ATENE E ROMA

BULLETTINO DELLA SOCIETÀ ITALIANA

PER LA DIFFUSIONE E L'INCORAGGIAMENTO DEGLI STUDI CLASSICI

Sede centrale: FIRENZE, Piazza S. Marco, 2

Prof. L. PARETI
Firenze — 2, Piazza 8. Marco

Abbonamento annuale . L. 20.— Un numero separato . . » 2.—

Un fascicolo trimestrale. > 6.-

AMMINISTRAZIONE
Casa Editrice Felice Le Monnier
Via S. Gallo, 33 - Firenze (13)

VIRGILIO E ARATO

Che Virgilio, nel' primo libro delle sue Georgiche, « imita », per più di cento versi (da v. 351 a v. 463), i Prognostici di Arate, era noto agli antichi commentatori, ed è noto ai moderni studiosi. Già Servio, a v. 354, annotò: prognostica sunt translata de Arato, pauca de multis; e non mancò, ogni tanto, di far qualche confronto con l'originale greco. I moderni, anche più accurati di Servio, han fatto l'elenco completo dei passi corrispondenti nei due poeti, che sono indicati con esattezza nell'edizione aratea del Maass, in quella virgiliana del Deuticke, e in Skutsch, Aus Vergils Frühzeit, 106 ¹).

Ma nessuno, nè degli antichi, nè dei moderni, s'è mai proposto questo problema: come mai un grande poeta, imitando passo passo, qualche volta traducendo abbastanza fedelmente, un originale greco mediocre, abbia potuto far opera di poesia vera ²). Eppure, è chiaro che la parola «imitare», in sè stessa, vuol dire poco o nulla, perchè assume un significato diverso a seconda dei casi; a seconda, cioè, che l'imitatore sia un poeta, o soltanto un artefice di metri. Quando l'imitatore è un poeta, non vi è miglior modo per constatarne in forma veramente concreta, la profonda originalità, se non quello di mettergli accanto la fonte. Non si sente, forse, mai tanto la gran-

²) Fa eccezione G. Pasquali, che nel suo *Orazio lirico* (p. 529) accenna e sfiora la questione con ottime osservazioni sul sentimento della natura in Virgilio. Proprio da queste osservazioni io tolgo lo spunto.

¹) I passi sono raccolti anche nel prezioso libretto di E. Rostagno (Firenze, 1888): Quae Romana exempla Vergilius in Georgicis secutus sit. Il Rostagno confronta anche Virgilio con la versione ciceroniana dei Prognostici, e trova, giustamente, che non c'è nessun rapporto. Io andrei anche più in là: credo che Virgilio, se avesse dovuto dare un giudizio della poesia invita Minerva di Cicerone, l'avrebbe disprezzata.

dezza di Dante poeta, come quando si riesce a rintracciar le fonti dond'egli derivò la materia grezza della sua poesia; come quando, per esempio, si vede da vicino ch'egli sa animare di vita immagini che mai non vissero di Lucano o di Stazio, o che sa trasformare la rozza prosa di due biografie medievali, di due vite di santi, in inni che si cantano in cielo, fra il tripudio e il fiammeggiar dei beati. Studiare, dunque, l'arte di Virgilio nel trasformare in poesia la materia tolta in prestito dagli altri, non vuol dire toglier qualche fronda al suo alloro poetico. Anzi, c'è il caso d'aggiungergliene, se è vero che l'arte d'un poeta tanto più è apprezzata e gustata, quanto più si riesce a sorprenderne gl'intimi segreti, che restano, naturalmente, segreti per il lettore rozzo o disattento o ingenuo.

L'imitazione da Arato è tanto chiara ed evidente, che è impossibile non accorgersene subito. Ma che davvero il poeta abbia avuto in mente di mascherarla? Egli fa, invece, tutto il contrario: più che nasconderla, vuole ostentarla. Altrimenti, che bisogno aveva di cominciare i suoi prognostici così (vv. 351 sgg.):

Atque haec ut certis possemus discere *signis*, aestusque et pluvias et agentis frigora ventos, ipse Pater statuit quid menstrua luna moveret, quo signo caderent austri.... ecc.?

Non è questa come una citazione dei Διοσημεῖα di Arato? Se anche al lettore romano non fossero venuti in mente senz'altro, bastavano queste parole di Virgilio stesso per ricordarglieli. Questi versi non sembrano annunziare l'argomento d'un trattato, sia pure in versi? E qual era il trattato più celebre, intorno a questo argomento, se non il poema di Arato? Quest'ultimo doveva venire in mente subito, se non altro, come termine di confronto. E si noti che Virgilio, di solito, non sente il bisogno di attaccature così elaborate e complete, quando passa da un argomento a un altro. Per esempio, verso la fine del primo libro delle Georgiche (vv. 463 segg.), dopo aver ammonito a ricavare i prognostici dal sole, continua: «Chi oserebbe mai affermare che il sole c'inganna? Esso spesso ci avverte anche dei ciechi disordini, delle frodi, delle guerre che si preparano in silenzio. Esso ebbe compassione di Roma quando morì Cesare....»; e qui il poeta racconta, con un brivido d'orrore, i terribili prodigi che accompagnarono quella morte, quando «le empie generazioni temettero la notte eterna». Come si vede, l'attaccatura è tenue, un po'ingenua, ben diversa da quella dei vv. 351-55: in quest'ultimo caso, Virgilio vuol proprio citare Arato.

Quest'uso di citare la fonte, prima di entrare in argomento, non apparirà, poi, troppo strano a chi abbia pratica di poesia augustea. I poeti di quell'età volevano essere e apparire gli emuli, non gl'imitatori dei Greci; quello che ha dimostrato esaurientemente G. Pasquali 1) per Orazio, è vero anche per Virgilio. Questo poeta non era così ingenuo da voler far passare per invenzioni sue quel che prendeva dagli altri; anzi, desiderava egli stesso che si facesse il confronto tra gli altri e lui, e lo faceva balenare egli stesso agli occhi del lettore colto, perchè sapeva benissimo che da un confronto

egli non aveva nulla da perdere.

Chi, poi, s'attendesse che Virgilio rinnovasse o trasformasse, almeno in parte, la materia di Arato, s'ingannerebbe davvero. Tutto quello che è in Virgilio, era già in Arato: il poeta latino non aggiunge, quanto alla materia, proprio nulla di nuovo. E segue, in generale, anche l'ordine del poeta greco: prima enumera i segni del tempo cattivo (vv. 351-392), poi quelli del tempo buono (vv. 393-423); prima i prognostici che si traggono dalla luna (vv. 424-437); poi, quelli che si traggono dal sole (vv. 438-465). Soltanto, fa un'inversione: mentre Arato premette i segni astronomici, quelli, cioè che si ricavano dalla luna e dal sole, Virgilio fa precedere i segni metereologici e quelli ricavati dagli animali. Quest' inversione, al poeta latino, dev'esser venuta spontanea: come ad Arato, arido catalogatore di φαινόμενα, interessavano più i primi, Virgilio, che ha gli occhi e il cuore rivolti non all'astronomia, ma alla natura, che sente potentemente e in una maniera tutta originale, s'interessava assai più ai secondi. E, mentre Arato cerca ad ogni passo di fare sfoggio della sua dottrina e finge davvero di fare opera utile, pratica, scientifica (benchè, poi, in realtà, il suo alessandrinismo e le glosse omeriche di cui infiora i suoi versi dimostrino che nulla era così lontano dalle sue intenzioni come questi scopi pratici), e si sente in dovere di non risparmiare un particolare, una circostanza precisa, un'osservazioncella minuziosa, come se davvero fosse in grado, col suo libro, di risparmiare agli uomini i danni e le noie del temporale; Virgilio tralascia tutto quello che crede inutile ai suoi fini di poeta vero, e sostituisce agli ampi quadri, freddi e minuziosi, di Arato, le sue poche linee, tutte vive ed espressive, i suoi pochi colori, tutti freschi e tutti pieni di quel pathos ch'è proprio della poesia virgiliana 2).

1) Orazio lirico, cap. I, passim.

²⁾ Arato non è poeta degno d'esser paragonato neppur da lontano a Virgilio : è un poeta di second'ordine. Ma, si badi bene, non merita affatto il disprezzo di chi fa finire la storia della poesia greca con Pindaro e ripete sugli Alessandrini i soliti giudizi convenzionali. Qui voglio

Virgilio, dunque, sceglie; se n'è accorto anche Servio, il quale dice ch'egli prese pauca de multis. Vediamo un po'come fa a scegliere.

Virgilio non ricava i suoi segni dai millepiedi, come fa Arato (v. 957), o dai vermi (Ar., 957), o dalle mosche (Ar., 975), o dai topi (Ar., 1132): conserva il fungo della lampada (Verg., 390; Ar., 978); ma trasforma un fenomeno comunissimo, che il modello greco osserva freddamente, nell'immagine, piena di pathos e di vita, delle puellae nocturna carpentes pensa. Quando si tratta di enumerare i segni del tempo cattivo, Arato parla di tutti gli animali che fanno al caso suo: trae i suoi segni dagli uccelli marini, da quelli di palude, dalle rane, dalla nottolina, dalla cornacchia, dalle vacche, dai vermi, dai pulcini, dai corvi. dalle anatre, dall'airone. È facile che questa lunga filza d'animali, accalcata in questo disordine. che con nessuna ragione d'arte si riesce a giustificare, dia l'impressione di monotonia e di noia. In Virgilio, il disordine cresce, perchè i segni ricavati dagli animali non son messi tutti insieme, ma mescolati con gli altri prognostici: soltanto, il disordine di Virgilio è artistico; d'altra parte, non dà noia, perchè il poeta trova modo di tralasciare molti degli animali di Arato. Quandopoi, si passa ai segni del tempo buono, la differenza è anche più evidente: Arato trae un' altra volta i prognostici dalle sue oche, dalle sue cornacchie, dai suoi corvi, da quasi tutti gli animali che ha elencati prima. Virgilio non vuol presentarci le stesse cose di prima; abbrevia anche più che non abbia fatto innanzi; e fa di tutto per variare anche la sua materia. Tanto è vero che aggiunge un prognostico — l'unico che aggiunga! — quello degli alcioni, di cui in Arato non si trova traccia affatto; e ricorda due uccelli marini che non sono in Arato, per aver modo di raccontare la patetica leggenda di Niso e di Scilla; e fa, infine, una digressione filosofica con tendenza naturalistica, ispiratagli da Lucrezio, per dimostrare che gli uccelli prevedono il tempo, non perchè abbiano una facoltà speciale elargita loro dagli dei, nè perchè la loro rerum prudentia sia maggiore della nostra, ma soltanto perchè il cambiare del tempo influisce sul loro organismo e modifica il loro volo e il loro canto.

Nello stesso modo Virgilio si comporta per i segni ricavati dalla

notare soltanto che Arato, a v. 966, ha un tratto molto ardito, a proposito dei corvi, «i quali», egli dice, «imitano, con la loro voce, le celesti gocce d'acqua». Ai classicisti ad ogni costo, questo sembrerà cattivo gusto: io m'illudo di vederci impressionismo ardito: forse nemmeno l'audacia di Pindaro avrebbe osato tanto. Naturalmente Virgilio, da classicista raffinato, non osa, e lascia da parte il verso di Arato.

luna e dal sole. Tutte le minute particolarità di Arato sono tralasciate. Il poeta greco nota accuratamente i giorni delle fasi, e perfino distingue i gradi del temporale (per es., dice: se il disco della luna è tutto rosso, ci sarà tempesta; quanto più è rosso, tanto più la tempesta sarà grande). Virgilio non ha nulla di tutto questo. Egli si limita a dirci che, quando la luna nuova si oscura, minaccia la pioggia; quando è rossiccia, dà vento; quando è lucente fino al quarto giorno, fa sperare un mese intero di tempo sereno. Per chi abbia proprio bisogno di fare il profeta del tempo servendosi della luna, è troppo poco davvero. Com' è più preciso l'Alessandrino, che distingue sottilmente sul modo come si vanno riempiendo le due corna della falce, e arriva a prevedere quando ci si deve aspettare Borea e quando Noto! Così pure, manca completamente in Virgilio la teoria degli aloni, che per Arato ha importanza: secondo quest' ultimo, quando la luna ha un alone solo, c' è da aspettarsi buon tempo; quando ne ha due, temporale; quando ne ha tre, temporale grosso.

La stessa cosa avviene in Virgilio per i segni ricavati dal sole: egli procede con la stessa fretta. Anzi, ha tanta fretta, che fraintende, mi par di potere affermare, il testo greco.

Arato comincia (vv. 819 sgg.): « Guarda il sole, sia quando sorge, sia quando tramonta. Quando è macchiato poche ore dopo la sua levata, apporta tempesta; quando è lucente al tramonto, puoi sperare che il giorno dopo sia buon tempo; se poi, sorgendo, appare concavo, o se i raggi, rotti dalle nuvole, andranno quale in una direzione, quale in un'altra, si avrà vento o tempesta ». Poi riprende: «Osserva, se mai vengono a mancare i raggi del sole, il sole stesso: se si spande su di esso il rosso o il nero: se c'è il rosso, ci sarà vento; se c'è il nero, sarà tempesta». Ora, a me par chiaro che la frase εἴ κέ τοι αὐγαὶ ὑπείκωσ' ἠελίοιο (v. 832), « se mai vengono a mancare i raggi del sole », debba riferirsi al sole che si oscura d'improvviso, non già al sole che tramonta. Così intende pure lo Scoliasta, che spiega: εὶ αὐγαὶ αὐτοῦ ὑπείκωσί που τοῖς ὀφθαλμοῖς, καὶ έκ τούτου γνώσηι, ὅτι ἀκρασίας οὔσης χειμῶνός ἐστι σύμβολον. Tanto è vero che, poi, a v. 858, il poeta greco aggiunge che, se il sole tramonta senza nuvole e le nuvole vicine sono rosse, non bisogna temere il tempo cattivo nè per il giorno dopo, nè per la notte. Ciò che corrisponde, del resto, al detto comune: «Rosso di sera, bel tempo si spera». Quello, dunque, che Arato ha detto prima, a v. 832, deve riferirsi al sole in generale, non al sole che tramonta: se no, il poeta sarebbe in contradizione con sè stesso. Si badi che, immediatamente prima del v. 832, che è in questione, egli ha parlato del sorgere, non del tramontare del sole: che si tratti di tramonto, non solo non è detto, ma non si può nemmeno sottintendere.

E d'altra parte, quando il sole si oscura, segue sempre il temporale; nè occorre che il sole sia al tramonto. Quando Arato parlerà veramente del tramonto (v. 853), ci dirà che, se il sole è adombrato da una nuvola nereggiante, e i raggi, interrotti, si dirigono in direzioni opposte, ci sarà cattivo tempo. Che bisogno avrebbe di ripetere una cosa già detta avanti?

Virgilio, invece, traduce (vv. 450 sgg.):

hoc etiam, emenso cum iam decedit Olympo, profuerit meminisse magis (nam saepe videmus ipsius in voltu varios errare colores): caeruleus pluviam denuntiat, igneus euros; sin maculae incipient rutilo immiscerier igni, omnia tum pariter vento nimbisque videbis fervere.

Gli ultimi tre versi (453-455) sono evidentissima traduzione dei vv. 834-839 di Arato; ma quest' ultimo parla del sole in generale, e Virgilio del sole tramontante. La conclusione è che quell' emenso cum iam decedit Olympo vorrebbe tradurre: εἴ κέ τοι αὐγαὶ ὑπείκωσ' ἢελίοιο di Arato, 831, e che il poeta latino, questa volta, ha frainteso il testo. E dire che Virgilio aggiunge che profuerit meminisse magis i segni del tramonto, traducendo evidentemente il v. 890 di Arato! Ma il Greco conclude sodisfatto, dopo aver esposti davvero per filo e per segno tutti i prognostici del tramonto; Virgilio, invece, quei poveri signa del tramonto, li ha, in realtà, del tutto dimenticati, di modo che neppure il comunissimo « rosso di sera, bel tempo si spera» trova ospitalità presso di lui. Tutto questo per una svista nella traduzione.

E non solamente i segni del tramonto son tralasciati, anzi falsati; ma, per esempio, la teoria aratea dei parelii è del tutto trascurata; e così pure, son saltate le osservazioni che Arato derivava dalla Φρτνη. Come si vede, Virgilio ha lavorato col falcetto tra le infinite fronde e gl' infiniti rami di Arato; ben poca cosa dei suoi signa è rimasta. Soprattutto, nel testo virgiliano, oltre ad aver perduto ogni esattezza e compiutezza, il loro carattere di signa si è completamente snaturato.

Uno che legga, per esempio (v. 370 sgg.):

At Boreae de parte trucis cum fulminat et cum Eurique Zephirique tonat domus, omnia plenis campis natant fossi, atque omnis navita ponto umida vela legit...,

come farà a ricordarsi che questo dovrebbe essere un signum del tempo cattivo? Virgilio vede già le conseguenze estreme della tempesta, sicchè ce la rappresenta non quando comincia, ma quando ha già avuto tutto il suo sviluppo, quando i campi sono già diventati paludi piene d'acqua. Questi versi virgiliani, chi volesse vederci un signum davvero, non avrebbero quasi senso. Chi non sa che, quando tuona da tutte le parti, c'è l'acquazzone? A chi vada in cerca di veri « segni », apparirà curioso, che dopo i tuoni, si parli subito di campi sommersi dall'acqua, come se fossero due azioni che si succedono immediatamente. Ma Virgilio, con la sua fantasia di poeta, vede tutta la tempesta, dal principio alla fine, e tutta ce la rappresenta: la visione poetica d'una pianura liscia che si tramuta in un fosso d'acqua è nella sua mente, ed egli ce la presenta netta e viva. Arato ci dava davvero un signum; egli parla (v. 924) di βρονταί e di ἀστοαπαί, ma aggiunge un particolare prezioso, θέρεος, « d'estate». A questo modo, i tuoni e i lampi sono davvero un signum: ognuno sa che a un temporale si accompagnano tuoni e lampi; ma Arato voleva alludere a quel furioso lampeggiare e tonare che precede certi temporali d'estate e che dura a lungo prima della tempesta, in modo da poter costituire davvero un monito per chi volesse scamparla. Quella paroletta θέρεος, poeticamente inutile, era necessarissima a formare il prognostico 1).

Se, dunque, vi è chi non crede ancora alla metereologia come scienza, e a maggior ragione non si fiderà degli avvertimenti che con tanta accurata diligenza ci dà Arato, non vi sarà, poi, nessuno, anche di quelli che crederebbero volentieri nella metereologia e in Arato, che possa fidarsi dei prognostici di Virgilio. Resta a vedere come il poeta latino abbia elaborato poeticamente la sua materia, una volta che è riuscito, pur seguendo abbastanza da vicino il suo

¹) Qualche cosa di simile si ha a v. 356. Ha certo torto il Deutike (ad loc.) di osservare, quando Virgilio parla dei venti che annunziano il tempo cattivo: «manca la cosa principale, che in Arato c'era: a cielo sereno». Veramente, in Virgilio, c'è continuo, che dà l'idea che i venti si levino all'improvviso. Ma, se i venti devon essere un signum, forse continuo non basta: ὁπότ' εὕδιοι . . . γίνονται di Arato, 911, era più chiaro e diceva di più.

modello, ad alterarla in modo da renderla irriconoscibile. Quegli stessi animali, che Arato descrive così minutamente nei loro atteggiamenti, li ritroviamo in Virgilio. Ma, in Virgilio, hanno un'anima. Il poeta alessandrino dice (vv. 918-19); spesso le anatre selvatiche e le folaghe marine battono con le ali la terra del lido. E Virgilio (vv. 361 sgg.):

cum medio celeres revolant ex aequore mergi clamoremque ferunt ad litora, cumque marinae in sicco ludunt fulicae....

Egli sopprime le anatre, e può così render più concreta l'immagine poetica, mostrandoci gli smerghi che volano dal mare alla terra; ci fa sentire il grido di questi uccelli che echeggia per il lido, come ad annunziar la tempesta imminente; e dà un'anima alle folaghe, perchè sostituisce all'espressione precisa e impoetica di Arato, 919, χερσαῖα τινάσσονται πτερύγεσσιν, che descrive freddamente, oggettivamente, quello che fanno le folaghe, un'espressione molto più indeterminata e poetica (in sicco ludunt), la quale ci dà come la ragione intima, l'interpretazione soggettiva del poeta di quell'atteggiamento. Ludunt si dice, è vero, anche delle bestie; ma è soprattutto degli uomini e fa pensare a qualche cosa di animato.

Le rane di Arato, cioè «i padri dei girini», com'egli elegantemente le chiama, ἐξ ὕδατος βοόωσι (v. 947). Tutt' al più, Arato aggiunge, come in parentesi, δειλαὶ γενεαί, ὕδοοισιν ὄνειαρ « misera razza, pasto delle idre». Ma questo interessa più la storia naturale che la poesia. Virgilio, invece (v. 348):

et veterem in limo ranae cecinere querellam.

Alla parentesi di Arato, che conteneva una constatazione di fatto non davvero peregrina, Virgilio sostituisce il ricordo d'una vecchia favola: le rane, un tempo, sono state uomini, e ancora si gorgogliano nella strozza le parole incautamente pronunziate allora. Il poeta dice in limo, come per dar l'impressione che le parole si aprano a stento un varco tra il fango, e come per spiegare che il suono che ne vien fuori non può essere che un gracidio sgradevole. Ma quante cose sa dire, cioè sa far pensare, Virgilio in un verso solo!

Le formiche di Arato portan fuori, in fretta, tutte le uova dai loro ripostigli; la formica di Virgilio (vv. 379-80):

saepius et tectis penetralibus extulit ova, angustum.... terens iter.

Il poeta latino non aggiunge che angustum terens iter, ma è una pennellata potente: che altro fa la formica, se non affrettarsi lentamente, ma infaticabilmente, per il suo piccolo sentiero? Come poteva il poeta darci meglio l'idea dell'operosità incessante di quella bestiola, di quell'operosità così intensa e così minuscola, così continua nel tempo e così limitata nello spazio? Un poeta mediocre avrebbe detto: «la formica operosa»; Virgilio no: ce la fa vedere al lavoro, con quell'angustum terens iter.

La cornacchia, in Arato (vv. 942 sgg.), se ne va sulla riva, o si bagna nel fiume fino al dorso, o vi affonda tutta, o s'aggira inquieta presso l'acqua, gracchiando. In Virgilio, tutte queste azioni son ridotte a una sola; ma, in due versi (vv. 388-89), abbiamo un quadretto compiuto:

tum cornix plena pluviam vocat improba voce et sola in sicca secum spatiatur harena.

L'aggettivo improba, « di mal augurio », dice molto più che il convenzionale $\lambda \alpha \varkappa \acute{e} \varrho v \zeta \alpha$ di Arato. La cornacchia, in Virgilio, non annunzia soltanto la pioggia; sembra invocarla (la cosa è notata anche da Servio, che però commenta pedantescamente); di più, sola secum spatiatur indica, assai meglio che non faccia il testo greco, l'irrequietezza, l'inquietudine della bestia, a cui si attribuisce anima umana, come se essa avesse a noia quella solitudine. Anche la ripetizione di senso sola, secum, e soprattutto l'allitterazione contribuiscono a colorir di tristezza quella solitudine.

Le vacche, in Arato (954), annusano l'aria, guardando in alto; Virgilio trasforma anche qui poeticamente l'immagine (vv. 375-76):

.... aut bucula caelum suspiciens patulis captavit naribus auras.

Quel diminutivo pieno di dolcezza, l'immagine di quelle grandi narici che si aprono ad afferrare l'aria con voluttà, riempiono di pathos l'osservazione fredda di Arato. Come non dire prettamente virgiliano questo pathos nuovo, questo sentimento così moderno? Qui, però, bisogna andar cauti. C'informa Servio, in buon punto: « hic locus de Varrone est », e cita sette versi del rifacimento arateo di Varrone Atacino, tra i quali:

et bos suspiciens caelum (mirabile visu) naribus aerium patulis decerpsit odorem. Quel naribus patulis, che si sarebbe giurato virgiliano, non è, dunque, di Virgilio. Ma, in compenso, possiamo osservare come fa Virgilio ad elaborare non più un modello solo, ma due. Anche questa volta, passata la nostra prima sorpresa, Virgilio non scade proprio affatto nella nostra ammirazione. Da Arato a Varrone Atacino, c'è già progresso; ma quanto più progresso non c'è da Varrone a Virgilio! Quel mirabile visu non era proprio giustificabile: era una vera e propria zeppa, goffa e inutile; Virgilio l' ha soppressa. Suspiciens caelum, invece, è rimasto, ma non deve fare impressione: è traduzione letterale del testo greco οὐρανὸν εἰσανιδόντες. Virgilio ha preso da Varrone soltanto quel naribus patulis, che gli è piaciuto, perchè è veramente bello. Ma, poi, bos di Varrone diventa bucula; aerium.... decerpsit odorem, che traduce letteralmente ἀπ' αἰθέρος ὀσφρήσαντο, diventa captavit auras, che è il tratto più poetico di tutto questo quadro. Che cosa ha preso, dunque, Virgilio da Varrone, se non quel patulis naribus? E la poesia di Virgilio somiglia a quella di Varrone e di Arato come una casa di marmo a una casa di mattoni grezzi.

Nello stesso modo Virgilio si comporta a v. 382 sgg.: anche qui ha due modelli: Arato e Varrone. Arato dice (v. 942 sgg.): « spesso gli uccelli delle paludi o del mare si bagnano insaziabilmente, tuffandosi, e le rondini girano a lungo intorno alla palude e toccano col ventre l'acqua». Varrone abbellisce:

tum liceat pelagi volucres tardaeque paludis, cernere inexpleto studio certare lavandi, et velut insolitum pennis infundere rorem.

Virgilio, più poeta di tutti, si ricorda del suo Omero, che aveva detto $(B\ 461)$:

'Ασίφ εν λειμῶνι, Καυστρίου ἀμφὶ ὁέεθρα,

e trasforma i due modelli così:

iam variae pelagi volucres et quae Asia circum dulcibus in stagnis rimantur prata Caystri, certatim largos umeris infundere rores: nunc caput obiectare fretis, nunc currere in undas et studio incassum videas gestire lavandi.

Variae, in Virgilio, dà l'impressione d'una moltitudine: ci par di vedere tutti gli uccelli del mare, come quando Omero dice (B 459): δονίθων πετεηνῶν ἔθνεα πολλά. Alle generiche paludi, il poeta latino sostituisce una palude determinata, quella Asia, con un certo prato

bagnato da un certo fiume: così l'immagine diventa più concreta, e la nostra mente vien trasportata di botto in un paese favoloso che le è caro, perchè già il vecchio Omero l'ha cantato. Lo stesso dulcibus in stagnis ha un suono che trascende il significato stesso delle parole, e ci dà come un' impressione di mollezza, che non era certo in tardaeque paludis di Varrone. Il colorito, poi, della descrizione degli uccelli che si tuffano nell'acqua, è, in Virgilio, completamente nuovo e suo. Egli sostituisce largos rores a insolitum rorem, troppo debole, di Varrone; umeris, che dice molto di più, a pennis; e aggiunge, poi, di suo, gli ultimi due versi, bellissimi. La gioia di tuffare la testa nell'acqua, di correre festosamente incontro alle onde; la pertinacia insaziabile di bagnarsi e ribagnarsi, che fa apparir vani quegl' innumerevoli tuffi, sono espresse maravigliosamente in quei due versi, come messi a contrasto l'uno con l'altro, il primo con la sua andatura agile e gioiosa, il secondo con quell' incassum doloroso, che spezza il verso con la cesura. E che cosa poteva esprimere il desiderio sempre rinascente, meglio di quel gestire? Varrone aveva detto certare: Virgilio fa del certare un'idea secondaria, e lo trasforma in un avverbie, certatim.

Infine, Varrone dice della formica:

nec tenuis formica cavis non evehit ova

Quel tenuis non diceva proprio nulla; Virgilio lo toglie, e forse ne prende lo spunto per il suo angustum... terens iter (v. 380), tanto più felice.

Può apparire, invece, poco giustificabile un intero verso di Varrone, riportatoci da Servio, che Virgilio s'appropria senz'altro:

aut arguta lacus circumvolitavit hirundo.

Bisogna notare che il verso è bello, e che gli antichi, in cose di questo genere, non erano così suscettibili e d'idee così ristrette come i moderni: se Virgilio ha creduto di farlo suo, avrà certo voluto rendere omaggio alla *Latina Syren*, che aveva tenuto a battesimo la nuova poesia latina. Credere che egli non sapesse sostituir nulla di suo, sarebbe una puerilità.

Un altro tratto, ch'è proprio caratteristico del pathos della poesia virgiliana, converrà notare, terminando la rassegna degli uccelli. I corvi, in Virgilio, nei loro alti nidi, strepitano, tra il fogliame (v. 412):

comincia a dire il poeta, come a domandarsi egli stesso la ragione di quel chiasso allegro; poi spiega:

.... iuvat imbribus actis progeniem parvam dulcisque revisere natos,

perchè, affidandosi al suo cuore, la ragione l'ha trovata subito. Questa volta, il poeta supera sè stesso, perchè non soltanto ha data un'anima ai suoi corvi, come ha fatto con gli altri animali, ma li ha resi interpreti di quel senso di calma, di pace gioiosa che dà all'anima la quiete dopo la tempesta; ed ha fatto ancora di più: li ha rappresentati smaniosi di comunicar questa gioia, questa pace, quanto più diffusa a tutta la natura, tanto più grande, ai piccoli cari figli. Nessun poeta moderno, per quanto grande, concepì mai nulla di simile: nessuno confuse mai nella stessa dolcezza, come questo antico dall'anima modernissima, un sentimento della natura profondo come quello di Leopardi o di Shelley, e il sentimento degli affetti familiari. Peccato, però, che, dopo aver così animato gli uccelli, il poeta quasi si penta del suo ardire, e, come cercando la giustificazione razionalistica di quello che ha detto, tenti di spiegare, da filosofo, con l'aiuto del suo Lucrezio, la gioia e la festa dei corvi, ch'egli ha contemplata poco prima con occhi ingenui di poeta! Sono splendidi versi anche questi, di sapore lucreziano; che però, dopo l'altezza poetica toccata poco prima, stonano e troppo appaiono inferiori.

Ma non soltanto gli animali, per Virgilio, hanno un'anima: tutta la natura, anche le cose, si animano nella sua poesia immortale. Le stelle (vv. 366-67) cadono a precipizio dalla volta celeste e fanno biancheggiare nella tenebra notturna ampi tratti di cielo; l'arcobaleno (v. 380), immenso, si abbevera nel mare (anche le superstizioni popolari diventan poesia); le nuvole (v. 397) son bioccoli leggeri di lana vaganti per il cielo (Arato diceva prosaicamente nei vv. 938-39, νέφεα... πόκοισιν ἐοικότα); la luna che diventa rossa (vv. 430-31), è una fanciulla che ha il volto soffuso di rossore virginale. Perfino le pagliuzze e le foglie che cadono a terra (vv. 368-69) sembrano animate:

saepe levem paleam et frondes volitare caducas aut summa nantes in aqua colludere plumas.

Il poeta sapeva osservare le cose più umili con simpatia. Perfino una cosa triviale o ripugnante, come il fungo della lucerna, diventa, per Virgilio, poesia: egli l'anima col pensiero delle fanciulle che filano, di notte, i loro lunghi pensi di lana (v. 390 sgg.):

ne nocturna quidem carpentes pensa puellae nescivere hiemem....

Così, il poeta sa ben ritrarre non solo la tempesta, ma quel che produce la tempesta nel cuore degli uomini, e partecipa in prima persona alle loro ansietà, ai loro affanni. Se deve dire che farà cattivo tempo, non può fare a meno d'intravedere un viaggio di mare, di notte, tempestoso e pericoloso, e dirà, pieno di timore (vv. 456-57):

.... non illa quisquam me nocte per altum ire neque ab terra moveat convellere funem.

Quando vede che l'Aurora si leva pallida dalle braccia di Titone, il suo pensiero corre subito ai grappoli d'uva già maturi, che il pampino non riuscirà a proteggere (v. 448):

heu, male tum mites defendet pampinus uvas!:

qui il poeta si fa eco del dolore del pio colono, che vede in un momento rovinare le sue fatiche e le sue speranze d'un anno intero. Soltanto, Virgilio osserva lo spettacolo come un poeta, non come un colono: e, più che il rimpianto del guadagno perduto, esprime vivo il dolore, d'origine estetica, per i bei grappoli maturi, colpiti dalla grandine, protetti solo dai pampini, che sono un così inutile riparo! Tanto è vero che, nel verso seguente, il poeta si compiace di farci sentire il rumore della grandine:

tam multa in tectis crepitans salit horrida grando.

Di tutto questo, in Arato, naturalmente, non si trova traccia.

È da notare che i mezzi di cui si serve Virgilio, da vero classicista, sono sobrii, limitatissimi: spesso, gli basta un aggettivo o un avverbio, e noi abbiamo l'impressione che quell'arte così raffinata sia la cosa più semplice del mondo. Per esempio, a v. 430, gli basta un virgineum:

at si virgineum suffuderit ore ruborem, ventus erit 1).

¹⁾ Continua: vento semper rubet aurea Phoebe: chi non sente la forza di quell'aurea e di quel nome, messo in fondo a tutto, quando già di Febe abbiamo intravisto il viso verginale!

Dice le cose semplicemente; nulla potrebbe esser più semplice di quel ventus erit. C' è, in più, quel virgineum, ch' è tutto suo, e che rende questo passo uno dei più poetici di Virgilio. Un solo altro esempio, di quanti poeti conosco, mi viene in mente, che si possa paragonare a questo tratto virgiliano: è di Dante (II, 20, 130-132):

Certo, non si scotea si forte Delo, Pria che Latona, in lei, facesse il nido A partorir li due occhi del cielo.

Li due occhi del cielo giunge inaspettato come quel virgineum. Basta un tratto solo: e i due figli di Latona diventano i due splendidi astri gemelli che illuminano il mondo; o, inversamente, la luna diventa una vergine che tinge l'onesto viso di rossore. Non è nuovo il virgineum di Virgilio, come non è nuova l'immagine di Dante. Ma, nel punto in cui sono, non hanno una loro dolcezza speciale, una loro efficacia speciale, che ci affascina? Tanto è vero che i grandi poeti hanno la virtù maravigliosa di far spuntare foglie e fiori su qualunque tronco intristito, isterilito e morto; che sanno fare poesia di qualunque materia, per poco poetica che possa parere! La mitologia, dopo tanti secoli che ha fornito materia di poesia, appare sempre un po'fredda e inanimata a noi, che non possiamo fare a meno, anche volendo, di non sentirla così, dopo la gran tempesta romantica. Ma, ogni volta che la mitologia si trasforma in poesia vera, non possiamo fare a meno di dimenticare quella nostra ripugnanza ormai innata. Niso e Scilla sono, in Virgilio, due uccelli; ma sono anche due persone; sono, cioè, due uccelli che non hanno perduto nulla della loro natura d'un tempo. Scilla sconta la pena, nell'aria, del capello rosso come la porpora ch'ella ha reciso, vinta dall'amore; essa non fa che battere con l'ali l'etere; ma Niso, feroce, l'insegue con alti gridi, ed essa fugge disperatamente, sempre in lotta con l'eterno nemico. Qui mitologia e poesia si sono fuse completamente insieme: nessuno ha bisogno di fare uno sforzo per ripensare a una favola mitologica che il poeta rappresenta in atto con tanta vivezza. Della favola di Niso e Scilla, naturalmente, nessuna traccia è in Arato.

Così pure, nessuna traccia è in Arato degli alcioni (Verg., v. 398): i suoi alcioni, Virgilio li prende da Teocrito. Il bucolico greco aveva detto (III, 59):

άλκυόνες, γλαυκαῖς Νηοηίσι ταί τε μάλιστα δονίχων ἐφιλήθην...., e Virgilio ripete, abbreviando: dilectae Thetidi alcyones.... Ma nessuna traccia è in Teocrito del verso bellissimo:

non tepidum ad solem pinnas in litore pandunt,

in cui brilla e freme la gioia primaverile di riscaldarsi, come di dilatare il proprio corpo al tepore del sole, per accoglierlo tutto. Teocrito si contentava di dire che gli alcioni calmano i flutti e gl' impeti di Noto e d' Euro.

In conclusione, per tutto quello che riguarda la materia, nel tratto delle Georgiche esaminato, Virgilio non inventa proprio nulla di suo. Egli ha presente Arato; e spesso dovè tener presente anche il rifacimento di Varrone Atacino. Dai sette versi che Servio cita, si sarebbe tentati di dar più importanza all'influenza di Varrone che non ne abbia avuta in realtà. Ma bisogna pensare che i grammatici sono stati sempre anche più teneri che non bisognasse d'informarci di quelli che ai loro occhi di pedanti apparivano furti e furterelli di poeti. Servio, ch' è così pronto ad ammonirci senz'altro, quand' è il momento buono: hic locus de Varrone est, non si lascerebbe sfuggir l'occasione, io credo, di continuare il gioco, se potesse, per un pezzetto. Invece, cita quei sette versi, e basta: vuol dire che altre somiglianze da dar nell'occhio non ce ne dovevano essere. S'intende che questo ragionamento, come tutte le argomentazioni ex silentio, ha un valore limitato. Del resto, una volta che s'è veduto come fa Virgilio a imitare Varrone, la questione del numero maggiore o minore delle rassomiglianze non ha più importanza.

Che Virgilio abbia avuto davanti, oltre a Varrone, anche Arato, non è neppur da discutere: in molti punti, è troppo vicino, formalmente, s' intende, al testo greco, per ammettere, per tutti i casi, una fonte intermedia. Lo stesso fraintendimento di un passo, da me mostrato, prova chiaramente la derivazione diretta: Varrone non avrà avuto modo di fraintendere, perchè non avrà abbreviato quanto Virgilio: non ne aveva nessuna ragione. E riconosce lo Skutsch stesso 1), pur così poco tenero per Virgilio, che la disposizione dei vv. 375-387 corrisponde al testo di Arato più che i versi paralleli della traduzione di Varrone.

Una cosa importante a notare è forse questa: che, dove il poeta latino non attinge da Arato, prende la sua materia da qualche altro. La menzione del Caistro deriva da Omero, e così pure è ome-

¹⁾ Op. cit., 108, nota.

rica l'immagine dell'Aurora che lascia il letto di Titone; gli alcioni sono un imprestito teocriteo; la digressione naturalistica sul canto degli uccelli che varia col buono e col cattivo tempo deriva da Lucrezio; infine, Gellio e Macrobio, concordi, attestano che il verso

Glauco et Panopeae et Inoo Melicertae

riecheggia un verso di Partenio.

Nonostante questo, credo di aver dimostrato abbastanza l'originalità intima del poeta. Se consideriamo la materia grezza della sua opera, a parte a parte, niente è suo: egli deve restituire i suoi mattoni agli edifici più diversi. Se consideriamo la sua opera viva e palpitante, che parla al nostro cuore e lo commuove, essa è tutta sua. Un nonnulla basta a questo grandissimo poeta per trasformare in poesia quanto vi può esser di più trito, di più umile, di più comune: come si racconta di Mida, egli ha il dono divino di mutare in oro tutto quello che tocca. È noto che le fonti delle Georgiche sono molte: greche e latine, poetiche e prosaiche. Esiodo e Teofrasto, Catone e Varrone forniscono materia di poesia; ma, quando quel materiale grezzo è stato tutto trasfuso negli esametri di Virgilio, nessun poeta e nessun prosatore, nessun Greco e nessun Latino, può rivendicare più nulla: tutto è diventato virgiliano.

Se il poeta non inventa nulla di suo, vuol dire ch'egli non aveva affatto quella fantasia volgare che è l'unico titolo di gloria, per esempio, di Walter Scott; ed era ricchissimo, invece, di quell'altra fantasia, di quella poetica, di cui Walter Scott era poverissimo. Per questo, forse, Virgilio fu l'autore prediletto d'un altro grande poeta. che fu sempre accusato, durante la vita e dopo la morte, d'aver poca fantasia, e invece ne aveva tanta, ma di quell'altra, di quella che è meno apprezzata, generalmente, perchè, per averla, bisogna esser grandi poeti, e, per saperla apprezzare, bisogna esser critici almeno mediocri: Virgilio fu il poeta prediletto di Alessandro Manzoni. Nè, s' intende, possiamo fare due categorie di poeti, e metter nella prima i poeti creatori, quelli che il Romanticismo paragonava a grandi forze della natura scatenantisi con tutta la loro violenza; nella seconda, come un gradino più sotto, i poeti riflessi, che non inventano la loro materia, ma elaborano quella degli altri. L'estetica non ammette queste distinzioni; e inoltre, se anche l'estetica le permettesse, la stessa critica storica le dimostrerebbe insussistenti: quanto più si ricerca, tanto più si trova che l'idea dei poeti creatori è un mito. L'Ariosto passò per un poeta creatore, finchè non ebbe trovato chi gli fece l'elenco completo delle sue fonti: da allora, nessuno ha più ammirato la fantasia nel senso volgare dell'Ariosto, che prima mandava in estasi tanti! È vero, anche che pochi ammirano anche oggi la fantasia poetica dell'Ariosto, che pure è ben più degna d'ammirazione!

Io crederei del tutto inutile avere scritto, se non risultasse più chiara che mai, com'è risultata dalle belle ricerche del Jachmann sulle Bucoliche, l'originalità di Virgilio poeta proprio dove egli si tien legato più strettamente alle sue fonti; se non apparisse più manifesto tutte le volte che, quanto più la materia è degli altri, tanto più l'animus è virgiliano; se non sperassi d'aver contribuito, sia pure in minima parte, a far balzare più luminosa agli occhi la figura d'un poeta che, nonostante tutti i facili disconoscimenti e tutti i disprezzi poco intelligenti, è uno dei poeti più grandi che il mondo abbia mai avuti.

Gennaro Perrotta

A pag. 13 linea 31, invece delle parole « alla Latina Siren », si deve leggere al « vecchio poeta ». Per una curiosa svista, s'è attribuito a Varrone Atacino l'epiteto Latina Siren, che spetta soltanto, com'è noto, a Cato grammaticus.

G. P.

POESIA D'ARTE E POESIA DI POPOLO IN GRECIA

Il Fallmereyer fu, come è noto, il sostenitore a oltranza della tesi che in Grecia di greco non sia restato proprio nulla; tesi, che se ha qualche fondamento di verità, da più recenti studi e da più serene investigazioni è stata di molto attenuata. Ma un fatto resta, a ogni modo, indistruttibile da ogni sofistica argomentazione; il quale prova che, se anche alcuni caratteri somatici e psichici del popolo greco hanno subito, a traverso del bizantinismo, dello slavismo, delle invasioni bulgare, franche, veneziane e turche, profonde modificazioni: lo spirito intimo del popolo, il suo carattere fondamentale è restato greco. Questo fatto è la poesia popolare, senza dubbio la più bella (mi servo di questo epiteto in tutta la sua comprensiva vaghezza) che gente umana abbia mai prodotto; poesia, che serba tutta l'eleganza, la snellezza, la freschezza e la sobrietà dell'antica e che è restata, quasi del tutto, immune da infiltrazioni straniere. Gli spiriti dell'antica poesia sopravvivono nella loro genuinità nella poesia popolare medievale e moderna della Grecia; e dico la poesia schiettamente popolare; non le imitazioni e i rifacimenti della poesia cavalleresca ed epica dell'occidente, prima; poi le imitazioni della poesia romantica d'Inghilterra, di Francia soprattutto, dei byroniani e dei vittorughiani; chè nessuna nazione ha, forse, relativamente una più numerosa folla di verseggiatori.

più che di poeti, quanto la Grecia; benchè ne emergano pochi veri poeti, come il Valaoritis, e, ai giorni nostri, dicono, il Sikelianos. E questi spiriti sopravvivono non come imitazione diretta dell'antica poesia, che il popolo naturalmente ignora; ma in quanto tradizione non interrotta lungo i secoli di quegli spiriti, che gli antichi poeti, epici, lirici e tragici, ispirandosi al popolo, vestirono di forme d'insuperata bellezza. Che a leggende, a tradizioni, a motivi popolari si ispirassero gli antichi poeti d'arte in Grecia è certezza oramai acquisita alla storia letteraria 1). Non è più possibile quindi il dubbio che tradizioni e motivi poetici siano discese occulte, come (per servirmi di un'immagine, se non nuova, greca) l'Alfeo sotto il mare, e indipendenti dalle elaborazioni dei poeti classici, per via di popolo sino ai giorni nostri. Possono le invasioni straniere modificare il tipo esteriore d'una razza, i suoi costumi, le sue idee e la sua religione; ma lo spirito del popolo resiste a ogni invasione. Anche se slavo sia il sangue, dice il Lawson, la nazione è greca, il pensiero, la lingua e le azioni sono greche. Anche ammettendo la grande influenza slava, il carattere e la lingua con la loro vitalità si sono serbati greci.

Recentemente il Pavolini, con la vasta conoscenza della letteratura neoellenica che egli possiede, dimostrava ²) come non si possa prescindere da una tradizione popolare orale, sopravvissuta per secoli; della quale, come l'antica epopea, è ultima eco il moderno τραγούδι. A queste risonanze studiate dal Pavolini non intendo se non aggiungerne alcune altre, che m'è venuto fatto di riscontrare, studiando la poesia popolare neoellenica e ribadire ancora la convinzione che, come nessun popolo ha elaborato una più perfetta poesia d'arte, così nessun popolo ha trovato accenti così vicini all'antica perfezione, come il popolo greco.

CONTESE DI MONTI.

Un frammento di Corinna, trovato a Hermupolis, edito dal Wilamowitz³), accenna a un agone musicale tra l'Elicona e il Citerone,

¹ Non ho che a citare alcuni tra i più autorevoli sostenitori di questa tesi. Koester, De cartelenis popularibus veterum graecorum, Berolini, 1831; Ritschl, Das Volksliedder Griechen, in «Opuscula philologica», vol. I, Lipsiae, 1866; Benoist, Des chants populaires dans la Grèce antique, Nancy, 1857; Wachsmuth, Das alte Griechenland im neuen, Bonn, 1864; Ampère, La poesia greca in Grecia. Traduzione di E. Della Latta, Firenze, 1855; Cerrato, I canti populari della Grecia antica, Torino, 1884; Caccialanza, Il crine fatale, Torino, 1895; oltre gli ampi studi del Politis, dello Schmidt, del Lawson, che saranno citati ai loro luoghi, l'introduzione del Fauriel alla sua raccolta di canti greci e le mirabili illustrazioni del Tommaseo alla sua traduzione di essi.

²) In questa stessa «Rivista», N. S., anno II, n. 1-3, p. 23 e seg.: *Echi dell'Odissea nella poesia popolare greca*.

³⁾ «Berliner Klassikertexten », vol. V, 2, p. 19. Vedi anche: Yurenka, *Die neuen Bruchstücke der Korinna*, in «Zeitschr. f. die oesterreich. Gymnasien », 1908, pp. 390-97, e: Diehl, *Supplementum lyricum*, in «Kleine Texte etc. », 2² ed., Bonn, Markus, 1910, p. 19,

che riesce vincitore, per giudizio degli dei, espresso a votazione segreta, $\psi \tilde{\alpha} \phi o v \varkappa \varrho o v \varphi l a v$, a maggioranza di voti, $\pi \lambda l o v a \varsigma \delta' \tilde{\epsilon} l \lambda \epsilon K \iota \vartheta \eta \varrho \omega v$. Nella poesia popolare della Grecia i monti hanno perduto la tradizione musicale: gli antri vocali, già soggiorno d'Apollo e delle Muse, sono diventati rifugio di clefti: è naturale, quindi, che l'antica contesa per la supremazia del canto, siasi mutata in gara guerresca. Dal mezzogiorno si risale al settentrione, dalla Beozia alla Tessaglia; non più il Citerone e l'Elicona, ma l'Olimpo e l'Ossa sono i contendenti:

Ο "Ολυμπος κὶ ὁ Κίσσαβος τὰ δυὸ βουνὰ μαλόνουν 1).

L'Olimpo e il Kissavo, i due monti contendono — chi getti la pioggia, chi getti la neve. — Il Kissavo getta pioggia e l'Olimpo neve. — Si volge allora il Kissavo e dice all'Olimpo: — Non contendere con me, Olimpo, tu, calcato dai cletti! — Io sono l'unico Kissavo, famoso a Larissa. — Me riveriscono i Turchi e gli agà di Larissa! — Si volge allora l'Olimpo e dice al Kissavo: — O tu, Kissavo, tu brutto, dagli infedeli calcato; — che ti calpestano gl'infedeli e gli agà di Larissa! — Io sono l'antico Olimpo, nel mondo famoso. — Ho sessantadue cime, quaranta monasteri: — ogni rupe una chiesa, ogni vetta una fonte. — Ho trincee di clefti, dove svernano i clefti. — E quando arriva la primavera e gemmano i ramoscelli, — empiono i monti i clefti e le trincee gli schiavi. — Ho ancora l'aquila d'oro dalle penne d'oro: — alta sulla rupe sta e col sole parla: — « Sole mio non battere a sera; batti solo a mezzodì: — chè crescano le unghie mie, gli unghiati miei piedi: — voglio prender pernici e selvagge colombe ».

Nella redazione del Tommaseo il canto si chiude diversamente, con un'eco, si direbbe, del mito di Prometeo. L'aquila, che posa in cima all'Olimpo, stringe fra gli artigli un teschio di clefta, che grida: « Mangia, uccello, la mia giovinezza; mangia la possa mia; — che tu faccia un braccio l'ala e un palmo l'unghia » ecc.

Un'altra contesa di monti riproduce il canto 188 del Passow. « Mi rise l'alba, la notte con la luna — e uscii di notte agli alti monti, alle cime montane — e sento il vento che strepita e i monti contendono.

¹⁾ TOMMASEO, Canti del popolo greco, Venezia, 1842, p. 361; Id., per cura di P. E. PA-VOLINI, Palermo, s. d., p. 39; Passow, Carmina popularia Graeciae recentioris, Leipzig, 1860, N. XXXII; KIND, Anthologie neugriechischer Volkslieder, Leipzig, 1861, p. 25. Il Tommaseo traduce πονιαφοπατημένε per « o polveroso dal calpestio dei nemici » e dice la parola intraducibile. Ma veramente il composto significa « calpestato dai Turchi » poichè alcune popolazioni turche, che abitavano anche le pendici del Kissavo, l'Ossa, erano dette Κονιάφοι, forse da Konieh, l'antica Iconium: e l'espressione è spiegata da un verso dello stesso canto, ποῦ σὲ πατοῦν κι' αἱ Τούρκισσαις ντιζιγάνες τῶν Κονιάρων.

— Voi monti di Grevenna e pini di Metsovo, — che avete che contendete? Che avete che v'ingiuriate? — Forse le nevi vi gravano? Forse le fresche acque?». Più fiera è la contesa in un canto cretese di Sfachia¹), quale si addice a popolo indomito: «Tre monti contendono e stanno per ammazzarsi, — il Kentro, lo Sfakianò e lo stesso Psiroriti — ». E mandò lo Sfakianò lettera al Psiroriti: — «Chetatevi, voi altri monti e con me non vi millantate, — chè, come me, il monte, altro monte non c'è ».

Un poeta d'arte, uno dei pochi veri poeti della nuova Grecia, Aristotele Valaoritis, che più d'ogni altro tesoreggia tradizioni e motivi popolari, immagina, nel poemetto Atanasio Diakos colloqui di monti; e nell'altro Eutimio Vlakavas torna all'antica tenzone vocale: senonchè i due monti, l'Ossa e l'Olimpo, secondo la leggenda popolare della nascita di Eutimio, sono due amanti: l'Olimpo, il clefta gigante, dalla chioma fluttuante di pini, dal manto di nubi, cui il lampo e la folgore sono spada e fucile, canta nella notte lunare il suo amore per l'Ossa « la fiera, la desiata »; amore da cui nascerà Eutimio, il clefta famoso.

Questo mito dei monti contendenti è noto anche all' India: anche qui i monti vengono a gara; ma le loro contese, poetiche e guerresche in Grecia, prendono, come è naturale, colore brahmanico e castale. I due monti che si guardano bieco, separati da ben più largo spazio che non sia la valle di Tempe o del Permesso, chè nell' India spazio e tempo non contano, sono il Meru, l'Olimpo indiano, a nord, e il Vindhya a sud, i limiti estremi del paese propriamente ario. Il Vindhya, geloso che il sole descriva il suo quotidiano pradakshina intorno al Meru, pretende anche egli il suo giro d'ossequio. Ha un bello scusarsi il sole, che del suo andare attorno al re dei monti farebbe ben volentieri di meno, se non gli fosse prescritto dagli stessi dei. L'emulo si alza furibondo, sì da impedire il corso del sole e della luna. Turbate così le leggi eterne, gli dei tutti vanno a supplicare l'arrogante, ma inutilmente. Ricorrono allora al santo Agastya, che si presenta al Vindhya, pregandolo di dargli il passo, dovendo andare per sue faccende al mezzodì e di aspettare a rialzare il capo, finchè egli non sia di ritorno: e il Vindhya lo aspetta ancora a testa bassa 2). Che Agastya rappresenti la costellazione Canopo è tarda speculazione astronomica, che non infirma punto l'evidente carattere popolare della leggenda, ricordata anche nel

¹⁾ IEANNARAKIS A., Kretas Volkslieder, Leipzig, 1876, p. 107.

²⁾ Mahābhārata, Vanap., 8782-8794.

Rāmāyaṇa (Ādikh. XLI, 4) e nel Raghuvaṃça (VI, 61), ridotta poi a uso brahmanico col suggello di Agastya guru, o precettore del Vindhya, che innanzi al maestro resta, in atto d'ossequio, a capo chino.

CARONTE.

Nei τραγούδια tutto un ben noto ciclo di canti è dedicato alla Morte col nome di Χάρος, Χάροντας e di ἄδης. Questa rappresentazione della morte è stata ampiamente trattata dai più insigni studiosi delle tradizioni popolari elleniche, il Politis, lo Schmidt, il Lawson 1) e più particolarmente dallo Hesseling²). Giustamente osserva il Lawson che se i Greci di oggi hanno ricevuto l'idea di Caronte dai loro antenati, per i quali era il dio della morte, hanno, peraltro, messo in seconda linea la prosopopea classica di Caronte navalestro, oscuramento del concetto primitivo, avvenuto col predominare del mito di Hades, e toltogli il classico remo, gli hanno restituito la spada e l'arco antichi, di quando egli era un rappresentante o uno sdoppiamento di Θάνατος. Però del Caronte preclassico è da conoscere molto di più dai canti popolari. che non dalla poesia classica. A questa tradizione antica di Caronte, dio della morte, si riportò, certamente, Euripide nell'Alcesti, sostituendo al nome di Caronte quello, suo sinonimo, di Θάνατος (Suida spiega Χάρων con Θάνατος), non potendo sottrarsi alla tradizione universalmente accettata, nè mutare i miti noti e consacrati quasi dommaticamente. Nonostante ciò, evidenti sono le tracce dell'antico Caronte sotto la figura di Θάνατος; tracce, che, per gli oscuri meandri della coscienza popolare, scorrendo occulte sotto il politeismo ufficiale prima, poi sotto il cristianesimo, che pure aveva tollerato nella demonologia popolare molte figure del vecchio paganesimo, tornavano alla superficie nei canti del popolo.

Nei canti popolari Caronte è rappresentato, soprattutto, come lottatore; la Morte che combatte con gli uomini, che le contrastano, specialmente se giovani, la propria vita. L'immagine è nota alla più antica poesia ariana. Fino dal Rigveda (X, 165, 4) Yama sembra identificato con la Morte Mrityu, o, almeno suo compagno « Yamāya namo astu mrityave » « Sia onore a Yama alla Morte » ³). Egli è munito di ceppi.

¹⁾ ΠΟΛΙΤΗΣ Ν. Γ Μελέτη ἐπὶ τοῦ βίου τῶν νεοτέρων Ἑλλήνων, Atene. 1877, e in altri studi parziali; Schmidt B., Das Volksleben der Neugriechen und das Hellenische Alterthum, Leipzig, 1877; LAWSON G., Modern greek folklore and ancient greek religion, Cambridge, 1910.

²⁾ HESSELING, Charos. Ein Beitrag zur Kenntniss des neugriechischen Volkslebens, Leipzig, 1880.

³⁾ Cfr. Atharvaveda, VI, 28, 3.

paḍbīça (I, 162, 14, 16); la civetta, ulūka, e il colombo, kapota, sono suoi messaggeri e suoi guardiani due cani di quattro occhi, che con aperte nari, urūnasau, fiutano la preda, spiano la sua strada, tengono d'occhio gli uomini designati alla morte e ne seguono le piste (X, 14, 11):

yau te çvānau yama rakshitārau caturakshau pathirakshī ņricakshasau:

il poeta prega che essi gli lascino vedere il sole e godere della vita luminosa, l'ἀγέρα κόσμο dei canti greci 1).

Nel Mahābhārata la prosopopea di Yama è già compiuta. Egli è un re, coronato di diadema, vestito di rosso, d'aspetto grande e maestoso, terribile, splendente come il sole, colore di lucido bronzo; colore che nell'Atharvav. (XVIII, 2, 13) hanno anche i suoi cani; con occhi di fiamma, in mano un laccio con che tira a forza le anime dai corpi. Ma se egli stesso in persona viene a prender l'anima di Satyavān, io sposo di Savitrī, sono, d'ordinario, i suoi messaggeri, che portano via le anime. Le parole di Savitrī (Mahābh., V, 33): « Queste creature sono da te costrette con la forza; a forza tu le porti via, non di loro volontà » sembrano alludere a una lotta dell'anima con la Morte.

Più che nelle Κῆρες μέλανος ϑανάτοιο e nella κήρ μέλαινα di Omero ²), una più compiuta figura di Θάνατος, il Caronte dell'odierna poesia greca, si ha nell'όλοὴ κήρ di Esiodo ³), che trascina per i piedi i caduti in battaglia, vestita d' un manto insanguinato, con uno sguardo terribile, gridando e digrignando i denti: e nelle κῆρες κυάνεα, che si contendono i morti, sitibonde del loro sangue e con le unghie li arraffano, mentre l'anima scende all'Hades. Nè meno delle κῆρες sono crudeli e pugnaci le Μοῖραι al loro fianco.

Assai, peraltro, dell'antica ferocia ha perduto la Morte, in figura di Caronte, nei canti del popolo; che anzi, spesso, questi come il Θάνατος euripideo, ancorchè ἰερεὺς ϑανόντων (Alc., 25) ha qualcosa del comico; come quando mostra d'aver paura dei dardi d'Apollo e quello, quando Zacho scende a cavallo all' Hades per rivedere gli amici, si nasconde impaurito:

τὸν εἶδ' ή Γῆ κ' ἐτρόμαξε κι' ὁ Χάρος ἐκρουβίθη,

¹⁾ Nell'Atharvav., che non aggiunge nulla di più alla descrizione del Rigv. nè per Yama, nè per i suoi cani (X,93, 1; XVIII, 2, 12-13), forse si allude al Kapota, messaggero di Yama, in VI, 27,3: «Che il colombo, o dei, non ci faccia qui alcun male».

²⁾ Il., II, 834 e III, 534; Odiss., XII, 92 e II, 283.

³⁾ Scudo d' Ercole, 154 seg., 249-263.

benchè poi, ripreso coraggio, lo acciuffi per i capelli:

κι' δ Χάρος ἀναδράνισε κι' ἀπ' τὰ μαλλὶα τὸν πιάνει 1).

L'afferrare la vittima per i capelli è modo solito a Caronte ed è forse riflesso dell'antico mito del crine fatale ²). Il moribondo supplica di non esser preso pei capelli, forse perchè in questi è la forza vitale, ma per le braccia, affinchè la lotta sia meno diseguale. Il παλεύειν μὲ τὸ άρο, l'ἀγγελομακία, la ψυχομαχία, come l'ἀγών degli antichi, sono sinonimi di morte; vera e propria lotta di forza tra il morente e la Morte. In Euripide (Alc., 843-49) la lotta avviene tra la Morte ed Ercole, una specie di παλλικάρι dell'antichità, come il Διγένης 'Ακρίτας dell'epopea popolare. La stessa finzione con cui Ercole induce Admeto a ricevere in casa la velata Alcesti, che dice conquistata da sè in una gara, mentre, invece, l' ha strappata a viva forza a θάνατος, allude a un ἀγών. Nel Caronte di Luciano è lo stesso Hermes, il messaggero di Plutone, che lotta con l' uomo, repugnante alla morte.

Quest'antico mito della lotta con la Morte apparisce anche in un frammento di Ferecide ³). Zeus manda la Morte a prender Sisifo; ma questi lottando con essa, riesce a legarla a un albero e ve la tiene incatenata per sette anni, durante i quali, nessun uomo muore, finchè Ares la libera e le lascia Sisifo in balia. Ma questi, prima di morire, comanda alla moglie di non fare per lui offerte funerali e costringe Hades a rimandarlo sulla terra perchè gli porti giù anche la moglie. Ma Sisifo non torna. Abbiamo qui più di un punto di consonanza con i canti popolari, come la lotta e l'astuzia di Sisifo per fuggire dall'Ade: così nei canti del ciclo di Caronte il pallicaro tenta di fuggire dai regni di sotterra. A questa lotta singolare, in cui l' uomo esce vittorioso dalla morte forse è dovuta la tradizione che Sisifo fosse l' inventore degli agoni pizii. I frammenti che ei restano del Sisifo di Euripide non ci dicono che soggetto della tragedia fosse questa lotta: ma la tendenza del poeta a

¹⁾ KIND, op. cit., p. 70.

²⁾ Su quest'argomento, cfr. CACCIALANZA, Il crine fatale, Torino, 1895 e: Di alcuni rapporti dell' « Alcesti » d'Euripide con altri miti e opere greche e latine, Roma, Accad. Lincei, 1897. In aggiunta ai luoghi citati dal C. riporto i versi di Pandolfo Collenuccio nella bellissima canzone: Qual peregrin nel vago errore stanco:

Leva soavemente il fatal crine, et al celeste fine apri le sacrosante aurate porte, cara, opportuna e desiata Morte.

³⁾ Fragmenta historicorum graecorum, Parisiis, Didot, 1846, vol. I, p. 91, VII, fragm. 78.

riprendere e rinnovare le antiche tradizioni popolari lo farebbe credere. Motivo singolare è che la lotta di Caronte col morituro, che per solito avviene in un'aia lastricata, si muti, talora, in una gara al salto, una specie di danza macabra:

σαρταίνει δ νιὸς, δ νιούτζικος, βγαίνει σαράντα πήχαις σαρταίνει καί δ κὺρ Χάροντας, βγαίνει σαράντα πέντε.

Chi non ricorda l'ode del Carducci *Mors*, dove la dea alata atterra gli arbusti, miete le spighe, strappa i grappoli verdi, coglie spose e vergini come fiori e si porta via in braccio i bambini, che, sotto la nera ala, tendono le mani al sole, ai giuochi e sorridono? I miriologhi greci hanno immagini di altrettanta freschezza e gentilezza:

είδα καὶ τὰ μικοὰ παιδιὰ σὰν μῆλα μαραμμένα

è detto dei bambini nell'ade. In un altro Caronte prende i bambini, come cogliesse dolci mele, γλυκομήλίτσαις, pel suo giardino ¹). In Luciano i morticini sono grappoli d'agresto. La morte alata è immagine comune a ogni poesia antica e moderna. Anche il Caronte etrusco era alato e con zampe d'uccello ²). In un canto popolare Caronte si fa uccello, come rondine; in un altro è giovine grande, di minaccioso aspetto con ali bianche tese e una spada in mano: in un canto di Cipro, mutato in aquila, si posa sul capo di Digenis ³). Ma più spesso va attorno su un cavallo nero, in nera veste, seguìto da neri levrieri, come cacciatore; o, come ladrone, sta in agguato della preda, simile al θάνατος φρουρῶν di Euripide; a piedi scalzi per non far rumore; ovvero va corseggiando il mare, come pirata. Infilati alla sella porta i bambini, si trascina per mano i vecchi e per i capelli le fanciulle:

καὶ ὁ Χάρος ἐξανάφανε ἀτὸν κάμπο καβαλλάρης·
μαῦρος εἶναι, μαῦρα φορεῖ, μαῦρο ἀ καὶ τὰ ἄλογό του,
μαῦρα καὶ τὰ λαγωνικὰ, μαῦρος εἶναι καὶ ὁ κάμπος 4).

Anche il *Charun* etrusco porta i morti su un cavallo, che si trae dietro, o su un carro ⁵):

κι' ὁ Χάρος τὸν ἐβίγγλισε 'απὸ ψιλὴν ῥαχούλαν, εἰς τὸ στενὸ κατέβηκε κ' ἐκεῖ τὸν καρτεροῦσε 6).

¹⁾ SCHMIDT, p. 168; PASSOW, 434.

²⁾ ROSCHER, Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie, s. v.; PAULI, Encyklop., s. v.; BAU-MEISTER, Denkmäler d. Klassisch. Alterthums, München, 1866, s. v.; θάνατος e Mors.

³⁾ Passow, 417; Τομμασεο, p. 172; ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ, Κυποιακά, vol. III, p. 46.

⁴⁾ KIND, p. 69.

⁵⁾ Rocco, Il mito di Caronte nell'arte e nella letteratura, Torino, 1894, p. 48.

⁶⁾ TOMMASEO, p. 362; PASSOW, 431.

Ma più terribile e satanica è la sua figura in un altro canto:

σὰν ἀστραπὴ εἶν' τὸ βλέμμα του, σὰν τὰ φωτιὰ ἡ βαφή του, σὰν δύο βουνὰ εἶν' οἱ νὧμοί του, σὰν κάστρο ἡ κεφαλή του 1).

Un elemento comico, lo stesso che inserisce il banchetto di Ercole nella tragedia della casa di Admeto, è l'invito dei valenti a Caronte, il quale sopraggiunge per portarsi via le anime degli allegri pallicari che banchettano, di sedersi a tavola e mangiare una costoletta di lepre e un petto di pernice e bere un bicchiere con loro 2). Ma ben altra è la mensa di Caronte; una macabra imbandigione di teste di bimbi; coltelli e forchette sono le ossa dei morti: alla quale fantasia, che sa di medioevo, non manca però il classico tocco dei giovini, che gli fanno da valletti e delle fanciulle, che rallegrano il funebre banchetto, cantando e danzando³). Così Yama banchetta al suono dei flauti (R. V., X, 38, 1-7). Nè meno tetro è il giardino del re dei morti, che, a quanto so, non ha riscontro nella poesia classica: un giardino, in cui le fanciulle sono piante d'aranci, i giovini cipressi, i bambini basilico, l'albero e l'erba favoriti dei canti popolari, e i vecchi fanno intorno da steccato 4). E non meno fosca l'immagine della tenda di Caronte, che ha per piuoli le braccia dei clefti e per funi i capelli delle belle. Alla quale tenda fa riscontro il suo castello, una vera città di Dite, le cui fondamenta sono ossa di vecchi, le pietre i giovani e i davanzali delle finestre i bambini: immaginazioni repugnanti all'eleganza classica, dovute, come notavo sopra, certamente a infiltrazioni medievali nella poesia del popolo greco, serbatasi così composta e serena anche nella tristezza.

Quale cosa più triste e dolce insieme degli addii dei fanciulli morenti alla casa, ai parenti; degli sposi, delle madri nei τραγούδια?

Μὲ τὶ ψυχὴ, μὲ τὶ καρδιά θέ νὰ μπω' γὼ στὸν ἄδη;
ν' αφήσω τὰ παιδάκια μου, νὰ κλαῖνε αὐγὴ καὶ βράδη;
νὰ κλαῖνε νὰ φωνάζουνε μαννοῦλα μας, ποῦ νἆσαι;
βαρυὰ κ' ἀποκοιμήθηκες, κ' ἐμὰς δὲ μᾶς θυμᾶσαι.

"Con che anima, con che cuore, andrò io ali'Ade? Lascerò i figliolini miei a piangere mattina e sera; a piangere, a gridare: Mammina mia,

¹⁾ TOMMASEO, p. 306.

²⁾ SCHMIDT, Griechische Märchen, Sagen, u. Volkslieder, Leipzig, 1877, p. 162.

³⁾ Td n 166

⁴⁾ Kind, p. 68; Passow, 435. Ancora più strani particolari sul giardino di Caronte in una leggenda presso Schmidt, Griechische Märchen, ecc., p. 21.

dove sei? A buono ti sei addormentata e a noi non ci pensi » 1). Valgono bene questi quattro versi tutto il lungo addio di Alcesti nella tragedia euripidea. In un altro²) è lo sposo che parla alla sposa già morta: « Se hai risoluto di andartene, di non tornar più, apri i tuoi begli occhi e guarda ancora una volta attorno e lascia un addio alla casa tua, un addio ai cari tuoi e poi, via, partirai e, poi, via, fuggirai, prima che ti gettino incenso e ti cantino i preti; prima che ti prendano e mettano sotterra i becchini ». Nell'addio d'Alcesti abbondano, invece, motivi retorici e luoghi comuni, tra accenti di sincera passione, come il saluto alla vita e al mondo che del sol s'allegra. « O sole e luce del giorno e celesti spire di rapida nube... o terra, o rifugio della mia casa, o letto nuziale della patria Iolco.... Veggo, veggo la barca bireme nella palude e il navalestro dei morti, Caronte, con la mano sul remo, che già mi chiama: Che t'adagi? Su, presto! Tu mi fai perder tempo! Così, crucciato, m'affretta.... Mi porta via, non vedi? Mi porta via alia dimora dei morti un uomo alato, che guarda accigliato e scuro. Ah lasciami! Che fai ? Lasciami! Per quale via, infelicissima, mi avanzo!Lasciatemi, lasciatemi omai! Adagiatemi nel letto! I piedi più non mi reggono! Già l'Ade mi è accanto e una notte scura mi si stende sugli occhi. Figli! Figli! Voi non avete più madre! Godano, figli, i vostri occhi la luce!» (vv. 244-272). Ma poi gli affetti di sposa e di madre, che depreca dai figli la sventura d'una matrigna, sono stemperati in troppo lunga diceria; alla quale risponde in frigida prolissità quella d'Admeto. Ma il poeta, che più d'ogri altro poeta greco ha studiato ed espresso gli affetti umani, ritorna lui, quando Admeto, come lo sposo del τραγοῦδι, prega Alcesti di guardare ancora una volta i figli. Ed ecco il piccolo Eumelo piangere come l'anonimo suo coetaneo dei τραγούδια: « Oh me infelice! La mamma è sparita! Non è più, babbo, sotto il sole! L' infelice mi ha abbandonato e resa orfana la mia vita! Guarda! Guarda! Gli occhi son chiusi e le mani distese. Stammi a sentire, mamma, stammi a sentire, ti supplico! Sono io, mamma, sono io, che ti chiamo; il tuo piccino che ti si china sul viso!». Ma deve essere un fanciullo ben serio e precoce quello che dice al padre, che inutilmente egli ha preso moglie, poichè ella non sarà compagna della sua vecchiaia; ella, che con la sua morte, ha mandato in rovina la casa (vv. 413-15). E come Alcesti pregano i destinati a morire che Caronte li lasci ancora qualche giorno in vita; la fanciulla per dire addio ai suoi; il pastore per mungere le pe-

¹⁾ TOMM., p. 214.

²⁾ SCHMIDT, p. 156.

core e cagliare il latte, che non vada a male; un altro vorrebbe ancora tre giorni per sollazzarsi con gli amici e andar a vedere la moglie giovinetta, che restar vedova non le giova e i suoi due piccini, che restar orfani sa loro male ¹). Admeto vuol essere sepolto insieme con la sposa; questo motivo della sepoltura comune è raggentilito nei canti greci dall' immagine dei due arbusti, di solito cipressi, che crescono sulla tomba da una sola radice, o dai due cuori e, agitati dal vento, si chinano l' uno sull'altro per baciarsi. « In una stessa fossa li misero, in uno stesso guanciale; — e la fanciulla diventò una canna e il giovine un cipressetto. — Culla il vento la canna, bacia il cipressetto. — Se non si baciarono vivi, si baceranno morti » ²).

Un poema lavorato su evidenti motivi popolari da un Giovanni Picatoro, o Peccatore, di Rethymna³), probabilmente del secolo XIV, ci dà una compiuta ipotiposi del Caronte greco medievale, già lontano dal Caronte classico, e di questo forse più antico. In una specie di visione, o sogno, l'autore, non chiamiamolo il poeta, si trova in una valle, dove, tra le altre fiere, un drago, che vomita veleno, fuoco e fumo gli si avventa contro. Egli fugge, inseguito dal drago, e arriva a un largo fiume, sulla cui riva un nerovestito lo ghermisce e lo getta in bocca al mostro ed egli precipita nell'inferno. Qui trova un castello con tre porte, cinto da tende e sormontato da neri vessilli φλάμπουρα. Ed ecco Caronte, insanguinato, come un macellaio, su un cavallo nero, con un falco in pugno, con arco e saette, armato di corazza di bronzo. Ed ecco anche un serpe di tre teste, il gran vermo Cerbero, che dalle tre bocche vomita fuoco, fumo e veleno con sangue e brandelli di carne e si avventa addosso al pellegrino, come un cane, minacciando di spezzare la sua catena. Qui torna in scena Caronte, ma non più come il feroce cacciatore descritto dianzi, ma così mite da chiamare perfino fratello il nuovo arrivato. Questo è il solito pallicaro, che scende all'Ade, per vedere che vita vi fanno i morti: il Caronte lucianeo, invece, esce, per un giorno, dall'inferno, per vedere, con la scorta di Ermes, che vita fanno i vivi. Qui la guida del viaggiatore sotterraneo è Caronte stesso che, preso il viandante a bisdosso sul suo cavallo, gli fa fare una corsa per i suoi do-

¹⁾ TOMM., pp. 302, 304, 310; PASSOW, 431.

²⁾ TOMM., p. 67. ANATOLE FRANCE, rifacendo, nell'*Etui de nacre*, di sul testo di Gregorio di Tours, la leggenda di Scolastica e del suo sposo, che vissero casti fino alla morte, si ricorda della gentile fantasia, e, facendo una variante all'agiografo, che racconta come, dopo la loro morte, i due sepoleri si unirono, dice invece che sulle loro tombe crebbero due cespi di rose, che s'intrecciarono, come essi non avevano fatto in vita.

³⁾ $I\Omega ANNOY$ Πικατόρου τοῦ ἐκ πόλεως Ῥηθύμνης ποίημα εἶς τὸν πικρὸν καὶ ἀκόρεστον Ἅιδην; in : Wagner, Carmina graeca medii aevi, Lipsiae, 1874.

minî. Ma quanto più Caronte si fa cortese, tanto più ardito si fa l'ospite, fino a rinfacciargli le sue crudeltà; dal che Caronte si giustifica, non essendo egli se non l'esecutore dei comandi di Dio, che gli ordina:

κι' ὅποιον σοῦ δείξω σκότωσε καὶ ρίξε τόνε χάμαι (v. 383)

così come il θάνατος euripideo si dice esecutore dei voleri del fato: τοῦτο γὰο τετάγμεθα; così il Caronte dei canti dice al morituro:

λεβέντη μ' ἔστειλε ὁ θεὸς ψυχὴ γιὰ νὰ σοῦ πάρω.

Ma di più il Caronte del nostro poeta, come un θεόλογος διδάσκαλος spiega la necessità della morte, rifacendosi dal peccato originale. E qui il poema resta in tronco, mentre, pare, alla descrizione dell' inferno doveva seguire quella del paradiso.

Notevole intanto in esso che del Caronte navalestro non c'è il minimo accenno: ma sempre è solo il Caronte dell' immaginazione popolare. Altri motivi popolari sono la scala, per cui si scende all'Ade, come nei canti di Zacho ¹), che vi scende σκαλὶ σκαλί; scala conosciuta anche dagli antichi col nome di χαφώνειος κλίμαξ²): le porte serrate a chiavi e controchiavi, σφαλισταῖς καὶ σφικτοκλειδωμέναις (vv. 80 e 137): il castello ben munito, con nere bandiere e, finalmente la corte, αὐλὴ τοῦ Χάρου τοῦ κοράκου, di Caronte il corvo, alato, o nero come corvo (vv. 64-65). In un epigramma di Bassio Lollio ³) si raccomanda ai portinai dei morti, κλειδοῦχοι νεκύων, di sbarrare tutte le porte e le vie dell'Ade perchè non vi entri Germanico: e porte e chiavi infernali ricorrono spesso nei canti del popolo ⁴).

Nè meno frequenti i morti che tentano fuggire dall' inferno. Tre valenti vogliono fuggire dall'Ade: uno dice che vi uscirà di maggio; un altro d'estate e il terzo d'autunno. Una fanciulla li prega, ma invano, di prenderla con loro. Evidentemente qui è adombrato il mito delle stagioni; un'eco del mito di Adone e di Proserpina e altri simili. La fanciulla, che non esce dall'Ade rappresenta l'inverno. Alla vicenda delle stagioni allude lo stesso preludio del canto: «Felici i monti, fortunati i campi, — che Caronte non aspettano, Caronte non attendono. — D'estate armenti, d'inverno nevi » ⁵). La divisione dell'anno nelle due stagioni elementari: la stagione calda e la stagione fredda. In un altro

¹⁾ PASSOW, 426, 429. Cfr. SCHMIDT, Griechische Märchen, 22 e Sagen, 2.

²⁾ POLLUCE, IV, 132; citato dal LAWSON, p. 114.

³⁾ Antologia palatina, VII, 391.

⁴⁾ Cfr. Pausania, V, 20, 1.

⁵⁾ TOMM., p. 296.

canto è una madre che prega i valenti, che vogliono fuggire dall'Ade, di portare anche lei nel mondo di sopra, « dove lasciai un piccolo figliolino, un piccolo figliolino in cuna. — Piange la notte per la poppa, la mattina per la mamma. — E al dolce levar del sole chi lo sfascia e lo rinfascia? ». E quanti tristi e delicati motivi d'amor materno in questa poesia carontea! Un'altra madre, nel punto di fuggire è afferrata da Caronte per i capelli : « Lasciami Caronte!... — E se darai latte al bimbo non fuggirò più! ». Un'altra si duole d'aver lasciato al mondo un orfanello « che la notte piange per la poppa, la mattina per la mamma ; — e quando è giorno piange per i balocchi » ¹). Una variante in un canto cretese ²) dice : « In cielo danzano ; nell'Ade fanno nozze. — E mandano a chiamare tutti quanti gli amaro-dolenti. — Cristo! M'avessero chiamata anche me amaro-dolente.... — per vedere i poveri bimbi come se la passano senza mamma! ». Poichè Caronte

.... τρώει καὶ τὰ μικρὰ παιδιὰ μὲ τὸ βυζὶ ο τὸ στόμα,

gli infantes ab ubere raptos, che sono sulla riva dell'Acheronte virgiliano.

Risonanze del classico eliso non mancano nella poesia del popolo. Un valente prega la Tuttasanta che gli dia le chiavi dell'Ade (curiosa e pia tradizione, che dà alla Vergine potestà sull'inferno, forse un'eco lontana di Proserpina) dove vuole entrare, travestito da mercante con canestri pieni di vesti e d'archibugi per i pallicari, forbici da potare per i vecchi, che lavorano ai giardini di Caronte e dolci e ciambelle per i bambini: poichè nell'Ade si seguita a fare la stessa vita che si è fatta al mondo. Entrato vede le fanciulle danzare, i giovani cantare, i prodi lanciare a gara ii disco e le ragazze rifare i letti con coltri di seta e lenzuola di rensa, perchè vengano i giovani a dormire 3). Non molto dissimile è l' Eliso virgiliano, dove le ombre seguitano a fare ciò che facevano in vita (En., VI, 643-45):

Pars in gramineis exercent membra palaestris, Contendunt ludo et fulva luctantar arena: Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.

Se il tipo primitivo di Caronte fu sopraffatto nella poesia classica dalla figura di Hades o di Plutone, diventati gli autentici re della morta gente, e ridotto alla semplice funzione di traghettatore di anime, non è già che la poesia popolare, che ci ha conservato la più antica figura,

¹⁾ Passow, 424 e 425.

²⁾ IEANNARAKIS, op. cit., p. 143; cfr. Passow, 421.

³⁾ Passow, 434.

abbia del tutto dimenticata quella del navalestro 1). Tipico è il seguente canto zacintio, che per la sua bellezza, traduco per intero:

'Αφ' τὸ ποτάμι τὸ ἄπατο ὁ Χάρων ἐπερνοῦσε,

«Dal fiume, che non ha ritorno, Caronte passava, - e un'anima era lì e lo salutò: - Caronte mio, vecchio Caronte mio, tanto caro, -- prendi anche me con te, prendimi, tu pietoso! — D'un povero l'anima io ero; d'un povero, d'un mendico: — mi lasciaron morire per un chicco di grano: — non mi fecero funerale a me infelice: — nemmeno un quattrino mi misero in bocca per te, che lo aspetti. — Poveri erano i miei figliolini, poveri e disperati: — e li lasciaron morire e non li seppellirono gl'infelici. — Tu li prendesti, Caronte mio, tu li prendesti: ti vidi — quando la fredda tua mano li afferrò per i capelli. — Prendimi, Caronte, prendimi, prendimi me infelice; — portami di là, dove nessuno t'aspetta! — Così diceva quell'anima e Caronte le rispose: — Vieni, anima, vieni, bella, chè Dio ha avuto pietà di te! — La prese, la mise dall'altro suo lato — e, spiegando la vela, corre di là, lontano ». Se questa sia poesia slava, o franca, o greca non so ; so che è poesia vera : nè so dove la stanchezza di una vita tutta affanni e miseria, accennata appena nella nota favola esopica del vecchio e della Morte 2) abbia una più semplice e intensa espressione. Lo Schmidt (p. 264) esprime qualche dubbio che non trattisi di genuina poesia di popolo, a me la fa ritenere popolare soprattutto la, dirò così, contaminazione delle due figure di Caronte navalestro e di Caronte, che, secondo la più comune tradizione del popolo, afferra le sue vittime per i capelli. Un letterato si sarebbe attenuto esclusivamente alla prima, o non le avrebbe introdotte tutte e due nella sua rappresentazione. Nè ostano punto gli evidenti accenni alla privazione della sepoltura e all'obolo dovuto a Caronte, che si trovano in numerose leggende e tradizioni popolari. Il vecchio che prega Caronte di prenderlo nella barca 3) è una delle anime che in Virgilio:

> Stabant orantes primi transmittere cursus Tendebantque manus ripae ulterioris amore,

2) Vedasene un ampliamento e un'interessante variazione e analogie con un racconto del Grimm, in Legrand, Recueil de contes populaires grecs, Paris, 1881, p. 1 seg. e Schmidt, Griechische Märchen ecc., 22, «Gevatter Charos».

3) In due epigrammi dell'Antologia palatina, VII, 67, 68, Diogene prega Caronte di

riceverlo nella sua barca, benchè piena d'anime.

¹⁾ Su tutto questo argomento vedasi Lawson, op. cit., p. 166 seg. Non è, peraltro, esatto ciò che egli dice che la rappresentazione di Caronte, il nocchiero della livida palude, si trovi solo nel canto zacintio (il 38º della raccolta citata dello Schmidt, che do qui tradotto) anche se il più tipico.

e di quelle che in Dante sono si pronte al trapassare. Un altro canto 1) ci presenta Caronte, bianco per antico pelo, entro una barca di nere vele, carica d'anime; ma egli è armato di falce, una specie di Chronos. Le anime si affollano alla riva. Caronte nel riceverle nella barca, come il Caronte lucianeo, le conta; parte e torna a prenderne altre. Qui c'è tutto il Caronte classico e dantesco.

Ma un Caronte burlone, da dramma satiresco, che l'antichità forse non conobbe, ci dà un comicissimo canto cretese ²) 'Hί γράδες, Le vecchie. Caronte va attorno a cavallo e s' imbatte in una compagnia di vecchie, che, come i pallicari a mangiare e a bere, lo invitano a baltare. La danza macabra in farsa. Caronte si burla allegramente delle vecchie che ai suoi scherni ripicchiano con non meno allegre boutades, in un dialogo pieno di vivacità : bastino ad esempio queste. Le vecchie vogliono parere e dirsi giovani e Caronte :

Vecchia, se sei ragazza, come già sei canuta?

e la vecchia:

Mugnaio era il mi' omo: farina gli stacciai e, staccia e staccia, tutta la testa m'imbiancai.

E così di seguito, finchè Caronte perde la pazienza e:

Smetti coteste storie! Se aggiungi una parola, vecchia, tiro il coltello e ti sego la gola ³).

Benchè nell' Hades del popolo non sia dimenticato, come si è veduto, l'Eliso, il soggiorno dei morti è, generalmente, soggiorno di dolore e di tedio. « Laggiù, nel mondo di sotto, — dove non c'è danza, dove non c'è gioia », dice un canto. E un altro : « Godete voi vivi nel mondo di sopra ; — chè qui do ve siamo noi angusto è il nostro luogo. — Non ha l'Ade fanciulle nè sollazzi ; — nè luoghi da bersaglio, perchè prendano la mira i valenti ; — nè palla vi danza ; chè tutto è melma e belletta ». E ancora : « Figlia mia, laggiù, dove tu vuoi scendere, nell'Ade, — là uccello non cinguetta, colomba non tuba ; — là acqua non

¹⁾ Riportato dallo SCHMIDT, p. 177 e citato dal LAWSON, p. 107, il quale, più che dalla tradizione classica, lo ritiene ispirato dalla visita marinaresca e dalla pirateria.

²⁾ IEANNARAKIS, op. cit., p. 186.

³⁾ Di un Caronte, cieco, sordo e zoppo, perchè non distingua i giovani dai vecchi; perchè non si lasci commovere dai lamenti delle sue vittime e perchè non fugga dai luoghi dove è mandato da Dio a esercitare il suo ufficio; quale ci è dato da una novellina popolare (SCHMIDT, op. cit., p. 132) e di un Caronte romantico di una nota poesia di Giulio Tipaldo, tradotta da un FANTANI D., in una così detta Antologia greca moderna, Pisa, 1853; che contiene solo questa poesia e una del Valaoritis; e anche da Pietro Turati, in Canti popolari slavi, greci e napoletani, Milano, 1883, p. 83; non è il caso di parlare.

si trova, erba non cresce: — se hai fame, non mangi; se hai sete, non bevi; — se vuoi dormire, di sonno non ti sazi. — Resta, figliuola cara, a casa tua, resta co'tuoi genitori. — Non posso, [risponde la figlia] padre mio, non posso, mamma cara! — Ieri mi sposai, ieri sera tardi. — L'Ade è il mio sposo, la pietra la mia suocera » 1).

La chiusa di questo canto apre la via a un ultimo tema caronteo, le nozze nell' Hades. Un epigramma di Saffo:

Τιμάδος ἄδε κόνις, τὰν δὲ πρὸ γάμοιο θανοῦσαν δέξατο Περσεφόνης κυάνεος θάλαμος

e uno di Simonide:

οὖκ ἐπιδὰν νύμφεια λέχη κατέβην τὸν ἄφυκτον Γόργιππος ξανθῆς Φερσεφόνης θάλαμον

accennano a queste nozze ²). Il παγκοίτης θάλαμος di Sofocle (Antig., 804) al quale si appresta a scendere Antigone, invano sposa d' Emone, è concetto svolto poco dopo (vv. 810-14):

'Αλλὰ μ' ὁ παγκοίτας "Αιδας ζῶσαν ἄγει
τὰν 'Αχέροντος
ἀκτὰν, οὔθ' ὑμεναίων
ἔγκληρον, οὖτ' ἐπινυμφειός πώ μέ τις ὕμνος
ὕμνησεν, ἀλλ' 'Αχέροντι νυμφεύσω.

E la tomba sarà la stanza nuziale, $\nu\nu\mu\rho\epsilon\tilde{\iota}o\nu$ di Emone, che s'uccide sulla morta sposa (vv. 891 e 1204):

κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῷ, τὰ νυμφικὰ τέλη λαχὼν δείλαιος εἰν "Αιδου δόμοις.

E in Euripide (Troadi, 445) Cassandra dice:

 $^{\circ}E_{5}$ $^{\circ}A\iota\delta\sigma\sigma$ $^{\circ}v\nu\mu\varphi\ell\omega$ $^{\circ}\gamma\alpha\mu\omega\mu\epsilon\vartheta\alpha$ $^{3}).$

Vediamo come il popolo ha rilavorato di suo l'antico motivo. « Salute a voi monti, salute a voi faggi ombrosi! — Io vado a sposare, a prender

1) SCHMIDT, p. 174; IEANNARAKIS, p. 146; PASSOW, 374.

²⁾ Anche negli epigrammi dell'Antologia, VII, 486-87-88 e 490 si allude chiaramente alle nozze sotterra.

³⁾ ARTEMIDORO, Onirocriticon, Libri V: Ex recens. R. Hercheri, Lipsiae, 1864, istituisce un parallelo tra la morte e le nozze: καὶ γὰο τὰ αὐτὰ ἀμφοτέροις συμβαίνει τῷ τε γαμοῦντι καὶ τῷ ἀποθανόντι, οἶον παραπομπὴ φίλων, ἀνδρῶν τε καὶ γυναικῶν, καὶ στέφανοι καὶ ἀρώματα καὶ μύρα καὶ συγγραφὴ κτημάτων. Sulla derivazione popolare di questo parallelismo vedasi il Lawson, op. cit., p. 552, che ne discorre a lungo. Sophocles adapted to his own use a thought, which in his time, even as now, was uttered in many a funeral dirge and while the phrases of the Antigone gained in his hands a new lustre from the pathos of their setting, they themselves were not new, nor the invention af Sophocles' genius, but an old heritage of the greek race ».

moglie: — la nera terra per moglie, la pietra del sepolero per suocera — e i sassolini per fratelli e sorelle ». Il clefta morente prega i compagni di dire alla madre che non l'aspetti: « Non le dite che m' hanno ucciso; non le dite che son morto. — Ditele che mi sposai sulla riva deserta. — Ho preso la pietra per suocera, la nera terra per moglie — e i sassolini li ho presi per miei parenti ». Più macabro un altro: « La Morte mi sposò, la Morte mi ha sposato. — Ho la pietra suocera, la sepoltura moglie — e gli stessi tristi vermi fratelli e cugini ». Più poetico quest'altro, forse per la morte d' una giovine: « Nei cieli suonano a festa, nell'Ade fanno nozze. — E chiamarono un saggio che andasse a coronare. — Nera lampada allo sposo e bianca alla sposa ». Il φρόνιμος, il saggio, è il sacerdote che celebra il funerale connubio ¹). L'espressione: ὑπαν-δρεύεσθαι εἰς τὸν "Αιδην dovette essere di uso corrente ²).

La poesia popolare della Grecia esprime in molti canti un sentimento tragico della vita, che, se, da una parte la accosta alia poesia romantica (c'è bisogno di citare il famoso τραγοῦδι di Arete o Elena e la non meno famosa ballata del Bürger Eleonora o La cavalcata notturna?) dall'altra la riannoda all'antica tragedia. In più di un canto eleftico, per esempio, si sente l'eco dell'addio di Aiace morente in Sofoele. La madre di Kolia domanda al sole se ha visto il figlio:

Τοῦ Κόλια μάνα κάθεται σὲ μιὰ ψηλὴ δαχοῦλα, καὶ μὲ τὸν ἥλιον μάλωνε, μὲ τὸ λαμποὸ φεγγάρι • "Ηλιε μου καὶ τρίσηλιέ μου καὶ κοσμογυριστέ μου μ' εἶδες τὸν Κόλια κούπετα;

e il sole risponde che il figlio è morto³). Aiace morente prega il sole di annunziare la sua morte al padre e alla madre. Il saluto che egli volge al sole, alla casa lontana, alla patria, alle fonti e ai fiumi (v. 846 seg.) è lo stesso con che Zidro, il clefta, saluta l'ultima volta l'Olimpo, i monti, i piani ombrosi e le fresche fonti, il sole e la luna⁴).

Ad Andromaca, che, schiava, tesserà per altri le tele (11., VI, 456-61); alle Troiane (Eurip., Troadi, 197 segg.), che attingeranno acqua al fonte di Pirene; ad Andromaca, ad Ecuba, a Polissena (Eurip., Ec., 494; Androm., 166) condannate a macinare, a spazzare la casa e a portar acqua, piangenti le antiche fortune, ci riporta un frammento

¹⁾ PASSOW, 364, 38 e 160; TOMM,, p. 334. Cfr. KIND, p. 48.

²⁾ Vedi Erotocrito di VINCENZO CORNARO, C. VI, 5.

³⁾ KIND, p. 208.

⁴⁾ ΛΕΛΕΚΗΣ, Δημοτική "Ανθολογία, p. 57 e ΠΟΔΙΤΗΣ Μελέτη etc., p. 246.

d'un canto 1), in cui si piange l'infelicità delle Ateniesi, schiave dei Turchi: «Misere le Ateniesi, le bene allevate! — Girano la macina e piangono le infelici. — Lasciarono le fonti d'acqua, le piante d'aranci — ed entrarono nel dolente castello e mangiano ciottoli ».

Più liete immagini ricordano la Nausicaa omerica in una ballata

zacintia²)?

Di Saffo, che, forse, più d'ogni altro poeta greco, ha attinto al popolo 3), restano consonanze di motivi e immagini nella poesia popolare. Chi non ripensa all'ode *Alla donna amata* incontrandosi in questo distico?

ἀντίκουα μου κι' ἀγνάντια μου κάθετ' ή ποθητή μου καὶ κούο κούος ίδοωτας τρέχει ἀπὸ τὸ κοομί μου

La chiusa dell'ode Ad Afrodite è in questa graziosa strofe 4):

' Αγάπα με 'σαν σ' ἀγαπῶ. θέλε με 'σαν σὲ θελῶ· γιατ' ἔχει νὰ 'ρθη ἔνας καιρός νὰ θὲς καὶ νὰ μὴ θὲλω ⁵).

Così il χλωροτέρα ποίας ha riscontro nel κυτρινοφυλλιάω, il γᾶ μέλοινα nella μαύρη γῆ, gli ἄμαυροι νέκυες in questo verso:

πώκεῖ (nell'ade), ἄσπροι μαυρίζουνε κ' οἱ μαῦροι ἀπομαυρίζουν.

L'ὄφπακι βραδίνω è il βεργόλιγνος il κυπαρισσοβεργόλιγνος. Anche le esagerazioni numeriche dei canti, come le quarantacinque braccia di tela del grembiule e le quarantacinque gemme dell'anello, in cui la fanciulla vuol nascondersi, quando la mamma la picchia ⁶) trovano riscontro nelle sette orgie dei piedi del portinaio e la pelle dei cinque buoi che ci volle a far le sue scarpe, alle quali lavorarono dieci ciabattini, di un frammento saffico. E motivi saffici, mirabilmente intuiti dal Leopardi, sono sopravvissuti nella poesia popolare; come l'invocazione alla

¹⁾ TOMM., p. 164.

²⁾ SCHMIDT, p. 186.

³ Vedasi Welcker, «Kleine Schriften », vol. I, p. 117 seg.

⁴⁾ TOMM., pp. 449 e 454.

⁵⁾ Id., p. 13.

⁶⁾ Passow, 451 e Tomm., p. 32.

luna, con cui comincia un canto 1) nel quale l'amante abbandonata impreca all'amato:

Χουσὸ λαμποὸ φεγγάρι μου, ποῦ πῆς νὰ βασιλέψης, γαιρέτα μου τὸν ἀγαπῶ

è il « verecondo raggio — della cadente luna » Cosi una diversa interpretazione del disprezzo che la natura sente per l'infelice, espresso dalla Saffo leopardiana nel candido rivo che disdegnando sottragge le flessuose linfe al lubrico piede, è in questo distico²):

*Ουλαι κακό μου θέλουσι, ή πέτραις καὶ τὰ ξύλα: κι' ἄν ἀκουμπίσω 'στὸ δενδοὶ μαραίνονται τὰ φύλλα.

La spigolatura di motivi antichi passati nella poesia popolare, o meglio, passati dal popolo nell'antica poesia e sopravvissuti nella moderna, potrebbe seguitare per ogni singolo canto. Gli ἄσπρα στήθια e il φεγγαροπρόσωπος della poesia popolare sono l'ἀργύριον πρόσωπον di Agesichora nel Partenio di Alemano; poichè ἄσπρο è tanto bianco quanto argento; e non solo il viso, ma anche il petto è di argenteo lunare:

βάνεις τὸν ἥλιον πρόσωπον καὶ τὸ φεγγάρι στῆθι.

Così gli ἀσπροπόταμοι ricordano le παγὰς ἀργυρορίζους di Stesicoro. La fanciulla che coglie mele e le avventa sull'amato ricorda al Tommaseo (p. 14) la Galatea virgiliana: «Malo me Galatea petit» ma ricorda anche l'epigramma di Platone, τῷ μήλῳ βάλλω σε e il teocriteo (v. 88):

βάλλει καὶ μάλοισι τὸν αἰπόλον ά Κλεαρίστα.

Il clefta morente, che vuole gli facciano nella tomba una finestrina, che ci vengano le occhinere, che lo amarono, a pregargli il perdono di Dio; e l'altro che vuol pure la sua finestra perchè le rondini vengano a portargli la primavera e i rosignoli ad annunziargli il dolce maggio, sono altrettanto gentili, quanto il pastore di Leonida di Taranto che prega i suoi compagni che gli facciano nella tomba sentir le pecore belare e udire il dolce suono della zampogna, mentre il gregge pascola e a primavera gli portino fiori; e sono meno arcadi.

E non solo con poeti greci, ma con latini, con Virgilio, Orazio e Catullo, con italiani, con Dante e Petrarca, potrebbero continuare, i raffronti, alcuni già fatti dal Tommaseo nel suo mirabile commento,

¹⁾ TOMM., p. 45.

²⁾ KIND, p. 122.

³⁾ Antologia palat., VII, 657.

non a prova d'imitazioni, che sarebbe cosa sciocca, ma a dimostrazione che ogni poesia d'arte ha il suo lontano substrato nella poesia del popolo e che tra l'antica e moderna poesia della Grecia, dico quella vera e originale, e non quella della folla degli imitatori del Byron, dell' Hugo, del Leopardi, non c'è soluzione di continuità. E questo e non altro ho tentato dimostrare in questo scritto.

G. MORICI.

IL "SOLON" DEL PASCOLI

Il Solon è tra i più vecchi dei Poemi Conviviali; fu pubblicato, dopo Gog e Magog e Alexandros, nel libro IIII del Convito ¹). Esso trae l'ispirazione da una notizia di Eliano, riferita dallo Stobeo ²), e ricordata dal Pascoli stesso ³): « Solone vecchio voleva imparare una delle odi di Saffo e morire ».

La melica eolica, valicando il mare, si diffonde per l' Ellade; da Lesbo canora, ove, inchiodato sulla cetra, sospinto dal flutto, era approdato il capo armonioso di Orfeo, ucciso dalle donne di Tracia 4), la poesia del sentimento, come nembo di fiori odorosi, si riversa fecondatrice sulla terra di Atene; e un canto di Saffo addolcirà il cuore del vecchio poeta legislatore: del $\mu \epsilon \lambda o \epsilon$ eolico s' impadroniranno poi gli Ioni, come d' una fonte cui attingere e dalla quale prendere vita per la nuova messe di canti, che germina tacitamente nell'anima. Il poema si apre con una lode del canto nel convito. Nei banchetti del popolo greco non poteva mancare la dolcezza del canto 5): il canto era la vita per il popolo ellenico.

¹⁾ Aprile 1895, p. 255. Non nel libro III come erroneamente fu ed è rimasto stampato nelle Note in fondo al volume. Parecchie varianti si riscontrano tra quella pubblicazione e la definitiva; la maggior parte sono di ortografia, altre riguardano nomi propri; due però sono più importanti, ma in queste sostanzialmente il pensiero è lo stesso pure sotto diverse parole. S' intende che le varianti della forma definitiva sono artisticamente migliori. Il titolo era in greco, Σόλων; Convito; Piraeo; prima e gli stormi primi; de la primavera; de l'Aegaeo; la seconda e la terza strofa della prima canzone si leggono così: su le quercie gettasi urlando.... Amore | le mie fibre squassa, o Compagne, corre, | corremi il cuore. | Egli, Amiche, braccia di rose, chiome | di viola, Sole è per me, lucente: | bello sì, ma gelido e bello, come | Sole occidente. Oh! altro; de la gran luce; Onda; scende il Sole ne l'infinito Mare; morte; Ospite; l'amore; È colpa: sei; ne la casa; de l'eroe; de la pectide; de l'ale; Sappho; de la morte.

²⁾ ΛΕΙ., Opera, vol. II, p. 256, ed. Leipzig. 1886; Stobeo (Flor., 29, 58): Σόλων δ ^{*}Αθηναῖος Έξηκηστίδου, παρά ποτον τοῦ ἀδελφιδοῦ αὐτοῦ μέλος τι Σαπφοῦς ἄσαντος ησθη τῷ μέλει καὶ προσέταξε τῷ μειρακίῳ διδάξαι αὐτὸν. ἐρωτήσαντος δέ τινος διὰ ποίαν αἰτίαν τοῦτο ἐσπουδάσειεν, ὅ δὲ ἔφη: « ἵνα μαθὼν αὐτὸ ἀποθάνω ».

³⁾ Lyra, p. xxvi, Giusti, 1911. Si noti la contemporaneità di composizione del Solon e del Commentario premesso alla Lyra, la cui prima edizione è del 1895, e nel quale sono parecchi spunti che si trovano in questo poema.

⁴⁾ FANOCLE: fr. sulla morte di Orfeo (tr. in Romagnoli, Mus. e poesia ecc., p. 192, Bari, Laterza).

⁵⁾ Odyss., VIII, vv. 128-130.

Sul piacere del canto nel convito sono famose le parole d' Ulisse. Demodoco ha cantato la contesa di Ulisse e di Achille, e al ricordo l'eroe ha pianto e celato le lacrime. Alla fine di un altro convito, il cieco aedo narra l'impresa del cavallo di Epèo, le prodezze di Ulisse e di Menelao, e l'eroe, che rivive il passato, piange di nuovo e cela il suo pianto: ciò che ai commensali non dà che diletto, a lui non dà che amaro piacere, che gli gonfia il cuore e lo spinge al sollievo del pianto. L'eroe ha ora frenato le lacrime, e prima di narrar le sventure sofferte, così parla ad Alcinoo: « Bello è ascoltare un aedo come questi, simile a un dio nel canto: nulla infatti è più bello, quando la gioia possieda tutta una gente, e i commensali ascoltino in casa l'aedo l' un dopo l'altro seduti, e vicino le mense sian piene di cibo e di carni, e il vino attingendo al cratere lo porti in giro il fanciullo e nelle tazze lo versi; questo nel cuore a me sembra che sia la cosa più bella » 1). L'aedo, bene accolto e onorato da tutti, ornava il convito, lo allietava col canto. Sulla sua presenza ai banchetti e l'accoglienza che gli vien fatta, leggiamo in Omero i versi che sono un mirabile quadro, parafrasati finamente dal Pascoli²): «Il Keryx, se egli era cieco, lo conduceva in mezzo dei convitati, lo appoggiava ad una colonna, lo faceva sedere sullo sgabello e gli appendeva a un chiodo sopra la testa la phorminx squillante, mostrandogli come prenderla con la mano, quando fosse venuta l'ora: intanto gli collocava avanti la bella mensa e un canestro, una coppa di vino, che ne bevesse quando volesse il suo cuore. E quando era sazio il desiderio del bere e del mangiare, allora la Musa (dea invisibile) lo eccitava a cantare le glorie dei forti, κλέα ἀν- $\delta\varrho\tilde{\omega}\nu$, o gli amori e i dolori degli dei ». E il canto scendeva dolce nel cuore dei convitati, che non si saziavano di ascoltarlo, e saliva fino alle stelle 3).

* *

Come parecchi altri poemi che s'ispirano a fonti classiche, il Solon è composto in endecasillabi sciolti; ma vi troviamo anche un altro metro, che si addice assai bene allo spirito del poemetto. Le parti narrative, dialogate e descrittive sono in endecasillabi ⁴), le « canzoni oltremarine », che la « donna di Eresso » canta, sono nel metro caro alla poetessa di Lesbo. Canzoni di Saffo non dovevano essere composte che in strofe veramente saffiche : e il Pascoli ha riprodotto esattamente questo metro, adattandovi pure la rima. La saffica del tentativo carducciano, rimasta ormai celebre, il Pascoli l'aveva usata già prima, e la usò anche dopo, in molte poesie ⁵), ma, componendo con spirito greco, ha voluto che a questo rispondesse lo stile, perchè l'armonia ne risultasse completa; e traducendo le due eterne

¹⁾ Odyss., IX, vv. 3-11. Il P. facendo le lodi del canto, ha avuto presenti questi versi, che l'autore, ferse un rapsodo, del famoso "Ησιόδου καὶ "Ομήρου ἀγών ha cuciti (dal 6-11) nel suo canto. Vedi tradotto dal P. in Trad. e Rid., p. 99.

²⁾ Odyss., VIII, vv. 80-93; 620-24 PINDEM.; PASCOLI, Epos, p. XXI.

³⁾ Odyss., VIII, vv. 117-20 PINDEM.

⁴⁾ Sono tre lasse di 15 endecasillabi sciolti; dopo il verso 10 ° della terza lassa, è posta la prima canzone saffica, dopo il 13 ° la seconda: le due canzoni sono di cinque strofe ciascuna.

⁵⁾ Vedi Myricae: Campane a sera; Ida e Maria; La civetta. — Odi e Inni: La lo-dola; Al corhezzolo ecc.

odi di Saffo 1) ed altre poesie, o riducendo, ha sempre voluto tener fede a questo ideale della sua anima canora. Ed egli sì lo poteva, il conoscitore sapiente, l'esperto d'ogni musicalità e d'ogni sfumatura ritmica del sentimento, il grande fanciullo che sapeva vedere e far vedere. Il verso saffico, come altre forme classiche, era stato riprodotto fedelmente e felicemente da poeti stranieri, nutriti e pervasi dello spirito e della bellezza ellenica: per ricordarne qualcuno, il Platen e lo Swinburne. Da noi, si sa, non erano stati che esperimenti più o meno fortunati, accolti più o meno bene, quando non erano condannati senz'altro in sul nascere, come qualche letterato, e non disprezzabile poeta, faceva 2). Ma essi preludevano a un rinnovamento, o meglio erano l'espressione di un potente desiderio dello spirito: e al rinnovamento avviavano, e il desiderio era quello di dare nuova aria pura alla Musa giacente anemica « sul giaciglio de' vecchi metri » 3). Il rinnovamento venne e s' impose trionfatore col Carducci ; fra tutti i metri bene riprodotti però, quello che ne uscì inesatto e rimase tale fu il saffico; non era stato colto interamente nella sua essenza formale, nel suo ritmo. Lo rimproverava, con legittima, ma esagerata superbia, il Mommsen al Carducci 4): «Tentate pur! Saffo mai non fia vostra» e ciò, diceva lo storico tedesco, perchè la metrica italiana è priva di spondei. Se il rimprovero poteva avere una ragione, l'affermazione era troppo sconsiderata. La poesia tedesca aveva colto bene la cadenza del metro saffico, la poesia italiana non aveva saputo coglierla bene, ma non già che non potesse coglierla mai: non era quistione di spondei. Il Pascoli, presentando allo storico tedesco le due canzoni del Solon, poteva pregarlo di volersi sinceramente ricredere 5). Il Carducci, nel riprodurre il metro saffico, si basò evidentemente sui poeti latini, e particolarmente su Orazio; egli mantiene in generale la cadenza e gli accenti dell'ordinario endecasillabo sulla 4ª 8ª e sulla 10ª, conserva la cesura semiquinaria, che Orazio trasportò nel saffico dall'esametro e che fu conservata dai poeti posteriori, ad eccezione di Seneca; il Pascoli attinse alla fonte più pura, e così accentua tutte quelle sillabe che nel verso greco sono in arsi, la 1ª, la 3ª, la 5ª, l'8ª, la 10ª, mantiene il dattilo al terzo posto, e non osserva la cesura comune dopo la quinta sillaba, perchè essendo il κῶλον Σαπφικὸν ἑνδεκασύλλαβον « una serie unica, non ha nei Greci alcuna cesura stabile » 6). La saffica italiana come l'ha riprodotta il Pascoli conserva, dunque, il ritmo delicato, vario e suggestivo della saffica greca; il Pascoli aveva chiesto all'immortale poetessa che glielo cantasse piacevolmente nel cuore.

¹⁾ Trad. e Riduz., pp. 100-101. «Leggiamole — scrive — in quella loro molle cadenza trocaica, alla quale la nostra lingua non dovrebbe, per sua natura, essere così nemica ». Lyra, p. xxv.

²⁾ G. ZANELLA, Storia della lett. italiana ecc., pag. 27, Vallardi.

³⁾ G. Orsini, Fra terra ed astri, p. 3, Treves, 1914.

⁴⁾ A. GALLETTI, La poesia e l'arte di G. P., Formiggini, 1918, p. 237.

⁵⁾ A compimento di quanto si è detto, queste parole del Galletti, op. cit., p. 238: « La delicata e alata cadenza del verso che in pochi frammenti ci ha tramandato la preghiera e il gemito di quella vittima armoniosa di Afrodite la quale ebbe in dono dagli Dei chiome di viola ed una passione immortale, è tutt'altra cosa da quella dell'endecasillabo carducciano. Il Pascoli l' ha saputa cogliere e fermare mirabilmente nelle strofe dei due canti che la 'femmina di Eresso' ridice al vecchio Solone ». Il Galletti riporta qui, come pure a p. 226: «femmina di Eresso» invece di «donna di Eresso».

⁶⁾ F. ZAMBALDI, Metrica ecc., Torino, Loescher, 1882, p. 392.

Nel Solon, forse meglio che negli altri poemi, si rivela l'arte di questo mago della poesia. Di quest'arte egli ci ha detto il faticoso e gioioso travaglio insieme, sin dalle prime note del suo canto sicuro; chi non ricorda Le gioie del poeta e i versi del Contrasto cesellati come un lavoro grazioso di orafo, sottili e iridescenti come una fragile anfora di Murano?

Quale sia l'impressione che dànno gli avanzi della poesia di Saffo è stata descritta da molti: «È un giardino devastato dalla tempesta. Ma sul terreno, divelte, gualcite, infuse nel musco, che corolle meravigliose», scrive, in una visione gentile, il Romagnoli 1); e con una visione triste, compassionevole e dolce di spirito greco, come ne parla, con amorevole delicatezza, il Poeta: «E quale incanto a un'occhiata che si getti sui frammenti di Sappho la bella. Essi dànno l'immagine d'una rovina d'un bel tempio antico: due sole statue sono intere o quasi; del resto rimane qualche capitello, qualche pezzo di fregio, qualche scheggia di bassorilievo, una mano, un piccolo piede; tutto a terra. Tra l'edera e i rovi essi biancheggiano, e gli usignoli hanno posto qua e là il loro nido di foglie secche » 2). E continua parafrasando alcuni frammenti, e i più noti traducendo, con sentimento squisito, pieno di un soave profumo femminile.

E il Pascoli ha operato «il miracolo» in questo poema di passione, di speranza, di luce; ha colto di tra l'edera e i rovi, con religiosità, alcuni di quegli avanzi vetusti per farne una piccola statua perfetta; ha sentito nella sua anima il loro fascino eterno e il profumo che essi conservano, come una fiala conserva l'aroma primitivo; ha palpitato dei loro palpiti, tremato del loro tremore indefinibile e dolce; ha pianto del loro pianto e sperato della loro speranza; ha compreso col cuore commosso la loro voce di passione e di morte; ha sentito la seintilla inestinguibile di vita che essi racchiudono, e mettendoli insieme ha dato loro una vita più piena e possente. Come l'operaio da informi pezzetti di vetro crea l'ampolla perfetta, fragile ed iridescente, così il Poeta, spirando su questi frammenti l'alito della sua anima commossa, li compone per sempre in un'armonia stupenda, in una nitida visione, palpitante di vita.

* *

Siamo in casa di Phoco ateniese ³). Il banchetto, dato per celebrare le Antesterie, e al quale siede tra i convitati Solone, volge alla fine ⁴). È l'ora in cui s' intrecciano i dilettosi conversari, come nel *Convito* platonico; l'ora gioconda in cui, sopite le cure, si fa più vivo lo scambio di motti salaci e il riso prorompe dal cuore sincero ed allegro; l'ora più lieta in cui piace ascoltare, con

¹⁾ ROMAGNOLI, La lir. gr., p. 43. Firenze, A. Quattrini, 1913.

²⁾ Lyra, p. XXIV.

³⁾ Di questo Phoco sappiamo che a lui Solone indirizzò una poesia in tetrametri giambici, della quale rimangono alcuni frammenti. Vedi BERGK, *Poetae Lyrici graeci*, Editio quarta, vol. II, p. 53, Lipsia, 1882.

⁴⁾ Il Pascoli ha trasformato alcuni elementi della notizia di Eliano: il banchetto non è in casa del nipote di Solone, e chi canta non è il nipote stesso di Solone, ma una concittadina di Saffo.

strana e infinita dolcezza, un canto che cerchi in tutti i recessi dell'anima e ne faccia vibrare le innumerevoli corde.

L'epos in Grecia è sfiorito; nuovi canti, che chiudono fremiti di vita personale, varcano i mari; e la nuova voce è ascoltata, ricantata, nella commozione che scuote sin nel più intimo l'anima. «Il mondo eroico — scrive il Pascoli — non attrae più i Greci, che sono più affaccendati, appassionati, travagliati dalla vita reale. La poesia, più necessaria che mai perchè ella è conforto, risuona più specialmente nei convivii, dove l'uomo o dimentica i suoi mali o si fa più forte contro essi, o si lascia da essi commuovere sino alle lagrime e al canto » 1).

Bello, osserva il poeta ateniese, è l' udir nel convito ²) il cantore, cui un dio invisibile ispira; bello godere del suono che è pianto del querulo auleta, poi che quel dolore sospiroso ti si muta nel cuore in tua felicità. Ecco affermata ancora una volta la sovrumana potenza della poesia, quello di cui essa consta, quello che essa produce. Poesia quasi sempre è dolore, anche se di quel dolore che poi non duole; i canti più belli hanno sempre un velo di pianto; essi portano a volte perfino gocce di sangue. E i canti, anche se tristi, hanno una strana dolcezza, « perchè il dolore del poeta è di così mirabile natura che anche quando il suono ne è triste, l'eco ne è dolce » ³).

Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur. Mais, pour en être atteint, ne crois pas, ô poète! Que ta voix ici bas doive rester muette.

Così parlava, nella *Notte di maggio* la Musa, con voce soave, al poeta addolorato ; e aggiungeva :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux. Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots ;

e consolando, cantava del pellicano che ai suoi nati,

Pour toute nourriture il apporte son coeur,

e consolando, ammoniva:

Poète, c'est ainsi que font les grands poètes, Ils laissent s'égayer ceux qui vivent un temps; Mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes Ressemblent la plupart à ceux des pélicans.

An about the continuent out; But it is, but in office

« Tu bibis, ipse gemo » mormora con sua tacita gioia affettuosa, nella nera notte stellata, la fonte solitaria, e con la fonte il Poeta.

1) Lyra, p. XVII.

2) Per l'espressione avanti mense piene | di pani biondi e di fumanti carni, il GAN-

DIGLIO ricorda SENOFANE, I, v. 9. Vedi anche Lyra, p. XXI.

³⁾ Pascoli, *Pensieri e Discorsi*, p. 89, Bologna, Zanichelli, 1914; e parlando ancora del Leopardi, aggiungeva: « Ma dei poeti grandi come sei tu, è somiglianza col frumento della terra che solo dopo battuto e franto, dà il pane di vita ».

* *

Al Savio poeta-legislatore di Atene, Phoco ricorda un pensiero di alcuni suoi versi, dettati quando la vita era per lui amore, spensieratezza composta, azione 1); tutto quello che fu, e fu tanto caro, ora non può essere più; la vecchiaia ha spento quei desiderî, e ne ha lasciato ricordi e rimpianti. E così Phoco riprende i versi dell'amico, risalendo da ciò che questi disse in principio a ciò che disse poi in ultimo:

Ora te nè lontano ospite giova nè, già vecchio, i bei cani nè cavalli di solid'unghia, nè l'amore, o savio.

La vecchiaia non può godere più di queste cose; ad essa non rimangono che due soli conforti: il vino che scioglie le cure, il canto che addolcisce il cuore; il simposio e la cetra:

più vecchio il vino e più novello il canto.

E « il canto più novello » riusciva a tutti gradito ; lo ricordava alla madre piangente il saggio Telemaco :

E non ha torto costui di cantar la sventura de' Danai, chè delle tante canzoni più lodano gli uomini quella che, sia qualunque, a chi ode, risuona a l'orecchio più nuova ²).

Sono giunte al Pireo, continua Phoco, a traverso il mare abbonacciato, e col garrulo saluto delle prime rondini, due canzoni novelle; sono giunte da Lesbo, dall' isola « più musicale di tutte », portate da una donna di Eresso, la città sonante delle melodie di Saffo. All'annunzio lieto, il poeta saggio è preso da un desiderio vivissimo, come colui che sa quale dolcezza di canti si effonda oramai da quell' isola felice, e con impazienza risponde all'amico:

Apri alla rondine, o Phoco, apri la porta 3).

E intanto che Phoco accoglie l'esortazione del Saggio, dal doglio fumoso si spilla il vino più vecchio e più dolce, riposto per le feste che celebrano il rifiorir della terra.

¹⁾ Questi versi, che il P. traduce quasi interamente, si leggono nei fr. di Solone : BERGK, op. cit., fr. 23, vol. II, p. 49.

²⁾ Odyss., I, vv. 349 e sgg.; e Pascoli, Tr. e Rid., p. 52.

³⁾ Le parole di questa esortazione sono quelle del ritornello del noto canto popolare della rondine, che i fanciulli cantavano al ritorno della gentile messaggera «portante le belle stagioni e i begli anni : ἄνοιγ', ἄνοιγετὰν θύραν χελιδόνι» (BERGK, op. cit., vol. III, pp. 671-72). Il P. in Chelidonismos : Carmina, Zanichelli, a cura del PISTELLI, dà di questo canto una parafrasi : vv. 85-102 : «Adest, adest hirundo!» ecc. E lo traduce e lo parafrasa anche in parte nel canto dei marinai ne L'ullimo viaggio.

* *

La cantatrice entra, ed entra con lei e si diffonde per la sala la luminosità primaverile del cielo e la brezza odorante di salsedine dell' Egeo; tutto l'incanto ineffabile del cielo e del mare orientale; la poesia è anche luce, aria, vita

Ella sa due canti, sulle due sole cose belle che ha il mondo: l'amore e la morte. Non sembri strano che poesie di tale natura vengano ora cantate nei simposii: trionfa la lirica eolica. « Nelle poesie simpotiche entrava spesso l'amore, come nelle amorose il simposio; e se il pensiero della morte entra nella dolce melodia del simposio amoroso, come ne viene cacciato dalla gioia del vivere! » 1).

E la cantatrice entra pensosa; non parla; Phoco le porge uno sgabello e una coppa, come sempre al cantore in Omero. Ella siede, reggendo sulle ginocchia la péctide, e si apparecchia a cantare.

Entrò pensosa; e Phoco le porgeva uno sgabello d'auree borchie ornato ed una coppa. Ella sedè, reggendo la risonante pèctide; ne strinse tacita intorno ai còllabi le corde; tentò le corde fremebonde, e disse:...

Quale scena vivissima, in pochi versi mirabili, piena di motivi interiori. I vari momenti sono colti tutti e tutti espressi, altri balzano da essi. La cantatrice ci appare in tutta la sua figura, in tutti i suoi atteggiamenti, in tutta la sua anima. Essa è in piedi, nella sala, pensosa ; i due canti che porta nel cuore la posseggono tutta, con la loro passione, con il loro ritmo soave; essa siede, reggendo la pèctide risonante, ne stringe taciturna e ne tende le corde: ella ascolta già nella sua anima le parole e le note delle canzoni suggestive, e forse nulla vede se non le sue immagini, e nulla ode se non la voce che dentro le risuona. La sala del convito si è fatta silenziosa : è il silenzio di chi intende la religiosità che pretendono la musica e il canto, prorompenti dal fondo dell'anima: sembra che la cantatrice pensosa abbia comunicato ai convitati qualche cosa del suo mondo interiore. Ed ecco ella tenta le corde: sono due tocchi, due fremiti (il verso infallibile riproduce stupendamente e l'immagine e il suono: tentò le corde fremebonde); e le note si liberano melodiose dalle corde che palpitano dei palpiti di colei che canta, e il canto si sprigiona dall'anima, seguendo nelle variazioni del ritmo gli affetti più dolci e più tristi, le sfumature più arcane del cuore.

Splende al plenilunio l'orto; il melo trema appena d'un tremolio d'argento....

Nei lontani monti color di ciclo sibila il vento.

Mugghia il vento, strepita tra le forre, su le quercie gettasi.... Il mio non sembra che un tremore, ma è l'amore, e corre, spossa le membra!

¹⁾ Lyra, pp. XXIV e XXVIII.

M'è lontano dalle ricciute chiome, quanto il sole : sì, ma mi giunge al cuore, come il sole : bello, ma bello come sole che muore.

Dileguare ! e altro non voglio : voglio farmi chiarità che da lui si effonda.

Scoglio estremo della gran luce, scoglio su la grande onda, dolce è da te scendere dove è pace : scende il sole nell'infinito mare ; trema e scende la chiarità seguace crepuscolare.

Nelle prime due strofe sono armonicamente fusi frammenti ed immagini che colgono interamente l'anima contemplativa e appassionata della poetessa di Lesbo, la caratteristica della sua arte, quello che, con una parola dai significati più vari, può chiamarsi il suo romanticismo. Se ella è la poetessa della passione, non è meno però la poetessa del sentimento immediato, profondo, intimo della natura; sono pitture incantevoli, immagini plastiche stupende. Se contempla notti stellate o plenilunii sereni, se ascolta, nei notturni silenzi altissimi, le voci eterne delle acque e delle frondi o guarda, in un desiderio che consuma, la luna e le Pleiadi tramontanti, se vede sbocciare Espero in cielo o parla al creato, sempre ella è in intensa ineffabile comunione con la natura e con le cose.

Quali pitture di notti lunari; che paesaggio incantevole in questi versi!

Qual poi che il sol dileguasi La rosea faccia della luna appar, Che vince tutti gli astri; e il lume domina Sulle campagne floride Insieme e sulle salse onde del mar ¹);

e forse qualche poeta in tempi piuttosto vicini a noi ha espresso con una immagine così plastica e con tanto accoramento lo spasimo dell'anima, nella notte silenziosa, come nei versi seguenti:

....ed i miei gemiti La notte tutta orecchie Coglie e ricanta inascoltati al mar....²).

Il primo verso del canto, sopra tutti gli altri frammenti, in cui è un tocco di paesaggi lunari, ci richiama il fr. 3 e specialmente il verso : ὅπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη γᾶν.... ἀργυρία, e il « melo che trema appena d'un tremolio d'argento », sotto il blando lume di luna, ci ricorda che i meli furono cari alla gentile poetessa (in essi ha spesso simboleggiato le immagini più squisite e i sentimenti più delicati d'amore), e ci ricanta i versi tutti frescura e infinita malia del fr. 4, tradotto soavemente dal Pascoli : « Intorno il vento fresco sussurra tra i rami del melo, e allo stormir delle foglie fluisce il sonno profondo » ³). Il

¹⁾ Fraccaroli, 1 lirici greci (Poesia melica), p. 212, Torino, Bocca, 1913.

²⁾ Ibidem. I versi di questo fr. il P. non li conosceva quando compose e pubblicò il poemetto: il fr. fu difatti scoperto parecchi anni dopo in un papiro del Museo di Berlino: e il P., pensando al suo Solon, se ne dovette compiacere.

³⁾ I fr. sono citati dall'ediz. del BERGK, vol. III; Lyra, p. XXV.

fr. 42, il 40 e alcuni pensieri della celebre ode sui turbamenti e gli effetti di amore formano il contenuto degli ultimi due versi della prima strofa e di tutta la seconda. « Amore mi scorre il cuore, vento che nel monte si gettò sulle quercie 1); Amore che scioglie le membra di nuovo travagliami — Amaro e dolcissimo non resistibile rettile » 2); e l'ultima strofa dell'erotica celebre:

e il sudore sgocciola, e tutta sono da tremore presa e più verde sono d'erba, e poco già dal morir lontana, simile a folle ³).

L'accento tenue in Archiloco, più vivo ma sempre di sfuggita nella poesia triste e sconsolata di Mimnermo, prorompe in tutta la sua umanità, traboccante di passione, dal cuore di questa donna tutta sentimento, che Strabone chiamò « una cosa meravigliosa » e che non a torto fu detta la decima Musa. La predilezione che ha Saffo per i suggestivi paesaggi notturni, effusi del lume di luna, fu colta dal Leopardi ed espressa nei versi coi quali incomincia quella poesia di supremo dolore disperato, l' Ultimo canto di Saffo; e anche allora, e specialmente allora che alla poetessa non « arrideva » più « Spettacol molle ai disperati affetti ».

« Mugghia il vento, strepita tra le forre — su le quercie gettasi.... »; vento che nei monti lontani squassa le chiome alle quercie è l'amore, la passione che agita e scuote sin dal profondo l'anima, canta la « chiome di viola », e canterà poi anche Ibico, con intensità di passione minore e con diversa dolcezza ⁴). L'amore che spossa le membra è ora lontano, quanto il sole; sì, ma come il sole giunge al cuore e lo riscalda: è bello, ma bello come sole che muore, più affascinante di quello che nasce, e in cui l'occhio può fissarsi a contemplarlo; bello, come sole che muore, che sempre più fugge, sempre più dilegua, mentre vorremmo fermarlo in quella plaga cromatica di cielo. In questa visione del sole che muore è pure tanta parte del fascino del canto.

L'amore invoca ora la sua sorella, la morte. Dileguare! Ecco il desiderio dell'annullamento per l'amore nell'Amore. Senza questo, la vita è niente; e per esso si getta anche la vita. « Poichè la vita che è senza l'aurea dea dell'Amore! Oh! morire, quando non siano più per noi i suoi doni », cantava alla sua dolce Nanno, Mimnermo 5). Chi ama ardentemente non desidera che annullarsi nella persona amata, vivere solo per essa, cioè della sua vita. E altro non vuole la poetessa della passione, e con lei chi in altri trova la sua ragione di vita. « Voglio farmi chiarità che da lui si effonda »: da lui, dall'Amore la vita e la luce. Scoglio ultimo della gran luce del mondo, scoglio, che ti levi sulle acque, è dolce da te scendere a trovar la pace nel mare, ove scende il sole, l'amore; ove io voglio scendere

¹⁾ BERGK, op. cit., fr. 42; trad. PASCOLI, Lyra, p. XXV.

²⁾ Ibid., fr. 40; trad. FRACCAROLI, op. cit., p. 216.

³⁾ Ibid., fr. 2; PASCOLI, Trad. e Rid., p. 101.

⁴⁾ BERGK, op. cit., vol. III, fr. 1, pp. 235-36. Se meno intenso, meno immediato, meno plastico, il fr. di Ibico è anche bello per altri rispetti: per il contrasto tra la prima e la seconda parte, la serenità, la primavera, la quiete, e l'agitazione, il verno, il turbamento insano; per i due diversi paesaggi coi quali confondono la loro vita interiore le anime che li abitano. Vedi anche FRACCAROLI, op. cit., p. 259.

⁵⁾ BERGK, MIMNERMUS, op. cit., fr. 1, vv. 1-2; trad. PASCOLI, Lyra, p. XX.

«chiarità dell'amore » come nel mare scende, tremando di piacere, la chiarità crepuscolare, che segue colui dal quale essa si è effusa. Quale modulazione di ritmi, quanta dolce tristezza e desiderio, quale quadro stupendo e grandioso d'un tramonto incantevole, quali fremiti d'infinito, nell'ultima strofa:

dolce è da te scendere dove è pace : scende il sole nell'infinito mare ; trema e scende la chiarità seguace crepuscolare.

La pausa dopo il te, e il dattilo meraviglioso scendere ci dànno la sensazione di un vuoto improvviso, di un inabissarsi, di uno sparire nel nullà; l'ultimo verso, oltre ad un fatto fenomenico, contiene delle comunioni misteriose del nostro essere con la natura; in quel trema e scende ci sembra di sentire scendere la chiarità crepuscolare, come il Poe diceva di sentire l'ombra cadere quando il giorno moriva.

Alla fine della quarta strofa e al principio della quinta, la poetessa dà lo spunto donde trarrà origine la nota leggenda della sua infelice fine. E così doveva essere nei suoi versi. Qualche accenno alla rupe di Leucade e la sua forte passione d'amore dovevano dare alla malignità antifemminista della commedia attica, da Antifane a Difilo a Menandro, larga materia di riso; e la favola stessa degenerò anche tra i comici, e più ancora dopo, sì che l'alessandrino Ermesianatte nel suo « catalogo d' innamorati » fa Alceo ardente « per gl' inni della rosignoletta » e rivale di Anacreonte, che gareggiava anche lui (non era forse ancor nato) « per la fanciulla eletta tra le soavi Lesbie ».

La stessa scena di Saffo che, deliberata di morire, parla alla natura del suo intimo affanno, è nel canto straziante del Leopardi: il gemito accorato prima di attuare il pensiero liberatore:

Morremo. Il velo indegno a terra sparto Rifuggirà l'ignudo animo a Dite, E il crudo fallo emenderà del cieco Dispensator dei casi.

La prima canzone è terminata. La Morte è questa! esclama il vecchio Solone; è l'Amore questo, risponde la donna: il saggio ha errato, credendo canto di morte, quello che è canto d'amore; o meglio non ha inteso, egli già vecchio, che il canto d'amore è spesso un canto di morte; non ha compreso che l'amore si risolve a volte in un desiderio di morte: glielo ricorda la cantatrice, che parla col cuore e con la passione di Saffo. È il pensiero che pervade l'Ultimo canto di Saffo, anch' esso canto d'amore e morte, e che il Leopardi aveva espresso, scrivendo alla Fanny nell'agosto del '32: « E pure certamente l'amore e la morte sono le sole cose belle che ha il mondo, e le sole solissime degne di essere desiderate »; è il pensiero che detterà la lirica squisita e potente di affetti: Amore e Morte. Ricordiamo quei versi:

Quando novellamente
Nasce dal cuor profondo
Un amoroso affetto,
Languido e stanco insiem con esso in petto
Un desiderio di morir si sente.

E parafrasando, così il Pascoli scrive nel suo discorso sulla « Ginestra »: « solo con quel pensiero (d'amore) la vita poteva vincere in gentilezza la morte.... sebbene quanta, per quello, era pur la gentilezza del morire ».

* *

Il canto ricomincia: due accenni, due tocchi e il preludio intona il ritmo di prima.

Togli il pianto. È colpa! Sei del poeta nella casa, tu. Chi dirà che fui? Piangi il morto atleta: beltà d'atleta muore con lui. Muore la virtù dell'eroe che il cocchio spinge urlando tra le nemiche schiere; muore il seno, sì, di Rhodòpi, l'occhio del timoniere; ma non muore il canto che tra il tintinno della pèctide apre il candor dell'ale. E il poeta fin che non muoia l'inno, vive, immortale, poi che l'inno (diano le rosee dita pace al peplo, a noi non s'addice il lutto) è la nostra forza e beltà, la vita, l'anima, tutto! E chi voglia me rivedere, tocchi queste corde, canti un mio canto: in quella, tutta rose rimireranno gli occhi Saffo la bella.

In questa seconda canzone i frammenti e le reminiscenze di Saffo sono minori di numero, ma tutti hanno un motivo comune, costituente la parte centrale del canto, e intorno al quale sono pensieri ed immagini tolti al mondo greco.

Come il primo era il canto d'Amore nella morte, così questo è il canto

di Morte per l'immortalità.

Il primo verso e mezzo ricorda le parole che Saffo rivolgeva alla figlia, secondo Massimo Tirio, rimproverandola, come Socrate rimproverava Santippe, perchè piangeva la sua morte vicina; ma forse la poetessa parlava a quanti l'avrebbero pianta, morta:

'Αλλ' οὐ γὰο θέμις ἐν μοισοπόλφ οἰκία θοῆνον ἔμμεναι· οὐκ ἄμμι ποέπει τάδε: 1)

questa ultima parte del fr. è ripresa nelle parole: « diano le rosee dita pace al peplo, a noi non s'addice il lutto ».

« Chi dirà che fui ? » Chi può dire che il poeta non è più, anche morto, se il suo canto e la sua memoria vivono nei posteri? « Di me credo anche poi qualcun fia memore », ci lasciò scritto la gentile poetessa ²). Tutto ciò che è corporale,

1) BERGK, op. cit., fr. 136.

²⁾ Ibidem, fr. 32. Trad. FRACCAROLI, op. cit., p. 215.

che viene dal corpo, tutto muore col corpo; e questo sì, si può piangere. Bellezza vigorosa d'atleta muore con lui; la forza gagliarda dell'eroe, che, lanciando l' urlo di guerra, si scaglia contro il nemico (chi non ricorda gli eroi di Omero?) muore con lui; sfiorisce e muore anche ciò che in un'ebbrezza di sensi e per qualche lasso di tempo sembra non debba sfiorire e morire: il florido seno piacevole e la bellezza rosata del corpo; muore Rhodòpi 1), il viso di rosa, la bellezza perfetta; si spegne con lui l'occhio vigile e acuto del timoniere; ma il canto che s'alza nitido e puro non muore, e con il canto il poeta: e finchè il canto vivrà, vivrà di quella forza, di quella beltà, di quella vita, di quell'anima anche il poeta. E la poesia ha virtù taumaturgiche: per essa il poeta rivive ed appare in tutta la sua figura, come lo conoscemmo, come lo amammo, come se lo figurò la fantasia e il cuore. La sua voce eterna plasma l'immagine eterna.

L'ultima strofa è una visione gioconda, un'apoteosi di bellezza immortale:

E chi voglia me rivedere, tocchi quese corde, canti un mio canto: in quella, tutta rose rimireranno gli occhi Saffo la bella.

E «Sappho la bella non è morta, e non morrà mai » ²). Che non sarebbe morta del tutto lo ricordava, con orgoglio cosciente, rivolgendosi, secondo riferisce Stobeo, ad una donna ignorante: « Morta tu giacerai, una volta; e memoria di te non sarà nè allora nè poi; chè non sei partecipe delle rose della Pieria; e anzi oscura nelle case dell' Invisibile andrai coi ciechi morti svolazzando » ³). Saffo vive bella nella memoria dei posteri, bella come la chiama Platone ⁴). Che se non fu così bella come dice il filosofo greco, non fu certo brutta e infelice come la rese la commedia, che le intessè la leggenda: « ancorchè non bella dovette essere amabile e graziosa » dice il Leopardi ⁵), ed è forse giudizio esatto, se Alceo la chiama pura, e dolce-ridente, se bella la dice Platone e ripetono altri, se Massimo Tirio afferma che ella era piccola e bruna. Ed ella è viva per noi nella sua passione, nella sua tenerezza, nei suoi affetti trabocçanti, attraverso i frammenti che emanano un delicato profumo femminile, un fascino pieno di soavità e d'incanto, che ce la rendono, come doveva essere veramente, piacevole e cara, simpatica e dolce.

È il pensiero dell' immortalità per mezzo della poesia che viene dunque affermato in questo canto di morte, in quest' ultimo canto di Saffo: è l'esaltazione della poesia su tutte le caducità della vita: del canto che sopravvive alla morte. È il pensiero di cui avranno coscienza i più grandi poeti. Nota giustamente lo Zilliacus ⁶): «L' idée du monumentum aere perennius que le poète

¹⁾ Bellissima giovane tracia, riscattata e amata da Carasso, fratello di Saffo, e divenuta poi cortigiana famosissima. Saffo biasimò il fratello di questo amore. Vedi *Pap. Oxyrh.*, 7; EROD., II, 135: ATHEN., XIII, 596 B-D.

²⁾ Lyra, p. xxv.

³⁾ BERGK, fr. 68. Trad. PASCOLI, Lyra, p. XXV.

⁴⁾ Phaedr., p. 235 D.

⁵⁾ I canti di G. Leopardi per cura di M. Scherillo, Milano, Hoepli, 1911, p. 361.

⁶⁾ E. ZILLIACUS, Giov. Pascoli et l'antiquité, Helsingfors, 1909, p. 15; al quale rimandiamo per alcune citazioni delle fonti.

se dresse à lui-même dans son oeuvre, l'idèe que le chant a le pouvoir de donner l'immortalité au poète et à celui qu'il chante, a toujours été un des lieux communs les plus courants de la poésie antique à toutes les époques, de Pindare et Théognis à Properce et Martial, du fier μνάσεσθαί τινά φαμι καὶ ὕστερον ἄμμεων de Sappho jusqu'au non omnis moriar où Horace esprime la conscience de son mérite » ¹). E il Keats colora nobilmente questo pensiero rella bellissima Ode a un usignuolo; e il Pascoli, ancora una volta, ne pervade il suo Inno a Verdi.

Il vecchio Solone poeta può desiderare di apprendere il canto e morire; egli per quel canto sa ora che non sarà morto per sempre.

LETTERIO FUCILE.

L'"AEQUUS ANIMUS" DI ORAZIO

S'è oramai d'accordo nel ritenere come carattere principale della classicità d'un artista l'armonia, l'equilibrio, τὸ μέσον; e non importa, si dice, che molti poeti abbiano raggiunto la perfetta calma solo elevandosi nella sfera dell'arte dalle affannose contingenze della vita pratica, giacchè il travaglio, che non seppero domare in questa, composero e fissarono in quella, « idoleggiando » ed esprimendo l'intuizione in una forma compiuta, eterna.

Senonchè tale distinzione, se può appagare il critico che senz'altra preoccupazione vuole sceverare col suo esame l'arte dalla non-arte, lascia insoddisfatto (e già alcuni segni di codesta insoddisfazione si mostrano all'orizzonte della critica militante) chi vuole rendersi conto del processo mediante il quale l'opera si è resa autonoma e sottratta per sempre al suo autore, mentre l'animo di lui continua a restar preso nei ceppi della realtà empirica, tutt'altro che armonica e serena.

La domanda che ci assale appena cessata la contemplazione (che cosa rappresenta nell' intera umana personalità dell'artista quel momento di essa che è l'opera d'arte?), sia pure considerata nulla e messa a tacere in sede estetica, non lascia però di esistere e di tormentarci; e, pur essendo sicuri che ad un simile quesito non si potrà mai dare la giusta risposta, — per la semplice ragione che se ne daranno infinite, ognuna delle quali, e foss'anche a rispondere l'artista stesso, sarà valevole esclusivamente per chi l' ha data —, noi ce lo poniamo incessantemente: altra prova di quell' irrazionale che domina tutte le cose umane, così brillantemente teorizzato dal Rensi.

Il problema della personalità dell'artista, — sempre interessante, come dimostra l'avidità mai spenta con cui sono accolti epistolarî, autobiografie, diarî, documenti d'ogni genere che aprano un qualunque spiraglio nello svolgersi di essa —, attira e seduce in modo particolare quando, chiuso all'ul-

¹⁾ E più superbamente Orazio manifesta questo pensiero per opera del P. nell'*Ultima* linea, dopo che ha visto il suo nome scolpito in fondo al cippo: vv. 105-107, Carmina, op. cit.

timo verso il volume di Orazio, dopo uno sguardo d'insieme a tutta la sua opera si conclude che veramente egli è uno dei pochi poeti del mondo antico la cui parola possa ancora accompagnare assai da vicino noi moderni presi in un vortice di esigenze ed interessi tanto diversi.

È chiaro che non basta la formula dell'arte come semplice espressione dell'intuizione a dar la chiave di una simile perenne attualità di Orazio; perchè si avverte, d'istinto, che la nostra attenzione va assai al di là dell'immagine poetica, e, sebbene colpita anzitutto da questa, ricerca la causa profonda del suo fascino nella personalità del poeta; e una volta giunta a contatto dell'uomo Orazio scorge illuminata di una luce impreveduta quell'arte stessa che costituirebbe, a dir di alcuni, l'unico fatto degno di esser considerato nella valutazione dell'opera dell'artista.

Che cosa è dunque codesto intimo legame tra la poesia e la personalità di Orazio, da render lui eternamente attuale e presente?

Uomo tra gli uomini, egli ha vissuto la sua vita di tutt' i giorni con perfetta pienezza; ha compiuta intera la sua esperienza di vita, che poi ha deposta con immediata spontaneità nell'opera poetica; e l'equilibrio costante che è nella sua arte non ha mai lasciato l'animo suo. Il senso del bene e del male, tormento delle anime travagliate che non riescono a spiegarsi la ragione dell'uno e dell'altro, fu da Orazio acquistato e mantenuto con sicura tranquillità; ed è così che nella sua opera non s'incontra mai nè il riso sgangherato degli illusi nè il pianto amarissimo dei disillusi, poichè egli ha accettato la vita con la coscienza di tutto ciò a cui va incontro un mortale, solo tenendo fermo nell'intento di mantenere ad ogni costo la padronanza sulle cose senza lasciarsene travolgere, com' ebbe a scrivere nell' Epistola I, 1; ed è anche per questo che la filosofia non lo prese mai stabilmente nelle sue astrazioni e che mai si riposò sulla certezza della verità di una scuola piuttesto che di un'altra, giacchè l'unica scuola che gli sembrasse davvero tale era la vita del mondo nell'immensa varietà dei suoi aspetti.

Questa gli apparve un bene o un male? Nè le espressioni di dolore, che per vero nei suoi versi abbondano, nè quelle di gioia franca ed aperta, che non vi mancano, varranno a farci rispondere risolutamente nell'un modo o nell'altro: vero è che pochi come lui, con la stessa moderazione, seppero e sanno contemperare le du'e opposte visioni delle cose umane in una condotta pratica in cui ambedue stanno, per dir così, allo stesso livello e si alternano, uniformandosi ai casi della vita, senza mai produrre col loro cozzare il violento e disarmonico prevalere dell'una sull'altra.

Non s'è mai chiuso nella «turris eburnea» del saggio che attende solo al perfezionamento del proprio io interiore e che del fluire della realtà fa soltanto oggetto delle sue contemplazioni; anzi ha odiato ed amato assai fortemente, s'è lasciato all'occorrenza investire in pieno dal fuoco della passione, ha caricato d'ingiurie i nemici e detto degli amici soavissime cose. Ma pur nel momento centrale di ogni trasporto d'ira o d'amore serba una limpidezza di visione che gli permette di essere affatto cosciente di quel che fa e di arrivare al punto dove vuole con rettilinea sicurezza; e quel sentire ed agire vigorosamente, ma sempre nei limiti della autocoscienza, è in lui non il frutto di meditazioni filosofiche (delle quali un po' dappertutto nelle sue opere si ride con sottilissimo riso) ma facoltà nativa o, meglio, la nota

dominante, la « forma mentis » che resta immutata in tutte le manifestazioni pratiche del temperamento.

Il precetto per raggiungere la felicità—calma dello spirito, impartito nei primi due versi dell'Epistola a Numicio 1), benchè sembri una sola cosa con l'ἀταραξία degli Epicurei e l'ἀπάθεια degli Stoici, va inteso in Orazio non come l'assoluta separazione da tutte le cose della terra, — ciò che sarebbe inumano, se anche superumano — ma come l'assoluta necessità di non perdere mai il dominio di sè, pure partecipando al bene e al male della vita comune; e questa necessità è avvertita da lui naturalmente, d'istinto, e in conformità di essa egli agisce senza far nessuna violenza al suo carattere, perchè, avendo in sè il perfetto equilibrio, non ha bisogno di cercarlo faticosamente altrove, nella parola e nell'esempio dei saggi.

Noi brancoliamo a tentoni nell'oscura tempesta delle nostre passioni, siamo sbattuti con dolore da un eccesso all'altro, passiamo in un istante dall'esaltazione più immoderata alla più deserta disperazione, e non riusciamo a liberarci da noi stessi se non dopo una lunga durissima esperienza; noi non sappiamo dirigere la rotta del nostro viaggio nella vita, perchè non possediamo la bussola dell'equilibrio. Ma Orazio (e quanto pochi con lui!) conobbe l'unica forma di felicità concessa agli uomini; spiriti simili procedono diritti e sereni, e, quando sono poeti, non soffrono del tragico distacco fra arte e vita pratica che avvelenò l'esistenza mortale di altri grandi, quali ad es. Leopardi e Tolstoi. Il profondo senso di umanità, che sta alla base del loro essere, li fa accorti della miseria spaventosa che attende chi non sappia difendersi dalle «curae edaces»; ed essi, raggiunta la calma interiore, la effondono nelle loro creazioni artistiche, dove il sorriso incoraggiante e la lacrima di compassione stanno ad ogni passo a mostrare come il genio possente, che nella sua olimpicità sembra così lontano dagli affanni della vita quotidiana, ne ha fatto piena esperienza e vuole da questa ricavare, oltre lo « strale d'oro » carducciano da lanciare contro il sole, la parola di fraternità e di amore per gli umani.

Perfino nel riso vivacemente canzonatorio delle *Satire* si fa palese attraverso l'arguta beffa la «aequitas» oraziana, attraverso la sottile ironia si fa strada la visione calma delle cose; ed è il consiglio e l'invito al superamento del travaglio doloroso nell'equilibrio, nella solida stabilità. Ond'è che molti hanno creduto di scorgere nelle *Satire* ed *Epistole* l'intento didattico, il proposito di ammaestrare.

Ma chi ha avvicinato Orazio sa bene quanto poca sia in lui la voglia di montare in cattedra ed imitare i predicatori da strapazzo Damasippo, Stertinio, Davo, Crispino, da lui presi in giro; e si accorge, invece, di trovarsi innanzi a un'anima d'uomo serena, intera e dritta — come l'anima stessa di Grecia e di Roma secondo il Carducci — che ha compiuto il suo viaggio nella vita ed è giunto alla mèta, « ultima linea rerum », con divina equalità e con profonda umanissima comprensione delle cose, effondendo poesia ora velata da una fine mestizia, ora arguta e gaia, a simiglianza di due altri genì italici, Manzoni e Rossini.

¹⁾ Ep. 1-6:

Nil admirari prope res est una, Numici, solaque, quae possit facere et cervare beatum.

"L'ELEGIA SU TARPEA" DI SESTO PROPERZIO 1)

[4, IV (V)].

Il boscoso Tarpeio²), di Tarpea l'iniquo sepolero canto, e le violate balze di Giove antico.

1) La presente elegia, che do tradotta in distici, fa parte di una serie di elegie, comunemente chiamate « romane », colle quali Properzio, in seguito ai ripetuti inviti di Mecenate, si proponeva di dichiarare le antichità religiose o in ogni modo sacre di Roma. Properzio, che chiama sè il Callimaco romano nella prima di queste elegie, ideò il suo piano d'opera sulla scorta degli Αἴτια (un'opera in 4 libri, di scarso valore artistico e densa di erudizione) di Callimaco appunto e in generale della poesia etiologica ellenistica. Ma di questo grandioso disegno il poeta umbro non riescì a dare che brevi linee, forse in seguito a sua morte immatura. Il piano delle elegie romane è dunque quello di causas aperire, ciòè a dire di svelare le origini e le cagioni di nomi e di luoghi sacri : sacra diesque.... cognomina prisca locorum.

Ora questa nostra elegia ha per altior la denominazione di Tarpeio data al monte chiamato poi Capitolino. La rupe Tarpeia, contrariamente a quello che si ritiene, non ha nulla a che fare con l'elegia. La quale è certo fra le più belle che Properzio compose.

La versione che qui si dà della nota leggenda di Tarpea presenta un certo accordo nei particolari con quella tradizionale, che tutti sanno; se ne scosta principalmente per ciò che si riferisce alla causa del tradimento. Il quale, stando alla versione comune, fu originato dal fatto che Tarpea fu presa dalla brama di possedere gli ornamenti che i Sabini portavano al braccio sinistro, mentre secondo Properzio fu per amore di Tazio che la Vergine Vestale tradi i Romani, Un particolare che manca nella leggenda è la definizione precisa del giorno del tradimento. che secondo l'elegia properziana avvenne proprio durante le feste Palilie, cioè il 21 aprile, giorno natalizio delle mura romane. Questo particolare ha molta importanza per noi, che pensiamo che le elegie romane non sono fuori — e vi stanno bene al loro posto — di quel grande movimento della poesia politica latina, che dopo Azio, d'accordo, ma di sincero accordo, con gl'intendimenti di Augusto e de'suoi collaboratori, voleva ricondurre i Romani a quella severità antica di costumi e a quella sincera fede religiosa, che avevano fatto dell'Urbe l'Orbe. In questa elegia Romolo, il re guerriero per eccellenza, è presentato come re eminentemente religioso; infatti egli, pur nelle esigenze di una guerra difensiva, non dimentica di onorare gli dei, nè permette che manchi pur uno alle feste: anche le «excubiae » vengono messe a riposo. Mentre d'altra parte è evidente quanto sacrilega appaia Tarpeia, la quale, come Vestale pur avendo maggiore il dovere di onorare gli dei, s'avvantaggiò invece di una ricorrenza volta a loro onore per offenderli direttamente, lasciando spegnere il fuoco sacro, e indirettamente, consegnando al nemico la città a loro tanto devota. Perciò tutta questa elegia è intonata a un severo ammonimento morale: badate, o Romani, soprattutto la vostra patria e la vostra religione; quali che siano le condizioni per cui e in cui si compie un delitto presto o tardi viene sempre punito: badate o sacerdotesse romane. E allora a Roma la corruzione era penetrata fin anco negli altari degli dei.

La leggenda di Tarpea fu anche trattata, non si sa se prima o dopo di Properzio, dal poeta ellenistico Similo. Cfr. Plutarco, Rom., 17. Vitelli e Mazzoni, Manuale di lett. latina, 1919, p. 370 n. 2; Sanders, in «Historical Sources and institutions», 1904, p. 22. e C. Cessi, La poesia ellenistica, p. 215, 1912.

2) Il testo dice: Tarpeium nemus, ma sta per 'Tarpeium, nemorosum montem' ed è una poetica designazione di tutto il monte, della cui denominazione, come ho detto, l'elegia apre l'aïtior. Cfr. verso 93 e anche il Rothstein (Comm. II), il quale, a torto, insinua il sospetto che colla frase Tarpeium nemus si possa intendere anche il saxum Tarpeium, oltre che il Campidoglio in generale. Una volta per sempre dico come in queste note mi giovo de' resultati a cui son pervenuto in uno studio prossimo alle stampe.

S'alzava un folto bosco 1) nel fondo di verde convalle, su tra le polle fitta stormiva la ramaglia. Sta sotto i rami Silvano che suona la dolce zampogna: invita quivi a bere, quand'arde il sol, le agnelle. Tazio precinge con vallo d'aceri il fonte: con terrapieni argina i fidi campi. Che mai fu Roma quando la tromba di Cure, già presso, facea tremar di Giove, con lungo squillo, il colle? Nel Foro romano dov'ora si dettan le leggi al soggiogato mondo, l'armi brandì il Sabino. Erano mura i monti, ov' ora è la Curia recinta rivi scendean dal fonte al bellico destriero. Tarpea attinse al fonte l'acqua pei riti alla Dea: la brocca di terra grave il suo capo urgeva. Una morte fu giusta pena alla vergine mala ch' osò tradire, o Vesta, il sacro fuoco tuo? Per gli arenosi campi vede Tazio far prove di guerra: vibra, e risplendon, l'armi tra le fulve criniere. Meravigliò a la vista del re e de l'armi regali, le cadde l'urna in uno da le distratte mani. Spesso incolpò la luna di tristi presagi, innocente, e le sue chiome, disse, bagnar dovea nel fiume; spesso portô bianchissimi gigli alle docili Ninfe chè la romulea lancia salvasse il caro viso. Mentre il Campidoglio fumante, su l'alba, risale, frammezzo a gl'irti rovi si lacera le braccia; ed indugiando piange così da la rocca le pene d'amore, che il vicino Giove punir doveva: « O fuochi del campo, o tazie turbe, pretorii, o belle agli occhi miei armi curetiche; ch' io possa sedere, ostaggio, ai vostri penati, se così solo io posso adorar Tazio mio. Abbiano vita i monti romani, e tu Roma che siedi sui monti, e tu Vesta ch'arrossirai di me. Mi porrà quel cavallo a le tende, — oh! l'amor mio! quello cui Tazio stesso ravvia le destre giubbe? Quale stupor se Scilla infieri contro il crine paterno, conversa giù da l'ingue bianco in latranti cani? 2).

¹⁾ Questo bosco sorgeva, secondo l'elegia, tra le pendici de l'arx (capitolina) e la Curia Hostilia. Sul suo suolo zampillano acque sorgive, così abbondanti che il dio Silvano, nelle ore calde, può abbeverarvi le pecore. Queste acque del lucus formano una distesa in parte paludosa e in parte no, che Properzio esprime colla parola fons. (Se non si accetta questa identificazione, l'hunc del verso 7 resta incomprensibile). Nelle estremità, sud-est del lucus, fra i cui tronchi scorrono le acque di questa vasta fontana, andavano a bere i cavalli sabini, mentre nel lato opposto, confinante quasi con le pendici dell'arx, andava Tarpeia ad attingere acqua e Silvano vi abbeverava le sue pecore. È di lì che Tarpeia vide Tazio e se ne innamorò.

²⁾ Qui per ciò che riguarda la pena, Scilla Megarese è confusa con quella figlia di Forco. Questo distico, come il seguente, costituisce un'incoerenza, poichè non è naturale che Tarpea in quello stato agitatissimo possa ricordare, a giustificazione del delitto che sta per compiere

Quale se fûr tradite le corna del mostro fraterno,

aperta la tortuosa via col raccolto filo? Quanta per me vergogna avranno l'ausonie fanciulle, Per me ministra abbietta del verginale fuoco. Se qualcuno ammirato vedrà spenti di Pallade i fuochi, deh! perdoni: l'altare è rorido di pianto. Domani, corre voce, ch'arderà tutta Roma di guerra: fuggi del folto colle la lubrica pendice. Umido è tutto il passo, e perfido: chè silenziosi, sotto fallaci spini, scendono, lenti, i rivi. O se conoscessi gl'incanti di magica Musa, al mio diletto anch' io ogni arte volgerei. A te convien la toga trionfal, non a quello che senza onor di madre bevve di fiera lupa il latte. O ospite, sarò ne la reggia regina? e pur madre? 1). A te, non umil dote, Roma tradita viene. Ma se non vuoi, me prendi in cambio, ch' inulto non resti de le sabine il ratto: alterna sia l'offesa. Io le schierate file dividere posso: sia fatta, o spose, tra le schiere, per le mie nozze pace.

sbïadendo le stelle diffondonsi nel mare. Tenterò il sonno. O possa nel sogno trovarti, diletto: ombra benigna agli occhi miei tu venga».

Intuoni i canti Imene, posino le fiere trombe; credete, le mie nozze v'apporteran la quiete. Ma già il quarto squillo di tromba annunzia la luce:

Disse, e le stanche membra a sonno inquïeto ripose, ignara che nel sonno a nuove pene andava, chè Vesta, la custode benigna del fuoco troiano,

con mille fiamme nelle ossa il rio amor fomenta.

Quella si slancia, come Strimonide, press' il Termodonte celere, s' infiamma nuda il petto mutilo.

Eran feste ne l' Urbe, che dissero i padri Palilie, in quel giorno che vide primo nascer le mura ²).

dei pastori conviti annuali, sollazzo ne l'Urbe, mentre le rudi mense riboccan di vivande

e l'ebbra turba sui mucchi sparsi del fieno ardente, d'un salto, i piedi scalzi trae.

Romolo allor dispose di sciogliere all'ozio le scolte e dar quiete a le trombe: tiene il silenzio i campi.

esempi di donne colpevoli per amore. Per non dire che qui Tarpea è contaminata con le doctae puellae del tempo del poeta, le cui case erano affrescate di miti, essendo che in una sacerdotessa e in tempi così remoti, è assurdo porre tali cognizioni.

¹⁾ Non accetto il » patiare » di DVL, pur dopo la nota del NENCINI (« Riv. di Filol. e di Istruz. class. », 1908, p. 589); ma leggo con N « pariamne », che ricorre anche ai margini di V, di cui ho sott'occhio le fotografie.

²) Ecco una irrazionalità nella letteratura ; al verso 13 Prop. ha detto che « erano mura i monti ».

Tarpëa coglie l'ora; tosto il Nemico raggiunge
e accorda la resa purchè sua sposa sia 1).

Era sguarnito il monte per le feste, ma dubbia l'ascesa:
colla spada previene tosto il latrar de' cani.

Tutto volgea la quiete nel sonno, ma solo Giove
ristette a vigilare, chè tu espïassi il fallo.

De la porta la fede, la patria nel sonno tradito
avea, e richiede il giorno che vuole de le nozze 2).

Ma Tazio: — chè lo stesso nemico non premia un delitto —
« eccoti il velo, sali de la mia reggia il letto ».

Disse, e del peso de l'armi scagliate l'oppresse.
Questa era giusta, o vergine, dote de' tuoi servigi.

Dal duce Tarpea 3) quel monte il suo nome deriva:
o vigile, ti tocca premio d'ingiusta sorte.

Trad. GASPARE CAMPAGNA.

LE RIME A FOCILLA

Dal Pontano: Hendecasyllaborum, liber II

IV.

Degli occhietti di Focilla.

Nei tuoi begli occhi risiedendo Amore Con grande arte comincia a far ferite, Nè già scaglia le solite saette, Nè curvo l'arco solito distende,

1) Questo è un elemento comune a tante leggende analoghe greche, sotto l'influenza delle quali, Properzio concepì la sua elegia; cfr. Parthen., 21, 9, 22 e le leggende di Scilla Megarese (p. es. nelle *Met.* d'Ovidio, VIII, 1-151 e in *Cris*, APP. VERG.), di Arianna e di Medea.

²⁾ Non si creda come tutti i commentatori che nella elegia properziana Tarpeia sia introdotta come la custode della Rocca. Properzio non dice chi fosse precisamente il custode, come gli annalisti Cincio, Fabio e Pisone (in Dionisio, II, 38), Tito Livio, (I, 11), Plutarco (Rom., 17) ed altri. Il poeta dice che a guardia dell'arx c'erano delle excubiae, le quali, se si vuole, avranno avuto un capo, ma questo mai potrà essere stato Tarpea, la quale da Prop. è presentata come Vestale e tutta intenta ai doveri religiosi e folle di passione poi.

D'altra parte è naturale che Romolo, qua religione erat, su tutti avrebbe in quelle feste fatto cadere la scelta per la custodia della porta, tranne che su Tarpea, la quale come sacerdotessa aveva più degli altri il diritto e il dovere di prender parte alle cerimonie in onore della dea Pale.

³⁾ I mss. hanno Tarpe(i)o, ma è evidente alterazione di Tarpeia. Alcuni studiosi, ad es. il Sanders (in « Historical sources and institutions », 1904, pp. 18-19), lo Schulze (in « Römische Elegiher eine Auswahl aus Catull, Tibull, Properz », Berlin, 1890) e altri pensano che secondo Properzio da Tarpeio e non da Tarpeia il monte, appresso chiamato Capitolino, si chiamò Tarpeio. Ma a parte molte considerazioni che si potrebbero fare, come, ad esempio, l'identità etiologica con altri autori, quali Varrone (L. L., V, 41) e Plutarco (Rom. 18), è possibile pensare che Properzio faccia derivare da Tarpeio la denominazione del colle, dopo che ha parlato tanto di Tarpea, nè mai ha nominato Tarpeo ?

Che se fosse come vogliono quelli studiosi, il verso 93 verrebbe a suonare così: sapete, non è vero niente di quello v'ho detto; non da Tarpea, ma da Tarpeo quel monte s'ebbe il suo nome.

Ma, quando tu gli occhietti insidiosi Di qua di là rivolgi e te ne ridi, Di queste frecce sol si serve allora E scuote e morde i cuori di chi t'ama. Son faci e strali questi tuoi begli occhi, Che dovunque si posano feriscono. Tutti ferisci quanti tu riguardi E tutti abbruci quanti tu rimiri: Son fiaccole d'amor quest'occhi tuoi. Ma tu, per non perir con gli occhi tuoi E far che Amor non volga in te le frecce Fuggi lo specchio, allor che ti compiaci, Perchè di là e dai begli occhi neri Amor non vibri le sue scosse frecce E. misera, tu bruci a le tue fiamme, E accada a te quel che a Narciso accadde Quando ne l'onde chiare si mirava.

V.

A Focilla. Per i capelli sparsi sulla fronte.

Perchè t'acconci con la man le chiome E il crin disciolto vagamente accogli? Forse chi t'ama a martoriar, Focilla? O a trarre un vecchio misero a rovina? Non raccoglierli, no, lascia che liberi Vaghino in sulla fronte i tuoi capelli E giù scorrendo per le tempie al bacio Si donino dell'aure e faccian vento, Movendosi da questa parte e quella, Per ravvivare quelle stesse fiamme Che tu dai graziosi occhietti lanci A suscitar nel vecchio il morto ardore. No, deh ferma ed accogli e acconcia il crine, Che non inciti l'aure e il fuoco svegli, Quel fuoco onde il mio petto abbruciò tutto. Io vi scongiuro, o tenere fanciulle, Voi che mirti educate e maggiorane, Deh! irrigate questo petto mio, Che negli intimi suoi precordi avvampa. Ecco le fiamme ed ecco le saette, Voi le vedete, e il petto m'irrigate, Perchè il fuoco si spenga alla lieve onda.

VII.

A Focilla, perchė freni gli occhi.

Frena, Focilla, gli occhi tuoi procaci, Che a quel fulgor non struggasi chi t'ama, Nè tenerli, Focilla, così chini, Che a quel pudor non struggasi chi t'ama, Chiudile, via, le tue pupille irate
Che a quell' ira non struggasi chi t'ama.
Dolci promesse con gli occhietti mobili
Non far, per non costringere alla morte
In atto dolce i disperati amanti!
Nè bagnarli di pianto, poverina,
Per non uccider di dolor gli amanti.
Oh, Focilla, Focilla, oh non mostrarli,
Deh, non mostrarli mai questi occhi belli,
Quest'occhi belli, fuoco per chi l'ama,
Questi occhi belli, lutto per chi l'ama.

VIII.

A Focilla.

Ridon le grazie, se, Focilla, ridi,
Cantan le grazie, se, Focilla, canti,
Danzan le grazie, se, Focilla, danzi.
Sei tutta grazia, o mia Focilla, sia
Che scherzi o parli, in ogni moto ed atto.
Ma quando nuda il letticciuol t'accoglie,
Fra le delizie languide d'amore,
Non più le grazie, no, Venere stessa,
Venere stessa allor, Focilla, sei.

XIII.

A Focilla.

M' hai dato il bacio che mi promettesti Ma presto te lo sei ripreso e dentro Il chiuso scrigno l' hai ben ben serrato. Or ti lagni che l'abbiano involato. Non piangere, fanciulla, anche tre baci Ti voglio dar, se in cambio riporrai Solamente una lagrima per me.

XVI.

A Focilla.

Ogni qual volta ai sacri templi accedi Per visitar gli dei, ti avverto, Amore Teco non lo condurre, o mia Focilla, Ma chiuso in casa fallo custodire

Nel talamo. Così tu eviterai Che gli uomini e gli dei, schiavi di lui, Vengano a rissa e all'armi e tu diventi Volontaria cagion di tua rapina. Oh folle! Oh che ti dico? Nè l'Amore Pronto a ferir da questi occhi tuoi belli Tu fuggirai, nè lo stesso Amore, Ei che negli occhi tuoi tiene il suo regno, Te lascera, compagna sua diletta. Ma tu d'un tenue velo, o mia Focilla, Ricoprili e rivestili e una benda Più tenue intorno stendi, a mo' di nube, Che più fiamme non scaglino e saette. Così, Focilla, scalderai gli amanti, Ma non li brucerai: lieve è la fiamma. E che sarà di me, Focilla, allora, Misero vecchio senza più calore, Cui freddo il verno rattrappi le membra? Cui sol fa d'uopo le gagliarde fiamme? Ma di nascosto, sù, dischiudi il velo E con obliquo guardo il vecchio rianima E al furtivo calor dàgli la vita Sin che torni il vigor degli anni primi.

XVII.

A Focilla.

O che dolente i tuoi begli occhi volga
Pianto il riso si fa, o mia Focilla,
O che serena i tuoi begli occhi giri
Riso il pianto si fa, o mia Focilla,
Onde gioia e dolor, Focilla, arrechi
E pace e guerra ancor, Focilla, apporti.
Ma perchè è sorto all' improvviso il buio?
Perchè mancò la luce e il giorno muore?
Oppose ai suoi begli occhi un vel Focilla?
E il giorno asconde con la salda benda?
Togli, Focilla, orsù, togli quel velo,
Strappa la benda e schiudi i tuoi begli occhi,
Della luce del giorno almi ministri,
E !uce e giorno insiem a noi ridona.

Trad. Domenico Claps.

"I VETERANI DI CALIGOLA" DEL PASCOLI

È una scena notturna tra i veterani di guardia al palazzo imperiale, durante l'impero di Caligola. A mezzanotte, dal Circo già s'innalza il frastuono della folla che tumultuosamente si precipita a prender posto per gli spettacoli dell'indomani. Dei soldati, uno dorme; altri due discorrono lagnandosi della loro condizione e rievocando lontani ricordi di gioventù: tra le immagini del passato si presenta vivissima, nel suo contrasto con il presente, la figura di Caligola bambino, sorridente ai soldati col suo dolce sorriso infantile. Intanto il folle imperatore s'aggira insonne per gli atrii del palazzo.

Ed ecco che il soldato dormente — un Batavo — si sveglia e racconta un suo fosco sogno, in cui domina la truce figura di Caligola. Il poeta intreccia, per così dire, il sogno con la realtà e lo mostra quasi da questa determinato. Il barbaro esce poi per dare il cambio ed entra un quarto soldato che, anch'egli, prende a lagnarsi della sua dura sorte e dell' ingratitudine dell' imperatore. Ma la conversazione s' interrompe ad un tratto: Cassio Cherea, il severo tribuno dei pretoriani, gira per i corpi di guardia ad invigilare che il servizio venga compiuto con esattezza, e i soldati si preparano all' ispezione.

- Compagni, o che daccapo si ritorna laggiù? — Così diceva Rufo. E infatti, a mezzanotte, un gran fragor dal Circo, come da fiume, saliva al palagio taciturno di Gaio, chè la plebe, affrettandosi, in folla, a prender posto nella più alta parte della cavea con tumulto gettavasi sui seggi 1). Il lontano palazzo di Gelote 2) accoglie l'eco, come di marea, e dal posto di guardia i veterani porgon, da lungi, attoniti l'orecchio. Rufo, tra essi, scrivendo sul muro, esclama: - O Grazio, affè, temo davvero che sopra il capo degli spettatori ricada il palco 3). Il popol di Quirino sta qui svegliando un tal che, fra non molto, lo caccerà dal Circo, a bastonate 4).

3) Così traduco la parola *pegma*. Era una piattaforma di legno che rapidamente si innalzava e poi s'abbassava e si scomponeva e sulla quale si facevano combattere i gladiatori. L'ironia è facilmente comprensibile.

¹⁾ Svetonio c'informa che Caligola faceva cominciare i giuochi molto presto; il popolo, quindi, soleva fin dalla mezzanotte accorrere a prender posto nella cavea summa, nel loggione, come si direbbe oggi.

²⁾ Si allude certo ad un Gelos Divi Augusti libertus che compare in un'iscrizione trovata nelle vicinanze dell'antico palazzo imperiale. Il poeta lo immagina proprietario d'un sontuoso palazzo attiguo a quello dell'imperatore.

⁴⁾ Ofr. Svetonio, Vita di Caligola, XXVI: «Importunato durante la notte dal frastuono della folla che s'affrettava ad occupare i posti gratuiti del circo, la fece cacciare a bastonate».

A lui Grazio: — Davver che non abbiamo un principe che al sonno s'abbandoni e dorma sodo come fa costui! — E, sì dicendo, egli indica col dito il letticciuol dove un Batavo biondo russando si giacea lungo disteso. — Vivea com' una rena 1), or come un re senza pensieri dorme della grossa. E noi si va di male in peggio e meno che una mosca contiamo. — E in questo dire una mola disegna e un asinello con lunghe orecchie, che la muove intorno. Sai tu — l'altro ripiglia — qual maestro m'abbia appreso ad usar l'armi e lo scudo? Non so se di Quallaltra 2) hai mai sentito parlare.... Ebbene, egli era centurione quand' io coscritto, e proprio lui, ricordo, col baston mi finiva di percosse e ini nutriva d'orzo andato a male. Ma ben so che quel che il cuoco impasta lui stesso se lo mangia, e che si miete quella sementa che si è seminata. — — E così avvenga. Ed io, quando già avevo i calzar da soldato, o che non vidi con gli stessi calzari e ancor bambino quello che oggi da tutti, con ossequio, Cesare Ottimo Massimo vien detto? Dal grembo della madre il nostro allievo 3) come ci sorrideva dolcemente! E quel riso sopiva il furor nostro. Cose d'un tempo: ora non più si cura di noi, per nulla, e, ben dice il proverbio, la ricca sopravveste non ricorda la tunica che pur l'è sì vicina 4). — E Grazio allor: — Ma dimmi, Rufo, corre questa voce davver, ch'egli deliri perchè da rei veleni tormentato? 5) —

1) Allusione al paese dei Batavi, pieno di lagune e acquitrinoso.

²) TACITO (Annal., I, 23) racconta che, dopo la morte d'Augusto, durante la sollevazione delle legioni, fu, tra gli altri, ucciso il centurione Lucilio a cui i soldati, con militaresca arguzia, avevano posto il soprannome di cedo alteram poichè, «dopo aver spezzato una verga sulle spalle di un soldato, subito, ad alta voce, ne chiedeva un'altra e poi un'altra ancora ».

³) Reminiscenza tacitiana: i soldati, pentiti di aver costretto la moglie ed il figlio di Germanico ad allontanarsi dal campo, chiedevano che «revocaretur coniux, rediret legionum alumnus».

⁴⁾ Così traduco il proverbio «nec meminit tunicae palla propioris ».

⁵) Si credeva che la sua amante Cesonia gli avesse dato un filtro amoroso che non ebbe altro effetto che quello di farlo delirare (cfr. SVETONIO, loc. cit., L).

Mentre così bisbigliano le scolte il portico d'incerti passi suona. Cesare — proprio lui! — s'aggira insonne nell'ombra, e torvi per gli atrii volge gli occhi, sostando sui dubbiosi passi. Un pallor da malato copre il volto che par quello di un vecchio; calvo ha il capo e d'ispidi capelli irta la nuca. O luce! — ei geme e fugge come un'ombra. Ed ecco che, di subito, svegliato, dice il barbaro: — Che fo mai? Chi sono? In qual paese vado o donde vengo? — - Dovunque tu ti rechi o donde venga, certo, o Batavo, sogni ad occhi aperti! - Proprio ora mi parea che contemplassi il mare e che pe'l sorgere del sole lungi brillasser, tremolando, i flutti. Mi sembrò poi s'alzasse, all'improvviso, Cesare e che con una gran bipenne vibrasse un colpo contro il sol massiccio. Il sol si spacca; fulgida risplende la fenditura e subito si chiude. Mi parve allor che fosse un gran martello con impeto scagliato incontro al sole. Cesare spezza e infrange il disco d'oro e l'Oceano beve le scintille. Non v'era ormai più sole, e spumeggiava il nero mar con cupo mormorio. Ed io sedevo in solitaria rupe, quando l'orecchio mi percuote un gemito: tra l'ombre oscure, ancor più fosca d'esse, ecco l'ombra del principe che vaga per quei luoghi, ed un grido: — Oh luce, luce! solo si ascolta in sul deserto lido. — — Io non so se Germano, ora, o Sabino 1), debba chiamarti — dice Rufo, ed indi: La quarta parte è della notte: va'! — Esce il barbaro, ed entra sbadigliando ora un quarto soldato e prende a dire: — Quanto la sorte ti mutò da quello che negli accampamenti militari e tra l'armi paterne un di allevammo! Perchè, fanciullo, hai vergogna del rozzo calzare del soldato? e perchè mai ne dispregi il mantello? E non vorrai aggiungere, or che il Principe tu sei, a quei venti assi qualche monetina?

¹⁾ I Sabini avevan fama di molto superstiziosi.

Ci sarà dato un po'di campicello? Purtroppo, un giorno, vuol toccarci, o Rufo, la stessa sorte che ai cavalli vecchi. — E a lui Rufo: — Ben so ch'assisteremo al banchetto degli altri. Ma che parli tu, di cavalli? Guarda, col carbone che cosa or voglio scriverti: — Fatica ASINO — e tu, vecchio soldato, sempre intorno volgi la tua grave mola — COME 10 — ahi! mi si spunta ora lo stilo! Ancor poche parole: но FATICATO — Bene, proprio così! — E UN BEL COMPENSO — In questo mentre esclama Grazio: — Taci, chè va girando intorno per i posti di guardia.... — Rufo, allora, in fretta scrive: TI SARÀ DATO, e — Chi mai ? — chiede. — Dammi la tessera, or via 1). — Dà retta. — Io parlo di Cassio Cherea. — Lo mandino in malora gli dèi e tutte le dee. — Chi mi vuol dare una tessera? — Non possa aver mai bene quella sgualdrina in veste di soldato! -— Assai bene, però, fra quei tumulti ti sapesti col brando aprir la via.... 2). — Che borbotti? — La tessera m'occorre. — Eccola. — E che v'è scritto su? — Priápo 3).

Trad. Alessandro Annaratone.

RECENSIONI

GIUSEPPE ZANNONI, Il « Timeo » di Platone tradotto.... con note esegetiche intercalate al testo sì da renderne corrente la lettura. — Faenza, Lega, 1923, pp. 123 in-8° grande.

La novità che colpisce subito chi apre il libro, anche se non abbia avuto la pazienza di leggere il titolo, lungo più che ora non si soglia, non comodo ai bibliografi e non proprio formulato nel modo più utile, è quasi esclusivamente tipografica: ciò che nei commenti suole stare sotto il testo, è qui inter-

¹⁾ Rufo funge da tesserarius: così si chiamava il soldato che, ricevute le tessere con la parola d'ordine, aveva l'incarico di distribuirle tra gli altri.

²⁾ Mentre Rufo continua a mandare alla malora Cassio Cherea, che tratta da scortum sagatum, Grazio fa mentalmente un confronto tra l'effemminato Cassio Cherea di adesso e quel che era quando, in quella sollevazione, «giovinetto e fiero, si fece tra le punte degli armati la via col ferro ». Ad intendere bene la fine del poemetto, un po' oscura, mi sono stati d'aiuto i suggerimenti del Gandiglio, dotto conoscitore della poesia pascoliana; gliene rendo qui pubbliche grazie.

³⁾ Cfr. Svetonio, loc. cit., LVI: «....quando questo (Cassio Cherea) gli domandava la parola d'ordine, (Caligola) gli dava *Priapo* o *Venere*, o gli presentava da baciare la mano con un gesto osceno ».

calato in esso, in corsivo. L'innovazione non mi pare felice: lasciamo pure stare che riceve come uno spiacevole urto chi comincia a leggere un periodo platonico e, continuando, trova nomenclatura moderna di matematica, che con Platone fa a pugni, o anche vede citato Platone o scrittori più recenti di Platone. Ma c'è di peggio: lo Z. usa il corsivo anche a un fine solo apparentemente simile, a contraddistinguere quelle piccole aggiunte di parole o parolette che ognuno di noi è costretto a fare a migliaia ogniqualvolta traduce da una lingua antica in una moderna e che i più, certo a ragione, non si curano di segnare. E il libro dello Z. suscita, per questo rispetto, un' impressione d'irre-

quietezza e quasi di confusione. L'autore è evidentemente orgoglioso della sua trovata, mentre avrebbe ogni diritto di compiacersi di altre qualità del suo libro, meno appariscenti ma più sostanziose. Io voglio parlare non tanto dell'aderenza al testo che, là, dove ho riscontrato, mi è pure parsa rispettabile, quanto della singolare chiarezza delle note matematiche e cosmografiche. Per questo rispetto l'opera dello Z. mi sembra che rappresenti un progresso su quella dei suoi predecessori Martin, Archer-Hind, Fraccaroli (ho a mano solo i due ultimi). Lo Z. parla come un maestro pratico di scuola media; nel leggere certi suoi excursus, p. es., quello al cap. 8, io mi sono quasi risentito negli orecchi le spiegazioni del miglior professore di matematica che io abbia avuto quand'ero ancora scolaro. Lo Z. annunzia sempre l'operazione che sta per eseguire, e non fa grazia mai di un passaggio. Prolissità scolastica? No; cautela, lentezza necessaria, se il libro vuol trovare lettori in persone sfornite di cultura matematica speciale. Se ho visto bene, le parti matematiche del Timeo sono rese accessibili a chiunque abbia compito la prima liceale. Ottima mi pare la costruzione della « sfera armillare» che concreta la concezione platonica dell'universo (p. 51 sgg. in nota al cap. 11); chiarissime le figure, anche quelle di solidi, le ombreggiature delle quali pongono in grado, anzi costringono quasi a immaginare il solido anche il lettore più sfornito di fantasia spaziale o, diciamo pure, stereometrica.

Dunque un libro utile — a chi? Jo credo che il Timeo per l'influsso ch'esso ha esercitato sullo svolgimento della cultura e della scienza posteriore, meriti di essere letto, anche a preferenza dei dialoghi gnoseologici, da giovani che sono a limite tra la scuola media e la superiore, in terza liceale. Quella fu per me, come ben mi ricordo, l'età nella quale sentii più forte l'impulso filosofico, e lo sentii appunto come interesse piuttosto cosmologico che logico o gnoseologico. Così sarà andata a molti altri ragazzi italiani, almeno dell'Italia centro-meridionale. Io mi dovetti allora affaticare intorno ai dialoghi platonici senza aiuto di commento, o giovandomi di quello latino, affatto inadeguato dello Stallbaum, che avevo scoperto nel catalogo della Nazionale di Roma, e andavo prendendo in prestito volume a volume. Allora un libro come questo mi avrebbe fatto molto comodo, ma non c'era ancora. Certo, ancor più utile il libro sarebbe, se lo Z. si fosse risolto a preporgli una prefazione che illuminasse il giovane sul Timeo nel suo complesso, che, in ispecie, mostrasse come questo dialogo, per alcune parti, prenda le mosse dalle indagini dell'atomista Democrito, come hanno mostrato di recente Ingeborg Hammer-Iensen ed Eva Sachs 1).

GIORGIO PASQUALI.

K. J. Beloch. Griechische Geschichte (Zweite Aufl.; dritter Band; I u. II. Abt.) bis auf Aristoteles und die Eroberung Asiens. - Berlin u. Leipzig, Walter de Gruyter & Co., 1922-1923, di pp. xII-652, x-504 con una carta geografica.

Il primato assoluto che la Griechische Geschichte del Beloch detiene, secondo il giudizio degli studiosi più seri di antichità classiche, su tutte le altre opere consimili, e la sua diffusione anche tra di noi, ci dispensano da un

¹⁾ Vedi in ultimo luogo, il libro di questa: Die fünf platonischen Körper (« Philologische Untersuchungen », 24), Berlino, 1917, p. 186 sgg.

Recensioni 65

lungo discorso: si può esser lieti che questa seconda edizione, completamente rifatta sia già giunta con questi due mezzi volumi ai due terzi all'incirca.

Nei due tomi, dedicati al periodo tra la caduta di Atene nel 404, e l'ingresso di Alessandro Magno in Ecbatana nel 330 av. Cr. rifulgono tutte le più felici caratteristiche di questo nostro Maestro: larghezza di visuale storica che comprende tutti i complessi aspetti della vita politica, civile, sociale, economica, religiosa, letteraria, artistica; eccezionale complessità di preparazione filologica, storica, cronologica, sociologica, economica, demografica ed archeologica; conoscenza irreprensibile di tutto il materiale antico che vien dominato e tenuto continuamente presente nella sua interezza; informazione precisa di tutta la bibliografia moderna degna di esser citata senza vana erudizione e con onesto riconoscimento del lavoro altrui; chiarezza di esposizione eccezionale per uno storico tedesco; finezza e logicità di analisi; sintesi sagace ed equilibrata, sagacia nel penetrare movimenti politici e sociali, nel giudicare uomini e cose.

Qualunque studioso trova in ogni pagina del Beloch qualcosa da imparare o da meditare, anche là, talvolta anzi, essenzialmente là (mi si passi il paradosso) dove egli crede di dover dissentire dalle sue opinioni. Il sottoscritto, ad es., crede di dover dissentire radicalmente dalle pagine della seconda parte dedicate ai « re di Cartagine », ma deve pure ammettere che sono un limpido modello di analisi dimostrativa.

Alcune pagine della prima parte di questa seconda edizione sono nuove come il capitolo VIII sulla popolazione, e una buona metà del capitolo IX sullo sviluppo economico dopo la guerra del Peloponneso; tutta nuova è invece la seconda parte la quale quindi costituisce con le sue 37 ricerche la novità più prelibata per gli studiosi. A quando una traduzione italiana di un'opera così fondamentale?

G. GIANNELLI. Culti e miti della Magna Grecia. (Contributo alla storia più antica delle Colonie greche in Occidente). [Pubbl. del R. Istituto di Studi Sup. in Firenze, Sezione di Filologia e Filosofia. Nuova Serie, Vol. V]. — Firenze, Bemporad, 1924, di pp. xiv-360, con 5 tavole.

La nuova Serie delle pubblicazioni dell'Istituto di Studi Superiori si è arricchita di un volume, dopo quelli del Libertini su Le Isole Eolie e del Minto su Populonia, ancora concernente le antichità classiche. Il libro del prof. G. Giannelli, è il primo tentativo che venga fatto di studiare nel loro insieme i Culti e Miti della Magna Grecia: e già in questa priorità consiste uno dei suoi meriti, poichè non era facile nè agevole raccogliere tutto il materiale letterario, epigrafico, numismatico ed archeologico sparso in centinaia di pubblicazioni disparate.

Ma l'A. non si è limitato, come qualcuno ha fatto per i culti d'altre regioni, a raccogliere il materiale, con qualche sporadico commento storico: egli ha voluto per i culti di ogni città rintracciare la genesi storica, stabilendo

centinui riscontri con le madrepatrie, e colle altre colonie.

È questo infatti l'unico metodo di ricerca che possa portare a scrivere una «storia» dei culti per una zona coloniale. In un mio studio di una decina d'anni addietro, a proposito della Sicilia, scrivevo: «.... non si tratta soltanto di rintracciare tutte le testimonianze dei vari culti nelle varie città.... bensì essenzialmente di spiegare l'origine di quei culti per ogni città.... Perchè si può, e si deve, far risultare nettamente come per ogni colonia noi troviamo, indipendentemente dalle altre, dei gruppi di divinità, venerate nella stessa unione e misura della madrepatria — e in tal caso è del tutto indifferente constatare che gli stessi dèi siano venerati altrove.... —; e lo studioso, dopo di aver rintracciati ed esaminati questi culti importati dai primi coloni, o ricevuti in seguito dalla madrepatria, deve ancora ricercare le testimonianze per quelli che non hanno riscontro nella madrepatria, ma sono speciali della colonia, e scoprire se essi provengano da contatti storici, e da quali, cogli indigeni, oppure con altri Sicelioti o Italioti per cui essi risultino importati dalla metropoli ».

Ora il Giannelli, che ha avuto la bontà di dedicarmi il suo volume, ha cercato di seguire, in tutto il suo lavoro, criteri analoghi; sicchè oltre ad una storia dei culti della Magna Grecia, egli ha scritto anche vari capitoli di una vera e propria storia delle colonie greche dell' Italia Meridionale. I risultati mi paiono veramente degni di nota e mi auguro che il Giannelli stesso voglia in seguito completare il suo studio, trattando i culti delle colonie calcidesi — ch' egli giustamente afferma che non avrebbe potuto separare dalle consorelle di Sicilia — e quelli delle altre colonie siciliane. Come per la storia politica, per la letteratura, per la filosofia, per l'arte, così anche per la religione non si può studiare la Magna Grecia senza tener sempre l'occhio rivolto alla Sicilia.

Le ricerche del Giannelli si dimostreranno utili anche per i problemi che indubbiamente solleveranno: ad es. merita di essere riesaminata dopo di esse la tesi (cfr. la mia *Storia di Sparta*, I, pp. 96-100) se le colonie achee derivino dall'Acaia nel senso classico, o in quello preclassico, omerico, della parola, quando gli Achei corrispondevano all'ineirca a quelli che in epoca storica si chiamano Dori.

Sarebbe facile, in un volume tutto indagini ed ipotesi, trovar qualche dato incompleto, qualche ipotesi meno convincente: a noi importa assai più di constatare che l'Autore dimostra in tutto il suo lavoro grande diligenza nel raccogliere il materiale, sagacia e cautela nel vagliarlo, buon metodo ed acume critico nel trarne le conseguenze storiche più verisimili.

LUIGI PARETI.

- V. PÂRVAN. La pénetration hellénique et hellénistique dans la Vallée du Danube. Estr. da « Académie Roumaine », Bulletin de la Sect. Historique, Tome X. Cultura Nationala. Bucarest, 1923, di pp. 25 con una carta geogr.
- Histria VII. (Iscrizioni scoperte nel 1916, 1921 e 1922). Academia Româna.
 Memorijle Secț. Istorice. Seria III. Tomul II. Mem. I. Cultura Natională. Bucarești 1923, di pp. 133 e X tavole.

Assai poco sapevamo sull'ellenizzazione delle coste del Mar Nero Occidentale a nord di Apollonia, dove eseguirono scavi archeologici i Francesi, e a Sud di Tyras le cui rovine furono studiate dai Russi: grande luce incomincia ora a farsi su tutta la zona dell'estuario danubiano per merito dei Rumeni che dal 1914 conducono con zelo l'esplorazione di Istria. I risultati archeologici ed epigrafici sono così notevoli che già si può tentare col Pârvan uno sguardo di sintesi sulla penetrazione ellenica, ellenistica e romana sul basso Danubio.

La ionica Istria fondata nel VII secolo av. Cr., conservò a lungo nella sua lingua la caratteristica ionica; fu essa che organizzò l'industria della pesca sul Danubio, stanziando numerose fattorie sulle rive di quel fiume e dei suoi affluenti, riducendo già nel secolo l'Istro a fiume greco. Il silenzio di Erodoto mal ci farebbe sospettare tutta l'importanza commerciale e civilizzatrice di Istria specie nei secoli V-III, ossia fino alla bufera della migrazione celtica. I dati degli scavi e le epigrafi ci permettono di farci un'idea dei suoi culti, della produzione artistica, della monetazione; e ci chiariscono con quali mezzi i Greci riuscissero ad assimilarsi gli indigeni: in maggior misura i Traci, in minore i Geti, che invece si romanizzarono facilmente.

I dati più eloquenti sono naturalmente nelle epigrafi, ormai molto numerose: il Pârvan ne pubblica ora un bel manipolo di 61, alcune delle quali di singolare importanza, come la 5ª del III secolo la quale parla del Movosior, la 17ª da cui risulta l'importanza che aveva Cizico come metropoli letteraria e artistica del Ponto Eusino; la 38ª che ci elenca i geronti d'Istria in un anno del II secolo av. Cr.; varie altre che ci-forniscono molta onomastica tracica o traco-greca.

Per il periodo romano notevolissime sono l'iscr. 53 donde risulta che ogni

praedium, ogni villa in cui si fissasse un Romano tendeva a trasformarsi in un pagus di organizzazione quasi municipale, e la 61ª del 237 d. Cr., la quale parla (come C. I. L. III 7533) di Cives Romani et Lai, dove Lai= Aaol, e permette di scrivere una nuova pagina della storia agraria dell'impero romano: il Pârvan pensa, acutamente, che si tratti di deditici, barbari ricevuti nell'Impero, i quali vennero organizzati come operai agricoli sui domini dello Stato, e considerati alla pari delle gentes libere. Si tratterebbe dunque di gentiles, come furono chiamati nelle province latine orientali, o di laeti, come nelle occidentali: solo che sarebbero testimoniati per il 237, invece che per la fine del IV secolo come fin' ora.

LUIGI PARETI.

Supplementum epigraphicum Graecum. Redigendum curavit J. J. E. Hondus. Vol. I, fasc. I. — Lugduni Batavorum, Apud A. W. Sijthoff, 1923, di pp. viii-68.

Le iscrizioni greche nuovamente scoperte, e le revisioni di quelle già edite, vengono pubblicate sporadicamente in tante riviste, che lo studioso assai difficilmente può esserne pienamente informato. Il Prof. Hondius ha voluto, coll'aiuto di valenti collaboratori, compilare ogni anno un supplemento, sul tipo di quelli appena iniziati nella *Revue épigraphique* nel 1913 da A. J. Reinach, ed interrotti per la morte del Reinach stesso sul campo di battaglia.

Il primo fascicolo del primo volume, che si propone di raccogliere le epigrafi pubblicate o ripubblicate nel 1922, ci fornisce con sobrio commento il materiale epigrafico che va aggiunto ai volumi I-X delle *Inscriptiones Graecae*: ossia per l'Attica (n. 1-63), l'Argolide (64-80), la Laconia (81-91), l'Arcadia (92-93), l'Elide (94-96), l'Acaia (97), la Megaride (98), la Beozia (98-143), Delfi (144-211), la Doride (212), l'Acarnania e le isole Ionie (213-246), la Tessaglia (247-253), l'Illirico (254-266), la Macedonia (267-292), e la Tracia (293-305).

I collaboratori furono per questo primo fascicolo il Roussel, il Tod, il Salac e lo Ziebart. Attendiamo con viva aspettazione il secondo fascicolo che deve comprendere tutto il resto del supplemento per il 1922: ossia per le isole dell'Egeo, l'Italia, l'Asia, la Siria, l'Egitto, ecc. Naturalmente un'opera di questo genere non può mai dirsi completa, specialmente per quella parte che si propone di raccogliere « emendationes potiores titulorum iam prius repertorum et editorum », in quanto si deve, per forza di cosa, scegliere quelle sole emendazioni che a giudizio del raccoglitore sembrino « potiores ». Ma è fuori di discussione che il « Supplementum Ep. Graecum » (o S. E. G. come si citerà d'ora in poi) è di grandissima utilità, ed anzi indispensabile per qualunque studioso di antichità greche.

LUIGI PARETI.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE IN DONO

- G. A. Alfero. La lirica di Teodoro Storm. Palermo, Sandron, 1924, di pp. 120.

 Annual Report of the board of Regents of The Smithsonian Institution, 1921.

 Washington, Government Printing Office, 1922, di pp. XII-638.
- M. BARATTA e Pl. Fraccaro. Atlante Storico. Fascicolo I. Evo antico. Novara, Ist. Geogr. De Agostini, 1923, tavole 24.
- K. J. Beloch. Griechische Geschichte, III, 2. Bis auf Aristoteles und die Eroberung Asiens. Berlin u. Leipzig, Walter de Gruyter, 1923, di pp. x-504 con una carta geografica.

- L. F. BENEDETTO. Il « Mosé » di Alfred de Vigny. Estr. dalla « Miscellanea in omaggio a G. A. Venturi ». Pavia, Fusi, 1923, di pp. 16.
- E. Bolaffi. Ad Velleium Paterculum (I, 9, 1-2; 6). Estr. da « Athenaeum », N. S., II, fasc. II (1924).
- G. CAMPAGNA. Sulla composizione di un'elegia properziana (IV (V), 1). Estr. dagli «Atti del R. Istit. Veneto», 1923-24, LXXXIII, parte II.
- W. GARDNER HALE. Stampini and Pascal on the Catullus Manuscripts. Estr. da « Transactions of the Amer. Philolog. Assoc. », LIII, 1922.
- W. GOETHE. La Volpe « Renardo ». Trad. di F. CAPPIELLO. Potenza, Marchesiello, 1924, di pp. 147.
- CH. HÉDERER. L'Ile du Chateau-Rouge (Castellorizo). Estr. dalla « Revue Maritime», 1924.
- In memoria di Piero Puccioni. XXVII Aprile 1924, di pp. 32.
- E. Mancini. Lo squadro degli antichi agrimensori scoperto a Pompei. Estr. dalla « Nuova Antologia », 1º febbraio 1924.
- Maremma. Bollettino della Società storica maremmana. Anno I, fasc. I, 1924. Siena, Stab. Arti Grafiche Lazzeri.
- M. Marsili-Libelli. Solidarietà economica. Conferenza. Firenze, Libreria editr. fior., 1924, di pp. 39.
- A. MINTO. Di una singolare figurazione di Hermes. Estr. « Atti Accad. Torino, LIX, 1924.
- Municipalité d'Alexandrie. Rapport sur la marche du service du Musée (1921-22). Alexandrie, Soc. de pubbl. égypt., 1923, di pp. 17, con tavole.
- A. Nosei. Note giuridiche a Menandro. Firenze, Carnesecchi, 1924, di pp. 23.
- L. PARETI. Contributo per la storia della spedizione gallica del 225 av. C. in Etruria e della battaglia di Telamone. Estr. da « Maremma », I, 1, pp. 1-25.
- Romanae litterae. Messina, Principato:
 - L. CASTIGLIONI. Storia e costume, di pp. 278.
 - G. Funaioli. Cultura e civiltà, di pp. xii-280.
 - C. MARCHESI. Miti e riti. Letture latine, di pp. viii-204.
- A. Solari E B. Lavagnini. Prime letture, di pp. 1v-169.
- R. SABBADINI. Gli errori di un libro recente su Vittorino da Feltre. Estr. dai « Rendic. dell' Ist. Lombardo », 1924, di pp. 7.
- V. USSANI. Concezioni e immagini di Roma nelle letterature antiche. Discorso inaugurale. Pisa, Mariotti, 1924, di pp. 39.
- G. VALERI. Plures exercitores. Estr. dalla « Riv. del diritto comm. e del dir. gen. delle obbl. », Anno XXI, 1923.