimiento.

No obstante, el terceto final nos recuerda la irremediable fugacidad de todas las cosas, con un ejemplo que constituye la contra imagen del famoso verso de Ausonio *Collige, Virgo, rosae*[7](*Marchitará la rosa el viento helado*), seguido por una afirmación generalizadora: *todo lo mudará la edad ligera / por no hacer mudanza en su costumbre*. El último verso, según observó Rafael Lapesa, «se repliega en una paradoja incolora [...]; pero este final desdibujado facilita la evasión del pensamiento, librándolo de fijarse en la futura ruina». [8]

Ahora, trataremos detectar el desarrollo del tratamiento del tema horaciano de la oda XI del Libro I en el Soneto XXIII de Garcilaso de la vega.

Leucónoe, la mujer preocupada por saber la duración de su vida, se cambia en el poema de Garcilaso por una joven bella, cuyos rasgos son dignos de ser comparados con la belleza ideal de la naturaleza renacentista. La voluntad de los dioses representada en la figura de Júpiter se sustituye por la fuerza incontrolable del tiempo. La invitación directa al "Carpe diem", aprovecha el día y filtra tu vino, se convierte en una incitación a gozar de la juventud y belleza presente de la mujer. La advertencia horaciana a Leucouné de no fiar nunca en el futuro se tiñe en el poema de Garcilaso por un aire de resignación y admisión de la mutación continua efectuada por el tiempo. En cuanto a la forma, encontramos la influencia evidente de la poesía italiana al utilizar el soneto endecasílabo en lugar de la forma clásica de la oda horaciana, que sí encontramos en otros poetas renacentistas como Fray Luis de León[6].

Ahora intentaremos ahondarnos más en el poema de Gracilaso para esclarecer mejor las peculiaridades de su estilo y de su época literaria.

Como buen admirador y conocedor de los poetas italianos y su producción, Gracilaso sigue la nueva estética y hace del soneto su composición predilecta, siguiendo también la división temática de los italianos que casi siempre coloca la idea principal del soneto en los tercetos, utilizando los cuartetos como preámbulos. Efectivamente esto lo que encontramos en el presente soneto de Garcilaso: los dos cuartetos describen la belleza de una mujer identificando su belleza con la de la Naturaleza, mientras que en los dos tercetos encontramos la idea principal del poema que es aprovechar el momento presente de juventud y esplendor antes de que el tiempo pase y venga la vejez. El

Soneto XXIII[5]

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende el corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre

En el soneto de Tasso se ven de una forma muy clara las líneas generales y el corpus temático y formal del soneto XXIII de Gracilaso. Tasso, como un buen humanista, toca un tema que gozó de tanta fama a lo largo de los siglos y que representa uno de los tópicos clásicos más tratados.

Tanto Tasso como Garcilaso siguen el ideal temático del creador del carpe diem que se puede resumir en la fugacidad del tiempo, la inseguridad de pensar en el futuro y la necesidad de gozar del momento presente y no preocuparse por el paso inevitable del tiempo. La cosmovisión renacentista de Tasso y Garcilaso coincide casi totalmente con la horaciana, el equilibrio y la armonía reinan sus respectivos poemas y nos transmiten una postura tranquila y resignada ante la fugacidad de la vida considerando el goce de sus momentos actuales la única y necesaria solución del ser humano ante la fuerza imparable del tiempo.

poesía española del renacimiento sobre todo en la poesía de Garcialso de la Vega que consideraba al poeta italiano como su ideal estético y a su Canzioniere como su Biblia poética. Petrarca afectó mucho a Gracilaso en cuanto a la temática, al estilo y hasta a las imágenes empleadas en sus poemas. Sin embargo, en cuanto al soneto XXIII de Gracilaso de la Vega donde aparece el tópico del carpe diem, la influencia mayor es de Tasso[3] que escribió un soneto que aborda el mismo tema y que Gracilaso tiene que haberlo conocido antes de escribir el suyo. A continuación reproducimos el soneto de Tasso [4] junto al soneto XXIII de Gracilaso para darnos cuenta de la similitud existente en muchos aspectos entre los dos:

Mentre che l'aureo crin u'ondeggia intorno
al´ampia fronte con leggiadro errore;
mentre che di uermiglio e bel
colore
ui fa la primauera il uolto
adorno;

mentre che u'apre il ciel piu chiaro il giorno,
cogliete, o giouenette, il uago fiore
dei uostri piu dolci anni, et con
amore
state souente in lieto e bel
soggiorno.

Verrá poi'l uerno, che di bianca
neue
suole i poggi uestir, coprir la rosa,
e le piagge tornar aride e meste.

Cogliete ah stolte, il fior, ah siate preste,
che fugace son l'hore e 'l tempo lieue,
et ueloce a la fin corre ogni cosa.

no todos los placeres han de ser escogidos, ya que algunos pueden producirnos, a la larga, dolores mayores. Ha de hacerse un sabio cálculo entre las ventajas y desventajas para conseguir un máximo de placer y un mínimo de dolor, utilizando las virtudes como medios, no como fines, para alcanzar la felicidad.

La prudencia es la guía del placer, porque permite llevar a cabo un cálculo óptimo. La moderación es deseable porque nos proporciona un estado de imperturbabilidad (ataraxia), al eliminar deseos artificiales y necesidades creadas. Cuantos menos deseos tengamos y más sencillos y naturales sean, más fácil será satisfacerlos y vencer el dolor, que, en definitiva, es el que establece la magnitud del placer.

(2)

Tras este recorrido por los orígenes literarios y filosóficos del carpe diem, conviene ahora centrarnos en el resurgimiento de tal tópico otra vez en el renacimiento a manos de los humanistas, sobre todo los italianos y la influencia de éstos en la aparición de tal tópico literario en la poesía renacentista española. Los poetas renacentistas italianos empezaron a redescubrir los tópicos clásicos considerándolos como modelos perfectos dignos de imitar y efectivamente el tema del carpe diem se pone muy de moda en la época renacentista quizás por ser adecuado al ambiente que reinaba en aquella época y que de una forma se asemejaba al ambiente de esplendor y florecimiento del imperio romano en la época de Horacio. La estabilidad política y económica del momento y el desarrollo constante de los diferentes campos del saber ayudó a difundir una visión optimista y equilibrada de la vida que invitaba al gozo y que veía a la naturaleza como representante de la armonía y el equilibrio divino. Entre los famosos poetas italianos que trataron el tema en poemas suyos, sobre todo en sonetos endecasílabos, encontramos las figuras de Francisco de Petrarca y Bernardo Tasso. Es evidente la influencia de Petrarca en la

"La muerte no es nada para nosotros. Cuando se presenta nosotros ya no somos". No siendo un mal en el momento en el que se presenta, menos daño puede hacer mientras estamos vivos y sólo la presentimos. En ese caso es el temor y la angustia que produce la fuente del sufrimiento, y no la muerte. Deberá ser el razonamiento el que nos muestre lo infundado de tal temor. La actitud del sabio es la de vivir razonablemente en lugar de desperdiciar el tiempo que tenemos anhelando un tiempo de vida infinito que nunca lograremos alcanzar:

"El recto conocimiento de que la muerte nada es para nosotros hace dichosa la mortalidad de la vida, no porque añada un tiempo infinito, sino porque elimina el ansia de inmortalidad. Nada temible, en efecto, hay en el vivir para quien ha comprendido que nada temible hay en el no vivir."

En cuanto a aquello que Epicuro considera bueno y valioso y merecedor de perseguir y anhelar pues es el placer y el goce. Sin embargo, en la búsqueda del placer es necesario distinguir aquellos deseos que son naturales y necesarios (como el placer de calmar el hambre o la sed), de aquellos que son naturales y no necesarios (como el placer de seguir comiendo y bebiendo aunque el hambre y la sed hayan sido satisfechos), y también de aquellos que no son ni naturales ni necesarios (como el placer de obtener glorias, honor, etc.). Epicuro siempre sostuvo la importancia de distinguir entre los placeres aquellos que eran verdaderamente beneficiosos de aquellos que podían generar una dependencia y que terminaban por causar insatisfacción, bien porque fuesen irrealizables o bien porque eliminaban la autonomía del individuo. "Reboso de placer en el cuerpo cuando dispongo de pan y agua, y escupo sobre los placeres de la abundancia, no por sí mismos, sino por las molestias que los acompañan." De este modo, para Epicuro el placer es la total ausencia de dolor. Ahora bien,

horaciano y a que principios ideológicos pertenece. Teniendo en cuenta la formación culta de Horacio así como su modo de vivir y de ver el mundo, es inevitable pensar en la figura de Epicuro, el gran filósofo griego, y su ética. Horacio siguió en muchos aspectos de su vida al ideal epicúreo de la vida tranquila y retirada en el seno de la naturaleza y lejos del vulgo, sin embargo es imprescindible acercarnos más al pensamiento de Epicuro, especialmente en lo correspondiente a su ética, para poder entender más el origen filosófico del carpe diem y la cosmovisión horaciana.

Para exponer la ética de Epicuro podemos fijarnos en dos grandes bloques. Por un lado todo aquello que su filosofía pretende evitar, que es, en definitiva, el miedo en sus diversos modos y maneras, y por otro lado, aquello que se persigue por considerarse bueno y valioso.

La lucha contra los diversos miedos que atenazan y paralizan al ser humano es parte fundamental de la filosofía de Epicuro; no en vano, ésta ha sido designada como la medicina contra los cuatro miedos más generales y significativos: el miedo a los dioses, el miedo a la muerte, el miedo al dolor y el miedo al fracaso en la búsqueda del bien.

Nosotros nos preocuparemos por el miedo de la muerte por lo que tiene de relación con nuestro tema del *carpe diem*. Para Epicuro, el miedo a la muerte es absurdo e irracional. Es un temor que se produce por dos motivos: o bien la imaginación nos lleva a pensar que existen cosas terribles tras la muerte o bien es fruto de la consideración de que yo, como individuo, voy a dejar de existir para siempre. Ambos pensamientos, sin embargo, son infundados. Por un lado Epicuro es un materialista, y lo único a lo que le concede una vida eterna es a los mismos átomos pero no al producto formado por las combinaciones entre ellos. Por otro lado la muerte no es un mal. Siendo como es la pérdida de la capacidad de sentir, Epicuro afirma:

paso del tiempo y la brevedad de la vida, hecho que refleja su resignación ante la certeza del cambio y su interés por llamar la atención del lector a la importancia de aprovechar el momento presente y no perder el tiempo pensando en el momento final. La invitación de Horacio al lector, a filtrar sus vinos y remediar la brevedad de la vida con la esperanza, aleja a éste del pensamiento de la muerte a la cual el poeta no menciona explícitamente *ya sean muchos los inviernos que Júpiter / te conceda, o sea éste el último.* El uso de la estación invernal al referir a los años de la edad humana es muy apropiado porque refleja los cambios radicales que el tiempo efectúa en las personas y las cosas y para completar la imagen y acentuar más la fuerza imparable del tiempo el poeta nos presenta otra imagen muy significativa: *el que ahora hace que el mar Tirreno / rompa contra los opuestos cantiles,* donde la fuerza infrenable de las olas invernales representa el poder del tiempo y su capacidad de mutación, mientras que la imagen de los cantiles refleja los rastros de las alteraciones que afectan a las cosas mortales y mutables.

En cuanto al trasfondo ideológico del poema, el poeta alude en éste a tres cuestiones fundamentales: la primera es la preocupación del ser humano con respecto a la muerte, la segunda cuestión es la imposibilidad de conocer el destino oculto y de parar el tiempo y esto lleva a la tercera cuestión, que representa según mi punto de vista la solución que plantea Horacio para solucionar este dilema, que es la necesidad de aprovechar el momento presente y gozar de nuestra existencia momentánea porque es lo único que realmente poseemos mientras los estamos viviendo.

Estas cuestiones anteriormente tratadas por Horacio corresponden a dilemas existenciales que acompañan al ser humano a lo largo de su existencia y que fueron objeto de muchas teorías por parte de los filósofos desde la antigüedad clásica y hasta nuestros días. Es ahora cuestión de determinar el origen filosófico del *carpe diem*

ya sean muchos los inviernos que Júpiter
te conceda, o sea éste el último,
el que ahora hace que el mar Tirreno
rompa contra los opuestos cantiles.
No seas loca, filtra tus vinos
y adapta al breve espacio de tu vida
una esperanza larga.

Mientras hablamos, huye el tiempo envidioso.
Vive el día de hoy. Captúralo.
No fíes del incierto mañana.

El tema principal del poema es la invitación dirigida a Leucónoe para dejar de pensar en la duración de su vida y aprovechar el momento presente sin fiar ni por un segundo del futuro. En el poema es evidente la voz del poeta que nos parece como de una persona sabia, equilibrada y prudente, que dirige sus consejos a la mujer llamada Leucónoe y esto se ve claramente a través del uso del imperativo a lo largo del poema *no pretendas saber, ni consultes, no seas loca, filtra tus vinos, adapta, vive el día, captúralo, no fíes*. La vida puede ser larga o corta, sin embargo acabará un día y siempre el tiempo pasa imponiendo su poder de cambiarlo todo, por eso hay que vivir y gozar la vida lo máximo que se pueda. Otro elemento fundamental del poema es la mezcla entre la realidad y la mitología. Pues, por un lado, el poeta habla del poder del tiempo y su paso rápido y la necesidad de vivir el día; y, por el otro, menciona a Júpiter, mayor dios de la mitología romana, como el responsable de determinar la edad del hombre y la duración de su vida. Otro rasgo importante de la oda 11 es su aire regional (local) a través de la mención del mar Tirreno y el nombre de Leucónoe y este rasgo hace de su poema privada personal que pertenece a una específica cultura y al mismo tiempo universal por su temática que trata cuestiones fundamentales de la vida humana. Existe otro elemento que refleja la claridad y el equilibrio de la cosmovisión del poeta mediante su tratamiento pausado de la idea del

Luis de Góngora tratará este tópico juntamente con el del *carpe diem* en su poema que estudiaremos más adelante. *Tempus irreparabile fugit*[2], es otro tópico clásico muy duro y dramático que nos advierte de que el tiempo es frágil. Quevedo lo recogió con absoluta maestría en muchos de sus sonetos.

Ahora conviene hablar de la creación del tópico del *Carpe diem* y los fundamentos ideológicos y filosóficos que representa. El creador del tópico es el famoso poeta latino Horacio que habló por primera vez sobre este concepto o temática en el poema XI de su primer libro de odas, que reproducimos a continuación con su traducción al castellano:

Tu ne quaesieris (scire nefas) quem
mihi, quem tibi finem di dederint,
Leuconoe, nec Babylonios temptaris
numeros. Vt melius, quidquid erit,
pati! seu pluris hiemes, seu tribuit
Iuppiter ultimam,
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum: sapias, uina liques et spatio breui
spem longam reseces. Dum loquimur,
fugerit
inuida aetas: carpe diem, quam minimum
credula postero.

La traducción:

No pretendas saber, pues no está permitido,
el fin que a mí y a ti, Leucónoe,
nos tienen asignados los dioses,
ni consultes los números Babilónicos.

Mejor será aceptar lo que venga,

veremos con detalles en el poema de Góngora que estudiaremos más adelante.

Tras esta breve introducción acerca del desarrollo cultural e ideológico de Europa desde la época clásica hasta el barroco, empezaremos a tratar primero – y de forma muy breve- el concepto del tópico literario centrándonos en el *carpe diem*, sus orígenes y su trasfondo filosófico.

(1)

¿Qué es un tópico literario?

Un tópico o lugar común aplicado a la literatura puede definirse como aquel esquema del pensamiento y de la expresión ya prefijados; es decir, que podemos rastrear sus orígenes e influencias. La mayoría de ellos proceden de la literatura clásica grecolatina. Aplicando esto al tema objeto de nuestra investigación, es decir, el tema del *carpe diem*- que significa en latín *aprovecha el día o el momento presente*- pronunciada en un poema del poeta latino Horacio, encontraremos que se convierte en un tema recurrente en muchos poetas posteriores siempre para expresar sus posturas ante la vida y obviamente cada uno lo hace con los medios estéticos que corresponden a su época o corriente literaria y a su cosmovisión.

El *carpe diem* representa uno de los tópicos más famosos de la literatura grecolatina junto a otros variantes que tienen una estrecha relación con su fundamento ideológico, es decir la importancia de gozar y aprovechar los momentos presentes como el único remedio del la evidencia del paso del tiempo y la corta duración de la vida. *Collige, virgo, rosas*[1] es una derivación del tema anterior que parte de un verso del poeta latino Ausonio: "Coge, virgen, la rosa" y que es también una incitación a gozar del día, pero aplicado a una mujer.

naturaleza el ideal de la belleza absoluta y el reflejo de la armonía y del equilibrio. Este principio estético se refleja en las obras de los renacentistas españoles sobre todo en Garcilaso de la Vega que representa, a través de su vida y obra, el prototipo del hombre de letras del renacimiento español. Desgraciadamente ese ambiente de abertura no duraría mucho tiempo, debido a las reacciones conservadoras de la España católica frente al peligro creciente de la reforma protestante que había ganado terreno en diferentes países europeos. La consecuencia de este hecho fue la política de la contrarreforma que aisló a España de todas las influencias exteriores y trató por todos los medios posibles salvaguardar la religión católica y sus tradiciones así como sofocar cualquier intento de renovación u obertura a otras teorías o ideologías. Todo lo anterior coincidió con el declive del imperio español, la debilidad de su dominio político y el deterioro económico y social. La época barroca fue testigo de este declive total y de una España prisionera dentro de sus fronteras y obviamente todo esto afecta la cosmovisión del hombre barroco que se encuentra de repente en una sociedad decadente, llena de miseria, de hambre y de enfermedades, donde la naturaleza muestra su cara monstruosa y cruel. Estos acontecimientos atormentan al hombre barroco y cambian totalmente su perspectiva- del optimismo renacentista y la visión equilibrada y armoniosa de la vida y la naturaleza a un pesimismo mezclado con un desengaño de la vida y una incitación desesperada de gozar lo máximo que se pueda antes de la llegada de la muerte.

El ideal de belleza absoluta representado por la figura de la naturaleza armoniosa desaparece totalmente en el barroco, abriendo paso a un visión pesimista de la vida donde lo bello y lo feo se entremezclan y se idealizan. Otro rasgo característico del barroco es la exageración que se utiliza como un medio para resaltar las cualidades de una persona o de una cosa, sea positiva o negativamente, y esto lo

en la península ibérica, resucitó el interés por parte de algunos reyes europeos, como Alfonso X, el sabio, por transmitir el saber adquirido por la civilización arábigo-Oriental a Occidente mediante la traducción de los textos y libros al latín y los recién nacidos idiomas europeos. Los centros de traducción, como la famosa escuela de traducción de Toledo, tradujeron libros que no sólo llevaban las aportaciones árabes en los diferentes campos del saber, sino también el saber clásico y los principios de la cultura grecolatina. El movimiento de traducción del árabe y otros idiomas clásicos llevó a la revalorización de las obras clásicas y resucitó el interés por las civilizaciones antiguas por parte de algunos clérigos y nobles, hecho que llevó más tarde a la aparición del movimiento humanístico europeo a finales del S. XV.

El objetivo principal del humanismo es redescubrir al hombre haciéndolo de nuevo el centro del universo. Ello condujo por consecuencia al interés por la evolución y el desarrollo de sus conocimientos en todos los campos del saber, con el fin de percibir una sólida cosmovisión. Los humanistas encontraron medios adecuados para conseguir su meta en las ciencias y las culturas clásicas, por lo que empezaron a imitar las formas y los temas tocados por los clásicos, mas llegaron a considerar las obras de la tradición clásica como modelos de perfección y de belleza absoluta dignos de ser imitados.

La cultura clásica se convierte en los siglos de Oro en un prototipo perfecto de la armonía y del equilibrio para los literatos y los pensadores de la época.

La abertura mental y el ambiente de intercambio cultural e intelectual, junto a la estabilidad social y el apogeo militar y político de la España de la primera mitad del S. XVI ayudó a difundir la estética renacentista fundada en el modelo clásico que encuentra en la

ideológica clásica, con la aparición de la religión cristiana y la evolución de la postura del imperio romano hacia ella- de la oposición y la persecución a la aceptación y la profesión. La herencia clásica, tanto griega como romana, pasó por una etapa muy difícil de la historia de su desarrollo. La cristianización del imperio romano llevó al rechazo de todo lo que se refería al politeísmo, hecho que condujo a la marginación del papel de la cultura grecolatina que había crecido en un ambiente que creía, aunque sea a veces artísticamente y no religiosamente, en el politeísmo. Esta marginación continuó y se tornó más tarde una omisión total de esa cultura por parte de la Iglesia que llegó a prohibir la lectura de algunos de sus textos, limitando de esta forma el acceso a tales textos al clero, por miedo a que confundieran a la gente normal en lo relacionado con su fe católica.

Sin embargo la Edad Media fue testigo de un florecimiento de los conocimientos clásicos, a manos de la civilización arábigo-musulmana que vivía los momentos de su esplendor político, económico y cultural. La expansión del imperio árabe y la diversidad cultural de los nuevos países que entraron a formar parte de su territorio hicieron que fuera un crisol de culturas y costumbres y una tierra fértil para el florecimiento científico y cultural. Este ambiente de abertura desempeño un papel fundamental en el redescubrimiento del saber clásico y el resurgimiento del interés por los diferentes aspectos de la cultura grecolatina. En todos los campos del saber encontramos figuras árabes célebres que tras estudiar y asimilar los conocimientos clásicos empezaron a elaborar sus teorías y aportaciones, o como es el caso de Averroes, sus comentarios y explicaciones de las grandes obras y teorías clásicas. Este redescubrimiento de la civilización clásica vuelve otra vez a Europa a través de los puntos de contacto entre Oriente y Occidente, especialmente España que representó, durante ocho siglos, el ejemplo vivo de la convivencia y la fusión entre culturas. Tras la caída de Granada y el fin de la presencia árabe

Introducción

La base del pensamiento europeo se encuentra en la época clásica, que engloba las civilizaciones griega y Latina, a la cual pertenece el tópico literario objeto del presente estudio. La época clásica se caracteriza por su *homocentrismo*, el hombre para los clásicos es el centro del universo y los dioses, desempeñan un papel secundario en la vida de los mortales.

Este fundamento ideológico impulsa un gran movimiento de investigación científica e incita a la gente a adquirir conocimientos en todos los campos del saber que giran en torno al hombre, a la vida humana y al universo que le rodea. Ese período fue testigo del florecimiento de las ciencias naturales y de las humanidades, sobre todo, la filosofía. Según la formación intelectual, el momento histórico y la estabilidad económica y social, los filósofos presentaron sus teorías acerca de los diferentes aspectos de la vida humana.

Aquellas ideas influyeron en la producción de muchos literatos y pensadores tanto griegos como, más tarde, latinos. Entre estos literatos nos interesa aquí La figura de Horacio, poeta latino conocido por sus famosas odas y creador del concepto literario de *carpe diem*. Esta creación la encontramos en el poema 11 de su primer libro de odas, donde aparece por primera vez este tema que abordaremos detalladamente en la sección correspondiente de la presente investigación.

Terminada la época clásica y entrando en la Edad Media, el pensamiento europeo ocasionó cambios radicales que hicieron de Dios el centro del universo y relegaron al hombre a un segundo plano, hecho que promocionó los estudios teológicos y llevó a la aparición de las obras literarias de fundamento religioso como los autos sacramentales. Este pensamiento *teocéntrico*, fundado en la religión católica y sus principios afectó seriamente a la herencia literaria e

El resurgimiento de los tópicos literarios clásicos en la poesía del siglo de oro en España: el Carpe diem como modelo

د عمرو محمد سعيد
مدرس بقسم اللغة الاسبانية وآدابها
كلية الآداب – جامعة القاهرة

El presente estudio tiene como objetivo demostrar el desarrollo que tuvieron los tópicos literarios clásicos en el siglo de Oro español a través del análisis de uno de los temas más famosos de la literatura clásica, *carpe diem*, demostrando sus orígenes, su resurgimiento en el renacimiento y su continuación en el Barroco. Este desarrollo del tema refleja un cambio de principios estéticos y cosmovisiones de los poetas según la época literaria correspondiente. Esto es lo que pretendemos subrayar centrándonos en el tratamiento del *carpe diem* en los poemas de dos representantes del siglo de Oro español: Garcilaso de la Vega, como representante del Renacimiento, y Luis de Góngora, como figura representativa del Barroco. Para conseguir nuestra meta es imprescindible aclarar ciertas cuestiones relacionadas estrechamente con el desarrollo de la civilización europea y los momentos clave de su evolución.

El resurgimiento de los tópicos literarios clásicos en la poesía del siglo de oro en España: el Carpe diem como modelo	د. عمرو محمد سعيد	5
With Lucullus in his library *	Dr. Dohab A. Ramadan	29
"L'Iliada tra Omero e Baricco"	Abdulrazek Fawky Abdulrazek Eid	41