Nuova Serie - Anno V Ottobre-Novembre-Dicembre 1924 N. 10-11-12

ATENE E ROMA

BULLETTINO DELLA SOCIETÀ ITALIANA
PER LA DIFFUSIONE E L'INCORAGGIAMENTO DEGLI STUDI CLASSICI

Sede centrale: FIRENZE, Piazza S. Marco, 2

DIRETTORE DEL BULLETTINO
Prof. L. PARETI
Firenze — 2, Piazza S. 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)

"FIRENZE, ATENE D'ITALIA"

SPONTANEITÀ ED ELLENICITÀ DELLA RINASCITA

(*Discorso ufficiale per la inaugurazione dell'Università fiorentina* [1]).

Se l'attuale cerimonia dimostra che l'Italia di Vittorio Veneto riprende il suo primato culturale, se l'Ateneo rinnovellato per volontà di governo e di popolo si appalesa propaggine non degenere dello Studio trecentesco, se Firenze è ancora gloriosa d'avere vissuto e capeggiato il movimento della Rinascita, splendore della mente italiana, che irradiò benefico per il mondo: sia lecito a chi oggi pronuncia il discorso inaugurale, avventurarsi in un tema inadeguato alle sue forze, ma incomparabilmente suggestivo, perchè lascia trasparire tutta la grandezza di Firenze, e tenta valutare la tremenda possanza dei geni nati in questa terra benedetta. Le mie parole vorranno, se non dimostrare, esporre, come la Rinascita sia frutto spontaneo ed originale della gente italiana, non meno di quanto sia naturale fenomeno l'ellenicità, a lei così simile, e leva altrettanto poderosa per lo sviluppo culturale dell'orbe. Non intendiamo negare nè il ritorno nè lo studio dell'antico durante l'Umanesimo, ma affermiamo che, da soli, essi lasciano inesplicati troppi problemi, e che possono addursi come vera causa della Rinascita soltanto da chi misconosca l'opera degli eroi del pensiero e dell'arte, e livelli artefici e creatori con imitatori ed epigoni. Riflettiamo.

[1]) Pubblico questo discorso senza note, nella sua forma originale incompleta e un po' « a tesi », perchè alla documentazione della mia opinione sulla duplice importanza della Toscana per lo sviluppo della civiltà, durante il periodo Etrusco e durante la Rinascita, intendo dedicare un volume, che comparirà tra breve. In esso saranno trattate tutte le questioni che l'attuale conferenza trascura o tocca appena.

L' antico non era mai scomparso dagli occhi dalla mente e dagli studi durante tutto l' Evo Medio italiano, dominato dall' idea di Roma, usante il latino, derivante la propria dottrina da Virgilio e da Ovidio, da Seneca e dai Padri della Chiesa. L' uomo medievale per secoli era passato tra gli archi e le terme, aveva installato basiliche nei templi, s' era difeso colle antiche mura; per secoli aveva veduto dovunque vetuste statue rilievi e mosaici, aveva negli antichi sarcofagi riseppellito i propri morti; ma non mai, per secoli, s' era avuto quel che chiamiamo Rinascimento.

La produzione letteraria s' era quasi ristretta alla teologia, perdendosi perfino il significato del nome di alcuni generi, gli scrittori classici venivano interpretati nella maniera più lontana dal loro spirito, gli edifici, diroccati per trarne materiali o riattati per l' uso quotidiano, non ispiravano costruzioni nuove; le statue, i rilievi e i mosaici soffusi di umana bellezza non distraevano dalle stilizzazioni, non commovevano coi colori, la luce, lo spazio, la vivente realtà. Perfino la storia di Roma s' era ridotta a un groviglio di leggende e novellette. Perchè l' *Eneide*, tanto meditata, ma tanto fraintesa, tornò ad essere l'opera genuina di Virgilio con Dante? perchè si ridussero i grotteschi fraintendimenti che pullulano ancora nei primi volgarizzatori? perchè i monumenti parlano nuovamente il loro linguaggio sincero, invece degli arzigogoli dei *Mirabilia Urbis Romae*? Ecco una prima serie di quesiti cui non si risponde con l'idea comune. Se da una parte l' antico, non mai assente, per secoli non potè intendersi senza sostanziali sformazioni, se i concetti antichi hanno sempre nuove propaggini, ma tali che Afrodite si trasforma nell' Eva del Duomo di Traù; d'altra parte alla fine dell'Evo Medio alcune arti rinascono miracolosamente da sè, prive quasi di modelli come la pittura, e alcuni generi, pur esistendo ancora modelli classici, sono ricreati senza l' influsso di essi, come il dramma. Il quale perdutosi nel medioevo, rinacque spontaneamente tre volte: come mistero, come sacra rappresentazione e come commedia dell' arte, sì che per tre volte, anche senza il ritorno dell'antico si sarebbe potuto avere un teatro moderno, per opera di questo popolo che si suol dire negato alla drammatica.

È vero che nel periodo umanistico si sviluppò largamente la commedia erudita, ma ai veri grandi comici Plauto Terenzio ed Aristofane per fortuna non dettarono che imbarazzanti schemi esteriori, e pochi spunti. Accanto al dramma classico anche allora largamente servì come fonte la favola medievale, la novella e il dramma sacro;

ma più d'ogni altra cosa, la *Lena* e la *Mandragola*, la *Cecca* e l'*Assiuolo*, gli *Straccioni* e il *Candelaio* ci presentano il mondo che si muoveva sotto gli occhi degli autori, vissuto nelle Università, nelle piazze e nelle chiese, il mondo che il commediografo ha veduto affaccendarsi, godere, soffrire, truffare, piangere e sganasciarsi dalle risa. Anche i più grandi scrittori, quando seguono docilmente la falsariga antica, sono inferiori a se stessi, come ci dimostrano la *Clizia* ed i *Lucidi*. Isabella d' Este ci confessa candidamente la noia provocata e diffusa dai volgarizzamenti plautini; e certi centoni infarciti, come la *Polissena* di Leonardo Aretino, se ebbero fortuna durevole, non fu in Italia, ma in Polonia, dove divennero libro di testo. E qui è il lato comico della fortuna della commedia italiana.

Che la spiegazione del parallelismo tra la produzione della rinascita e quella antica non stia nella dipendenza diretta, risulta ovvio per chi osservi: che altrettale parallelismo si riscontra per l' esperienza politica, e per l'evoluzione dei concetti religiosi sociali ed economici, ossia per tutto uno sterminato campo in cui la similarità è sicuramente spontanea. È vero che qualche riesumazione cosciente di antichi istituti vi fu, nelle improvvisazioni utopistiche di Arnaldo da Brescia e di Cola di Rienzo, tramontate in breve volgere di ore; ma dove veramente le genti dei Comuni ripercorsero le tappe dell'antica *polis*, la similarità del fenomeno passò per esse del tutto inosservata.

Ancora: se il ritorno dell' antico fosse la spiegazione basilare della Rinascita, la nostra civiltà dovrebbe presentare una lacuna o un'improvvisa mutazione alla fine del Medioevo, che fu affermata in mille scritti, ma di fatto non esiste; perchè in ogni lato dell'attività il trapasso ci compare individualmente logico e spontaneo. Dove si può porre ad es. lo iato per l' architettura, i cui prodotti si susseguono senza tregua, materiati di tradizionale e di innovato, dal romanico al barocco? Dove si scorge lo iato tra Medioevo e Rinascita, quando in pieno secolo XI si ritrovano tanti degli spunti tecnici, artistici, culturali e concettuali, che si svolgeranno poi, in serrata evoluzione fino al 500? Evoluzione varia a seconda delle singole città, ma che non ebbe il suo centro e non raggiunse l' ἀκμή nè in Roma, piena di monumenti e di memorie, nè nel mezzogiorno d' Italia in cui risuonava ancora la favella greca, e dove per opera di un tiranno di genio fu possibile una precoce momentanea rinascita di serra; sibbene proprio in Toscana ed a Firenze, dove tanto meno appariscenti erano le tracce dell'antica civiltà: in Toscana « quella ched è so-

vrana, in cui regna tutta cortezia » come cantava Re Enzo; in Firenze « dov'è mantenuto il vero valore, e s'affinano e piacciono la gioia il canto e l'amore » secondo il trovatore Raimon de Tors.

I grandissimi italiani: i due Guidi Dante e San Francesco; Cimabue Giotto e i due Pisani, si affermano già nel 200 e nel primo 300 innanzi che dilaghi l'amore per l'antico, e la schiera dei geni continua poi ininterrotta, ricca di vincoli e di presupposti. Come l'artefice di San Miniato ha dinanzi agli occhi il Bel San Giovanni, così il Brunellesco ricorderà San Miniato e il Battistero. E come la ieratica maestà del Cristo in gloria e della Madonna cinquecentesca richiamano il lontano bizantino, così Lorenzo il Magnifico adolescente raccoglierà i più splendidi fiori delle « tre corone » del trecento.

L' importanza dell' imitazione è stata da molti studiosi troppo esagerata. L'artista semi-artigiano della Rinascita, è tutt'altro che un erudito, e per lo più conosce la sola antichità ch' è sempre stata conosciuta. Per la letteratura, oltre ad avere la poesia e la prosa popolare avuto una larga parte, è certo che anche nel caso degli eruditi le opere decisive non furono quelle in cui predominava l'imitazione: non l'*Africa* e l'epistolario latino per il Petrarca, ma il *Canzoniere*; non i poemi e romanzi latini per il Boccaccio, ma il *Decamerone*. E se alcuni generi, cento volte imitati, come l'epica e la tragedia, non attecchirono mai, ciò significa che non bastava l' imitazione. I modelli classici non furono quasi mai ricalcati passivamente se non dai pigmei incapaci di dire, e dagli epigoni che non avevano più nulla di nuovo da dire, ma allora non si ebbe la vera Rinascita, sibbene la pedanteria degli umanisti minori, i primi traviamenti del barocco e le più eccessive vuotaggini dell'arte per l'arte. E nei pochi casi in cui l'antico fu ricalcato anche dai grandi, riuscì oppressivo più che vitale, come nello sviluppo della prosa volgare.

Ma i genuini artefici della Rinascita sogliono vedere l'antico a modo proprio, riviverlo in maniera individuale, fonderlo inscindibilmente coi propri concetti. Lo stesso monumento ispira l' uno plasticamente, l'altro coloristicamente: ognuno lo interpreta e trasforma traendone conseguenze e completamenti personalmente logici e nuovi. Già nell' XI secolo l'architetto fiorentino dimostrava la sua indocilità e originalità conservando i soffitti a travature nel romanico San Miniato, e innestando la decorazione sull'architettura, secondo i gusti derivati dalla diuturna osservazione del Battistero. Come fiorentini contemporanei i pittori figureranno i personaggi della Bibbia e dell'epica; con colossali anacronismi i traduttori travestiranno le

Plauto e di Terenzio; e i filosofi interpreteranno ciascuno
ra personale il pensiero, conosciuto direttamente o indiret-
di Aristotele e di Platone. Sicchè il ricercare ad es. i mo-
una statua di Donatello è così insufficiente per risolvere il
artistico, come elencare le supposte fonti di Dante per
la *Divina Commedia*.
negabile sviluppo di concetti e di sentimento estetico che
nte si constata durante il corso della Rinascita, se fosse mo-
ll' imitazione, presupporrebbe che l'antico si fosse palesato
ica successione di sviluppo. Il che non fu. Opere d' arte e
no conosciuti e studiati fuori del loro originario succedersi:
Costantino con una tomba etrusca, una statua ellenistica
preclassica, le mura di Aureliano con quelle ciclopiche, Vir-
Omero, Plauto con Aristofane, Platone con Plotino. E più
ando si incomincerà a distinguere grossolanamente le fasi
antica, l'artista studierà di preferenza i modelli scelti in
che, secondo i propri gusti, e lo stesso accadrà per gli scrit-
he ad es. il Trissino muoverà dai tragici greci del V secolo,
ldi invece da Seneca. Quel che muta dunque e si evolve, di
à, non sono i modelli, ma il sentimento dell'artista, e il suo
vino ed umano.
: in un primo momento, il dio umanizzato, il mondo pan-
di San Francesco, di Iacopone e delle sacre rappresenta-
semplice accento del Cristo buon pastore, della Madonna
fettuosa che sorride al puttino circondato da delizie terrene,
sperata che piange sul figlio ucciso. Ed ecco di riscontro la
a divinità apocalittica che anima il Savonarola, il Cristo
dominatore come nei Bizantini, a cominciare dal Botticelli,
na muta grande misurata senza lacrime e senza sorrisi di
giolo e fra Bartolomeo, il fanciullo Gesù grave, senza
circondato da ieratici angeli eroicizzati, come gli angeli

si tiene conto non isolatamente dei vari generi, ma insieme
le arti figurate, dei generi letterari e del pensiero filosofico,
he l'evoluzione dei tipi e delle tendenze si afferma con varia
line, a seconda della rapidità dei progressi tecnici, in tutti
della produzione e del pensiero. Sì che ad es. un movimento
ltura, che preso a sè potrebbe supporsi dovuto al ritorno
o, appare preceduto in altri generi assai più precocemente,
'età umanistica, in modo da resultare spontaneo invece che

derivato. La tendenza alla descrittività pittorica che compare nell'epica cavalleresca nella novella nelle cronache e nelle prediche, si affermerà nella pittura con Giotto, e il Cantico delle Creature potrà parere ispiratore dell'Angelico e di Leonardo. Il dolce sorriso della donna dello stil novo, trova la sua espressione plastica nelle giovani di Desiderio, la sua espressione pittorica nella « Gioconda ». Il *pathos* che infiamma la *Commedia* divina, proromperà a due riprese nella scultura con Giovanni Pisano e con Michelangiolo, e nella pittura, affermatosi con Masaccio, porterà al Botticelli a Leonardo e a fra Bartolomeo.

Da quanto alla meglio siamo venuti dicendo pare logico concludere: che pur avendo lo studio dell'antico influito sulla Rinascita, va ancora, e più, ricercato perchè tale studio potè iniziarsi, non trattandosi di una vera causa primordiale, ma piuttosto di una conseguenza della Rinascita stessa.

Se i monumenti e i documenti antichi, dopo secoli, furono finalmente sentiti e ricercati per quel che erano, lo si deve ad un profondo mutamento di idee e di pensiero, a un lungo processo interiore per cui gli uomini, rinnovate le menti, schiariti gli occhi, si ritrovarono simili di gusti e di tendenze agli uomini classici. Se la nuova evoluzione fu logica e serrata, senza che l'antico influisse colla sua reale successione, essa fu necessaria e geneticamente libera, e si sarebbe nelle sue grandi linee avuta anche senza lo studio dell'antico. Se, insomma, lo svolgersi della vita del pensiero e dell'arte, dall' XI al XVI secolo, presenta affinità sorprendenti col classicismo, ne deriva che comuni cause profonde, etniche, storiche e culturali, hanno generato, svolto e maturato i due fenomeni grandiosi, con parabole rispondenti.

***

Il livellamento dei popoli, operato dall' Impero romano, si era maggiormente affermato col diffondersi uniforme dell' idea cristiana: le differenze locali svanivano, gli sviluppi originali non avevano sbocco, s' infrangevano i vincoli di patria e di nazione. L' Italia gravitava nell'orbita di centri lontani, Bisanzio e l'Arabia, la Germania e la Francia, e una produzione ibrida, impersonale, rispondeva alla promiscuità degli incroci. La concezione trascendentale per cui Dio fuori del Mondo era tutto, e le sole lotte degne d'essere combattute erano per l'al di là, allontanava sempre più l'artista dalla vita ampia e serena; e l' iconografia si restringeva a poche figure simboliche e

ornamentali, larve senza luce, colore, atmosfera e spazio. Nessun artista poteva più presentare una *facies* propria, uno sviluppo originale. Le migrazioni barbariche avevano contribuito all' involuzione con stragi e distruzioni, rozzezza dei dominanti, decadenza economica, perpetuarsi del latifondo e della schiavitù, e sempre minor diffusione della cultura.

Ma negli ultimi secoli del Medioevo questo oppressivo stato di cose venne a modificarsi profondamente: prima caddero gli influssi dei centri più lontani, di Bisanzio e degli Arabi, poi incominciò rapida la decadenza dei due concetti antitetici della Chiesa e dell' Impero, sminuiti presso i popoli dalla loro contesa millenaria. Se il Papa, umiliato nella lotta delle investiture, sopraffatto dai feudatari dell'agro, circondato da un clero diviso e simoniaco, andò perdendo le ultime tracce della sua mistica aureola coll'esilio di Avignone e collo scisma; la dignità imperiale, randagia per volontà del pontefice di corte in corte, misconosciuta dai feudatari, aveva in Italia subita l'onta di Legnano; e l' unità dell' Impero, sempre più nominale, lasciava di fatto comparire l' immensa zona divisa in una miriade di staterelli, avidi e gelosi di indipendenza. La città torna, nello sfacelo, a fornire l'elemento primordiale per una nuova grande evoluzione; le comunità libere sbocciano sul Po e sull'Arno come sul Reno e sul Danubio, sul Tirreno e sull'Adriatico come sul Baltico e sul Mare del Nord. Ogni paese, unificatisi gli indigeni coi nuovi migrati, incomincia a vivere per se stesso; nel latifondo spezzato cresce e prospera il ceto rurale; nelle città ritornate mercati rifiorisce l' industria e l'artigianato.

Gli staterelli si fondono, e si orientano in gruppi nazionali, intorno ai mediani gravitano i periferici usciti dall'orbita dei grandi centri civili stranieri; le città marinare istradano commercianti e coloni sulle vie seguite nelle guerre contro barbari e pirati. I mercanti vanno per il mondo, conoscono paesi, genti e costumi nuovi, divengono esploratori e diplomatici. Il mondo si allarga, il ritmo della vita si accelera, l'economia migliora; sorge un' incoercibile avidità di vedere, guadagnare, godere. La mente si fa agile, e la cultura pratica; l' uomo che ha fatto la sua fortuna, ha un' incrollabile fiducia in sè; le città vittoriose sui Saraceni o a Legnano sentono formidabile la loro potenza, respirano i primi aneliti di espansionismo, si infiammano per audaci sogni di ricchezza e di conquista. Non più l' universale mistico, il dogmatico impersonale, ma un possente e sfrenato individualismo domina questo mondo di molecole in fer-

mento. Allo Stato universale tiene dietro la piccola *polis*, il comune stretto all' ombra di un campanile e di poche torri; al mistico il poeta d'amore, l'esaltatore dell' uomo; al dogma il dubbio; al principio di autorità la riflessione: anche i travolgenti moti religiosi collettivi si diradano, cedendo il posto agli incendi mistici di anime isolate da San Francesco al Savonarola. Lo stesso monachesimo assume allora una forma così spirituale ed altruistica, e presenta così potenti figure di « santi » da Bernardo a Francesco, da Clara a Gioacchino da Fiore, da infondere come una novella vita al Cristianesimo. Caduto l' incubo religioso l'uomo torna a godere la divina bellezza di se stesso e della natura, a sentire quell' alito di panteismo che aveva informato l'antico paganesimo. Non più l'al di là regola i dibattiti umani: ora dagli uni si conduce una strenua offensiva terrena contro Satana, dagli altri si lotta per godere satanicamente la vita. I *Goliardi* delle Università colla loro esuberanza segnano il ritmo della nuova vita. Rotte le categorie generali, e cadute le potenze dominanti per concetti teorici, il mondo si ordina e si regge secondo le categorie etniche, geografiche e storiche. Di fronte al latino universale prorompono le nuove parlate romanze, lingue di popoli giovani; gli staterelli separati e rissosi incominciano a sentire la loro intima unità nazionale, gli Italiani si contrappongono ai barbari, per l' Italia palpita per la prima volta il poetico cuore di Buonconpagno da Signa. I commerci si orientano in modo rozzamente nazionale, e attraverso i primi tentativi federali si mira verso la lontana unificazione politica. La vita, l'arte, il diritto si differenziano; alla produzione anonima tien dietro quella ostentatamente individuale, all'opera collettiva quella dei pionieri e degli eroi. È questo il substrato del Rinascimento, è questa la genuina Rinascita del popolo italiano [1]: al tempo stesso rinnovamento etnico, sociale e concettuale, perchè in ogni regione affiorano, si affermano, e si sviluppano caratteristiche peculiari, rispondenti alla razza, quale storicamente si è andata formando.

---

1) In contrapposto giova notare che la meravigliosa fioritura del Rinascimento tramonta non solo per intrinseca stanchezza, ma per il venir meno degli elementi che l'avevano creata; quando l' Italia non sarà più a capo del movimento commerciale e vedrà diminuire i suoi guadagni ed i suoi contatti culturali; quando lo stato territoriale soffocherà la *polis*, la dominazione straniera impedirà gli sviluppi spontanei; la reazione della riforma e del Sant'Ufficio avranno posto il bavaglio al pensiero individuale: allora il Genio italiano parrà rifugiarsi, come in zona più libera, nella scienza, contro la quale si accanì invano l' Inquisizione e invano divampò il rogo, e nella musica, sfogo del sentimento artistico della Nazione.

Nè ci reca meraviglia che in quell'affermazione gagliarda di individualità, in quel fervore di differenziamento, la Toscana ci compaia allora quasi come un' isola nello sviluppo civile: poichè tale essa era etnicamente *ab antiquo*. Non per nulla la Toscana erasi un tempo chiamata Etruria, non per nulla i Toscani erano, per la massima parte, discendenti naturali del popolo, che aveva portato il grande nome di Etrusco.

***

Ma ora converrà allargare l'orizzonte della nostra indagine: poichè tacemmo fin qui l'argomento più grave e complesso a favore della spontaneità della Rinascita. La quale mentre, per l'opinione vulgata, sarebbe dovuta al risorgere della civiltà romana, invece a parer nostro è assai più simile e congeniale coll' ellenica che colla romana. Certo non è dubbio che gli autori per primi e più largamente studiati furono i latini, che il latino fu lingua ufficiale della Chiesa e dell' Impero, che a Roma erano i monumenti, e dell'età romana per lo più le statue e i rilievi meditati dai nostri artisti, che per Roma gli uomini della Rinascita ebbero una venerazione profonda. E non è dubbio ancora, che solo relativamente tardi gli umanisti conobbero in modo diretto le opere greche, e che gli uomini della prima Rinascita non dimostrarono troppa simpatia per la letteratura, la scienza e i grandi uomini dell'Ellade. Ma ammesso tutto ciò, se poi esaminiamo i capolavori dell' arte toscana, di Donatello e del Botticelli, del Petrarca e del Poliziano, li troviamo pervasi da un sentimento assai più greco che romano, sia che l'artista svolga concetti propri, sia che si ispiri all' antico. Perchè spesso attraverso il modello romano ch' egli conosce, riesce a intravedere e uguagliare l' originale greco che gli è ignoto; e spesso ancora, quando è in grado di scegliere e selezionare, prende come modello o le opere di scalpello greco, o quelle grecizzanti dell'età di Traiano e Adriano. Del pari il Machiavelli commenterà la prima deca di Livio, ma la sua mente, per nulla affine a quella del Patavino, detterà pagine degne di Tucidide e di Polibio. E qui dobbiamo ricordarci di quanto già attrasse la nostra attenzione: non Roma è la città su cui si impernia la Rinascita, ma Firenze; non Romani ma Toscani e Fiorentini sono i più grandi artefici e letterati, a Firenze eccelle precoce l'umanesimo, a Firenze torna dapprima a suonare la favella greca e fiorisce lo studio della grecità. Come e per quali motivi fu toscana e fiorentina

e ellenizzante la nostra Rinascita? quale profonda verità contiene la frase tante volte ripetuta che Firenze fu l'Atene d' Italia?

Atene e Firenze diedero impulso alle conoscenze umane, all'arte e alla cultura, più di qualunque altra città, affrontando e risolvendo infiniti problemi, per opera di vere schiere di eroi del pensiero: per questo nessuna civiltà sembra a noi così vicina come l'Attica e la Toscana della Rinascita. Nè Atene nè Firenze furono mai, durante il loro dominio culturale, come Roma e Parigi, metropoli d' una nazione; entrambe entrarono quasi tardivamente nell'arringo letterario ed artistico, e precedute in tutto, non si lasciarono più uguagliare in nulla, quasi monopolizzando arte e letteratura, pensiero e scienza. L' epica e la lirica, la filosofia e la storia, il ditirambo e l'oratoria non nacquero ad Atene, ma Ateniesi furono poi Solone Socrate e Platone, Tucidide Senofonte e Cratippo, Eschilo Sofocle ed Euripide, Aristofane e Menandro, Antifonte Lisia Isocrate e Demostene. I primi scultori pittori ceramisti ed architetti non furono Ateniesi, ma produrranno poi ad Atene Mirone Fidia e Alcamene, Polignoto Micone e Nicia, Eufronio Duride e Midia, e ad Atene sorgeranno i più mirabili esempi di architettura di tutti i tipi. Del pari, non in Toscana fiorì dapprima l'epica, la lirica amorosa, la lauda; non toscano fu il primo grande scultore, ma pugliese; non a Firenze ma a Siena ad Assisi e a Roma sorsero le prime collane di nuovi dipinti; ma nessuno nelle lettere lasciò poi orma paragonabile a quella dei tre colossi fiorentini, nessun pittore segnò passi rapidi e decisivi come Giotto, Masaccio e Leonardo, nessuno scultore può come caposcuola reggere al confronto di Donatello e di Michelangelo, nessun architetto superare il Brunellesco. La brevità del tempo non mi consente di esporre che poche delle moltissime affinità tra lo sviluppo dell'arte, delle lettere e del pensiero greco-attico e italico-fiorentino; dovremo limitarci a fissarne alcune, scegliendole quasi a caso. E incominciamo dall'arte.

***

L'arte greca del VI e V secolo è preceduta da un lungo periodo di stilizzazione e di geometrismo che a sua volta segue la grande fioritura minoico-micenea; e la Rinascita che tiene dietro a oltre mezzo millennio di convenzionalismo medievale, pare allacciarsi idealmente al periodo costantiniano. L'arte attica giunta al suo apogeo, nell'età di Fidia e di Lisippo, ha il suo coronamento fuori di Atene, nelle varie corti, trasformandosi lentamente nell' arte ellenistica; come la

Rinascita, dopo le meraviglie toscane del 400 e del primo 500, ha il suo coronamento a Milano, Venezia, Ferrara e Roma, per poi mutarsi nel barocco. I generi artistici si sviluppano in tutte le città greche quasi a gara, come in tutte le italiane, con caratteristiche locali e influssi reciproci, e presentano le stesse rispondenze con i generi letterari che abbiamo notato per l' Italia.

Così il godimento filosofico ed estetico di Platone e di Epicuro precede la serena e florida arte di Prassitele: lo studio dell'individuo che crea la psicologia e il bios porta al ritratto; la ricerca stilistica delicata di Isocrate prepara l'estrema accuratezza di Lisippo; lo studio della natura iniziato dagli Jonici onde è dominato Aristotele ispira la ricerca anatomica, e la riproduzione del paesaggio e degli animali dell'arte ellenistica; il soggettino delicato idilliaco di Teocrito, ritorna nei gruppi e nelle pitture dopo l'età di Alessandro, e il tremendo realismo della tragedia ha la sua eco eccessiva e terrificante nel Laocoonte.

L' arte greca ha i suoi principali incunaboli nei santuari, come l' italiana si afferma nelle chiese per opera di benedettini e francescani; la religione fissata nelle figure mitologiche di Omero fornisce i tipi immobili per l'arte, come la Bibbia, il Vangelo e le Vite dei Santi agli artefici della Rinascita, sì che lo sforzo perenne, con cui l'artista attico tenta di esprimere sempre meglio il concetto di Atena, si rinnova per l'artista italiano, che senza posa perfeziona il tipo della Vergine. Ma per quanto l'arte arcaica voglia ispirarsi al divino, è l' uomo che prende il sopravvento, uomini sono gli dei e gli eroi, umanizzati il Cristo e gli angeli. Leonardo da Vinci dovrà, quasi per reazione, criticare chi non veda altro al mondo che l'uomo. Vorrei poter richiamare alla mente tanti monumenti: la famosa tazza vulcente col giudizio di Paride, o Dioniso e Semele di un famoso specchio etrusco; ma basti ricordare il notissimo gruppo di Irene con Pluto di Cefisodoto che potrebbe scambiarsi con una quattrocentesca Madonna col bambino. Lo studio dell' uomo porterà a far risorgere in Grecia il ritratto, verso cui si tendeva già nel minoico-miceneo, e lo farà eccellere in Toscana, dove aveva fiorito nel lontano periodo etrusco. E qua e là, in un certo momento, comparirà il più crudo realismo, l'amore quasi per il volgare, come nelle statue del frontone di Olimpia, e in alcune delle opere di Donatello quali la Maddalena, il S. Giovanni del Bargello, il Geremia e lo « zuccone » del Campanile.

L'architettura, con alcuni canoni corrispondenti già per il ma-

teriale simile di pietra di marmo e figulino, si afferma in ambo i casi con grandiose costruzioni pubbliche, sforzo colossale per gli esigui bilanci statali, e veri musei storici d' arte per la lenta collaborazione di più generazioni successive. Poco usate le volte per le coperture, per lunghi periodi domina la ornamentazione policromica, nella Grecia arcaica e classica per le colonne e i capitelli, per le statue criselefantine o dipinte, per le terrecotte il vasellame le tarsie e per i vestiti sgargianti alla moda ionica; nell'età della Rinascita per l'architettura dei templi, per la virtuosità coloristica dei pittori fino al Ghirlandaio, per le meraviglie robbiane, per il costume quotidiano degli abiti tanto diversi da quelli severi dell'età spagnola. Predilezione per il colore che spiega la stretta connessione tra pittori e scultori, Paneno e Fidia Nicia e Prassitele, la duplice capacità di Leonardo e di Michelangelo, la doppia produzione artistica del laboratorio del Verrocchio. E quante altre cose si potrebbero ancora confrontare.

Ecco i dipinti greci in tanti cicli disposti in zone di quadri come nelle nostre chiese; ecco il sorriso di Apollo e di Artemis dei Kouroi e delle Cariatidi, identico al beato e indefinito sorriso delle opere dei nostri primitivi; le molte figurine e scenette del *Vaso François* e delle « adorazioni dei Magi » di Gentile e del Ghirlandaio; i gruppetti interposti nelle figurazioni greche arcaiche, che si disinteressano della scena principale, come gli angioli accordatori del Signorelli e del Carpaccio, o la madre col bimbo riottoso dell' *Esodo di Israele* del Botticelli. Più tardi l' una e l'altra arte richiederà invece unità di ispirazione: tutto il fregio del Partenone coi suoi cento gruppi partecipa ad un' unica azione, come le complesse composizioni di Donatello e del Sanzio. I contrasti con cui si ottiene ora la varietà, famosi per l'arte Michelangiolesca, sono mezzo già sfruttato nel frontone di Olimpia, dove tra le cozzanti agitate figure dell'Amazonomachia troneggia l' imagine divina e serena di Apollo.

Degno di nota ci pare ancora, ad es., il corrispondente spontaneo passaggio dalla divinità ultraumanizzata alla idealizzazione per sintesi di innumeri bellezze reali a cui si deve l'*Atena Lemnia* di Fidia, l'Apollo, l'Artemide e l'Afrodite di Prassitele, il David di Donatello e la Venere di Botticelli, somma realtà ed insieme somma poesia, come direbbe il Goethe. Più tardi troveremo l'eleganza quasi affettata, la meticolosa virtuosità cesellatrice di Lisippo, il gracile e delicato David del Verrocchio, le giovani fiorentine sorridenti del Rosellino, di Benedetto e di Desiderio; mentre accanto, in pieno con-

trasto, eromperà l'arte violenta patetica e grandiosa di Scopa e di Michelangelo, digradante nel barocco dell'alessandrinismo e dei Secentisti. E tanti e tanti altri riscontri sarebbero ancora degni di nota: l'amore del colossale all' inizio e alla fine della parabola: la testa d' Era di Olimpia e i colossi ellenistici, i Crocifissi di Cimabue e di Margaritone e i giganti di Michelangelo; il ritorno all'arcaico dei culminanti e dei decadenti; l' importanza della struttura architettonica nei gruppi di Lisippo e di Leonardo; la voluta sproporzione per ottenere determinati effetti dominanti, e via dicendo.

***

Quel che notammo per l'arte figurata può ripetersi per le lettere: anche qui appena enunciata la tesi, vengono in ressa gli esempi alla mente, tra i quali primo e tipico quello della stessa parlata letteraria. Come in Grecia furono per un buon tratto usati i vari dialetti per i singoli generi, che in essi si erano primamente affermati, finchè si impose la κοινὴ Attica, così in Italia dopo le prime mescolanze linguistiche a fondo francese od occitanico, secondo il genere letterario, epico o lirico, e i vari tentativi regionali di lingua volgare illustre, si impose il dialetto fiorentino per la posizione centrale, l'equilibrata armonia, in cui si conciliavano le divergenze dialettali del mezzogiorno e del settentrione d' Italia, per la fama in cui era salito per opera di grandi che l'avevano sublimato in capolavori immortali, modelli che lo fissavano nello stadio saliente della sua evoluzione. Dalla lingua passando agli scrittori balza immediatamente alla mente la grande originalità della letteratura greca fino al IV secolo e dell'italiana dal 200 al 400, di fronte ai letterati di professione dei tempi successivi. Quella stessa azione che operarono nel mondo greco come semenzai e luoghi di scambio di temi e di generi le grandi feste nazionali e le reggie dei tiranni, compirono per l' Italia monasteri e basiliche lungo le vie dei pellegrini e le corti dei Signori. La fortuna e lo sviluppo dei generi in gran parte si corrisponde. Così ad es. l'epica dei rapsodi e dei trovieri affermatasi come poesia di una società di casta, torna a svilupparsi con lontane propaggini al tempo delle nuove signorie: in Grecia con Arato Euforione Riano e Apollonio Rodio, in Italia col Pulci e il Boiardo, l'Ariosto e il Tasso, mentre nel lungo periodo di mezzo cede il posto alla storia e al romanzo storico, agli « horoi » dei logografi e alle cronache, alle opere dei mitografi e ai « Reali di Francia ». Dopo il fiorire dell'epica la poe-

sia esiodea trova il suo parallelo nella didascalica del 200 e del 300; la lirica individuale d'amore e politica profondamente umana e realistica nel VII e VI secolo nella *polis* aristocratica o retta a tirannia, ricompie il suo ciclo nei comuni italiani dal 200 alle signorie; mentre il periodo della democrazia imperante sarà piuttosto fecondo per la satira, la commedia, l'oratoria, la retorica. Risorge spontaneamente il teatro dal canto dalla liturgia e dalle feste sacre, come dalle cerimonie dionisiache era balzato fuori il teatro greco; e gli stadi per cui passa la nostra commedia ripetono quelli della commedia antica, sì che non desta meraviglia che la *Mandragola* regga il confronto del teatro di Aristofane, e che alcune farse popolari siano così simili all'antico mimiambo, che molti farneticarono sulla loro dipendenza diretta.

Simile alla milesia la novella; mescolata di aneddoti e di novellette la storia nei suoi incunaboli, dapprima elenco favoloso di avvenimenti lontani nel tempo o di fatti lontani nello spazio, narrati e raccolti dai girovaghi per il mondo, più tardi ispirata ad un più rigoroso indirizzo scientifico per la più profonda preparazione tecnica, politica militare ed economica degli scrittori; tendente in fine alla memoria individuale, al bios, alla monografia di storia contemporanea; spesso composta da esuli, sovente in collane di scritti susseguentisi per opera di successivi scrittori. Ai capolavori oratorî giuridici e politici dei Greci, si contrappone l'oratoria sacra culminante ad es. in fra Bernardino da Siena. E come la retorica antica così la predica divenne troppo spesso giullaresca. Il movimento sofistico, così caratteristico della Grecia e di Atene intorno al 400 av. C., è stranissimamente simile a quello umanistico. Sofisti e umanisti migranti di città in città, maestri di scuola versatili e vari, amanti della forma e della discussione a oltranza, letichini avari e frivoli, contribuirono allo sviluppo del pensiero e dell'attività critica, e allo svolgersi dei generi letterati in bene e in male, animando e retorizzando, divulgando e inaridendo. Non per nulla troviamo tanti tratti comuni nella parodia aristofanesca dei sofisti, e nel ritratto scherzoso che dell' umanista pedante leggiamo nella *Catinia* di Sicco Polenton o nel *Marescalco* dell'Aretino. Sarebbe assai facile scendere a particolari più minuti, rilevare per singoli generi e singole opere spunti e tendenze comuni, ma purtroppo la via lunga ne sospinge.

E per questo tralasceremo senz'altro di stabilire confronti per la filosofia e per la scienza: confronti d'altronde che potrebbero sembrare troppo ovvî, già perchè non è controverso che i modelli in tal

caso furono sempre greci. Meriterebbe però di fermarci a dimostrare come, anche qui, i nostri pensatori maggiori non ricopiarono quasi mai, ma rivissero quasi sempre e completarono per forza propria le antiche concezioni.

***

Chi chieda le intime cause di questa profonda rispondenza delle produzioni artistiche letterarie e filosofiche greco-attiche e italico-fiorentine, non può non notare subito la grandissima rassomiglianza anche della esperienza politica sociale e religiosa dei due popoli. Per questo parallelismo indubbiamente devono aver concorso profondi motivi di carattere etnico. Non è facile dire quanto il popolo toscano derivi dall'antico etrusco, ma il problema esiste e non può essere taciuto. La schiatta etrusca, affermatasi dapprima nella Padana colle sue palafitte e terramare, quando, scesa nella Toscana, e conquistato dopo un primo momento anche tutto il Lazio e parte della Campania, venne a contatto coi coloni Greci, entrò decisamente nell'orbita dell'influsso ellenico, non solo imitando, ma rivivendo i prodotti artistici della mente greca per oltre mezzo millennio, ed affermandosi con una propria civiltà superiore, l'unica vera civiltà fiorente dell' Italia arcaica all' infuori di quella delle colonie greche, e per il primo periodo anche più ricca di quella egea. Assimilato e vissuto il mito ellenico, assimilati i sistemi tecnici dei Greci i cui prodotti ricercava con passione, il popolo etrusco ebbe artisti capaci di incarnare volta a volta la nobiltà fidiaca, la grazia prassitelica e il pathos di Scopa e dei Pergameni, tali da saper produrre la lupa capitolina e la Chimera di Arezzo, l'Apollo di Veio, la fuga dei Galli di Civita Alba e l'Arringatore di Sanguineto, tali da affermarsi nei sarcofagi di Cervetri, nelle pitture degli ipogei di Corneto, nei tripodi di Vulci e nei cippi e nei buccheri di Chiusi, nelle stele funebri e nelle terrecotte templari: monumenti che per la loro originalità e bellezza non sfigurano a confronto coi greci, per quanto siano per lo più di semplice origine privata, mentre gli ellenici sono per la maggior parte anatemata statali. Quale sarà stato mai il valore letterario di questo popolo di artisti? Cosa avrà significato e servito per la storia della civiltà italica la produzione scritta degli Etruschi? Noi non lo possiamo dire: ma non ci pare vano notare, che mentre l'Etruria grecizzante civilizzò Roma nascente, il popolo toscano d'Etruria attraverso i prodotti romani pare ritrovasse l'antica anima

greca ed etrusca; e che la stessa opera civile compiuta dagli Etruschi nell' Italia antica, fu ricompiuta dai Toscani nella Rinascita.

Certo non è facile per noi additare i tratti della rinata civiltà toscana, dopo il tramonto del Medioevo livellatore, che possano risalire all'antica gente, che attestino il buon sangue etrusco ancora fluente nelle vene. Ma indizi si hanno dovunque: nella dozzina di staterelli del 1300 che quasi corrispondono alle antiche dodici lucumonie, nell' alta condizione della donna e nel profondo sentimento della maternità e della bellezza infantile che illumina le figure di Dioniso e Semele, ed il putto coll'uccellino del Lago Trasimeno, nell'amore per il lusso e per le feste, nel terrore per l'al di là che quasi precorre con orchi e mostri spaventevoli il « monito a penitenza » del camposanto di Pisa, e le furie e il Caronte dantesco. Gli architetti ci appariscono così indipendenti ed eclettici come i nostri romanici, allorchè traggono dagli stili ionico e dorico il toscanico; alzavano già il pilastro ottagonale e la colonna cilindrica, costruivano mura e torri massicce a dominio delle città e delle sottostanti vallate. Prediligevano gli Etruschi anch'essi le ornamentazioni fittili, le figurazioni pittoriche, diffuse per le tombe, per le case e su la ceramica; tendevano alla policromia ed erano abili ritrattisti, buoni riproduttori di animali e di sfondi; adornavano tutti gli oggetti anche i più umili, ed erano famosi cesellatori sì che i loro bronzi erano largamente importati anche in Grecia; le loro città, non meno dei Comuni toscani, si presentavano quali veri musei d' arte, come attestano per le necropoli gli scavi, che non smentiscono i racconti tradizionali, ad es. delle 2000 statue trovate dai Romani a Volsini. Non è dubbio che il popolo che gustava perfin nelle tombe le ceramiche ed i dipinti a soggetto comico e grottesco, sentiva già l'alito del faceto spirito toscano; come non pare dubbio che talune peculiarità fonetiche e lessicali dei dialetti toscani debbono ritrovare la loro spiegazione nell'antica parlata etrusca.

***

Ma oltre, e forse più di questo substrato etnico, spiega la congenialità attico-fiorentina la grande somiglianza di esperienza politica dei due popoli. Ecco il potente concetto monarchico della Grecia micenea, di Agamemnone « basileutatos » re dei re circondato dagli hetairoi; e del re dei re medievale, l'imperatore coi suoi comites. Ed ecco in seguito gli aristoi sparsi nei loro castelli, riottosi come i Proci dell'Odissea, come i feudatari del Medioevo. La monarchia decade,

le sue attribuzioni sono usurpate dai nobili, lo Stato si sminuzza in tanti staterelli a base agricola, in tante poleis, o comuni, sorti all'ombra di castelli feudali, o intorno ai mercati. La *polis* attira genti dal contado, assume maggiori proporzioni demografiche e quindi militari e politiche, diviene centro di irradiazione culturale e cuore economico; i centri minori si orientano intorno ad essa; si foggiano nuove magistrature per sopperire a nuovi bisogni, sorgono società private di difesa dell' individuo in pace e in guerra, le fratrie e le vicinie; i fedeli creano tiasi e confraternite, gli artigiani si raccolgono in associazioni. I signorotti rurali, i nobili comitali si inurbano: fratrie e vicinie vengono a costituire la piattaforma per le famiglie più potenti che signoreggiano sul popolo con i loro géne, con le società delle torri. Si afferma così il nuovo governo oligarchico, dapprima nelle mani della aristocrazia del sangue, ricca di terre, dei gamoroi, degli hippeis, dei magnati, alla quale salgono ancora facilmente i nuovi arricchiti, perchè, dice Esiodo, la ricchezza fa l' uomo. Essi governano come casta: il popolo sarà l' usignolo preda dell'avvoltoio, sarà impotente come Tersite. La potenza economica allarga la potenza politica, che a sua volta aumenta la ricchezza.

Ma lentamente il popolo percepisce la propria forza: glielo dicono le guerre vissute, le fazioni dei nobili in cui ha prestato man forte, il commercio datore di quel denaro che fa l'uomo. Alle prime sommosse della plebe indebitata contro l'arbitrio delle leggi, tengono dietro le codificazioni. Il popolo, la cui compagine porta man mano ad emergere gli strati più bassi, fa le sue conquiste penosamente, ad una ad una. Ha ottenuto le leggi scritte, ma le magistrature, il governo sono ancor sempre dei nobili. È però un governo debole quasi anarcoide, oscillante tra le fazioni, senza gerarchia per il decentramento: le sue deficienze si sentono più gravi durante le guerre e le lotte intestine quando più occorrerebbe un potere centrale propulsore e moderatore. E allora, così in Grecia come in Italia, si va gradatamente, ma incoercibilmente, verso la tirannide, l'unico governo capace di sedare le lotte, di saziare il desiderio di pace. La tirannide si afferma a scatti, in vari momenti, in varie forme, e direi in vari stadi sempre più perfetti: sono dapprima tentativi violenti di brevissima durata: di Damasia e di Cilone, di Giano della Bella e di Corso Donati; poi segue la tirannide riconosciuta, più durevole e di aspetto quasi monarchico dei Pisistratidi di Roberto d'Angiò e del Duca di Atene; infine il tipo più perfetto e subdolo

della tirannide larvata, di Temistocle, Pericle ed Alcibiade, di Cosimo il Vecchio e di Lorenzo il Magnifico. È incalcolabile l'importanza del tiranno nell'età ellenica e nella Rinascita: elemento pacificatore e livellatore, che spezzò le consorterie gentilizie ed elevò il popolo a godere l'opera di poeti e d'artisti, guidò spesso alla vittoria sui nemici dando impulso alla tendenza imperialistica, favorì il commercio e l'agricoltura disarmando il popolo e giovandosi di eserciti mercenari.

Leggendo la *Vita di Pericle* di Plutarco, a proposito dei suoi grandi lavori edilizi, viene in mente quel Medici che fu raffigurato da Benozzo Gozzoli intento alla costruzione della torre di Babele. Leggendo dell'opera incitatrice di Pericle circondato da Anassagora e da Socrate, da Fidia, da Sofocle e da Euripide, viene spontaneo il confronto con Lorenzo il Magnifico, che si occupa di lettere, musica e filosofia, costruisce chiese ville e musei, pensa a donne, a banchetti, a mascherate e a processioni, attende all'agricoltura, all'ippica e all'edilizia, scrive canti amorosi, laudi e ballate, canti carnascialeschi e sacre rappresentazioni, e ospita come amici oltre ai principi ed ai cardinali: Paolo Toscanelli e Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e Leon Battista Alberti, il Botticelli, il Verrocchio e il Pollaiolo, il Pulci e il Poliziano.

Le democrazie sempre più accentuate che tennero dietro ai vari periodi di tirannide presentano a Firenze ed Atene numerose caratteristiche comuni. Si ricordino: l'eccesso dei bandi e degli esilî, le liste di proscrizione e il «libro del Chiodo», l'ostracismo e la «legge contro gli scandalosi», i «sicofanti» e l'«ammonizione», la ridda di leggi e la continua revisione delle costituzioni, le magistrature sorteggiate con turni di brevissima durata, così pei pritani come pei priori. E si ricordino ancora la strapotenza degli oratori e dei demagoghi scamiciati come Cleone ed il Pecora, le enormi spese per i troppi salariati dello Stato, la tendenza imperialistica gravante su leghe di città gradatamente ridotte alla condizione di suddite, le liturgie senza fine imposte ai ricchi e le leggi ad essi contrarie; il che spiega e giustifica le rapide travolgenti controffensive oligarchiche, del 411 e del 404 av. C., del 1300 e del 1323, del 1387 e del 1393, le lotte intestine che aprono la via agli emissari politici di Sparta e del Gran Re, ai paciari dell'imperatore e del pontefice. Il particolarismo politico per cui ogni città maggiore: Atene, Sparta e Tebe, come Milano, Venezia e Firenze volle ottenere il predominio sui connazionali ridotti a sudditanza, permise prima lo spadroneggiamento di stranieri intimamente deboli come il Gran Re e l'Im-

peratore, poi la supremazia politica e militare dei Macedoni e degli Spagnoli; ed i sogni di unificazione e di libertà che ispirarono i commossi accenti di Gorgia, di Isocrate e di Senofonte, di Dante, del Petrarca e di Fazio degli Uberti, dovettero attendere in Grecia altri due millennî, in Italia secoli di dolori, per trasformarsi in realtà.

La *polis* ed il Comune percorsero dunque le stesse tappe dell'evoluzione politica. Non stupirà quindi che molte concezioni politiche teoriche siano comuni ai due popoli, e che brani tucidîdei sull'utile e sul diritto del forte trovino la loro spiegazione nel *Principe* del Machiavelli. Gli eccessi della vita comunale creano un forte contrasto tra la morale teorica (dei filosofi greci, di Euripide e di Menandro, e dei moralisti italiani, di Fra Bernardino e di Santa Caterina) e la sua applicazione pratica: al primo aspetto parrebbe impossibile che i contemporanei di Socrate e di San Francesco abbiano potuto compiere tutte le violenze e le barbarie che la storia rammenta, se non fosse evidente che appunto per reazione contro quegli eccessi potè svilupparsi un più morale concetto della pietà verso il vinto e lo schiavo. — Le medesime esigenze di dar agio agli agricoltori e ai commercianti, di dar lavoro ai disoccupati, di disporre di un esercito stabile, per cui si venne in Grecia alla costituzione di truppe mercenarie, portò alle compagnie di ventura; e le conseguenze buone e cattive furono le stesse: da una parte lo straniarsi del popolo dalle armi che lo indebolì di fronte allo straniero, la lunghezza e dispendiosità delle guerre, i colpi di mano dei condottieri, dall'altra il mirabile sviluppo della tecnica e dell'arte militare per opera di una serie di strateghi di valore.

***

Non meno rispondenti gli sviluppi sociali ed economici. L'amore pei campi, prima e stabile base economica per entrambi i paesi, detterà le bellissime pagine dell'Economico di Senofonte e dei trattatisti nostri. I commerci in cui Atene e Firenze riuscirono ad eccellere solo dopo lotte e sacrifici secolari, influirono sui gusti resi eclettici e sul senso artistico acuito dal confronto; sui costumi più splendidi e briosi per l'aumentato benessere; sull'esperienza sociale perfezionata dai rapporti con popoli e civiltà diverse; sulla finanza e sulla organizzazione commerciale retta da norme sempre più perfette; sull' industria e sull'artigianato sviluppatisi per fornire il materiale di scambio e soddisfare le esigenze dei nuovi arricchiti; sulla politica asservita al tornaconto delle classi mercantesche dominanti; infine sulla scienza i cui orizzonti sconfinarono per l'ampliarsi del

mondo conosciuto. Poichè l'esplorazione del mondo, com'è merito per l'antichità soprattutto dei Greci che simbolizzarono in Ulisse la loro insaziabilità esploratrice, così per la Rinascita è gloria prettamente italiana: sì che accanto ai nomi di Colieo, di Ecateo e di Erodoto, bene figurano quelli di Marco Polo e di Cristoforo Colombo, dei Caboto e di Amerigo Vespucci.

Anche nella vita familiare gli uomini della Rinascita furono assai più simili ai Greci di quanto volgarmente si creda. Dal silenzio di Tucidide e di Sofocle, dall'amicizia efebica celebrata da Platone, e dalle tirate misoginiche di alcuni scrittori, si suol credere che poca parte avessero la famiglia e la donna per la vita dell'Ateniese. È come se giudicassimo per la Rinascita dalle bestemmie di Cecco Angiolieri, dalle esagerazioni di Santa Caterina e dalle molte poesie misoginiche. La novelletta di Temistocle dominatore della Grecia, ma dominato a sua volta dall'affetto per la moglie ed i figli, la morte tragica degli scolari di Micalesso che commuove la fredda mente di Tucidide, e i deliziosi putti di Cefisodoto e di Prassitele dicono quanto anche Atene sentisse il fascino dell'infanzia. Arete e Nausicaa, Penelope ed Andromeda dall'epica, i frammenti dei canti profondi e romantici di Stesicoro e di Saffo, la stessa ultima strofa della canzone misoginica di Simonide d'Amorgo, le donne di Eschilo di Euripide e di Senofonte, la gentile poesia erotica alessandrina, dimostrano quanta parte avessero anche per i Greci la donna e l'amore. Erinna e Saffo, Corinna ed Arete sono le sorelle delle nostre poetesse della Rinascita; Aspasia, degna compagna di Pericle, intellettuale amica di Fidia e di Socrate, è dello stampo onde furono foggiate le nostre donne superiori, quale Lucrezia Tornabuoni.

Non altrimenti potremmo dire per la religione. Certo vi sono profonde differenze tra il Cristianesimo religione rivelata e monoteista, con ricca gerarchia ecclesiastica, e il paganesimo greco. Ma pur tuttavia non mancano riscontri notevoli per lo spirito paganeggiante onde fu vissuta la religione nel periodo della Rinascita, in cui si tornò a credere anche per l'al di qua, Dio e i Santi ridiventarono bellissimi ispiratori dell'arte, il giorno di Dio fu ancora giorno di festa e non di inazione, e i canti sacri poterono ritrasformarsi in opera teatrale con fecondo connubio di fede ed arte. La grandiosa parte avuta dalla religione nella lirica greca si ripetè nel 200 e nel 300, quando le convalli risuonavano del Cantico del sole di Francesco e del Cantico dell'annegamento di Amore di Iacopone. Il misticismo individuale della Rinascita è forse in parte simile a quello dei Misteri antichi, la nuova repugnanza per le sottigliezze teologiche, ripete forse

la ripugnanza antica; alle grandi feste classiche ricorrenti rispondono i pellegrinaggi, all'azione degli oracoli e degli Asclepiei i voti ed i miracoli dei santuari.

Presso entrambi i popoli la plebe, profondamente religiosa e superstiziosa, limita le sue parodie ai sacerdoti e alle pratiche del culto, mentre la discussione e la ribellione contro il dogma si impernia nelle classi elevate nei mistici e nei filosofi. Il popolino attico applaude alle parodie di Aristofane del *Pluto* e degli *Uccelli,* come il popolo fiorentino si diletta col fra Timoteo della *Mandragola,* colle parodie del Boccaccio e dei poeti satirici, e condivide le proteste dei riformisti; ma l'uno e l'altro saranno poi pronti ad ardere i libri di Protagora e le opere profane, a cacciare in esilio Anassagora e processare i supposti Ermocopidi, vedranno impassibili morire martiri dell'Idea Socrate come il Savonarola e Giordano Bruno.

Di contro mistici, eruditi e filosofi tenteranno di sottoporre a critica i dati tradizionali e i dogmi — e mentre i primi, spiriti intimamente religiosi, tenteranno di rivivere la fede pura liberata dalle soprastruzioni umane, come Socrate e San Francesco, o con sottile interpretazione allegorica (da Pindaro a Dioscoride, da San Tomaso a Marsilio Ficino) tenteranno di moralizzare ogni dato di Omero e della Bibbia — altri giungerà ad affermare tutto il proprio scetticismo, l'indipendenza di giudizio, a intravedere un conflitto tra religione e filosofia, tra culto e ragione. Chi conosca la precocità con cui tale posizione si produsse tra i Greci, non si stupirà di trovare menti fortemente scettiche e irreligiose nella prima Rinascita, come Federico II, che durante la Crociata familiarizzava coi Musulmani, Guido Cavalcanti che dubitava dell'esistenza divina, il Beccari che tolse la lampada ardente dinanzi l'imagine del Cristo, per collocarla davanti all'effige di Dante, il divino poeta della *Commedia.*

***

A tutto l'insieme di cause etniche e alle profonde affinità di esperienza politica, sociale e civile ch'io ho appena potuto prospettare, si deve se il carattere dell'uomo attico ed ateniese del V e IV secolo, e toscano e fiorentino anche indotto dal 200 al 500, ci pare tanto simile e congeniale da poterne addirittura delineare lo schema colle stesse parole.

Arguto giocondo sottile salace sente con estrema facilità il lato allegro assurdo e grottesco delle cose; mutevole e scettico non prende mai nulla troppo sul serio, non è facile da convincere, difficilmente si lascia ingannare; pieno di curiosità vuol vedere indagare e sin-

dacare tutto; ribelle al senso di autorità si arroga di discutere idee e uomini, mai timoroso di parere irriverente; individualista ed avido di libertà è refrattario alla disciplina, preferisce l'anarchia al dogma e alla tirannide; pieno di contrasti e di passaggi repentini; mente agile, ingegno rapido, coglie a volo, supplisce lo sforzo con la facilità, desidera di non faticar troppo per capire e per ottenere; è sensitivo e bizzarro, voglioso di sperimentare cose e provare sentimenti nuovi, non facile e non tenace nei suoi entusiasmi. Ha straordinarie doti visive, parla con eccezionale ricchezza di lessico e, direi, gamma di colori; quando racconta allumina; ha il canto così naturale come la parola; sente musicalmente anche quando discorre, e quando discorre con inflessione di canto, sta ad udirsi. Ama passare il tempo nelle strade e nelle piazze osservando curiosando discutendo criticando sentenziando: il suo loico discorso è tutto colorito e sapore, frizzi imagini proverbi sottintesi e allusioni. Innamorato della forma, dà un' importanza superlativa all'aggettivo « bello », e talora esagera questo suo amore, a detrimento della sostanza: ma aborre dallo sdolcinato, dall'artificioso, dal manierato. Ama le liete brigate, e sente profonda l'amicizia, e talora in esse trasmoda. È più partigianamente rissoso che epicamente bellicoso, non predilige la vita del soldato, ma le continue lotte civili acuiscono il suo indifferentismo morale. Mescola il suo culto con una buona dose di superstizione; è operoso di indole, economico, frugale; la sua morale è abbastanza utilitaria ed il denaro cantato dal *Pluto* di Aristofane e dai *Tre Tiranni* del Ricchi è stimato per quel che può dare. Sa far di tutto, non sdegna il lavoro umile, ma l'operaio desidera di essere chiamato artista; si improvvisa e trasforma, è universale nei gusti, enciclopedico nelle curiosità, molteplice nelle abilità. Ama la vita pubblica e la vive come una battaglia con subiti entusiasmi e scoramenti, odî e passioni rapide e intense, sì che la vita pubblica riesce un tremendo corrosivo di fame meritate e usurpate.

È questo un tipo d' uomo dalla duplice vita nei secoli, di un uomo che per due volte percorse senza posa la più completa evoluzione politica, affermando la sua squisita umanità negli ordinamenti e nei concetti sociali, lasciando in eredità al mondo i più meravigliosi e armonici portenti nella letteratura e nell' arte: è questo l'Ateniese concittadino di Pericle e di Demostene, il Toscano e Fiorentino compagno di Dante e di Lorenzo il Magnifico.

LUIGI PARETI.

L'ELEGIA DI SOLONE ALLE MUSE

La grande elegia di Solone che faceva parte degli *Ἐλεγεῖα εἰς ἑαυτόν*, comincia con un' invocazione alle Muse, sulla quale gl' interpreti non si son fermati abbastanza.

« O inclite figlie di Mnemosine e di Zeus », dice il poeta, « o Muse Pieridi, ascoltate la mia preghiera: fatemi ottenere la prosperità dagli dèi beati e la buona riputazione dagli uomini; concedetemi così d'esser caro agli amici, aspro ai nemici, degno di rispetto a quelli, temibile a questi. E desidero possedere le ricchezze; ma non voglio acquistarle ingiustamente: perchè ad ogni modo, presto o tardi, per queste viene la punizione. Le ricchezze, invece, che danno gli dèi, l' uomo le conserva intatte, da cima a fondo.... ».

Fermiamoci un momento: come mai il poeta domanda alle Muse l'*ὄλβος* e la *δόξα ἀγαθή*? È questa una voce nuova nella poesia greca. Qui non abbiamo più la Musa d'Omero e degl'inni omerici, che ispira il cantore, suggerendogli il canto, e che il cantore invoca quando comincia la sua opera, e poi se ne dimentica, senza rammentarla più. E non sono neppure le stesse Muse del poeta della *Teogonia*, benchè in quest'ultima comincino le relazioni dirette, personali, tra le Muse e il cantore: esse, infatti, si presentano al poeta che ha il suo gregge sotto l' Elicona, fanno uno sfogo contro i rozzi pastori, *κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον*, e poi consegnano al poeta un ramo di verde alloro, e gl' ispirano l'afflato divino col quale egli canterà il futuro e il passato e celebrerà la nascita degli eterni dèi. Neppure, per l' invocazione di Solone, si può ricordare il tripode vinto in Calcide, che il poeta delle *Opere* (vv. 651 sgg.) offre alle Muse, sue maestre nel canto. In tutti gli esempi citati, le Muse fanno il loro ufficio d' ispiratrici, di maestre di poesia. In Solone, no: egli invoca le Muse per tutt'altro. Ma come faranno le Muse a dargli prosperità e buona fama? Veramente, esse non devono dargli nulla direttamente; devono soltanto intercedere per lui: ottenergli l'*ὄλβος* « dagli dèi beati » e la fama « da tutti gli uomini ». Le Muse possono fargli ottenere l'*ὄλβος*, pregando gli dèi, primo fra tutti Zeus loro padre; simili intercessioni non erano una novità nella poesia epica: un dio soleva intercedere presso un altro dio in favore d' un mortale. Presso gli uomini, le Muse non avranno bisogno d' intercedere: la fama, se la procurerà Solone da sè, purchè le Muse gl' ispirino la poesia. E sarà fama, s' intende, non

soltanto di buon poeta, ma di *ἄνθρωπος ἀγαθός*. Solone non doveva troppo distinguere tra le due cose, e certo doveva considerare la sua poesia complemento necessario della sua attività politica e civile [1]).

Come faranno, invece, le Muse, a farlo essere caro agli amici, aspro ai nemici? Qui il poeta esprime liberamente quello che desidera, senza curarsi se le Muse siano le divinità più adatte ad accontentarlo; e lo stesso fa dopo, quando soggiunge: «desidero avere le ricchezze.... ecc.». Tutto quello ch'egli vuole, lo vuole dalle Muse: è un poeta, e si rivolge alle sue divinità protettrici. I canti, egli li deve considerare come doni da lui fatti alle dèe (il vecchio tema del poeta a cui le Muse regalano i carmi è così quasi invertito); in compenso, le dèe gli concederanno tutto quello che desidera.

Non diversamente da Solone si comporterebbe qualunque poeta moderno; a qualunque poeta moderno, piacerebbe poeticamente far dipendere il proprio ideale di vita, il raggiungimento dei propri sogni più cari, dal capriccio delle leggiadre figlie di Zeus e di Mnemosine.

Il Wilamowitz [2]), che ha una sua idea da far valere nell'interpretazione di questa elegia, ha interesse a ridurre a importanza minima la preghiera alle Muse che ho qui parafrasata: egli la giudica soltanto formale: Solone l'avrebbe messa in testa alla sua elegia, soltanto per seguire la prassi dell'epos. Che la preghiera dipenda poco o nulla dall'epos, s'è visto: il poeta fa una novità, ricordandosi, certo, di formule epiche precedenti, ma col deliberato proposito di fare una novità. Per il Wilamowitz, Solone vorrebbe dire soltanto: «Io desidero che mi riesca di diventar ricco e d'aver fama presso gli uomini d'uomo virtuoso»: ma che c'entrano, allora, le Muse? È quello che deve pensare, in fondo, il Wilamowitz stesso, quando conclude: «A voler prendere sul serio le cose, è assurdo che le Muse procurino a Solone la ricchezza da parte degli dèi». S'è visto che la cosa non è poi tanto assurda; ad ogni modo, il poeta, invocando le Muse, sapeva bene quello che faceva: non si può assolutamente dire ch'egli imiti passivamente dall'epos quello che nell'epos.... non c'è.

Cerchiamo, ora, di ripensare al senso dei versi che ho citati e parafrasati; e ammettiamo, per un momento, per semplice ipotesi, che l'elegia ci fosse conservata soltanto fino a questo punto, per questi pochi versi. Come c'immagineremmo la fine? Il poeta potrebbe conti-

---

1) La formula antica dell'inno omerico era: *ἀρετήν τε καὶ ὄλβον*. E voleva dire: «la prosperità piena, completa». Solone modifica la formula: egli vuol essere ricco, felice e famoso.

2) *Sappho und Simonides*, 257 sgg.

nuare ancora, per un discreto numero di versi, a esprimere i suoi desiderî, come potrebbe anche smettere subito: ha già chiesto doni grandi e ampi: gli dovrebbe, dunque, riuscir difficile chiedere qualcosa di particolare, che non rientrasse nelle categorie generali già elencate. E poi? Poi, ci aspetteremmo certamente il ringraziamento del poeta, il solito χαίρετε dell' inno omerico, con la solita assicurazione: «mi ricorderò sempre di voi», oppure: «vi onorerò sempre con i miei canti». Ad ogni modo, ci aspetteremmo una chiusa di questo genere.

Vediamo, invece, che cosa fa il poeta.

Subito dopo i versi citati, comincia a parlare della ricchezza male acquistata, che attira l' ira di Zeus anche sui figli e sui nipoti: Zeus vede tutto, e fa come il vento di primavera: prima agita il mare e devasta la terra, poi spazza le nubi e fa tornare il sereno. A v. 32, il nesso dei pensieri si rompe: accettiamo pure quello proposto dal Wilamowitz, che, nel tentativo di legare i deboli nessi dell'elegia, ha fatto certo uno sforzo considerevole. Il poeta ha già detto, nei versi precedenti: « non voglio l'ἄδικος πλοῦτος, perchè, presto o tardi, finisce, e sopraggiunge la punizione di Zeus». Ora, nei vv. 32-62, direbbe: «la speranza d'arricchire in un modo o nell'altro, inganna sempre». Il nesso è, di per sè, debole; ma fosse espresso così dal poeta! Questi attacca, invece (parafraso alla meglio, perchè, si badi, l' interpretazione non è punto sicura): «Noi pensiamo tutti allo stesso modo, il saggio e lo sciocco: ognuno ha buona speranza, prima che gli accada qualche male; solo allora, si lamenta; fin allora, ci nutriamo di vane speranze». [Anche il saggio si nutre di vane speranze?]. «Esempi: chi è malato, spera d'esser sano; chi è povero, di diventar ricco». È da notare che tutti gli editori, dal Bergk in poi, devono espungere quest'altro esempio: «il dappoco crede d'esser valente; il brutto, bello», che, tra l'esempio del malato e quello del povero, ci stava proprio per finir di disorientare il lettore. E non varrà l' osservazione del Romagnoli [1]) che un uomo malato o povero non «ha buona speranza, prima che gli accada qualche male»; ma che, il male, l' ha già sofferto o lo sta soffrendo? Sono davvero, questi, due esempi appropriati della massima precedente?

Il poeta continua: «chi s'affatica in un modo, chi in un altro». E passa in rassegna il commerciante, il contadino, il fabbro, il poeta, l' indovino, il medico. La rassegna è molto ampia (da v. 43 a v. 62); gl' indovini e i medici sono canzonati: è ripetuto abbondantemente ch'essi non concludono nulla.

---

1) «Studi di filologia classica», 1898, p. 57.

Chi non vede che la trattazione del nesso indicato dal Wilamowitz è molto confusa e arruffata? Che bisogno c'era, per dire: «la speranza d'arricchire inganna», di cominciare: «Noi pensiamo tutti allo stesso modo, il saggio e lo sciocco....»? Che bisogno c'era di far la rassegna dei mestieri e delle professioni? Perchè, si badi, non è mai detto che il commerciante, o il contadino, o il poeta «sperino vanamente» la ricchezza; anzi, c'è da credere tutto il contrario, se l'indovino e il medico non concludono nulla di buono, eppure trovano da campare [1]).

Ma ecco che il poeta s'avvicina alla fine: «Il destino porta ai mortali il bene e il male; non si può sfuggire a quello che ci mandano gli dèi. Tutto è in pericolo: nessuno sa, quando comincia una cosa, come gli andrà a finire; ma spesso uno, credendo di far bene, va in rovina; a un altro, invece, che si comporta da sciocco, aggiustan le cose gli dèi. Gli uomini sono insaziabili di ricchezze: chi è ricchissimo, desidera il doppio. Gli dèi hanno dato ai mortali la ricchezza; ma da essa nasce la sventura, che Giove manda a punire ora questo, ora quello».

Che tutta l'elegia, dall'invocazione alle Muse in poi, abbia un nesso logico, ha cercato di dimostrare il Wilamowitz, che, certo, ha dato una prova della sua abilità. Ma, quando il filologo è troppo abile, la filologia ne soffre. Io ho seguìto passo passo l'interpretazione del Wilamowitz, cercando di stringere, come fa lui, più che fosse possibile i vari anelli della catena. Ma com'è possibile conciliare, per esempio, la fine dell'elegia con l'invocazione alle Muse? Nella fine, è detto che gli dèi non fanno distinzione tra gli sciocchi e i savi: spesso va a finir meglio chi opera peggio. Bella maniera, questa, di domandare qualche cosa a un dio! Inoltre, è detto che dalle ricchezze nasce la sventura, che Giove manda ora da questo, ora da quello. Ma nascerà la sventura anche dalle ricchezze non acquistate con l'ingiustizia? Certo, dice il Wilamowitz. E interpreta: «È il destino degli uomini, questo, di tendere al possesso e al guadagno, e in questo sforzo, una volta o l'altra, incontrare un'ἄτη, che tocca ora a questo, ora a quello». Già, ma l'ἄτη nasce, secondo l'elegia, anche dalle ricchezze che danno gl'immortali. Che ragione, allora, c'è di domandare, sul principio del carme, con tanta insistenza, agli dèi proprio la ricchezza? E potè sembrare opportuno a Solone, dopo l'invocazione, rifarsi di lontano con quelle sue riflessioni sulle vane speranze umane, per arrivare, poi, a quelle conclusioni che aveva già espresse nei primi versi? Infatti, già nei primi dieci versi, il poeta ha detto tutto quello che aveva da dire. «Non voglio ricchezze

1) Cfr., per questo, Romagnoli, op. cit., p. 41.

ingiuste: *πάντως ὕστερον ἦλθε δίκη*. La ricchezza, invece, che danno gli dèi, dura sempre ». Nella lunga dissertazione, si ripetono le stesse cose e qualche volta le stesse parole: p. es. il v. 28, confessa il Wilamowitz, stesso, sembra un doppione del v. 8. E infine, può finire l'elegia *ex abrupto* senza nulla che la riattacchi alla preghiera alle Muse iniziale? [1]).

Il Wilamowitz risolve ogni questione, negando ogni importanza al proemio e sostenendo che il tema dell'elegia è « il possesso delle ricchezze »; l'elegia stessa, una serie di riflessioni un po' slegate, ma di cui, con un po' di buona volontà, si riesce a vedere il nesso, intorno a questo soggetto. Ma pensate a uno che dicesse: « La prima parte, in cui Solone si rivolge direttamente alle Muse, con una preghiera di cui nella poesia greca non esistono precedenti, non ha importanza. Tutta l'importanza sta nella seconda parte, che è un insieme di luoghi comuni gnomici, di cui buona parte si ritrova quasi *ad verbum*, con qualche modificazione, nella silloge teognidea. Quello che è unito, nuovo, soggettivo, non ha importanza; quello che è slegato, impersonale, confuso, è tutto il nocciolo dell'elegia ». Un ragionamento simile è evidentemente assurdo; eppure, bisogna che lo faccia chi voglia dar ragione al Wilamowitz. Che Solone allinei gli elementi d'un periodo troppo spesso sullo stesso piano e preferisca troppo spesso la paratassi all'ipotassi, si può ammettere col Wilamowitz; ma che Solone sia un poeta così goffo, da non aver nessun senso elementare di tecnica, di composizione (che è, poi, soltanto, in gran parte, umile buon senso), fino a infilare una digressione prolissa e scucita di più di sessanta versi dietro a una breve preghiera alle Muse che non può essere un semplice motivo ornamentale, non è credibile davvero. Com'è possibile che tutto il corpo dell'elegia sia l'appiccagnolo dell'invocazione alle Muse? Quest'invocazione è, come giudicherà ognuno che legga senza pregiudizi, la cosa principale; come mai, a un certo punto, diventerebbe una cosa del tutto secondaria; anzi, addirittura il poeta se ne dimenticherebbe per via? L'insieme sarebbe davvero mostruoso. Inoltre, Solone ha dichiarato che desidera ricchezze e buona riputazione. Poi, attaccherebbe 68 versi sulle ricchezze. Ma perchè non avrebbe neppure un verso per la buona riputazione? È un motivo secondario, dice il Wilamowitz, che il poeta dimentica e lascia da parte. Ma è un motivo che, in un primo momento, è messo alla pari con l'altro: come mai sparisce, poi, tutto d'un tratto? Se Solone facesse davvero così, non lascerebbe per via soltanto questo o quel motivo, come suppone il Wilamowitz; lascerebbe per via il senso comune.

---

1) Anche il WILAMOWITZ trova, in fondo, la fine, così com'è, poco persuasiva.

Almeno Solone ci desse mai, altrove, qualche esempio di questo preteso nesso gnomico, che legherebbe le idee come i fili d'un gomitolo arruffato! Ma no: proviamo a seguire il nesso dei pensieri dell'altra ampia elegia di Solone che ci sia conservata: «Atene non andrà mai in rovina per decreto di Zeus e per la protezione di Atena. Ma i cittadini cercano di rovinarla per amore del guadagno: rubano e non rispettano Diche, che però li punirà. Questo mi detta il cuore ch' io insegni agli Ateniesi: la *δυσνομίη* arreca moltissimi mali alla città; l' *εὐνομίη*, invece, produce l'ordine, leviga le asperità, frena la superbia, raddrizza la zoppa giustizia, pone il senno e l'ordine tra gli uomini». Non è certo, questa, grande poesia, e forse neppure poesia; ma che cosa si può immaginare di più lucido, di più ordinato, di più facile a capirsi e a riassumersi? L'*ἐνάργεια*, il *lucidus ordo* non sono davvero le qualità che mancano in questa poesia. E pensare che il Wilamowitz, per l'altra elegia, ha dovuto accompagnare il testo con una parafrasi in greco, e si lamenta d'esser costretto a scrivere la sua interpretazione, perchè, a voce, egli dice, la farebbe intendere meglio! E dov'è la prolissità nell'elegia *Agli Ateniesi*? Un po' di *abundantia* si osserva soltanto quando si fanno le lodi dell' *εὐνομίη*; ma si spiega con l'enfasi del poeta: è proprio l'*εὐνομίη* il concetto fondamentale del carme! E tutti gli altri frammenti che abbiamo di Solone potrebbero essere addotti come esempi della sua *breviloquentia*: è una prosa in versi, la sua, esatta, precisa, colorita da qualche immagine viva, senza slanci, ma senza cadute: la poesia d' un vero Attico, insomma, che non sia poeta. Se la poesia di Solone ha una virtù, questa virtù è la chiarezza; e di chiarezza, invece, non abbonda davvero l'elegia alle Muse della Pieria.

Se, dunque, il nesso che stringerebbe a unità la poesia, qua e là, viene meno; se contro un simile modo di comporre fanno testimonianza tutte le altre reliquie che abbiamo di Solone; se, infine, comunque stia di per sè la seconda parte, essa non può connettersi con la prima, senza dare un insieme molto goffo e stravagante, una sola soluzione è possibile dare al problema: la prima parte, l' invocazione alle Muse, non era parte d' una poesia, ma era un' intera poesia, come qualunque lettore immaginerebbe subito dopo aver letti i primi versi. Come sia potuta avvenire la confusione, non è impossibile spiegare. Si potrebbe pensare che qualcuno, arrivato al punto dove si parla delle ricchezze, sentisse il bisogno d'aggiungere molti altri versi, pure attribuiti a Solone, sulle ricchezze. Ma, per quello che s'è detto, neppure tutta la parte *sulle ricchezze* può esser di Solone. Oppure (e mi pare più verosimile), qualcuno, che volle fare un centone di versi solonici, prese uno dei più

noti carmi di Solone, com'era quello alle Muse; a un certo punto, cominciò a contaminare di suo, utilizzando, si capisce, vecchio materiale gnomico, anche di Solone. Non si deve dimenticare che l'elegia ci è conservata da Stobeo. È vero che Aristotele cita [1]), attribuendolo a Solone, il v. 71:

Πλούτου δ'οὐδὲν τέρμα πεφασμένον ἀνδράσι κεῖται.

Ma questo non prova nulla: il filosofo cita una *γνώμη μονόστιχος*, con un suo senso compiuto, che potè benissimo esser pensiero di chi fu uno dei sette saggi.

Chi ha sfiducia sistematica nella filologia, forse sarebbe inclinato a non dar nessun peso a questi ragionamenti e a continuare a giurare nell' unità dell'elegia di Solone. Ma, per fortuna, abbiamo una prova esterna: un fatto di cui, non so perchè, nessuno s'è mai occupato, ma ch' io ritengo della massima importanza.

Cratete, il famoso cinico tebano del IV secolo, scrisse una parodia dell'elegia di Solone. La parodia comincia col ripetere *ad verbum* i primi due versi del poeta più antico. Questo equivale a citare direttamente Solone: come chi ammiccasse al discreto lettore, per invitarlo a capire il sale della cosa. Poi il poeta continua: « Date sempre il cibo al mio ventre, che per sempre m' ha stabilito un vitto frugale, senza però ch' io sia il servo di nessuno ». Il distico è parodia di quello parallelo di Solone in cui si domandano alle Muse l'*ὄλβος* e la *δόξα*. Più evidente ancora è la parodia nel distico seguente. Solone domandava di potere esser dolce agli amici e aspro ai nemici. Di Cratete non abbiamo il primo verso (che doveva riguardare i nemici); ma il secondo dice:

ὠφέλιμον δὲ φίλοις, μὴ γλυκερὸν τίθετε.

Qui non c'è solo parodia; c'è correzione vera e propria: Cratete oppone il suo modo di pensare a quello di Solone. *Γλυκερόν*: che può significare *γλυκερόν* per un cinico? Ed egli corregge, sostituendo il concetto dell' *utile* a quello del *dolce*, che per lui non ha senso. Poi continua:

χρήματα δ'οὐκ ἐθέλω συνάγειν κλυτά, κανθάρου ὄλβον,
μύρμηκος τ'ἄφενος χρήματα μαιόμενος,
ἀλλὰ δικαιοσύνης μετέχειν....

Ora, che aveva detto Solone?

χρήματα δ'ἱμείρω μὲν ἔχειν....

---

1) Pol., I, 3, 9.

Cratete, dice, dunque, il contrario perfetto: dove mai Solone parlava di *δικαιοσύνη*? Peccato che sia andato perduto il verso in cui Cratete ribatteva, certo aspramente, l'*ἐχθροῖσι δὲ πικρόν* di Solone!

C'è, dunque, una *δικαιοσύνη*, di cui Solone non aveva ancora l'idea esatta, perchè è un concetto elaboratosi e affinatosi soltanto con l'esperienza filosofica di Socrate; c'è, dunque, tutto il modo di vedere nuovo, che Cratete oppone a quello antico. E come son disprezzate le ricchezze che piacevano a Solone! «Ricchezze di scarafaggi, tesoro di formiche», dice Cratete. Egli vuole una ricchezza «facile a portarsi, facile ad acquistarsi, *τίμιον εἰς ἀρετήν*». Quest' ultima parola, non l'aveva pronunziata Solone.

Ma ecco che il poeta conclude subito (vv. 11-12):

τῶν δὲ τυχὼν Ἑρμῆν καὶ Μούσας ἵλασομ' ἁγνάς
οὐ δαπάναις τρυφεραῖς, ἀλλ' ἀρεταῖς ὁσίαις.

Finita l'invocazione e l'espressione dei suoi desiderî, Cratete ringrazia le divinità: dice che, se lo accontenteranno, egli saprà propiziarsele, ma a modo suo, non con sacrifici, ma con la virtù. E qui la poesia finisce.

Ora, com'è possibile non ammettere che nell'elegia di Solone dovessero esserci due versi corrispondenti ai vv. 11-12 di Cratete? Abbiamo già visto che una chiusa simile, anche in Solone, dovremmo aspettarcela. Ma ora c'è di più: la parodia di Cratete sarebbe troppo insipida, se non si facesse sentire nella chiusa: chi ha un po' di pratica di parodie, sa ch'esse, proprio nella chiusa, devono avere più sale. Che Cratete fosse tanto inetto, non crederei: era quasi uno specialista del genere: parodiava la *νέκυια* omerica, per canzonare certi filosofi suoi contemporanei, e la descrizione di Creta nell'*Odissea*, per descrivere una città di sua invenzione, *La Bisaccia*, il paese dei cinici, dove non arrivano mai nè sciocchi parassiti, nè efebi dissoluti superbi della loro bellezza; dove gli uomini non prendono mai le armi nè per il vile danaro, nè per la gloria.

Come doveva, dunque, finire l'elegia di Solone? È evidente: il poeta doveva dire: «Se otterrò quello che chiedo, ricompenserò il vostro favore», e doveva offrire qualche cosa: libazioni, *ἀναθήματα*, per esempio. Solo così, ci si può spiegare che Cratete ribatta: «E io v'onorerò *non con spese ingenti, ma con la virtù*» [1]).

Siamo arrivati, dunque, alla conclusione che l'elegia di Solone non finiva così come noi l'abbiamo. Ora, la parodia di Cratete è certo intera, se è intero tutto ciò che ha un principio, un corpo e una fine. A rigore,

1) È curiosa la menzione di Ermes in Cratete: può essere un'aggiunta sua. Ma più probabilmente la menzione di Ermes era già in Solone: non aveva questi invocate le ricchezze? E non era stato, prima che legislatore e poeta, un commerciante?

Cratete avrebbe potuto parodiare soltanto il principio e la fine dell'elegia di Solone. Ma, se Cratete avesse avuto davanti il carme di Solone come noi l'abbiamo, a me pare che troppi elementi, che si prestano bene alla parodia, non gli sarebbero sfuggiti. Quale motivo, per esempio, si presta tanto a esser volto in ridicolo, quanto quello degli uomini che s'affaticano invano nelle diverse professioni? Ci sono quattro distici che cominciano con *ἄλλος*... ; sarebbe proprio mancato modo d' infilare, parallelamente a quei quattro *ἄλλος*..., una serie di professioni ridicole? E che magnifica parodia si poteva fare di Zeus paragonato al vento di primavera, che, dopo aver tutto sconvolto e devastato, spazza via le nubi e riconduce il sereno!

Inoltre, dove possiamo confrontare la parodia con l'elegia di Solone, vediamo che la poesia del poeta antico è parodiata verso per verso, e qualche volta parola per parola: in fondo, perchè qualunque parodia abbia senso, bisogna che sia fatta così. Ora, è più che probabile che l'elegia di Solone fosse soltanto di dodici versi come dodici versi ha la parodia di Cratete. Se ci fermiamo, infatti, al v. 10 di Solone (gli ultimi due, che non abbiamo, dovevano corrispondere ai vv. 11-12 di Cratete), non soltanto troviamo in quel punto un senso interamente compiuto, ma osserviamo che col v. 11 cominciano le ripetizioni di quello ch'è stato già detto. Solone dice: « Voglio le ricchezze, ma non quelle acquistate ingiustamente, su cui, una volta o l'altra, cade la vendetta di Zeus. La ricchezza che danno gli dèi, invece, dura sempre ». A v. 11, cioè subito dopo, ripiglia: « La ricchezza che gli uomini si procurano con la violenza, segue le cattive azioni per forza, e presto ci si mescola la sventura ». Ma questo era già stato detto: la ripetizione, oltre che essere inutile, rompe ogni euritmia del pensiero e dell'espressione: il poeta, dopo aver parlato del *πλοῦτος ἄδικος* e del *πλοῦτος θεόσδοτος*, ritornerebbe al *πλοῦτος ἄδικος*, spiegando prolissamente quanto concettosamente ha già detto prima.

Pensare a un'elegia di Solone alle Muse di soli dodici versi, non ha, di per sè, nulla d' inverosimile: tanto più che immaginarsi una cosa simile, non vuol dire affatto negare assolutamente a Solone l'attribuzione di qualche parte del resto dell'elegia, quale noi l'abbiamo attualmente. Chi può negare che elementi solonici, anche abbastanza numerosi, ci possano esser davvero? Per esempio, si può pensare che i vv. 17 e sgg., in cui Zeus è paragonato al vento impetuoso di primavera, debbano essere d'un poeta tutt'altro che mediocre. E non a torto: l'eccellenza poetica di questo passo non è sfuggita, infatti, a nessuno degl' interpreti. Benchè, veramente, anche qui vorrei esser cauto: un indizio per non attribuire a Solone neppure questo passo, forse c'è. A v. 25, è detto che Zeus

non è ὀξύχολος per tutte le cose, come sono gli uomini. Ora, è un concetto, questo, che nella poesia greca non è espresso mai prima di Senofane, il filosofo che si lamentava perchè furti, adultèri e inganni fossero attribuiti dai poeti agli dèi. Un concetto simile rivela una certa speculazione filosofica, che Solone non doveva aver fatta: non è un caso che lo troviamo la prima volta in Senofane, più che poeta, filosofo di professione. Ora, Senofane è certo posteriore a Solone; il Diels [1]), conciliando Apollodoro e Diogene Laerzio, ne pone la nascita intorno al 580-577 e l'ἀκμή intorno al 540-537. Solone, nel 560, era già morto. Il passo che qui c'interessa, dovrebbe essere posteriore a Senofane.

In conclusione, Solone doveva avere scritta una breve elegia alle Muse: con quest'elegia dev'essere stata unita una dissertazione sul possesso e l'acquisto delle ricchezze, in cui entrarono parecchi versi di Solone, ma molti altri versi non di Solone. Che questo o quell'altro elemento risalga a Solone, è difficile affermare o negare: soltanto si deve affermare che, così com'è, la poesia tutta intera non può essere di Solone. Il raffazzonamento di parecchi passi, che troviamo nella silloge teognidea, dev'essere ancora posteriore, com'è stato provato dal Romagnoli [2]) e dal Wilamowitz [3]): lo pseudo-Teognide deve derivare dall'elegia di Solone come noi l'abbiamo: pensare il contrario, è impossibile. Ma, s'intende, l'elegia di Solone fu ridotta nello stato in cui l'abbiamo noi, non già prima di Teognide, ma prima della silloge teognidea: nessuno, credo, ha mai osato attribuire i miserabili rifacimenti di questi versi, che si trovano nella silloge, proprio a Teognide. Ora, la silloge teognidea non è certo anteriore al 400 av. Cr. [4]).

Se queste conclusioni sono giuste, come io credo, si sarà reso a Solone un buon servizio; e la fisonomia del vecchio poeta ci guadagnerà, se egli sarà liberato dalla fama, che grava sul suo nome, di prolisso e pedestre moralista. Basta pronunziare il nome di Solone, perchè si corra subito a quell'idea. Eppure, nessun altro carme del poeta ateniese giustifica quella fama. Solone era un Ateniese, ed era un saggio; non poteva, dunque, piacergli l'astratto e pedantesco moraleggiare dei moralisti di professione [5]).

GENNARO PERROTTA.

---

1) « Rhein Mus. », 31, p. 23.
2) ROMAGNOLI, op. cit.
3) WILAMOWITZ, op. cit.
4) WILAMOWITZ, op. cit.
5) Che l'elegia di Solone sia un centone, ha intuito il ROMAGNOLI (op. cit.), con parecchie buone osservazioni che ho qui citate. Ma tutto il mio ragionamento è diverso dal suo; e non posso neppure accettare, nè qui ho l'opportunità di discutere, alcune sue particolari interpretazioni. Del resto, il Romagnoli ha scritto prima del Wilamowitz.

NOTA LISIPPEA

(con le tavole I-III fuori testo)

L'impenetrabile mistero che, nel grande naufragio delle antichità elleniche, aduggia con desolante persistenza la ricerca e l'identificazione delle varie personalità artistiche, sembra addensarsi anzichè diradarsi intorno al nome di Lisippo, ed è ormai così vasta la congerie d'ipotesi e di deduzioni sulla sua opera, suggerite da scoperte antiche e recenti, da indurre inesorabilmente un senso di dubbio e di scoramento in chi si accinga a ricostruire l'attività artistica del celebrato bronzista di Sicione. Il recente indirizzo seguìto dagli archeologi prevalentemente tedeschi, il quale tende a mettere in rilievo la fragilità di attribuzioni ipotetiche intorno a un *nome* e a stabilire invece l'importanza delle peculiarità artistiche d'una determinata scuola ed epoca, ossia mira a fare la storia dei monumenti e non degli artisti [1]), consiglierebbe a non insistere più oltre nella ricerca della individualità artistica di Lisippo. Ma poichè anche i *nomi* valgono qualche cosa, specie quando, in base alle testimonianze tradizionali, si accompagnino ad attività multiformi, a genialità innovatrici, non sarà forse inutile riprendere brevemente la trattazione di quelli che sono considerati i capisaldi più o meno probabili della personalità di Lisippo, personalità che dopo gli ultimi studî sembra destinata a divenire sempre più evanescente e quasi ad annullarsi in mezzo allo scetticismo negatore degli uni e alle audaci quanto incerte ricostruzioni degli altri. Sarebbe vana pretesa quella di voler portare in tale trattazione novità decisive; è possibile però correggere alcuni errori che si ripetono per consuetudine, e istituire qualche plausibile confronto.

È opinione largamente diffusa che la scoperta, fatta a Delfi dai Francesi, del gruppo votivo di Daochos — scoperta illustrata con dovizia di argomentazioni e di ipotesi dall'Homolle [2]) e integrata da una identificazione epigrafica dovuta al Preuner [3]) — abbia fuorviato nella ricerca su Lisippo. La notorietà delle discussioni connesse

1) Contro questo indirizzo si vedano le savie considerazioni di Carlo Anti, *Monumenti Policletei*, in «Monumenti antichi dei Lincei», 1920, p. 501 sgg.

2) «Bulletin de correspondance hellénique», XXIII (1899), p. 421 sgg.

3) *Ein delphisches Weihgeschenk*, Leipzig, 1899.

con l'attribuzione dell'*Apoxyomenos* e dell'*Agias* mi dispensa dall' insistere soverchiamente sulla storia di quei due notevolissimi ritrovamenti e sulla esposizione delle lunghe e molteplici discussioni che ne furono originate. Mi limiterò soltanto a dire che tre sono le teorie avanzate sinora dagli archeologi: una, sostenuta dall' Homolle, dal Preuner, dall'Amelung [1]), dall' Helbig [2]), dal Collignon [3]), dal Kekule [4]), dal Klein [5]), dal Mariani [6]), dal Della Seta [7]) e recentemente dal Ducati [8]), attribuisce a Lisippo ambedue le statue; un'altra, a cui aderirono il Löwy [9]) e il Furtwängler [10]), riconosce al bronzista sicionio soltanto l'*Apoxyomenos*; una terza infine, di cui si fecero banditori il Gardner [11]) e il Cultrera [12]), dà a Lisippo l'*Agias* e non gli riconosce l'*Apoxyomenos*. Non tengo qui conto naturalmente della teoria avanzata, in un libro paradossale, da Ada Maviglia [13]), la quale pretende di ricostruire l' individualità artistica di Lisippo sopra una nuova base, nebulosa e malfida se altra mai e, per quanto io sappia, non accettata seriamente da nessuno.

L' ipotesi sostenuta dal Gardner — il quale, come ho detto, ritiene l'*Agias* opera di Lisippo e si pronuncia contro l' attribuzione dell'*Apoxyomenos*, ch'egli considera del III secolo — sembra, a prima vista, molto seducente anche perchè apparentemente suffragata da un minuzioso studio anatomico del piede, del torso e del cranio delle due statue. Proponendomi di combatterla insieme con le altre che negano la pertinenza delle due statue a uno stesso artefice, ritengo opportuno, poichè il problema dell'attribuzione si fonda sopra un dato epigrafico, di soffermarmi appunto — prima di passare all'esame stilistico — sulla questione epigrafica, la quale non è mai stata esaurientemente discussa, quantunque l' identità delle due iscrizioni di Farsalo e di Delfi [14]) sia stata considerata argomento inoppugnabile dal Preuner e dai suoi seguaci, e scartata invece in blocco, perchè

1) « Röm. Mitt. », 1905, p. 144 sgg. e « Vatikan », I, p. 87.
2) « Führer² », p. 32.
3) « Lysippe », *passim*.
4) *Die griech. Skulptur*, Berlin, 1906, p. 241.
5) « Gesch. der griech. Kunst. », II, p. 346.
6) *Sopra un tipo di Hermes del IV secolo*, in « Ausonia », 1907, p. 219.
7) *Una statuetta di Eracle appartenente al Conte S. Malatesta*, in « Vita d'Arte », 26, 1910, p. 53.
8) « L'Arte classica », p. 503 sgg.
9) « Röm. Mitt. », 1901, p. 392.
10) « Sitz.-Ber. d. k. bayer. Akad. », 1904, p. 379 nota 1.
11) « Journal of Hellenic Studies », 1905, p. 234 sgg.
12) *Una statua di Ercole*, in « Memorie dei Lincei », 1910, p. 229 sgg.
13) *L'attività artistica di Lisippo ricostruita su nuova base*, Roma, 1914.
14) « I. G. », IX, 2, 249.

ritenuta priva di valor probativo, dagli avversari. Vediamone la portata e le conclusioni.

Emil Preuner, venuto in possesso per mezzo di Georg Loeschcke d'una copia del giornale di viaggio dello Stackelberg in Tessaglia, vi scoperse il principio dell'epigramma di *Agias* accompagnato dalla firma di Lisippo. A questo frammento egli ne avvicinò un altro — pubblicato dal Pridik [1]) e dal De Sanctis [2]) — insignificante per sè stesso ma prezioso per la ricostruzione del testo, giacchè mostrava che l'originale, mal riprodotto dallo Stackelberg o da un copista inesperto, era inciso *στοιχηδόν*. Il Preuner ha ottenuto così un testo il quale non differisce da quello di Delfi che per una variante al terzo verso (variante, del resto, molto discutibile, poichè la lettura e il supplemento non sono sicuri [3]); — quello di Delfi non attribuisce ad Agias che tre vittorie pitiche, quello di Farsalo gliene accorda lo stesso numero delle olimpiche, ossia cinque — e ne ha dedotto che la statua di Delfi è una copia dell'originale lisippeo di Farsalo.

Quale valore ha l'identificazione proposta dal Preuner? Valore decisivo no. Nessuna luce può venirci dall'esame comparativo delle firme sicuramente di Lisippo, che sino ad ora si riducono a due soltanto e sono della fine del IV secolo, una da Tebe [4]), l'altra da Megara [5]) — quest'ultima, che è del 304, obbliga necessariamente ad abbassare l'*ἀκμή* del bronzista sicionio [6]) —, due soltanto, dicevo, giacchè una terza firma scoperta dal Soteriades [7]) a Thermos (Etolia) sopra una base che sosteneva una statua ora scomparsa, firma che il Pomtow [8]), con un'argomentazione complicata e con disinvolta sicurezza, attribuì a Lisippo di Sicione, non può, secondo il mio modesto parere, essere riferita a lui [9]). Nessuna luce dunque, e per di più alla identificazione proposta dal Preuner — la quale porta

---

1) «Instit. Arch. Russe de Constantinople», I (1896), p. 136, n. 129.

2) «Monum. antichi», VIII (1898), p. 66, n. 86. Il frammento, mutilo e di disperata integrazione, aveva suggerito al De Sanctis l'ipotesi che si trattasse d'un atto di manomissione.

3) La deduzione apodittica del Kern, «I. G.», IX, 2, 249 nota: «monumentum Pharsalium ante Delphicum exstructum esse consequitur», ricalcata sulle argomentazioni del Preuner, è possibile, come dimostrerò in seguito, ma non sicura.

4) Löwy, 93*b*.

5) «Ath. Mitt.», X, 149.

6) Ponendo, come si fa generalmente, l'*ἀκμή* di Lisippo nel 350, si viene ad attribuirgli una longevità inverosimile! Mi sembra che l'iscrizione di Megara tolga qualsiasi dubbio in proposito.

7) «Deltion», I (1915), p. 55.

8) «Jahrbuch», XXXII (1917), p. 133 sgg.

9) Poichè l'onorato Paidias che compare nella dedica fu arconte nel 257 (*Syll.*³, 444B), il Pomtow è costretto ad ammettere una differenza paleografica fra i caratteri della dedica e quelli della firma, ma tale differenza mi sembra illusoria.

con sè la priorità del monumento di Farsalo, di cui quello di Delfi non sarebbe che una copia — si potrebbe opporre la variante al terzo verso dell' iscrizione; ma quanto a questa obbiezione, anche ammettendo come certissima la variante, si potrebbe rispondere che non sarebbe questo il primo caso di amplificazione adulatoria per monumenti eretti in patria. Argomento notevole a sostegno dell'ipotesi del Preuner è invece il dato cronologico suffragato dalla precedente considerazione sull' ἀκμή di Lisippo. Daochos, che fece innalzare il monumento a Delfi fu tetrarco di Tessaglia sotto Filippo di Macedonia nel 338-334; la copia dell'*Agias* sarebbe stata eseguita *al più tardi* verso il 335, ma nulla esclude che sia anteriore; l'attività artistica di Lisippo, che perdurò sicuramente sino al 304, non era giunta ancora all' ἀκμή. Nulla prova dunque che l'*Agias* non possa essere della *prima* maniera di Lisippo.

Comunque — poichè la prova definitiva non ci è offerta nè dall' epigrafia, nè dalla cronologia — vediamo se l' esame stilistico si opponga veramente all'attribuzione a Lisippo. Prima però è necessario osservare che l'*Agias* — il quale fa parte non di un gruppo propriamente detto ma di una semplice giustapposizione di figure isolate — è indubbiamente una copia [1]) e per di più non appartiene a quella serie di copie che, come le romane, riproducono freddamente sì, ma nettamente gli originali: esso rientra piuttosto in quella serie di copie che, essendo pressochè contemporanee agli originali, ne sono più che altro imitazioni non sempre fedeli. Che sia una copia è provato dalle particolarità tecniche le quali lasciano intravvedere un modello di bronzo: prima fra tutte, la base stretta e fragile delle caviglie, appena rinforzata dietro ai piedi da un esile sostegno di marmo, soppressione illogica e pericolosa in una statua di marmo. Ad ogni modo caratteristiche inoppugnabili dell' *Agias*, che rientrano nella cerchia artistica perfettamente lisippea, sono la proporzione della testa col corpo, l' elasticità, la posa, il ritmo notevolmente flessibile, elegante e complesso, per cui la figura dell'atleta di Farsalo si accosta all' *Ercole Lansdowne* (che lo stesso Gardner, tornando alla vecchia opinione del Michaelis, attribuisce a Lisippo). Particolare studio meriterebbe poi il confronto con la testa della replica Fagan dell' *Hermes che si lega il sandalo* nel « British Museum » e con la

---

1) Di questo fatto non si è tenuto sufficientemente conto. Se la statua di Delfi non è una copia della statua lisippea di Farsalo, Daochos avrebbe innalzato tre monumenti in onore di Agias, e ciò sembra eccessivo.

statua di Berlino [1]) attribuita al bronzista sicionio proprio dal Furtwängler.

Ma contro tali osservazioni si son levati da un pezzo i negatori dell'attribuzione dell'*Agias* e dell'*Apoxyomenos* a Lisippo, obbiettando che mancano nel primo la precisione anatomica e la rotondità del tronco del secondo, che la forma del viso e del cranio non è la stessa nelle due opere, che i capelli nell'*Agias* sono modellati con sorprendente negligenza. A queste obbiezioni — che non hanno un grande valore poichè, tutto sommato, l'*Agias* non è che una copia e nulla conferma che questa sia stata eseguita nella officina del maestro e quindi sia fedele — una più grave se ne aggiunge: l'*Agias* non è tridimensionale. Giustissimo, ma tridimensionale nel senso dell'*Apoxyomenos* non è neppure l'*Herakles in riposo*; piuttosto si potrebbe dir tale il *Sileno con Dionysos bambino* attribuito universalmente a Lisippo, ma pur questo, come l'*Hermes che si lega il sandalo,* è ancora completamente concepito secondo la veduta principale.

Questo press'a poco il bilancio della dibattuta questione lisippea. Nessuno però degli studiosi che se ne sono occupati ha tenuto conto, se non m' inganno, d'un argomento di primaria importanza, non ha istituito cioè il confronto dell'*Agias* con un altro dei probabili capisaldi dell' individualità artistica di Lisippo: voglio alludere ai ritratti di Alessandro Magno e in particolar modo all'*erma Azara* del Louvre, che dalla maggioranza degli studiosi è ritenuta fondamentale per lo studio dell' iconografia di Alessandro e viene considerata universalmente come lisippea [2]) sin da quando il confronto istituito dal Koepp [3]) fra l'erma e la testa dell'*Apoxyomenos* — a malgrado della mediocre lavorazione e della pessima conservazione dell' erma, a malgrado della corrosione generale della testa, della desquamazione dell' epidermide e dei molteplici restauri ch' essa ha subìto — sembrò avviare il problema alla soluzione, e l'accenno del Winter [4]) alla bella statuetta di bronzo del Louvre — piccola riproduzione della celebre statua lisippea di *Alessandro con la lancia* — portò la prova conclusiva.

---

1) « Beschreibung », 471.

2) Contro l'attribuzione a Lisippo avanzò riserve l'ARNDT, *Griech. und röm. Porträts*, tavv. 186 e 187, e si pronunciò esplicitamente il BERNOULLI, *Die erhaltenen Darstellungen A. d. G.*, p. 22, ma le ragioni addotte da quest' ultimo non hanno trovato seguito. Il valore iconografico, artistico e storico dell'erma fu contestato a torto dallo HAUSER, « Berl. philol. Woch. », 1905, p. 477 sgg.

3) *Ueber das Bildniss A. d. G.*, Berlin, 1892.

4) « Arch. Anz. », X, p. 162 sgg.

È strano pertanto che il confronto tra l'*erma Azara* e l'*Apoxyomenos* (confronto che non va esente da incertezze e da dubbî per alcune peculiarità che sembrano differenziare lo stile dell'una da quello dell'altro) non abbia suggerito un consimile tentativo di confronto tra l'erma stessa e l'*Agias* [1]). Un esame anche superficiale rivela subito l'analogia che intercorre fra la statua di Delfi e il ritratto di Alessandro, sia per le proporzioni, sia soprattutto per la modellazione della parte inferiore del viso; analogia ben maggiore di quella che si volle vedere tra il ritratto stesso e l'*Apoxyomenos*. E nessun valore avrebbe in ogni caso l'obbiezione alla legittimità del confronto tra un ritratto idealizzato, qual'è quello di Alessandro, e la statua di Delfi, poichè anche questa, in ultima analisi, — ce lo dice la cronologia — non potè essere necessariamente che una statua ideale.

Affacciata così l'ipotesi che nell'attività artistica di Lisippo, tra l'*Agias*, esemplare della sua prima maniera, e l'*Apoxyomenos*, espressione matura e forse suprema del suo genio, possa collocarsi — anello di congiunzione o comunque termine intermedio — la rappresentazione iconografica di Alessandro Magno, e restituita integra l'individualità creatrice del grande bronzista di Sicione, non ci resta che tornare al punto di partenza e concludere.

La teoria del Gardner e dei suoi seguaci si fonda sul falso presupposto che un artista, una volta abbracciato un indirizzo, non possa poi scostarsene in alcun modo. In base ad esso, qualora ci mancasse l'evidenza della documentazione storica, noi dovremmo, per esempio, concludere che l'Euripide dello *Jone* non può essere l'autore delle *Baccanti*, che il Wagner del *Lohengrin* non potè comporre il *Tristano*, che al Verdi del *Nabucco* era preclusa l'agile polifonia del *Falstaff*. E il presupposto è tanto più falso nei riguardi di Lisippo, il quale, per testimonianza concorde della tradizione, non solo fu di una fecondità prodigiosa ma perfezionò costantemente il suo indirizzo artistico, così da variare il suo tipo di Ercole e da presentare una perenne evoluzione nella iconografia di Alessandro [2]). Concedendogli questa libertà d'indirizzi e di atteggiamenti, ci riuscirà facile comprendere e giustificare i vari giudizi che su di lui ci dà la tradizione (questa parla sempre di Lisippo di Sicione bronzista, e l'omo-

---

1) Un confronto utile potrebbe istituirsi anche tra l'*Agias* e l'*Eracle di Taranto*, tra l'*Agias* e l'*Alessandro* della collezione di Nélidow — riduzione d'una statua di Lisippo — riprodotto in Ujfalvÿ, *Le type physique d'Alexandre*, Paris, 1902, pp. 111 e 113. Questo libro, privo di valore archeologico, si cita qui unicamente per le sue bellissime riproduzioni.

2) Plinio, *N. H.*, 34, 63.

nimia è impossibile). Certo, personalità diverse dalla sua, equilibrate e ligie alla tradizione, poterono svilupparsi assai più tranquillamente e uniformemente: ce ne offre un esempio magnifico Prassitele; eppure anche nel caso suo, se confrontiamo la testa della *Venere di Arles* con quella della *Cnidia* e dell'*Afrodite Petworth*, e il *Sauroktonos* con l'*Hermes di Olimpia*, ci riesce manifesta la vastità della sua evoluzione artistica [1]). Ben diversamente stanno le cose per Lisippo, e l' incertezza che ne avvolge l'opera non ci autorizza a distruggerne l' individualità artistica mediante lo scetticismo dell'ipercritica.

Novembre 1923.

GINO NOVELLO.

LA PRETESA MENZIONE DI ATREO RE DEGLI ACHEI IN UNA TAVOLETTA HITTITA

Nell' ultimo numero della « Revue Archéologique » (XIX, 1924, p. 403) vi è una notizia destinata a suscitare grata meraviglia e vivo interesse. Sopra una tavoletta hittita di Boghazkiöi si sarebbe trovato nientemeno che la menzione di Atreo, re degli Achei. Come una volta tornati alla luce i residui della città di Ilio si proclamò dagli incompetenti, che sono il maggior numero, la bancarotta della critica storica, e anche oggi studiosi, del resto valenti nella loro disciplina, per un certo risparmio di fatica intellettuale, ripetono spesso senza ripensare la banalità che le esplorazioni archeologiche, hanno fatto crollare tutte le costruzioni della così detta ipercritica, così ora è da aspettarsi che con l' ipotetica rivendicazione della realtà storica di Atreo si creda infirmata l'esegesi moderna del materiale epico; quasichè, a quel modo che negandosi la concezione della guerra di Troia quale si trova dall'epopea, si negasse l'esistenza d' una città nella Troade, intorno a cui si combattesse, e si negasse sistematicamente la realtà storica di ogni personaggio dell'epopea o per meglio dire del nome di ogni personaggio dell'epopea. Giacchè se pure qualche nome è storico, nell'epopea è stato vuotato del suo contenuto reale ed ha assunto una figura tutta mitica o leggendaria.

Veniamo ad esaminare il famoso documento, che conosciamo solo per la notizia del precitato periodico e quindi in modo incompleto, sicchè è possibile solo un'esegesi provvisoria della sua contenenza. Riportiamo pertanto la lettera del dott. Forrer al Giles di Cambridge, scritta intorno al Natale del 1923: « Ho scoperto Atreo nei testi di Boghazkiöi. Atreo è nominato ' Attarissyas re d' Ahhiya

---

1) Cfr. AMELUNG, « Röm. Mitt. », XX, p. 145.

(= Acaia)'. Attarissyas è sul punto di occupare la Caria, venendo da Rodi, ma egli è respinto dal re hittita Tudhaliyas, e si stabilisce allora a Cipro. In un trattato la Grecia (*Ahhiyavâ*) è menzionata come una grande potenza accanto all' Egitto, Babilonia e Assur ».

Ricordando che Atreo era, secondo la tradizione omerica, padre d'Agamennone, re d'Argo, e che questo Attarissyas regnava invece a Rodi, se veramente questi personaggi vanno identificati, avremmo la riprova di quanto abbiamo detto sopra, che, se anche qualche nome conservatoci dall'epopea è storico, la storicità è limitata solo al nome: e in questo caso non corrisponderebbe neanche la localizzazione. Se l'Attarissyas dell' iscrizione hittita corrispondesse veramente ad Atreo e il nome regionale Ahhiya corrispondesse veramente ad *Acaia*, il cui nome è rimasto alla zona di Jalysos, sarebbe in qualche modo confermata la teoria del Pareti (*Storia di Sparta arcaica*, pp. 102-103), il quale, con criteri più rigorosi di quanto era stato fatto precedentemente nelle identificazioni dei popoli del mare infestanti l' Egitto al tempo del faraone Merneptah, accettando la teoria dell' identificazione degli Achei omerici coi Dori, li farebbe giungere a Creta e nelle isole dell'Asia Minore nella seconda metà del secolo XIII a. C. La data infatti dell' avvenimento menzionato nella tavoletta sarebbe compresa tra il 1240 e il 1210, stando alla comunicazione del Forrer (« Revue », ib.). Si potrebbero trarre delle induzioni probabili: gli Achei stabilitisi a Rodi, avrebbero tentato di occupare la Perea, come fecero gli Ioni da Chio e dalle isole vicine, nonchè gli Eoli di Lesbo e di Tenedo; ma essi furono arrestati dalla forza o dal valore di un re indigeno.

Senonchè questa elegante combinazione riposa tutta sulla presunta corrispondenza di *Attarissya* ad *Atreo*, di *Ahhija* ad *Acaia*, non impossibile, ma ben lontana da poter essere dimostrata, non dico con sicurezza, ma con un certo grado d'approssimazione. Ognuno infatti sa di quante identificazioni sono stati suscettibili i popoli del mare: i Tursha possono essere con piena parità di diritto per la somiglianza dei nomi identificati coi *Tusci* e con gli abitanti di *Tarsos*, per le ragioni geografiche più probabilmente con questi ultimi; i *Shardina* coi Sardi e con un popolo di cui sarebbe rimasta traccia nel nome *Sardi* della Lidia, i *Shakalusha* coi Siculi e coi *Sagalassi*, i Danauna coi Danai e coi Tehennu, popolo libico. Solo per gli *Akaiuasha* non si vede nessuna identificazione più plausibile che gli Achei, ma ciò potrebbe provare solo l' ignoranza nostra, non la necessità dell' identificazione. In ogni modo, anche per ragioni geografiche, sarebbe questa sempre di gran lunga più probabile che le altre e suffragata dalla cronologia preistorica. Ma anche accettandola, si è ben lungi dal dimostrare che *Ahhija* sia l'Acaia, e *Attarissyas* sia Atreo, riposando l'identificazione solo sopra approssimative omofonie. Anzi, tenendo presente che, se la forma Akaiuascha corrisponde ad *'Αχαιοί*, sarebbe più probabile, che in queste lingue asiatiche la forma greca si trovasse piuttosto ridondante che assottigliata. Non bisogna peraltro insistere sopra certi argomenti quando gli esempi sono tanto scarsi, ma non è indiscretezza raccomandare un po' di cautela in questa disamina per evitare conclusioni precipitose, il cui effetto è sempre lo scredito di un certo ordine di studi.

Pertanto, pur riconoscendo le alte benemerenze di Arturo Evans, non si può, specialmente per l'autorità del suo nome, dispensarsi dal rilevare l'avventatezza di certe sue osservazioni (*Times*, 8 aprile 1924). « Questo trovamento dà

un posto ad Atreo nella storia, ma nello stesso tempo la precisione cronologica che esso autorizza lo separa definitivamente dalla più antica civiltà greca. Quando ci si renda conto delle fonti genuine della civiltà micenea in Grecia, il tentativo costantemente rinnovato d'identificarla col flutto posteriore d'invasori venuti dal Nord, deve sembrare assurdo (?). Io spero dimostrare che la loro lingua fu quella della popolazione dominante della Grecia continentale fino agli ultimi giorni della civiltà micenea. La religione micenea non è meno imparentata con quella di Creta e dell' Egitto, e gli stessi simboli mistici, gli stessi geni a facce d' ippopotami, la stessa giovenca d'Hathor gli stessi grifoni e sfingi. D'altra parte la tradizione anatolica sopravvive nel rituale orgiastico, il culto della doppia ascia e la supremazia della vergine madre. Che cosa avea di comune un greco acheo con questa razza eretica (?) che credeva Zeus mortale e mostrava la sua tomba ? Egli invece aveva proprio ereditato dal culto più austero dell'Olimpo e adorava un padre degli dei residente nell' antica Dodona dei Pelasgi ».

Come questo trovamento possa dare un posto ad Atreo nella storia, anche nell' ipotesi della corrispondenza esatta di Attarissyas con Atreo, abbiamo visto, e non mette conto ripetersi. Ma come si concilia quest' identificazione con la negazione della grecità dei Micenei, mentre non si vede una buona ragione per rifiutare ad Atreo origine ellenica, essendo schiettamente ellenico il ciclo di leggende di cui fa parte ed il nome non avendo nessun indizio di preellenicità o di esoticità ? Molto meno poi si comprende l'*assurdità* consistente nell' identificare il popolo rappresentante della civiltà micenea in Grecia con gli invasori del Nord, cioè gli Elleni, dal momento che le civiltà si comunicano e si assorbono, specialmente quella parte di essa esteriore e materiale. Il *μέγαρον* omerico che si perpetua nella cella del tempio trova il suo antecedente nel palazzo neolitico di Dimini e di Troia eneolitica: eppure i neolitici di Dimini e gli eneolitici di Troia non erano Greci. Aspettiamo pure la dimostrazione dell' affinità tra le lingue anatoliche e quella del popolo che ha abitato la Grecia: ciò non toglie che il popolo invasore possa aver cacciati o sottomessi i consanguinei degli anatolici e avere assorbito la civiltà cretese. Quello poi che di comune originariamente potesse avere la religione micenea con la religione ellenica, nessuno lo potrà mai sapere, specialmente quando si rinunci al dogma che la religione ariana era a base di divinità olimpiche, la cretese-micenea era fondata in gran parte sul culto degli animali; poichè stratificazioni di civiltà remote e rudimentali sono certo esistite anche nei culti che gli Ariani portarono con sè nell'emigrazione, tanto che non è sempre facile sceverare l'elemento ariano dall' indigeno nella trama religiosa greca. Ma anche prescindendo da questa considerazione, è naturale che gli Elleni ereditassero concetti religiosi delle popolazioni preelleniche. Bisogna notare che nella conquista le donne erano fatte schiave e convivevano in qualità di concubine coi conquistatori: le donne allora come ora erano più tenaci della loro religione e l' insegnavano ai figli. Quindi se anche la credenza in dei mortali, fosse propria di questa razza *eretica*, il fatto che i Cretesi discendenti dagli invasori Greci, mostravano la tomba di Zeus, sta a provare che i Greci non hanno avuto nessuna ripugnanza ad appropriarsi quel culto.

Aspettiamo con impazienza un' illustrazione più particolareggiata della scoperta, che speriamo getti viva luce sull'etnografia e sulle condizioni politiche

dei popoli anatolici e balcanici; ma speriamo che si resista a ogni tentazione d'esagerare l'importanza dei resultati, sempre notevoli, anche se non si prestino a una soluzione definitiva di problemi assillanti, come sarebbe nei nostri voti, che purtroppo difficilmente saranno per essere appagati; e ogni illusione concepita nell'ardore della speranza, può essere seguìta da una delusione tanto più incresciosa ed amara. Soprattutto poi nello studio delle epoche preistoriche, se poco concludenti sono le argomentazioni degli storici anarcheologi, lo sono anche meno quelle degli archeologi disposti a costruire esclusivamente sugli elementi materiali di una civiltà, che di questa sono soltanto frammenti e detriti. L'Evans seguendo questa tendenza, pure essendo uno dei più sicuri esploratori della civiltà micenea e contermini, ha dato in queste poche righe che abbiamo riportato un saggio di critica di gran lunga inferiore a quello che informa il libro dello Tsundas, pubblicato quasi allo spirare dello scorso secolo in collaborazione con l'inglese Manatt, quantunque questo sia per molti rispetti antiquato.

VINCENZO COSTANZI.

DIFFICOLTÀ DI UN'EDIZIONE SCOLASTICA D'ARISTOFANE

Aristofane non è stato un autore fortunato, almeno scolasticamente. Tra l'innumerevole quantità di testi greci commentati per le scuole, Aristofane non è rappresentato che con due o tre delle sue commedie, ma ciascuna di queste due o tre commedie alla sua volta compare, di solito, in più d'una collezione. Eppure s'ha ragion di credere che ognuno di quei valentuomini che si sono accinti a commentarle, abbia pensato di colmare una lacuna, perchè qual'è quell'opera, specialmente se è un commento, che non colma una lacuna? Quanto alle così dette persone colte, quelle si son contentate, anche se sapevano un po' di greco, di leggere le traduzioni, che non obbligano a constatazioni umilianti sull'efficacia dei propri studi medi e forse non soltanto medi. Al pericolo che Aristofane tradotto sia più brutto, o magari più bello, dell'Aristofane vero, che sia un Aristofane ora aulico ora cruschevole ora becero; che non sia insomma Aristofane ateniese del V secolo, a questo pericolo le persone colte non potevan badarci; chè se fossero state in grado di badarci, non sarebbero state persone colte e avrebbero letto Aristofane nell'originale.

Ma torniamo ai commenti, i quali sono, per quel che ho detto, almeno in pratica esclusivamente scolastici. Ed eccoci al punto difficile. Aristofane è un autore scabrosetto a leggersi per intero nelle scuole; perciò si può difficilmente uscire da quelle due o tre commedie che si posson leggere con meno difficoltà, aiutandosi magari con qualche falso di lezione o di lessico, di quelli che ricordano il buon Padre Giovenco, commentatore d'Orazio più d'un secolo fa, il quale, nei versi *nec dulces amores sperne puer*, sostituiva *dulces Camoenas* e i versi *lenesque sub noctem susurri composita repetantur hora* li spiegava così: *intellige confabulationes vespertinas cum amicis*; dove immagino la meraviglia dei nostri bisnonni adolescenti nell'apprender questa curiosa abitudine

dei loro e nostri maggiori che aspettavan la sera per riunirsi, tra lusco e brusco, a chiacchierar sottovoce di lettere e di filosofia.

Non voglio dire, intendiamoci, che tutti i commentatori moderni d'Aristofane abbian fatto così, ma chi avrà la pazienza di leggere fino in fondo vedrà che non mancano gli esempi di scrupoli dello stesso genere.

Da alcuni commenti, vecchi e nuovi, che ho qui, son venuto alla conclusione che per risolvere il problema delle — dirò così — scabrosità morali del testo, ch'è pur sempre il problema più grosso per chi commenti Aristofane per le scuole, i metodi adoperati son tre, e mi paiono i soli pensabili: purga del testo e del commento; integrità dell' uno e dell'altro; purga del commento al testo integrale. Quale di questi tre modi sia il migliore, io non saprei: forse dagli esemplari di ciascuna specie potrà il lettore stesso farne una graduatoria: *a fructibus eorum cognoscetis eos.*

* * *

Il primo modo è, si capisce, il più diffuso: io ho alla mano due esemplari di questa specie: *Gli Uccelli*, revisione del testo, introduzione, commento e appendice critica di Giovanni Cupaiuolo (Napoli, Casella, 1914) e ancora *Gli Uccelli*, con note del prof. Silvio Pellini (Città di Castello, Lapi, 1913); ma so che non sono gli unici.

Non già che ciascun commentatore non abbia applicato il metodo comune con qualche variante d' impronta personale, sia nel criterio di scelta delle parti da censurare, sia anche con visione più alta e, direi quasi, mirante all'essenza stessa del metodo, per esempio dandosi pensiero di che cosa bisognava fare delle parti censurate. Qui il lettore penserà che la soluzione sia semplice: le parti troppo libere non si stampano, quindi non ci sono. E invece, ecco qui il commento agli *Uccelli* del Cupaiuolo, il quale ci avverte nella Prefazione (p. III, in nota): « parecchi di essi (*insegnanti di liceo*) ci scrissero esprimendo il desiderio che trovassimo un modo qualunque, al fine di non privarli dei versi, per convenienza, eliminati dal testo. Il loro desiderio l' ho ritenuto giustificato, e quei versi, per fortuna pochi, li ho relegati nell'appendice critica ». Ora io, se debbo dir la verità, non so se meravigliarmi di più della richiesta di quegl' insegnanti o del ripiego escogitato dal Cupaiuolo per esaudirla. Lo so anch' io che le condizioni degl' insegnanti medi non son rosee, ma arrivano forse a non permettere a un professore di latino e greco in un liceo di possedere una copia dell'Aristofane, poniamo, del Bergk? E dobbiamo proprio credere che un professore di latino e greco in un liceo si senta « privato » di quei versi per la sola ragione che non sono nell'edizione che fa adoprar dai suoi alunni a scuola? Oggi, nell'anno 1924 in tempo di caro-libri, l' *Einzeln Stück* teubneriano degli *Uccelli* costa una lira e cinquanta; è quindi, mi pare, a portata di qualsiasi anche più squallida borsa. Ma il C. scriveva nell'estate del 1913; epoca felice, epoca certamente più facile, anche se meno epica, degli anni successivi, di questi anni in cui quelli della mia generazione van formandosi la propria biblioteca. Allora con mezza lira si prendeva una commedia d'Aristofane nell'edizione teubneriana, e con tre lire l'edizione completa.

Ma anche ammesso che fosse giusta la richiesta di quegl' insegnanti di non « esser privati » di quei versi, resta sempre che è per lo meno curiosa l' idea

di « relegare » i passi scabrosi nell'appendice critica. Povera innocente appendice critica: ben selvaggia e inospitale landa devi essere apparsa perchè un onesto commentator d'Aristofane t'abbia scelta a domicilio coatto dei passi del suo autore che non potevano attingere *castiores aures*. Ma qualunque cosa si possa pensare dell' appendice critica in un libro qualsiasi, o — cosa diversissima — in un libro scolastico, è uno svisarne del tutto la natura e gli scopi il farne l' uso che il C. ne ha fatto. E poi, una delle due: o l'appendice critica serve per gli scolari, e allora i versi sconci escon dalla porta per rientrar dalla finestra; o serve per gl' insegnanti, e allora è inutile addirittura, perchè sarà facilmente concesso, spero, che chi vuole studiare criticamente Aristofane si provvederà d' una edizione fatta con intenti critici e senza scopi e riguardi pedagogici [1]).

Ma sarebbe ingiusto giudicar di un'opera qualsiasi solo con un criterio parziale: il commento del C. non è indegno di lode per la diligenza con cui ha riportato, nell' introduzione, i risultati degli studi sulla commedia greca: vi sono esposti e volgarizzati con cura gli studi dello Zielinsky, del Romagnoli, ecc.; con una bibliografia molto ampia, forse troppo, se si considera l' introduzione come destinata agli scolari; utile invece se l' introduzione si rivolge principalmente, come par volere il suo autore, ai docenti, i quali però avrebbero potuto, se ne avessero sentito il bisogno, aver notizia di quegli studi dalle fonti originali, piuttosto che dallo stillato che il C. ne fa nella sua introduzione.

Ma quel che più importa è il commento vero e proprio, il quale è senza dubbio per gli scolari, e unicamente per essi, come si vede dal carattere delle note, che non hanno altra pretesa che di aiutar lo scolaro nella traduzione dei passi difficili. Senonchè, per citar qualche esempio, al v. 1681, io potrei difficilmente accordarmi col C. che ritiene « un facile e probabile emendamento del testo »: *εἰ μὴ † βαδίζειν ὥσπερ αἱ χελιδόνες,* la lezione da lui proposta: *εἰ μὴ βαδίζει γ' ὥσπερ αἱ χελιδόνες,* ch'egli spiega: « procede, si raggira 'annaspa' nel parlare 'come le rondini' fanno nel loro volo ». Che si possa dare a *βαδίζειν* un significato così elastico da farlo passare dal senso di « camminare » a quello di « andare », « andar parlando », « parlare », mi pare arbitrario; e credo così parrà a chiunque non si lasci attrarre da una pretesa sanatoria del testo, che sarebbe graziosa senza dubbio, se potesse essere vera.

Nessuno poi, credo, dirà che io manco della *reverentia* che *maxima debetur puero*, se affermo che il togliere, al verso 792, *κἀποπαρδών,* è veramente un po' troppo. E neppure posso esser grato al Capaiuolo d'aver sostituito al « troppo realistico » *διεμήρισαν* nel v. 706, *ἐνίκησαν*, cambiamento di cui egli chiede venia nella solita appendice critica, e lo giustifica col non aver voluto, per quella sola parola, « privare i giovani della lettura dei tre versi 705-707 ».

I quali dicon così:

πολλοὺς δὲ καλοὺς ἀπομωμοκότας παῖδας πρὸς τέρμασιν ὥρας
διὰ τὴν ἰσχὺν τὴν ἡμετέραν διεμήρισαν ἄνδρες ἐρασταί,
ὁ μὲν ὄρτυγα δούς, ὁ δὲ πορφυρίων', ὁ δὲ χῆν', ὁ δὲ Περσικὸν ὄρνιν.

---

1) Potrebbe, per la verità, esserci un terzo caso: che l'appendice critica servisse per dar conto del testo accettato. Ma le poche cose che si potrebbero e dovrebbero dire, su tal materia, anche ai ragazzi, posson trovar posto nel commento; le altre, più astruse e sottili, è meglio farle oggetto d' uno studio a parte, nel quale si dovrebbe, manco a dirlo, dar conto anche del testo che si accetta, o si accetterebbe, nei luoghi censurati.

« La turpe passione poi, cui qui si allude, è, pur troppo, cosa che i giovani conoscono già dalla lettura degli scrittori latini, specialmente di Orazio » continua il Capaiuolo. E allora, ecco: se l'immoralità stava proprio tutta nel verbo *διαμηρίζειν*, se quel verbo non si voleva far leggere, i tre versi eran proprio tanto belli che valesse la pena di fare al testo l'oltraggio d'un rabbercio simile, che offende, oltre tutto, anche le ragioni metriche? È vero, però, che quest'offesa sarà stata assai poco avvertita perchè nella scuola media non si sa generalmente di metrica: parlo degli scolari, s'intende.

Riguardi di simil genere ha avuto il Pellini nel suo commento, già citato, alla stessa commedia, ma bisogna convenire che non se l'è cavata meglio. I versi di cui parlavo or ora, egli li dà integri, col loro bravo *διεμήρισαν*, che poi traduce in nota « han vinto ». Certo, novantanove scolari su cento si guarderanno bene da cercar altro, anzi non si cureranno nemmeno di veder chiaro a quale parola del testo corrisponda quell' « han vinto » che cerca di passare inosservato nella traduzione di tutto il passo che il P. fornisce bell'e fatta; ma quel centesimo scolaro che vorrà tradurre e considerar le note come un aiuto per la retta interpretazione del testo e non come una scappatoia per fuggir la fatica dell'intendere, quello riuscirà difficilmente a trovare il perchè di quella traduzione, e se ci arriverà non sarà certamente meglio che se il commentatore o il maestro gliel'avesse spiegata.

E, sempre a proposito di quel famoso verbo *διαμηρίζειν*, ai vv. 668-69:

ἆρά γ' οἶσθ' ὅτι
ἐγὼ διαμηρίζοιμ' ἂν αὐτὴν ἡδέως;

lo scrivere in nota: « *διαμηρίζοιμι* = me l'abbraccerei » è comodo forse, ma è falso; e mi pare che se il buon Padre Giovenco tornasse al mondo, potrebbe anche vantarsi del suo commento a Orazio purgato almeno in modo più grazioso.

Non voglio poi fare una colpa al P. se in una nota al v. 1486 dice: « *πτερυγιεῖς*: cfr. v. 795 » senza ricordarsi che quel verso l'ha espunto perchè in esso e nei precedenti e seguenti si parlava d'uno, *μοιχεύων ὅστις τυγχάνει*, il quale, visto il marito della sua amante nel teatro, volerebbe a trovarla,

εἶτα βινήσας ἐκεῖθεν αὖθις αὖ κατέπτετο.

Ecco: quattro versi espunti per un *μοιχεύων* e per un *βινήσας*; ai quali non capisco perchè non si potesse rimediare, una volta rotto il ghiaccio, come al *διαμηρίζειν* del v. 669. Tanto più che *μοιχεύσοντες* è conservato al v. 558 e reso in nota con « per oltraggiare ». Così *σέρφον ἐνόρχην* del v. 569 è reso con « moscerino intero » dal P. (mentre il C. toglie l'*ἐνόρχην*) ed è spiegazione assai buona, se agli scolari basta, dopo che l'hanno capita; ma se l'hanno capita, tanto valeva, mi pare, dirgliela chiara.

*
* *

Del secondo modo di commentare ho presenti due modelli, dovuti ambedue alla penna di Raffaele Onorato: le *Nuvole* (Città di Castello, Lapi, 1913) e le *Rane* (Bologna, Zanichelli, 1920). L'Onorato rispetta il testo, e dimostra anzi, contrariamente ai commentatori di cui mi son finora occupato, uno zelo almeno

un po' strano nello spiegare anche i passi più scabrosi. Non si vede, per es., la necessità di far sapere agli scolari che l'epiteto di *Κωλιάς* dato ad Afrodite nel v. 52 delle *Nubi* dev'essere riportato a «*κωλή* coscia, ch'è significativo per il nostro luogo» e che dei vv. 53 sgg.: «è duplice l'interpretazione secondo che si dà a *σπαθᾶς* significato d'oscena metafora o no». Ma, soggiunge l'O., «non si può non sentire dopo lo scherzo salace che è in *Κωλιάδος* una nuova allusione salace». E propone di tradurre «lasciando l'indeterminatezza» *lavorar di spatola.*

Eppure proprio lui, l'O., annotando il v. 734: *οὐδέν γε* (*sc.* *ἔχω*) *πλὴν ἢ τὸ πέος ἐν τῇ δεξιᾷ* dice: «La scurrilità è del fare popolaresco che attinge volentieri le sue spiritosaggini nel sudicio. In ciò Aristofane è sempre d'un crudo verismo, e scolii e commenti sono qui superflui». Sagge parole, senza dubbio, ma era meglio se l'O. se ne ricordava almeno fino al v. 1070, dove annota: «*σιναμωρουμένη*, il prt. ha valore temporale: 'quando è sbattuta' con significato osceno. Uno scol. connette *σιναμωρεῖν* a *σίνος*: *σίνος δὲ τὸ αἰδοῖον. ὅθεν καὶ ὁ Σιληνός*». Che lusso di erudizione poco pulita! [1]).

Anche al v. 1083 credo eccessivo spiegare tanto particolareggiatamente la *ῥαφανίδωσις* e il *παρατιλμός*: «È la pena che Catullo minaccia ad Aurelio per il giovinetto Iuvenzio con soprappiù i muggini 'mugiles' XV 17 sgg.». Grande lacuna era, si vede, nella cultura degli scolari di liceo, se non erano abbastanza istruiti su tutte le varianti d'una simile pena.

Mi si perdoni se ho insistito su queste proprietà del commento dell'O., ma sono, come s'è visto, abbastanza importanti per fermar l'attenzione di chi lo esamini. Non già che ci manchino altre cose notevoli; specialmente traduzioni di passi che non consiglierei a uno scolaro che non volesse offendere troppo, non dirò la lingua greca, ma quella italiana per lo meno. Per es., al v. 1244, *ἀπόπεμψον ἀποκρινάμενος* è reso così: «Rispondimi e fammene andar via»; al v. 1398, alle parole *ὅπως δόξεις λέγειν δικαια* corrispondono in nota quest'altre: «per parere che dici il giusto». E un punto su cui mi piacerebbe assai essere illuminato è il commento ai vv. 1096 sgg., dove l'*ἄδικος λόγος* persuade il suo antagonista che la maggior parte degli spettatori sono *εὐρύπρωκτοι*. Dice l'O.: «Simili libertà, che il poeta usava non soltanto per l'effetto comico, erano possibili alla commedia antica». E per quale altro scopo le usava? Non saprei; se non si volesse sostenere che voleva far la predica agli spettatori; ma mi pare una spiegazione un po' ingenua.

L'altro commento di questa specie, dovuto, anche questo, a Raffaele Onorato, è quello delle *Rane*, lavoro di una diecina d'anni posteriore al precedente, e che segna un'ulteriore evoluzione del suo autore verso una sempre maggiore spregiudicatezza, anzi, credo di poter affermare, verso una sempre maggior compiacenza nel fermar l'attenzione e nel diffondersi su tutte le sconcezze del testo. Il libro fa parte d'una *Raccolta di testi greci per le scuole secondarie classiche*, ma io m'appello a tutti gl'insegnanti delle scuole medesime, e

---

1) Oltre tutto, io non credo che *σιναμωρέω* abbia di per sè senso osceno e lo scolio citato dall'O. non ha alcuna attendibilità; nè sarebbe valsa la pena di citarlo se non ci fosse stata l'attrattiva dell'aggiunta boccaccevole. *σιναμορέω* si riconnette con *σίνομαι* e contro quest'unico esempio d'Aristofane, in cui il senso può essere osceno, ce ne sono almeno due innocentissimi esempi in Erodoto (I, 152: *μηδεμίαν πόλιν σιναμωρέειν* e VIII, 35: *ὅσα δὲ καὶ οὗτοι ἐπέσχον τῆς Φωκίδος, πάντα ἐσιναμώρεον*) e uno in Pausania (II, 32: *ἐς ταύτης τὰ φύλλα ἐσιναμώρει τῆς μυρσίνης*).

domando quanti di loro, commentando il v. 753, dove il servo di Plutone dice del piacere che prova a rifischiare fuori le cose dei suoi padroni:

μὰ Δί', ἀλλ' ὅταν δρῶ τοῦτο, καὶ ἐκμιαίνομαι,

stimerebbero utile di commentarlo così: « 'Io? Perdio, se fo tanto, allora ..... '[1]) (Romagnoli). Il piacere di riportar fuori quel che s'è udito dai padroni è così vivo per il portiere dell'Ade, da equivalere a una commozione sensuale, come per chi sogni, dice lo scol. Ricorda la notte di Trevico in Orazio, *Sat.* I, 5, 84 sgg. ». Che cos'abbia di comune quel passo d'Orazio con questo d'Aristofane, salvo il parlare della stessa sudiceria, non so; nè questo mi par motivo sufficiente per richiamarlo qui, dove il commento avrebbe dovuto, a parer mio, soltanto aiutare a capire e tradurre dando meno che fosse possibile nel pecoreccio. Gli è che (senza fare il processo alle intenzioni del commentatore) commenti così fatti riescono un puro e semplice lenocinio; il che non è, credo, parte degna di un educatore.

Cito ancora il v. 516: *ἠβυλλιῶσαι κἄρτι παρατετιλμέναι* « Di primo pelo! E se lo sono raso or ora! (Romagnoli) Costume greco! ». E al v. 426 l'O. sente il bisogno d'avvertire lo scolaro di tradurre *Σεβῖνος ὅστις ἐστὶν Ἀναφλύστιος* con « Fottino di Segonia, come traduce i nomi il Romagnoli rendendo a perfezione la salacia del testo ». Così i vv. 428-30:

καὶ Καλλίαν γέ φασι
τοῦτον τὸν Ἱπποβίνου
κύσθῳ λεοντὴν ναυμαχεῖν ἐνημμένον

sono illustrati da un lungo commento (e non nego che ne abbian bisogno) che termina così: « Traduci: 'e dicono che Callia, che tutti sanno, figlio d' Ippofotto (il poeta muta Ipponico in Ippobino) battagli con la .....[2]) vestito di pelle leonina'. Forse il poeta intese dire, a un di presso: 'battagli nel mare della .....' non con delle novizie, quindi ». Degli altri esempi (e non son pochi) in cui si poteva indulgere un po' meno a certe velleità di verismo, fo grazia al lettore, che sarà forse ormai nauseato. Io, per conto mio, lo son già.

***

Veniamo in più spirabil aere. E ci veniamo grazie al prof. Angelo Taccone che ha dato recentemente, pei tipi del Chiantore di Torino, un commento agli *Acarnesi*, il primo in Italia. Ho preso in mano il libro con gioia e con curiosità: gioia di veder finalmente divulgata una delle più belle commedie, a parer mio, pervenuteci del grande comico ateniese; curiosità di vedere come aveva rimediato il T. alle licenziosità del testo che, negli *Acarnesi*, abbondano. Egli ha visto, naturalmente la difficoltà, e ha pensato di superarla pubblicando integro il testo e facendo tacere il commento nei luoghi scabrosi. È senza dubbio un

1) Segue una parola che la decenza mi vieta di trascrivere.
2) Anche qui le reticenze sono mie.

metodo onesto, ma è sufficiente? Il T. dice nella Prefazione che il commento tace «nei pochi passi che non sarà opportuno interpretare ai giovani». Io, a dir la verità, capirei meglio la riserva del T. s'egli avesse inteso di lasciare il commento di quei passi alla discrezione degl' insegnanti, i quali posson del resto servirsi del suo libro anche così: ciascuno di essi poi, secondo il suo modo di vedere e secondo le speciali circostanze della sua scuola, salterà quei passi o li tradurrà e li spiegherà misuratamente e seriamente: l' importante è che lo scolaro non sorprenda sulle labbra dell' insegnante il risolino malizioso e nelle sue parole il sottinteso galeotto.

Ma, nel caso speciale degli *Acarnesi*, io credo di dover andare anche più oltre. Si tratta d' una commedia abbondante, come ho detto, di scurrilità; quindi io non la leggerei in ogni scuola; per es. non la leggerei in una scuola mista, come sono generalmente i nostri licei. A una classe esclusivamente di maschi, non avrei gran difficoltà a leggerla, quando fossi sicuro di saper sempre superare con onesta sicurezza certe scabrosità d'argomento. Non si obietti che simile pregiudizio non l'aveva Aristofane e che quindi io lo sviserei rendendolo così: il mio compito sarebbe di farlo capire prima e più che di farlo tradurre. E questo valga, tra parentesi, anche per i testi più puliti. Del resto, la differenza tra un testo scurrile e una traduzione serena e dignitosa, i ragazzi la capiscono, e non c'è pericolo d' ingannarli.

Ma chi legga gli *Acarnesi* secondo il criterio del T. si trova ad es. all'esodo della commedia, a leggere una battuta sì e una no, cioè a legger tutta la parte di Lamaco e a saltar tutta quella di Diceopoli. Ne salterebbe fuori un tal pasticcio che lo scolaro non ci raccapezzerebbe un'acca. Senonchè, lo scolaro insospettito e incuriosito dalla didascalia della scena che il T. dà in nota ai vv. 1190 sgg. non si darebbe pace finchè non fosse giunto a interpretare la parte incriminata, e ci si attarderebbe con una compiacenza che forse le parole sobrie e serene dell' insegnante o del commento avrebbero potuto evitare. Mi pare che da giovani di diciassette o diciott'anni (a quell'età si suol leggere Aristofane a scuola) si possa esigere, non dirò che facciano come il sole che manda i suoi raggi nel fango senza sporcarsi, ma almeno che sappiano guardare a certe cose con un po' di serenità. Senza contare che, per molti di essi, le sconcezze d'Aristofane sembreranno scherzi da educande, in paragone a certe cose viste o lette in teatri o in libri, cose meno francamente brutali senza dubbio, ma, appunto perchè più velate e più equivoche, più attraenti per la loro fantasia.

Insomma, io sarei stato più contento se il T. avesse commentato tutto, aiutando il giovane, e anche il maestro, l' uno a capire, l'altro a far capire quel tanto che è necessario capire, dicendo, s' intende, solo il necessario, senza lasciarsi tentare dal desiderio di far mostra d'erudizione grassoccia, perchè qui è proprio il caso di dire che «il di più vien dal maligno».

*
* *

Un'abitudine assai cara, in genere, ai commentatori d'Aristofane (non so se a quelli soli) è quella di citare, ogni volta che il testo presenti qualche difficoltà di costruzione o qualche giuoco di parole intraducibile alla lettera, una traduzione poetica del passo, il che mi sembra proprio il mezzo meno adatto

a far intendere e a superar la difficoltà. Qualche volta le citazioni di traduzioni poetiche servono poi, come s'è visto, anche a far tradurre « rendendo a perfezione la salacia del testo ». Ma anche quando non s'arrivi a quest'eccesso, parrà per lo meno superflua ad es. questa nota dell'O. ai vv. 519-20 delle *Rane*:

ἴθι νυν, φράσον πρώτιστα ταῖς ὀρχηστρίσιν
ταῖς ἔνδον οὔσαις, αὐτὸς ὡς εἰσέρχομαι.

« Verissima l'interpretazione del Romagnoli, fra quante altre conosco, compresa quella dello scoliasta che spiega: *αὐτὸς ἀντὶ τοῦ ὁ δεσπότης*. 'Va' dunque e di' per prima cosa a quelle | ballerine che arriva questo fusto!' ». Il testo tutta questa roba non ce l'ha, e dice soltanto, mi pare: arrivo proprio io, Eracle che esse aspettano. E in tutta la commedia le citazioni della traduzione del Romagnoli abbondano strabocchevolmente. Eppure mi pare che una traduzione poetica sia molto parcamente da citarsi, anche se ottima, se si vuol che lo scolaro capisca il poeta, non che sostituisca a una frase oscura un'altra frase bell'e fatta senza rendersi conto del perchè le due frasi si corrispondono. Meglio, a parer mio, una traduzione scolorita ma esatta, messa lì perchè lo scolaro si renda conto dell'atteggiamento del pensiero in greco e della sua differenza dall'atteggiamento che quello stesso pensiero prenderebbe in italiano, e capito il concetto, lo rivesta poi da sè della miglior forma italiana di cui egli sia capace, facendo così egli stesso, o almeno tentando di fare, una traduzione artistica (e ognun vede quanto sarebbe, per uno scolaro intelligente, più giocondo e più dignitoso lavoro); meglio, dico, questa traduzione disadorna e senza pretese, piuttosto che una traduzione poetica che, per quanto bella, è sempre una piccola violenza fatta al testo, anzi è violenza tanto più grande, in generale, quanto migliore è la traduzione, cioè quanto più il suo autore è poeta capace di risentire in sè il poeta che traduce; senza contare che, come ho accennato, ogni maestro sa per esperienza propria che gli scolari, visto che a quelle certe parole del testo corrispondono quelle certe altre parole chiuse tra virgolette nel commento, non si curan più di capire la differenza letterale tra le une e le altre, nè il senso di ciascuna parola del testo presa a sè. Per questo, ritengo che in generale, le note che dicono: « Traduci così e così. E letteralmente? » siano o inutili o insufficienti.

Anche il T. cita traduzioni poetiche, anzi una sua traduzione poetica ancora inedita, tre volte (vv. 34-36, 595-97, 1211) per aiutare a tradurre giochetti di parole; e altre volte, senza dir che sian versi nè di chi, suggerisce traduzioni che son versi, e che ho ragion di credere versi suoi anche quelli. Ma i giuochi di parole, appunto perchè son giuochi di parole, forzan la mano anche a un traduttore valente come lui, e l'obbligano a scrivere dei versi non belli [1]); figuriamoci poi a dei ragazzi! Quindi è meglio che il ragazzo sappia che il giuoco di parole c'è e lo capisca, ma non si torturi il cervello a renderlo in italiano.

---

1) Si vedano i luoghi citati, e specialmente i versi seguenti che corrispondono al 597 dell'originale:

E tu, da quando c'è la guerra, di
quelli d'Intasca-'l-soldo!

*
* *

Anche molta cura soglion mettere i commentatori nel suggerire la traduzione dei nomi propri. Il lettore ha già visto l'esempio di *Σεβῖνος Ἀναφλύστιος* e di *Ἱπποβῖνος* nel commento delle *Rane* dell'Onorato; ma anche il Taccone ci si diverte. *Ἀμφίθεος* va reso, secondo lui, con « Ambidivo »; *Γερητωθεοδώρους* con « Sbruffateodori »; *Διομειαλαζόνας* con « Diomiofanfaroni », *Γέλα* e *Καταγέλα* con « Riso », agglomeramento di case in quel di Palermo [1]) e con « Deriso »; *Φασιανός* con « di Soffionia ». Di queste piccole bravure non ne mancano nemmeno nel Cupaiuolo e nel Pellini.

Anche su questo punto, io son d'opinione che sia molto meglio spiegare i nomi per farne capire il valore, e poi lasciare che il ragazzo li traduca col solito sistema di dare una desinenza italiana al nome greco, come si fa per tutti i nomi propri; così il commentatore evita di rompersi la testa per trovare l'espediente e, qualche volta, di cader nel ridicolo.

*
* *

Ci sarebbero molte altre cose da dire, chi volesse fare una recensione vera e propria di questi commenti, e anche da dirne dell'altro bene, ma io non ho avuto l'intenzione di fare una recensione. Ho voluto soltanto impostare qualche problema, specialmente quello su cui mi son trattenuto di più, e cercar di risolverlo come mi pareva meglio; se altri ne troverà una miglior soluzione, tanto meglio. E poi, questa chiacchierata è già troppo lunga, e la smetto subito, per paura che il lettore mandi anche me, se non mi ci ha già mandato, a *Γέλα*, a *Καταγέλα* e anche più in giù.

GIUSEPPE UGOLINI.

DOCTOR LEPIDISSIMUS

Felix ille nimis, doctor Lepidissimus olim!
Tristes non illum pueri timuere docentem
Effera quot moriens obiisset vulnera Caesar,
Particulis Graecis quae vis subtilis inesset,
Qua patria Empedocles, genere et quo tempore natus 5
Naturam penitus rerum indagasset acutus.
Illud prudenter fieri cum saepe negaret
Aulis quod teneri pueri claudantur opacis:
« Non est — aiebat — non est sapientia, cives,
Ingenuas mentes doctis obtundere libris, 10
Non cohibere artus dura ad subsellia adactos.

---

1) Lo scrupolo, forse eccessivo, della concretezza topografica, è del Taccone.

Quam sapienter tu monstras natura quid instet!
Immotos catulos nec pullos vidimus unquam;
Nostros nos pueros poenis urgemus amaris,
Unum qui in ludis discunt odisse docentes; 15
Aspera dum resonant metuendi verba magistri,
Languescunt miseri calefactaque scamna prementes
Aspiciunt oculis muscas passim volitantes ».

Non alius verbis alius fuit ille in agendo,
Praestitit ipsa re quicquid sperare coegit. 20
Tempore nam verno campos collesque per omnes
Ductabat pueros gradientes ordine longo,
Suavia temporibus praecingens texta rosarum.
Verberat at terras si quando asperrimus imber,
Torpidus aut annus nebulasque nivesque reduxit, 25
Aulas ingreditur, distenta ubi lintea fingunt,
Luce repercussa, vanas sine corpore formas.
Motibus hic variis videas — mirabile dictu! —
Viventes homines albas discurrere telas.
Incedunt alii pedibus cyclove vehuntur, 30
Aut scandunt celeres quos vis agit intima currus.
Sensibus illusis, credas audire loquentes;
Iam concussa fremens altum dat machina murmur.
Intentos oculos omnes in singula figunt.
Coram dum populo magnum stipante theatrum 35
Spalla pugil pugilem sternit, fortissimus unus,
Dumque fugit socrum timidus Max Linder iniquam,
Submisse incipiunt parvae cantare puellae:
« Nox tegit omnia, te sicarius excitat acer,
Te, Gigolecta, vocat leviter saltare paratam »; 40
Sibilat in numerum puerorum cetera turba,
Tempora discernit baculo Lepidissimus ipse.

Ecce venit minitans, insignis dentibus atris,
Sordida anus, iuvenum terror pestisque nefanda,
Stultis imperiis quae mentes dura fatigat. 45
Maius in Alciden monstrum non extitit ullum,
Nec, stimulante ira quondam saevissimi in hostes,
Tale id supplicium Siculi docuere tyranni,
Non torrens Phalaris viventia corpora tauro.
Cerberus hanc genuit, Veneris dulcedine captus, 50
Compressa Allecto, foedum spirante venenum.
Artem Grammaticam dicunt; ignobile nomen!
Adiuvat incertum baculum miserabile gressum
Doctorumque phalanx plaudens circumstat inepta.
Heu, miseranda cohors, vires disperdere nata, 55
Quam labor extenuat vigilataque tempora noctis!
Hic solet inspiciens fulvas versare papyros

Aut lapidi insculptos alacer discernere ductus;
Digerit hic patiens collatas undique glossas;
Nonnulli gaudent docte explicuisse Platonem; 60
Explorata iuvat quosdam lex rhythmica Plauti;
Immemores huius quod nunc quoque ducitur aevi,
Temporis exquirunt avidi vestigia lapsi.
His graditur sociis, infrendens; iamque videres
Parvos discipulos horrescere corpore toto, 65
Mox, superante metu, latebras fugitare petentes,
Torvum sed Lepidum primum contendere dictis
Desipientis anus iussis obsistere coram,
Actum dein Furiis horrenda indicere bella.
Non, armis aequis, dubio certamine pugnant; 70
Sed fugiunt comites, turpissima vulnera passi,
Tergum dum miserae loris clunesque rubentes
Infensi pueri caedunt Lepidusque vicissim.

Celsa domus media fulgens exsurgit in urbe,
Postes quae vitreos pandit noctesque diesque. 75
Ut laxent animos concurrunt undique turbae,
Exosae tenebras fractaeque labore diurno.
Personat hic aer, confuso agitante susurro,
Dum, lustrans puro excisas e marmore mensas,
Centum ex lampadibus lumen diffunditur album. 80
Praetereunt famuli fumantia vasa ferentes,
Spumat et in largis testis cervisia flava.
Huc pergit Lepidus, fato ducente sinistro.
Notos ad ludos cum mensula amica vocasset,
Pictis ut chartis sortem temptaret inanem, 85
Curreret et casu nimia vertigine turbo,
Aestum qui removens rapidis convolvitur alis,
Non sensit manans sudore rigescere corpus
Hisque abiit terris tussi laterumque dolore.

Quem se praebuit hic caecum demissus ad Orcum! 90
Primum nam docuit torvum saltare Charontem
Ac tenero gestu nigros iactare lacertos;
Ut solet excurrens per pulpita blanda puella,
Dum canit, obliquis oculis captare clientes.
Nil Acheruns obstat venienti ac magna roganti: 95
Ut ponant Furiae taedas frontesque minaces,
Torreat ut Minos digesta volumina legum,
Adroget id tantum sibi, versis moribus, hydra,
Cauta velut feles, miseros comprendere mures.
Elysias postquam sedes camposque beatos 100
Densas per tenebras late splendescere vidit
Conspexitque procul, diffuso in lumine laetos,
Quos tulit insignes doctrina Graecia quondam,

Talibus invehitur dictis vultuque superbo:
« Limaces ego vos molles cochleasque saluto; 105
Mos est nam cochleis lucentem ducere caudam
Oblinat ut scabros longissima linea muros;
Si cecidit limax, at roscida taenia restat.
Quid iuvit, fera mors cum vos detrusit ad umbras,
Disceret ut pubes, tam multos linquere libros? 110
Atrox sic periit serpens mansitque venenum.
Saltem poeniteat, defunctos tempore vitae,
Immeritos tantis poenis vexasse nepotes »,
Quae simul ac Lepidus robusta est voce locutus,
Deiciunt terris sapientes lumina maesti. 115
Spernit Aristoteles doctrinam Nicomachaeam,
Ambos et Cyros Xenophon, divumque Platonem,
Intima perculsum, taedetque pigetque Philebi.

Velox interea transcurrit nuntius Orcum
Iamque novas facies ostendunt Tartara passim. 120
Vestes Tisiphone, quas clara Lutetia misit,
Induit ornatas, iam non Plutone vetante,
Assidueque legit mundum formasque recentes;
Fragrans cui folium, tenui circumdatum amictu,
Insertum in labiis lento consumitur igne: 125
Exiguus fumus nubes glomeratur in albas.
Sisyphus aedificat saxis quae volverat olim
Aedes, quas Titius magno conducat, amoenas;
Nam Titius gestit formosam ducere nympham,
Cautus et id domui ne desit lauta supellex; 130
Invidet haec spectans oculis Latona malignis
Mollior incestis, testatur ut ipsa, futura.
Emicat in tenebris excelsa taberna Promethei
Caules flammiferos qui flava in sulphura tinguit
Gutta et phosphorea nigra rubrave coronat; 135
Sanguine sed nuper stillantia viscera pastus
Ingerit immundum nunc stercus vultur equinum.

Talis namque fuit doctor Lepidissimus olim
Aeque discipulis gratus Ditique benignus. 139

U. E. Paoli.

Presentato al pubblico il protagonista [vv. 1-6] se ne espongono le modernissime teorie pedagogiche [7-18] e si mostra come le attui, portando i discepoli in campagna [19-23] o al cinematografo [24-34] dove, fra tante altre belle cose, si vedono rappresentate in interessanti *films* le vittorie di Erminio Spalla e le prodezze di Max Linder [35-37]; la giovine turba ammira e canta: « O Gigolette.... » [38-42]. Tutto questo non avviene senza proteste: una brutta megera, la Grammatica, latina o greca poco importa [43-53], circondata da uno stato maggiore di gente pedante, papirologi, epigrafisti, filologi [53-63], reclama i suoi diritti; ma non ne ricava, disgraziatissima vecchia, che una solenne fustigazione [64-73]. Purtroppo le cose belle durano poco, almeno

in questo mondo. Il protagonista, entrato da *Paszkowski* [74-82], mentre fa la sua partita sotto un ventilatore, prende una polmonite e muore [83-89]. Eccolo giunto nell'Orco; Caronte, le Furie, l'Idra sono costretti a cambiar sistemi [90-99]; i grandi scrittori della Grecia ascoltano umiliati e pentiti una eloquente paternale: che idea, lasciarsi dietro tanti libri, per fare impazzire i ragazzi! [100-118]. La notizia si spande e tutto l'Orco è pervaso dallo spirito nuovo; Tesifonte posa a gran dama; Sisifo, Tizio, Prometeo liberati dal supplizio cercano nuove occupazioni [119-135]. Triste è soltanto la sorte dell'avvoltoio, che, non avendo più vittime da dilaniare, è ridotto a ingurgitare sterco di cavallo [136-137]. — v. 19: *non alius*: non fu diverso a parole che a fatti. — v. 33: *machina* « il motore »; sembra udire il rombo dell'automobile in partenza. — v. 35: *coram dum populo*: rappresentata sullo schermo si svolge la gara di *boxe* fra Spalla e Van der Veer. — v. 39: *sicarius*: « *apache* ». — v. 86: *turbo* « il ventilatore ». *Turbo* è qualunque cosa si volga velocemente sul proprio asse. — v. 129: *ducere* sott. *uxorem*.

ORAZIO, ODI, I, 3.

ALLA NAVE, CHE PORTA VIRGILIO AD ATENE

Te la stella di Venere
e te dei fulgidi fratelli d'Elena
il raggio guidi, ed Eolo
dei vènti all' Jàpigo sol schiuso il carcere,
nave che il dolce hai a rendermi
pegno, Virgilio: tu a' lidi d' Attica
recal, ti prego, incolume;
la cara serbami metà dell' anima
mia.
'L cor cinto di rovere
avea e di triplice bronzo chi 'l fragile
scafo all' orrendo pelago
pria osò commettere, né temé d' Africo
uso a pugnar con Bòrea
l' ira, né l' Jadi dolenti e il rabido
Austro, il maggior dell' Adria
arbitro a muoverne i flutti o a molcerli.
Di qual morte fu pavido
chi senza lacrime vide gli ondivagi
mostri ed il mare turgido
e, scogli infausti, gli Acroceràuni?
Invan le terre a scindere
pose l'oceano invalicabile
provvido un dio, se l' empie
carene solcano l' onde intangibili.
Tutto audace ad imprendere
corre all' illecito, iniquo il genere
dei mortali. Prometeo

il fuoco agli uomini ardi, sacrilego,
dar furato all' eterea
sede e la màcera tabe ed, insoliti
pria, i morbi a stuol piombarono
quaggiú; piú rapido l' inesorabile
morte il piè mosse. Dèdalo
tentava l' àere coll' ali agli uomini
vietate; all' onda il valico
ruppe acheròntea, la possa d' Ercole.
Niente agli umani è arduo:
mèta al delirio nostro è l' empíreo;
la nostra scelleraggine
posar non lascia di Giove i fulmini.

Trad. PLINIO PRATESI.

QUESTIONI SCOLASTICHE

Il sistema attuale dei concorsi universitari

Che il vecchio sistema dei concorsi universitari non fosse ben congegnato nessuno metterà in dubbio: le Commissioni giudicatrici nominate dalle Facoltà erano, in ultima analisi, scelte da una maggioranza di meno competenti, perchè per ogni Facoltà il numero dei professori della materia messa a concorso e di quelle affini, è naturalmente minore che non sia quello di tutti gli altri presi insieme. E troppo dipendeva l'esito della votazione dalla presenza o assenza dei votanti, spesso in numero minimo per ogni Facoltà, come troppo era invalso il malvezzo di far propaganda tra i colleghi a favore dell'uno o dell'altro futuro giudice. Avveniva così talora che alcuni rispettabilissimi insegnanti fossero sistematicamente esclusi, mentre altri divenivano, non sempre in diretto rapporto col loro valore scientifico, quasi monopolizzatori della carica di giudice dei concorsi.

D'altra parte, le Facoltà banditrici dei concorsi si trovavano a dover accogliere chiunque fosse loro assegnato dalle Commissioni, anche se, per un qualche plausibile motivo, potesse parer loro collega meno desiderabile. E dopo di avere, ed es., evitata o respinta la domanda di trasferimento di qualche titolare di altra Università, ad esse non gradito, correvano il rischio di vederselo arrivare per concorso, potendo allora anche un insegnante ordinario partecipare ad un concorso per straordinario.

La nuova riforma universitaria, anche per dare qualche tangibile applicazione dell'autonomia universitaria che affermava di voler raggiungere, non poteva fermarsi a questi sistemi. Ed ecco i nuovi metodi. La scelta delle Commissioni giudicatrici venne affidata al Consiglio Superiore per la P. I.; ma,

con tutto il rispetto di questo altissimo consesso, credo che con ciò non si sia disposto meglio che per il passato. Nel Consiglio Superiore, formato da un numero ristretto di persone, scelte dal Ministro, non tutte le discipline, e neppure tutti i gruppi di discipline sono rappresentati, e quindi, ove si tratti di quelle sezioni o di quelle scienze, nessuno dell' eletta assemblea è veramente in grado di designare i giudici migliori per i concorsi. Ma anche quando per avventura il Consiglio comprenda una persona equilibrata e di fama indiscussa per la disciplina a concorso, o per altra ad essa molto affine, è evidente che le proposte fatte da un solo debbono, per forza di cose, essere anche più soggettive di quelle derivanti dalle votazioni delle Facoltà, per ognuna delle quali v'è almeno un certo numero di competenti, le cui tendenze vengono a bilanciarsi ed a correggersi. Si è proprio certi che col nuovo procedimento, si eviti sempre la scelta dei giudici in base a criteri che non siano perfettamente ed esclusivamente scientifici? e che non sia mai possibile a qualche candidato intraprendente e «violino» di far varare quella Commissione che può supporre più favorevole? Si potrà obiettare che il parere degli altri membri del Consiglio Superiore deve servire come correttivo alle eventuali tendenze del proponente; ma può essere un correttivo razionale quello che derivi da persone, tutte degnissime, ma per la maggior parte esperte di scienze molto lontane da quella in questione?

Quanto all'autonomia delle Facoltà, fu salvaguardata lasciando a quella che bandisca il concorso, di scegliere i tre liberi docenti — che abbiano o no avanzata domanda — da lei ritenuti più idonei, e limitando così il potere e l'opera della Commissione giudicatrice a stabilire quali di quei tre, e in che ordine di graduatoria, siano meritevoli di occupare il posto scoperto. Ma con ciò credo che non siano stati eliminati tutti i guai. Le terne proposte dalle varie Facoltà (nelle quali naturalmente, essendo vacante il posto della materia messa a concorso, manca la persona più competente) possono risultare e risultarono per la stessa disciplina straordinariamente discordanti; anche perchè è possibile che qualche Facoltà sopravaluti quei liberi docenti con cui è in più diretto contatto che si sono maggiormente affaccendati a farsi avanti. Ma la Facoltà, col sistema attuale, è anche forzata, pur essendo in maggioranza incompetente, a dare una prima e quasi insindacabile valutazione scientifica dei candidati, poichè, non potendo proporre che tre nomi, deve scartare, motivatamente, tutti gli altri. E, peggio, anche per quelle discipline per cui numerosi potrebbero essere i concorrenti, le Facoltà si possono arbitrare, con una qualsiasi motivazione, di proporre meno di tre nomi: o limitando la loro indagine a quell'uno o a quei due candidati che abbiano presentata domanda ufficiale, o scartando come non idonei tutti gli altri, abbiano essi o no fatta domanda. E così si sono avute parecchie proposte di Facoltà con un solo nome invece di una terna di nomi: modo antipatico, e, almeno nell'apparenza, quando non lo è anche nella sostanza, coartativo per le Commissioni. È vero che, stando all'attuale Regolamento, i tre commissari scelti dal Consiglio Superiore devono giudicare «se tutti o alcuni dei liberi docenti proposti siano, assolutamente e relativamente allo stato degli studi, meritevoli di coprire la cattedra cui devesi provvedere», e che per conseguenza possono mandare a vuoto il concorso, quando non ritengano che almeno uno dei proposti dalla Facoltà sia il migliore tra i concorrenti possibili al momento del concorso;

ma ognuno vede come siffatta procedura oltre a importare perdita di tempo e dispendio, non sia neppure di sicura applicazione, perchè solo allora si possono veramente valutare tutti i possibili concorrenti, quando di tutti si abbia sott'occhio la completa produzione scientifica, e si possa in coscienza giudicare ad uno ad uno i lavori anche più recenti. È possibile che qualcosa di simile facciano le Commissioni attuali, che prendono visione soltanto a Roma, a convocazione avvenuta, dei titoli dei liberi docenti proposti dalle Facoltà?

Sicchè, in conclusione, il nuovo sistema non appare ottimo, nè per quanto riguarda le attribuzioni delle Facoltà, nè per rispetto alle Commissioni giudicatrici. Ma, si chiederà, è possibile trovare un sistema migliore? Certo non è facile, perchè esso dovrebbe tener conto dei giusti desiderî delle Facoltà, senza eccedere; impedire il polarizzamento artificioso nelle votazioni, senza monopolizzare la scelta dei giudici in una o poche persone; e permettere ad ogni tendenza scientifica di farsi valere, ma in proporzione col numero dei suoi rappresentanti ufficiali. Un sistema equo e molto semplice, almeno per le materie fondamentali più largamente rappresentate, potrebbe consistere nell'indire circa ogni biennio un *referendum*, tra tutti i professori titolari di una disciplina, interrogandoli sulla eleggibilità e sulla graduatoria ch'essi proporrebbero per tutti i candidati della propria disciplina. Lo spoglio dei singoli giudizi scritti e motivati e delle relative graduatorie potrebbe portare alla formazione di una unica graduatoria ufficiale: idonei tutti quelli che fossero dichiarati eleggibili almeno da due terzi dei giudici; nominabili, ad uno ad uno secondo la graduatoria risultante dallo spoglio, gli eleggibili. La Facoltà che non gradisce uno dei candidati, potrebbe attendere di poter chiamare il successivo in graduatoria, o ricorrere al trasferimento di qualche titolare di altra Università, o aspettare la graduatoria del biennio successivo.

Il difetto più appariscente di questo sistema consisterebbe però nel *referendum*, che non presuppone una discussione, sempre utile, tra i giudici circa il valore dei singoli candidati. Al che si ovvierebbe col sistema, più dispendioso ma più sicuro, della vera convocazione di tutti quei giudici in commissione. Ma meglio sarebbe forse che la lista biennale degli eleggibili fosse redatta da un numero minore di commissari, purchè essi fossero per le discipline più rappresentate non meno di cinque come nei tempi andati, e nominati nuovamente dalle Facoltà. Ma con questa innovazione: limitando il diritto, e anzi l'*obbligo* del voto ai soli titolari delle cattedre della materia a concorso e di quelle affini (secondo tabelle preventivamente fissate), sicchè *tutti* i veramente competenti, ed *essi soli* fossero *obbligati* a votare per la formazione delle Commissioni.

Ad ogni modo, qualunque sia il sistema che si vorrà congegnare, sono certo che S. E. il Ministro Fedele vorrà rendere migliore l'attuale scelta degli insegnanti per le scuole di alta cultura, poichè solo selezionando i migliori, con ogni garanzia di serietà, ponderazione ed equità, si può veramente contribuire a rendere sempre migliore l'Università, da cui molto e giustamente attende la nostra Nazione.

LUIGI PARETI.

RECENSIONI

ERNST PFUHL, *Meisterwerke griechischer Zeichnung und Malerei.* — München, F. Bruckmann A.-G., 1924; pp. I-VIII, 1-90, tav. 1-126 con figure 160; prezzo marchi 12 (slegato), marchi 14,50 (rilegato), marchi 16 (rilegato in tela).

Se triste è stato il destino dei capolavori dell'arte architettonica e dell'arte plastica dei Greci che noi conosciamo, quelli attraverso scheletrici avanzi diroccati o abbattuti al suolo, questi attraverso pochi originali, per lo più inutili, e mediante copie di età romana, ben più miseranda sembrerà al paragone la sorte che incontrarono le opere famose degli insigni pittori dell'antichità greca. Che cosa invero sappiamo della produzione pittorica di quegli artisti magnificati dalla scarsa e lacunosa documentazione letteraria? A quale sforzo ha dovuto sin qui soggiacere e deve tuttora soggiacere la ricerca storico-artistica per semplicemente raffigurarsi un affresco di Polignoto, un quadro di Zeussi o di Parrasio o di Apelle! Come ci sembrano fantasmi inafferrabili questi nomi, i quali tuttavia furono pronunciati con senso di ammirazione, quasi sacra, da generazioni e generazioni di uomini che, felici, poterono appagare di un godimento indicibile i propri occhi dinanzi alle loro quasi sovrumane creazioni!

Parrà adunque a prima vista inesplicabile il titolo *Capolavori del disegno e della pittura greca* della bella opera di Ernesto Pfuhl; eppure basterà anche ad un occhio non abituato a scrutare nelle testimonianze dell'arte del mondo classico, scorrere le magnifiche tavole che accompagnano il testo del dotto archeologo, per convincersi che in molti dei casi da questo addotti, si tratta in realtà di capolavori. Non sono invero capolavori, per esempio, un' anfora di Euthymides (figg. 41 e 42), una tazza di Euphronios (fig. 48), una di Sosias (fig. 51) o una di Hieron (fig. 58)? Non ci dànno queste opere, come le altre opere ceramiche o anteriori o posteriori delle celeberrime fabbriche di Atene una sensazione così palpitante, una impressione così viva, una idea così limpida dell'arte greca come le *korai* marmoree dell'acropoli ateniese, come i marmi di Olimpia, come le divine guaste figure delle metope, del fregio, dei frontoni del Partenone? Non sono forse monumenti più genuini di grecità le squisite *lekythoi* funerarie di età fidiaca, quel gioiello di eleganza che è la idria di Meidias (fig. 109), le finissime incisioni nell' interno di coperchi di specchi corinzi (figg. 111-112) ed in avori dalla Crimea (figg. 113-114) che le copie spesso fredde e scialbe dei tempi imperiali romani di opere scultorie andate irremissibilmente perdute?

Ed ancora. Nelle pitture di Ercolano e di Pompei, nelle migliori pitture parietali di queste due città distrutte dallo *sterminator Vesevo* ed anche in quelle di Roma imperiale, nonchè in mosaici, pur se si tien conto delle interpolazioni e delle contaminazioni, dei difetti e delle esuberanze dei mediocri, modesti decoratori di edifizi privati, affreschisti e mosaicisti, possiamo tuttora adorare le tracce di scomparsi capolavori ed immaginarceli mediante la indagine dell' analisi e del confronto dinanzi agli occhi della nostra fantasia, possiamo rievocare qualche volta con parvenza di vita un mondo di bellezze per sempre distrutto. Ma, prescindendo anche da questo valore di documentazione che hanno i monumenti pittorici della romanità per riconoscere sia la successione degli stili e delle tendenze della pittura dei Greci dal secolo V sino all'avanzatissimo ellenismo, sia, talora, la impronta titanica di geni creatori, queste pitture e questi mosaici di Pompei, di Ercolano e di Roma hanno una importanza di contenuto e di forme tale che ad esse opere specialmente se si tien conto della triste decadenza ed aberrazione della pittura con-

temporanea, si può ricorrere per provare quel senso di freschezza che consola e rinvigorisce, quella impressione di una rinnovata lena e piacere, che si gusta nel dissetarsi ad una limpida, gelida acqua sorgiva, che mormora in un paesaggio alpestre tra selve e prati, dopo una faticosa ed affannosa salita sotto la vampa del sole.

Miriamo alcuni di questi prodotti, ove è la eco della grande pittura dei Greci; dappertutto, anche qui, come nelle pitture dei vasi, è la umanità che trionfa, quell'elemento umano che ci appare sin dai primi documenti dell'arte del disegno, sin dalle gigantesche anfore funerarie del Dipylon (fig. 1). L'elemento paesistico è di secondaria importanza; è come la scena su cui agiscono le *dramatis personae*.

Tuttavia, e ciò appare a noi in prodotti che si riconducono a creazioni del periodo ellenistico, si passa anche a scene di puro paesaggio, onde si hanno, per esempio, le illustrazioni di episodî dell'*Odissea* (fig. 159) della Biblioteca del Vaticano, che quasi ci fanno rammentare il genere trattato da Gaspare Dughet, da Claudio Lorenese, da Nicola Poussin; si hanno le vedute di aperta campagna resa vivace dalla presenza di animali (fig. 160) che ci fanno ricordare i dipinti di Paolo Potter; si hanno le opere, in cui gli esseri bestiali invece che gli umani sono i protagonisti, onde si ha il mosaico delle colombe, derivato dall'originale di Sosos pergameno (fig. 155), che si può avvicinare ai quadri di un Melchiorre di Hondeweter; si hanno i mosaici, quello pompeiano del leone e della pantera (fig. 152) e quello della lotta del centauro contro le belve di Villa Adriana (fig. 153), per cui siamo tratti per la pienezza delle forme, per la esuberanza del movimento a pensare ad opere del sommo Pier Paolo Rubens; si hanno le *nature morte* (figg. 156-157) che, pur con la loro impronta meridionale sono da collocare accanto alle *nature morte* degli Olandesi, di un Davidsz de Heem, di un Weenix, di un Claes Heda, di un Kalf. Il lontano passato classico si ricollega in tal modo stranamente alle tendenze ed agli aspetti dell'arte dei Seicento e del Settecento: tale ovvio avvicinamento ci sorprende e ci rende pensosi.

Cosicchè questi monumenti pittorici, saggiamente scelti e raccolti dallo Pfuhl, ci presentano il mondo ellenico sotto aspetti ben nuovi e ben diversi da quelli che siamo soliti ad immaginarci. Quello sforzo continuo che costituisce uno dei caratteri salienti nelle fasi di sviluppo dell'arte figurata dei Greci sino ai tempi alessandrini a forme di ideale bellezza, a tipi generici, in cui pare che si assommino in armonioso ritmo le qualità della natura fisica umana nella perfezione loro, ha nella pittura interessanti eccezioni. Talora i decoratori di vasi, artisti nel puro senso della parola, non si peritano di rappresentare l' uomo come il più delle volte appare, cioè con difetti e brutture: ne è esempio perspicuo il guerriero su cratere del 460 circa del Museo di Nuova York (fig. 78). Si trascende talora alle più gustose caricature, come l' Esopo dalla gigantesca testa sull' esile corpiciattolo in una tazza del Vaticano del 470 all' incirca (fig. 79).

Così con varie luci ci si presenta in questo bel volume dello Pfuhl la pittura dei Greci. Ottima, ripeto, è stata da parte del dotto tedesco la scelta dei monumenti, per cui dalle formule astratte, rigorosamente geometriche dei vasi del Dipylon siamo via via condotti sino alle immagini funerarie dai grandi, attoniti occhi delle mummie del Fayoum del secolo II d. C.; lungo cammino che attraverso le 160 figure delle 126 tavole dell'opera dello Pfuhl si percorre agevolmente, piacevolmente, perchè sorretti e guidati di continuo da un testo che dimostra nel chiaro suo autore, non solo la padronanza assoluta dell'ampia materia, ma anche la sua finissima sensibilità estetica. È questa un'opera che è rampollata, per dir così, da quella più vasta assai del medesimo autore, cioè dai tre volumi poderosi, nutriti di erudizione profonda, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, 1923. Egregiamente ha operato lo Pfuhl, — e ne sia lode pure alla Casa Editrice — con l'aver ridotto l'ampia materia, che nell'opera maggiore è un po' troppo appesantita o anche esposta in modo forse un po' farraginoso, in un sottile volume con un testo agile, facile. Onde non solo più gli specialisti, gli archeologi potranno rallegrarsi di avere nell'opera *Malerei und Zeichnung der Griechen* uno degli indispensabili ferri del mestiere,

ma la ben più larga schiera di coloro che amano ed ammirano sia il mondo antico sia l'arte in genere, potrà d'ora innanzi avere a propria disposizione col volume *Meisterwerke griechischer Zeichnung und Malerei* la guida e gli esempi più perspicui per la conoscenza di quanto della pittura dei Greci costituisce la documentazione sino a noi pervenuta.

Indirizziamo adunque l'occhio nostro con intelletto di amore ai vasi greci, alle pitture ed ai mosaici ellenistico-romani; fievole diverrà il rimpianto pei capolavori perduti. Dinanzi a questi monumenti, che, pur essendo prodotti di arte industriale e decorativa, possiamo chiamare, insieme con lo Pfuhl col medesimo nome di capolavori, dimenticheremo l'immane, irreparabile naufragio della grande pittura dei Greci ed il nostro spirito sarà piacevolmente ricondotto dal turbinio dell'oggi nel mondo sereno che generò questa pittura, e ne potremo raccogliere religiosamente gli echi sonori e fedeli.

PERICLE DUCATI.

FILIPPO CACCIALANZA, «*L'Inachide*»: *scene mitologiche in cinque atti.* — Roma, 1924.

Il Caccialanza, noto fra gli studiosi per la sua erudizione vasta e non comune nel campo delle lettere classiche [1]), ha messo insieme queste *scene* usando in gran parte, come avverte egli stesso, brani di classici latini e greci e specialmente di tragedie di Eschilo e si è valso del diritto, che anche gli antichi riconoscevano ai tragici, di muoversi a propria volontà nell'argomento mitico e modificarlo secondo le proprie vedute. L'idea, discutibile forse, ma non disprezzabile, di dire, come il Molière: «Je prends mon bien où je le trouve» e di fare, secondo l'uso dei comici latini una *contaminatio*, essendo questa condotta con grande sicurezza e abilità, in modo da non lasciar distinguere le saldature, nè riconoscere le parti originali dalle imitate se non per la memoria che il lettore può averne, ha fatto di questa *Inachide* un dramma molto denso e profondo, ma meno agile di quelli del Morselli, perchè l'autore, non avendo sempre avuto il coraggio di sacrificare qualche pagina bella, è caduto nel difetto proprio degli autori novelli di mancare un poco di economia nel lavoro.

Questo lieve difetto, se difetto può dirsi, è compensato ad usura dagli indiscutibili pregi di tutta l'opera, in cui il Caccialanza, per non dire delle ardue prove superate nel trasportare il pensiero greco in una lingua pura e scorrevole in prosa e in versi, ha creato un'opera d'arte che mostra solidità di costruzione e larghezza di concetto.

È il dramma del dolore e dell'affaticarsi umano: su tutte le figure domina quella dell' Inachide, intorno a cui si annoda tutta l'azione: l' Inachide, la fanciulla perseguitata da un cieco amore e da una cieca gelosia, va errabonda senza pace alla ricerca di un bene che continuamente le sfugge, gemente sempre tra l'amaro passato, il pauroso presente, e l'oscuro avvenire, finchè all'improvviso e proprio al momento del suo maggiore sconforto è innalzata all'apoteosi finale. Bene essa rappresenta nel mito greco l'essere umano che soffre e lotta, cieco strumento contro una volontà inesorabile.

Oltre all'Inachide anche altri personaggi del dramma, come ad esempio Tideo, nel loro lungo ondeggiare tra il dolore e la speranza e la ricerca del bene e della gloria, in quella loro vita «fatta di impeti subitanei e di profondi scoraggiamenti, di paure e di speranze, di intime gioie e lagrime amare» hanno nei loro monologhi, a volte troppo lunghi, è vero, un carattere di autoanalisi e di vita interiore che, unito alla visione di quelle manifestazioni religiose e di quei Misteri del culto di Zeus che hanno tanti punti di contatto col Cristianesimo, danno un soffio di modernità a tutto l'insieme di questo dramma classico.

---

[1]) F. CACCIALANZA, *Il κῶμος e gli incunaboli della tragedia attica.* Roma, 1919-23. — ID., *La materia mitica nei tragici greci.* Roma, 1922.

Per concludere e dimostrare come l' autore abbia curato la forma con un' innegabile virtuosità poetica tanto nelle traduzioni e nelle parafrasi degli antichi, quanto nei versi originali, si senta la bella alcaica con cui si inizia il dramma:

De le fanciulle adoro l'anima,
de' loro cuori ascolto il battito;
mi sento commosso da un dio,
quando mi trovo a la lor presenza.
Passano vele nel mare cerulo,
passan de l'onde tra il largo fremito,
a prova fuggendo nei seni,
bianche accennando sui flutti azzurri?
O sorgon clivi dal verde rorido
sotto la volta del ciel purissima,
d'Aprile nei freschi mattini,
mite spirando Zefiro ai còlti?
E molli prati e selve floride
di tersi rivi a specchio siedono,
tra case adagiate al pendìo,
meriggiando tra l'ombra le gregge?
Han regno ancora dunque le Cáriti,
ha quaggiù regno ancora Cìpride
e desta le cure segrete
care ad amanti note al cantore?
Ne le pupille i sogni passano,
passano a stormi sul mar de l'anima,
e vogano lenti a ventura,
nuvole erranti nel ciel di maggio.
Ancor nel core l'Amor nidifica
e di anelanti gioie compiacesi:
acuto irrompendo il Desio,
come un fantasma che i sensi attuta.
Sotto i suoi passi rose fioriscono,
con molli chiome boschetti plaudono,
sommesse sussurrano l'aure
novelli amori a fiori novelli.

Queste strofe attestano nel Caccialanza una felice disposizione alla poesia, tanto per grazia di concetto, quanto per bellezza di forma e armonia di verso e fanno sperare che questo primo tentativo sia seguito da altri, ai quali arrida un esito sempre più fortunato e lusinghiero.

BIANCA BRUNO.

LIBRI RICEVUTI DALLA DIREZIONE

ARISTOTELE. *L' individuo e lo Stato.* Estratti dalla « Politica », a cura di V. COSTANZI. Bari, Laterza, 1924, di pp. 135.

HARRY ARMINI. *Conlectanea epigraphica.* (« Götenborgs Högskolas Årsskrift », 1923, IV), di pp. 58.

K. G. BELOCH. *Zur Chronologie der ersten Ptolemäer.* Estr. da « Archiv f. Papyrusforschung », VII, 3-4, pp. 161-174.

— *Pomtow's Palinodie.* Estr. da « Klio », XIX, 2, 1924, pp. 215-217.

E. Bignone. *Gli Idilli di Teocrito, tradotti in versi italiani*, con 13 illustrazioni. Remo Sandron, 1924, di pp. 218.

J. Bradford Titchener. *The manuscript-tradition of Plutarchs' Aetia Graeca and Aetia Romana.* Estr. da « Univ. of Illinois Studies in Language and Liter. », IX, 2, 1924, di pp. 68.

Ph. Bridel. *Il pensiero religioso e sociale di Al. Vinet.* « Quaderni di Bilychnis », n. 18, 1924, di pp. 71.

G. Funaioli. *L'oltretomba nell' « Eneide » di Virgilio.* « Bibl. Sandron di Scienze e Lettere », n. 105. Remo Sandron, 1924, di pp. 185.

L' Empereur Julien. *Oeuvres complètes.* Tome I, 2e partie, *Lettres et fragments.* Texte revu et traduit par J. Bidez. Paris, Soc. d'édit. « Les Belles Lettres », 1924, di pp. xxiv-258.

D. Levi. *Il ΚΑΙΡΟΣ attraverso la letteratura greca.* « Rendic. dei Lincei », XXXII, pp. 260-281.

— *Il concetto di ΚΑΙΡΟΣ e la filosofia di Platone.* « Rendic. dei Lincei », XXXIII, pp. 93-118.

E. Pistelli. *La « presunzione » di San Pietro in recenti traduzioni della Monarchia.* Estr. dagli « Studi Danteschi », IX, 1924, pp. 151-156.

— Recensione a L. Bertalot (*Zum Text vom Dantes Brief an die ital. Kardinäle*). Estr. da « Studi Danteschi », IX, 1924, pp. 173-74.

Pl. Pratesi. *Almanacco Toscano.* Libro sussidiario di cultura regionale e nozioni varie. Firenze, Vallecchi, 1924, di pp. 215.

Benoy Kumar Sarkar. *The theory of the constitution in Hindu Political Philosopy : a study in Comparative Politics.* (Estr. s. l.), di pp. 26.

A. Schiaffini. *La diffusione e l'origine di Fidelli 'Vermicelli' — Fidelini 'Capellini'.* Estr. dall' « Archivium Romanicum », VIII, 3, Genève, Olschki, 1924, di pp. 8.

Scrittori italiani con notizie storiche e analisi estetiche di Domenico Bulferetti. Torino, Paravia :

Ippolito Nievo. *Versi e prose*, di pp. 114.
U. Foscolo. *Estetica e politica*, di pp. 114.
V. Cuoco. *Storia, politica e pedagogia*, di pp. 106.
F. De Sanctis. *Autobiografia, critica e politica*, di pp. 102.
G. C. Abba. *Versi e prose*, di pp. 114.

M. Siotto Pintor. *Ritorno al passato in tema di decreti-legge.* Estr. dal « Foro italiano », XLIX, fasc. 17.

B. Terracini. *In memoria di Cl. Giacomino.* Torino, Sten Grafica, 1924, di pp. 14.

M. Untersteiner. *I frammenti dei tragici greci* (Eschilo, Sofocle, Euripide, Tragici minori, Adespota). Milano, L. F. Cogliati, 1925, di pp. xii-277.

S. Vistosi. *« Les Rois » chez Daudet et chez Lemaître.* Estr. da « La Scolta ». Reggio Emilia, Tip. Goretti, 1924, di pp. 22.

G. Zuccante. *Platone.* (Pubbl. dell' « Atene e Roma », Sezione di Milano). G. B. Paravia, 1924, di pp. 64.

INDICI

ARTICOLI.

F. Arnaldi, Cristianesimo e sensibilità moderna nell'arte di Prudenzio pag. 89
D. Comparetti, Dante e Virgilio 149
G. Coppola, Nota su Terenzio interprete di Menandro 110
— La Commedia di Difilo 185
V. Costanzi, La pretesa menzione di Atreo re degli Achei in una tavoletta hittita 267
L. Fucile, Il « Solon » del Pascoli 38
G. Morici, Poesia d'arte e poesia di popolo in Grecia 19
G. Novello, Nota Lisippea (*con le tavole I-III fuori testo*) 261
U. E. Paoli, Barba e specchi presso i Greci 204
L. Pareti, Per lo studio della leggenda e della pseudostoria greca e romana. I-II. 69
— — III-IV 165
— « Firenze, Atene d'Italia » - Spontaneità ed ellenicità della Rinascita. . 229
G. Perrotta, Virgilio e Arato 3
— L'elegia di Solone alle Muse 251
A. Segré, Il mutuo e il tasso d'interesse nell'Egitto greco-romano . . . 119
G. Ugolini, Difficoltà di un'edizione scolastica d'Aristofane. 270
A. Viggiani, L'« Aequus animus » di Orazio 50

TRADUZIONI.

A. Annaratone. « I Veterani di Caligola » del Pascoli . . . . . pag. 60
F. Bernini, Dalle « Metamorfosi » di P. Ovidio Nasone. 141, 209
G. Campagna, « L'elegia su Tarpea » di Sesto Properzio [4, IV (V)] . . 53
D. Claps, « Le rime a Focilla ». Dal Pontano, Hendecasyllaborum, liber II. 56
R. De Maria, Da Alcmane 213
B. Lavagnini, Da Callimaco: Il bagno di Atena 138
V. Monzini, « Il Canto delle acque » di A. Telesio 213
P. Pratesi, Da Orazio, Odi, I, 3: « Alla nave, che porta Virgilio ad Atene ». 282

VERSI LATINI.

U. E. Paoli, Doctor Lepidissimus . . . . . pag. 278

QUESTIONI SCOLASTICHE.

L. Pareti, In margine alla Riforma Universitaria . . . . . pag. 144
— Il sistema attuale dei concorsi universitari 288
G. Pasquali, Le pubblicazioni nei concorsi per le Scuole medie. II . . . 217
R. Sciava, Le pubblicazioni nei concorsi per le Scuole medie. I 214

RECENSIONI.

B. Bruno, a F. Caccialanza, « L'Inachide » . . . . . pag. 288
P. Ducati, a E. Pfuhl, Meisterwerke griechischer Zeichnung und Malerei. 286
U. E. Paoli, a G. Cammelli, Antologia lirica greca. 219
L. Pareti, a K. J. Beloch, Griechische Geschichte, III, 1-2 64
— a G. Giannelli, Culti e miti della Magna Grecia. 65
— a V. Pârvan, La pénetration hellénique et hellénistique dans la Vallée du Danube, e Histria, VII 66
— a Supplementum epigraphicum graecum. I 67
G. Pasquali, a G. Zannoni, Il « Timeo » di Platone tradotto, ecc. . . . 63

NOTIZIARI.

Notiziario bibliografico (L. Pareti) . . . . . pag. 219
Notiziario archeologico (L. Pareti) 222
Notiziario della Società e vario 148, 225
Pubblicazioni ricevute in dono. 67, 148, 227, 289

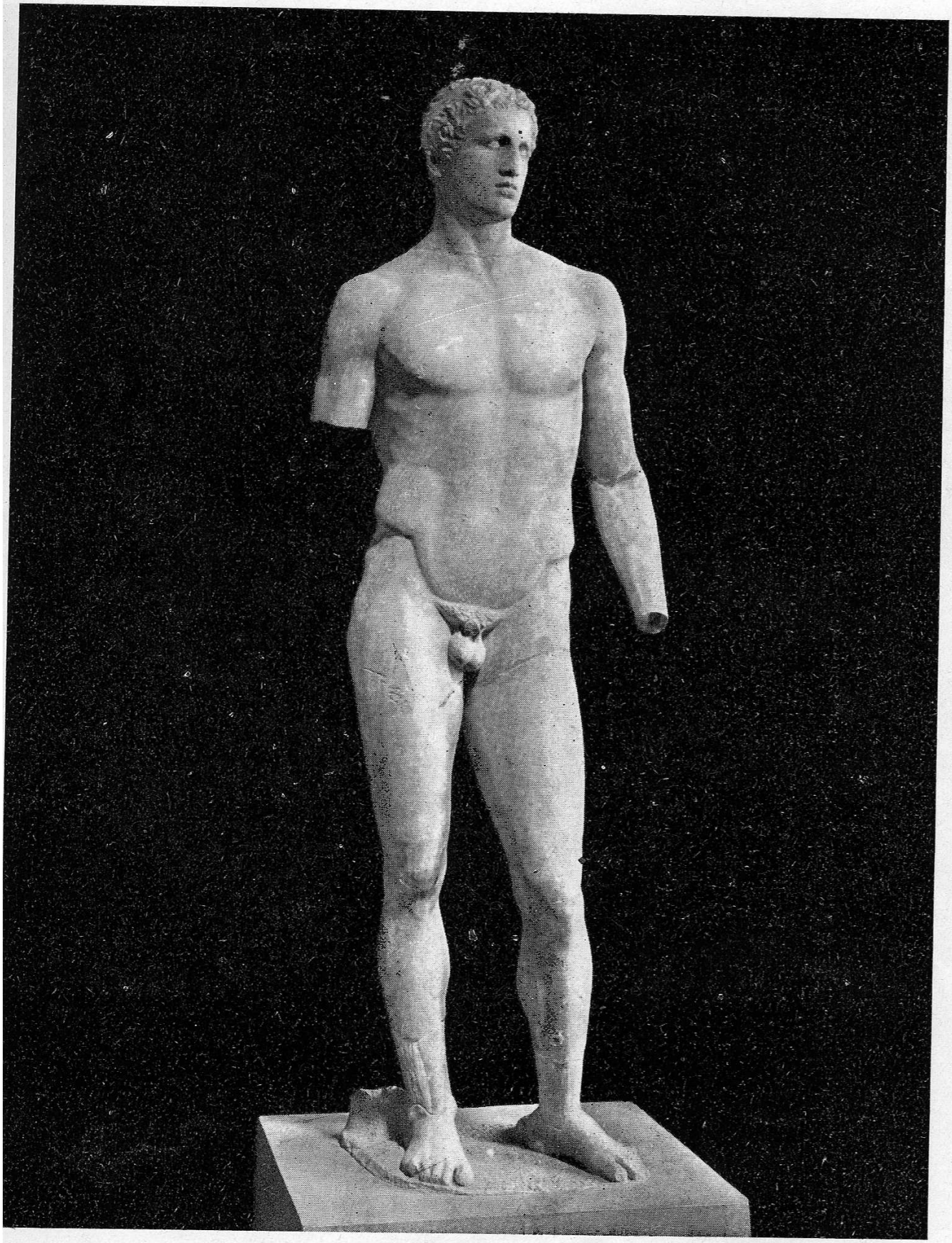
Collaborarono: A. Annaratone, F. Arnaldi, F. Bernini, B. Bruno, G. Campagna, D. Claps, D. Comparetti, G. Coppola, V. Costanzi, R. De Maria, P. Ducati, L. Fucile, B. Lavagnini, V. Monzini, G. Morici. G. Novello, U. E. Paoli, L. Pareti, G. Pasquali, G. Perrotta, P. Pratesi, R. Sciava, A. Segré, G. Ugolini, A. Viggiani.

AVVISO.

Si avvertono i Soci e gli Abbonati che col 1925 la Rivista passa alla Casa Editrice Vallecchi = Via Ricasoli, 8 = Firenze. Ad essa dovranno essere inviate le quote e gli abbonamenti.

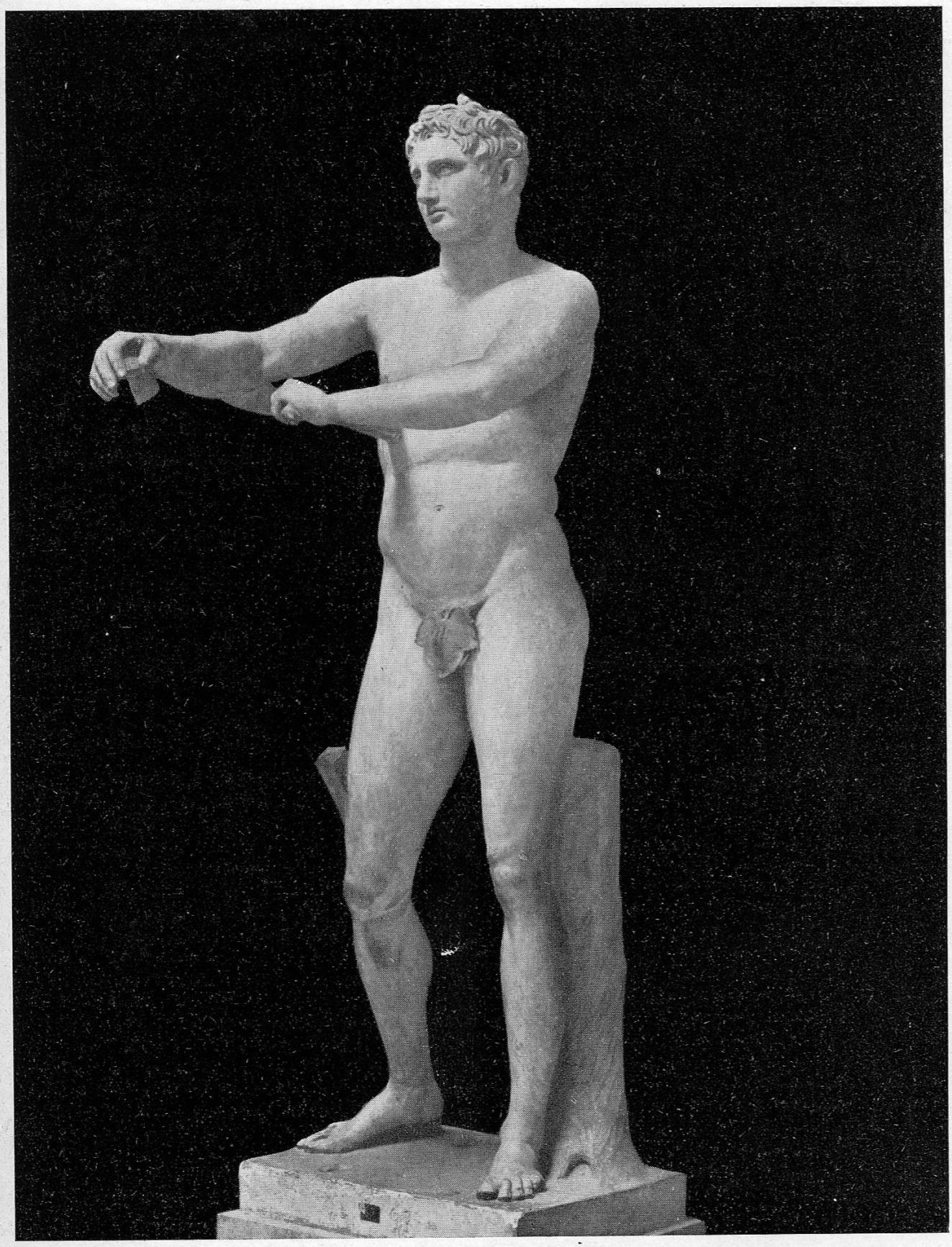
Luigi Pareti, *Direttore e responsabile.*

2278-1024. Firenze, Stab. Tipografico Enrico Ariani, Via S. Gallo, 33.



1. — L' « Agias » di Lisippo.

2. — « Alessandro Magno » di Lisippo.



3. — L' « apoxyomenos » di Lisippo.

CASA EDITRICE FELICE LE MONNIER - FIRENZE

CONTRIBUTI ALLA SCIENZA DELL'ANTICHITÀ

PUBBLICATI

DA

G. DE SANCTIS E L. PARETI

VOLUMI PUBBLICATI.

I. L. PARETI. *Studî Siciliani ed Italioti* di pp. VIII-356 con tre tavole L. 18
II. L. PARETI. *Storia di Sparta arcaica.* Parte I *(Dalle origini alla conquista spartana della Messenia)* di pp. VIII-276 . . . . L. 15
III. A. ROSTAGNI. *Ibis. Storia di un poemetto greco* . . . . . L. 12
IV. A. FERRABINO. *Arato di Sicione e l' Idea federale* . . . . . L. 30

Di recente pubblicazione:

V. B. MOTZO. *Saggi di storia e letteratura giudeo-ellenistica.*

ORAZIO LIRICO

Studî di G. PASQUALI

I. Orazio e Alceo. — II. Orazio e la poesia ellenistica. — III. Gli elementi romani della lirica di Orazio. — IV. Odi giovanili e canti della maturità. Un vol. in-8° di pp. VIII-792, L. 25.

STUDI ITALIANI

DI

FILOLOGIA CLASSICA

Nuova Serie, vol. I (1921).

Fasc. I: L. 12.50 — Fasc. II-III: L. 35 — Fasc. IV: L. 17.50

Vol. II (1922).

I-II. A. ROSTAGNI. Aristotele e Aristotelismo nella storia dell' Estetica. — A. ROSTAGNI. Un nuovo capitolo nella storia della Retorica e della Sofistica. — M. NORSA. Da un papiro della Società italiana. Scolii a testi non noti? . . . . . L. 40.—
III. L. CASTIGLIONI. Studi Anneani. III. Osservazioni critiche alle « Epistole Morali ». — G. CAPOVILLA. Lais . . . . . L. 20.—
IV. D. LEVI. Silloge in corsivo delle iscrizioni metriche cretesi. L. 17.50

Vol. III (1923).

I. A. MORPURGO. La filosofia di Onesimo (*Epitrepontes*, vv. 679-677). — M. LENCHANTIN DE GUBERNATIS. Studi sull' accento greco e latino. XIV: Ossitoni e perispomeni latini? — M. LENCHANTIN DE GUBERNATIS. Studi sull'accento greco e latino. XV: L'accento come discriminante delle omofonie latine. — A. COSATTINI. Riscontri e confronti e interpretazioni. — A. COSATTINI. Per l'interpretazione e per il testo d' un passo della « Politica » di Aristotile (Δ (H) XIII, pag. 334 *b*, 12-17). — G. COPPOLA. Il **MICOYMENOC** di Menandro. — F. LEVY. De Lysiae in Epicratem Oratione (XXVII). — G. PASQUALI. Il verso 97 delle « Rane » . . . . . L. 15.—

PUBBLICAZIONI EDITE

DALLA

Società Italiana per la Diffusione e l'Incoraggiamento degli Studi Classici

In vendita presso la Casa Editrice FELICE LE MONNIER

Via S. Gallo, 33 - Firenze

COLLEZIONE "ATENE E ROMA,,

I. — T. ZIELINSKI. **L'Antico e Noi.** Otto letture. In-8° piccolo di pp. IV-171. Seconda edizione . . . . . L. 3 —

II. — P. CAUER. **Palaestra Vitae.** Traduz. di P. E. PAVOLINI, pp. XIV-184 3 —

III. — T. BIRT. **La Civiltà Romana.** Traduz. di G. DECIA, pp. VIII-215. 3 —

IV. — IPERIDE. **Il discorso in onore dei caduti della Guerra Lamiaca.** Traduzione col testo a fronte di L. LEVI. 2ª edizione 2,75

A. COEN. **La persecuzione Neroniana dei Cristiani** . . . . . 2 —

D. COMPARETTI. **La Lisistrata di Aristofane.** (Introduzione alla traduzione di Augusto Franchetti). Elegante opuscolo su carta a mano 1,25

E. PROTO. **Dante e i poeti latini. Contributo di nuovi riscontri alla « Divina Commedia ».** Elegante opuscolo in-8° gr. 2,50

Idilli di Teocrito. Testo e traduzione con la riproduzione di uno studio di C. A. SAINTE BEUVE, pp. 132 su carta a mano . . . . . 5 —

Il Convegno fiorentino per la Scuola classica. Un volume in-8° grande, pp. 132 2,50

D. COMPARETTI. **Le Nozze di Bacco ed Arianna** : rappresentazione spettacolosa nel triclinio di una villa suburbana di Pompei. (Con ricche tavole fuori testo) [I *Soci Ordinari* dell' « Atene e Roma », godranno di uno sconto del 40 %] . . . . . 22 —

NUOVA SERIE

I. — V. USSANI. **Il pensiero di Virgilio.** Conferenza . . . . . L. 1,50

Edizioni della "Sezione di Milano,,

1. — C. PASCAL. **Attilio De Marchi.** Segue una bibliografia degli scritti del De Marchi composta dal prof. ARISTIDE CALDERINI . . . . L. 1 —
2. — G. ZUCCANTE. **I Cirenaici** . . . . . 1 —
3. — P. SAVJ-LOPEZ. **Il ritorno degli Dei** . . . . . 1 —
4. — **L'encomio di Roma di Elio Aristide** tradotto da C. O. ZURETTI. Segue un'appendice di scritti dell'età imperiale riguardanti Roma . . 1 —
5. — A. DE MARCHI. **Le epigrafi di Milano** . . . . . 5 —
6. — A. CALDERINI. **Panem Nostrum Quotidianum** (La questione del pane nell'antichità) . . . . . 1 —
7. — **Gli studi classici in America** (Opinioni e dati statistici). Traduzione dall'inglese di P. BELLEZZA con introduzione di C. PASCAL . . . . 1 —
8. — **A Roma.** (Carmi di RUTILIO NAMAZIANO e di CLAUDIANO, tradotti da L. SICILIANI). — Precede il *Carme Secolare* di ORAZIO tradotto da M. RAPISARDI . . . . . 1 —
9. — I. SANESI. **L'ultima navigazione di Ulisse** (da Omero a Dante) . 1,30
10. — **La descrizione d'Italia** di PLINIO IL VECCHIO tradotta da L. DOMENICHINI, con introduzione di C. PASCAL 2,50
11. — C. PASCAL. **Mater Dolorosa** 1,50
12. — E. LATTES. **Il nome d'Italia** 1,50
13. — C. LANZANI. **Femminismo antico** 1,50
14. — **La descrizione d'Italia** di STRABONE tradotta da C. O. ZURETTI . 5 —
15. — **Il secondo libro dell'Eneide.** Considerazioni di NAPOLEONE BONAPARTE. Traduzione di GIACOMO LEOPARDI 2,50
16. — G. ZUCCANTE. **Platone** . . . . . 3 —

Edizioni della "Sezione di Trieste"

1. — G. COSTANTINI. **Alle fonti del Clitumno.** . . . . . L. 1,50