Nuova Serie - Anno VI Ottobre-Dicembre 1925 N. 4

# ATENE E ROMA

BULLETTINO TRIMESTRALE 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 — Piazza S. Marco, 2

Abbonamento annuale . L. 20.—
Un fascicolo trimestrale » 6.—
Un numero doppio . . » 12.—

AMMINISTRAZIONE
Casa Editrice A. Vallecchi
Via Ricasoli, 8 - Firenze

# L'ANIMA DI VIRGILIO

Virgilio scrisse le *Egloghe* sui trent'anni. Per lento ed accurato ch'egli fosse, era dunque quello il suo mondo fantastico che poteva arricchirsi e variare, ma doveva rivelare il segreto del poeta, il suo modo di vedere, di sognare e di comporre le immagini. Gli strani accoppiamenti, che risalgono in parte ai canti amebei di Teocrito, e i nostri stornelli conservano in una sola forma schematica, sono il motivo lirico fondamentale delle *Egloghe*. Non è necessario che Menalca chieda a Dameta, in cambio dell'amore di Fillide, il nome di un luogo dove nascano fiori segnati da nomi di re. L'invito di Titiro a Melibeo:

*hic tamen mecum poteras requiescere noctem*
*fronde super viridi: sunt nobis mitia poma,*
*castaneae molles et pressi copia lactis;*
*et iam summa procul villarum culmina fumant,*
*maioresque cadunt altis de montibus umbrae, —*

è costituito anch'esso da sensazioni disparate, fuse insieme nella tonalità grigia di una calma riposante e un po' malinconica, che è quasi la loro essenza lirica. Ginepri e castagni, mele bianche per morbida lanuggine e pallide viole, appaiono come il sorriso di Alessi o il candore di Galatea, note dell'unica lieve sinfonia. Discutere di realismo e verosimiglianza, ponendo magari a modello le raffinatezze dialettali di Teocrito, significa non aver compreso nulla di questo dolce fantasticare virgiliano. È una serie di fiabe musicali di cui la natura è la vera protagonista, sia che il poeta ne colga suoni colori

ed immagini, per confonderle o giustapporle nelle armonie e disarmonie dei suoi sogni, o che il vasto ritmo s' intoni alle gioie e ai dolori degli uomini. Si direbbe talvolta che le cesure isolano nomi o qualità di alberi, frutti e fiori, per far balzare dall'esametro un quadretto di natura morta, stranamente limitato ed intenso. Nell'egloga IV c' è un fanciullo divino che cresce: ma con lui si muta la natura ed ha anch'essa atti e parole nuove. La fanciullezza del mondo sarà rivestita di edera e di acanto, e quando il giovinetto comprenderà che cosa sia la virtù

*molli paulatim flavescet campus arista.*

La virilità, senza guerre e ferite di vomere, sarà un miracolo di colori:

*ipse.... in pratis aries iam suave rubenti*
*murice, iam croceo mutabit vellera luto;*
*sponte sua sandyx pascentis vestiet agnos.*

Al Bentley, filologo spietato, quel *pascentis* non piacque, e volle correggerlo in *nascentes*. Eppure i due canti dell'egloga V hanno la stessa fantasiosa illogicità. Dafni è morto,

*spargite humum foliis, inducite fontibus umbras:*

è assunto —

*ipsi laetitia voces ad sidera iactant*
*intonsi montes; ipsae, iam carmina rupes,*
*ipsa sonant arbusta: deus, deus ille, Menalca!*

L'origine del mondo, che Lucrezio aveva descritto con tratti vivi e potenti, anche se perduti tra i lunghi ragionamenti di filosofia naturale, nella rievocazione di Sileno, assume l'aspetto di una favola meravigliosa:

*iamque novum terrae stupeant lucescere solem*
*altius utque cadant summotis nubibus imbres*
*incipiant silvae cum primum surgere, cumque*
*rara per ignaros errent animalia montis.*

Quando scrisse quest' idillio, Virgilio era, secondo la comune opinione, un neofita dell'epicureismo, ma io non so se vi sia nella letteratura antica poesia più libera, più lirica e, in un certo senso,

meno lucreziana delle *Egloghe*. Filodemo di Gadara gli avrà tutt'al più confermato che anche nell'arte bisogna cercare la gioia.

Le *Georgiche* hanno, come vedremo, tutt'altro tono. I frammenti del variopinto lirismo s'ordinano in un contesto didascalico o s' inquadrano nella disciplina di vaste ed attente intuizioni. Ma il poema che avrebbe dovuto celebrare Augusto è concepito ancora secondo lo schema fantastico delle tre egloghe centrali:

*primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas,*
*et viridi in campo templum de marmore ponam*
*propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat*
*Mincius et tenera praetexit harundine ripas.*

E non mancano nella stessa *Eneide* tratti, in cui la natura è sentita con sì profondo e immaginoso trasporto, che questo poeta raffinato ci fa quasi assistere al sorger spontaneo del mito. Turno aveva spiegato dalla rocca di Laurento il roseo vessillo di guerra e il padre Enea

*.... in ripa gelidique sub aetheris axe*
*.... tristi turbatus pectora bello*
*procubuit seramque dedit per membra quietem.*
*Huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno*
*populeas inter senior se attollere frondes*
*visus (eum tenuis glauco velabat amictu*
*carbasus, et crinis umbrosa tegebat harundo),*
*tum sic adfari et curas his demere dictis....*

È un sogno, ma noi sentiamo il romorio della corrente, la calma, la freschezza del luogo, riproviamo attraverso l' immagine quell' indistinto da cui essa è nata lentamente, naturalmente, come il sonno di Enea. Il fantasma s' immerge rapidamente *ima petens*, e tosto l'eroe si risveglia nella luce mattutina. Il ritorno alla vita piena e ai vasti orizzonti è improvviso, non inaspettato: il dormiente sentiva il chiarore che gli si diffondeva d'attorno, e nelle ultime parole di Tiberino c'è come una preparazione alla luce, un respiro più ampio:

*.... ego sum, pleno quem flumine cernis*
*stringentem ripas et pinguia culta secantem,*
*caeruleus Thybris, caelo gratissimus amnis.*
*Hic mihi magna domus celsis caput viribus exit.*

Dalla realtà al sogno, e dal sogno alla realtà, senza salti e contrasti, con quella naturalezza armoniosa, lievemente velata dalla meditazione, che è il tono fondamentale della fantasia virgiliana. Ma la fiumana ch'era stata prima suono e poi luce, ora appare in tutta la sua imponenza — e si compie il prodigio. Sull'acque placate la nave va senza sforzo: il bosco è così vicino, mosso e vivo, che sembra ammirare, e le onde dai molteplici riflessi sembrano creature stupite. Il miracolo è fatto appunto di sorprese, di fresche osservazioni mattutine, e si risolve anch'esso nel ritmo eguale dei remi, nel senso della nave che avanza sicura e potente:

*labitur uncta vadis abies: mirantur et undae,*
*miratur nemus insuetum fulgentia longe*
*scuta virum fluvio pictasque innare carinas.*
*Olli remigio noctemque diemque fatigant*
*et longos superant flexus variisque teguntur*
*arboribus viridisque secant placido aequore silvas.*

Finalmente sotto il sole meridiano compaiono i colli di Roma e le rare case d' Evandro.

Il significato simbolico è evidente, ma senz'alcuna retorica. La natura è per Virgilio tutta un prodigio, tanto che alcune delle sue più audaci fantasie fioriscono da quest'esperta sensibilità. Quando le ninfe, che già furono le navi della sua flotta, si fanno incontro ad Enea, ed una

*pone sequens dextra puppim tenet ipsaque dorso*
*eminet ac laeva tacitis subremigat undis*

o

*.... dextra discedens impulit altam*
*haud ignara modi puppim: fugit illa per undas*
*ocior et iaculo et ventos aequante sagitta:*

i momenti fondamentali — *dorso, subremigat, impulit* —, non sono che l'esplicazione fantastica di fatti naturalissimi. Nel quarto libro la descrizione della tempesta, scoppiata durante la caccia si chiude col

*.... ruunt de montibus amnes;*

ma il tratto che immediatamente segue è soltanto uno sviluppo dell'ultimo tema:

*speluncam Dido dux et troianus eandem*
*deveniunt, prima et tellus et pronuba Iuno*
*dant signum: fulsere ignes et conscius aether*
*conubiis, summoque ulularunt vertice nymphae.*

Il rumore dei torrenti, unico ormai e sovrastante a tutte le grida ed esortazioni, è un principio d'isolamento, un preludio d'abbandono; poi, nella caverna, gli amanti si sentono soli. E se Virgilio volle dare epicamente rilievo anche alla volontà di Giunone, e al triste destino di quelle nozze senza speranza, l'attento lettore moderno vede soprattutto una donna innamorata e spaurita, che si rifugia nelle braccia dell'uomo.

Ma la natura delle *Georgiche* e dell'*Eneide* ha un'altra insospettata ricchezza fantastica. Nel poemetto didascalico il secondo è l'unico libro quasi senza dolore. Virgilio non conosceva neppur la fillossera, e il canto degli alberi divenne come il canto della terra nelle sue infinite possibilità. L'apicoltore poteva temere il tasso, ma in questa lirica breve non c'è posto per valutazioni utilitarie:

*nec vero terrae ferre omnes omnia possunt.*
*Fluminibus salices crassisque paludibus alni*
*nascuntur, steriles saxosis montibus orni;*
*litora myrtetis laetissima; denique apertos*
*Bacchus amat colles, aquilonem et frigora taxi.*

Virgilio ha per l'albero un amore romantico. Dice Licida a Meride, nell'egloga nona,

*certe equidem audieram, qua se subducere colles*
*incipiunt mollique iugum demittere clivo,*
*usque ad aquam et veteres, iam fracta cacumina, fagos,*
*omnia carminibus vestrum servasse Menalcan.*

E nel libro degli alberi questo mite figlio di contadini si rivela amatore della natura selvaggia:

*et iuvat undantem buxo spectare cytorum*
*Naryciaeque picis lucos, iuvat arva videre*
*non rastris, hominum non ulli obnoxia curae.*

L'albero è nell' immaginazione virgiliana una persona, un'anima. Potare è domare una giovinezza rigogliosa, ribelle — innestare è preparare al vecchio tronco una sorpresa di fronde e di frutti. E nonno o fanciullo, l'albero è sempre un combattente generoso, più buono e più forte degli uomini.

Il secondo libro culmina nel saluto italico e si chiude colla celebrazione della vita agreste. Il tema è lo stesso. Bellezza di natura e forza di uomini rappresentano nell'uno e nell'altra l'espandersi di una sola gloriosa fecondità. I luoghi comuni della morale naturalistica e i quadretti idillici sono nella seconda bellissima lirica la parte meno viva ed originale. Se Virgilio fu mai un convinto epicureo, qui il rimpianto per una possibile gloria di poeta scienziato, è appena una colorita antitesi. Cercare le cause significa schematizzare, disseccare, anche quando si abbia la potente fantasia di Lucrezio, — e Virgilio non voleva perder la fede, ma trovar la poesia. Se non posso, egli esclama, scoprire il segreto delle cose, amerò, senza gloria, i campi, i fiumi e le selve ; ma i versi che seguono sono il commento migliore :

*. . . . . o ubi campi*
*Spercheosque et virginibus bacchata Lacaenis*
*Taygeta ! o qui me gelidis convallibus Haemi*
*sistat et ingenti ramorum protegat umbra !*

Quell' *inglorius* non è un atto di umiltà. Posto enfaticamente alla fine della frase, vuol dire soltanto che per simili gioie, un poeta può anche rinunciare alla gloria. Felice colui che potè conoscere le cause delle cose e vincere il timore del fato e dell'avaro Acheronte, ma

*fortunatus et ille, deos qui novit agrestes*
*Panaque Silvanumque senem Nymphasque sorores.*

È dunque la natura bella, la natura viva, con più fascino che segreti. Altrove Virgilio fa risplendere il vomere, sullo sfondo dei monti ancor per poco bianchi di neve, come un'arma di guerra, e tutte le *Georgiche* sono pervase da un sano senso latino, del lavoro che è lotta e dovere ; in nessun tratto però forza e bellezza, disciplina e potenza di libera vita, si fondono con sì audace entusiasmo, come in questa visione sintetica della campagna :

*speluncae vivique lacus et frigida Tempe*
*mugitusque boum mollesque sub arbore somni*

*.... illic saltus ac lustra ferarum,*
*et patiens operum exiguoque adsueta iuventus,*
*sacra deum sanctique patres, extrema per illos*
*Justitia excedens terris vestigia fecit.*

E sembra veramente con quel paesaggio una giustizia romana, armata e sicura.

Il motivo è ripreso nell'*Eneide*, alla fine del libro settimo, un' imitazione lirica, e non la primissima, del catalogo omerico. Virgilio, che non ama la guerra, comprese però, forse per la sua esperienza di cisalpino, posto sulle vie di Cesare, l'entusiasmo colorito, rumoroso e retorico, della vigilia. Non mancano gli accenni di profonda umanità ; e se prima ancora d' iniziare l'enumerazione, il poeta immagina che più di selve e profonde e laghi e fiumi, raccolgano il suono della tromba tartarea i petti turbati delle madri, in testa alla schiera è Lauso. Egli

*ducit Agyllina nequiquam ex urbe secutos*
*mille viros, dignus, patriis qui laetior esset*
*imperiis et cui pater haud Mezentius esset :*

una tristezza destinata a diventare tragedia. Ma le antiche cit tà italiche, la natura stessa, partecipano, pur coi toni smorzati, propri della fantasia virgiliana, all'entusiasmo dell'ora. Nel saluto all' Italia delle *Georgiche*, la gloria dell'uomo si perde nella feconda bellezza della natura : qui le parti s' invertono. Andavano i popoli di Messapo

*quem neque fas igni cuiquam nec sternere ferro,*

in bella ordinanza, cantando il loro re,

*nec quisquam aeratas acies ex agmine tanto*
*misceri putet, aeriam sed gurgite ab alto*
*urgeri volucrum raucarum ad litora nubem.*

Conforto per i mancanti ritorni o sogno di riposato asilo per i reduci, l'acque e le terre d' Italia, sono presenti anch'esse alla rassegna, sino a trasfigurarsi colla leggenda di Messapo, in un paesaggio di fiaba. Ultima è Camilla. Nelle *Georgiche* l' immagine di un cavallo in corsa per i campi, si era confusa con questa dell'aquilone :

*.... tum segetes altae campique natantes*
*lenibus horrescunt flabris summaeque sonorem*
*dant silvae longique urgent ad litora fluctus ;*
*ille volat simul arva fuga, simul aequora verrens.*

Ora dal ricordo, in un'atmosfera di leggenda guerresca fiorisce l'eroina,

*illa vel intactae segetis per summa volaret*
*gramina nec teneras cursus laesisset aristas,*
*vel mare per medium fluctu suspensa tumenti*
*ferret iter celeris nec tingueret aequore plantas.*

Il ritratto ed il libro terminano suggestivamente con un nome d'albero,

*et pastoralem praefixa cuspide myrtum.*

E nell'*Eneide* non è il solo tratto in cui particolari aspetti della natura abbiano un valore lirico, di lirica anzi raffinata e quintessenziata. La similitudine omerica talvolta non basta a Virgilio, e quando egli in luoghi notissimi aggiunge comparazione a comparazione, sembra voler confrontare più che con le cose, col dolore ch'è in esse:

*purpureus veluti cum flos succisus aratro*
*languescit moriens lassove papavera collo*
*demisere caput, pluvia cum forte gravantur.*

Ma uno spirito meditativo come quello di Virgilio non poteva esaurirsi in lirismi frammentarî. Vita e natura avevano un segreto d'armonia, che il poeta trovò per consolare se stesso e gli altri, prima contadino di fronte alla terra, poi uomo nella vasta e varia umanità. Con un tono quasi religioso, egli consiglia all'agricoltore,

*contemplator item, cum se nux plurima silvis*
*induet in florem et ramos curvabit olentes.*
*Si superant fetus, pariter frumenta sequentur,*
*magnaque cum magno veniet tritura calore:*
*at si luxuria foliorum exuberat umbra,*
*nequiquam pingues palea teret area culmos.*

Musicalmente le immagini potrebbero essere di ogni giovinezza o maturità. Danno forse più tristezza che gioia, se non altro perchè l'uomo può soltanto guardare. Ma l'equilibrio si ristabilisce tosto con una più virile malinconia. Virgilio passa infatti con due *vidi*, che hanno la solennità dell'incontrastata esperienza a quel che

l'uomo può fare. Il secondo consiglio per i semi, è un alto, severo ammonimento:

*vidi lecta diu et multo spectata labore*
*degenerare tamen, nisi vis humana quotannis*
*maxima quaeque manu legeret; sic omnia fatis*
*in peius ruere ac retro sublapsa referri;*
*non aliter, quam qui adverso vix flumine lembum*
*remigiis subiget, si bracchia forte remisit,*
*atque illum in praeceps prono rapit alveus amni.*

Virgilio ama i contrasti, non le dissonanze aspre. Si direbbe ch' egli vada ricercando l'armonia di elementi discordi, e in un'armonia la varietà e il moto, che la fanno più viva. In questa descrizione di caccia invernale, movimento e rumore sono come attutiti dall' immensa distesa di neve e di ghiaccio:

*interea toto non setius aere ningit:*
*intereunt pecudes, stant circumfusa pruinis*
*corpora magna boum, confertoque agmine cervi*
*torpent mole nova et summis vix cornibus extant.*
*Hos non immissis canibus, non cassibus ullis*
*perniceaeve agitant pavidos formidine pennae,*
*sed frustra oppositum trudentes pectore montem*
*comminus oltruncant ferro graviterque rudentes*
*coedunt et magno laeti clamore reportant.*

Altrove il poeta rammenta,

*.... etiam festis quaedam exercere diebus*
*fas et iura sinunt.*

Ma il lettore sente subito che più di *fas et iura* si tratta della festività che hanno in sè quei lavori. Son mattinate o pomeriggi gioiosi, tutti serenità e movimento:

*.... rivos diducere nulla*
*religio vetuit, segeti praetendere saepem,*
*insidias avibus moliri, incendere vepres,*
*balantemque gregem fluvio mersare salubri.*

Così limitato però, il quadro, anche ritmicamente, sarebbe di un solo colore, una specie di *Sabato del villaggio*, senza chiacchierio di vecchiette sulla porta di casa. Virgilio soggiunge:

*saepe oleo tardi costas agitator aselli*
*vilibus aut onerat pomis, lapidemque revertens*
*incusum aut atrae massam picis urbe reportat.*

Accanto all'agile lavoro dei giovani, la riposata attività dei vecchi. Di notte, in un interno di casa rustica, si passa dall'opera attenta, quasi nervosa, dell'uomo, al canto della moglie che tesse, allo spumeggiare del vin caldo:

*et quidam seros hiberni ad luminis ignes*
*pervigilat, ferroque faces inspicat acuto,*
*interea longum cantu solata laborem*
*arguto coniunx percurrit pectine telas,*
*aut dulcis musti Vulcano decoquit umorem*
*et foliis undam trepidi despumat aëni.*

È un senso armonico della vita, una mirabile acutezza nel percepirne le sfumature che sarà nell' *Eneide*, verso, episodio e poema, la norma etica più alta e la vena di poesia più profonda. Ogni dolore ha la sua catarsi, ogni realtà un tessuto complesso che fa troppo pensare, perché il poeta possa o soltanto piangere o soltanto sorridere. La malinconia virgiliana è oltre e forse più che un sentimento, un' intuizione tra pittorica e musicale di riposte affinità e, per così dire, di quelle zone di penombra, in cui nella vita si risolve ogni più diverso colore.

Qualche volta nell' *Eneide* la catarsi è soltanto un'aggiunta esteriore, conseguenza di quell' ispirazione frammentaria che fa pensare un lavoro d' intarsio. Ma il libro V che parve a taluno una pleonastica imitazione omerica, è posto nel centro del poema, vicino al canto dell'Averno purificatore, come una visione concreta dell'armonia che Virgilio aveva scoperto nella vita. Tra le fiamme del rogo di Didone, che i naviganti scorgono turbati, prima di rimaner soli con il mare e il cielo tempestosi —, tra il rogo e l'ultimo sonno di Palinuro, c' è come un ampio respiro di frescura marina, un arco d'azzurro che neppur le fiamme della flotta incendiata possono contaminare. Se i giuochi furono nella coscienza di Omero e dei contemporanei un rito in onore del morto, qui essi sono prima di tutto un'af-

fermazione di vita, una libera gioia dello spirito. Il Frank ha dedotto da una poesiola del *Catalepton* la partecipazione di Virgilio alla guerra adriatica del 30. Non ce n'era bisogno. Dato che ogni intuizione poetica presupponga un'esperienza di vita, la descrizione della regata è così fresca e mossa, che si può senz'altro ammettere un Virgilio marinaio. Ma queste sono quisquilie. Il libro V è scritto da un uomo, per tutti coloro che vivono sperando e soffrendo.

L'ultimo episodio, la caduta in mare di Palinuro, è tra i più belli e significativi di tutto il poema. Comincia gioiosamente, e la sicura letizia che è nell'animo di Enea, s' indovina persino nelle varie manovre dei marinai. Palinuro è in testa, guidatore e animatore, pieno, diresti, dall' impeto veloce della flotta. Quando ormai sulla nave tutti dormono, Palinuro è stanco e assonnato, ma vigila. Alle lunsinghe del falso Forbante, che lo invita a riposare, egli risponde, sollevando con fatica gli occhi, che la serenità del cielo lo aveva troppe volte ingannato, perchè potesse fidarsene:

*talia dicta dabat, clavomque adfixus et haerens*
*nusquam amittebat oculosque sub astra tenebat.*

Con quest'uomo che, vicino a lui, ha ancora la forza di tenersi stretto al timone, guardando le stelle, il dio deve ricorrere ai mezzi estremi, tanto che il lettore ha l' impressione di un' inutile irosa violenza. Appena col ramo umido d'acqua letea

*.... cunctanti.... natantia lumina solvit,*

che

*.... super incumbens cum puppis parte revolsa*
*cumque gubernaclo liquidas proiecit in undas*
*praecipitem ac socios nequiquam saepe vocantem.*

La tragedia è tutta qui. Palinuro per adesso scompare, dopo aver lanciato un ultimo grido nella notte. Il Sonno se ne va lieve, com' è venuto, e la flotta continua la sua corsa. Il tono elegiaco diventa implicitamente una valutazione morale, risolve il contrasto tra il dolore dell' individuo e l' inconscia sicurezza della collettività. Victor Hugo colla sua retorica individualista, non vedrà che la tragedia. Quando Enea, risvegliato da un rumore di cattivo augurio — il frangersi dell'onde contro gli scogli delle Sirene —, s'accorge

della scomparsa dell'amico, dà al suo dolore un'espressione, che può sembrare ingiusta:

*o nimium caelo et pelago confise sereno,*
*nudus in ignota, Palinure, iacebis harena.*

Ma l'errore s'accorda a tutto il tono dell'episodio, è uno stato d'animo prima d'essere un giudizio. Palinuro, in quella notte, non poteva essere morto che così, per essersi troppo fidato del cielo sereno. Qui più che mai l'elegia, se si prescinda dalla sostanziale ingiustizia dei due versi, per badare al loro valore fantastico e musicale, è una valutazione morale. Il poeta sente con umana profondità la tragedia, ma comprende che nella vita di tutti quella morte non poteva essere che un'ombra. Solo non l' ha detto ragionando o declamando, ed il suo malinconico linguaggio di suoni e d' immagini ha diffuso per tutto l'episodio l' intelligente e cristiana bontà della rassegnazione.

Anche la tragedia di Pallante è concepita liricamente, anzi come un contesto di motivi elegiaci. L'episodio di Palinuro è un fatto quello di Pallante una serie di commenti, più musica che azione. Il preludio è nel libro VIII:

*.... ipse agmine Pallas*
*in medio, chlamyde et pictis conspectus in armis*
*qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda,*
*quem Venus ante alios astrorum diligit ignis,*
*extulit os sacrum caelo tenebrasque resolvit.*
*Stant pavidae in muris matres oculisque sequuntur*
*pulveream nubem et fulgentis aere catervas.*
*Olli per dumos, qua proxuma meta viarum,*
*armati tendunt; it clamor, et agmine facto*
*quadrupedante putrem quatit ungula campum.*

Credo sia difficile trovare nell' *Eneide* un passo più vario di ritmi e più ricco d' immagini. Pallante — come già nota Servio —, è stretto attorno da una vigile scorta di veterani, fanciullo ancora, una luce di giovinezza e di bellezza, nella severa malinconia del distacco. Poi le madri restano sole a guardare trepidando una nube di polvere che s' allontana: se qualche cosa risplende son l'armi, gioia istintiva dell'occhio. Essi sono già in guerra, inebriati dalla forza, dalla velocità, dai clamori, dal ritmico scalpitar dei cavalli.

Nel libro IX i cavalieri latini in cui s' imbattono fatalmente Eurialo e Niso, sono come questi disciplinati e compatti,

*tercentum, scutati omnes, Volcente magistro.*

Pallante ricompare sulla nave di Enea e con indiscreta, quasi fanciullesca insistenza,

*. . . . . sinistro*
*adfixus lateri iam quaerit sidera, opacae*
*noctis iter, iam quae passus terraque marique.*

In combattimento, salvo qualche tratto, la figura di Pallante, non ha nulla di originale. Il suo dramma era nel cadere alla prima battaglia, oserei dire al primo contatto colla realtà. Ma è un sottinteso, che solo alla fine dell'episodio diventa, rompendo gli schemi tradizionali dell'epica, commento, e quindi, almeno nell' intenzione di Virgilio, poesia. Per noi egli passa da quel suo sogno di stelle, alla morte:

*hic iuvenem agresti sublimem stramine ponunt,*
*qualem virgineo demessum pollice florem*
*seu mollis violae seu languentis hyacinthi,*
*cui neque fulgor adhuc nec dum sua forma recessit:*
*non iam mater alit tellus viresque ministrat.*

I funerali fattigli davanti all'*oppidum* troiano sono grandiosi, ma militarmente composti. Pallante è un soldato. Acete è il solo che dia liberamente sfogo al suo dolore. Noi indoviniamo dal suo pianto, dalla presenza del cavallo, delle armi, da quel *tum* che vuol segnare dopo una pausa d'angoscia, la ripresa dell'ordinato sfilamento, che Pallante è lì — non più. E quando tutta la scorta s' è avviata, il generale saluta:

*nos alias hinc ad lacrimas eadem horrida belli*
*fata vocant: salve aeternum mihi, maxime Palla,*
*aeternumque vale! Nec plura effatus ad altos*
*tendebat muros gressumque in castra ferebat.*

L'ultimo momento è davanti alla città d' Evandro ed è quello di maggior tristezza e commozione. Pallante è ancora il fanciullo, il figlio, alcune confuse notizie del commento che va sotto il nome

di Servio, farebbero anzi supporre che il rito notturno avesse un simile specifico significato:

*Arcades ad portas ruere et de more vetusto*
*funereas rapuére faces; lucet via longo*
*ordine flammarum et late discriminat agros.*
*Contra turba Phrygum veniens plangentia iungit*
*agmina. Quae postquam matres succedere tectis*
*viderunt, maestam incendunt clamoribus urbem.*

Evandro non può esser trattenuto, si getta sul cadavere lacrimando e gemendo,

*et via vix tandem voci laxata dolorest.*

Sarebbe difficile determinare in Pallante le linee di un vero e proprio carattere. Nel libro VIII quando Enea sbarca ai piedi dell'Aventino, c'è nella pronta audacia di Pallante, nel suo stupore udendo il nome dell'eroe, in quella lunga stretta di mano, che lascia indovinare l'ammirazione del giovane —

*excepitque manu dextramque amplexus inhaesit,* —

c'è, dico, il germe di un carattere, e i due esametri che ce lo descrivono accanto ad Enea, sull'alta poppa della nave, sono un principio di sviluppo. Ma per Virgilio, Pallante era un simbolo lirico, e la sua tragedia una canzone elegiaca, in cui la vita e la morte avevano una sola misteriosa malinconia.

Il simbolismo virgiliano infatti non deriva da una fredda volontà di allegorizzare, ma da questa vena elegiaca che dà nel profondo e pur sereno dolore del poeta, il senso di una fatalità a cui è inutile ribellarsi. Virgilio non è mai descrittore incisivo, a piani o colori di forte rilievo. Anche le sue visioni più liete e luminose, sono, se non vaghe, rapide, almeno nel senso che le espressioni nette son poche, e non sempre le più significative. Il poeta descrive Venere, mentre s'allontana da Enea, nel bosco, vicino a Cartagine:

*dixit, et avertens rosea cervice refulsit,*
*ambrosiaeque comae divinum vertice odorem*
*spiravere; pedes vestis defluxit ad imos;*
*et vera incessu patuit dea.*

Venere s'era presentata come una cacciatrice, veste succinta e chioma al vento, e non era possibile che Virgilio se le immaginasse

ancora così, nel suo splendore di dea. Assistiamo dunque a una trasfigurazione completa, e il fatto più semplice e naturale, il fluire della veste sino ai piedi, è espresso chiaramente, l'altro del raccogliersi delle chiome in treccia, che con eccessiva ed ovidiana nettezza di linee, forse sarebbe apparso comico, è accennato da *cervice* e da *vertice*. Chi rilegga pensandoci gli esametri virgiliani, sente in quell' indistinto il fascino del miracolo. Talvolta due immagini diverse si sovrappongono in modo che l' impressione complessiva è stranamente fantastica. Camilla insegue il figlio di Auno e

> . . . . . *pernicibus ignea plantis*
> *transit equum cursu frenisque adversa prehensis*
> *congreditur poenasque inimico ex sanguine sumit:*
> *quam facile accipiter saxo sacer ales ab alto*
> *consequitur pinnis sublimem in nube columbam*
> *comprensamque tenet pedibusque eviscerat uncis;*
> *tum cruor et volsae labuntur ab aethere plumae.*

La similitudine non è nuovissima, ma quelle piume, quel bianco di chi sono? Anche se logicamente fanno parte della comparazione, appiccicata con un certo sforzo, ci si vede soprattutto Camilla. Nello stesso libro, l' XI,

> *prima fugit domina amissa levis ala Camillae.*

*Ala* è parola militare, ma basta pensare che sono le compagne di Camilla in fuga, e quel *levis* ridà al termine tecnico il suo significato originario. Il lettore non scorge che una grande ala bianca. Già la critica antica aveva rilevato il nuovo genere di κακοζηλία per cui Virgilio, senza usare parole stravaganti, col solo mezzo degli avvicinamenti otteneva effetti originali. Orazio, giudice più fine considerava simile κακοζηλία un diritto del poeta, ma nessuno ne aveva compreso chiaramente il valore fantastico, e il Venosino in sostanza meno degli altri.

In questa, direi, brevità d' immaginazione, che ama le sfumature e le penombre, oltre che nell'esperienza e nel meditato pensiero, sta la ragione della serenità catartica che pervade anche le più tristi fantasie vergiliane. Nella gioia e nel dolore le immagini anche diverse tendono ad appannarsi, a volatilizzarsi, e per ciò stesso a confondersi. Ma la poesia virgiliana è ricca di pensiero e di sentimento, e non mancano nell' *Eneide* altre più profonde forme

di catarsi. Sarebbe fare un torto a Virgilio ridurre il suo senso del dolore, a un sentimentalismo malinconico. Didone, Lauso e Mezenzio, Turno sono figure che non si possono ridurre agli schemi di cui si dilettano i critici della poesia virgiliana. L'amore di Didone ha dal primo accenno del libro I sino all' incontro con Enea nei campi del pianto, tale complessità e profondità, che nel dramma di una creatura è posto implicitamente un eterno problema della vita. Questa donna audace e sicura, per cui l'amore è soltanto un pio ricordo, ha appena veduto Enea che è già turbata. È un senso vago di calore, di allegria, d'infinito:

*.... vivo temptat praevertere amore*
*iam pridem resides animos desuetaque corda*

*primaque libatio summo tenus attigit ore;*
*tum Bitiae dedit increpitans....*
*. . . . . cithara crinitus Jopas*
*personat aurata, docuit quem maximus Atlas.*
*Hic canit errantem lunam solisque labores,*
*unde hominum genus et pecudes, unde imber et ignes,*
*Arcturum pluviasque Hyadas geminosque Triones,*
*quid tantum Oceano properent se tinguere soles*
*hiberni, vel quae tardis mora noctibus obstet.*

Didone chiede ad Enea di Priamo, di Ettore, di Memnone, chiede per sapere e per udirlo parlare. Il lettore comprende subito che nell'animo della regina c' è un vuoto, destinato ad essere violentemente riempito, che per lei l'amore è tutto, deve essere tutto. Essa era fuggita da Tiro per dimenticare, creandosi con virile energia una nuova vita. Aveva messo nella fondazione del nuovo regno il suo dolore, la sua passione, credeva di poter vivere di un ricordo e di un dovere. L'animatrice dell' impresa è lei, amante senza speranza, regina senza amore. Ed ecco che la sua natura di donna appassionata riprende il sopravvento, e alla città che è ancora tutto un sonante cantiere vien meno la disperata energia della regina, vien come meno l'anima:

*non coeptae adsurgunt turres, non arma iuventus*
*exercet portusve aut propugnacula bello*
*tuta parant: pendent opera interrupta minaeque*
*murorum ingentes aequataque machina caelo.*

Virgilio parla spesso di colpa: ma nel senso di unione illegittima, di peccato carnale sarebbe incomprensibile, anzi in stridente contraddizione coll'aperto pensiero del poeta:

*si non pertaesum thalami taedaeque fuisset,*
*huic uni forsan potui succumbere culpae.*

Gli estranei condannavano nella passione della regine l'eccesso, il completo oblio dei suoi doveri: essa sentiva di violare una promessa fatta al morto ed ai vivi, un voto regale di severa castità. Il ricordo di Sicheo grandeggia per l'ultima volta nel suo spirito, come estrema difesa, la lotta non è soltanto tra un affetto e un amore, senza preoccupazioni d'altro genere. Una maledizione come quella con cui Didone vorrebbe, nella sua confessione ad Anna, soffocare il suo sentimento,

*sed mihi vel tellus optem prius iura dehiscat,*
*vel pater omnipotens abigat me fulmine ad umbras,*
*pallentis umbras Erebi noctemque profundam,*
*ante pudor quam te violo aut tua iura resolvo —,*

sarebbe eccessiva, se la regina non vedesse nel suo devoto ricordo il simbolo dei proprî doveri, se non avesse soprattutto paura della sua debolezza di donna tutta passione. Anna che comprende, le tiene un discorso da primo ministro. Chiedono pace agli dei, perchè quell'amore è veramente un abbandono. Quando Enea ha deciso di partire le sembra che tutto deva cadere, persino nel sonno

*. . . . . semper.... relinqui*
*sola sibi, semper longam incomitata videtur*
*ire viam et Tyrios deserta quaerere terra.*

Aveva perduto la fiducia in se stessa, rotto l'incanto questa fondatrice di un regno si sente ormai solo una debole donna, non sa che piangere e pregare. Dopo la prima delusione aveva potuto trovare la pace nell'attività — ora non era più possibile. C'è nelle sue parole un tono stranamente fantasioso:

*Oceani finem iuxta solemque cadentem*
*ultimus Aethiopum locus est, ubi maximus Atlas*
*axem umero torquet stellis ardentibus aptum.*

Si direbbe che il nuovo amore, il nuovo dolore le hanno dato una sensibilità nuova. Regina ritorna un momento nella maledizione

famosa: ma l'armatura era crollata e l'anima messa a nudo aveva bisogno di qualche cosa di diverso da quello che le era bastato sin qui. E Didone va alla ricerca delle stelle più ardenti.

Il dramma è così alto, in un certo senso così virile, che s' inquadra perfettamente nel contesto epico dell' *Eneide*. Anche l'episodio del libro VI che può sembrare un' inutile appendice, ripresenta in tono minore il dramma, dandogli la soluzione definitiva. Son l'ultime ondate, prima che il mare si plachi. Didone è inquieta, ed erra per la gran selva dei *campi lugentes*. È un'ombra che Enea

> . . . . . *adgnovit.... per umbras*
> *obscuram, qualem primo qui surgere mense*
> *aut videt aut vidisse putat per nubila lunam* —,

ma coi fremiti, ancora, della sua tragica passione. Ascolta Enea, perchè aspetta la parola miracolosa che possa sanare la sua ferita. Il discorso dell'eroe le sembra banale e fugge, ormai per sempre *inimica*,

> *in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi*
> *respondet curis aequatque Sychaeus amorem.*

Aveva voluto amore vivo e pieno, ed era respinta ad un pallido ricordo, neppure soltanto d'amore. Sicheo ha sofferto come lei, in questo è la consolazione più vera. Lassù, davanti al rogo e al mistero Didone poteva ancora sperare, qui la rovina è completa, il suo spirito non sente più che il dolore, non ha altro conforto che il dolore del suo compagno di sventura. La catarsi è appunto in questa disperazione senza tormento. Più che risolversi, il dramma ha raggiunto una specie di malinconica fissità, che ricorda, temperata dall'armonia del verso e del pensiero virgiliano, la tristezza dei russi. Anche Enea rimane turbato, come forse non lo è mai in tutto il poema. Didone è un'anima a cui non si può più chieder perdono. Il turbamento intimo dell'eroe è proiettato sull'ombra dei *campi lugentes*, ma per ciò non muta, e il senso di non potersi purificare dalla sua colpa, perchè l'anima ferita è lontana, non può nè assolvere nè condannare — domina tutto l'episodio. Se non fosse il colore del luogo e del ritmo, il contrasto coll'angoscia tormentosa del libro IV, non oserei quasi parlare di catarsi.

Il dramma di Lauso e Mezenzio è più semplice, il suo significato etico più limpido. Lauso è ancor più fanciullo di Pallante. Non c' è

un momento solo in cui egli ci appaia come un guerriero. Quando vede il padre in pericolo piange e si pone tra lui ed Enea, non per combattere, ma per sacrificarsi. Enea potrebbe ucciderlo sin dal primo momento, minaccia per toglierlo di mezzo e salvarlo, ed ha appena inferto, per uno scatto d'ira, il colpo letale,

*transilit et parmam mucro, levia arma minacis,*
*et tunicam molli mater quam neverat auro,*
*implevitque sinum sanguis.... —,*

che questa stessa facilità dà ad Enea il senso d'uno strazio indicibile:

*at vero ut voltum vidit morientis et ora,*
*ora modis Anchisiades pallentia miris,*
*ingemuit miserans graviter dextramque tetendit,*
*et mentem patriae subiit pietatis imago.*

Mezenzio, che lo attende ferito sulla riva del Tevere è già, nel suo turbamento di padre, più buono:

*.... procul aerea ramis*
*dependet galea et prato gravia arma quiescunt.*

Quando vede il cadavere il superbo tiranno si confessa:

*idem ego, nate, tuum maculavi crimine nomen,*
*pulsus ob invidiam solio sceptrisque paternis.*
*Debueram patriae poenas odiisque meorum:*
*omnis per mortis animam sontem ipse dedissem!*
*Nunc vivo neque adhuc homines lucemque relinquo.*
*Sed linquam.*

Non ha più che il suo cavallo:

*. . . . . hoc decus illi,*
*hoc solamen erat: bellis hoc victor abibat*
*omnibus.*

Sembra che il poeta voglia ora far rilevare i germi di bontà ch'erano in quello spirito, mostrarcelo come un isolato, un incompreso, sia pure per un tragico giro vizioso, a causa della sua stessa malvagità. Mezenzio va incontro alla morte con piena coscienza, e si lascia uccidere, senza un lamento, senza una protesta. Spiritualmente il sacrificio di Lauso non era stato vano.

Per quanto i problemi diventino più profondi, il lettore non si trova mai di fronte a un travaglio irreparabile. Le armonie delle *Georgiche* erano più facili ad intuitive, e man mano che l'esperienza del poeta s'arricchisce e il suo orizzonte s'allarga, il dubbio, la disperazione, la morte, tutte le più acute dissonanze della vita diventano materia e fermenti della sua fantasia, turbano le linee del suo sereno idealismo. Ma approfondire per lui non significa infrangere, dissolvere la realtà del dolore nei suoi elementi più angosciosi. L'anima che soffre è prima di tutto un'anima, il fatto doloroso non un frammento ma un episodio della vita. La sua è l'arte di un umano contemplatore: le unilateralità allucinanti non fanno per lui. In fondo dire questo è dire che Virgilio è un classico, il più delicato dei classici: ma ne determina nello stesso tempo le caratteristiche. La sua esperienza di dolore ha residui irriducibili, senza catarsi. Nelle *Georgiche* e nell' *Eneide* ci sono domande che non possono avere risposta. Ed è allora un'armonia che si ricompone faticosamente ad ogni strappo della realtà un'armonia fatta di rassegnazione, più che di comprensione. La levigatezza virgiliana non deve ingannare: essa rappresenta sempre la conquista di uno spirito pensoso.

Il libro III è nelle *Georgiche* il meno lieto. Canto degli animali e quindi della vita più intera che possa esprimer la natura, e per ciò stesso il canto del più profondo dolore. L' istinto della generazione, quello che gli uomini chiamano amore, è un tormento. Le cavalle in ardenza,

*saxa per et scopulos et depressas convalles*
*diffugiunt, non, eure, tuos, neque solis ad ortus,*
*in borean caurumque, aut unde nigerrimus auster*
*nascitur et pluvio contristat frigore caelum.*
*Hic demum, hippomanes vero quod nomine dicunt*
*pastores, lentum destillat ab inguine virus,*
*hippomanes, quod saepe malae legere novercae*
*miscueruntque herbas et non innoxia verba.*
*Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus,*
*singula dum capti circumvectamur amore.*

La descrizione della peste è di una grande, sconsolata tristezza. In Tucidide la malvagità umana uguaglia la cieca violenza del male: qui sono creature senza colpa —,

*. . . . . quid vomere terras*
*invertisse graves? Atqui non Massica Bacchi*

*munera, non illis epulae nocuere repostae:*
*frondibus et victu pascuntur simplicis herbae,*
*pocula sunt fontes liquidi atque exercita cursu*
*flumina, nec somnos abrumpit cura salubres.*

La compassione per gli animali non è da sola un motivo di profonda poesia: ma Virgilio ci dà il senso di quello strazio muto, che appunto perchè può avere soltanto l'espressione indefinita del gesto e dello sguardo, sembra talvolta infinito. La parola è in fondo una razionalizzazione del dolore. Tutto il libro ha questo sottinteso triste di sofferenze che non si possono spiegare.

Dinanzi alla storia Virgilio non ha un atteggiamento diverso. Egli la guarda collo stesso occhio con cui ha guardata la natura più viva. È questa sua esperienza *in toto* che gli fa considerare il dolore *sub specie aeternitatis*. Le anime che dalle rive del Lete voglion ritornare alla vita strappano ad Enea una dolorosa esclamazione:

*.... quae lucis miseris tam dira cupido?*

Nell' *Eneide* la storia è veramente una forza creatrice, ma lo storicismo di Virgilio non è nè immorale nè inumano. Attorno al Lete,

*.... innumerae gentes populique volabant,*
*ac velut pratis ubi apes aestate serena*
*floribus insidunt variis et candida circum*
*lilia funduntur, strepit omnis murmure campus.*

Il poeta sa che queste forze vergini che si protendono verso l'avvenire e s'offrono inconsciamente al dolore, sono necessarie per la vita e per la storia. Ma Enea afferma davanti a questa feconda fatalità la sofferenza dell' individuo. E Turno, il vinto, la concreta in un mirabile dramma, che è forse nell'epopea di Laurento la parte più alta e più commovente. La figura dell'eroe rutulo parve a taluno una semplice imitazione omerica; ma per quanto Ettore sia una creazione ricca di umanità, Turno è figura più tormentata, direi più moderna, se non fosse termine vago ed abusato, sintetizza esperienze troppo varie e complesse perchè si possa considerare soltanto come il frutto di un'appassionata lettura di Omero. Ettore è una creatura d' istinto, Turno una creatura di coscienza. La tragedia del libro XXII dell' *Iliade* è di una semplicità di linee veramente ciclopica, turba per quella sua nudità, che forse non era voluta, certo non intendeva essere audace, ma al lettore moderno sembra una sublime riduzione

del dramma che è in ogni battaglia, agli istinti primordiali dell'umanità. È una semplificazione che diventa un potenziamento, e dà alla paura di Ettore, come alla sua coraggiosa disperazione il sigillo dell'eterno. In Turno la tragedia si rifrange in episodi molteplici, il dovere, sentito come una suprema necessità, è, allo stesso modo del divieto religioso o morale nella passione amorosa, un motivo di complicazioni spirituali. Turno sa che cosa vuol dir sacrificio, quando è costretto a fuggire e quando va incontro alla morte. Giunone lo fa salir su di una nave, inseguendo l'ombra di Enea, e lo spinge lontano dal campo di battaglia, verso la sua città: l'eroe ora vuole uccidersi per la vergogna di avere abbandonata la lotta, ora ritornare nuotando tra i suoi,

*ter conatus utramque viam, ter maxima Juno*
*continuit iuvenemque animi miserata repressit.*
*Labitur alta secans fluctuque aestuque secundo*
*et patris antiquam defertur Dauni ad urbem.*

Turno è turbato, ansioso di ritornare sul campo, ma per un momento il fascino sottile dell'antica e tranquilla città penetra nel suo spirito. Egli ha bisogno di non sentirsi solo, e sono proprio gli occhi di Camilla, quelli in cui scorge fede e coraggio. La vergine guerriera s'offre per il posto più pericoloso, e

*Turnus ad haec, oculos horrenda in virgine fixus:*
*O decus Italiae virgo quas dicere grates*
*quasve referre parem? Sed nunc est omnia quando*
*iste animus supera, mecum partire laborem.*

Guardare un occhio è in certi momenti come voler scandagliare le profondità dello spirito altrui, voler trovare l'infinito pien di promesse, di sottintesi, di possibilità, dove non è che l'umanamente limitato, — specie, in un senso e nell'altro, se è un occhio di donna. Questo bisogno di fraternità, questa paura dell'isolamento, è già misura etica e sentimentale della passione di Turno. Egli non è più soltanto un guerriero, ma un capo, sente quasi fisicamente la città che deve difendere, la massa che guida, il terreno, sia esso una difesa, o aggravi quando la necessità della ritirata s'impone e il nemico ha superato l'ostacolo, l'impressione della sconfitta:

*ille furens....*
*deserit obsessos collis, nemora aspera linquit.*

*Vix e conspectu exierat campumque tenebat,*
*cum pater Aeneas saltus ingressus apertos*
*exsuperatque iugum silvaque evadit opaca.*
*Sic ambo ad muros rapidi totoque feruntur*
*agmine nec longis inter se passibus absunt;*
*ac simul Aeneas fumantis pulvere campos*
*prospexit longe Laurentiaque agmina vidit,*
*et saevum Aenean adgnovit Turnus in armis*
*adventumque pedem flatusque audivit equorum.*

Ricordo di guerre romane, forse recentissime. Ma essa diventa nella poesia di Virgilio un elemento predominante della tragedia di Turno. Egli, mentre Enea è ormai sotto le mura, dalla sorella che per salvarlo, ha preso le sembianze dell'auriga, è condotto lontano, ad inseguire i dispersi:

*palantis sequitur paucos iam segnior atque*
*iam minus atque minus successu laetus equorum.*
*Attulit huc illi caecis terroribus aura*
*commixtum clamorem, arrectasque impulit auris*
*confusae sonus urbis et inlaetabile murmur.*

Turno, Giuturna, e lontano un rumore di battaglia disperata: la scena è grandiosa, isola l'eroe e la sua tentatrice, come volesse spremere la decisione solo dalla coscienza di Turno e dalla sua angoscia di capo.

Egli comprende l'inganno, e vuol ritornare tra i suoi, deciso a morire,

*usque adeone mori miserum est? Vos o mihi Manes*
*este boni, quoniam superis aversa voluntas!*
*Sancta ad vos anima atque istius nescia culpae*
*descendam, magnorum haud umquam indignus avorum.*

Era un sacrificio. L'eroe ha appena parlato che,

*.... medios volat ecce per hostis*
*vectus equo spumante Saces, adversa sagitta*
*saucius ora, ruitque implorans nomine Turnum.*

Il richiamo è simbolico, concreta nello strazio di Sace il dovere

di Turno. L'eroe ormai guarda, vede, e va dove più ferve la mischia, gridando,

*parcite iam, Rutuli, et vos tela inhibete, Latini;*
*quaecumque est fortuna, mea est; me verius unum*
*pro vobis foedus luere et decernere ferro.*

Il resto è meno originale. Ma Turno muore senza catarsi, e senza catarsi si chiude il poema,

*.... ast illi solvuntur frigore membra*
*vitaque cum genitu fugit indignata sub umbras.*

Bruto era morto senza credere più alla virtù, e Turno lascia indignato la vita. Così forse nel dramma dell'eroe rutulo Virgilio idealizza la tragedia dei vani sacrificî e degli infranti ideali, sublima, egli il poeta della gloria augustea, tutto il dolore infecondo della riscossa repubblicana. Spiega, giustifica? Il poema è nel suo complesso il canto della vita e dell'avvenire, celebrazione dell'eterna tessitrice, anche quando materia del suo lavoro sia il dolore degli uomini, ma — e mi sembra che qui la pensosa umanità di Virgilio, abbia raggiunto la sua espressione più alta —, se tutto si risolve nella storia, non tutto si risolve in luce. Residuo irriducibile per la nostra fraterna sensibilità, il dramma dell'individuo è nella fiumana un'ombra, in cui il poeta s'affisa, per piangere, se non per comprendere. E piangere è già forse il più profondo ed umano comprendere.

FRANCESCO ARNALDI.

---

# L'*Ecuba* e le *Troadi* di Euripide.

L'*Ecuba* e le *Troadi* euripidee, oltre a trarre argomento dallo stesso ciclo, il troiano, hanno molti caratteri comuni: lo stesso coro di prigioniere troiane; la stessa protagonista, Ecuba; la stessa situazione drammatica, le conseguenze dolorose della distruzione di Troia. Che l'*Ecuba* preceda le *Troadi*, non è dubbio; queste ultime, come c'informa Eliano (*V. Hist.*, II, 8), e come si ricava da due scolî ad Aristofane, sono del 415; l'*Ecuba* è ritenuta generalmente

del 425-424 [1]). Poichè le due tragedie trattano all' incirca lo stesso argomento ed hanno un gran numero di situazioni molto somiglianti, non sarà inutile ricercare fino a qual punto la prima tragedia abbia influito sulla composizione della seconda, abbia, cioè, qualche volta, limitato la libertà del poeta, obbligandolo a seguir certe vie, perchè gli spettatori, pur ricordandosi del primo dramma, non vedessero nel tragediografo il plagiario e il ripetitore di sè stesso.

Innanzi tutto, non può non fare impressione che, pur essendo Ecuba la protagonista delle due tragedie, tutte le sventure di Ecuba, che sono svolte ampiamente nel primo dramma, siano appena accennate nel secondo, e viceversa tutte le disgrazie della regina troiana che s' intravvedono appena nella tragedia che da lei prende il nome, trovino ampio svolgimento nel secondo dramma, nelle *Troadi*.

L' *Ecuba* ha due episodi: il sacrificio di Polissena e l'assassinio di Polidoro. Nelle *Troadi*, di Polidoro non si parla mai: il sacrificio di Polissena [2]) è appena accennato. Viceversa, il destino

---

[1]) Di solito, si fissa al 424 la cronologia dell' *Ecuba*. Ma forse non ci sono elementi sufficienti per stabilirla con precisione. Un verso di questa tragedia è parodiato nelle *Nuvole* d'Aristofane; le *Nuvole* sono del 423. Ma il verso potrebbe anche appartenere soltanto alla seconda redazione delle *Nuvole*. Inoltre, nella celebrazione di Delo e delle feste per Apollo si vuole scorgere un'allusione alle feste quinquennali istituite a Delo subito dopo la celebre purificazione del 426-25 (la purificazione avvenne nell' inverno; la prima celebrazione delle feste nell'antesterione del 425). Wilamowitz, per un passo simile dell' *Eracle*, ha messa in dubbio l'allusione: le feste sarebbero esistite prima del 425, ed Euripide parlerebbe sempre non di donne ateniesi, ma di Κοῦραι Δηλιάδες. Che sugli accenni a Delo abbiano influito la purificazione e le nuove feste del 425, è probabile, non sicuro. Comunque, l'*Ecuba* è certo anteriore alla seconda elaborazione delle *Nuvole*, che può oscillare tra il 419 (nelle seconde *Nuvole* è citato il Μαρικᾶς di Eupoli, che è del 420) e il 416 (i Βάπται di Eupoli, che rispondono alla parabasi delle seconde *Nuvole*, sono del 415); l'*Ecuba*, è, dunque, in ogni caso, anteriore alle *Troadi*, che sono del 415.

[2]) Alla sorte di Polissena fa un accenno Posidone nel prologo, a v. 29: Polissena è già stata sacrificata. Nei vv. 260 sgg., Ecuba s' informa della figlia da Taltibio: l'araldo si schermisce, dà successivamente tre risposte pietosamente ambigue. Prima, dice che Polissena è stata messa a servire la tomba di Achille. La madre fraintende, ma interroga ancora. Taltibio risponde: « Ritienila fortunata: sta bene ». Ecuba incalza, finalmente: « Ma che dici? vede, dunque, la luce? » L'araldo dà la terza risposta, più ambigua di tutte: « La domina un tale destino ch'essa è libera dai mali ». È molto strano che, a questo punto, la madre non insista più, e passi a domandare di Andromaca. Anche lo scoliasta s'accorge della cosa e ne rimprovera il poeta. La verità è, che, quando parla di Polissena, sembra che a Euripide manchi il terreno sotto

di Cassandra, appena adombrato nell' *Ecuba*, diventa episodio principale nelle *Troadi*. In quest'ultima tragedia, la vecchia Ecuba cade al suolo (v. 463), quando Taltibio le porta via Cassandra; nell' *Ecuba*, essa (v. 486) giace a terra, avvolta nei pepli, dopo la separazione da Polissena. La stessa situazione dell'*Ecuba* si ripete nelle *Troadi*: vediamo se questa ripetizione nuoce o non nuoce punto all'arte del poeta. Questi non poteva, nelle *Troadi*, far cadere a terra Ecuba una seconda volta, quando vengono ad annunziarle la morte di Polissena. Perciò, quando Andromaca le dice (vv. 619 sgg.): « Oltre ad essere sventurata per Cassandra, hai altri motivi di dolore. Hanno sacrificata Polissena presso la tomba di Achille », Ecuba non sa dir altro (vv. 62-65) che: « Ahi me infelice! ora capisco perchè Taltibio non parlava chiaro! »; non sa che soggiungere, a vv. 628-29: « Ahimè, figlia, che sacrificio empio! Ahimè, come sei perita malamente! ». E quando Andromaca ribatte: « È morta com' è morta. Ma, comunque, morendo, ha avuto un destino molto migliore di me che sono viva », essa trova da opporle (vv. 632-33): « Non è la stessa cosa, o figliuola, veder la luce e morire: morire è il nulla; nella vita, c' è sempre la speranza ». Ecuba, dunque, nelle *Troadi*, conserva una certa calma davanti al sacrificio della figliuola; e questa sua calma non si può spiegare se non col fatto che il poeta non poteva ripetere una situazione già sfruttata una prima volta per l'episodio di Polissena nell' *Ecuba*, una seconda volta per l'episodio di Cassandra nelle *Troadi* stesse. Questa sua relativa calma, Ecuba stessa cerca di giustificarla, di spiegarla: in realtà Euripide, artefice accorto, cerca a questo punto di giustificare sè stesso. Vediamo se il rimedio non sia peggiore del male. Ecuba dice nei vv. 686 sgg.: « Io non sono mai salita sopra una nave; navi, ne ho viste soltanto dipinte, e ne ho sentito parlare. Ma, come in una nave, finchè si può ancora resistere alla tempesta, ogni marinaio cerca di salvarsi, chi stando al timone, chi stando alle vele, chi vuotando la sentina; ma, se la tempesta vince i loro sforzi, tutti si abbandonano in balia delle onde: così io ho tanti dolori, che resto

---

i piedi. Un ultimo accenno a Polissena è nei vv. 622 sgg.: il più curioso è che, questa volta, Ecuba analizza e trova giusta la sua condotta di poco prima. « Oh, me infelice », essa grida, « ecco dunque chiarito l'enigma poco chiaro che disse Taltibio! » La necessità di non ripetersi ha inceppato il poeta, che pure era un grande psicologo, fino a fargli offendere ogni verisimiglianza psicologica.

muta, senza profferir parola ». Lasciamo stare il paragone così artisticamente elaborato e così tirato a perfezione in bocca a una donna che dovrebbe essere fuori di sè dal dolore: è troppo nota l'abitudine dei tragici greci in genere, e d' Euripide in modo particolare, di far ragionare i loro eroi sulle loro sventure oltre i limiti del verosimile; e qui la critica colpirebbe a vuoto, perchè dovrebbe rivolgersi non a questo passo di Euripide, ma a Euripide in generale, anzi alla tragedia greca in generale. Qui però la giustificazione è troppo artificiosa: Ecuba vorrebbe dar l' impressione di chi non dice più nulla e non sa far più nulla, perchè è caduto nell'abbattimento cupo, vicino all' insensibilità, di chi è vinto da un forte dolore. Ma, tutto di seguito, dà consigli fin troppo assennati di calma e di moderazione ad Andromaca: la esorta ad acquistarsi l'animo del nuovo padrone con la dolcezza dei modi. Ecuba parla, dunque, come una donna che ha la testa a posto; e, se ha voluto dar l' impressione dell'estremo abbattimento e dell'estremo dolore, l' ha fatto soltanto per giustificare sè stessa di non dimostrar troppo dolore agli spettatori, cioè per giustificare il suo poeta di non averla rappresentata, a questo punto, pazza di dolore.

Che Euripide abbia presente, componendo le *Troadi*, la sua *Ecuba* di dieci anni prima, è dunque sicuro. Ma si può dimostrare qualche cosa di più: Euripide vuole che anche lo spettatore pensi alla sua *Ecuba* di dieci anni prima. E tanto gli è rimasta nell'animo la figura della vergine che preferisce la morte alla schiavitù e al disonore, che fa ripetere, nelle *Troadi*, ad Andromaca quello che aveva già detto, nella prima tragedia, Polissena. In altri termini, Euripide cita la sua tragedia precedente. Andromaca, infatti, dopo aver annunziato alla suocera la morte di Polissena, fa un paragone tra la propria sorte e quella della giovane sacrificata: Polissena è stata molto più fortunata di lei, perchè (vv. 636 sgg.) « morire equivale a non essere nati; è meglio morire che vivere una vita infelice; chi muore, non soffre più nulla, perchè non ha più coscienza di nulla. Chi, invece, dalla felicità cade nell' infelicità, ha sempre il turbamento nell'anima della gioia di un tempo. Polissena, che è morta, è come se non fosse mai vissuta; essa non sa più nulla dei suoi mali ». Orbene, che cosa diceva, nell' *Ecuba*, Polissena stessa, in una scena piena di movimento drammatico, che dovette subito diventar famosa fin da quando fu rappresentata la prima volta? Ecuba, dopo aver pregato e scongiurato invano Odisseo d' impedire il sacrificio, diceva a Polissena stessa: « Fa' tu; pregalo tu; vedi tu se hai più

potere di tua madre ». Qualunque lettore, che non fosse esperto abbastanza degli ardimenti di Euripide nel gettar lo scandaglio in tutte, nessuna esclusa, le profondità psicologiche, s'aspetterebbe che seguissero le preghiere e i pianti di Polissena. Ma Polissena non prega: anzi, vuol morire [1]). E dice a Odisseo di condurla via al sacrificio; e dice alla madre (vv. 373 sgg.): « Tu sii d'accordo con me che è meglio ch' io muoia, anzichè soffrire cose indegne di me. Chi non è avvezzo a provare i mali, ne porta, sì, il giogo, ma lo porta con dolore: se muore, è molto più felice che se vive. Vivere male è una gran pena ». Che cosa fa Andromaca, parlando di Polissena, se non ripetere le parole stesse di Polissena? Meglio morire che viver male. « Chi dalla felicità cade nell' infelicità, ha sempre nell'anima il turbamento della gioia d'un tempo ». E che altro aveva fatto Polissena, se non paragonare con nostalgia i « lievi pensier virginei » d'un tempo (lo splendore di una corte reale, le nozze fulgide, poter passare, invidiata, tra le nuore Idee) e l'avvenire tristissimo che l'attendeva (essere schiava in terra straniera, presso un padrone crudele, e macinare il grano e spazzare la casa e consumare i giorni al telaio, lei, la sorella di Ettore!)? Andromaca dice, dunque, le stesse cose di Polissena e chiama felice Polissena: le sue parole voglion esser un richiamo all'altra tragedia, quasi una citazione dall'altra tragedia. Tutti gli spettatori dovevano avere ancora in mente la figura di Polissena, della vergine regale che aveva detto (*Hec.*, 356-357): « Questo nome di schiava mi fa amare la morte: io non sono avvezza ad essere schiava ».

Bisogna riconoscere che questo accenno al dramma precedente

---

[1]) A Polissena rassomiglia, fino a un certo punto, Ifigenia, un'altra eroina d' Euripide, che anch'essa vuol morire. Innegabilmente il grande tragico predilesse come suoi personaggi le vergini che accettarono con serenità e rassegnazione la morte; e questo tipo della vergine sacrificata ripetè nei suoi drammi continuamente, da Macaria a Polissena e a Ifigenia. Ma ognuno di questi personaggi è *individuum ineffabile*; più delle somiglianze, contano le differenze. Per esempio, Ifigenia è diversa da Polissena: non soltanto è in una situazione diversa, ma è un carattere diverso. Ifigenia piange la sua giovinezza che sarà spenta *ante diem*, e poi muore lieta, perchè ha nel cuore la certezza che la Grecia sarà salva per lei. Polissena non piange sè stessa, ma la madre; non ha mutamenti bruschi: fin dal primo momento, è rassegnata a morire. Eppure, anch'essa, come Ifigenia, ama le gioie della vita, che rimpiange con accoramento; e dice quasi le stesse cose d' Ifigenia, ma con un altro tono. Di queste differenze fondamentali tra personaggi euripidei che pur hanno somiglianze evidenti, mi occuperò presto altrove.

è proprio un tratto d'abilità grande del poeta: egli c' impietosisce per Andromaca, e ci fa ricordare, nel tempo stesso, di Polissena. Andromaca adopera quasi le stesse parole che noi ci ricordavamo d'aver sentite da Polissena; e nel tempo stesso ci fa sentire un contrasto doloroso tra la sorte propria e quella della cognata, tra la sorte di chi sopravvive alla sventura e quella di chi soccombe alla sventura. Così abbiamo una consonanza ed una dissonanza: due eroine che hanno una sorte diversa e lo stesso *animus*. Questa volta, non ci si può lamentare davvero dell' influenza che il primo dramma ha avuta sul secondo: Andromaca ci commuove, quanto più ci ricordiamo di Polissena. Chi ci scapita, è Ecuba, la quale, come abbiamo visto, passa in seconda linea.

Un altro personaggio, nelle *Troadi*, dice cose molto simili a quelle dette da Polissena nell' *Ecuba*. Polissena (*Hec.*, 349) fa un confronto commovente ed eloquente fra il *tempo felice* passato e la *miseria* presente. È uno dei tratti più poetici di tutta la tragedia: la fanciulla parla ingenuamente, dice tutto quello che sognava, che pensava, che desiderava: si compiaceva d'esser figlia del re dell'Asia, sperava di diventare sposa di re, ἴση θεοῖσι πλὴν τὸ κατθανεῖν μόνον, com'essa dice con leggerezza tutta femminile. « Ora, invece » essa continua, « sono schiava. Prima di tutto, il nome solo di schiavo fa desiderare la morte. Ma, oltre a questo, posso avere in sorte padroni crudeli che costringano me, la sorella d' Ettore, a fare il pane, a spazzare la casa, a sedere alla spola, passando la giornata nell'avvilimento e nel dolore ». Tutto è opportuno e poetico in questa parlata di Polissena. Non può dirsi davvero lo stesso di Ecuba, quando dice cose assai simili a queste nelle *Troadi*. Essa è caduta a terra, sfinita, dopo che Cassandra è stata portata via da Taltibio. Poi si rialza, invoca gli dèi, nei quali, però, dice di non aver più fiducia, e comincia (vv. 72 sgg.): « Prima di tutto, voglio celebrare la mia passata felicità: così i miei mali ispireranno più compassione ». Dopo questo preludio, che ognuno deve riconoscere di scarsissima opportunità [1]) continua: « Io ero regina, e sposai un re: generai da lui dei figliuoli valorosi, che la lancia dei Greci m' ha uccisi. Anche Priamo, il loro padre, io l' ho visto ucciso sull'altare domestico, mentre Troia era presa. Le figliuole che io avevo allevate per darle

[1]) Con questo, non mi nascondo che non è difficile trovare poemi di questo genere, anche inopportuni, se pure non fino a questo punto, nel dramma greco: la tecnica greca esigeva che una ῥῆσις avesse il suo proemio.

a mariti di nobile stirpe, mi sono state strappate dalle braccia. Infine, per mettere il colmo ai miei mali, io, vecchia come sono, devo andare schiava in Grecia. E m' imporranno le fatiche più intollerabili per questa mia vecchiaia: o dovrò tenere come serva le chiavi della porta, io, la madre di Ettore! —, o fare il pane; e io, che dormivo nei letti regali, dovrò posare il mio dorso rugoso sulla nuda terra; e dovrò portare dei miseri cenci intorno al mio misero corpo ». La parlata di Ecuba è, in sè, commovente; ma, introdotta com' è, a questo punto, si resta stupiti che la vecchia regina si preoccupi tanto della propria sorte, e poco o nulla di quella di Cassandra, che le è stata tolta da poco. Per Cassandra, ha solo due versi (500-501), dopo che ha esposto lungamente tutti i mali che toccheranno a lei personalmente. In realtà, Ecuba ripete quello che ha detto, nel dramma precedente, Polissena per conto suo. Anche Polissena diceva: « io sono figlia di re, sono stata allevata regalmente, tra grandi speranze, ammirata e invidiata dalle Troiane; i giovani, a gara, mi volevano loro sposa ». Ecuba dice lo stesso, adattando la situazione a sè; dice, poi, di tutte le figlie quello che Polissena aveva detto di sè sola. Ma decisivo è il riscontro, quando sia l'una che l'altra enumerano le fatiche disonorevoli a cui le costringeranno i loro padroni. In parte, queste fatiche sono le stesse: « fare il pane », non manca nè l'una nè l'altra volta. Polissena è una giovanetta, e pensa di dover sedere alla spola e spazzare la casa; Ecuba è una povera vecchia, e pensa di dover tenere le chiavi della porta: nè spazzare nè tessere, son più fatiche per lei. Ma dice Polissena: « Io devo far questo, io, la sorella di Ettore! » ed Ecuba: « Io devo far questo, io, la madre di Ettore! » Qui il poeta cita sè stesso: facendo parlare Ecuba, vuole che ci ricordiamo di Polissena.

Come s' è visto, chi ci scapita è ancora una volta la figura d' Ecuba, la quale, più che commuoversi sulla sorte dei suoi poveri figli, si preoccupa di sè, e, più che d'altro, della vita meschina e dura che dovrà vivere, dei benefici materiali che le son tolti: letti regali, vestiti regali, tutti i vantaggi della sua condizione d'un tempo [1]).

[1]) Non vorrei, però, dar l' impressione ch' io giudicassi personaggi della tragedia greca esigendo in essi gli scrupoli e le raffinatezze sentimentali di noi moderni: sarebbe errore grave. Certo, i Greci erano meno delicati di noi (e meno ipocriti di noi) in certe manifestazioni: ai beni materiali, non solo con i fatti, ma anche con le parole, davano sempre importanza. Basta ricordare i lamenti dell' Elettra euripidea (*El.*, 300 sgg.), che si rammarica soprattutto di portare addosso vesti sordide, d'abitare la casa d'un contadino,

E tutto il carattere di Ecuba è troppo limitato, nelle *Troadi*, dal bisogno che il poeta aveva di non ripetere sè stesso. Ecuba è davvero la protagonista nella tragedia che da lei prende il nome: riempie di sè il dramma dal primo all'ultimo verso. Inutilmente i critici hanno notate pretese incoerenze psicologiche. Ecuba, davanti al sacrificio della figlia, è una povera donna vinta dal dolore, fino al punto da scongiurare Odisseo di farla morire con la figliuola; non impreca contro chi le sacrifica la figlia; considera questa sventura, più che opera degli uomini, del destino. Ma questa stessa donna diventa una Furia vendicatrice quando le uccidono a tradimento l'ultimo dei suoi figliuoli. Il dolore stanco per la morte di Polissena, diventa furore bacchico per la morte di Polidoro; e il furore si cambia ben presto nella più fredda dissimulazione e nel più atroce proposito di vendetta. I critici, assai più razionalisti di Euripide, biasimano questi mutamenti; ma gli uomini, e le donne più degli uomini, quando sono in preda alla passione, seguono la logica della passione, che non è affatto la logica dei critici. Un'ἀνωμαλία del genere rimproverò il più grande dei critici antichi, Aristotele, a questo stesso poeta; e il più grande dei critici ebbe torto, perchè il razionalismo, quando si fa dell'arte o quando si giudica d'arte, è sempre cattivo consigliere. [1]) Ifigenia che scongiura il padre di non ucciderla, perchè la vita è bella, è quella stessa Ifigenia che poco dopo affronta la morte serenamente, ma con la serenità dei deboli, che hanno bisogno, per morire bene, di riempirsi l'anima della grandezza del gesto che stanno per compiere. Ifigenia, per morire bene, deve diventare un'eroina dell'amor patrio, e muore serenamente solo perchè sa che da essa tutti i Greci avranno salvezza [2]). Euripide

---

di dover andare ad attingere l'acqua al fiume. Ma, nel nostro caso, la sconvenienza c'è. Tanto è vero che, nell' *Ecuba*, la regina troiana si preoccupava più dei figli che di sè e parlava diversamente!

[1]) Vedi, per questo, PASQUALI, *Menandro ed Euripide* in « Atene e Roma », 1918, 67-68.

[2]) Un altro cambiamento a vista non antipsicologico, ma profondamente psicologico, avviene nell' *Ifigenia* (Vedi PASQUALI, *Art. cit.*, 69-79). Agamennone rifiuta recisamente di sacrificare la figlia; Menelao egoisticamente insiste fino a persuaderlo. Quando il povero padre s'è persuaso, Menelao, commosso dell'angoscia del fratello, vuol risparmiare lui Ifigenia. Ma questa volta proprio Agamennone mantiene la decisione presa e sacrifica il proprio interesse a quello di tutti. Questi mutamenti bruschi sono, dunque, voluti da Euripide, il quale non cade, proprio in un'opera scritta poco prima di morire, in inesperienze

è, dunque, nel caso di Ifigenia, più psicologo del suo critico. Anche Ecuba che cade a terra quando le portan via la figliuola, è quella stessa Ecuba che infrangerà forse ogni convenienza morale (questo non vuol dire che s' infranga anche ogni convenienza estetica, come pare a qualche critico) scongiurando Agamennone di darle giustizia per le notti d'amore ch'egli passerà con Cassandra; è quella stessa Ecuba che preparerà l'accecamento di Polimestore e lo scempio dei suoi figlioli, e dopo il misfatto sarà piena di gioia e di baldanza. Ecuba, nel primo dramma, è, dunque, figura tragica quant'altre mai. Non può dirsi davvero lo stesso per la seconda tragedia: la vecchia regina è sempre la protagonista, ma non è il personaggio che più c' interessa e più ci commuove. La ragione è evidente: Euripide non poteva scrivere un'altra *Ecuba*. La conseguenza è che Cassandra e Andromaca, le deuteragoniste, sono figure molto più commoventi della vecchia moglie di Priamo. Fin dalle prime parole, che pronunzia appena venuta sulla scena, essa appare rassegnata; a v. 100, dice a sè stessa: « Sopporta il destino che s' è cambiato », e continua: « Naviga secondo corrente, segui il destino; non volgere contro i flutti la prora della vita, tu che navighi ad arbitrio della fortuna ». Nell'episodio di Cassandra, la nostra attenzione è tutta rivolta alla profetessa: Ecuba si contenta di dirle che è pazza a cantar l' imeneo delle sue nozze funeste. Poi non dice più nulla: cade a terra e racconta pacatamente le sue sventure: fu sposa di Priamo, madre di giovani forti e di floride vergini; ora farà i più umili servigi in terra straniera, e stenderà, per dormire, le vecchie membra rugose sul pavimento! Quando sopraggiunge Andromaca desolata, non sa far altro che darle consigli di moderazione e di obbedienza al nuovo padrone. Ecuba commuove assai di più quando le riportano sullo scudo di Ettore il cadavere del fanciullo Astianatte. Anzi, c' è una contraddizione molto poetica tra quello che dice Ecuba ora, e alcune parole che ha dette prima ad Andromaca. Quando vede il cadavere del fanciullo, dice (vv. 1157 sgg.): « O Achei, che vi vantate più della guerra che d'aver senno, come mai avete commesso questo nuovo assassinio per timore d'un fanciullo? Temevate forse ch'egli rialzasse Troia caduta? Presa la città e distrutti i Frigi, avevate paura di questo fanciullo? » Eppure, ad Andromaca la vecchia suocera aveva detto proprio il contrario, quando le dava il consiglio di

---

da principiante, anzi mostra un'arte fin troppo conscia di sè e riflessa. Ed è certo migliore psicologo di tanti suoi critici.

obbedire a Neottolemo, il nuovo marito (vv. 701 sgg.) : « Se fai così, farai cosa gradita agli amici e potrai allevare il figlio di mio figlio, che sarà la salvezza di Troia, se mai un giorno i figli che nasceranno da lui abiteranno ancora Ilio, e la città risorgerà ancora ».

Chi oserà accusare d' incoerenza Ecuba, e, per Ecuba, il suo poeta ? È naturalissimo che la vecchia regina s'auguri che, un giorno, il nipote o i discendenti del nipote faccian risorgere la patria ; com' è perfettamente naturale che, davanti allo scempio del nipote ucciso con fredda ferocia, prorompa : « Vigliacchi ! aver paura d'un fanciullo ! » E in realtà è bellissimo il lamento della vecchia nonna sull'ultimo rampollo della sua stirpe distrutta. Ma si pensi : Ecuba qui sostituisce Andromaca, la madre. Il poeta ha immaginato (v. 1126) che Andromaca sia già partita, perchè Neottolemo ha fretta : ma è questo, si capisce, un artificio a cui non bisogna dare importanza. La ragione vera è che Euripide non poteva trascurare Ecuba, la protagonista ; non poteva ridurla a far eco al lamento d'Andromaca. Spinto da questa necessità tecnica, attribuì a Ecuba quello che doveva essere il pianto d'Andromaca. Nemmeno qui si può dire che il poeta sbagli : Andromaca ha già rivolto al figlioletto(vv.740 sgg.) un addio pieno di pathos. Far dire ad Andromaca un altro lamento, davanti al cadavere del fanciullo, era una cosa in sè naturalissima ; ma che poteva produrre monotonia [1]. Mettendo Ecuba al posto di Andromaca, si varia più che sia possibile una situazione in sè poco suscettibile di variazioni. Così il tragediografo abilissimo sa trarre giovamento dalle stesse difficoltà ; perchè le stesse esigenze tecniche, non che nuocere, qualche volta giovano ai suoi fini d'arte.

In conclusione, nelle *Troadi* abbiamo un' Ecuba molto più pallida che nella prima tragedia. La vecchia regina, nella prima tragedia, era una figura complessa, capace degli stati d'animo più diversi, dalla disperazione inerte al furore dell'odio e della vendetta [2],

---

[1]) Tardi mi accorgo che già un vecchio filologo, l' Hartung (*Eurip. restit.* II, 273) aveva intuito questo. Anzi, egli usava una bella immagine, com'era uso della vecchia filologia : paragonava l'accortezza di Euripide nel far piangere Astianatte dalla nonna, non dalla madre, al famoso velo di Timante : com' è noto, il pittore d' Ifigenia coprì d'un fitto velo il capo di Agamennone presente al sacrificio della figlia, perchè sentì di non potere rappresentare con la sua arte una commozione maggiore di quella che aveva messa nel viso di Calcante, il sacrificatore.

[2]) Mi fa maraviglia che al WILAMOWITZ (*Griech. Trag. übersetzt*, III, 269) sfugga questa complessità : egli vede in Ecuba soltanto la Furia, la personi-

dall' indifferenza di chi ha pianto troppo e non ha più lagrime, alla fredda dissimulazione di chi sa meditare ed eseguire un piano atroce, dalla rassegnazione di chi sa che non si resiste al destino, alla passione indomabile della madre che si vede offesa nelle sue creature. Nelle *Troadi*, ci sta davanti soltanto una povera vecchia, che non sa che gemere e rassegnarsi al destino.

Vi è, è vero, l'episodio di Elena, in cui Ecuba cerca di prendere un altro atteggiamento [1]). Mentre per tutto il resto della tragedia non fa che piangere e che rimanere in un'apatia inerte davanti alla serie interminabile di mali che la colpisce, quando sente Menelao che viene a prendersi la moglie, acquista una forza nuova, un acume nuovo, che prima non aveva; fa uso, col suo odiato nemico, delle insinuazioni più abili e della più scaltra arte di persuasione per indurlo a uccidere Elena. Come si vede, qui il poeta ripete il brusco mutamento dell' *Ecuba*; se nelle *Troadi* la vecchia regina riacquista le forze per la speranza di una vendetta contro Elena, lo stesso le è avvenuto nella tragedia precedente non appena le è balenata la speranza di una vendetta atroce contro Polimestore. Anche qui abbiamo una situazione, ed una situazione molto importante, ripetuta. S' intende che siamo ben lontani dall'efficacia drammatica dell' *Ecuba*. Che la vecchia regina diventi una terribile Erinni davanti al vile assassino del suo figliuolo, non è da far maraviglia. Ma che, dopo aver perduta Polissena, dopo aver perduto Cassandra, dopo aver perduto tutti i suoi figliuoli, veda comparirsi davanti uno degli Atridi, e non abbia una sola parola amara contro di lui, anzi cerchi in tutti i modi di conciliarsene la benevolenza solo allo scopo di far punire Elena, è psicologicamente inverosimile. Del resto, tutto l'episodio d' Elena stona profondamente col resto del dramma, ed è, dell' intera tragedia, la parte meno felice. Troviamo nelle *Troadi* ripetuto l'episodio di Polimestore ch'era nell' *Ecuba*: soltanto, dall'alta tragedia dell' *Ecuba* passiamo alla commedia, o poco ci manca. Prima di tutto, come mai le *Troadi*, che voglion essere il dramma delle Troiane prigioniere, cioè, in sostanza, il dramma delle sventure di Troia, trattano così a lungo, in un intero episodio, la sorte di Elena Argiva? Fin dal prologo, è vero, recitato da Posidone, sappiamo (vv. 34-35) che Elena, presa dai Greci, è stata condotta sotto la

---

ficazione dell' odio e della rabbia. Se questo può desumersi dalla seconda parte del dramma, non si può dir davvero lo stesso per la prima.

[1]) Vedi, per questo, WILAMOWITZ (*op. cit.*).

stessa tenda delle prigioniere troiane, ed è considerata prigioniera di guerra essa stessa. Ma la cosa è strana, e non corre tanto liscia, come sembrerebbe a prima vista. Greci e Troiani avevano combattuto dieci anni per Elena bellissima; Menelao aveva costretto il fratello e gli altri principi greci ad una guerra poco desiderata per punire il rapitore di sua moglie. Dopo dieci anni, Troia è presa: quale altra cura dovrebbero avere i Greci, e, più dei Greci, Menelao, se non quella di riprendere subito la donna? Magari per ucciderla; ma non è strano che Elena stia, con le altre Troiane, come prigioniera di guerra? E che ci stia ancora, quando già, per esempio, Neottolemo (v. 658) s'è scelta e presa con sè come moglie Andromaca? La verità è che di questo artificio si serve il poeta per introdurre nel dramma delle Troadi l'episodio di Elena, che non è una Troade. Tanto è vero che Posidone, parlando delle prigioniere troiane, nomina proprio la Tindaride Elena con intenzione, mentre non nomina affatto, per esempio, Andromaca, che è personaggio, nelle *Troadi*, certo più importante di Elena. Anzi, nomina la donna greca e aggiunge (v. 35) νομισθεῖσ' αἰχμάλωτος ἐνδίκως. Ma che vuol dire quell' ἐνδίκως? Che Elena è punita giustamente del suo fallo? Ma allora perchè il poeta direbbe νομισθεῖσα? In realtà, quell'ἐνδίκως e quel νομισθεῖσα, li dice, più che il dio, proprio il poeta agli spettatori, e significano: « Badate che Elena è una vera prigioniera troiana come le altre ». Al poeta non poteva sfuggire la poca verisimiglianza della propria invenzione; ma alla propria invenzione non volle rinunziare. Rimediò con un mezzo verso, sicuro che lo spettatore, senza accorgersi dell'artifizio, gli avrebbe menato [1]) per buono l'ἐνδίκως. Ma esaminiamo da vicino l'episodio di Elena. Dopo che Andromaca s'è separata dal figlioletto e s'è allontanata, lasciando sola la vecchia Ecuba, entra in scena Menelao, che viene a riprendersi, tra le prigioniere, sua moglie. Subito ci annunzia egli stesso che gli Achei gli han concesso di far della moglie quel che gli pare: ucciderla o ricondursela a casa. Ma il buon Menelao, vero re da operetta, ha già deciso, chissà perchè, di far l'una e l'altra cosa insieme: prima ricondurla a casa, poi ucciderla. Ognuno capisce che, a questo punto, *sic stantibus rebus*, l'episodio è bell'e finito, o

---

[1]) Anche Menelao (vv. 869 sgg.) dice una frase simile a quella di Posidone: « vengo a prendere la Spartana: infatti, essa, in queste tende per le prigioniere, *è annoverata* tra le altre Troiane ».

almeno ogni interesse drammatico di esso è già morto. Continuerà come continuerà; certo, non c' interessa più.

Ecco che vien fuori dalla tenda Elena, che del marito ha un po' paura, ma non troppa, e s' informa subito di quello che hanno deciso gli Achei. Molto singolare è il contegno di Ecuba: in un primo momento (vv. 884 sgg.), essa ringrazia Zeus perchè la donna fatale sta per esser punita, e consiglia vivamente (vv. 390 sgg.) Menelao a ucciderla, anzi a fuggirne la vista per non esser vinto dal terribile fascino della bellezza: Elena è la donna che «ammalia gli occhi degli uomini, distrugge le città, brucia le case». Ma, a dieci versi di distanza (vv. 906 sgg.), prega proprio lei Menelao d'ascoltare sua moglie, prima di ucciderla. A questo punto, lo scoliasta, che nota la contradizione, ha proprio ragione; e nessun *irrazionale nell'arte* può giustificare il poeta per il gusto di dar torto ad uno scoliasta [1]). Il più strano è che Ecuba non ha nessun dubbio sulla colpevolezza di Elena; anzi, dice a Menelao: «Tu non sai nulla dei mali arrecati da lei a Troia»; δὸς τοὺς ἐναντίους λόγους ἡμῖν κατ᾽αὐτῆς, cioè «affida a me la parte dell'accusatore». Ed Ecuba si comporta qui proprio come un moderno Pubblico Ministero che non può rinunziare a parlare neppur quando tutti sono convinti, dal presidente all'avvocato difensore, che l' imputato è colpevole. Essa non dà nessun valore pratico nè all'arringa che si dispone ad ascoltare dalla bocca d' Elena, nè all'arringa che si dispone a pronunciare con la bocca propria: sembra quasi che ascolti per amore dell'arte e parli per amore dell'arte. Son tutte cose abbastanza strane; la cosa più strana (non avviene mai, credo, in nessun tribunale del mondo) è che la sentenza è stata pronunciata prima del dibattito. Che il discorso di Elena e quello di Ecuba siano costruiti sullo schema di due Σικανικοὶ λόγοι veri e propri, non è certo dubbio. Ma la cosa più curiosa a notare è che, dei due, il più cavilloso non è, come si potrebbe credere, quello di Elena, che pure è destinata ad aver torto; è proprio quello di Ecuba, che è destinata, invece, ad aver ragione, e per cui il poeta parteggia, a modo suo, s' intende. Per esempio, Elena ricorda la discordia delle tre dèe per il pomo e il giudizio di Paride: la bellissima donna fu come venduta per la

---

[1]) Dà torto allo scoliasta il PARMENTIER nella sua edizione recentissima delle *Troadi* (*Les belles lettres*, 1925). Ma è un sofisma la sua osservazione: «Si può rispondere che la durezza di Menelao ha rassicurato Ecuba, e ch'essa conta sulla propria eloquenza per finire di trionfare».

sua bellezza, e Cipride ha la colpa di tutto. Risponde Ecuba criticando il mito della discordia delle tre dèe come l'avrebbe criticato Euripide: per quale motivo dovevano contendere Hera e Pallade, se Pallade aveva sempre voluto rimaner vergine e non poteva perciò aspirare ad un marito, ed Hera, moglie di Zeus, non poteva certo desiderare uno sposo migliore di Zeus? Un'altra menzogna di Elena, è che Cipride abbia accompagnato Paride nel suo viaggio a Sparta: la dea avrebbe potuto, senza scomodarsi, rimanere in cielo e trasportare Elena con tutto il suo borgo natio, Amicle, a Troia! È inutile dare altri esempi dell' illuminismo di Ecuba, cioè di Euripide, che a questo punto si sostituisce violentemente, contro ogni convenienza estetica e logica, al suo personaggio. Piuttosto importa notare che, anche prescindendo dalla polemica mitologica intrapresa con tanta baldanza da questa antichissima regina, rivelatasi tutta d'un tratto voltairiana in anticipo, parecchie altre incongruenze si notano nel suo discorso. Per esempio, a v. 987, ella dice a Elena: « Mio figlio era bellissimo; tu, a vederlo, subito t'accendesti di cieco amore ». Un *coup de foudre*, dunque. Ma subito dopo, passa ad accusare Elena d'esser fuggita con Paride per il desiderio e la speranza di vivere nel lusso e nello sfarzo dei Frigi, mentre in casa di Menelao i mezzi erano più che modesti. La seconda accusa non s'accorda con la prima: *qui nimium probat, nihil probat*. Un'altra incongruenza è questa: Ecuba (vv. 1010 sgg.), risponde ad Elena che s'è vantata d'aver cercato più volte di fuggir da Troia per tornare dal marito, e afferma che, mentre si calava dagli spalti con le funi, è stata scoperta dalle sentinelle. Ora, Ecuba non nega la verità di questo fatto; ma obietta, proprio come un Pubblico Ministero a corto di argomenti: « Ma perchè non s'è appiccata, o non s'è cacciato un pugnale in cuore, come farebbe una donna virtuosa per desiderio del suo primo marito? » Ognuno vede che sciagurato sarebbe quel giudice che desse peso a simili ragionamenti. Ma non basta: Ecuba continua: « Tante volte ti dissi: " Figlia mia, vattene. I miei figli prenderanno altre mogli. Tu va di nascosto alle navi achee; così la guerra finisce ". Ma tu facevi la superba in casa di Paride.... ». Ora, è chiaro che questa circostanza difficilmente s'accorderà con l'altra, addotta da Elena e non smentita da Ecuba. Riflettiamo un momento: se questo contrasto lo avessimo in una commedia anzichè in una tragedia, non ci apparirebbero le due circostanze due autoschediasmi dei due personaggi, due fatti inventati lì per lì e ben coloriti, tanto per far ridere lo spettatore? Certo, i due fatti

hanno l'aria di *spiritose invenzioni*. Finito l'ἀγών, Menelao conferma, com' è naturale, la sentenza già data prima del giudizio: condurrà la moglie in patria e poi l'ucciderà. Ecuba chiede ancora qualche cosa: non la metta nella stessa sua nave. Menelao, che non ha l'aria d'esser molto sveglio di mente [1]), domanda: « Come mai? Forse mia moglie pesa più di prima? » Ed Ecuba è costretta a spiegargli ch'essa teme la sua debolezza. Povero Menelao!

Ho esaminato minutamente tutta la scena di Elena perchè non si obbietti che artifizi e incongruenze di questo genere, se non tali appunto, ricorrono continuamente in Euripide. Che un personaggio esponga idee euripidee, anzichè quello che dovrebbe dire secondo ogni legge di verisimiglianza, non è davvero un caso raro. Neppure è raro che Euripide voglia imitare sulla scena i dibattiti della Pnice e dell' Eliea o di un portico di filosofi: basta pensare all' ἔπαινος τοξότου e al ψόγος τοξότου che sono nell' *Eracle*, o all' ἀγών tra il rappresentante del θεωρητικὸς βίος e quello del πρακτικὸς βίος, ch'era nell'*Antiope*. Ma, invece, è difficile trovare un episodio euripideo più difettoso e più freddo di questo improvviso processo ad Elena, malamente introdotto a forza nelle *Troadi*.

La verità è che sul poeta anche qui ha influito il suo dramma precedente, l' *Ecuba*. Una scena famosa di questa tragedia è l' ἀγών tra Ecuba e Polimestore, giudice Agamennone. Orbene, sull'ἀγών dell' Ecuba è modellato l'ἀγών delle *Troadi*. Se non che, nella tragedia che da lei prende il nome, Ecuba può dire: *res mea agitur*. Come una Furia vendicatrice, s' è lanciata contro Polimestore; come una Furia vendicatrice, chiede giustizia ad Agamennone. Certo, anche l'ἀγών dell' *Ecuba* è condotto secondo schemi rettorici. Ma che differenza di tono tra questo, e quello delle *Troadi*! E come si succedono fitte le interrogazioni di Ecuba, finchè, di fronte all'assassino del figliuolo, che bugiardamente si giustifica con la ragione di Stato, prorompe in un grido disperato: ὁ χρυσὸς... ἔκτεινε τὸν ἐμὸν παῖδα! E le argomentazioni non sono davvero puerili, nè fatte soltanto λόγου ἕνεκα, come quelle delle *Troadi*. Perfino Polimestore,

---

[1]) A me pare sicuro che Menelao, del resto, poco intelligente come tutti gl' innamorati, non capisca il senso delle parole di Ecuba. Il PARMENTIER (*op. cit.*, 24) crede, invece, che sia un tratto di spirito « un po' volgare », com'egli dice; poteva dire: « melenso ». Intendendo così, Menelao farebbe assai più brutta figura; diventerebbe una caricatura: ciò che non è, si badi bene, nonostante tutto!

che non dovrebbe saper che dire, si giustifica con una grossa menzogna, ma che pure doveva parere a lui l'unico modo possibile di salvarsi: mette avanti la politica e il desiderio di favorire l'alleato, Agamennone, che è anche il giudice del processo. La figura di Menelao nelle *Troadi* è proprio ricalcata su quella di Agamennone nell' *Ecuba*. Si è visto che pover'uomo sia Menelao [1]; ma anche Agamennone è un pover'uomo. Non è cattivo; ha sacrificato di mala voglia Polissena, e compiange Ecuba per l'assassinio di Polidoro. Ma è un' indignazione che sbollisce subito davanti alla gran paura ch'egli ha di tutto e di tutti. Dà ragione a Ecuba, quando questa ricorre a lui perchè punisca l'assassino; ma non sa decider nulla senza consultare gli Achei. Anzi, li teme: Polimestore è stato sempre un amico. E, se la vecchia madre ha avuto l'ardire sublime di superare ogni legge di convenienza e di scongiurarlo per le notti d'amore di Cassandra, il re dei re ha la vigliaccheria di rispondere: « Se punirò Polimestore, l'esercito dirà che ho fatto tutto per l'amore di Cassandra ». Di modo che la vecchia regina ormai schiava ha tutte le ragioni di trattar lui come un vile schiavo, di rifiutare da lui ogni aiuto, di contentarsi di una semplice promessa di neutralità e di silenzio, e d'un salvacondotto per la schiava ch'essa manderà a Polimestore per tendergli l'agguato. Con questo, si crederebbe che dovessero aver fine le incertezze di Agamennone. Neppur per sogno: il re dei re non può fare a meno di pensare con rincrescimento che, se i venti contrari non impedissero la partenza delle sue navi, non si troverebbe nell' impiccio di dover rendere quel favore così imbarazzante! Nè meglio si comporta dopo: ha la disinvoltura di precipitarsi sulla scena, simulando ingenuità perfetta, quando sente le grida terribili dell'accecato (arriva perfino a dire: « se non sapessimo che Troia è già caduta, avremmo avuto una gran paura! ») ; finge di compiangere Polimestore; infine, dopo l'ἀγών, quando è proprio costretto a dar la sentenza, fa ancora l' irresoluto (vv. 1240-41): « È dura cosa per me giudicare i guai degli altri: tuttavia è neces-

[1]) Menelao è un pover'uomo, non un ipocrita, come pensa il Wilamowitz: fa quello che fa, senz'accorgersene troppo. Certo, tiene a salvar le apparenze e si preoccupa assai dell' interrogativo terribile: « che dirà la gente? ». Ma quanti fanno così nella vita, senza essere ipocriti! Menelao è infinitamente debole; ma debole senz'accorgersene; anzi, come tutte le persone veramente deboli, cerca di darsi delle arie e si crede un forte. Certo, sbagliano assai più del Wilamowitz quei critici (p. es. PARMENTIER, *op. cit.*, 23) che prendono Menelao troppo sul serio e lo credono veramente sollecito del proprio onore.

sario: sarebbe vergognoso che lasciassi andar la faccenda dopo averla presa su di me». Poi, pronunzia la sentenza, che condanna l'assassino; ma par quasi che voglia farsela perdonare da lui. A proposito delle sue spudorate menzogne, non s' indigna troppo (v. 1246): «Tu dici, trovandoti nei guai, quello che ti giova», proprio come fanno i giudici moderni, studiatamente pietosi per le menzogne dei rei. Aggiunge, come per volerlo scusare: «Forse, per voi barbari, l'ospitalità è una cosa leggera; per i Greci, è ben diverso», come se la colpa di Polimestore consistesse nel non avere interpretato bene i doveri dell'ospitalità. E conclude, sempre rivolto all'assassino: «Se ti giudico senza colpa, come eviterò il biasimo della gente? Non potrei certo evitarlo»: si vede che gli preme soltanto la stima della gente, non la causa della giustizia [1]). In conclusione, il giudice delle *Troadi* somiglia tanto al giudice dell' *Ecuba* suo fratello, che senz'altro lo possiamo considerare derivato da lui. Euripide seppe, poi, disegnare con assai più profondità e a colori assai meno antipatici i caratteri dei due Atridi, ma soltanto in una sua ultimissima tragedia, nell' *Ifigenia* in *Aulide*. A me pare sufficientemente dimostrato che l'episodio di Elena nelle *Troadi*, incoerente in sè e mal legato al resto del dramma, sia derivato esclusivamente dall'episodio di Polimestore nell' *Ecuba*, che è parte integrante del dramma. Qualche critico lamenta la mancanza d'unità nell' *Ecuba*; ma sono critiche infondate, perchè razionalistiche [2]). È la tragedia di una madre, che, dopo tante sventure, si vede uccidere i due ultimi figli che le rimangono. Inoltre, la somiglianza del destino dei due giovinetti innocenti è evidente: il compianto che lo spettatore non sa come dividere tra l'uno e l'altro, costituisce l'unità estetica dei due

---

[1]) Diversamente giudica, riguardo a questo, HUGO STEIGER (*Warum schrieb Euripides die Troerinnen?* in «Philologus», 1900 362 sgg.). Lo Steiger trova Agamennone molto migliore di Menelao, come, in generale, i Greci dell' *Ecuba* molto migliori di quelli delle *Troadi*; e si serve di questo argomento in favore d'una sua tesi particolare sullo spirito informatore delle *Troadi*. Per Agamennone e Menelao, le conclusioni delle Steiger sono inaccettabili: il Menelao delle *Troadi* è il vero fratello dell'Agamennone dell' *Ecuba*. Lo Steiger ha, però, il merito grande d'aver capito per il primo la gran differenza tra lo spirito informatore delle *Troadi* e quello dell' *Ecuba*.

[2]) Fa maraviglia che perfino Weil scriva (*Sept tragédies d'Euripide*, 204): «È un'opera che, nonostante la difficoltà del soggetto, *non manca di una certa unità....*». Ma, se Weil sbaglia a mezzo, sbaglia del tutto Croiset, che chiama l' *Ecuba* (*Litt. grecque*, III, 297) addirittura *mal composée*.

episodi. Del resto, l' *Ecuba* è il dramma di Ecuba, proprio come l' *Edipo re* è il dramma di Edipo (e cito apposta una tragedia per tanti riguardi diversissima dall' *Ecuba* euripidea). L' *Ecuba* non è il dramma di due episodi; come l' *Edipo*, che ha un episodio solo, è il dramma d'un personaggio.

Resta a dire qualche parola sulle derivazioni dei cori delle *Troadi* dai cori dell' *Ecuba*. È noto che Euripide, già nei suoi drammi di mezzo, non di rado compone i cori di mala voglia senza preoccuparsi troppo che abbiano relazione con l'argomento, qualche volta soffondendoli d'un suo lirismo grazioso e leggero (poco tragico, in una parola), qualche volta edificando addirittura sul vuoto e cercando di rimediare alla mancanza d' ispirazione con interrogazioni, perifrasi curiose, e altri artifici di cui era maestro. Ora, nelle *Troadi*, trattava lo stesso argomento dell' *Ecuba*, con lo stesso Coro: dovette parergli una fortuna potersi ispirare, senza fatica, ai cori dell' *Ecuba*. Infatti, il primo stasimo delle *Troadi* corrisponde esattamente per l'argomento al primo stasimo dell'*Ecuba*; il secondo stasimo delle *Troadi*, al terzo stasimo dell' *Ecuba*. Naturalmente, da una parte il poeta, ha presente, scrivendo le *Troadi*, il primo dramma, e magari vuole che lo spettatore se ne ricordi; dall'altra, non vuole ripetersi troppo, e cambia a bella posta qualche motivo, magari a danno dell'arte. Anzi, certe volte vediamo che il poeta, la seconda volta, esagera a bella posta il motivo già svolto, come per superare sè stesso: è evidente che questi tentativi non sempre possano avvenire con vantaggio dell'arte.

Per esempio, nel primo stasimo dell' *Ecuba*, le donne troiane si preoccupano della loro sorte: l'ansietà e la curiosità le spinge a domandarsi: « Dove andremo? Nel Peloponneso, o nella Ftiotide, o a Delo a celebrare la gloria di Artemide e Apollo, o ad Atene a ricamare il peplo della dea per le Panatenaiche? ». Lo stasimo è tutto un lamento; alla fine, il coro chiama il soggiorno in Europa « talamo di Ade »: per esso, l' Europa è odiosa come la casa di Plutone.[1]) Certo, le prigioniere parlano troppo a lungo delle feste di Delo e del peplo di Atena, proprio come avrebbe fatto un Ateniese del V secolo; ma quale lettore sarà così razionalista da farne un rimprovero serio al poeta? Che le donne s' interessino alle terre dove passeranno tutto il resto della loro vita nella schiavitù e nel dolore,

[1]) Leggo e intendo col WEIL (*ad loc.*) questo difficile passo
τὰν κλεινὰν εἴθ' ἔλθοιμεν Θησέως εὐδαίμονα χώραν

non ha in sè nulla d'assurdo; chi poi osservasse che le feste di Delo e le Panatenaiche non esistevano al tempo della guerra di Troia, sarebbe un pedante, a cui si potrebbe negare ogni diritto di ragionar di poesia. Ma osserviamo lo stasimo corrispondente delle *Troadi*. Le prigioniere si lamentano della loro sorte, e soprattutto non vorrebbero andare a Sparta, «l'odiosissima dimora di Elena». Ma contemporaneamente manifestano le loro preferenze: s'augurano d'esser condotte nell'Attica, τὰν κλεινὰν... Θησέως εὐδαίμονα χώραν, oppure nella tessalica Tempe, o in Sicilia, o sul Crati, il fiume di Sibari. Così, il motivo del coro dell' *Ecuba* è completamente invertito: le prigioniere non passano in rassegna una serie di paesi dove temono ugualmente di andare, ma fanno un elenco dei luoghi dove preferirebbero esser portate, con altissimi elogi per ciascuna regione. Questo mutamento non è di buon gusto; qui il Coro riflette troppo le simpatie patriottiche del poeta, cittadino di Atene impegnata nella guerra del Peloponneso, che, come buon cittadino, esalta Atene, celebra la Sicilia (il 415, l'anno delle *Troadi*, è anche l'anno della spedizione di Sicilia, ch'era per molti Ateniesi una specie di spedizione degli Argonauti), loda Thurii, la colonia sul Crati. Il poeta voleva proprio superare sè stesso: comporre un coro parallelo a quello di dieci anni prima, invertendo un vecchio motivo, in modo che gli procurasse, anche più del primo. il favore degli spettatori. Ma purtroppo nè il patriottismo, nè il desiderio, così frequente nei poeti, di strafare e di superare sè stessi, sogliono giovare alla poesia.

Più felicemente riuscì Euripide quando, nel secondo stasimo della *Troadi*, volle ritrarre la stessa materia del terzo stasimo dell' *Ecuba*. Le prigioniere troiane, nell'una e nell'altra tragedia, rievocano la notte fatale in cui Troia è caduta. Nell'uno e nell'altro coro il pathos tragico destinato a commuovere profondamente lo spettatore sta tutto nell'antitesi tra la fiducia tranquilla del popolo di Troia, ormai convinto che i Greci son partiti e tutto è ormai salvo, e il destino terribile che incombe sulla città addormentata. Lo spirito informatore, l'*animus* dei due cori, è lo stesso. Ma il poeta, la seconda volta, per non ripetersi interamente, per non scrivere lo stesso coro che ha già scritto, varia sapientemente la materia.

Lo stasimo dell' *Ecuba* è il vero epicedio per la distruzione di Troia, cantato dalle donne troiane. Comincia, com' è naturale, con un' invocazione: Σὺ μέν, ὦ πατρὶς Ἰλιάς....; la prima strofa esprime subito il rimpianto ardente perchè Troia non è più. Nelle tre strofe seguenti è raccontata la notte terribile della distruzione; l'epodo è

tutto pieno d' invettive contro Elena e Paride. La parte più commovente del coro è il racconto: « Era mezzanotte; i mariti giacevano nei talami, sicuri, ormai, che i Greci fossero lontani; le donne si guardavano negli specchi e s'adornavano i capelli, intente alla loro *toilette* notturna. Quand'ecco si sente un grande strepito per tutta la città, e tra lo strepito un grido: " O figli degli Elleni, quando, quando distruggerete la rocca di Troia e potrete tornare a casa? " Le donne lasciarono i letti, e corsero per le strade con una sola tunica addosso ». Infine, le prigioniere raccontano come le navi dei Greci le han portate via dalla patria, e inveiscono contro Elena e Paride, i due grandi colpevoli della loro rovina.

Come si vede, qui si ha un carme lirico che, oltre ad essere pieno di passione e di poesia, è perfettamente svolto ed equilibrato nelle sue varie parti. Domina il dolore per la città distrutta, ed è il motivo della prima strofa e dell'epodo: è il punto di partenza, e, insieme, il punto d'arrivo. Tra questi due lamenti, che sono poi un solo lamento, è intercalata la narrazione: narrazione accorata e dolorosa più di qualunque canto funebre.

Come fa, dunque, Euripide per non ripetere una materia già completamente trattata? Nel secondo stasimo delle *Troadi*, dopo una breve invocazione alla Musa, passa subito a cantare il cavallo di legno portato incautamente dentro Troia fra i canti gioiosi delle vergini. Tutto il coro è una narrazione: la storia del cavallo. Il poeta s' indugia volentieri nei particolari: non tralascia le corde che servirono a legare la macchina, le fanciulle e i vecchi usciti dalle case per vedere, i canti e i fuochi di gioia al termine dell'allegra fatica. Tutti questi particolari, non che essere inutili, sono elementi d'alta tragedia: fanno sentire il Fato in tutto il suo terribile mistero. A una scena di canti gioiosi segue subito la scena della strage e degli orrori, disegnata con pochissimi tratti: evidentemente il poeta non vuol ricantare quello che ha già cantato. « Avvenne », dice il poeta (vv. 562 sgg.) « la strage dei Frigi davanti agli altari, e nei letti la solitudine sopraggiunta per la morte dei mariti fece sì che fossero rapite le giovani che avrebbero generato figli all' Ellade....[1] ». Così il coro finisce bruscamente, *ex abrupto*, quando ognuno s'aspetterebbe che continuasse. Giustamente il Wilamowitz (*op. cit.*) paragona questo stile, epico-lirico, narrativo, ma in cui non manca mai il com-

[1]) Leggo e intendo col MURRAY (*ad loc.*) questo passo di disperata interpretazione.

mento sentimentale agli avvenimenti, a volta a volta rapido e lento, conciso e minuto, allo stile d'un ditirambo di Bacchilide. Si potrebbe paragonare ancora a quello dell'epillio alessandrino. Certo è tutt'altro stile che quello del coro analogo dell' *Ecuba*.

Fra i due cori, non mancano le corrispondenze formali. Il coro dell' *Ecuba* cominciava (v. 905) : Σὺ μέν, ὦ πατρὶς Ἰλιάς... : la prima parola del pianto delle donne era Ilio. Il coro delle *Troadi* comincia : Ἀμφί μοι, Ἴλιον...., che riecheggia il principio del coro dell' *Ecuba*. Con ἐγὼ δέ... comincia la seconda strofa dell' *Ecuba* (v. 923) ; con ἐγὼ δέ..., comincia l'epodo delle *Troadi* (v. 551). Più importanti ancora sono le somiglianze del contenuto. Al grido di trionfo dei Greci che è nel coro dell' *Ecuba*, risponde il grido di trionfo — oh, quanto effimero ! — che è nelle *Troadi*, dei Troiani che si credono finalmente liberi dall'assedio e dalla guerra. Nell' *Ecuba*, le donne raccontano che, nella notte fatale, vedendosi perdute, invocarono vanamente Artemide ; nelle *Troadi*, ch'esse celebravano cantando Artemide, quando Troia fu scossa dal grido di morte dei Greci. In quest'ultimo caso, è evidente la *variatio* d'uno stesso motivo, fatta al solo scopo di non ripetere un motivo già svolto.

Inoltre, a me par sicuro che il poeta, proprio nei primi versi dello stasimo delle *Troadi*, citi esplicitamente il coro analogo dell' *Ecuba*. « Cantami, o Musa », egli comincia (vv. 511 e sgg.) « per Ilio un epicedio di nuovi inni tra le lagrime ». Ora che cosa vuol dire καινῶν ὕμνων, « di nuovi inni ? » Evidentemente, le donne hanno già pianta prima, altre volte, la distruzione di Troia. Ma, se riflettiamo bene, non è un po' strana l' invocazione alla Musa in bocca al Coro ? Si notino anche quell' ᾠδὰν ἐπικήδειον solenne e quell' ἀμφί μοι, Ἴλιον iniziale, solennissimo, perchè riproduce l' ἀμφί μοι iniziale, che era nella tradizione degl' inni : quattro inni omerici cominciano proprio così. Evidentemente, invitando la Musa a celebrare l'epicedio di Troia, anzi un *nuovo* epicedio di Troia, il poeta s' è sostituito egli stesso alle donne troiane, e ha citato il primo epicedio di Troia da lui cantato, per bocca delle stesse donne troiane, nell' *Ecuba*. Solo così, l'espressione καινῶν ὕμνων è pienamente giustificata.

Nell'ultimo canto corale delle *Troadi* v' è ancora un ricordo del terzo stasimo dell' *Ecuba*. In questo le Troiane ricordavano le bende con le quali si legavano i capelli, mentre si guardavano negli specchi d'oro ; nell'ultimo coro delle *Troadi*, le prigioniere si disperano al pensiero della schiavitù che le attende, mentre Elena si gode i loro specchi d'oro, « gioia delle vergini ». Χρυσέων ἐνόπτρων aveva il coro

dell' *Ecuba* (v. 925), e χρυσέα δ'ἔνοπτρα il coro delle *Troadi* (v. 1107). La seconda volta Euripide osa più della prima : nel passo dell' *Ecuba*, ci aveva mostrata la vanità femminile che si manifesta ingenuamente in un momento in cui si preparano avvenimenti dolorosi, ma quali nessuno può prevedere. Nel passo analogo delle *Troadi* quella stessa vanità femminile si manifesta più potente della stessa sventura : le prigioniere non invidiano a Elena le immense ricchezze che essa e il marito avran portate con sè, ma le invidiano gli specchi d'oro. I due accenni, così diversi, si connettono a una stessa ispirazione, e sono degni non solo d'un grande psicologo, ma d'un grande poeta. [1])

Infine, mi par degno di nota che una volta Euripide si sia ricordato del suo dramma precedente, per correggere una difficoltà materiale, una contraddizione che non nuoceva per nulla alla tragedia, ma pur aveva una certa importanza. Tutto il primo coro dell' *Ecuba* era dominato dall'ansietà delle donne, che si domandavano angosciate : « Dove andrò ? di chi sarò la schiava ? » Orbene, prima di cantare quel canto d'angoscia, quelle stesse donne avevan detto (vv. 100 sgg.) : « O Ecuba, io son venuta in fretta da te, lasciando le tende dei miei padroni, dove sono stata *tratta a sorte* e destinata come schiava ». Le donne sono state, dunque, già divise tra i vincitori con l'estrazione a sorte, ed escono ciascuna dalla tenda del proprio padrone per venire incontro a Ecuba. La contraddizione tra i vv. 100 sgg. e i vv. 444 sgg. è evidente, nè è sfuggita al ben noto acume del Weil (*op. cit., ad locum*). Orbene, nelle *Troadi*, Poseidone, recitando il prologo, dice (vv. 28 sgg.) : « Lo Scamandro risuona delle molte grida delle prigioniere destinate in sorte ai loro padroni : alcune, son toccate agli Arcadi, altre ai Tessali, altre ancora ai Teseadi signori di Atene. Le Troiane escluse dall'estrazione a sorte sono riunite sotto queste tende, e sono state serbate ai capi dell'esercito ». Evidentemente il poeta s' è accorto della contraddizione ch'era nell' *Ecuba*, e v' ha messo riparo, dividendo le prigioniere in due categorie : quelle già estratte a sorte e quelle di più alta stirpe, riserbate ai capi. Così, rimossa ogni difficoltà, il coro può, nei vv. 197 sgg.,

---

[1]) Come certo attinge a una fonte epica la storia del cavallo, così si può sospettare che anche il particolare degli specchi non mancasse in questa fonte. Ma, con questo, non si toglie importanza ai riscontri tra l' *Ecuba* e le *Troadi* : EURIPIDE, scrivendo le *Troadi*, anche più che la fonte epica, avrà tenuto presente la sua *Ecuba* di nove anni prima. Tanto più che il poeta varia abilmente, non lascia inalterati, gli spunti dell' *Ecuba*.

mostrarsi incerto sul proprio destino, e augurarsi d'andare in questa o in quell'altra regione.

Come s' è visto, Euripide, scrivendo le *Troadi*, ha davanti agli occhi continuamente il suo primo dramma. Scrive una seconda tragedia con lo stesso coro, con la stessa protagonista della prima. La protagonista nel primo dramma è più ardente e appassionata ; nel secondo, più fiacca e rassegnata ; ma nell'una come nell'altra tragedia, ha a un certo punto, un brusco cambiamento (bene giustificato psicologicamente nell' *Ecuba*, assai meno bene nelle *Troadi*). Il poeta, scrivendo le *Troadi*, deve rinunciare, anche con scapito della sua arte, a svolgere una materia già trattata, e proprio quella meglio trattata : per esempio, l'episodio di Polissena, che è senza dubbio la parte più poetica dell' *Ecuba*. È costretto a variare alcuni motivi nella sostanza identici ; e lo fa, ora felicemente, come nel canto sulla presa di Troia, ora assai infelicemente, come quando le prigioniere, invece d'esser tutte spaurite del loro destino incerto e doloroso, mostrano le loro preferenze per questa o quest'altra regione della Grecia. Infine, tutto lo schema delle *Troadi* è modellato su quello dell' *Ecuba* ; anzi, un intero episodio, quello di Elena, che nelle *Troadi* non è al suo posto, è rifatto sopra un episodio analogo dell' *Ecuba*, quello di Polimestore, che però è perfettamente a posto e psicologicamente giustificato.

Premesso questo, è facile comprendere come le parti più belle delle *Troadi* debbano esser proprio quelle completamente nuove, che nell' *Ecuba* non trovano rispondenza : le scene più umane e più tragiche del secondo dramma sono, infatti, gli episodi di Cassandra e di Andromaca, che nella prima tragedia trovano soltanto qualche accenno di poca importanza. Dove innova, completamente libero da vincoli e impacci, Euripide sa essere grande poeta ; dov' è legato dalla preoccupazione di allontanarsi, o di non discostarsi troppo dal primo dramma, riesce meno bene, e lascia sentire a chi non si lasci ingannare dall'abilità del poeta, che è sempre grande, più d'una stonatura stridente. In generale, l' *Ecuba* fu un cattivo fantasma : la sua influenza non giovò davvero all'arte delle *Troadi*. Ma qualche volta la fantasia del poeta, messa a dura prova dalla necessità di variare ad ogni costo uno stesso motivo, sa far miracoli, e allora il poeta scrive il coro celebrante il fatale cavallo di legno, che è forse un capolavoro più grande del coro corrispondente dell' *Ecuba*, e che Virgilio non disdegnò d' imitare.

L'*animus* col quale Euripide scrisse le *Troadi*, lo si deve con-

cedere allo Steiger (*art. cit.*) è ben diverso da quello col quale il poeta aveva scritta l' *Ecuba*. Nelle *Troadi*, Euripide vuol rappresentare la rovina di un' intera città, non d'una persona, non d'una famiglia: le sventure si succedono alle sventure implacabilmente. Così abbiamo una tragedia fosca, tetra, dove, in fondo al dolore e alla sofferenza, non si vede balenare nè conforto, nè rasserenamento, nè speranza di giorni migliori. Alla fine della tragedia s'odono crollare le mura di Troia; e questa fine, che può parere coreografica, è pur l'epilogo naturale del dramma, in cui la vera protagonista non è Ecuba, ma Troia [1]). Troia cade, avvolta tra le fiamme; e l'animo dello spettatore è arrivato, διὰ ἐλέου καὶ φόβου, all' ἀκμή del pathos tragico, senza potersi giovare della divina catarsi. Le *Troadi* sono una tragedia senza catarsi, e forse per questo sono più all'unisono delle altre con l'anima moderna. L' *Ecuba* era una tragedia molto diversa. Il sacrificio di Polissena ha perso in essa ogni carattere d'orrore, perchè la morte è bella per la giovane eroina: essa preferisce la bella morte a una vita indegna. Lo stesso accecamento di Polimestore, con tutto quello che ha di truculento e di ripugnante, non lascia calarsi senza lo spettatore, perchè è moralmente giusto che Ecuba, l' infelicissima, abbia giustizia almeno contro il volgare assassino del suo figliuolo. Nelle *Troadi*, invece, la giustizia divina è assente. « Zeus, sei giusto! », esclama Ecuba vedendo Menelao che vuol uccidere Elena; e sarebbe l'unico caso in cui la giustizia divina risplenderebbe sulla terra; ma la vecchia regina, proprio in questo caso, riceverà da quel pover uomo di Menelao un'altra crudele delusione. In uno dei più bei cori delle *Troadi*, le prigioniere si rivolgono (vv. 820 sgg.) a Ganimede, il giovane della loro terra, che l'amore di Zeus ha assunto agli onori divini. « Inutilmente, camminando mollemente, tu vai a riempire la coppa di Zeus, o figlio di Laomedonte. La tua patria è bruciata dal fuoco.... I tuoi freschi bagni, i tuoi ginnasi non ci sono più. Ma tu, presso il trono di Zeus, fai fiorire la grazia sul tuo giovane riso sereno. Intanto, la lancia dei Greci ha distrutta la terra di Priamo ». Nessun passo delle *Troadi* è forse più commovente di questo: le donne, disperate, accusano anche i loro dèi, i loro semidèi, di non aver protetta abbastanza la patria. Non v'è più nulla da sperare nè dagli uomini, nè dalle di-

---

[1]) I critici che non si convincono di questo, seguiteranno sempre a dire che le *Troadi* sono una serie di scene staccate, senza un vero nesso che le unisca. Eppure, non v' è tragedia, in un certo senso, più *una* delle *Troadi!*

vinità. Eppure, in tutta la tragedia, proprio ai Troiani vanno le simpatie del poeta, perchè essi combattono *pro aris et focis*, e son sempre messi nella miglior luce possibile, sicchè quando, alla fine, dopo una lunga serie di sciagure, la città gloriosa cade tra le fiamme, lo spettatore ha l' impressione che anche il mondo debba crollare, perchè non vi sono più leggi umane nè divine che lo reggano.

Le *Troadi* sono, dunque, in realtà una cosa diversissima dall' *Ecuba*. Ma non sono una specie di Anti-Ecuba, come vorrebbe lo Steiger. Il quale sostiene, per esempio, che nelle *Troadi* i Greci sono rappresentati a tinte assai piú fosche che nel primo dramma. Ma lo Steiger dimentica che un personaggio odioso come l' Odisseo dell' *Ecuba*, nelle *Troadi* non c' è. È vero, però, che Odisseo doveva essere odiosissimo nel *Palamede*, la tragedia che apparteneva alla stessa trilogia delle *Troadi*. D'altra parte, l'Agamennone dell' *Ecuba* è molto somigliante in tutto, s' è già visto, a suo fratello Menelao delle *Troadi*. Taltibio è pietoso, ma volgare nelle *Troadi* come nell' *Ecuba*. Anche nell' *Ecuba*, com'è naturale, i Troiani son rappresentati con simpatia: ascoltando la sticomitia tra Ecuba e Odisseo, quale spettatore potrebbe non sentire pietà per l' infelice Troiana, sdegno per l'astutissimo Greco, che il poeta ci rappresenta con tutte le cattive qualità del demagogo ateniese?

Lo Steiger ha, dunque, torto ad esagerare; ed esagera perchè ha una sua tesi particolare da far prevalere. Egli vuol riconnettere le *Troadi* alle condizioni politiche di Atene nel 415: Euripide avrebbe voluto compiere vera opera politica, proprio come fece senza dubbio Aristofane con gli *Acarnesi*, con la *Pace*, con la *Lisistrata*. Il 415 è l'anno della spedizione di Sicilia, ch'era in preparazione proprio quando furon rappresentate le *Troadi* (elafebolione del 415): il poeta sconsiglierebbe energicamente la spedizione, proclamando la superiorità morale di chi lotta per la propria patria su chi invade la patria altrui. La tesi dello Steiger, benchè accolta quasi universalmente, è insostenibile. L'unica allusione sicura agli avvenimenti contemporanei è, nelle *Troadi*, il desiderio espresso dal Coro (vv. 220 sgg.) di andare «nella terra etnea di Efesto, posta di contro ai Fenici, famosa per le corone che ottiene col suo valore», oppure nella regione vicina, «bagnata dal bel Crati, che colora d'un biondo acceso la chioma e rende prospera con le sue sacre correnti una terra piena d'uomini forti».

Ora, quest'elogio della Sicilia e della Magna Grecia non è certo uno squillo di guerra; ma neppure può negarsi che Euripide, facendo l'elogio di queste regioni, dove s'appuntavano gli accesi desideri

degl' intraprendenti Ateniesi, (a dire d'Aristofane, avevan tutti messe l'ali in quei giorni !), volesse carezzare l'amor proprio dei suoi concittadini. Se proprio il poeta fosse stato pacifista ad oltranza, avrebbe trovato certo il modo, da tragediografo abilissimo qual era, di dire cose ben diverse al popolo ateniese: avrebbe esaltato, sia pure cautamente, non la prosperità di quelle terre lontane, ma il valore in guerra, la potenza militare, l'amore per la libertà di quei popoli. Chi parla di « prosperità », se proprio non è sostenitore d'un'avventura coloniale, certo non ne è neppur accanito avversario. Ad ogni modo, le parole riservate di Euripide bisogna riconoscere che potevano spingere e incitare gli Ateniesi, già entusiasti per conto loro, non certo scoraggiarli o trattenerli dalla china per cui s'erano avviati. Ora, è certo assurdo pensare che Euripide non si sia saputo esprimere, cioè si sia espresso in modo da raggiungere l'effetto perfettamente opposto a quello che si prefiggeva scrivendo. Si noti ancora che le lodi maggiori Euripide non le riserba alla Sicilia, il paese dove gli Ateniesi prevedevano di trovar nemici accaniti, ma proprio alla Magna Grecia, alla colonia quasi ateniese di Thurii, perchè proprio nella Magna Grecia gli Ateniesi pensavano, con molta leggerezza, di trovar paese da dominare senza combattere. E della Magna Grecia, dov'eran gli amici d'Atene, si celebrano « gli uomini forti »; della Sicilia, no: per la Sicilia, s'adoprano frasi pindariche vaghe, perchè in Sicilia si sapeva che c'erano i nemici.

Dai versi 220 sgg., si ricava, dunque, chiaramente, a mio modo di vedere, che Euripide, se proprio non fu entusiasta della spedizione di Sicilia, non le fu neppure troppo ostile. È inutile che lo Steiger cerchi di scoprire altre allusioni politiche vaghe, più o meno consistenti: è possibile che Euripide non abbia parlato chiaro quando gli si offriva il destro di parlare, e abbia invece, disseminato la sua tragedia di γρῖφοι politici? La mia tesi è integrata e confermata dalle giuste obiezioni cronologiche che il Parmentier (*Euripide*, IV, 14, *Les belles lettres*), muove all' ipotesi dello Steiger. L'ἐκκλησία che votò la guerra di Sicilia fu tenuta nel marzo del 415, cioè proprio nello stesso mese che furono rappresentate le *Troadi*. Ora, le *Troadi*, certo concepite e scritte nell' inverno del 416-415, devono essere anteriori, non possono essere posteriori all'assemblea del marzo. Certo, già nell' inverno 416-415, eran giunti in Atene gli ambasciatori di Segesta a domandare aiuto contro Selinunte, l'eterna rivale; ma nell' inverno 416-415 nessuno dovè parlar mai di guerra di conquista: si trattava soltanto di proteggere le città democratiche,

amiche d'Atene, contro Siracusa, la capitale dei Dori di Sicilia. Gli Ateniesi non si gettarono a precipizio nell' impresa: mandarono un'ambasceria che vedesse se le ricchezze tanto decantate dei Segestani esistessero davvero o no, e riferisse poi all'assemblea. Gli ambasciatori ateniesi non tornarono prima del marzo 415 (Busolt, *Griech. Gesch.* III², 1276). Prima del marzo del 415, tutto era ancora in aria. Si capisce che la Sicilia doveva far le spese ad Atene, in quel tempo, di tutte le conversazioni e chiacchiere; ma non c'era ancora nulla di definito. La tragedia di Euripide fu rappresentata alla fine di marzo del 415; il poeta dovette scriverla alquanto prima perchè i cori potessero essere istruiti convenientemente. Sappiamo dalla *Midiana* di Demostene che, un mese prima della rappresentazione, i coreghi si riunivano per sorteggiare ciascuno il proprio χοροδιδάσκαλος. Così si risale almeno al febbraio del 415, quando gli ambasciatori ateniesi non erano ancora tornati da Segesta. Come si fa ad asserire, come lo Steiger, che tutte le *Troadi*, dal principio alla fine, sono pervase dall'avversione di Euripide alla spedizione di Sicilia e dal desiderio di distogliere il popolo dalla guerra, mostrandogliene tutti gli orrori?

La grande flotta ateniese partì soltanto nel giugno del 415: Euripide non poteva, dunque, essere quel profeta degli avvenimenti che i critici vogliono vedere in lui; non poteva nè lodare, nè biasimare una spedizione a cui si pensava ancora assai confusamente, perchè non si sapeva ancora che cosa si sarebbe fatto. Ed ecco, così, spiegato il modesto accenno di Euripide ad una spedizione non ancora decisa, che non si sapeva bene se poi, in fondo, si sarebbe fatta, o no. Ad ogni modo, l'accenno del poeta non era compromettente davvero in nessun senso: i versi stavano bene al loro posto, anche se la spedizione non si fosse più fatta.

Che Euripide, nel 422, nell' imminenza delle trattative di Sparta, si faccia eco del desiderio di pace, ormai sentito da tutti ad Atene, è spiegabilissimo: nessuno nega che le *Supplici*, che sono del marzo del 422, rispecchino questa tendenza del poeta. Ma che nel 415, quando tutti gli Ateniesi mettevan l'ali alle più belle speranze, Euripide non vedesse nell'avvenire che disastri e rovine, è assolutamente inverosimile. Perfino Aristofane, che nel 425, in piena guerra con Sparta, aveva fatto, negli *Acarnesi*, un continuo elogio della pace, canzonando ferocemente le ragioni della guerra, i demagoghi che la volevano, i capitani che la combattevano, nel 414 scrive gli *Uccelli*, una lieta fantasmagoria che non manca certo di scherzi

d'ogni genere, ma che riflette se non proprio le speranze, le illusioni, l'entusiasmo degli Ateniesi per la spedizione d'oltremare, una certa tranquillità e serenità e giocondità dell'animo del poeta: egli seguita a canzonar questo e quello, ma senza fiele, e in fondo spera anche lui. Proprio negli *Uccelli* (scritti sotto l' influsso della spedizione, quando gli Ateniesi erano già sbarcati presso Siracusa), manca la preoccupazione angosciosa della pace: anzi, la fiaba gioconda che il poeta ha scritta ci mostra che l'animo suo era, quell'anno, tranquillo. Ben diversamente egli farà, per esempio, nelle *Rane*, tutte dominate dall'angoscia del comico per la patria che vede rovinata, e avrebbe bisogno di un uomo che sapesse e volesse salvarla.

Soltanto questo può dirsi che concordi in qualche modo con quanto ha sostenuto lo Steiger: se Euripide non mostra la sua riprovazione e il suo orrore per la guerra in generale, e per quella di Sicilia in particolare, è certo, però, che il poeta non sentì l'entusiasmo che prese quasi tutti gli Ateniesi, in quell'occasione. Poche tragedie sono così piene di pessimismo come le *Troadi*. Ma quel pessimismo non deriva da ansietà per la sorte di Atene: era nell'animo del poeta. Il grande tragico fu dei pochi che rimasero sani di mente in mezzo a un popolo esaltato. Questo fa onore al suo senno e al suo discernimento; e la sua saggezza è assai più apprezzabile della troppo lodata prudenza di Nicia, che aveva la facile saggezza di chi ha paura di tutto, e rovinò gli Ateniesi, perchè ebbe paura di un'eclissi. Euripide non avrebbe avuto paura d'un'eclissi; eppure, la spedizione di Sicilia non lo abbagliò, nè lo esaltò [1]. Così si spiegano i temperati accenni del primo stasimo.

Che il pessimismo del poeta non derivi dalla sorte della patria, può dimostrarlo un paragone. Nel 406, Euripide, vecchio e lontano dalla patria, scriveva le *Baccanti* e l' *Ifigenia in Aulide*. Orbene, nel 406 la sorte di Atene era disperata, ben diversa da quella del 415. Eppure, il poeta dell' *Ifigenia* celebra, per bocca della vergine ch' è per morire, la guerra di Troia come un' impresa nazionale greca, e fa l'esaltazione del valore e del patriottismo greco. Ben diversamente aveva cantato la guerra di Troia, lo stesso poeta, nove anni prima. La verità è che Euripide ha scritto in due stati d'animo differenti, ha visto le cose da due punti di vista completamente differenti.

---

[1]) Euripide non sostiene, dunque, nelle *Troadi*, la politica di Nicia; nè l'odioso Odisseo delle *Troadi* è Alcibiade. Queste sono fantasie che non meritano d'esser confutate.

Nelle *Troadi*, dal punto di vista troiano, l' impresa di Troia non può apparire che una grande ingiustizia, che merita l'obbrobrio degli uomini e la punizione degli dèi. Nell' *Ifigenia in Aulide*, lo stesso avvenimento è considerato dal punto di vista greco: il poeta non può che fare l'esaltazione del sentimento nazionale ellenico. Nè la prima, nè la seconda volta, la politica influì affatto. Il dolore delle *Troadi* è *Weltschmerz*, non passione politica.

E, in linea generale, ricercare in una tragedia l'eco d' impressioni, di discussioni, di tendenze politiche, è quasi sempre vano. Non che vi manchino completamente; ma si può esser sicuri di non sbagliare soltanto quando le cose sono chiare, evidenti, e il poeta le dice e tutti le capiscono, senza bisogno di chiose più o meno oscure. Ma negli altri casi, c' è sempre pericolo di sbagliare: tanto più pericolo, quanto più l' interprete è acuto e zelante e attento. Basti un esempio solo. Dice un frammento bellissimo del *Palamede*: [1]. « Voi avete ucciso, voi avete ucciso, o Danai, il saggio usignolo delle Muse che non faceva male a nessuno ». V'è qualche lettore che queste parole accorate non facciano pensar subito a Socrate, condannato a morte dall'Eliea per la sua sapienza e bontà? Qualunque lettore, anche non filologo, sarebbe tratto naturalmente a pensare che il poeta, parlando di Palamede, avesse in mente Socrate; che fingendo di pianger la condanna d'un guerriero del mito, avesse voluto piangere la morte del filosofo che usava paragonare sè stesso ai guerrieri del mito. Orbene, un passo d' Eliano c' informa che il *Palamede* fu rappresentato insieme con le *Troadi*: dunque, nel 415. Con la morte di Socrate, che è del 399, il famoso passo del *Palamede* non può avere nessun rapporto: Euripide era poeta, e grande poeta; non però profeta.

Allontanata ogni preoccupazione di ricercare allusioni politiche, e, peggio, di ritrovare nella politica del tempo l' intimo sentimento del poeta nello scrivere il dramma, le *Troadi* possono essere assai meglio intese e apprezzate. Il poeta idealizza Troia e i suoi eroi: sente profondamente la sventura della città gloriosa, e mostra per i vinti, non per i vincitori, la sua simpatia più profonda; il filosofo della scena s' è ispirato non all' umanitarismo e al pacifismo, (in questo caso, avrebbe scritto certamente una pessima tragedia!), ma all'umanità superiore che riconosce al dolore, al sacrifizio, alla sventura senza riparo, la sua bellezza e la sua maestà. Non poco

[1]) *Euripidis fr.* 591.

giova, io credo, a comprendere e a sentire l'arte delle *Troadi*, paragonarle con l'*Ecuba*, il dramma precedente. Non di rado, nelle *Troadi*, l'imitazione si rivela imitazione, cioè debolezza. Ma il confronto ci mostra anche che Euripide, genio inesauribile, sa scrivere, sullo stesso argomento, un'altra tragedia con un altro *animus*, con un altro stile. Questa maravigliosa facoltà di rinnovarsi continuamente, fino all'ultimo anno della sua vita (si pensi alla diversità tra le *Baccanti* e l'*Ifigenia in Aulide*, contemporanee!) è una delle più gloriose caratteristiche di Euripide: nessun altro tragico greco fu instancabile come lui nel cercare vie sempre più difficili e più nuove per l'arte.

La tecnica dell'*Ecuba* è più compatta e più solida: nel complesso, questa tragedia può anche piacere di più. Ma chi cerchi in una tragedia quello che è essenziale in essa, cioè il pathos tragico profondo, e sappia perdonare le disuguaglianze, le contraddizioni, i difetti d'ogni genere, al poeta che senta tragicamente la storia che porta sulla scena, si commoverà profondamente ai lamenti amari di Cassandra e alle tenere lagrime di Andromaca, i due personaggi più poetici delle *Troadi*, e riconoscerà che Euripide, non che avere scritta una delle sue tragedie più belle, contende a Virgilio la gloria di essere il grande poeta della caduta di Troia.

GENNARO PERROTTA.

---

# PINDARO, *ISTHMIA*, V 56-58.

La lettura e l'interpretazione di questo difficile passo pindarico (*οὗτοι τετύφλωται μακρὸς μόχθος ἀνδρῶν οὐδ', ὁπόσαι δαπάναι, ἐλπίδων ἔκνισ' ὄπιν*) [1]), già in discussione presso gli Alessandrini, non paiono ancora

[1]) Tale è la lezione che si può dire vulgata, ricavata dai codd. in massima concordi: *ἔκνισ'* fu ristabilito per ragione metrica per primo da CEPORINO nell'ediz. Cratandrina (1526), mentre B (il *Vatic.* II) ha *ἔκνιξ'* (conservato nella Romana di Callierges) e D (il *Mediceo* II) *ἔκνιζ'* (conservato nell'Aldina). A rigore, secondo nota lo SCHROEDER (*ed. maior*, 1900 *prolegg.* p. 32) la forma *ἐκνῖξ'*, metro permettendolo, è preferibile perchè più attestata in Pindaro, mentre *ἔκνῖσ'* non pare usato prima di Aristofane: tuttavia troviamo *κνῖσεν* in BACCHYL., XVI 8 (B.). Interessante è la lez. di D che invece di *ἐλπίδων* ha *ἐκπίδων* onde si potrebbe pensare a *ἐκποδών*, ma non vedo con quale risultato. Per la lez. *ἐλπίζων*, cfr. più oltre.

sufficientemente chiarite pur dopo il lungo lavoro della filologia moderna. Può quindi non essere del tutto inopportuno riprenderle in esame con una certa ampiezza, anche per evitare quella parzialità e unilateralità di sguardo che ha qualche volta sviato gli studiosi ignorantisi o fraintendentisi a vicenda: cercando così di giungere a una conclusione esauriente e, per quanto è possibile, definitiva.

Tanto le principali interpretazioni dei moderni quanto le notizie su quelle antiche provengono dallo *scholium vetus* che a questo passo si riferisce. Converrà quindi averlo presente (Boeckh p. 543, Abel p. 440):

*οὐδ' ὁπόσαι δαπάναι ἐλπίδων*] *Ἀρίσταρχος οὕτως · οὐδὲ ὁπόσαι δαπάναι ἀυτοῖς ἐγενήθησαν ἐπὶ τῶν ἐκβεβηκυιῶν ἐλπίδων τῶν περὶ τὴν νίκην, ἔκνισα τῇ φωνῇ, οὐδὲ ἐλυπήθην* [1]) *τῇ φωνῇ, ἀλλὰ τοὐναντίον ὕμνησα αὐτούς. ἔνιοι δὲ καταλληλότερον γράφουσι σὺν τῷ ν ἔκνιξ' ὄπιν, ἵν' ᾖ Πινδαρικὸν σχῆμα · οὐκ ἔκνιξαν αἱ δαπάναι οὐδὲ ὁ μόχθος αὐτῶν τετύφλωται, ἀλλὰ ὀξυδερκεῖ καὶ ἔχει καλὰ ἀποτελέσματα. ὥστε εἶναι· οὐδὲ ὁπόσαι δαπάναι τὴν τῶν ἐλπίδων ὄπιν, τουτέστι τὸ μέλλον ὀπίσω ἔσεσθαι, ἔκνιξαν καὶ ἐλύπησαν.*

Per lo scoliaste dunque c'erano due diverse maniere di lettura: la prima (di Aristarco, che doveva leggere *ἔκνισ(α) ὀπί*) inferiore all'altra «più conveniente». Da questa seconda lezione, naturalmente preferita in modo quasi esclusivo (accordandosi il suo *ὄπιν* col testo pindarico) dai moderni, derivò quindi, all'ingrosso, quell'interpretazione più comune e tradizionale che, malgrado i suoi inconvenienti e malgrado tutte le modificazioni proposte per eliminarli, non cessa tuttavia di essere adottata, onde può darne esempio anche la recentissima edizione del Puech (Paris 1923) che a fianco della lezione vulgata traduce: «le grand labeur de ces vaillants n'est pas demeuré obscur; et la crainte des grandes dépenses n'a pas troublé le zèle de leurs espoirs» [2]).

---

[1]) Così legge B (D *ἐλυπήθη*) con tutti gli editori fino al Boeckh; il Bergk (*P. L. G.*[4] I 346) emise il dubbio che a *ἐλυπήθην* fosse da sostituire *ἐλύπησα* che l'Abel senz'altro adottò. Il *τῇ φωνῇ* che immediatamente segue fu pure restituito di su i mss. dall'Abel, mentre era stato omesso da tutti i preced. editori.

[2]) Questa interpretazione appare già, più o meno, p. es. nella versione latina di Melantone (Basilea 1558): «non extinguitur magnus labor virorum, neque memoria sumptuum bonae spei acuit curam»: ma non ancora nella tradizione Cratandrina di Lonicero (1535) che cerca invece di seguire l'interpretazione di Aristarco: «neque enim prolixus virorum labor obliteratus est, neque quantum in spes victoriarum insumptum est, ego cura et carmine meo obscuraverim». È poi più precisamente fissata nell'ediz. di Erasmo Schmid (1616), e rimane fondamentalmente la stessa se anche dopo

Questa interpretazione si ottiene tuttavia non senza sforzo: è necessario considerare *ὁπόσαι δαπάναι* come profondamente staccato dal contesto, sottintendere subito dopo un verbo come *ἐγενήθησαν* [1]) e ancora sottintendere un *τοῦτο* prima di *ἔκνισ' ὄπιν;* si aggiunge a questo, che esaminando bene ciò che dice lo scoliaste risulta evidente che in molti punti egli non autorizza affatto una simile spiegazione. Intanto il sottintendere *ἐγενήθησαν* dopo *ὁπόσαι δαπάναι* è un rimedio tratto non dalle indicazioni che lo scolio dà per la seconda interpretazione, ma da quelle offerte per la prima, l'aristarchea: la quale d'altronde è poi ben lontana dall'essere chiara e logicamente accettabile. Inoltre, lo *σχῆμα Πινδαρικόν*, dovendosi e potendosi sottintendere (invece di un *αὗται αἱ δαπάναι*) un *τοῦτο*, non entra affatto in questione: bensì sarebbe da chiamare in aiuto, solo quando *ὁπ. δαπ.* dovessero reggere direttamente *ἔκνισ' ὄπιν*, senza aver da sottintendere altri verbi dopo di sè. Ancora, *οὐκ ἔκνιξαν αἱ δαπάναι*, senza alcun oggetto, non si capisce che senso possa avere: e più oltre l'*ὁπόσαι δαπάναι*, senza quel verbo che i filologi vorrebbero supplirvi e che lo scoliaste non avrebbe avuto qui alcuna ragione di tralasciare, non regge in alcun modo il periodo, privo di qualsiasi sintassi (*ὁπόσος* infatti non può già equivalere ad *ὁποσοσοῦν*): e infine la spiegazione di *τὴν τῶν ἐλπίδων ὄπιν* come *τὸ μέλλον ὀπίσω ἔσεσθαι* non corrisponde affatto all'unica interpretazione letterale possibile « il pensiero delle speranze » e non si sa come se ne possa ricavare [2]). La conclusione — che viene anche rinforzata dall'esame dell'altra interpretazione — è che lo scoliaste capiva poco ciò che scriveva, e assommava, confondendole, frasi tolte evidentemente da altri commenti: onde è da togliergli nel complesso ogni autorità, per quanto poi i materiali che egli presenta siano preziosi quando sia possibile riinvestirli dell'originario valore.

Priva quindi di un pregio di tradizione che lo scolio non autorizza ad attribuirle, questa interpretazione è, alla pari delle altre, sottoposta alle

---

*δαπάναι* si sottintenda, invece di un *ἐγένοντο*,, un *εἰσίν* o *εἶεν* (come voleva p. es. lo SCHROEDER nella sua *ed. maior*).

[1]) Nell'altro solo passo pindarico analogo (P. V. 116) in cui si sarebbe potuta avere una simile costruzione, il verbo non è sottinteso: *ὅσαι τ' εἰσὶν ἐπιχωρίων καλῶν ἔσοδοι, τετόλμακεν.*

[2]) A meno che lo scoliaste non s' immaginasse un *ὄπις* (rad. *ὀπ* di *ὄπωπα*) = « vista » (cfr. poi il BURY, p. 102, che assomma questo significato a quello tradizionale: « the view of their piety ») e intendesse così « la vista delle speranze » (genit. soggettivo) « ciò che le speranze vedono » cioè l'avvenire, *τὸ μέλλον ὀπίσω ἔσεσθαι*, o che connettesse a orecchio *ὄπιν* con *ὀπίσω* (come poi, in fondo, fa il WILAMOWITZ)!

critiche cui la espongono le sue deficienze. Si son già vedute le difficoltà inerenti all'elevare *ὁπόσαι δαπάναι* all'ufficio di un' intera proposizione. Un'altra incongruenza fu notata dal Dissen che cercò di mettervi riparo nelle sue *Explicationes* contenute nella grande edizione Boeckhiana di Pindaro: egli osservò l'inopportuno contrasto fra la prima proposizione (*οὗτοι-ἀνδρῶν*) ove si fa accenno alla luce della fama che segue la vittoria, e la seguente, alludente soltanto alla pertinace liberalità che questa vittoria deve produrre: dove, se mai, la successione doveva essere inversa. Egli rimediò togliendo a *τυφλοῦσθαι* il significato di « splendorem amittere » per dargli quello di *ἀμβλύνεσθαι*, « hebescere, deficere »: abolita quindi ogni allusione alla vittoria, la lode per la costanza nella necessaria prodigalità era preceduta da quella per la tenacia nello sforzo fisico [1]). Vedremo più oltre se la sua interpretazione di *τετύφλωται* sia giustificata, e se il contrasto non sia piuttosto da eliminare intendendo diversamente non la prima, ma la seconda proposizione. Egli fissava poi decisamente il significato — vedremo, errato — di *κνίζω* come *ἀμβλύνω*, *φθείρω*, e difendeva l'unione *δαπάναι ἐλπίδων* [2]), interpretandola come « sumptus in spem victo-

---

[1]) Anche il MEZGER (*P.s. Siegeslieder* p. 351) parte dalla stessa osservazione, notando che « würde man *οὐ τετύφλωται* = *αἴγλα ἀνάκειται* fassen, so wurde der Zusammenhang unterbrochen »: però egli rimedia intendendo bizzarramente *οὔ τετ.* come « non è cosa ignota, tutti sanno »: « jeder, der sehen will, kann es sehen, wie sehr sie sich abmühten ». Segue invece completamente il Dissen nell' interpretazione di *οὔ. τετ.* LEOP. SCHMIDT (*P.s. Leben und Dichtung*, p. 150 nota): « die andauernde Anstrengung der Männer ist nicht ermattet ».

[2]) L'unione di *ἐλπίδων* con *ὄπιν* invece che con *δαπάναι* (e cioè lo spostamento della virgola da dopo *ἐλπίδων* a dopo *δαπάναι*) è stata variamente attribuita, a sè o ad altri, da parecchi filologi (così p. es. a sè dal BOISSONADE, (Paris, 1825), allo HEIMSOETH e al KAYSER dallo SCHNEIDEWIN nella sua ristampa del 1845 dell'ediz. Disseniana): mentre si trova già, p. e., — subito dopo l'Aldina e la Romana che non hanno alcuna virgola — nella Cratandrina di Ceporino (1526) e nella Moreliana (1558), e anzi, sia pure allo stato bruto, è già nella seconda interpretazione dello scoliaste (*τὴν τῶν ἐλπίδων ὄπιν*): mentre invece alla prima risale il collegamento *ὁπ. δαπ. ἐλπ.* di cui è data la fantastica interpretazione ad orecchio *ὁπόσαι δαπάναι ἀυτοῖς ἐγενήθησαν ἐπὶ τῶν ἐκβεβηκυιῶν* [= « accadute » onde qui (le speranze) « concepite » cfr. *Thes. l. gr.* III 370 B] *ἐλπίδων τῶν περὶ τὴν νίκην*: collegamento e interpretazione trasportati arbitrariamente alla seconda dallo Heyne e dal Dissen. Il nesso *δαπάναι ἐλπίδων*, si vede bene, è insostenibile e ridicolo: o dovrebbe significare « le spese delle speranze = le speranze spese » o (cfr. I. IV 29 *δαπάνᾳ ἵππων*), « le spese fatte per comprare le speranze »! Dire col Fennell che *ἐλπίδων* è un « genitiv of cause, origin, after *δαπάναι* » è pure del tutto fantastico. Ugualmente arbitraria è l' interpretaz. di LEOP. SCHMIDT (*l. c.*) che intende

riae facti, impensae factae ad vota sua consequenda », e lasciando da sè *ὄπιν*, equivalente per lui a « studium eorum », « il loro desiderio di gloria » : spiegazioni prive entrambe di ogni seria base. Pencolando in tal modo l' interpretazione del Dissen, e non essendo valse a risolvere la questione le svariate e confuse escogitazioni dello Heyne [1]), intervenne nel 1864 Tycho Mommsen che (*ed. maior* p. 421) cercò di intendere meglio la seconda interpretazione dello scoliaste, ammettendo con lui lo schema pindarico, togliendo in conseguenza il comma sia dopo *δαπάναι* sia dopo *ἐλπίδων*, ma ponendolo in cambio (ciò che invece lo scoliaste non autorizza per nulla a fare) [2]) dopo

---

*ὁπ. δαπ. ἐλπ.* come « so viele Kosten auch mit ihre Aussichten verbunden waren ». Fra i più recenti editori conservano *δαπ. ἐλπ.* anche il Bergk e il Bury.

[1]) La spiegazione tradizionale (col nesso *δαπ. ἐλπ.*), è da lui seguita nella *Interpretatio* del 1774 : le altre escogitazioni si trovano invece nella 1ª ediz. del 1773 e negli *Additamenta* del 1791, e sono poi nella maggior parte riferite nell'ediz. del 1823. Egli pensò dapprima a far punto dopo *ἐλπίδων*, sottintendendo in questo modo : *οὗτοι τετ.* [= è dimenticato, immerso nell'oscuro oblio] *μ. μ. ἀνδρῶν, οὐδ(ὲ τετύφλωται τοῦτο), ὁπόσαι δαπ. ἐλπ.* (*ἐγένοντο*) ; e intendendo poi *ἔκνισ' ὄπιν* come un'esclamazione personale di Pindaro (= « mi viene in mente ! ») che si ricorda dell'alipte e fratello Pitea e passa a lodarlo : *αἰνέω καὶ Πυθέαν* ecc. Sembra però che subito abbandonasse questa strana e buffa trovata (di cui infatti non si fa più cenno nell'ediz. del 1823) e passò allora a spiegare *ὄπις* come = « memoria », onde *ἔκνισ' ὄπιν* = memoriam attrivit, extinxit » risultandone per lui il senso che « delle spese fatte non si è estinta la memoria » : ma era ben ridicolo quell'*ἔκνισ'* attivo, con soggetto sottint. *τοῦτο* = *ὁπόσαι δαπ. ἐγένοντο* , onde si otteneva l'affermazione che le spese fatte non avevano nuociuto alla fama di loro stesse ! Ma lo Heyne poi si accorse (l'unica cosa giusta !) che il significato reale di *κνίζω* (= eccito) era perfettamente il contrario di quello che gli veniva dato dallo scoliaste e dalla spiegaz. vulgata : e perciò gli venne subito in mente di intendere *ἔκνισ' ὄπιν* come « memoriam refricat, animum memorem vellicat, animis inhaeret adhuc » : senonchè, adesso, c'era la negazione *οὐδ'* che non si poteva tanto facilmente mutare nell'affermazione *ἠδ'*, onde egli era costretto ancora a ritornare al suo disgraziato « memoriam attrivit » cambiandolo però in « erasit memoriam (ex animo) », posto *κνίζειν* = *ἀποκνίζειν* = *ἀποκνᾶν* = « abradere », o, con ancor più disperata sottigliezza, immaginato *ἔκνισε* = *ἐξένισε* da *ἐκνίζω* = *ἐκ-νίπτω* = « eluo ». È naturale che una tale quantità di difficili stranezze non venisse presa in considerazione e non si trovi mai rammentata in alcun apparato.

[2]) Egli naturalmente non avrebbe scritto *οὐδὲ ὁπ. δαπ. κτλ.* (senza neppure un comma, che si potrebbe tuttavia immaginare caduto), ma avrebbe ben distinto *οὐδὲ* dal resto, aggiungendogli il verbo sottinteso (*τετύφλωται*). Onde non è esatto qualificare col WILPERT (*De schemate Pindarico et Alcmanico*, dissert. Vratislav. 1878, p. 27) il Mommsen (secondo del resto la sua stessa affermazione : « quos [gli *ἔνιοι* dello scol.] secutus sum ») come senz'altro

οὐδ', e intendendo così questo οὐδ' come un'enfatica ripetizione di οὔτοι, riferentesi quindi anch'esso a τετύφλωται: «non involutus est caecis tenebris diutinus labor virorum, non est, quamvis maximi sumptus futurae victoriae curam molestia affecissent [1])»: interpretazione continuata poi nella sua base, a quanto sembra, dal Wilamowitz il quale però (v. ora in *Pindaros* p. 204 n. 1) eliminò la difficoltà di ὄπιν intendendo questa parola come: ὄπιθεν, ἐξόπιν, e mutò ἐλπίδων ἔκνισ' in ἐλπίδ' ἔκνιξαν: «unvergessen bleibt, wieviel Anstrengung sie aufgeboten haben, auch dass mancher Aufwand die Hoffnung schmerzlich enttäuschte». Ma sono chiari (anche a prescindere dalle molto discutibili mutazioni congetturali del Wilamowitz) gli inconvenienti di una simile via di interpretazione. Il senso generale è intanto anche meno soddisfacente di quello offerto dalla tradizionale, perchè non si capisce, dopo tante lodi e in un' affermazione entusiastica ed esortativa, l'opportunità di uno spiacevole accenno a una sconfitta (olimpica), che è poi una congettura dei filologi sulla base dell'augurio di Pindaro in I. VI 7 sgg. Il maggiore ostacolo è però rappresentato dalla straordinaria durezza del comma dopo οὐδ', che se avesse dovuto, come voleva il Mommsen, «iterare cum pondere negativam apodosin» avrebbe dovuto essere energicamente accentato, e non già apostrofato! E ancora (e questa osservazione vale anche contro l' interpretazione tradizionale) si badi che nell'esecuzione dell'epinicio non doveva essere possibile far notare agli uditori le forti pause logiche e i duri sottintesi che ambedue le interpretazioni richiedono: cosicchè udita tutta la frase continuatamente, di τετύφλωται diventavano soggetti tanto μόχθος quanto ὁπόσαι δαπάναι con una costruzione che — se con un diverso significato di κνίζω, come vedremo, si chiarisce poi per la vera — dava qui luogo a un senso del tutto ridicolo, venendo a dire che erano illuminate dalla luce dalla fama anche le spese che non avevano raggiunto il loro scopo, cioè che erano gloriose anche le sconfitte! [2]).

---

«scholiorum interpretationem secutus». Il Wilpert segue completamente il Mommsen ammettendo lo schema pindarico e cerca soltanto di rimediare alle difficoltà incontrate dal Mommsen (che pone p. es. ὄπιν = τὸ μέλλον ὀπίσω ἔσεσθαι = «futurae victoriae curam») con una disinvoltura anche maggiore: «ἐλπίδων in medio positum et ad δαπάναι et ad ὄπιν pertinet». Non pare permesso!

[1]) L'«acuissent» che il Mommsen aggiunge fra parentesi dopo «molestia affecissent» ha tutta l'aria di una confusione, in quanto sembra presupporre rovesciato il significato di κνίζω in modo tale che non può più logicamente permettere la generale interpretazione della frase in senso concessivo.

[2]) Ciò è tanto vero che p. es. lo SCHROEDER, il quale dapprima (*ed. maior* 1900) aveva aderito, in massima, all' interpretazione tradizionale, adottando

Parrebbe a questo punto che non rimanesse miglior via che ricorrere a una delle non poche congetture in vario modo tentate con più o meno profonde alterazioni del passo [1]). La verità invece è forse assai meno lontana e difficile a rintracciarsi di quanto non sembri. C' è ancora, divergente in modo netto da tutte quelle finora osservate, l' interpretazione del nostro Fraccaroli. Essa si ottiene abolendo qualsiasi forte interpunzione e (per non cadere nel ridicolo senso dianzi veduto) rovesciando il significato di *κνίζω*, cioè restituendogli il suo normale valore di « excito, stimulo », in luogo di quello perfettamente contrario di « attero, imminuo ». Con ciò il Fraccaroli (meno chiaramente traducendo in versi) intendeva (*Pindaro*[2] II 378) « non si oscura la lunga fatica degli uomini, nè quelle tante spese che stimolarono la cura delle speranze » : *τετύφλωται* avendo così per soggetto tanto *μόχθος* quanto *ὁπόσαι δαπάναι*, che a loro volta, con lo schema pindarico, sono soggetto di *ἔκνισ'*. Si presentava però evidente a questo punto che non erano già le spese che dovevano eccitare le speranze, bensì le speranze che dovevano provocare le spese : e sulla base di questa logica inversione il Romagnoli ha, *ad sensum*, tradotto (p. 351 della sua versione) : « mai degli umani le lunghe fatiche | restan nel buio, nè

---

poi nell'*ed. minor* (1914) la lezione del Wilamowitz dovè evidentemente non capirla, perchè abolì ogni comma, scrivendo senz'altro *οὔτοι τετύφλωται μακρὸς μόχθος ἀνδρῶν οὐδ' ὁπόσαι δαπάναι* [*δανάναι* per err. di stampa] *ἐλπίδ' ἔκνιξαν ὄπιν*, e dando luogo al sopradetto bel significato ! E così il DORNSEIFF (*Pindar übersetzt*, Leipzig, Insel, 1921, p. 58) traduce senz'altro « Nicht verhehlt sei (l'omega di *τετύφλωται* è stato preso per la vocale lunga del congiuntivo!] wahrlich die lange Arbeit der Männer und all der Aufwand der die Hoffnung schmerzlich machte hinterher ». Per un'analoga probabile confusione del Christ cfr. più oltre.

[1]) Cito, più che altro, a titolo di curiosità. Lo MARTUNG (*Griech. Lyr.*, IV, p. 44, cfr. p. 120) leggeva *οὐδ' ὁπόσαι δαπάναι, ἐλπίδων ἐκτὸς ὄπις* [*ὄπις* = *ἀπόλαυσις*, Vergeltung (!)] = « und der Erwartung entspricht nach dem Aufwand der Gewinn ». Il RAUCHENSTEIN (*Philologus*, 35 (1876), p. 259) proponeva *οὐδ', ὁπ. δαπ., ἐλπίδων ἐξέπεσον* (*ἐκπίπτειν τινός* = einer Sache verlustig gehen). Ambedue queste congetture non eliminano, fra l'altro, la difficoltà dell' interpretazione tradizionale che è costretta a dare a *ὁπόσαι δαπάναι* la funzione di una proposizione intera. MAURIZIO SCHMIDT (presso Bergk : non ho potuto vedere il suo scritto originale, come pure mi sono rimasti inaccessibili quelli di HEIMSOETH, KAYSER, HERWERDEN, SCHNITZER) congetturava audacemente *οὐδ' ἔπεσον δαπάναι, ἐλπίδων τέκν', εἰσόπιν*. Per il PAUW, vedi più avanti. Molto interessante e semplice (benchè non si trovi mai ricordata) è infine la congettura del MINGARELLI (che non si trova nelle sue *De Pindari odis coniecturae*, (Bononiae, 1772), bensì nelle sue schede utilizzate nell'ediz. dello HEYNE del 1827) il quale mutava *ὁπόσαι δαπάναι* in *ὁπάσαι δαπάνας*, sostantivando, pare, l' infinito e facendolo soggetto di *ἔκνισ'*.

quanto dispendio eccitavan le cure | della speranza »: che è l'unica interpretazione che, sia pure all'ingrosso, si avvicini a quella che, vedremo, si chiarisce poi come sola possibile [1]).

Per stabilire, tra le varie lezioni e interpretazioni fin qui esposte — e già in parte criticate — quale sia da scegliere, per arrivare con essa a una soluzione plausibile, non c'è naturalmente altra via che esaminare e fissare minutamente il valore dei varî elementi che il passo presenta, studiarne la possibile relazione di significato, e vedere come possa a questo significato adattarsi il testo subendo le minime modificazioni possibili.

La prima parola di significato controverso che ci si offre è *τετύφλωται*. Essa ha qui sicuramente il senso (che la maggior parte degl'interpreti non ha avuto difficoltà a conservarle) di « è oscurata nell'oblio », onde *οὗτοι τετ.* equivale a « è risplendente di gloria ». La tesi del Dissen che, dicendo di basarsi sullo scoliaste, interpretava « non hebescit, non deficit » non è fondata: infatti, nelle parole dello scolio *ὀξυδερκεῖ καὶ ἔχει καλὰ ἀποτελέσματα*, l'*ὀξυδερκεῖ* è la traduzione brutalmente letterale (e perciò inutile) di *οὗτοι τετύφλωται* o, se va preso in senso traslato, non può significare altro che *λάμπει, τηλεφανής ἐστι* ecc. (si pensi all'uso di *δέδορκεν φέγγος* in Pind. N. IX 41, *κλέος δέδορκε* O. I 93), e l'*ἔχει καλὰ ἀποτελέσματα* (a parte il dubbio significato di quest'ultima voce) allude certo al buon esito delle fatiche (cioè alla vittoria e alla gloria) e non già soltanto alla loro tenacia. Inoltre queste parole dello scolio, intese secondo il Dissen, contraddirebbero alle ultime dello scolio precedente (Abel p. 440, 7): *οὐδαμῶς γὰρ ἀποκέκρυπται καὶ ἀφανής ἐστιν ἡ τῶν πολυχρονίων πόνων σπουδή*. Del resto è abbastanza comune nel greco (e specialmente in Pindaro) il caso di nomi designanti la facoltà visiva volti a significare oggetti o qualità che questa facoltà colpiscono fortemente: così « vedere » = « rifulgere » (v. il già citato *δέδορκεν* Pind. N. IX 41, O. I 93), « occhio » = « splendore eminente, gloria » (v. l'uso di *ὀφθαλμός* in Pind. O. II 11 *Σικελίας*

---

[1]) È curioso vedere come il Fraccaroli giungesse alla sua interpretazione non tanto in base a una critica delle precedenti quanto per ignoranza di queste, che egli stesso (v. la nota nella 1ª ed.) dichiarava di non capire (vi è infatti considerata come originalmente strana l'interpretazione del Seymour, che è poi in fondo la tradizionale). Così il Romagnoli, che felicemente inverte il rapporto posto dal Fraccaroli fra l'*ὄπις ἐλπίδων* e le *δαπάναι*, non si deve certo essere occupato della critica del testo che, senza qualche cambiamento, non ammette tale inversione. — La via del Fraccaroli fu poi seguita tacitamente dal Christ (*edit. maior* ,p. 357), la cui confusa interpretaz. di *ἔκνισ'* = « commovit atque vexavit » fa però dubitare che egli, non ben compreso il nuovo valore di *κνίζω*, riuscisse al buffo senso già veduto.

*τ'ἦσαν ὀφθαλμός*: cfr. fino a un certo punto anche O. VI 16, P. V 17; Aesch. Pers. 168-9; Soph. O. T. 987; Pind. P. V 56 *ὄμμα φαεννότατον*). Non può quindi fare alcuna meraviglia il valore che ha qui *τετυφλῶσται* di « esser privo dello splendore della gloria » [1]: essendo poi del resto incluso in questo significato necessariamente anche quello della bontà e della tenacia del *μακρὸς μόχθος* che alla vittoria, e perciò alla fama, aveva condotto [2].

L'altra parola, di cui conviene chiarire definitivamente il significato perchè da esso dipende in gran parte l'oscillazione delle interpretazioni, è *κνίζω*. Ad esso, specialmente per influsso dello scoliaste, è stato dato un valore di « attero, imminuo, noceo » che è nettamente l'inverso di quello che normalmente possiede. Questo *κνίζω* = *ἀμβλύνω* cercò poi di fissare con maggior sicurezza, in base a glosse di Esichio, di Suida e degli Etimologici, il Dissen: ma le sue prove non hanno peso, in quanto non tengono alcun conto dell'evolversi del senso del vocabolo. *κνίζω* (da connettersi con *κνάω*) ha fondamentalmente un significato materiale: « secare, radere, scalpere, vellicare » (onde in Amos 7, 14 *συκάμινα κνίζω* è = *συκάμινα τέμνω*: cfr. *ἐπικνίζω* = incido, ecc.) e il risultato di questa azione fisica può ben essere tanto il *λεπτύνειν* dell' Etymolog. Gudianum e quindi del Magnum quanto lo *φθεῖραι, ὀλέσαι* di Esichio. Ma *κνίζω* assume il suo più comune valore passando a indicare, dall'azione fisica, l'azione spirituale, e cioè diventando = « incito, excito, stimulo ». Producendo naturalmente questa eccitazione uno stato d' insoddisfazione e di dolore, diviene ben chiaro (e non più attestante un diverso significato) il senso di *λυπεῖν* (cfr. l'uso tecnico di *κνίζειν* = *ἐρωτικῶς λυπεῖν*, « eccitare l'amore ») attribuito reiteratamente a *κνίζειν* da Esichio e da Suida e che viene spesso ripetuto anche dagli scolii di Pindaro, egualmente nel

---

[1]) Il passaggio inverso si nota invece probabilmente in *ἀμαυρός* = « oscuro, inglorioso » (cfr. Simon. fr. 1 Bgk, 4 *ἀμαυρώσει* = « oscurerà la gloria ») che in Soph. O. C. 182 *ἔπε' ὧδ' ἀμαυρῶ κώλῳ, πάτερ*, 1018 *ἀμαυρῷ φωτί*, 1639 *ψαύσας ἀμαυραῖς χερσίν* riferendosi costantemente ad Edipo non può non avere il valore di « cieco » (= « imbecillis » invece per il *Thes. l. gr.* I 2, 45 D).

[2]) Del resto anche nell'altro passo in cui Pindaro usa il verbo *τυφλοῦσθαι* (O. XII 9 *τῶν δὲ μελλόντων τετύφλωνται φραδαί*) può non esser del tutto improbabile che si abbia lo stesso significato traslato: infatti se *φραδή* vale « l'atto del conoscere » si avrà il significato normale (« gli occhi della nostra mente sono ciechi per la vista del futuro ») : ma se *φραδή* valesse « l'oggetto del conoscere » allora *τετύφλωνται* equivarrebbe a « sono oscure, invisibili, ignote ». Che è poi l' interpretazione degli scolii : v. *Sch. rec.* (Abel p. 380) *αἱ γνώσεις τῶν μελλόντων τετύφλωνται, ἀντὶ τοῦ ἀφανεῖς, ἄδηλοί εἰσι* ; *Sch. vet.* (Boeckh p. 263) *ἀπροόρατοί εἰσιν αἱ γνώσεις κτλ.*

nostro passo come in altri in cui il valore di *κνίζω* = «incito» è anche per loro indiscusso (cfr. p. es. scholl. ad N. V 32, O. VI 44, P. XI 23). Curioso è quindi p. es. il caso del Rumpel che seguendo la via comune è costretto nel suo lessico ad assegnare il nostro solo passo a un primo significato di *κνίζω* = «attero» e tutti gli altri (N. V 32 *ὀργὰν κνίζον αἰπεινοὶ λόγοι*, P. VIII 32 *μὴ κόρος ἐλθὼν κνίσῃ* (gli animi degli ascoltatori), O. VI 44 *κνιζομένα* (dal dolore), P. XI 23 *ἔκνισεν.... ὄρσαι χόλον*, P. X 60 *ἔκνιξ' ἔρως φρένας*, I. VI 50 *ἀδεῖα δ'ἔνδον νιν ἔκνιξεν χάρις*) a un diverso suo senso: «pungo, irrito, stimulo»! Ma una tale uniformità del senso di *κνίζω* = *ὀξύνω* non si trova soltanto in Pindaro, bensì in tutti gli altri autori che lo usano, come appare chiaramente a chi veda gli esempi riferiti nel *Thes. l. gr.* IV 1685-86 e che non occorrerà qui trascrivere [1]).

Questa indubbia determinazione del significato di *κνίζω* = «eccito» dà senz'altro il colpo di grazia a tutte le interpretazioni — del resto già anche altrimenti, vedemmo, difettose — che si basano su quello contrario: non rimane in piedi, si può dire, altro che quella del Fraccaroli [2]). Per controllarla, cercando di eliminarne le restanti difficoltà, e per verificare l'opportunità dell'inversione del Romagnoli, conviene ora esaminare il valore degli altri tre elementi che il passo offre: il *μόχθος*, le *δαπάναι* e l'*ἐλπίς* (a cui equivale, su per giù, per coloro che accettano questo nesso, [*ἐλπίδες* = *ἐλπίς* cfr. *Thes.* III 786 B] l'*ὄπις ἐλπίδων*).

Il *μόχθος* (o il *πόνος*) [3]) e la *δαπάνα* sono i due mezzi fondamentali onde il partecipante alle gare deve valersi per raggiungere la vittoria: il tenace ed abile sforzo fisico e la fastosa ricchezza dei preparativi. La connessione di questi due elementi (già notata p. es. dallo Hartung) è molto frequente in Pindaro: v. p. es. O. V 15 *αἰεὶ δ'ἀμφ' ἀρεταῖσι πόνος δαπάνα τε μάρναται πρὸς ἔργον κινδύνῳ κεκαλυμμένον*, I. I 42 *εἰ δ'ἀρετᾷ κατάκειται πᾶσαν ὀργάν, ἀμφότερον δαπάναις τε καὶ πόνοις*, I. VI 10 *εἰ γάρ τις ἀνθρώπων δαπάνᾳ τε χαρεὶς καὶ πόνῳ πράσσει θεοδμάτους ἀρετάς* ecc.

---

[1]) *Ἀμβλύνω* (o *ἀπαμβλύνω*) senz'altro, e non già un fantastico *κνίζω* equivalentegli usa Pindaro quando ha bisogno di un tale significato: cfr. P. I 82, *ἀπὸ γὰρ κόρος ἀμβλύνει αἰανὴς ταχεῖας ἐλπίδας* (qualunque poi sia qui il senso di *ἐλπίς*).

[2]) Prima del Fraccaroli si erano accorti del vero significato di *ἔκνισ'* lo Heyne, che però, come si è visto, non potè cavarne nulla, e Leop. Schmidt (*l. c.*) che, con una sua singolare interpretazione di *ὄπιν*, traduceva «so haben sie (le *δαπάναι*) doch nicht ihre Muthlosigkeit gereizt».

[3]) Per l'equivalenza di *μόχθος* a *πόνος* (che è la parola più precisa) in questo significato tecnico cfr. N. VII 16, N. V 48, O. VIII 7, O. X 93, I. I 145 e anche P. IX 31, fr. 172.

Col *πόνος* e con la *δαπάνα* si tende quindi all'*ἀρετά*, l'eccellenza personale suggellata dalla vittoria: e questa vittoria, sopratutto in quanto è accompagnata dal *μέλος*, dall' *ἀοιδά*, è soave restauratrice delle *δαπάναι* (P. V 106 *ἔχοντα Πυθωνόθεν τὸ καλλίνικον λυτήριον δαπανᾶν μέλος χαρίεν*) come lenitrice del *πόνος* (N. IV 1 *ἄριστος εὐφροσύνα πόνων κεκριμένων ἰατρός · αἱ δὲ σοφαὶ Μοισᾶν θύγατρες ἀοιδαὶ θέλξαν νιν ἁπτόμεναι*: cfr. — con *μόχθος* = *πόνος* — N. VII 16, N. V 48, O. VIII 7, O. X 93, I. I 45).

Che cosa significherebbe ora qui la *δαπάνα* che eccita l'*ἐλπίς*? È bensì l'inverso: l'*ἐλπίς* che provoca le *δαπάναι*, l' *ἐλπίς δάπανος φύσει* come, altrimenti, dice Tucidide (V 103). Questa *ἐλπίς* è per Pindaro il principio generatore dell'attività umana. Nella sua visione strettamente religiosa della vita non c'è posto per la volontà: ma questa si affievolisce in una incerta *ἐλπίς* la quale ha la forza di condurre verso un futuro già ferreamente determinato soltanto in quanto lo ignora. Unica attività possibile nell'uomo di fronte alla trascendenza del divino (e perciò, per intrinseca necessità, quanto mai oscillante e indefinibile nei suoi limiti), essa diventa una specie d'intermediaria fra terra e cielo, quasi una hoelderliniana Hoffnung «zwischen Sterblichen waltend und Himmelsmächten»: anzi, in intuizioni analoghe, si può immaginare essa stessa come una dea, come l'unica buona dea che abbia compassione dei mortali (Theogn. 1135-50 cfr. anche Hes. Op. 96). Ma Pindaro non arriva a questa personificazione: l' *ἐλπίς* rimane per lui una facoltà dello spirito, l'impulso principale dell'agire umano: *γλυκεῖά οἱ καρδίαν ἀτάλλοισα γηροτρόφος συναορεῖ ἐλπίς* [1]), *ἁ μάλιστα θνατῶν πολύστροφον γνώμαν κυβερνᾷ* (fr. 214). È essa che, col miraggio della vittoria, spinge gli atleti alle fatiche e alle spese e che, esaltata dai buoni esiti, si accresce ed eccita sempre più agli alti desiderî: *ὁ δὲ καλόν τι νέον λαχὼν ἀβρότατος ἐπι μεγάλας ἐξ ἐλπίδος πέταται ὑποπτέροις ἀνορέαις ἔχων κρέσσονα πλούτου μέριμναν* (P. VIII 88 cfr. Bacchyl. I d 26, IX 40 Blass). Se però l'*ἐλπίς* è vanamente grande, tendendo a ciò che non le è fissato dal destino, allora è empia e fallisce: *κενεᾶν δ'ἐλπίδων χαῦνον τέλος* (N. VIII 45: cfr. secondo le molto probabili integrazioni del Blass le *μεγάλαις ἐλπίσιν* in Bacchyl. XII 157). Viceversa, la troppo debole *ἐλπίς* non ha la forza di spingere l'uomo ad affrontare le prove: *ἐλπίδες δ'ὀκνηρότεραι γονέων παιδὸς βίαν ἔσχον ἐν Πυθῶνι πειρᾶσθαι καὶ Ὀλυμπίᾳ ἀέθλων* (N. XI 22) [2]).

---

[1]) Scrivere, come fa p. es. lo Schroeder, *'Ελπίς* con iniziale maiuscola significa non capire la differenza che c'è fra l'*'Ελπίς* di Teognide e l' *ἐλπίς* di Pindaro.

[2]) La divinità naturalmente, per la sua onnipotenza, è meno soggetta

È facile a questo punto notare come bene si accordino tra loro gli elementi del nostro passo: fatica e spese, eccitate dalla speranza [1]), producono la vittoria la cui fama non s'oscura. Non rimane che vedere come si possa adattare il testo a questa interpretazione.

La via più semplice sarebbe quella di cambiare *ὄπιν* in *ὄπις* [2]), facendo così il nesso *ὄπις ἐλπίδων* soggetto di *ἔκνισ'*. Allora *ὁπόσαι δαπάναι*, soggetto insieme di *τετύφλωται* e oggetto di *ἔκνισ'*, rappresenterebbe un esempio di prevalenza, nella fusione del nominativo e dell'accusativo in un pronome relativo unito col nome (*ὁπόσαι δαπάναι* = *αἱ δαπάναι ἅς*) del caso richiesto dalla proposizione principale. Regolarmente però è invece la relativa che prevale: converrebbe quindi mutare *ὁπόσαι δαπάναι* in *ὁπόσας δαπάνας*. [3]). La costruzione non sarebbe aliena all'uso di Pin-

---

alle incertezze dell'*ἐλπὶς*: essa può facilmente esaudire il suo desiderio: *θεὸς ἅπαν ἐπὶ ἐλπίδεσσι τέκμαρ ἀνύεται* (P. II 49), come può produrre effetti diversi dall'aspettazione: *τελεῖ δὲ θεῶν δύναμις καὶ τὰν παρ' ὅρκον καὶ παρ'ἐλπίδα κούφαν κτίσιν* (O. XIII 83); dove nel primo caso pare che l'*ἐλπίς* sia quella del nume stesso, mentre nel secondo quella degli uomini.

[1]) Nel nostro passo la connessione grammaticale intercorre solo tra l'*ἐλπίς* e le *δαπάναι*, ma quella ideale si estende naturalmente anche al *μόχθος*. Così altrove è citato soltanto l'uno o l'altro dei due elementi (p. es. *πόνος* P. V. 106, *δαπάναι* N. IV, 1) senza che ciò escluda la presenza di quello taciuto.

[2]) Per altre vie avevano già mutato *ὄπιν* in *ὄπις* lo HARTUNG (già veduto) e il PAUW (v. più oltre). Con questa mutazione (come del resto con l'altra che proporremo) si abolisce intanto lo schema pindarico, che è sempre bene ammettere il più raramente possibile, e che rimaneva come una delle difficoltà dell'interpretazione del Fraccaroli. Che con *τετύφλωται* riferentesi tanto a *μόχθος* quanto a *ὁπόσαι δαπάναι* si abbia lo schema pindarico, è una confusione del Cerrato: non si ha infatti qui (come nota il WILPERT, *op. cit.*, p. 8-9, cfr. p. 35) che un'influenza, sul verbo, del più vicino soggetto singolare: cfr. PIND., N. IV 33 *τὰ μακρὰ δ'ἐξενέπειν ἐρύκει με τεθμὸς ὥραί τ' ἐπειγόμεναι* O. I 95 *ἵνα ταχοτὰς ποδῶν ἐρίζεται ἀκμαί τ' ἰσχύος θρασύπονοι* (cfr. anche O. XIII, 6, P. X 4; HOM., A 255, H 386); CHARIT., X. 9 *ἠκούετο ποδῶν ψόφος καὶ κραυγαὶ γυναικῶν*, ecc.

[3]) Cfr. KÜHNER, *Ausf. Gramm. der Gr. Spr.*³ II 2, p. 417. Così prevale sull'accusativo il nominativo quando questo è normale nella relativa (p. es. THUC., I, 7 *ἔφερον γὰρ ἀλλήλους τε καὶ τῶι ἄλλων ὅσοι ὄντες οὐ θαλάσσιοι κάτω ᾤκουν* 84 *κράτιστον δὲ εἶναι ὅστις ἐν τοῖς ἀναγκαιοτάτοις παιδεύεται* cfr. V 35, 5 e 7, VIII 107, 2 ecc.; PLAT., *Crat.*, 396 *e ἐξευρόντες ὅστις τὰ τοιαῦτα δεινὸς καθαίρειν*; HOM. H 50, *Ξ* 75, *Ξ* 371, *ξ* 163 ecc.). Ecco una serie di esempi della costruz. che si ha con *ὁπόσας δαπάνας*: HOM. H 74 *τῶν νῦν ὅν τινα θυμὸς ἐμοὶ μαχέσασθαι ἀνώγει δεῦρ' ἴτω γ* 318 *ὅθεν οὐκ ἔλποιτό κε θυμῷ ἐλθέμεν ὅν τινα πρῶτον ἀποσφήλωσιν ἄελλαι θ* 204 *τῶν δ'ἄλλων ὅτινα κραδίη θυμός τε κελεύει δεῦρ'ἄγε πειρηθήτω ο* 395 *τῶν δ'ἄλλων ὅτινα κραδίη καὶ θυμὸς ἀνώγει εὐδέτω*

daro : v. P. V 34 *ἀλλὰ κρέμαται ὁπόσα χεριαρᾶν τεκτόνων δαίδαλ' ἄγων κτλ.* P. I 13 *ὅσσα δὲ μὴ πεφίληκε Ζεὺς ἀτύζονται* e (dove è ben chiaro il prevalere dell'accusativo della relativa) nella nostra stessa ode al v. 7 : *ποθεινὸν κλέος ἔπραξεν ὄντιν' ἀθρόοι στέφανοι χερσὶ νικάσαντ' ἀνέδησαν ἔθειραν.* Le modificazioni che si introdurrebbero nel testo sarebbero, come si vede, lievissime, e facilmente spiegabile il modo della corruzione : l'amanuense, sentendo giustamente *ὁπόσας δαπάνας* come secondo soggetto di *τετύφλωται* (dopo *μόχθος*), e data la lievissima differenza grafica fra C e I, avrebbe letto e scritto senz'altro *ὁπόσαι δαπάναι*, dopo di che, divenuto inopportuno un secondo nominativo e occorrendo invece un accusativo oggetto di *ἔκνισ'*, avrebbe trasformato *ὄπις* in *ὄπιν*. Il passo quindi, ricostituito con la mutazione di tre sole lettere nella forma *οὔτοι τετύφλωται μακρὸς μόχθος ἀνδρῶν οὐδ' ὁπόσας δαπάνας ἐλπίδων ἔκνισ' ὄπις*, verrebbe ad avere il chiaro significato « non è oscurata nell'oblìo la lunga fatica degli uomini [1]) né quelle spese che la cura delle speranze eccitò ».

Rimane però intatto, con questa lezione, quel nesso *ὄπις ἐλπίδων* fin qui non discusso e fatto equivalere, secondo la spiegazione comune, quasi come una perifrasi (« il pensiero, la cura delle speranze ») a *ἐλπίδες, ἐλπίς*. Questo nesso invece non regge all'esame che su di esso si eserciti per indagarne il preciso significato. La non comune parola *ὄπις*, unita quasi sempre con un genitivo, vale fondamentalmente « cura », « pensiero », *ἐπιστροφή*. Come genitivo soggettivo le si unisce *θεῶν* (o un suo equivalente, *ἀθανάτων* Hes. Op. 706, o il nome proprio di un Dio, *Ἑρμέω* Theocr. XXV 4) e il significato generale di « pensiero che gli dèi hanno (degli uomini) » (che deve essere conservato, nel suo buon senso, in Pind. P. VIII 74) si trasforma in quello tecnico di « punitrice vendetta degli dèi, nemesi (Hom. *ν* 215 *οὐκ ὄπιδα τρομέουσι θεῶν* cfr. *φ*. 28, Hes. Op. 185, 249) conservandosi

---

*ἐξελθών* Soph. *Ai.* 1044 *τίς δ'ἐστὶν ὄντιν' ἄνδρα προσλεύσσεις στρατοῦ ; Antig.* 1156 *οὐκ ἔσθ' ὁποῖον στάντ' ἂν ἀνθρώπου βίον οὔτ' αἰνέσαιμ' ἂν οὔτε μεμψαίμην ποτέ* Herodot. I 44, *ὅτι μιν ἀπέκτεινε τὸν αὐτὸς φόνου ἐκάθηρε* Plat. *Phaedo* 113 *b οὗτος δ'ἐστὶν ὃν ἐπονομάζουσιν Πυριφλεγέθοντα ; Alc. I* 121 *e τὸν παῖδα παραλαμβάνουσι οὓς ἐκεῖνοι βασιλείους παιδαγωγοὺς ὀνομάζουσι Alc. II*, 140 *b διαφέρειν δέ φασιν οὓς δὴ καλοῦμεν ἰατροὺς τὴν ἀπεργασίαν αὐτῶν Charm.* 172 *a τοῦτ' ἔχει ἀγαθὸν ἣν νῦν εὑρίσκομεν σωφροσύνην οὖσαν Lysis* 212 *d οὐδ' ἄρα φίλιπποί εἰσὶ οὓς ἂν οἱ ἵπποι μὴ ἀντιφιλῶσι Protag*, 355 *d οὐ γὰρ ἂν ἐξημάρτανεν ὃν φαμεν ἥττω εἶναι τῶν ἡδονῶν* cfr. anc. Thuc. VIII 87, 5, Plat. *Meno* 85 *b* in fine, 91 *b* in fine, ecc.

[1]) Non credo che *ἀνδρῶν* sia da interpretare « di questi uomini, di costoro » (= Cleonicidi) : bensì dall'esempio dei Cleonicidi Pindaro passa a una sentenza d'ordine generale, predicendo la vittoria e la fama a tutti quei degni uomini (*ἄνδρες*) che vi avranno mirato con indefessa tenacia e liberalità.

poi come tale anche quando ὄπις non è accompagnata da alcun genitivo (Hom. ξ 88 ὄπιδος...δέος, cfr. Hes. Theog. 223). Con θεῶν invece come genitivo oggettivo ὄπις diviene la «reverenza (che gli uomini hanno) verso gli dèi» (Triphiod. 598 οὐδὲ θεῶν ὄπιν εἶχον cfr. Herodot. VIII 143, IX 76; onde la locuzione θεῶν ὀπιζόμενος Theogn. 734, cfr. 1148 o assolutamente ὀπιζομένων Pind. I. III 5); e con tale significato di «sacro rispetto, reverenza dovuta a cosa veneranda» può ὄπις esser seguito da altri genitivi oggettivi (πολιοῖο γενείου Mosch. IV 117, ξένων Pind. O. II 6) [1]. Nel nesso ὄπις ἐλπίδων si dovrebbe quindi avere il senso di «religiosa reverenza verso le proprie speranze», che sarebbe ridicolo: e voler ristabilire qui per ὄπις il significato originario e generale (non mai attestato come vigente, se pure storicamente ricostruibile) di «cura, pensiero», per ottenerne il lambiccatissimo significato «il riguardo che si ha verso le proprie speranze, il desiderio di tradurle in realtà» sarebbe tanto strano e forzato quanto poco opportuno. Ciò che eccita l'attività dell'atleta dev'essere qui senz'altro l'energico stato passionale dell' ἐλπίς — di cui s' è visto il valore — e non già un riflesso pensiero di quella: dovendo cioè essere ἐλπίς al genitivo, questo dovrà essere sicuramente soggettivo, e il corrispondente nominativo non potrà indicare altro che la stessa azione eccitatrice di lei, come «il comando, il richiamo, la voce» della speranza.

Cosicchè io credo che il vocabolo ὄπις sia qui davvero insostenibile e che la forma ὄπιν sia provenuta da un originario *ΟΙΠΙ*, che sarà poi sicuramente quell' ὀπί risultante dalla prima parte dello scolio come la lezione di Aristarco [2]) e che dalle stesse parole dello scoliaste appare come la

---

[1]) C' è tutta una serie (a cominciare del resto dal τὴν τῶν ἐλπίδων ὄπιν = τὸ μέλλον ὀπίσω ἔσεσθαι dello scoliaste e a finire con lo «zèle» del Puech) di più o meno fantastiche interpretazioni di ὄπις. Quella dello Heyne (ὄπις = la «memoria», o di Pindaro o del pubblico), dello Hartung (ὄπις = ἀπόλαυσις, Vergeltung), del Bury (ὄπις = the view of their piety) son già note. Per il Dissen ὄπις equivale senz'altro a «studium rei athleticae». Leop. Schmidt (*l. c.*), la interpreta come «Muthlosigeit, Aengstlichkeit», cioè lo «scoramento» proveniente dal timore della sconfitta. Per il Mezger (*l. c.*) ὄπις ἐλπίδων è invece «das Festhalten an ihren Hoffnungen». Infine il bizzarro Pauw (*Notae in Pindari O. P. N. I.*, 1747, p. 362) interpretava ὄπις (così scrivendo invece di ὄπιν) come φθόνος, «vindicta» (ma non già degli dèi, bensì dei nemici invidiosi!): «neque sumptus, quos fecerunt ingentes spebus suis, ut victorias reportarent, abrasit aut vellicavit vindicta = inimicorum odium, lingua maledica».

[2]) L'unico modo del resto di dare all' ἔκνισ (α) ὀπί di Aristarco un senso non assurdo o ridicolo com' è quello che lo scoliaste gli attribuisce o pare attribuirgli («non laesi voce, immo celebravi») sarebbe quello di leggere il

forma primitiva a cui poi si aggiunse un *ν* quando, smarrita la conoscenza della genuina interpretazione, se ne andarono escogitando altre. *ὀπὶ ἐλπίδων* è allora un dativo d'agente, « dalla voce della speranza » : e per ricostituire il passo, lasciando immutato *ὁπόσαι δαπάναι*, occorrerà semplicemente cambiare l'*ἔκνισ'* (*ἔκνιξ'* o *ἔκνιζ'* dei mss.) in *κνίσθεν* (= *ἐκνίσθησαν*). Di questo originario aoristo passivo è forse una traccia quell' incomprensibile *ἐλυπήθην* (B, *ἐλυπήθη* D) dello scoliaste che l'Abel, seguendo una dubitosa proposta del Bergk, mutò senz'altro in *ἐλύπησα* ; o, in ogni modo, esso può valere come esempio della possibilità di un'analoga (inversa) trasformazione nel testo pindarico. La quale del resto anche di per sè si può spiegare abbastanza facilmente : lo *κνίσθεν*, per un amanuense che non ne afferrò il senso passivo e che forse scriveva sotto dettatura, si mutò in *κνίζεν* o *κνίξεν*, onde, con l'aggiunta dell'aumento e la conseguente elisione (per ristabilire in qualche modo la lunghezza, se non il metro, del verso) della finale *εν*, si ebbe l' *ἔκνιζ'* o *ἔκνιξ'* dei codici [1]).

Con la restituzione quindi di *κνίσθεν* e di *ὀπί* si ottengono la lezione e l' interpretazione che a me paiono in definitiva preferibili : *οὗτοι τετύφλωται μακρὸς μόχθος ἀνδρῶν οὐδ' ὁπόσαι δαπάναι ἐλπίδων κνίσθεν ὀπί* : « non è oscurata nell'oblio [= vittoriosa, risplende di gloria] la lunga fatica degli uomini, nè quelle tante spese che furono eccitate dalla voce della speranza ! ».

GUIDO CALOGERO.

*Roma, luglio* 1924.

---

passo nel modo prima proposto sostituendo *ἔκνισ(α) ὀπί* a *ἔκνισ' ὄπις : οὔ τ μ.μ.α.οὐ. ὁπόσας δαπάνας ἐλπίδων ἔκνισ' ὀπί* = « non è oscurata nell'oblio la lunga fatica degli uomini nè quella liberalità che io provocai (alluderebbe a I, VI, 10 sqq ?) con la voce della speranza cioè « parlando la voce della speranza ». Una traccia di tale interpretazione potrebbe essere la lezione (non però ammessa dal metro) *ἐλπίζων* (« che, fiducioso, eccitai con la mia voce ») offerta da un codice contenente una « retractatio » della *διόρθωσις* di Demetrio Triclinio (il ms. *è* di TY. MOMMSEN : cfr. la sua *ed. maior*, p. XXXIII e 421).

[1]) Il complemento d'agente di *κνίζομαι* può trovarsi al genitivo (THEOCR. IV 59 *τᾶς ποκ' ἐκνίσθη*) ma anche benissimo al dativo (PLUT., *de profect. in virtute* 84 *e ζηλοτυπίᾳ κνιζόμενος*). Per la mancanza d'aumento di fronte a voci di *κνίζω* in *Pindaro* cfr. N. V, 32 *κνίζον* : per l'uso di *ὀπί* v. N. III 68, VII 84 cfr. *ὄπα* P. X 6, 56, N. III 5 ; *ὀπὸς* P. IV, 283). Chi poi preferisse tuttavia *ὄπις ἐλπίδων* a *ὄψ ἐλπίδων*, e non accettasse d'altra parte l'*ὁπόσας δαπάνας* proposto innanzi, potrebbe anche scrivere, in luogo di *ὀπί*, *ὄπι* (= *ὄπιθι* : cfr. l' *ὄπι* di alcuni mss. seguiti dallo Hermann in O. II 6, e altri esempi analoghi in KÜHNER, *Ausf. Gr. d. gr. Spr.*³ I 1, p. 422).

# PHIDYLE

*Alla memoria del caro bambino Mario Quaglia.*

[Il Traduttore].

« Fonte Bandusia, che già coi gelidi rivi e col roco
murmure, il venosino fonte sembrasti ridarmi,
che mi dischiudi innanzi, dal solo tuo nome evocate,
l'acque lontane e le forre di Banzia e il fecondo Forento:
come spossato ritorno, con quanto piacere rivedo
le tue grotte, e te stessa, che all'ombra, tra i lecci, serpeggi,
scintillando di vari colori da un alto zampillo!
Io ti rivedo alla fine, o campo! m' è lecito alfine,
lunge dal caldo e da Giano, godere in un dolce ritiro!
Mecenate, io dicevo di star cinque giorni in campagna:
o buono, e vi starò per ben cinque mesi, da ingrato!
Perdona; e tra i querceti del verde Lucrètile, lascia
ch' io me ne vada lento a cogliere prune e corniole,
ch' io salga, con i miei tre libri, al tempietto in rovina!
Se in Arellio m' imbatta, lo turberò, da burlone,
vaticinando di guerre oppur del pugnante Fraàte:
perchè, chi con i Numi bàzzica, è giusto che sappia!
o, mentre bevo al fuoco, Cervio mi svaghi le orecchie
col topo ricco in ansia, col topo misero in pace!
Salve, o mia piccola casa, salvete, o dintorni: e voi pure,
acque della Bandusia garrula, fatemi festa! ».
Ciò pensando, ei destina all'ara il capretto del voto.
Già tintinnavan per tutta la valle campani di greggi,
e la tua ripa, o Digenza, di qualche belato echeggiava,
quando il cisposo Flacco, a caso, stringendo gli occhi,
vide avanzare con lenti passi, dall' ima sua casa,
verso la fonte, una nota figura di vergine: e il braccio
liscio, sorregge arcuato la brocca posata sul capo.
Ecco, s'affretta: e sbattuta ai ginocchi, le fruscia la veste.
Pallido il volto, del terreo pallor dell'oliva acerbigna,
sembrano le due pupille bacche d'alloro, e la bocca
una mela granata dalla corteccia fenduta.

Aureo spillone trapassa i negri capelli, e li regge:
ambo le orecchie le splendono di tremolanti orecchini.
Or, come innanzi gli stette soffusa del fuoco del sole
morituro, e, posata la brocca, la man gli baciò,
al sorridente poeta essa così si rivolse:
« Oh! finalmente sei qui! Stai bene? Ma quanto hai tardato!
I mietitori, con quale clamor t' invocavano, padre!
Forse per una pianta doveva soffrire il tuo sdegno
il borgo, e l' innocente Mandèla scontare le colpe
d'un tronco rovesciato?... Alfine rivedi i tuoi campi,
o padrone, e la villa, e, — come la chiami? — la fonte! »
« Certo, sto bene! — rispose allora il poeta: — in campagna,
ci sto di cuore: e sano qui tu mi vedi, o Fircellia!
T'amino i numi: ma tu, come stai? Sempre bene? E che chiedo,
se la tua faccia lo dice?... L'uva già invaia fra i vari
tralci, e l'autunno già macchia i libici pomi di rosso:
Dunque, quand' è, Primilla, che celebrerem le tue nozze? »
Arrossì la fanciulla, e insieme la fronte abbassò:
« Basta di questo! — diss'ella: — Tu scherzi! In qual modo potrei?
Se, padron mio, non fa l'anno che noi seppellimmo mammina!... »
« Ciò m'addolora! Anzitutto, essa era casta! Era parca,
pia, sempre all'opera in casa, data al lavor della lana,
usa a confondersi il men che poteva con donne ciarliere!... »
« Ora, per vero.... È vecchio il babbo, e i fanciulli, piccini!
Uno soltanto, Primillo, è buono, quand'èrpica il babbo,
a stimolar gli anelanti bovi, a condurli alla vasca,
ad aiutare con l'opera propria il lavor di chi ronca!...
Ma la famiglia e le poche cosuccie, a chi tocca curarle?
Chi, nel mastello, mi calca i panni coi piè, chi li lava?
Chi mi sciorina a seccare le vesti per bene incretate?
Chè, con la tunica linda, il babbo, e ciascun dei fratelli,
possa, nei dì di festa, mostrarsi nel borgo di Varia!...
Poi, c' è che l'ago bisogna tenerlo pur sempre tra mano:
or c' è bisogno di toppe, or di cucire! Il giubbone
vecchio è ragnato: io rammendo! Le scarpe son rotte: le aggiusto!
Tutti mi chiaman: — Su, figlia! — Senti, fanciulla! — Ehi, sorella! —
Certo, io credo che occorra bere ed insieme soffiare!
Desta pur mo', con lo staccio c' è da squassar la farina;
c' è da strizzar col pestello l'aglio, e c' è pur da tritare
l'appio e la ruta, perchè il vecchio, posata un momento

la falce e steso all'ombra, quando, nel sol sitibondo,
sgrígiolan ròridi i prati, sbrícioli il buono schizzotto:
e più tardi, già stanco, mangi la torta di ségale,
mentre rumina il toro guardando i bei campi assolati,
e il cucúlo invisibile scande il suo canto continuo!
Poi, come torni alfine, nel vespero già rosseggiante,
ei nella casa aspiri l'aria odorosa col naso,
e borbotti, contento del cibo, e si segga alla mensa!
Che la mia mensa non manchi, allor, delle olive cadute!
Perchè, in quanto alle verdi, non mancano certo: ed un orcio
le conserva pigiate, e le ammorbidisce l'aceto
fragrante di finocchio oppur di lentischio!... E non manchi
nemmen dei fichi, allora, ch'io stessa raccolgo e conservo,
dentro un antico orciòlo spalmato di tèpida morchia!
Nè le manchi il di più, a volte: o le torte spruzzate
di rosolaccio, o, dolce sapore, focaccie e ciambelle!
Queste, però, le darò nei pranzi solenni, di solito:
quelle, quando, tra bionde spighe, si spargono i mieti-
tori in gran numero, e molti falcetti discendon sui gambi,
quando c'è da trebbiare, con stridula tregghia, il copioso
farro!... Per Càstore! E allora sì, che si lodan le olive,
sì, che la salsa d'acciughe!... Invece, nei giorni di festa,
fumi la pinza di grano da me pasticciata, e i bambini,
bramino insieme, a bocca aperta, il catino sonante!
Nè tuttavia si dovrà lasciar che la mangino tutta,
i bambini, la pinza! Son io che deludo i già sazi,
e metto via gli avanzi per lo spuntino del babbo,
o per chetar con qualcosa, di notte, un bambino ammalato
Ogni provvista, però, non deve lasciar la dispensa,
così che in un dì solo, con l'ova, spariscano il miele,
il vin melato, il cacio e il sale: perchè la massaia
proprio a modo, risparmia quanto più può dei suoi beni!
Chi, nelle feste, scialacqua, stenta nei dì di lavoro!»
«Phidyle!» (1) disse, allora, Flacco, ma quasi a se stesso.
Tosto levò su di lui Primilla lo sguardo, nè osando
oltre parlare, accostò la brocca al lucente zampillo.
L'acqua cadeva, assorbita, ròca, dal vaso sonoro.
Quinto gridò: «Per Pollùce! Ben tu descrivi, o Primilla,

(1) Parcula.

grandi pensieri, e fatiche, ed una ragazza per bene!
Tu, non all'alba siedi, al vespero, tu, non riposi! »
« Padre, gli disse guardandolo, allor, la fanciulla: nell'ago,
bene tu infili il filo! A me, che qui vengo alla fonte,
spesso l'allodola canta: a me, che dal fonte ritorno,
sfiora la rondine il capo! Nemmeno la notte profonda,
mette un termine al mio lavoro: poichè, nella tarda
luce d'un tremulo lume, ho pur da prillare la lana!
Lo spettro di Vacuna allor m'atterrisce, e la nenia
querula del barbagianni dal buio tempietto deserto!... »
« Giove aiuta chi fa! — le disse il padrone: ed allegra!
Sei nella grazia dei Numi! Qui l'abbondanza ti versa
doni dal corno pieno! Forse, dal solco profondo,
il campicel non profuse le messi per te? Ma la vigna,
non ti promette forse la buona speranza del mosto? »
Ben non aveva, la vergine, presa per anco la brocca,
che la ripose in terra, e disse: « Che Giove t'ascolti!... »
Quindi si lagna di tante disgrazie: e qualcosa d'amaro,
mentre si sfoga, le trema in gola e nell'orlo degli occhi!
E dice, che la vacca non le sta bene; ma quello
che le duol più di tutto, è che perfino da lei
storni lo sguardo, e non prenda, con avida bocca, le frasche
Invano essa le porge, ne la mangiatoia di legno,
spoglie di biscie tritate con erbe e serpillo ed ulpiglio!
Quindi ella piange la veste miseramente bucata
nella cassa ben unta, e teme le tarme nascoste!
Come parlar di forcelle messe al coperto nel tempo
fosco, e nel tempo sereno, poi, ritrovate già guaste?
Come, del grano granito che or ora frustrò la speranza?
Ahi! che il crivello lieve gettava per aria le ariste,
e la loppa irridea, svolando per aria, il padrone!...
Quindi essa accusa la luna, e piange le immobili e mute
uova, che mésse a cova, non in un tempo non proprio,
quando la luna nel suo languido giro invecchiava,
pur, da nemmeno un becco, furono, ahimè! perforate!...
Quindi il malore del bimbo, e l'umida fronte in sudore,
e, talvolta, essa narra le nari rapprese di nero
sangue, e il fastidio del cibo sputato dal labbro, e la febbre,
e, coi suoi lunghi vagiti, la lamentevole notte!...
« Or, per lo meno, il calore risparmi le olive pendenti,

ora, le viti feconde non sian dalla grandine offese!
Forse furono vane le lievi corone che appesi
per rito al focolare? le spighe novelle, son forse
respinte, oggi, dai Numi? Non voglio, per questo, mancare,
Ho qualche gruzzolo a parte, e sì! messo insieme filando
lana di notte: e vi aggiunsi la messe da me spigolata,
molto penando in quell'opra, nei solchi d'Arellio sì ricco!
E comprerò sull'Albano monte, un giovenco, che ucciso
mi renderà più propizi e Cerere e Cero ed i Lari!... »
Essa, frattanto, calma, gravava dell'urna le chiome.
Flacco le disse: « Il vitello, lascia che cresca fra l'erbe
d'Alba, o fanciulla! che nutra, l'Algido freddo, gli agnelli!
Tu placherai con sale, e farro, gli avversi penati!
Non il calor morderà le olive, non péste saranno
dalla gragnuola le viti, nè i piccoli avran la malaria,
sol che tu innalzi le mani supine alla luna nascente!... »
Torna oramai verso casa Primilla, e già l'ombra nasconde
Ustica in giù! Della luna nuova rifulgono l'auree
corna sull'alto Lucrètile, come se un'unghia incidesse
leggera il cielo: l'aurea Digenza dischiude la valle,
l'ombre, proprie del giorno, osan mostrarsi di notte!
Quindi il poeta, avanzando pian piano fra sprocchi e tuguri,
scorge chiara la vergine, dentro la candida luce.
Tutta risuona la negra casa d'un gemito lungo:
alte essa tiene le mani, la faccia tien alta nel cielo,
muta accogliendo il diffuso chiaror sulle palme e sul volto!

Dai « Carmina » di Giovanni Pascoli.
Versione di EDOARDO CREMA.

## NOTE

Per l'ispirazione, si consulti l'ode XXIII del lib. III di Orazio; per il monologo con cui il poemetto si inizia, le *Satire*: II 6 — II 3 —; le *Epistole* I 6 — I 7; I 12; le *Odi* I 24 — II 2 — III 8.

Per gli occhi di Orazio, le *Satire* I 5; per l'albero caduto, le *Odi*: II 13, II 17, III 4, III 8; per Mandèla, le *Epistole* I 18.

Per il modo di lavare i panni e di conservare le olive, si consulti CATONE, *De agri cultura* CXLIII, VII, CXVII; e così lo si consulti per i fichi, per la « scriblita », per il « savillum » e il « libum »: LXXXXVIIII, LXXVIII, LXXXIII, LXXXIIII, LXXV.

Per quanto riguarda le uova, si consulti COLUMELLA VIII, 5.

# IL MITO DI CADMO

[Dalle *Metamorfosi* di Ovidio, III 7-130]

Cadmo, fuggendo ramingo la patria e lo sdegno paterno,
Va supplichevole al tempio di Febo e domanda che luogo
Debba abitare. E l'oracolo pitio così gli rispose:
— Nella campagna deserta verrà verso te una giovenca
Mai non soggetta all'aratro ricurvo né tocca dal giogo.
Séguila, mentre ti scòrge, e su l'erba, dov'essa si posa,
Una città costruisci, cui nome porrai di Beozia —.
Come d'Agenore il figlio discese dall'antro castalio,
Vide che senza custode veniva una lenta giovenca,
Che non aveva sul collo segnata l'impronta del giogo.
Lento la segue da presso e ricalcane l'orme adorando
Silenzioso il dio Febo, che gli consigliò quel cammino.
Già del Cefiso avea i guadi trascorsi e di Pànope i campi,
Quando risté la giovenca, che al cielo levando la fronte
Di belle corna cospicua mandò dei muggiti nell'aria.
E, poiché indietro volgendosi, vide i compagni seguaci,
Si coricò su la morbida terra stendendovi il fianco.
Cadmo ringrazia baciando quel suolo straniero, e a quei monti
Manda saluti e a quei campi, che mai non aveva veduti.
Stando per sacrificare al Saturnio, comanda agli amici
Che dalle vive sorgenti s'attingano l'acque lustrali.
C'era un'antica foresta non tocca da scure e nel mezzo
Una spelonca foltissima di ramoscelli e di verghe,
Che con petrigna compagine un umile speco inarcava
D'acque inesauste fecondo, nel quale il serpente di Marte
Eravi dentro nascosto, lucente di creste dorate:
Ha di veleno rigonfie le membra e gli sguardi di fuoco
Con nella bocca tre file di denti e tre lingue vibranti.
Come i compagni di Cadmo toccarono quel bosco sacro
Coi piedi infausti e la secchia sonò percotendo nell'onda,
Sporse lo scuro dragone dall'antro lunghissimo il capo
Orribilmente fischiando. Cascarono loro di mano
L'urne e improvviso terrore sorprese le membra stupite,
S'irrigidirono i polsi. Con nodi volubili l'angue

Torce le spire squamose, di salto piegandosi in archi;
E, piú di mezzo diritto nell'aria leggera, dall'alto
Domina tutta la selva col guardo, tant' è corpulento
Quanto, se bene l'osservi, la serpe tra l'Orse gemelle.
Salta di colpo su i tirii compagni di Cadmo o che i dardi
O che la fuga preparino o stiano perplessi e sgomenti,
Gli uni uccidendo coi morsi, con spire lunghissime gli altri
O col pestifero fiato, ch'esala veleno di morte.
Erano piccole l'ombre pel sole già altissimo quando
Cadmo stupí dell' indugio e si diede a cercare i compagni.
Era vestito di pelle scoiata di fiero leone;
Un giavellotto e una lancia portava di ferro splendente
E, d'ogni freccia migliore, avea l'animo dentro nel petto.
Com'egli entrò nella selva, vedendo i cadaveri e sopra
Vittorioso il serpente vastissimo che con la lingua
Lorda di sangue leccava le tristi ferite: — O miei fidi
Morti, esclamò, di voi vindice sono o con voi io perisco. —
Cosí dicendo levò con la destra un enorme macigno
E lo tirò con fatica. Sarebbero scosse a quell'urto
Mura con torri, ma il drago saldissimo stiè, non ferito.
Dalla corazza di squame protetto respinse con l'atra
Pelle durissima i validi colpi, ma non anche il dardo,
Che si fermò configgendosi nella flessibile spina,
Dentro nei fianchi. Il serpente feroce del colpo si volse
Dietro torcendo alla schiena la testa e, guardando la piaga,
Morse l'astile del dardo e, poiché con suprema fatica
E con violenza grandissima l'ebbe crollato, lo trasse
Via dalla schiena, ma il ferro restò dentro l'ossa confitto.
Poiché alla solita rabbia s'aggiunse la nuova cagione,
Gl' inturgidirono al collo ricolme le vene e biancastra
Schiuma si sparse dattorno su quella pestifera bocca:
Suona di squame la terra strisciata, e dell'alito negro,
Che dalla bocca infernale vien fuori, s'appestano l'aure.
Ora raggruppasi il mostro con spire che inarcano immense,
Ora s' inalbera piú di lunghissima trave diritto,
Ora con impeto vasto, qual fiume ingrossato di piogge,
Scorre atterrando col petto la selva, che il passo contrasta.
Cadmo, arretrandosi lento, sostiene gli assalti del serpe
Con la ferina sua pelle e ritarda la bocca incalzante
Con l'asta tesa. La bestia s' infuria menando dei colpi

Vani nel rigido ferro, che morde infiggendovi i denti.
Dal velenoso palato già il sangue schizzando tingeva
L'erba di rosso, benché la ferita non fosse profonda,
Ché ritraendo il serpente la testa sfuggiva dai colpi
Sí che cedendo impediva che si dilatasse la piaga
E che di piú penetrasse; finché l'Agenòride il ferro,
Sempre incalzandolo, tutto gl' immerse fin dentro la gola.
Mentre da tergo s'oppose al dragon, che cedeva, una quercia:
Cosí con l'albero insieme trafitto dell'angue fu il capo.
A tanto peso la quercia curvossi e gemettene il tronco
Forte, perché flagellato dall'ultima coda del mostro.
Mentre considera Cadmo del vinto nemico la mole,
Voce, s'udí all' improvviso — né donde venisse si seppe —,
Che cosí disse: — Agenòride, per che l'ucciso serpente
Guardi? Tu pure converso in serpente sarai contemplato —.
Trepido dallo spavento smarrí con la mente il colore
Cadmo e dal gelo le chiome gli si rizzarono in capo.
Ma ecco, scendendo dal cielo per l'aria, Minerva ecco viene,
Che lo protegge, e di porre comandagli i denti del serpe
Sotto le zolle, onde crescere deve una gente futura.
Cadmo obbedisce: col vomere preme solcando la terra,
Entro vi semina i denti, di popolo germi mortali.
Ecco, incredibile a dirsi, si muovono tosto le glebe:
Prime le punte dell'aste s'affacciano fuori dei solchi,
Poscia gli elmetti sul capo, che crollano i coni dipinti;
Gli omeri, il petto e le braccia si mostrano gravi di dardi:
Cresce dal suolo una mèsse d'eroi con gli scudi imbracciati.
Cosí di festa ai teatri, allorquando s' inalza il sipario,
Vengono su le figure e da prima si vedono i volti,
Poi le persone, che lente e continue si svolgono intere,
Finché su l'orlo del palco si fermano ritte su i piedi.
Cadmo atterrito dai nuovi nemici impugnava la spada:
Ma uno di quei che la terra produsse — Non prendere l'armi,
Grida, né tu ti frammettere in mezzo alle guerre civili! —
Cosí dicendo, brandisce la spada e trafigge un fratello
Nato dal suolo e poi cade lui pure colpito di dardo:
Anche quest'altro, che morte gli diede, non visse piú oltre,
Tosto esalando quell'aure, che aveva testé respirate.
Cosí tra loro combattono tutti furiosi i fratelli
Pur ora nati, cadendo per terra con mutue ferite.

Ormai quei giovani, ch'ebbero spazio sí breve di vita,
Calda la terra materna battevan col petto cruento,
Cinque restando superstiti, l'uno de' quali Echione.
Questi gittò l'armi al suolo, seguendo il consiglio d'Atena :
Chiese e concesse ai fratelli promessa di pace sincera.
Ebbe compagni nell'opera l'ospire tirio costoro
Quando secondo l'oracolo eresse la rocca cadmèa.

Trad. FERRUCCIO BERNINI.

---

# RECENSIONI

CHRISTIAN JENSEN, *Philodemos über die Gedichte fünftes Buch*, Berlin, Weidmann, 1923.

Di Filodemo il Jensen ha pubblicato di recente il quinto libro del *περὶ ποιημάτων*. Chi conosce i papiri di Ercolano capisce quanta fatica e quanto acume siano necessari per interpretarli leggerli e pubblicarli ; sono difficoltà di scrittura, di stile e d' interpretazione per le quali occorrono buoni occhi, solida preparazione e competenza altrettanto solida in un campo ove è facile sbagliare, dato il ginepraio di notizie di cui Filodemo costantemente infarcisce ogni sua opera in uno stile poco simpatico. Già nel 1918 il Jensen aveva pubblicato nelle *Abhandlungen der Preuss. Akad. Wiss.* una sua ricerca su *Neoptolemos und Horaz*, giungendo a risultati concreti è portando luce sulla fonte dell'*ars poetica* di Orazio, di cui già prima avevamo sentore attraverso una notiziola di Porfirione. Ora qui, nei resti del quinto libro, leggiamo non solo di Neottolemo di Parion ma anche di Aristone Chiota e di Cratete di Pergamo.

Di Neottolemo di Parion, fiorito intorno al 260, Filodemo parla nelle colonne I-VIII e X-XIII. Egli divideva la poetica in *ποίησις*, *ποίημα* e *ποιητής*. Comprendendo nella prima categoria la *ὑπόθεσις* cioè il contenuto, nella seconda la *σύνθεσις* cioè lo stile o la forma, nella terza la *τέχνη*. In altri termini contenuto e forma, concetto che risale ad Aristotele, debbono essere armonizzate dalla tecnica e dalla capacità (*δύναμις*) del *ποιητής*.

Tecnica e capacità sono ambedue necessarie giacchè per raggiungere un perfetto ideale poetico l'educazione esteriore del poeta deve giovarsi dell'educazione interna dei suoi propri sentimenti, cioè della sua stessa *φύσις*.

La *ὑπόθεσις* corrisponde alla *res* di Orazio, la *σύνθεσις* alla *facundia* ; come Orazio, Neottolemo sostiene che compito del poeta deve esser quello di rappresentarci vivamente la realtà senza tener conto del mito ; di esser breve ed espressivo ; di esser capace di agire sui sentimenti degli uditori o dei lettori (*ψυχαγωγία*), di essere armonico e compiuto.

Aristone di Chio, naturalmente, come stoico parte da un punto di vista morale e distingue la *buona poesia* dalla *nè buona nè cattiva*, e dalla *cattiva*. Perciò, sempre riferendosi ad un criterio etico, Aristone afferma che « la poesia la quale non ha nè buona composizione nè buon contenuto, non è nè buona nè cattiva » ; che la poesia che ha buon contenuto ma cattiva composizione è cattiva ed una cattiva composizione basta a rendere cattiva una poesia » e finalmente che « tutto ciò che è contrario alle *τέχναι* è cattivo anche quando esibisce una buona composizione ». Notevole è anche questa altra sua affermazione sulla poesia lirica là dove dice che le poesie liriche sono simili alle pitture poichè in queste come in quelle tutto dipende dalla naturale educazione artistica dello spettatore o dell'uditore. Aristone come Antistene è lungi dal far di Omero il maestro di ogni arte e di ogni scienza come pur sostennero Zenone Cleante, e Crisippo ; egli lo considera con Archiloco utile solo come *καταχρηστικῶς σπουδαῖος* nello stesso senso per cui Antistene ne faceva un maestro *περὶ ἀρετῆς καὶ κακίας*.

Cratete di Pergamo, indipendentemente dall'originaria tradizione stoica, divide anche lui come Neottolemo la poetica in *ποίημα*, *ποίησις* e *ποιητής* derivando però tal suddivisione da un Andromenide, che noi prima conoscevamo soltanto a traverso una glossa di Esichio. Anche lui parla di *ψυχαγωγία* e considera gli *ἔπη* come un mezzo per raggiungerla ; ma la poesia è arte che ha da fare con le parole, epperò compito del poeta è per l'appunto l'adoperare le parole secondo determinate regole. Da tal concetto risulta la *κρίσις τῶν σπουδαίων ποιημάτων* della quale è però capace il saggio soltanto, quegli cioè che non si lascia ingannare dal suono delle parole.

Come si comporta Filodemo contro queste tre diverse teorie ? Egli le combatte tutte approvando in parte le vedute di Neottolemo, rifiutando recisamente le altre due. Egli non separa il contenuto dalla forma ma ne sostiene invece apertamente l'assoluta armonia, necessaria senza transazioni di sorta ; giunge cioè ad una conclusione che non è sua ma di Zenone e di Epicuro.

Tutto ciò non ci permette però di capire in tutto e per tutto l'estetica di Filodemo. Premesso che Filodemo non vuole darci un sistema ma vuol soltanto combattere, partendo dal punto di vista epicureo, gli altri sistemi filosofici ; non è ancora venuto il momento di poter parlare di un'estetica di Filodemo. Ad esempio non sappiamo se egli facesse ancora differenze tra forma e forma, contenuto e contenuto. Frammenti di estetica epicurea compaiono qua e là nel suo libro e non è tuttavia ancora possibile il riunirli e trarne quindi sicuri risultati. Così, laddove confuta Cratete (XXII, 35-XXIII 1-11) annota quasi di sfuggita : « Pertanto però ci sono scogli ben determinati per la buona poesia e precisamente nello stile in quanto essa imita lo stile che contemporaneamente insegna anche ciò che è utile, e nel pensiero il quale tiene il punto di mezzo tra il saggio e l' ignorante. È senza dubbio così, lo si creda o no, e si deve giudicare, riferendosi al pensiero ed allo stile », ove il concetto è ben chiaro e ribadisce ancora la necessità di conciliare forma e contenuto, pur mancando, sfortunatamente, di altra più ampia dimostrazione.

Filodemo è più storico che filosofo vero ; è più un polemista che combatte difeso da corazza epicurea, che un vero e proprio filosofo armato di un suo proprio sistema. Ecco perchè anche qui nel *περὶ ποιημάτων*, come altrove, come nel *περὶ μουσικῆς*,, la parte più interessante è sostanzialmente espositiva. Grazie

allo Jensen possiamo oggi affermare di conoscere un interessante capitolo sullo svolgimento dell'estetica greca.

Le fonti di Filodemo sono almeno due, un tal Filomelo che probabilmente ha trattato dell'estetica dei peripatetici e degli accademici, epicureo forse anche lui, e le *δόξαι* di Zenon. Di altre fonti non sappiamo; potremo forse parlarne quando il Jensen ci darà tutti i frammenti del *περὶ ποιημάτων*. Per ora possiamo ben congratularci con l'editore ed augurare che la sua acuta e paziente operosità riesca ad una completa edizione dei frammenti di Ercolano.

Kiel 11 M. 1925.

G. Coppola.

---

**Per mancanza di spazio si rinvia al fascicolo prossimo l'elenco dei libri ricevuti.**

# INDICI

## ARTICOLI

Fr. Arnaldi. L'anima di Virgilio . . . . . *Pag.* 241
R. Bianchi Bandinelli. Roselle (tav. III-IV) . . . . . 35
E. Bignone. Le « Talisie » di Teocrito e la scuola poetica di Cos . . 161
G. Calogero. Pindaro, Istru. V 56-58 . . . . . 293
L. Fucile. « Le Memnonidi » di G. Pascoli . . . . . 203
C. Grünanger. Il momento tragico e la sua attenuazione nell'« Iliade » 95
M. A. Levi. La battaglia del Muthul (con una carta geogr.) . . . . 188
E. Marcucci. Un cardinale umanista del sec. XIX (C. L. Morichini) 218
P. Orsi. Recenti scoperte nella Magna Grecia e in Sicilia (tav. I-II) 28
U. E. Paoli. La scienza delle antichità classiche . . . . . 1
— Nota Oraziana (su Catullo, c. 13 e Orazio, Ode IV 12) . . . . 81
G. Perrotta. Teocrito e il poeta dell' Idillio VIII . . . . . 62
— L' « Ecuba » e le « Troadi » di Euripide . . . . . 264
N. Pirrone. Sul commento di Valerio Massimo ad un passo delle « Rane » . . . . . 86
A. Taccone. Sui « Cavalieri » di Aristofane . . . . . 48

## TRADUZIONI

F. Bernini. Il mito di Cadmo (da Ovidio, « Metam. » III 7-130) . 313
G. Catandella. L'esclusa (da Grenfell, An Alex. erd. fragm.) . . 225
D. Claps. Galatea inseguita da Polifemo, di G. G. Pontano . . 226
E. Crema. Phidyle, di G. Pascoli . . . . . 308
G. Niccolai. Alla sua fanciulla, di A. Poliziano . . . . . 138

## NOTE E DISCUSSIONI

V. Costanzi e L. Pareti. Ancora sul sistema attuale dei concorsi universitarî . . . . . 148
G. Lanzani e L. Pareti. A proposito di una reduplicazione . . . 151
H. Malcovati. De quibusdam Augusti epistulis quae Cyrenis quattuor abhinc annis repertae sunt . . . . . 236
L. Pareti. Flavio Biondo e la donazione della Contessa Matilde . 154
Un carme sepolcrale dialogato . . . . . 154
La lingua lidica . . . . . 155
Cicirrus e le « Atellane » . . . . . 156
Tucidide e Filisto . . . . . 156
G. Perrotta. A proposito dell' VIII Idillio di Teocrito . . . . 237

## RECENSIONI

E. S. Artom, a C. Bernheimer, Paleografia ebraica . . . . . 231
G. Coppola, a Chr. Jensen, Philodemos uber die Gedichte fürft. Buch . . . . . 316
P. Ducati, a A. Grenier, Le Génie romain . . . . . 227
—, a A. Neppi Modena, Cortona . . . . . 230

## NOTIZIARI

U. Fracassini. Notiziario di storia delle religioni . . . . . 142
Società italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto . . 236
Opere ricevute dal Direttore della Rivista . . . . . 157. 238

## NECROLOGIA

P. Stromboli (A. Orvieto) . . . . . 159

*Collaborarono:* F. Arnaldi. E. S. Artom, F. Bernini, R. Bianchi Bandinelli, E. Bignone, G. Calogero, U. Catandella, D. Claps, G. Coppola, V. Costanzi, G. Crema, P. Ducati, U. Fracassini, L. Fucile, C. Grünanger, M. Levi, E. Malcorati, E. Marcucci, G. Niccolai, P. Orsi, A. Orvieto, U. E. Paoli, L. Pareti, G. Perrotta, N. Pirrone, A. Taccone.

Luigi Pareti, *Direttore responsabile.*

1925. — Firenze, Stabilimenti riuniti di A. Vallecchi, Via Ricasoli, 8

BUONO DI CARICO
N. 302 DEL 3/6/63
INVENTARIO N. 4965

## VALLECCHI EDITORE — FIRENZE

# Le più note e ricercate collezioni di cultura:

## *Classici latini e greci commentati.*

CORNELIO NIPOTE, *Le Vite*, con commento del prof. Moricca. . . L. 8.50

DI CAPUA F., *Il Pensiero cristiano.* Pagine scelte.
Parte I. *Tertulliano e Lattanzio*, 350 pp. . . . . L. 10.—
Parte II. *S. Agostino*, (in corso di stampa).

GIULIO CESARE, *I Commentari della guerra gallica.* Testo, introduz. e note a cura di Cesare Bione.
Vol. I. Libri I-IV, pp. 160 . . . . . L. 4.50
Vol. II. Libri V-VII, pp. 160 . . . . . L. 6.—

OMERO, *Il I libro dell' Odissea.* Testo greco con note di R. Onorato, 80 pp. L. 2.50

PLAUTO, *L'Aulularia.* Con note di Pasquale Giardelli, 104 pp. . . . L. 6.—

C. PLINIO CECILIO SECONDO, *Lettere scelte.* Con note a cura di P. Giardelli, 144 pp. . . . . L. 6.50

TACITO, *Agricola.* A cura di C. Giarratano, 114 pp. . . . . L. 4.—

## *Classici Antichi.*

ESCHILO, *Il Prometeo incatenato.* Tradotto in versi italiani da D. Arfelli, 70 pp. . . . . L. 3.—

EURIPIDE, *Ifigenia in Tauride.* Traduzione, introduz. e note di E. Bossi. Prefazione di G. Albini . . . . . L. 3.50

LUCIANO, *I Dialoghi degli Dèi, dei Morti e Marini.* Traduz. di L. Settembrini. Prefaz. di M. Croiset . . . . . L. 4.50

PLUTARCO, *Vite di Demostene e Cicerone.* Traduzione, introduz. e note di G. Perrotta, 110 pp. . . . . L. 3.25

TACITO, *Opere minori.* Tradotte e illust. da Cesare Giarratano, 130 pp. L. 5.—

## *Le Civiltà classiche.*

COPPOLA G., *Polis.* Manuale di istituzioni pubbliche e private della Grecia, 136 pp. . . . . L. 5.50

GUTCH E WACE J. B., *Arte romana.* Traduz. di F. Rosanelli, 160 pp. L. 6.—

HARTMANN E KROMAYER, *Storia Romana.* Riduzione scolastica a cura di E. Sestan, 232 pp. . . . . L. 8.—

SESTAN E., *Storia orientale greca.* Ad uso delle scuole . . . . . L. 8.50

MACCHIORO V., *I racconti del pedagogo.* Manuale di mitologia greco-romana, con ricche e numerose illustrazioni, 194 pp. . . . . L. 6.—

— *Il mondo com' è.* Antologia del pensiero greco, 140 pp. . . . L. 5.—

MARSHALL F. A., *Imperium.* Manuale di istituzioni pubbliche e private di Roma. Traduzione e riduzione di Coppola, 117 pp. . . . . L. 5.—

POLAND F., REISINGER E., WAGNER R., *La Civiltà antica.* Con 119 illustrazioni, 5 tavole fuori testo e 2 carte geografiche. Traduzione di L. Arditi, 317 pp. . . . . L. 16.—

REINACH S., *Lettere a Cornelia.* Manuale di Grammatica latina per le Scuole Medie infer. Traduz. e riduz. di M. Codignola. 236 pp. . . . L. 7.50

REISINGER E., *L'Arte greca e romana*, traduzione di B. Lavagnini, condotta sulla seconda edizione originale 56 illustraz. nel testo e 14 tavole fuori testo. Volume in carta americana . . . . . L. 12.—

*Ai Soci dell'*Atene e Roma, *e agli abbonati al Bullettino, se in regola con il pagamento, sarà concesso lo sconto del 20 % oltre all' invio franco di porto.*
*Richiedere il* Catalogo generale, *anche mediante biglietto da visita.*

# VALLECCHI EDITORE — FIRENZE

## *Collana Storica.*

ANZILOTTI A., *Vincenzo Gioberti*, oltre 430 pp. . . . . L. 14.—
CICCOTTI E., *Storia greca*, 370 pp. con 2 cartine, 2 ediz. . . . . L. 15.—
CODIGNOLA A., *La giovinezza di G. Mazzini*, con 15 illustrazioni fuori testo, 250 pp. . . . . L. 14.—
FRANK T., *Storia economica di Roma*, dalle origini alla fine della Repubblica. Traduz. di B. Lavagnini, 275 pp. . . . . L. 12.—
FUSTEL DE COULANGES, *La città antica*. Traduz. di G. Perrotta, introduz. e note di G. Pasquali, 500 pp. . . . . L. 18.—
GENTILE G., *G. Capponi e la coltura toscana nel secolo XIX*, 470 pp. (seconda edizione, riveduta . . . . . L. 22.—
HANSLINK E., KOHN E., KLAUBER E. G., *Storia dell'antico Oriente*. Traduz. di G. Cecchini, 220 pp. . . . . L. 10.—
HARTMANN L. M. KROMAYER, *Storia Romana*. Traduz. e bibliografia di C. Cecchini, 2 voll. d'oltre 300 pp. . . . . L. 20.—
HARTMANN L. M., *Il Risorgimento. Le basi dell' Italia moderna* (1815-1915), 2ª ediz. Trad. di G. Maranini, 190 pp. . . . . L. 8.—
HELLMANN S., *Storia del Medioevo*. Dalle invasioni barbariche alla fine delle Crociate. Traduz. di E. Besta, 486 pp. . . . . L. 22.—
KASER KURT, *Il Basso medioevo*. Traduzione di E. Besta, 385 pp. . L. 18.—
— *L'età dell'assolutismo*. Traduz. di G. B. Klein, 310 pp. . . . L, 17.—
MARANINI G., *Le origini dello Statuto Albertino*. . . . . L. 10.—
RIGATTI M., *Un illuminista trentino del secolo XVIII. C. A. Pilati*. Prefaz. di G. Volpe, 296 pp. . . . . L. 12.—
RHYS DAVIDS T. W., *L'India Buddhistica*. Traduzione italiana di F. Belloni-Filippi, 350 pp. con numerose illustrazioni . . . . . L. 17.50
SOMBART W., *Il capitalismo moderno*. Esposizione storico sistematica della vita economica di tutta l' Europa dai suoi inizi fino all'età contemporanea; tradotta ed in parte riassunta dalla 2ª ediz. tedesca da G. Luzzatto, 418 pp. . . . . L. 20.—
STEPANOW G., *Storia della Russia dalle origini ai nostri giorni*, corredata da tre cartine geografiche, 150 pp. . . . . L. 8.—
VOLPE G., *Movimenti religiosi e sètte ereticali nella Società Medioevale Italiana* (sec. XI-XIV) pp. XII-276 . . . . . L. 15.—
— *Medioevo Italiano*, pp. XII-330 . . . . . L. 16.—
— *Storici e Maestri*, 150 pp. . . . . L. 7.—
— *Momenti di Storia Italiana*, 330 pp. . . . . L. 17.—

**Un' opera d' arte e di cultura:**

**ALDA LEVI**

# LE TERRECOTTE FIGURATE
## DEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

**Con 14 tavole fuori testo e 150 illustrazioni nel testo. Oltre 210 pagine in 8° grande. — Volume stampato su carta lucida e legato in tela.**
**Prezzo in Firenze L. 100 — Fuori Firenze L. 110**

Questa importante opera premiata dall'Accademia dei Lincei, non dovrebbe mancare in nessuna delle Biblioteche dei grandi Musei e Pinacoteche d' Italia e dell' Estero, giacchè oltre al suo valore eminentemente artistico, per la originalità dello studio e per la ricchezza del materiale illustrato, offre vasto campo d' indagare a quanti si occupano di archeologia e di antichità greco-romane ed offre gli elementi per condurre un accurato studio sulle prime manifestazioni dell'arte plastica, che assurse a così alto grado di perfezione e di vivezza d' immagine.

Questo libro fa parte della Collezione « Il Mezzogiorno Artistico » diretta dal dott. UMBERTO ZANOTTI-BIANCO, sotto gli auspici della *Associazione Nazionale del Mezzogiorno*.

*Ai Soci dell'*Atene e Roma *e agli abbonati al Bullettino, se in regola con il pagamento, è concesso lo sconto del* 20 % *oltre all' invio franco di porto.*
*Richiedere il* Catalogo generale, *anche mediante biglietto da visita.*