UNIVERSITA' DI LECCE
BIBLIOTECA

Serie III - Anno I (XXXV della Raccolta) Ottobre-Dicembre 1933-XII N. 4

ATENE E ROMA

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

Sede centrale: FIRENZE, Piazza S. Marco, 2

DIRETTORE
Prof. E. BIGNONE
Firenze — Via della Cernaia, 17

Abbonamento annuale . L. 25.—
Un fascicolo trimestrale » 7.—
Un numero doppio . . » 14.—

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

L' IDILLIO VIII DI TEOCRITO
E LA SUA AUTENTICITÀ

BIBLIOTECA DELL'UNIVERSITÀ
LECCE
FONDO I. SANESI

I.

A renderci ragione dell'arte felicissima di Teocrito nel ravvivare ed acclimare al canto bucolico i motivi tolti alla poesia elegiaca ed epigrammatica, i saggi più significativi si debbono desumere da quella parte dell' idillio ottavo, in cui (unico esempio negli *Idillii*) Teocrito, ad arte, conservò e predilesse la breve strofe del distico, il metro preferito dell'epigramma. Alcuni eruditi in questa innovazione, che offre a Teocrito così vaghi effetti melodici, videro un' infrazione delle leggi dell'idillio teocriteo, e insorsero contro l'autenticità di questa poesia o vi supposero interpolazioni o rifacimenti tardivi. Le ragioni addotte sono però affatto vane [1]). In verità Teocrito (come disse squisitamente il Sainte-Beuve) seppe della zampogna pastorale percorrere e ridestare tutte le note e tutti i toni. Dall'aspra e stridula contesa fra Comata e Lacone, tutta contrastata di motivi rustici, alle armonizzate idealizzazioni dei canti pastorali di Dafni e di Menalca, figure tolte alla leggenda [2]) e con fine arte ellenistica ritratte e sfumate sugli sfondi della realtà campestre, con lievi attenuazioni di velature mitiche.

I due giovani pastori, a cui imbiondiscono appena le guance, sono colti in un delizioso momento, che vorrei dire prassitelico, della bellezza antica. L'età virile si annunzia appena negli svelti ritmi, quasi castamente feminei, dei loro corpi adolescenti, e le loro anime,

---

[1]) Vedi qui sotto p. 236 sgg.

[2]) Il mito di Dafni era fra quelli più cari ai poeti ellenistici; oltre Teocrito lo trattarono Ermesianatte Sositeo, Alessandro Etolo.

secondo l' ideale greco, sono quasi luminosi riflessi della loro beltà plastica. La serena vita spirituale che anima il volto del Fauno prassitelico [1]), e schiude il suo labbro ad un vago sorriso, quasi gli accordi, ora taciti, della sua zampogna lo leniscano ancora del loro fascino musicale, è effusa vividamente in questo idillio, nella greca grazia di canto di Dafni e di Menalca. La coscienza che essi hanno del proprio valore nell'arte, li esalta e li solleva sopra la loro umile condizione di pastori. Tutto è luce nelle loro anime, e nelle strofe passano belle immagini serene, come cirri luminosi in un cielo d'estate. E come irradiata dal loro giovanile presentimento d'amore, tutta la natura si inebria della loro gioia in un magico incanto delizioso:

MENALCA

Han qui gemella figliata le capre e le agnelle, qui l'api
colmano il bugno, i lecci balzano al ciel più snelli,
dove il leggiadro Milone si volge; ma, donde si parte,
inaridiscon l'erbe, inaridisce il gregge.

DAFNI

È primavera dovunque, dovunque pasture, di latte
turgide le mammelle, i lattonzoli pingui,
dove la bella fanciulla si volge; ma, donde si parte,
scarno l'armento langue, langue il bifolco scarno.

Strofa risponde a strofa, motivo a motivo, in gara appassionata di melodia. Nel palpito musicale del doppio distico, il cuore si schiude alla gioia e trepida, in improvviso tremore, che più intima fa sentire la dolcezza del suo possesso. E nei singoli distici, specie nell'ultimo di ciascuna strofe,

l'armonioso languido sospiro del pentametro

conchiude, come per un vago presentimento di tristezza, in una duplice modulazione blanda, l'agile slancio dattilico dell'esametro.

Nell'anima, nel ritmo, nell'evocazione campestre, luci si alternano ad ombre, come riflessi di nubi sui verdi velluti dei piani.

Per questi divini pastori del mito, tutta la natura è cosciente e divina pur essa: ascolta voti e li esaudisce a promesse di armoniose musiche agresti; vibra di una sola vita, che fa germogliare dal seno

---

[1]) Vedi il meraviglioso torso acefalo del Satiro *περιβόητος* in riposo (proveniente dal Palatino), conservato nel Museo del Louvre e le altre molteplici copie, men belle ma meglio conservate, fra cui più nota quella del Fauno del Museo Capitolino.

della terra i cespi dell'erbe e le scaturigini dei fonti, come vivide creature di fraterna bellezza :

MENALCA

Fiumi e convalli, divina progenie, se un canto Menalca,
su la zampogna, per voi, melodïoso intonò,
d'erbe soavi pascetegli il gregge, e se Dafni sul monte
con le giovenche verrà, siate cortesi anche a lui.

DAFNI

Erbe dei paschi e fontane, soavi germogli, se Dafni,
come gli usignoletti, modula dolce il canto,
fategli pingue l'armento, e se il gregge a voi guidi Menalca,
trovi soavi fonti, folti maggesi trovi.

Il sensuoso paganesimo antico, largo di conforti di bellezza anche alle vite più umili e oscure, fa loro ricordare nei riposi meridiani — quando per le nove canne della zampogna stillano da un dirupo la melodia al gregge — che pure il Pròteo mitico guidava ai paschi la sua greggia marina :

MENALCA

Becco, di candide capre marito, ai profondi silenzi
vieni del bosco ombrosi, venite ai fonti, agnelle ;
là troverete il mio bello ; tu digli, mio becco : « Oh, Milone,
guidar le foche ai pascoli, non sdegnò Pròteo, il Nume ! ».

Tutto è sacro nella cerula penombra dei boschi, come nel primo sorriso dell'anima innamorata. Ed il loro amore è amore musicale di bellezza, non audace avidità di sensi. E con quanta delicatezza riprendono i medesimi motivi e li variano, come sapienti modulazioni tematiche di una stessa frase in una sinfonia pastorale !

Menalca ci schiude per primo il fascino delle divine fraternità naturali :

Fiumi e convalli, divina progenie,...

e appena la sua voce posa, prima che l'eco se ne disperda, Dafni ne riprende l' immagine e l'avviva d'una più intima sensibilità agreste :

Erbe dei paschi e fontane, soavi germogli,...

Rivalità di canto e rivalità di gioia d'amanti : Menalca vede, alla luce d'un volto amato, trasfigurarsi la vita pastorale in improvvisa gioia di fecondità :

Han qui gemella figliata le capre e le agnelle, qui l'api
colmano il bugno,...

e Dafni tosto ci fa sentire profumato il respiro della primavera:

È primavera dovunque, dovunque pasture....

Questo procedimento artistico è intimamente alessandrino: gareggiare d'arte nei medesimi temi, riprendere un motivo, proprio o altrui, in un epigramma e variarlo di tocchi, acuirlo d' intenzioni argute, è la comune gioia artistica di quell'età letteraria. Asclepiàde, Posidippo, Edilo, giocano perennemente d'abilità nell'emularsi fra queste gare a rime obbligate. La poesia perde così la sua antica gioia di novità e di freschezza, il suo perpetuo avvicendarsi d'aurore, e si isterilisce spesso in gioco raffinato. Il *παίγνιον*, lo scherzo letterario, è la formula artistica dell'arte contemporanea.

Appena sgorga dalla fantasia d'un poeta un motivo nuovo, tosto gli imitatori e gli emuli si affrettano a rivaleggiarlo. Anite aveva ritratto, in due distici, con arte delicata [1]), un luminoso sfondo di mare, dominato da una splendida nudità divina; e tosto Mnasalca riprende il tema in una tonalità più alessandrineggiante [2]). Ancora, Anite aveva chiuso in due distici un piccolo dramma infantile, un gentile dolore di bimba per la morte del grillo e della cicala preferita [3]), e subito le fa eco Mnasalca in due epigrammi [4]) che aprono la

---

[1]) *Antol. Palat.*, IX, 144:

Venere tien questa riva, chè sempre fu caro alla dea
lungi mirar dal lido il luminoso mare:
propiziatrice, ai nauti, dell'umide vie. Mugghiando,
della fulgente statua urge alla vista il flutto.

[2]) *Antol. Palat.*, IX, 333:

Or qui sostiamo, alle rive battute dall'onde clangenti,
dove è il boschetto sacro della marina Cipri;
e, ombreggiata da un pioppo, la polla loquace, ove l'onda
bionde attingon coi becchi le alcïoni marine.

[3]) *Antol. Palat.*, VII, 190:

Questa, la piccola Miro, al grillo, usignolo dei solchi,
e alla cicala arguta pose comune tomba.
Molte lagrime sparse, da' vergini occhioni di bimba,
quando i suoi cari giuochi l'Ade rapì crudele.

[4]) *Antol. Palat.*, VII, 194 (sul grillo della città di Àrgilo):

Qui di Democrito il grillo, squillante, d'ali canoro,
Àrgilo tien sepolto presso la lunga via:
ch'esso nei vesperi lunghi, sgorgando l'inno soave,
Àrgilo ricolmava tutta di melodia.

Antol. Palat., VII, 192:

Oh non più, grillo, con l'ali arguto-squillanti, il tuo canto
intonerai nascosto nei fruttüosi solchi:
e non più me reclinato diletterai sotto l'ombre,
dolce effondendo l'inno delle tue aluzze bionde!

serie delle imitazioni d'ogni età della letteratura ellenistica, fino ai tardi bizantini. Asclepiàde e Leonida Tarentino giocano a chi più dolcemente piangerà la morte di Erinna [1]). Asclepiàde e Posidippo cercano a gara chi troverà modi più ingegnosi per un epigramma da scolpire sulla tomba di un naufrago [2]).

A spigolare e a citar dall'*Antologia* non si finirebbe più. Ma gli esempi offerti sono anche troppi; e son più che sufficenti a far comprendere la squisitezza artistica di Teocrito. Anch'egli, nei cenacoli d'artisti della scuola di Cos e di Alessandria, conobbe queste emulazioni letterarie e ne gustò la grazia che, se pure un po' languida, è nelle migliori fra queste modulazioni di medesimi motivi. Emulazioni artistiche che del resto sono conformi allo spirito ellenistico e romano, che vuol condurre un medesimo ideale di vita o d'arte all'estrema e più perfetta felicità di espressione. E Teocrito, in quel suo armonizzato adattamento di eleganze delicatamente letterarie alle intimità agresti, che è la particolare bellezza di questo idillio, si servì, con grand'arte, delle forme e delle intenzioni più raffinate dell'epigramma alessandrino [3]), accogliendone il metro, ma variandone lo spirito. Nelle strofe elegiache di Dafni e di Menalca, non è più infatti la voluta gara letteraria di poeti dotti, ma una raggentilita eco di canti pastorali amebei, e quasi il volo sinuoso di un'ape che ritorni insistente sui medesimi fiori a suggervi un miele più delicato. E ad un tratto batte l'ali dorate e si lancia inebriata nell'azzurro:

Oh, non di Pelope il regno, non gli aurei talenti di Creso,
od, in gara col vento, vorrei veloce volar;
ma sotto questo dirupo cantare, tenendoti in braccio,
mentre pascer le agnelle contemplo al siculo mar!

Più alto, nel lieve e rapido slancio dell'epigramma, la poesia ellenistica non giunse mai. E tutta la più conscia gioia alessandrina è

---

[1]) Asclepiàde, in *Antol. Palat.*, VII, 11:

Dolce fatica di canti è questa d'Erinna, ancor breve,
(chè la fanciulla appena diciannove anni aveva),
ma più di molte felice! Se l'Invisibile, bieco
non la rapiva, pari chi avrebbe a lei la gloria?

Leonida, in *Antol. Palat.*, VII, 13:

L'ape gentile dei canti, la vergine melodïosa,
mentre coglieva, Erinna, i bocci delle Muse,
l'Ade, la dolce fanciulla se l'è per le nozze rapita!
Come presaga disse: « Invido sei tu, Oscuro! ».

[2]) Vedi Asclepiàde, in *Antol. Palat.*, VII, 284; Posidippo, *Ibid.*, VII, 267.

[3]) Vedi Reitzenstein, *Epigramm und Skolion*, p. 189.

nell'ultimo distico, che chiude in vasto orizzonte d'azzurro la sua dolcezza di amore, di canto, di riposi pastorali. L'evocata bellezza dell'eroica umanità antica [1]) approfondisce, per contrasto, l' interiore senso di pace dell'anima ellenistica, che s'adagia voluttuosa in immobili perpetuità di godimento. E con quanta grazia, nell'audacia stilistica dell'ultimo pentametro (che cercai di adombrare nella traduzione) lo sguardo del poeta segue il confuso biancore del gregge, degradante per le pendici, fino a confondersi col turchino profondo del mare ! [2]). E a ritrarre la vasta profondità dello sfondo marino, non occorre a Teocrito alcun tocco descrittivo : gli basta la magica evidenza del suono, in quel suo dorico armonioso, così atto a rendere le silenziose paci campestri e gli ampi orizzonti naturali [3]). La poesia antica è troppo orgogliosa per tentare di rivaleggiar la natura, là dove non potrebbe vincerla, nel dominio delle forme e dei colori : la signoreggia invece, e la fa suo possesso, trasformando in interiore spiritualità musicale l'esterno spettacolo dei sensi.

Il poeta che lancia, nell'appassionato suo ardore di gara, questa strofe così sapientemente composta, non è Dafni, il gentile bifolco dell' idillio. Per il pastore, quel mare che vede dall'alto, nei riposi dei pascoli, aspirandone le acri brezze saline, è *il mare* senz'epiteti,

---

[1]) Cfr. infatti, con il motivo dei primi due versi, Tirteo, fr. 9, 5 sgg. Diehl.

[2]) Purtroppo la scarsa sensibilità artistica di parecchi critici ed editori ha fatto di tutto per guastare il distico mirabile; gli uni ponendo fra due virgole *σύννομα μᾶλ' ἐσορῶν*, in modo che *τὰν Σικελὰν ἐς ἅλα* si riferisca ad *ᾄσομαι* del verso precedente ; gli altri correggendo *σύννομα μᾶλ'* in *σύννομε κάλ'*. Nel primo caso si riduce il pastore teocriteo all'atteggiamento melodrammatico d'un virtuoso che gorgheggi le sue strofette al mare, che ci sta come compiacente uditore. Nel secondo poi scompare addirittura la più cara gioia del pastore teocriteo, la sua bella greggia. Il reale valore artistico del costrutto sintattico, bellamente ardito, è dichiarato nel testo : la lezione deve essere naturalmente la più fedele ai codici ; e tutto il distico deve leggersi così :

ἀλλ' ὑπὸ τᾷ πέτρᾳ τᾷδ' ᾄσομαι, ἀγκὰς ἔχων τυ,
σύννομα μᾶλ' ἐσορῶν τὰν Σικελὰν ἐς ἅλα.

[3]) Nota che, nell'ultimo verso della strofe, su sette parole cinque han per ultima vocale un *α*. Teocrito probabilmente scriveva, come mostra l'uso frequente dei papiri, *μᾶλα* e non *μᾶλ'* ; e anche nella lettura questo *α* doveva suonare (sia pure fondendosi parzialmente con l' *ε* seguente) ; chè in ciò la scrittura doveva accordarsi con la pronunzia.

l'unico ch'egli conosca o immagini, nella breve cerchia della sua vita ignara. È Teocrito che rievoca, forse da Cos [1]), il suo Jonio nativo così intenso d'azzurro luminoso. E se pensiamo alla sua vita artistica di poeta raffinato, fra cenacoli di poeti culti, questa strofe si rivela nella sua primitiva origine estetica. Essa è veramente uno *scolio*, uno di quei motivi melodici, affidati talora all' improvvisazione d'un convitato, con cui gli Elleni amavano intrecciare i fiori della musica e della poesia alle corone del convito. Un giocondo voto di felicità era la forma che prendeva di solito questo canto, che si lanciava a seguire la melodia del flauto conviviale. Negli esempi più antichi, gli Attici amavano chiudervi, in semplici ritmi, pure immagini di casta bellezza :

Fossi una lira bella, di nitido avorïo, e belli
giovani mi recassero di Diòniso ai cori ! [2]).

Fossi monile d'oro, lucido, bello, grande,
e donna mi portasse d'anima pura, bella ! [3]).

Ma a poco a poco, l' ardore sensuale pervade anche questo motivo dell'antica poesia attica :

Fossi una rosa bella, di porpora ardente soffusa,
ed al tuo niveo seno, tu mi donassi, o bella ! [4]).

Oh fossi vento, e tu, bella, in nimbo di sol passeggiando,
l'alito mio accogliessi fra le poppine ignude ! [5]).

L'arte di Platone s' impadronisce di questa forma, ancor nuova ed ingenua, e vi canta il voto (che unicamente dal suo cuore poteva uscire), il desiderio di farsi infinita natura, per poter infinitamente godere la bellezza del suo amore :

Guardi le stelle, o mia fulgida stella ? Deh, il cielo foss' io,
per rimirarti con infinite pupille ! [6]).

---

[1]) L' influsso del cenacolo di Cos si vede dall'unione del siciliano Dafni col calcidese Menalca caro ai poeti di Cos.

[2]) *Schol. Att.*, 17, Diehl.

[3]) *Ibid.*, 18.

[4]) *Antol. Palat.*, V, 83.

[5]) *Ibid.*, V, 84.

[6]) *Ibid.*, VII, 669.

E insensibilmente lo scolio attico si viene a confondere con l'epigramma, come in questi due distici di Asclepiàde:

Dolce, ne l'alido estivo, la gelida neve a la sete,
dopo l'inverno, ai nauti, l'aura di primavera:
ma ben più dolce, se copre una cóltrice sola due amanti,
e, bocca a bocca avvinti, l'amore benedicono! [1]).

Versi contemporanei a Teocrito, che son di pretto stampo alessandrino; ma Teocrito sa, riprendendo il motivo musicale antico, unire alla voluttuosa dolcezza romantica ellenistica, la più vivida bellezza dell'arte classica.

Eppure nemmeno lui riesce interamente immune dai vezzi manierati del secolo. L'ultima strofe intonata da Dafni, è un vero epigramma amoroso ellenistico, innestato al genere pastorale:

Grande malanno l'inverno a le piante, a sorgive l'arsura,
a le fiere le reti, agli uccelletti il vischio,
ed all'uomo la brama di morbida bimba. Ma, Giove,
non ci cascai sol io, piaccion le bimbe anche a te!

Questo Giove libertino, ludibrio d'amanti, è uno dei motivi preferiti dagli alessandrini, per concludere in malizia epigrammatica un elegiaco lamento amoroso. Quando Teocrito, nelle *Talisie*, rendeva omaggio ad Asclepiàde, come a maestro di poesia, pensava forse, fra altro, a questa strofe, che nell'ultimo tocco ricorda assai dappresso questo epigramma famoso del poeta di Samo [2]):

Greve la pioggia, la notte, e, terzo tormento a l'amore,
era il vino e la bora gelida: ed ero solo!
Mosco leggiadro di me trionfava: « Oh potessi tu pure,
senza riposo mai, di porta in porta andare! ».
Tutto di pioggia stillante imprecavo: « Oh Giove, sin quando?
Taci Giove, anche tu, che sia l'amore lo sai! ».

---

[1]) *Antol. Palat.*, V, 169. Teocrito ricordava questi versi quando scrisse questo idillio, vedi vv. 56 sg., 76 sg., e qui sotto.

[2]) Vedi *Antol. Palat.*, V, 167. Cfr. l'epigramma LII di Callimaco, assai simile, nella finale, ove l'apparire il nome di Teocrito fa pensare a una gara fra i due poeti. Che Asclepiàde sia il modello di Teocrito, mi pare si rilevi, osservando che l'imprecazione a Giove, comune ad entrambi, è molto più naturale nell'epigramma di Asclepiàde che in quello di Teocrito. Giove è infatti il Dio supremo degli elementi atmosferici (egli è *ὑέτιος*, *ὄμβριος*, e *Ζεὺς ὑέτιος* era adorato appunto a Cos): in ogni periodo della grecità si usò dire

Imitazione che è forse l'unica nota un poco stonata di questi deliziosi canti bucolici. Ma per noi ha un interesse particolare, perchè ci dice in quale atmosfera d'arte dotta e raffinata è cresciuta questa poesia.

La parte centrale di questo idillio è, per quanto credo, il miglior commento alle allusioni letterarie delle *Talisie*. Teocrito passò vincitore, ma non immune, attraverso alle esperienze letterarie della scuola di Cos. L' insegnamento che vi apprese, purificato dal suo gusto squisito, fu però prezioso. Egli sentì che la realtà è infinita : non esterna, ma spirituale. Oltre la pastorale ingenua, un poco stridula e acre di armonie, di cui gli offrivano gli esempi migliori i canti dei suoi pastori siculi, v' è la pastorale idealizzata, quale la crea la fantasia dell'artista, conducendo all'estrema dolcezza gli elementi ancor rozzi della realtà. E in entrambe egli raggiunse quasi i limiti estremi, oltre cui l'arte, declinando nell'affettato veristico o nel troppo raffinato letterario, si corrompe e diviene maniera.

E del resto io non mi stupirei punto che Teocrito, in queste strofe, si sia servito, almeno in parte, di suoi epigrammi, scritti precedentemente, sul tipo della poesia bucolica epigrammatica, così in auge in quel tempo. E chi ha esperienza del lavoro degli artisti sa che non sarebbe cosa strana nè insolita. Ma comunque sia di ciò, Teocrito seppe velare la lieve inverosimiglianza che la tonalità più letteraria dà alle strofe centrali di quest' idillio, con un artificio che già Aristotele aveva notato in Omero : l'arte cioè di circondare gli episodi meno verisimili dell' opera sua di una vivida freschezza di particolari, colti dal vero, che creino intorno ad essi intensa l'atmosfera della realtà [1]).

Ai canti amebei che abbiamo letti, il poeta, infatti, giunge attraverso a una preparazione di caratteri e di ambiente pastorale che non potrebbe essere più delicata. I due giovanetti si affrontano con audace desiderio di sfida, ma senza l'asprezza di Comata e Lacone

---

ὕει Ζεύς (*Zeus piove*), dove noi diciamo senz'altro : *piove*. Perciò è ben naturale che l'amante infelice, immollato di pioggia, se la pigliasse con l' Olimpio immemore ed inclemente. In Teocrito invece l'uscita finale è meno spontanea. In Callimaco poi, che venne probabilmente terzo, tutto l'epigramma è assai manierato. Cfr., del resto, anche Bacchil., fr. 25. Vedi del resto per questo raffronto, qui sotto, p. 244 sgg.

[1]) Vedi Arist., *Poetica*, XXIV, 10, e le spiegazioni del Butcher, *Aristotle's theory of Poetry and fine Art*[2] *(1898), p. 171 sg. : cfr. anche, per questo* precetto dell'estetica ellenistica, i passi recati dal Kiessling, in nota ad Orazio, *Arte poetica*, v. 151.

nell' idillio quinto. Questi si percotono con dure parole, mentre Dafni e Menalca serbano nelle espressioni una grazia armoniosa, che bene s'accorda alla particolare tonalità artistica, che fonde, in quest' idillio, assai leggiadramente il reale con il mito [1]). Ma, a mano a mano che la sfida si accende e si precisa, anche la realtà si illumina più nitida, nel fanciullesco tremore di Menalca che pensa al babbo ed alla mamma, i quali, a sera, gli contano le agnelle del gregge, e nel grazioso motivo pastorale della zampogna, che vediamo costruire dalla mano del pastore, non ancor tanto esperta che il dito non sanguini, ferito dalla canna scheggiata. Giova rileggere questi versi, per osservare in atto questo processo di armonizzazione, che in Teocrito è così fine:

Dafni, il gentile pastore, pascendo su l'alpe la mandra,
incontrò, dicon, Menalca, mentr'egli pasceva le agnelle;
biondochiomati pastori, ancor giovinetti ambedue,
bravi a sonar di zampogna, maestri a la gara del canto.
Narran che Dafni, scorgendo Menalca, per primo dicesse:
« Dafni, di bovi muggenti custode, con me vuoi cantare?
Ci scommetto che, a mio piacimento, nel canto ti vinco! ».
Dafni a lui, di rimando, con queste parole rispose:
« Zampognaro Menalca, pastore d'agnelle villose [2]),
vincermi tu nel canto? Ci pensi? Neppur se morissi! ».

MENALCA

Eh! la vuoi dunque vedere? Orsù, Dafni, vuoi farne scommessa?

DAFNI

Certo la voglio vedere! Magari che tengo scommessa!

MENALCA

E quale premio si mette che al nostro valore sia pari?

DAFNI

Questo vitello scommetto; tu, pari alla madre, un agnello.

MENALCA

Un agnello! Ci pensi? Terribile è babbo, e la mamma
pure è tutt'occhi; le agnelle del gregge mi contano a sera!

---

[1]) Che si tratti di una tradizione mitica che Teocrito *rinarra*, rileva egli stesso nel principio, con l'espressione ὥς φαντί.

[2]) L'espressione che qui, nella sua voluta sonorità (cfr. OMERO, *Il.*, V, 137; *Odiss.*, IX, 443), ha qualcosa di ironico, è del tipo artistico della poesia pastorale di Leonida. Cfr. *Antol. Palat.*, VII, 657, v. 2.

DAFNI

E che vuoi si scommetta? Che vuoi ci guadagni chi vince?

MENALCA

Questa zampogna mia bella, di nove voci, ch' io stesso
mi composi e legai, sotto e sopra, di candida cera;
questa, se vuoi, la scommetto, ma nulla che sia di mio babbo.

DAFNI

Una zampogna ho pur io, di nove cannucce, di cera
candida, bene connessa dovunque, di sotto e di sopra;
me l'adattai poc'anzi, e il dito ancor me ne duole,
questo, lo vedi, la canna, scheggiandosi, me lo fendette!

MENALCA

Giudice chi ci sarà, chi vuoi che ci ascolti a cantare?

DAFNI

Di', quel capraro t'andrebbe che pasce sul colle la greggia,
quello dal cane biancagno che abbaia là contro i capretti?
Tosto una voce gli diedero i giovani; accorse il capraro,
cantaron Dafni e Menalca, il capraro fu giudice al canto....

Così il canto comincia e si eleva a quell'ebbrezza musicale che vedemmo nelle pagine precedenti. Ma poichè il genio greco di Teocrito è soprattutto creatore di armonia, allo stesso modo che per gradi è passato dal reale all' idealizzazione più intensa del canto melico; così, dopo quell'ultima strofe di Dafni, che, nella chiusa, riecheggia la poesia d'arte di Asclepiàde, l' idillio ritorna ancora una volta ad una più schietta verità pastorale.

I due giovanetti cantori, dopo essersi provati nelle sapienti modulazioni del distico, riprendono la più piana melodia dell'esametro. E col ritmo muta lo spirito del canto, e in certo modo si svaria anche la tonalità d'anima dei due pastori, i quali, nel limite ambiguo dell' adolescenza, stanno a confine dell'audace giovinezza sensuale e della fanciullezza ingenua. Con quella stessa civetteria giovanile con cui prima, questi precoci giovinetti del mezzogiorno, avevan quasi giocato a *fare i grandi*, ora si fan maliziosamente più piccini e timidi che non siano; e al gioco dei sentimenti nell'anima risponde, nella poesia, il più grazioso gioco delle immagini; i motivi divengono più tenui e lievi e più profumati di intimità campestri; il ritmo del verso più semplice e piano, nell'uguale cadenza dell'esametro: e pur tuttavia ad attenuare il passaggio ritmico Teocrito provvede, distribuendo prima

a coppie in quartine gli esametri, sì che il numero e la proporzione ancor renda senso e armonia di strofe :

MENALCA

Lupo, risparmia i capretti, risparmiami, lupo, le madri ;
non mi dar guasto, se pure piccino ne pascolo tanti.

Ehi, Codabianca, buon cane, così de la grossa tu dormi ?
Non va che dorma chi pasce con un fanciulletto la greggia !

Su, pecorelle, a saziarvi di tenera erbetta, da brave,
via, satollatevi, senza risparmio..., chè, tanto, ricresce.

Ehi, là, pascete, pascete, colmatevi tutte le poppe,
chè n'abbian parte gli agnelli ; e ancor ne riponga nei secchi.

Ultimo Dafni, a sua volta, rispose squillando il suo canto :

DAFNI

Ieri una bella, di ciglia congiunte, da l'antro mi vide
che mi paravo le mucche, e : « bello ! oh bello ! », mi disse ;
ed io neppure una sola parola sprezzante risposi ;
ma, chini gli occhi a terra, seguivo a pararmi le mucche.

Dolce della giovenca la voce, e pur dolce il respiro,
dolce, ad un'acqua corrente, dormire d'estate, al sereno.
Son le ghiande bellezza a le querce, ed al melo le mele,
la sua giovenca a la mucca, le mucche al pastor de la mandra.

Così cantarono i giovani, e subito disse il capraro :
« Oh la tua bocca soave, mio Dafni, oh la voce soave !
Oh, più che il miele m' è dolce, pastore, ascoltare il tuo canto !
Prenditi questa zampogna, chè tu la vincesti a la gara ;
ma se apprender mi vuoi, al pascolo andando, i tuoi canti,
quella capretta scornata ti voglio donare, in compenso ;
quella che sempre la secchia ricolma di latte che affiora ».

Giubilò Dafni, e danzava esultante, schioccando le mani
per la vittoria, siccome l'agnello d' intorno a la madre !
S'arrovellava Menalca, e piangevagli il cuore dolente,
come fanciulla che il padre conduca per forza a marito.
Dafni, il bifolco, d'allora fu primo fra tutti i pastori,
ed acerbetto ancora, la Naiade ninfa ebbe sposa.

Così si chiude l' idillio, e nell'ultimo verso la fuggevole allusione al mito riallontana, in un vago sfondo di penombre leggendarie, quelle figure che avevamo veduto avanzarsi in piena luce, nella gioia canora della evocazione artistica.

Nessun altro alessandrino ha un così delicato senso delle gradazioni sfumate che può assumere la realtà nel vario gioco della fantasia del poeta. Per persuadercene meglio, basta confrontare, con gli ultimi versi citati sopra, la fine dell' idillio quinto, in cui il poeta vuol rendere il vero effettivo, nei suoi caratteri più genuini e un po' rudi. Anche qui è la chiusa di una sfida bucolica, ove appariscono però veri caprai e pecorari, quali il poeta li vide nei paesaggi pastorali della costa di Sibari, un poco selvaggi all'aspetto, cinti di velli caprini, gareggiare nel canto, mentre le greggi brucano i lentischi e gli aridi cespi erbosi dei greppi montani:

COMATA

Buffo è vedere la gazza sfidar l'usignolo, ed a gara
upupe e cigni cantare... : ma non ti vergogni, Lacone!

MORSONE

Smettila, via, pecoraro: hai vinto, Comata! Morsone
ti dà l'agnella in premio. Allor che a le Ninfe tu l'offra,
non ti scordare di darne a compare Morsone un bel pezzo!

COMATA

Ma sì, ma sì, per Pane! Olà, tripudiate, capretti,
saltabeccate di gioia, mentr' io di Lacone sul muso
faccio le grasse risate: olà, gliela presi l'agnella
al pecoraro Lacone, ed al cielo ora scoscio le gambe.
Allegre, allegre, caprette, domani di Sibari al fonte
tutte quante vi voglio lavare; e tu, vedi, biancagno,
cozzatore lascivo, se tu le caprette m'assali,
prima che l'offra a le Muse l'agnella, ti rompo la schiena.
E lui ci torna da capo! Ch' io possa Melanzio[1]) chiamarmi,
invece di Comata, se non te le rompo le reni!

Entro questi limiti discreti di idealizzazione, nessun poeta ellenistico seppe come Teocrito trattare il mito quale vivida e fluida materia dell'arte e nostra perenne vita spirituale. Per gli altri alessandrini il mito si è già cristallizzato in erudizione letteraria. Le loro poesie s'assomigliano troppo alle pagine di un manuale mitologico.

Le evocazioni leggendarie non assumono più l' immediata evidenza del vero dalla compatta e armoniosa coerenza della fantasia artistica, la quale le ricrea nella perenne contemporaneità dell'arte,

---

[1]) Melanzio è il capraro d' Ulisse, che, per il suo tradimento, fu straziato da Telemaco e dai suoi fidi.

che è il mondo della vita universale; ma accattano verosimiglianze dai particolari eruditi, storici e geografici, con un razionalismo gretto che fa, spesso ostensibilmente, la critica delle fonti, e distrugge l'illusione ingenua, che è l'intima essenza vitale della leggenda.

Certo nell'idillio ottavo di Teocrito, non tutto è ugualmente fuso in un unico accordo; qua e là, come vedemmo, qualche tratto non è per sè felice, o prende un troppo evidente spicco letterario che non s'intona con il resto. Ma, non ostante questi difetti (che spariscono a poco a poco del resto negli altri idillii dell'età matura), la pastorale idealizzata di Teocrito è ben distinta da quella di Virgilio e degli altri poeti bucolici antichi. Teocrito non ci trae mai troppo lontano dagli orizzonti agresti, fra usi di cortigiani e di letterati: non si serve dello schietto canto bucolico per intessere adulazioni a principi o scoccare epigrammi a rivali. Ha una nitidezza di visione e una semplicità di fascini che nessun altro raggiunse.

II.

L'autenticità dell'idillio VIII [1].

La fortuna dell'idillio VIII di Teocrito è assai singolare. Per la tradizione manoscritta la sua autenticità si deve ritenere attestata con non minore diritto di quella degli idillii che non furono mai da alcuno contestati a Teocrito. Esso è dato infatti come teocriteo dai codici più antichi e migliori, ed è tra quegli idillii che ebbero l'onore e la cura di scolii, nei quali scolii — sebbene sarebbe stato naturale si esprimessero dubbi sull'autenticità, se ve ne fossero stati, non si accenna che nessuno fra gli antichi (e Teocrito ebbe commentatori e studiosi varî nell'antichità [2])) abbia contestato questo idillio a Teo-

---

[1]) Questa seconda parte di questo articolo doveva servire come appendice del mio *Studio critico su Teocrito* che sta pubblicandosi dal Laterza. La dovetti però togliere e pubblicare qui separatamente, per non appesantire troppo quel libro già assai voluminoso. Per il giudizio d'insieme dell'arte di Teocrito, e per i rapporti fra i singoli idilli, da cui anche la questione dell'autenticità prende maggior luce, rimando perciò a quel mio volume.

[2]) Nota che uno di essi fu Asclepiàde di Mirlea, che visse sulla fine del secolo II a. C. e nel principio del I, e fu perciò abbastanza vicino a Teocrito. Egli fu grammatico di notevole importanza, e Macrobio, *Sat.*, V, 21, 5 dice di lui: « Vir inter Graecos apprime doctus et *diligens* ».

crito. Per di più, esso, non solo è citato come teocriteo, sia pure da autori tardivi (come del resto in massima tardive sono le citazioni degli altri idillii); ma il nuovissimo papiro di Ossirinco 2064 [1]) lo riporta tra gli altri componimenti di Teocrito, provando che nel sec. II d. C. era ritenuto teocriteo, come del resto poteva arguirsi dall'essere imitato da Virgilio, il quale deve averlo presumibilmente trovato fra le *merae rusticae* teocritee. Nessun dubbio dunque che gli antichi considerarono teocritea questa poesia, che tutti del resto riconoscono di notevole valore artistico e contenente tratti poetici bellissimi [2]). Eppure è singolare che, sebbene questo idillio abbia avuti sempre fervidi ammiratori e non siano mancati i difensori della sua autenticità [3]) — fra cui, per coloro che massimo valore danno al criterio linguistico e stilistico, va ricordato principalmente il Buecheler [4]) —, molti furono tuttavia dal Valkenaer in poi coloro che ne contestarono, in parte o in tutto, l'autenticità. E ad essi il Wilamowitz [5]) diede con l'autorità del suo nome e della sua dottrina il più valido appoggio, tanto che da quasi tutti la sua condanna si crede ora definitiva. Se non che, sebbene di solito grande valore si dia al numero e al consenso dei critici, per contestare l'autenticità dell' idillio, è strano che non si sia osservato che essi sono fra loro d'accordo a un di presso come Francesco I e Carlo V per il Ducato di Milano, che entrambi volevano, ma ognuno per conto suo. E così i critici avversi all'autenticità dello idillio VIII, sono, sì, concordi nel dichiararlo apocrifo, in tutto o in parte; ma quelle parti che gli uni dichiarano apocrife altri dichiarano autentiche, e quegli argomenti che gli uni considerano i più validi, per gli altri sono privi di valore: e quelli che per gli uni sono difetti indegni di Teocrito, per altri sono pregi. Onde la migliore c r i t i c a d e l l e c r i t i c h e fatte all' idillio VIII, si può in verità ricavare dall' interno dissenso degli studiosi.

E valga il vero. Il primo a dubitare dell'autenticità dell' idillio

---

[1]) Vedi A. Hunt and I. Johnson, *Two Theocritus papyri*, London, 1930.

[2]) Vedi, a questo proposito, fra gli ultimi critici che negano la paternità teocritea, il giudizio del Wilamowitz, *Textgeschichte der griech. Bukoliker*, p. 122; e quello del Perrotta, « Atene e Roma », 1925, p. 77.

[3]) Fra gl' italiani vedi, oltre il Taccone, nella introduzione a quell' idillio, il Rostagni, in « Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino », 1912-13, pp. 253 sgg.; 435 sgg.; contro cui polemizza il Perrotta.

[4]) Vedi *Kleine Schriften*, vol. I, pp. 259 e 262, ove sono riconosciute le singolari qualità artistiche.

[5]) Vedi loc. cit. sopra, e la breve noticina in « Hermes », 1923, p. 70.

fu il Valkenaer, il quale, mentre una volta dichiarò spurio tutto l' idillio (vedi Hermann, *Opusc.* V, 85), altra volta (*Ep. ad Roeverum*, p. 15) ne considerò spuria solo una parte, e cioè i distici elegiaci che, per la forma metrica, sarebbero stati una infrazione di quel genere bucolico a cui i grammatici assegnano l'esametro ; e nella sua edizione ritenne teocritei solo gli ultimi 12 versi e i primi 27, i quali versi, come ognuno vede, non possono comporre un'unità. E questo gli fu subito rimproverato dal Hermann, il quale osserva anche essere inetto l'argomento tratto dalla forma elegiaca ; chè Teocrito poteva benissimo avere uniti, per effetto artistico, i due metri [1]). Per parte sua poi lo Hermann trovava strano che i giovani pastori prima contendessero in distici e poi in esametri, mentre, per dar prova di difficoltà crescente, avrebbero dovuto seguire l'ordine opposto. Se non che, non solo non è facile giudicare se il dar ritmo di canto agli esametri invece che ai distici non fosse cosa più ardua ; ma è anche strano non si sia osservato che la seconda parte, in esametri, era richiesta per simmetria, onde chiudere i distici fra due serie esametriche. Del resto a questo criterio soggettivissimo (chè, se difetto vi era, non si vedeva perchè non si dovesse attribuire a Teocrito) neppure lo Hermann dà grande valore. Egli piuttosto è il primo che abbia elevata difficoltà sulla coerenza psicologica degli adolescenti cantori, nelle due parti del canto, i quali, secondo lui, nei sentimenti che dimostrano apparirebbero più adulti nelle strofe elegiache di quanto apparivano nelle esametriche [2]). Sicchè egli avanzava l' ipotesi che varî fossero gli autori e che un primo poeta, *che egli concede benissimo essere Teocrito*, componesse i vv. 1-30 ; 63 sgg.; mentre poi un secondo, il quale rappresentò i cantori più adulti (e non si vede perchè questo dovesse fare) pose, invece dei vv. 63-79, i vv. 31-60 (o piuttosto, se i vv. 57-60 sono spu-

---

[1]) Che tale fosse l' intenzione di Teocrito si vede, del resto, come fu già osservato, dal v. 7 : *φαμί τυ νικασεῖν, ὅσσον θέλω αὐτὸς ἀείδων* che fa appunto attendere più di una gara. Vedi del resto, per l'uso dei distici e il suo rapporto con la scuola poetica a cui Teocrito appartenne, p. 227 sgg. Quanto all'intima connessione artistica fra le parti *cantate* in distici elegiaci e quelle *cantate* in esametri (v. 72 sgg.), non credo si sia osservato sin ora, che entrambe compongono strofe *tetrastiche*, mentre in altre poesie di Teocrito, ove gli esametri *pure nel canto*, non sono composti per unirli intenzionalmente a piccoli epigrammi elegiaci tetrastici, sono in strofe binarie (id. V) oppure ternarie (vedi per esempio, id. III) ; ciò che prova che la mescolanza di strofe tetrastiche elegiache con quelle esametriche *tetrastiche, di esametri abbinati*, era primitiva e voluta per ragioni artistiche.

[2]) Su ciò vedi le mie osservazioni sopra, p. 231 e qui sotto p. 253 sgg.

rii, come egli pensò, i vv. 31-57) conservando i vv. 80 e sgg. Più tardi poi un grammatico, avendo trovato quelle due poesie, differenti solo per i canti dei giovinetti, ma aventi il medesimo inizio e la medesima chiusa, le congiunse insieme, inserendovi di suo i vv. 61-62. Quanto sia complicata e inverosimile questa combinazione ognuno vede; ma ciò che più importa notare è che quello che per lo Hermann era il difetto della poesia, e l'indizio della non autenticità di tutto l'idillio o di parte di esso (cioè la complessa, e secondo lui, contradittoria psicologia dei due pastori) è invece, a ragione, per altri come per il Wilamowitz [1]), un pregio artistico e un merito del poeta dell'idillio VIII, il quale sarebbe più fine conoscitore delle anime adolescenti che non lo stesso Teocrito, come afferma anche il Perrotta. Ma non basta. In verità lo Hermann era così poco convinto della non autenticità, anche parziale, dell'idillio, che in fine osservava, che se alcuno avesse voluto sostenere che l'autore di tutto l'idillio fosse Teocrito — il quale lo avrebbe composto in modo che « pueris aliud atque aliud carmen tribui posset, ac perinde ipsum et exametrum illud carmen amaeboeum et elegiacum scripsisse, ut prouti quis vellet, alterum eorum carminum adscisceret » —, egli avrebbe trovata tale opinione meno verosimile, ma non impossibile. Nè gli parve mai vi fossero interne ragioni di lingua, di metrica, e di stile che consigliassero di togliere questa poesia a Teocrito.

Un altro esempio delle contraddittorie incertezze dei critici a proposito dell'idillio VIII, è dato dal Meineke, nella sua edizione di Teocrito, Bione, Mosco (Berl., 1856) dove, mentre a p. 263 conveniva con l'opinione dello Hermann (che ammetteva essere l'idillio, in parte, o anche interamente, genuino), a p. 476 lo dichiarava tutto apocrifo. Fra i corizonti (chè anche l'idillio VIII, come l'*Iliade* e l'*Odissea*, ha l'onore di avere i suoi corizonti), che considerarono spuria sola una parte dell'idillio, fu anche l'Ahrens (*Buc. Gr.*, 1885, I, p. 63) che condannava i vv. 1-63, senza dirne la ragione: ma proprio questi versi sono tra quelli stimati genuini dal Valkenaer [2]), dallo Hermann, dallo Hartung, dal Fairon [3]). Nel ritenerli spuri invece si accorda con l'Ahrens, il Legrand [4]). Tutto intero al contrario l'idillio ritiene spurio il Wilamowitz, ma fondandosi sopra argomenti lingui-

---

[1]) Vedi sopra, p. 235 sgg.
[2]) Vedi sopra, p. 236.
[3]) « Revue de l'instr. en Belgique », 1900, p. 237 sgg.
[4]) Vedi *Bucol. Grecs*, II, p. 13; cfr. *Étude sur Théocrite*, p. 15 sg.

stici e metrici, non già sul disaccordo psicologico delle due parti, come già vedemmo: laddove invece il Legrand, — che propende a credere autentico il canto in distici elegiaci — mentre non dà valore[1]) a quei particolari metrici su cui si fonda il Wilamowitz, seguìto dal Perrotta, ritorna a sostenere invece l' inconciliabilità psicologica delle due parti.

Sfumato l'accordo, e vedute anzi le profonde ed essenziali contradizioni dei critici fra di loro, ci si può chiedere quale sia la ragione di esse: la quale ragione, per l'appunto, deriva dalla indimostrabilità della tesi propostasi. Una poesia, quale l' idillio VIII, che, anche secondo l'opinione dei più autorevoli fautori della non genuinità, sarebbe opera di un imitatore di Teocrito, a lui contemporaneo, affine di ingegno, ricco di virtù poetiche, se anche artista meno puro e di minore perfezione metrica, come è possibile dimostrare non sia opera invece di quel poeta *minor* (e, in questo caso, di ben poco *minor*, come tutti ammettono), che sempre, nella complessa attività di ogni artista, si rivela accanto al poeta *maior*, e che può apparire suo imitatore, perchè immaturo o stanco o non ancora interamente esperto della tecnica che poi perfezionerà? Tanto più che il Teocrito che si vuole prendere come termine di paragone è una pura astrazione, come una pura astrazione è sempre quella personalità di artista che ci delineiamo da poche poesie[2]) sparse in una lunga vita, negando l'autenticità di quelle che al nostro concetto astratto non si accordano. Teocrito, il quale visse certo fino ad età tarda[3]) e di cui abbiamo perduta una parte, probabilmente grande[4]), dell'opera, che si riduce a una ventina di canti, quante maniere non do-

---

[1]) *Buc. Gr.*, p. 7, n. 1.

[2]) Le non contestate da nessuno sono 21, poche centinaia di versi.

[3]) È detto *senex*, ed egli stesso (id. XXX) parla dei suoi capelli bianchi.

[4]) Oltre al frammento della *Berenice* citato da Ateneo (*Deipn.* 284 A) e al carme amatorio di cui è qualche frammento di poche sillabe nel papiro recentissimo di Antinoe, una nota di Suida ci fa pensare alla perdita di una parte notevole dell'opera di Teocrito. Egli infatti, dopo aver detto che Teocrito scrisse i « cosidetti carmi bucolici in dialetto dorico », aggiunge: « Alcuni gli attribuiscono anche le *Pretidi*, le *Speranze* (ἐλπίδας), gli *Inni*, le *Eroine*, gli *Epicedii*, i *Canti lirici* (μέλη Birt), le *Elegie*, i *Giambi*, gli *Epigrammi* ». Si cercò di trovare questi componimenti nella nostra raccolta, e le *Speranze* si ravvisarono nell' idillio XXI (?), gli *Inni* nel XVII (?), XVI (?), XXII, le *Eroine* nel XXVI, XVIII, gli *Epicedii* nell'*Epitafio di Adone* e di *Bione*, i *Canti lirici* nel XXVIII, XXIX, XXX [e ora XXXI], le *Elegie* nell' VIII (?), i *Giambi* e gli *Epigrammi* negli *Epigrammi*, di cui alcuni in metro giambico. Ma

vette avere, e per quanti tentativi che noi non conosciamo non passò la sua poesia; quante volte non dovette apparire inferiore a se stesso? E del resto, anche nel Teocrito a noi pervenuto, forse che il poeta gonfio e ammirativo del *Tolomeo*, non è profondamente diverso da quello dei mimi rustici e borghesi, e molto più inferiore ad essi che non sia l' VIII idillio; e questi stessi mimi non procedono, come abbiamo visto [1]), per variazioni complesse; e non si mostra egli stesso, in certi idillii, come nelle *Siracusane* e nel *Ciclope*, meno severo nella metrica? In verità, se tali differenze e tali preparazioni pazienti di uno stile (che solo in poche poesie può apparire perfetto) non trovassimo nell'opera sua, dovremmo necessariamente supporle; perchè un'opera poetica composta di soli capilavori, tutti alla medesima altezza, non conosce la nostra esperienza letteraria di nessun tempo. È dunque estremamente pericoloso rifiutarne i documenti, invece di apprendere da essi a conoscere più intimamente la poesia dell'autore. Il criterio stilistico è ottima guida e di grande valore [2]), per mantenere pure da interpolazioni le raccolte degli scrittori antichi; ma dà buoni risultati solo se è confermato da altri dati esterni, o se prova notevolissime differenze, e sopratutto tali da apparire opera di epoche ben diverse, poichè fra contemporanei e poeti della stessa scuola, la distinzione riesce sempre troppo ardua, persino quando lo stile sia notevolmente vario. Nè ancora sono cessate le dispute sulla paternità tacitiana del *Dialogo degli oratori*, pur così difforme dallo stile di Tacito e che non ha per nulla quell' indiscutibile fondamento nella tradizione manoscritta che ha l' idillio VIII, e la strettissima somiglianza artistica con le opere da tutti ritenute genuine, o per il *Menesseno* di Platone; opere che ancora espertissimi studiosi dei problemi stilistici, come il Norden [3]), ritengono appartenere agli autori a cui la tradizione li attribuì. E in verità troppo spesso, a proposito degli scrittori antichi, per i quali, a causa dell' incertezza della tradizione, manca la possibilità di una dimostrazione evidente dell'errore di questo metodo, si suole procedere con simili astrazioni e costruire, su al-

---

molte di queste identificazioni sono forzate, e le *Elegie e i Giambi* non meno che le *Pretidi* non hanno riscontro o possibile o verisimile. Resta che sia veramente perduta notevole parte dell'opera di Teocrito o a lui attribuita.

[1]) Vedi in questa Rivista, 1933, n. 3, p. 125 sgg.

[2]) Vedi sulla validità del criterio stilistico i miei *Studi stilistici su Antifonte oratore e Antifonte sofista*, in « Rendiconti del R. Ist. Lombardo di Scienze e Lettere », 1919, fasc. 16-18.

[3]) Vedi *Ant. Kunstprosa*, I², pp. 12 sg., 223 e *Nachträge*, p. 4.

cune opere capitali, una figura di poeta o uno stile che poi viene ritenuto il solo genuino, mentre la conoscenza della letteratura moderna, che porge materiale tanto più abbondante e sicuro, prova che ben più varia di stile e di maniere è la complessa opera di uno scrittore. Chi mai, ad esempio, leggendo questi metastasiani svenevoli versetti [1]):

Il Fratellin vezzoso,
sempre tu piangi, ei dice,
tenera età felice
che non conosce amor!

Ma ben verran quegli anni,
che il Fratellin vezzoso
non troverà riposo
nel passionato cor;

quel roseo volto, i guardi
sì vivi e sì innocenti
li mirerò dolenti
in atto di pietà.

Allor dirò; i miei pianti,
quand'eri pargoletto,
eran d'amore effetto,
effetto di beltà (!).

li crederebbe del poeta dei *Sepolcri*, dei *Sonetti*, delle *Grazie* e delle due *Odi*? Eppure sono foscoliani, se anche giovanili e stilisticamente e metricamente diversissimi dalla grande maniera del Foscolo maturo. E come questi, il Foscolo, nella sua prima giovinezza, ne scrisse moltissimi.

Ed è veramente il Leopardi, l'autore di questa stroficciola slombata? [2]):

Di colomba innocentissima
ha Niceste il bel costume;
mentre solo a torri candide
ei rivolge le sue piume.
Mio Niceste in te giammai
innocenza simile io non bramai (!).

---

[1]) Vedi *Le poesie* di U. Foscolo, ediz. Biagi, Firenze, Sansoni, p. 27. Ho citato pochi versi solamente, ma di tali poesie, nell'opera giovanile del Foscolo, sono decine di pagine: lo stesso dicasi dei versi che citeremo più sotto del Leopardi.

[2]) Vedi *Le poesie* di G. Leopardi, a cura di G. Mestica, Firenze, Barbèra, 1892, p. 386.

Dov' è lo stilista, il metrico squisito, il poeta di gusto severissimo dei *Canti* ? E chi non li crederebbe apocrifi per ragioni interne ? Eppure l'opera della primissima età poetica del Leopardi è presso a poco, in massima parte, di questo medesimo tono. E del resto chi, per ragioni interne, non eleverebbe dubbi sulla autenticità del *Pompeo in Egitto*, dell'*Appressamento della morte* (se per ragioni esterne non sapessimo che son suoi), confrontandoli con i *Canti* ? O chi non dubiterebbe dell'autenticità o dei *Sonetti in persona di Messer Pecora beccaio* (uno studioso di letteratura italiana recentemente scriveva che il Leopardi non compose mai un sonetto, tanto gli era escito di mente questo gioco di bravura del Leopardi giovanetto), o non potrebbe elevare sospetto persino sul *Sogno* e sul *Consalvo*, più fiacchi certo, più sentimentali e letterari, anche a giudizio del Carducci [1]), dei migliori *Canti* ; o persino su *Il Risorgimento*, molto censurato per le strofette musicali, che certamente non sono della maniera del Leopardi maggiore ? [2]). Eppure, solo per quei tentativi, per quelle deviazioni, per queste poesie giovanili, o meno fresche e meno pure, o di tonalità nuova, ma preziose, perchè ci rivelano il mutevole e il progressivo di un grande stile e di una vita di grande poeta, il Leopardi non è per noi un mito olimpico di artista, nè una astrazione letteraria, ma un vivo e ricco e vario temperamento poetico di cui possiamo ricostruire intera la figura nella complessa umanità dell'opera sua.

La conoscenza della poesia moderna, che abbiamo assai più precisa, dovrebbe dunque renderci ben più prudenti in queste critiche di autenticità delle opere classiche, che in certi periodi hanno privati vari scrittori, come Platone, di buona parte dei loro scritti, che poi dovettero essere gradatamente loro restituiti [3]).

---

[1]) Vedi Carducci, *Degli spiriti e delle forme nella poesia di G. L.*, p. 107 : « Il *Consalvo* non par della stessa famiglia degli altri canti : ha veramente il *mal del secolo* nel più debilitante accesso, il romanticismo» ; p. 112 : «*Confessiamo che sarebbe stato meglio*, o al più non sarebbe stato peggio, *se il Leopardi non avesse scritto il ' Consalvo '* ». Guai dunque se il *Consalvo* non l'avesse pubblicato il Leopardi stesso e non ne avessimo l'autografo. Altro che idillio VIII ! E si noti che il *romanticismo* del *Consalvo*, viene quando il Leopardi l'aveva già di tanto superato nei più puri e limpidamente greci suoi *Idillii*. Irrazionalità della poesia !

[2]) Sul *Risorgimento* e sull'accordo del metro metastasiano con gli spiriti intimi di questa poesia, vedi le belle osservazioni di G. A. Levi, *Giacomo Leopardi*, p. 296 sg.

[3]) Simile sorte toccò ad Aristotele le cui opere perdute, delle quali restano abbondanti frammenti, furono, benchè confermate genuine da tutta al

L' idillio VIII fu veramente vittima di una specie di involontario romanticismo e astrattismo stilistico, che si propose di crearci un Teocrito tutto natura, punto letterario, da opporre a Virgilio [1]), quasi questo fosse possibile in un artista che ha uno stile così vario di intonazioni ed è così letterario e di maniera nel *Tolomeo*, e che creò la mascherata bucolica delle *Talisie*, e che in tutti gli *Idillii* rustici ha pur sempre qualche tocco di letteratura. Quasi che la conquista di uno stile purissimo, quale si ritrova nei più perfetti mimi, non richiegga tentativi varii e complessi, di cui debbono rimanere le tracce nell'opera di un poeta. E del resto il Lìcida delle *Talisie* pare avesse da fare qualche rimprovero al Teocrito imitatore di Asclepiàde, che nel pastorale si mostrava ancora troppo cittadino. D'altra parte il nostro studio [2]) ci ha mostrato fra quali variazioni complesse si svolga l'arte teocritea. Il poeta che tentò i toni aspri e salaci del IV e V mimo rustico, e che, nel VI, a Dafni, che riapparirà nell' VIII, fa recitare una finissima scena di mimo mitico, quale mai pastore recitò, e che crea nel VII la pastorale fittizia di poeti mascherati da pastori, perchè mai non potè permettersi la tonalità intermedia dell' VIII ? Quali limiti dovremmo noi imporgli e quali espressioni abbiam diritto di inibirgli ?

In verità si suole parlare molto di un Teocrito bucolico e delle *merae rusticae* ; ma anch'esse sono un'astrazione, e la stessa categoria bucolica è alquanto anacronistica, sorta *a posteriori*, come la definizione di *merae rusticae*, dopo l'esperienza e l' imitazione di Bione, di Mosco, di Virgilio. E del resto tra le *merae rusticae* quegli antichi ponevano certamente anche l' VIII idillio, ciò che prova che essi non trovarono discordasse da quel tipo. Teocrito, in verità, non sapeva di creare una bucolica, nè un genere letterario, ma procedette con la li-

---

tradizione antica, dichiarate spurie dal Rose, perchè vi appariva un platonismo che poi Aristotele ripudiò ; oppure si cercò di negare questo stesso platonismo, come fece il Bernays, sempre in omaggio alla solita costruzione astratta di un Aristotele immutabile, definitivo sin dal principio. Vedi su ciò, oltre l'*Aristoteles* del Jaeger, i miei studî in « Rivista di Filologia », 1933, nn. 2-3 ; « Atene e Roma », 1933, p. 13 sgg. ; « Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa », 1933, p. 273 sgg. ; 333 sgg. Per Platone non si dimentichi che vi fu chi ridusse l'opera sua autentica alla sola *Repubblica* ! !

[1]) Vedi infatti il Wilamowitz, *Textgeschichte*, p. 122 : « L' VIII carme (che egli ritiene apocrifo) ha molta grazia : Virgilio vi ha trovata la sua *weiche Natur* molto più che nei mimi pastorali IV e V ». Vedi anche l'articolo del Perrotta, p. 70 sg.

[2]) Vedi « Atene e Roma », 1933, p. 143 sgg.

bertà e con la varietà del grande artista, per molteplici tentativi e tonalità e si stupirebbe assai, credo, se sapesse che i suoi critici hanno voluto imporgli una specie di vocabolario e di stile bucolico, ricavandoli da alcuni suoi idillii, come se quei modi che in essi non appariscono non potessero essere proprî dello stile bucolico. Procedimento astratto, in cui, oltre tutto, si ha il torto di non tener conto proprio dell' VIII idillio che tutta la tradizione concorde dà come suo e che è per l'appunto una delle modulazioni della ricca zampogna pastorale teocritea.

Non meno arbitrario è il dire che i pastori dell' VIII non sono i pastori teocritei, come se fra quelli del IV e del V, salaci e rissosi, e il *Ciclope* e il *Tirsi* e i pastori travestiti del VII e il Dafni e Dameta del VI, non vi sia ben maggior varietà, che non fra i pastori dell' VIII e quelli del VI idillio [1]). Nè è vero che i pastori dell' idillio VIII abbiano, come fu detto [2]), un senso dell'amore non teocriteo, perchè così intenso e potente, da dominare sopra ogni altra cosa. Chè tale è per l'appunto sempre l'amore in Teocrito, nel Ciclope, che « non si cura più d'altro », nè più riconduce le agnelle dal pascolo, perchè tutto preso dall'amore di Galatea : in Buceo, che lascia il suo campo incolto da che è innamorato, e non vede se non bellezze [3]), in Bombica, la bruna, scarna assira : in Simeta [4]) che non scorge, nè sente più nulla, appena le appare Delfi, e tutta gela e arde e si consuma nel fuoco della sua passione : e persino nello stesso Teocrito amante, dei canti amorosi per i belli adolescenti, che invecchia in un'ora di assenza dell'amato (id. XII), che tutto si perde nella passione, ed è come fronda in preda al rovaio che la rapisce nel suo turbine (id. XXX).

Chè del resto il sentimentale e il letterario non appartiene all'età che seguì Teocrito più che a quella che lo precedette, onde possa parere un segno di posteriorità quella pur lieve e delicatissima intonazione

---

[1]) Oltre tutto i pastori mitici dell' VIII, appunto perchè son divini pastori mitici, non possono per nulla essere paragonati a quelli reali del IV, del V, e del VI ; e la bellezza di quell' idillio è di avere creato quella tonalità nuova, corrispondente ad anime nuove.

[2]) Vedi Perrotta, op. cit., p. 73 : « Il pastore [dell' idillio VIII] ha un nuovo senso dell'amore che Teocrito non aveva : egli lo colloca al primo posto ; l'amore è più forte di ogni cosa e fa apparire il mondo brutto o bello come esso ce lo presenta.... c' è qui un sentimentalismo sensuale, di cui in Teocrito non si trova traccia ».

[3]) Vedi, per questi esempi, il mio articolo citato sopra, dell' « Atene e Roma », 1933, p. 131 sg. ; 169 sg.

[4]) Vedi il mio articolo in « Dioniso », 1933, n. 1-2.

letteraria e sentimentale che si trova nell' idillio VIII. La poesia di Fileta e di Asclepiàde, che furono i maestri spirituali di Teocrito, era tutta infusa di letterario e di sentimentale. E la vena sentimentale e romantica del resto comincia con Euripide e corre attraverso a tutta l'arte precedente a Teocrito. Letterarissimi sono Alessandro Etolo e Ermesianatte: e Teocrito dovette, nella purità artistica dell'opera sua, compiere un mirabile superamento del sentimentalismo e del letterario ellenistico [1]), senza che pure ne sieno scomparse interamente le tracce nelle sue poesie, non solo nell' idillio VIII, ma in certi tratti delle *Talisie*, nella vacuità retorica del *Tolomeo*, nella tonalità amorosa, alquanto di maniera, dell'*Amato* (id. XII). E tocchi di letterario, che più o meno maliziosamente Teocrito non volle evitare, sono in tutti i mimi rustici; nel V, in cui appare un pastore che si vanta di avere una coppa di Prassitele, nel IV, ove l' ingenuo cantore pastorale si inorgoglisce di conoscere i canti di Glauce e di Pirro, nel III, ove l'amante rustico mostra una erudizione mitologica che è fuori tono. Se questi tratti fossero nell' idillio VIII, certo sarebbero assunti come prove della sua non autenticità.

Che poi l' idillio VIII appartenga a un'età giovanile, in cui ancora apparivano le tracce della poesia di Fileta e di Asclepiàde, abbiamo cercato di mostrare [2]) e si può confermare con altri argomenti. Elegiaco-epigrammatico è il tono dei distici, che si rivelano, come già vedemmo, sotto gli influssi dei maestri della scuola di Cos. Di squisita tonalità letteraria è questo larvato inserirsi di graziosi epigrammi in un canto pastorale, e letterario è il carattere dei pastori mitici qui prescelti; come mitico era il carattere dell'elegia ellenistica precedente a Teocrito. Ma vi è di più. Che l' idillio VIII sia di Teocrito giovane, credo possa apparire da un argomento che mi sembra non messo ancora in luce come merita. Che l'ultima delle strofe epigrammatiche dei pastori (v. 57 sg.) si richiami ad Asclepiàde e che ci ricordi quelle gare con il poeta di Samo confessate da Teocrito nelle *Talisie*, abbiamo già osservato. Così pure ad Asclepiade ci richiamano i versi 76 sg. Ma quei distici (v. 56 sg.) si prestano anche a un confronto, che già fu fatto, con un epigramma di Callimaco (LII):

Il bel brunetto Teocrito se m'odia, odialo pure
a dismisura, ed amalo s'egli pur m'ama, o Giove;

---

[1]) Su cui vedi, in particolare, le analisi e i riferimenti del Rohde nel suo *Griechische Roman*, cap. I, *passim*.

[2]) Vedi sopra, p. 225 sgg.

Sì, Giove Uranio, pel tuo Ganimede di chiome ricciute,
tu pure amasti!... parlo chiaro a chi ben comprende.

τὸν τὸ καλὸν μελανεῦντα Θεόκριτον, εἰ μὲν ἔμ' ἔχθει,
τετράκι μισοίης, εἰ δὲ φιλεῖ, φιλέοις.
Ναιχὶ πρὸς εὐχαίτεω Γανυμήδεος, οὐράνιε Ζεῦ,
καὶ σύ ποτ' ἠράσθης· οὐκέτι μακρὰ λέγω.

Il rapporto fra questi versi e la strofe teocritea fu voluto negare, ma invano. Chi, come il Wilamowitz e altri, ritiene che *ἀρίζαλος Βερενίκα* di Callimaco (ep. LI) sia un complimentoso accenno ad *ἀρίζηλος Βερενίκα* di Teocrito (XVII, 57), o che il *Ciclope* dell'uno dipenda da quello dell'altro, o che la nota finale del *Tolomeo* si richiami a quella dell' *Inno a Zeus* di Callimaco [1]), non può negare il rapporto fra questo epigramma, in cui appare il nome di Teocrito, la struttura, cara a Teocrito, *τὸ καλόν....* con un participio e sopratutto la medesima intonazione maliziosa del verso finale, se no di imitazioni o di voluti echi letterarii non so come si potrebbe più mai parlare. Nè il frammento di Bacchilide : *ἦ καλὸς Θεόκριτος, οὐ μόνος ἀνθρώπων ἐρᾷς* distrugge il rapporto ; chè in Bacchilide non vi è nè la struttura cara a Teocrito, nè l'accenno a Giove, amante libertino, che è appunto l'elemento ironico ellenistico comune a Teocrito e a Callimaco. Al più, il ricordo bacchilideo favorì questo gioco artistico dell'epigramma callimacheo [2]).

---

[1]) Vedi Wilamowitz, *Textgesch. d. griech. Buk.*, p. 169 sg. : « Kallimachos musste ihn [Teocrito] hochhalten und hat es getan. Er hat nicht nur das Epigramm auf die jüngere Berenike mit bewusstem Anschluss an ein Wort aus Theokrits Ptolemaios gepriesen : das könnte keinen anderen Grundhaben als die Verehrung für den damals verstorbenen Dichter ; er hat den Kyklopen direkt aufgenomnen, als er das Liebesgedicht machte....nicht ohne Absicht ist das Epigramm dorisch ». Vedi più sotto, in quella stessa pagina, ciò che dice del *Tolomeo* e dell' *Inno a Zeus*.

[2]) La strofe teocritea in questione è anche nel papiro di Ossirinco 2064, ciò che fa apparire più strano il procedimento di quelli che la considerano spuria. Del resto proprio questa imitazione da Asclepiade e questi echi callimachei, che ci dovremmo attendere in Teocrito, provano che essa è genuina. È poi strano che il Wilamowitz si fondi per ritenerla spuria su l'affermazione, che ivi appare, che grande malanno sia per l'*uomo* (*ἀνήρ*) l'amore di una bella bimba. Chè, dice egli, qui non vi è l'*uomo*, l'*ἀνήρ* ; ma un ragazzo. Ma anzitutto, come egli stesso ammette prima, quel ragazzo, precoce fanciullo del mezzogiorno, assume anche negli altri versi atteggiamenti da *uomo*. Per di più, è questa una affermazione, che può essere fatta anche da un giovinetto e che anzi diviene più spiritosa se fatta da un giovinetto. Finalmente *ἀνήρ* era il termine voluto qui, sia per contrapposto con il *Dio*, Zeus, che viene dopo (cfr. le formule omeriche *πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε*, e *Διὸς ἄγγελοι ἠδὲ*

Orbene il *τὸ καλὸν μελανέων Θεόκριτος*, il bel brunetto Teocrito, doveva essere certo un Teocrito giovane, e questo sempre più spiega la tonalità stilistica di quell' idillio, e ci accerta che in esso abbiamo un prezioso documento della prima età dell'opera sua poetica.

E del resto, anche il criterio della variazione letteraria è di ciò una conferma. È nota infatti la somiglianza fra il proemio e l'epilogo del VI idillio e quelli dell' VIII. Ma non si è osservato, che io sappia, che un indizio notato da me recentemente [1]), ci assicura che l'epilogo dell' VIII risulta precedere quello del VI. Entrambi gli idillii, infatti, sono una gara fra Dafni e un altro giovine pastore : il VI finisce con la dichiarazione che nessuno fu vincitore, l' VIII invece fa che vinca Dafni. Ora è chiaro che la soluzione più naturale di una gara doveva essere quella che dichiarava vittorioso uno dei cantori ; donde è naturale pure che sia precedente l' idillio VIII, che aveva tale epilogo, e che il VI avesse quell' insolita soluzione, per quella variazione letteraria, rispetto all' VIII, che già abbiamo indagata altrove [2]). E come tale, esso non ebbe (come sarebbe stato più naturale) canti amebei, ma solo due graziose scene di mimo ; e ritenne il nome di Dafni e la gara con un altro giovane pastore, non più Menalca, ma Dameta ; appunto per far risaltare il carattere mutato e la finezza del poeta che sapeva procedere per intonazioni varie, così ben contrastate. Nè solo questi caratteri ritenne, ma pure la somiglianza del proemio e dell'epilogo [3]).

Ma, in verità, su questo proemio e questo epilogo, è necessario fare più lungo discorso ; perchè da non pochi tale somiglianza è considerata come un indizio della non autenticità dell' idillio VIII ; sup-

---

καὶ ἀνδρῶν ecc., senza che ci sia riferimento mai all'età), sia per il valore erotico di amante : vedi Teocr., II, 3 ; XV, 131 (dove si parla del giovinetto Adone, l' amato (*ἄνδρα* ! !) di Cipride), e in questo stesso idillio v. 49 *αἰγῶν ἄνδρα* ; Pherec., fr. 155 *ἀνὴρ ἁπασῶν γυναικῶν*.

[1]) Vedi il mio articolo citato sopra dell' « Atene e Roma », 1933, p. 146 sg.

[2]) Vedi, l'articolo citato sopra.

[3]) Si è anche insistito sulla somiglianza dell'epilogo dell' VIII con quello del I ; ma essa non ha nulla di singolare nell'ambito delle necessarie coincidenze di un genere bucolico che, oltre tutto, doveva rispettare gli elementi tradizionali delle vere gare bucoliche, le quali sappiamo essere veramente esistite prima di Teocrito. Quanto a *μέλι λείχειν* del v. 87, non è banale, come fu detto, ma arguto. Vedi Plauto, *Cas.*, II, 8, 21 *ut quia te tango, mel videor mihi lingere*. È invece prova d'arte grande l'esser riuscito Teocrito, in somigliante tema e carattere, a dare due notazioni belle entrambe, se anche una superiore, per arte più matura. Vedi, del resto, per queste apparenti imitazioni di se stessi degli ellenistici le mie osservazioni a p. 249 sgg.

ponendosi che l'autore di questo fosse un poeta diverso da Teocrito, che avrebbe imitato il principio e la fine di altri idillii. Ma a questo proposito non si tiene conto della tecnica teocritea ed ellenistica, anzi dello stesso criterio stilistico di tutta l'antichità. Teocrito infatti non si peritò di ripetere in diversi idillii gli stessi versi e frasi, integralmente o modificati in vario modo. Il Legrand [1]) ne ha fatto una lunga enumerazione di più pagine, che egli stesso dichiara non completa. Versi ripetuti con modificazioni sono in Callimaco [2]). L'uso del resto veniva da Omero [3]) e si ritrovava in Empedocle (vedi il mio commento *passim*) e in Apollonio [4]) ed è consueto in tutta la grecità: nei tragici [5]), nei comici [6]), negli oratori [7]), in Platone [8]). Nè mancò questo criterio stilistico presso i Romani, come prova Lucrezio, che ripete letteralmente gruppi di versi, o artisticamente li modifica, come del resto farà abbondantemente Virgilio [9]). Ripetizioni e imitazioni da se stessi sono copiose in Calderon e in Shakespeare [10]). Per di più proprio i proemi e gli epiloghi sono quelle parti dell'opera che maggiormente sottostavano a queste ripetizioni e variazioni. È noto come gli oratori ripetessero i proemi e gli epiloghi già usati, o lievemente li modificassero [11]). E dè noto pure che Cicerone confessava di

---

[1]) *Étude sur Théocrite*, pp. 353-355.

[2]) Vedi la nota del Pfeiffer, *Call. fr., nuper reperta* n. al v. 85 della *Cidippe*, p. 140. Vedi anche la ripetizione lievemente modificata nella fine del cosidetto proemio degli *Αἴτια* di Callimaco dei versi che chiudono l'epigramma XXI.

[3]) Vedi Carl Schmidt, in *Parallel-Homer*, p. viii.

[4]) Vedi Stengel, « Jahrersb. d. Philol. Vereins zu Berl. », 1921, p. 53.

[5]) Vedi Schröder, *De iteratis apud tragicos graecos*. Diss. Argent. philol. selectae, 1882.

[6]) S. Kann, *De iteratis apud poetas antiquae et mediae comoediae Atticae*. Diss. Giessen, 1909.

[7]) Vedi Stemplinger, *Das Plagiat in d. griech. Lit.*, p. 192.

[8]) Vedi Souilhe, *Platon Lettres*, Paris, 1926: « Parce que dans les *Lettres* on découvre des pensées, des expressions, même des tournures de phrase qui paraissent calquées sur celles des *Dialogues*, on ne sera pas autorisé pour autant à les condamner. *D'un dialogue à l'autre, Platon se répète et parfois presque textuellement* ».

[9]) Vedi Albrecht, in « Hermes », 1881, p. 893 sg.; John Sparrow, *Half-lines and Ripetitions in Virgil*, Oxford, 1931; cfr. anche Lenchantin De Gubernatis, Introduzione alla *Ciris*, p. lxi.

[10]) Vedi Conrad, « Germ.-Roman. Monatschr. », I, 233.

[11]) Oltre lo Stemplinger, citato sopra, vedi l' indice di Fr. Blass, *Die attische Beredsamkeit*³, III², p. 413, s. voce *Gemeinplätze*; e I², 533 sg.

avere una raccolta di proemii, donde sceglieva, volta a volta, quello che gli conveniva per ogni nuovo libro; onde gli accadde negli *Accademici* di ripetere quello che già gli aveva servito per il trattato *De gloria* [1]). E varie tragedie di Euripide hanno lo stesso epilogo [2]).

Quanto a Teocrito, la somiglianza del proemio dei due idilli è un elemento stilistico della variazione che abbiamo studiata abbondantemente altrove. Del resto elementi simili o identici, nella apertura del canto di una pastorale bucolica, erano naturali per l'aderenza al modello popolaresco che li predilige. Di quest'uso ci avverte, per la poesia popolaresca, Ateneo (XIV, 622 C-D). E questo artificio appare spesso nella poesia dotta che imita la popolare. Si confrontino ad esempio la IV con la III ballata del Poliziano [3]), e la XIV canzone a ballo del Magnifico con la XV [4]), per vedere l'artistico gioco della ripetizione dell'inizio, che vuol simulare l'elemento popolaresco.

Del resto, nelle variazioni dei due proemi [5]), Teocrito, pur riprendendo tocchi simili, si mostrò assai più fine artista di quanto gli vogliano concedere certi suoi critici. E che il migliore non apparisse a tutti quello del VI idillio, o, per lo meno, che quello dell' VIII non sfigurasse in confronto con quello del VI, può attestare Virgilio stesso che non imita (in *Bucol.*, VII, 4-5 e V, 2) il proemio del VI, ma quello dell' VIII. E propriamente le variazioni di questi proemi rivelano

---

[1]) Vedi Cic., *Ad Att.*, XVI, 6.

[2]) *Andromaca, Alcesti, Elena, Baccanti* e così pure *Oreste, Fenicie, Ifigenia in Tauride*: vedi del resto Mayerhoefer, *Die Schlüsse der erhaltenen griech. Tragödien*. Diss. Erlangen, 1908.

[3]) Ediz. Casini, Firenze, Sansoni, p. 177 sg.

[4]) Ediz. Carducci, Firenze, Barbèra, p. 412 sg.

[5]) Sarà opportuno riportarli, per più agevole confronto:

VIII.

Δάφνιδι τῷ χαρίεντι συνήντετο βουκολέοντι
μῆλα νέμων, ὡς φαντί, κατ' ὤρεα μακρὰ Μενάλκας
ἄμφω τώγ' ἤστην πυρροτρίχω, ἄμφω ἀνήβῳ,
ἄμφω συρίσδεν δεδαημένω, ἄμφω ἀείδειν.
πρᾶτος δ' ὧν ποτὶ Δάφνιν ἰδὼν ἀγόρευε Μενάλκας.

VI.

Δαμοίτας χὤ Δάφνις ὁ βουκόλος εἰς ἕνα χῶρον
τὰν ἀγέλαν πόκ', Ἄρατε, συνάγαγον. ἧς δ' ὁ μὲν αὐτῶν
πυρρός, ὁ δ' ἡμιγένειος· ἐπὶ κράναν δέ τιν' ἄμφω
ἐσδόμενοι θέρεος μέσῳ ἅματι τοιάδ' ἄειδον.
πρᾶτος δ' ἄρξατο Δάφνις, ἐπεὶ καὶ πρᾶτος ἔρισδεν.

un'arte assai squisita. Nel VI, il poeta prelude a un mimo tutto ironia e vivace rappresentazione mimica, e vi prelude con quella maggior semplicità che si accorda alla tonalità di quella poesia di grazia finissima. Non vi è intonazione di canto, ma di realismo. Il proemio dell' VIII è invece di una modulazione diversa: ha tonalità più vaporose e romantiche, come romantico è tutto l' idillio: *κατ' ὤρεα μακρά* « tra gli alti monti », non è generico, come fu detto, chè se mai sarebbe più generico *εἰς ἕνα χῶρον* « in un sol luogo » del VI, ma dà lo sfondo romantico e alpestre; e i vv. 3, 4, come poi i vv. 11, 12, hanno un ritmo di canto che è perfettamente teocriteo [1]; ed è per l'appunto questo motivo che Virgilio imitò (*ecl.* VII, 4):

ambo florentes aetatibus, Arcades ambo.

Per di più la simmetria dei due versi è ripresa da Teocrito nell' idillio XVII, 26-27:

ἄμφω γὰρ πρόγονός σφιν ὁ καρτερὸς Ἡρακλείδας,
ἀμφότεροι δ' ἀριθμεῦνται ἐς ἔσχατον Ἡρακλῆα,—

idillio che è, per l'appunto, fra i giovanili, come giovanile deve essere stato l' VIII. È curioso anche che nei vv. 13 sg., si siano rimproverate a Teocrito le ripetizioni di parole (che sono volute per dare la tonalità di canto), ripetizioni che sono perfettamente teocritee cfr. X, 8 sg.; IV, 13 sg.; V, 31, 35 e sopratutto I, 87 sg.; 90 sg.; XI, 22 sg., in cui i due versi, volta a volta contigui, hanno comuni parecchie, anzi nell'ultimo caso, gran parte delle parole [2]. Nelle *Baccanti* poi (vv. 15-19) il parallelismo continua per cinque versi.

Del resto non si è osservato, a torto, che questo è un carattere stilistico voluto dalla *retractatio*. Propria degli antichi è, sia la conscia

---

[1]) Vedi per l'anafora idil. XI, 45 sg.; nella *Passione di Dafni* sono appunto queste ripetizioni che danno il ritmo del canto: vedi vv. 71 sg., 74 sg., 80, 100, 116, 132. Confronta, del resto, per questo artifizio teocriteo, anche VII, 35, 143; XVI, 2, 25; XVII, 76; XXII, 23 (ove appare la ripetizione di *ἄμφω*, come nel nostro proemio), 156; XXV, 9, 15. Che con questo ritmo Teocrito voglia rendere la intonazione del canto popolare, si scorge dai versi popolari citati dagli Scolii di Teocrito (Wendel, pp. 3, 11 sg.) che sono appunto così ritmati.

[2]) Sarebbe opportuno anche notare che ripetere parole a poca distanza è uso di tutti i classici, da Omero a Pindaro a Lucrezio (vedi per esempio il proemio del libro II, 1 sgg.), e che, d'altra parte, solo nei due ultimi secoli scorsi venne l'uso retorico di guardarsi da tali ripetizioni, che Dante non evita più di Omero.

gara con i precedenti, l'*ἀγών*, come l'emulazione e gara verso se stessi. Il maestro di stile dell'antichità romana Quintiliano, fra gli altri, raccomanda quest'uso, non meno del primo: *Contendere nobiscum possumus* (X, 5, 7); *nec aliena tantum transferre, sed etiam nostra pluribus modis tractare* (X, 5, 9). Come Teocrito si sia servito con grand'arte e con variazioni molteplici e finissime di queste gare con se stesso, mostrai nel mio studio pubblicato nel numero precedente di questa rivista. L'uso era del resto ellenistico e appare in Callimaco, non meno che negli epigrammisti contemporanei a Teocrito. Meleagro gli darà una grazia specialissima [1]). Cicerone lo ammirerà in Archia il poeta greco che allora furoreggiava [2]). Antipatro l'userà sino a divenir sazievole, in queste gare con se stesso. Orbene nella *retractatio* riprendere frasi e parole, era cosa voluta e particolarmente apprezzata. Anche Virgilio l'ama. Vedi per esempio le volute somiglianze, anche verbali, dei due episodii di Sinone e di Achemenide nell'*Eneide*:

.... hortamur fari quo sanguine cretus
quidve ferat memoret (*Aen.*, II, 74 sg.).
.... qui sit fari, quo sanguine cretus,
hortamur (*Aen.*, III, 608 sg.).
.... neque me Argolica de gente negabo....
illi me comitem et consanguinitate propinquum
pauper in arma pater primis huc misit ab annis (II, 78 sg.)
sum patria ex Ithaca, comes infelicis Ulixi
nomine Achemenides, Troiam, genitore Adamasto
paupere (*mansissetque utinam fortuna*) *profectus* (III, 613 sg.).

Qualcuno rimproverò a Virgilio queste ed altre simili ripetizioni. Ma che Virgilio in queste *retractationes* operi coscientemente ed emulando sè stesso, e che ne avverta i lettori appunto con le uguaglianze verbali, fu già osservato e dimostrato con copia d'esempii [3]). Non si è badato però che Teocrito segue il medesimo procedimento, e questo disconoscimento di voluta *retractatio* negli idillii VI e VIII è un esempio assai significativo degli errori che si commettono a non tener conto della particolare tecnica degli antichi.

E che tale tecnica della variazione fra il VI idillio e l'VIII sia

---

[1]) Vedi il mio *Epigramma greco*, p. 138; 198 n. 172.

[2]) *Pro Arch.*, 18. Vedi i suoi quattro epigrammi a Pane.

[3]) Vedi H. Belling, *Studien über die Compositionskunst Vergils in Aen.*, 1892, p. 219 sg.; e particolarmente A. M. Guillemin., *L'originalité de Virgile, étude sur la méthode littéraire antique*, 1931, p. 128 sg.

teocritea veramente e intenzionale, si può vedere assai bene con il confronto della variazione fra il IV e il V idillio, italioti entrambi, di cui però l' uno (il V) riprende, *come l'VIII idillio*, la forma della sfida amebea, l'altro il IV, *come il VI idillio*, invece l'elemento mimico e drammatico senza canto. Così pure la *variazione della chiusa* appare anche fra gli idillii XI (il *Ciclope*), e III (la *Serenata*), assai simili di tecnica e di carattere lirico, come farò vedere nel mio *Studio* su Teocrito. Entrambi infatti sono un *a solo* lirico dell'amore campestre d'un amante che si crede sprezzato dalla sua bella, intravista, anche nella *Serenata* come nel *Ciclope*, in uno sfondo di mistero (vedi idill. III, 12 sgg.). In entrambi i canti è un' implorazione lirica che svolge i medesimi temi di offerte rustiche, di inviti e di minacce. Però il *Ciclope* si chiude con la stessa *catarsi* artistica dell'amore che si consola nel canto che riappare nella *Fattura* (id. II) [1]; nella *Serenata* invece il canto si conchiude *in minore*, con una strofa di tormento e di passione nella quale il poeta rustico si abbandona alla disperazione. Anche qui dunque la variazione è dello stesso tipo artistico che vedemmo nelle chiuse del VI e dell'VIII mimo; nella chiusa dell' VIII un pastore *vince* nel canto, mentre nel VI *nessuno vince*; allo stesso modo nel *Ciclope* il pastore nel canto *si consola*, nella *Serenata* invece il pastore *non si consola*. E che sia tecnica ellenistica, apparirà evidentemente nel confronto fra due epigrammi di Meleagro, il quale con delicato artifizio artistico si compiace di rievocare due volte i più deliziosi ricordi di amore in due epigrammi stilizzati sul *sì* e sul *no*:

Sì, pel soave riccio, voluttüoso di Timo;
sì, per l' insonne corpo profumato di Demo;
sì, per le ardenti carezze di Naiade; oh sì, per l'amica,
ebbra di dolci canti, lampada di mie notti,
Eros, su queste mie labbra ancor poco respiro mi resta,
ma, se lo vuoi ancora, te lo concedo, prendi!

No, riccioletto di Timo, no, d' Eliodora babbuccia;
no, profumata loggia della piccola Demo;
no, di Doretta soavi, inebrianti ghirlande;
no, riso dei grand'occhi languidi di Anticlea!
Eros, no, no, non più dardi la tua faretra ancor serba;
tutti li sento, tutti nel fianco mio confitti [2]).

---

[1]) Vedi il mio articolo in questa Rivista, 1933, p. 138 sgg.
[2]) Vedi MELEAGRO, in *Antol. Palat.*, V, 197, 198.

È chiaro dunque che anche dall'esame interno della sua struttura e dallo stesso confronto con l'idillio VI, fatto dagli avversari dell'autenticità dell'idillio VIII, quest'ultimo si dimostra teocriteo e necessario per la gamma delle variazioni bucoliche tentate da Teocrito, che, più fine artista di Meleagro, accorda queste variazioni alla natura delle *dramatis personae* dei suoi mimi, e al diverso carattere, mimico o realistico, lirico o drammatico, di essi, come mostrai nel mio precedente articolo dell'«Atene e Roma» e come mostrerò più ampiamente nel mio studio complessivo su Teocrito.

È difficile dunque essere più teocritei di così. A meno che non si voglia ricorrere al solito artifizio, a cui si ricorse più volte per l'VIII idillio, di dichiarare sospetto di imitazione tanto quello che l'idillio VIII ha di simile con altri di Teocrito, appunto per tale somiglianza, quanto quello che negli altri idilli non appare, appunto perchè è nuovo. Sì che Teocrito, se avesse voluto comporre una poesia in modo da farla riconoscere da tutti come sua, difficilmente avrebbe potuto sapere in qual modo comportarsi. Essere originale no, perchè lasciava il sospetto di non essere più lui; seguire la sua solita maniera, neppure, perchè ingenerava il dubbio di essere un'imitatore di se stesso. Se non che Teocrito risolse eccellentemente il problema, ripetendosi, citandosi, imitandosi, variando liberamente, di volta in volta, e dando sempre l'esempio di un grande stilista che non teme le ripetizioni anzi se ne compiace, e sa pur tuttavia dare l'impressione di inesauribile fecondità.

Che del resto un poeta possa mirabilmente riprendere lo stesso motivo e superarsi, senza essere un imitatore di se stesso, provano i versi del ditirambo di Pindaro per i Tebani (del Pap. di Oss. 604) ove si tratta degli effetti della musica dionisiaca:

Ἐν δ' ὁ παγκρατὴς κεραυνὸς ἀμπνέων
πῦρ κεκίνηται τό τ' Ἐνυαλίου
ἔγχος....,

confrontati con i molto più belli e a tutti noti della *I Pitica* (vv. 5 sg.). Anche in questo caso il motivo viene acquistando una perfezione mirabile.

Un indizio di non autenticità si volle anche vedere nell'aver fatti Teocrito i pastori dell'idillio VIII, allo stesso tempo, pastori di pecore e di capre; il che, dicono, Teocrito non avrebbe fatto mai. Ma, anzitutto, questo argomento ha la debolezza degli argomenti *ex silentio*, perchè dal non essere nominate in altri idilli ad un tempo

capre e agnelle, non è detto che non ve ne fossero nel gregge; per di più Omero, che è così preciso nelle sue realtà rustiche, nell'*Odissea*, conosce per l'appunto greggi di capre e di agnelle [1]). E, del resto, che ne sappiamo noi di questi usi pastorali antichi? E non abbiamo anche noi, in certe regioni, capre e agnelle condotte insieme al pascolo? [2]).

Per di più, dal fatto che nell' idillio V un pastore si vanta di avere una coppa modellata da Prassitele, e nel IV il pastore rustico cantore si inorgoglisce di conoscere i canti di Glauce e di Pirro, ciò che negli altri idillii non ha riscontro, e che male si conforma alle realtà rustiche, ne consegue forse che quegli idillii non siano genuini? [3]). Ogni idillio di Teocrito ha sue particolarità e suoi propri toni letterari finissimi, ora più, ora meno visibili, a seconda della tonalità prescelta e fondamentale; e anche i più veristici non son per nulla pigri e gretti calchi del reale: hanno una loro maliziosa vita artistica (che esclude un realismo grossolano, altrettanto quanto il tono troppo apertamente letterario della pastorale posteriore), e procedono essi, come si è già notato, per variazioni sapienti, che divengono più vaporose quando appariscono pastori del mito, come nell' idillio VIII, idillio che non è possibile dunque, per tali ragioni, dichiarare non teocriteo.

Prima di passare agli argomenti di carattere metrico e linguistico, sarà opportuno confutare l'ultimo argomento di carattere letterario, riguardante la psicologia dei giovanetti pastori. Già abbiamo rilevata la contraddizione dei critici a questo proposito. Chè alcuni considerano contraddittoria la psicologia dei giovinetti nelle varie parti dell' idillio, e ne traggono argomento per dichiararlo parzialmente o interamente spurio; altri invece, come il Wilamowitz, in questa complessa psicologia giovanile scorgono, a ragione [4]), finissima arte e verità. Se non che, anche da questo pregio traggono argomento per negare l' idillio a Teocrito; il quale, in verità, non avrebbe, così, po-

---

[1]) *Odissea*, IX, 239. Si badi, se mai, che Dafni e Menalca sono pastori mitici come il Ciclope di Omero. Del resto lo stesso LEGRAND, nell'accennare a questo argomento, a cui alcuni danno grande importanza, osservava che la distinzione era alquanto arbitraria, e temeva, a ragione, che l' insistervi paresse puerile.

[2]) Mi accertai di ciò interrogando alcuni competenti.

[3]) Su questo carattere della poesia teocritea, meno pigramente aderente al particolare reale di quanto si creda, sibbene sempre in quella sua idealizzazione moderata e squisitamente artistica, vedi l'articolo del GOW in «Classical Quarterly», 1930, p. 146 sg.

[4]) Vedi infatti sopra, p. 231.

tuto apparire se stesso nella propria opera, neppure superandosi. Scrive infatti il Wilamowitz [1]) : « Il poeta che ha composto il carme VIII ha un senso molto più schietto e molto più puro delle sboccianti anime dei giovinetti, che non abbia l'autore delle più che mezzo convenzionali sue poesie di amori per maschi, i *παιδικά*, con la loro corrotta e torbida sensualità ». Orbene, rincresce dirlo, per rispetto al grande filologo scomparso, ma questo giudizio non regge per nulla. Anzitutto Teocrito ha dato prova di saper rappresentare le anime adolescenti con grande arte, non solo nei pastori Comata e Lacone dell' idillio V [2]), ma anche nel Coridone del IV (che è appunto di tonalità sentimentale e romantica, come i giovanetti dell' VIII) ; e con essi e non già con i giovanetti cittadini e aristocratici dei *παιδικά*, dovevano essere posti a confronto i pastori dell' VIII. Per di più, proprio dell'età dei giovanetti dell' VIII è il Polifemo del *Ciclope* (XI), a cui appena la prima pelurie incomincia a imbiondire il mento e le tempia (v. 9, cfr. VIII, 3), eppure la sua psicologia d'amante è mirabilmente svolta e con tocchi delicatissimi (vedi per esempio vv. 25 sg.) ; e oltre tutto, per l'appunto egli, che ama una fanciulla (e non, se mai, i pastori dell' idillio VIII, che conoscono e provano amori maschili) è libero da quella torbida sensualità che il Wilamowitz rimprovera ai giovanetti dei *παιδικά*. Nè si capisce poi perchè Teocrito, il grande psicologo di anime giovanili, che ha creato il Dafni dell' idillio I e il Buceo del X, dovesse conoscere male l'anima adolescente (di ben pochi anni più giovane) e non dovesse più essere lui quando la rappresenta con arte finissima ! ! E finalmente, che cosa hanno mai da fare i *παιδικά* (id. XXIX e XXX e forse XII) di Teocrito con la psicologia dell'anima adolescente ? In essi *παιδικά* non si scruta, nè si analizza, nè si rappresenta, l'anima dei giovanetti amati, bensì quella di Teocrito amante e adulto, anzi, nell'ultimo di essi (idillio XXX, vedi ivi v. 13), di Teocrito già canuto. Del giovinetto amato non vi è che il tocco (in XXIX, 4 sg.) della volubilità, che è giustissimo e appropriatissimo, e (nel XXX) il rapido arrossire sogguardando, esso pure finissimo e profondo. Come può dunque venire in paragone la complessa e varia psicologia dei pastori dell' idillio VIII, con quella dei giovanetti dei *παιδικά*, se non sono essi ritratti ?

---

[1]) *Textgeschisch*. p. 122 ; anche il PERROTTA, p. 78, ripete, citandolo, il giudizio del WILAMOWITZ.

[2]) Che questi siano salaci non toglie di pregio alla finezza psicologica di Teocrito, chè non poteva fare i pastori diversi da quello che erano.

Nè d'altra parte i pastori dell' VIII idillio sono neppure essi puri da sensualità corrotte; infatti anche nell' idillio VIII appariscono amori maschili. E perchè mai a Teocrito, per avere rappresentato giovinetti corrotti, non doveva (per mera ipotesi, chè incorrotti non sono quelli dell' idillio VIII) essere concesso di ritrarne altri, più ingenui, nell' idillio VIII? In verità, proprio un vero giovanetto incorrotto egli rappresentò nel *Ciclope* amante dell' XI idillio. E appunto Teocrito, ad onta di tutti i divieti dei suoi critici, seppe tutta percorrere la gamma dell'amore adolescente e giovanile: e ai rissosi, salaci giovinetti del V oppose il Coridone ingenuo e sentimentale del IV, e, oltre che il romantico Polifemo, i graziosi e delicati amanti dell' VIII, non scevri del resto neppur essi, come vedemmo, da greca sensualità di amori maschili. Chè se poi a un poeta non fosse concessa che una nota sola; allo Shakespeare dell'*Otello*, che creò la figura di Iago, dovrebbe essere negato l'*Amleto*, e lo stesso Otello, spontaneo e franco, quanto Iago è subdolo, non meno che il carattere di Romeo; e al tragico di Lady Macbet doveva essere preclusa la creazione di Ofelia, di Miranda e di Porzia; e Gonerilla e Cordelia non potrebbero sussistere nella stessa tragedia, e Dante non avrebbe potuto essere allo stesso tempo il poeta di Francesca e di Beatrice, di San Francesco e di Capaneo!

* * *

È tempo ora di passare all'esame degli argomenti metrici e linguistici. Varii di essi furono già rintuzzati da altri e particolarmente dal Rostagni, come riconosce lo stesso Perrotta [1]). Esamineremo gli altri più gravi, su cui si fondano particolarmente il Wilamowitz e il Perrotta. Il più importante, per il Wilamowitz e per il Perrotta, sarebbe quello desunto da un preteso digamma attribuito indebitamente ad *ἀμνός*, per erronea estensione del digamma iniziale di **ἀρήν*, nei vv. 14, 15. Un tale errore, dice il Wilamowitz (p. 122), non sarebbe concepibile in Teocrito che ebbe il dorico come lingua materna [2]).

Orbene neppure questo argomento ha consistenza. Anzitutto il iato dinanzi ad *ἀμνός*, nei versi citati, si spiegò dai vari critici in tre

---

[1]) Vedi loc. cit., p. 78.

[2]) Il WILAMOWITZ però si contradice alquanto, quando, poco dopo, osserva che l'autore dell' idillio VIII poteva *difficilmente* essere un dorico; con che ammette che quell'argomento non era, neppur per lui, decisivo per l'uso del dialetto.

modi, o come corruzione del testo, o, ciò che è più probabile — perchè non si tratta per nulla di iati che non abbiano esempio nella poesia greca [1]) — come prova di una minor severità metrica nell'autore dell' idillio (ciò che sarebbe spiegabilissimo in Teocrito giovane), oppure, finalmente, perchè ἀμνός venisse da lui considerato come digammato. Questa ipotesi, avanzata dal Jacobs, fu combattuta da altri, e particolarmente dal Kunst [2]); ma, qualunque sia il valore di essa, *appunto perchè è un' ipotesi, che dovrebbe essere confermata*, non può su di essa fondarsi un argomento contro la paternità di Teocrito. L'argomento del Wilamowitz si risolve in una petizione di principio. Ma, anche a prescindere da ciò, esso non regge all'esame linguistico; tanto più ora che abbiamo conoscenze dell'uso del digamma nei dialetti greci forse più precise di quelle che si avevano quando il Wilamowitz scrisse la sua *Textgeschichte*. Anzitutto è assai pericoloso parlare di d o r i c o, così in generale, per un fatto linguistico in cui i dialetti dorici si comportano in modo così diverso. Infatti, ad esempio, nel dialetto dorico di Tera, sino dal VII secolo a. C. il digamma

---

[1]) Vedi per il primo *Od.*, V, 135, 257; *Il.*, II, 90; XIII, 22; *Od.*, IV, 236; Esiodo, *Opp.*, 713; Apollonio, I, 881 (ove a torto il Merkel corregge; vedi, infatti, gli esempi recati dal La Roche, in « Wiener Studien », 1900, p. 54). Per il secondo caso vedi *Od.*, XXI, 211; *Il.*, XXIII, 274, XI, 24, ecc. Secondo il Leaf, *The Iliad*, 1900, n. ad *Il.*, II, 87, Omero avrebbe ventun casi del primo iato e ventitrè del secondo. Si noti che di simili iati parecchi furono fatti scomparire con correzioni o con varî avvedimenti linguistici, che, se possono valere per noi, non valevano per gli antichi, che tali iati trovavano nei loro testi e non conoscevano la glottologia comparata. Del resto in Teocrito è un altro iato assai duro (in XV, 149 χαῖρε Ἅδων) innanzi a Ἅδων non digammato che era legittimo con ἄναξ digammato. Nè vale dire, come fu detto, che Teocrito doveva mettere quelle due parole nell'esametro, chè poteva collocarle ove il iato era legittimo o inserire qualcosa fra l'una e l'altra. Il vero è che con qualsiasi tentativo non si può fare di Teocrito un poeta assai severo nella metrica e perciò non si può negargli una certa libertà, tanto più grande in opere che possono essere giovanili. Riguardo alla metrica, vedi del resto le conclusioni del Legrand (*Étude*, p. 339 sg.) tanto meno sospetto, in quanto non ammette genuina (per altre ragioni, vedi sopra, p. 238) la massima parte dell' idillio VIII: « Des observations et des comparaisons qui précèdent, se dégage la figure d'un versificateur de scrupules moyens, respectant les lois traditionelles, mais *assez souvent indocile aux nouvelles réglementations....* ». Vedi poi, a p. 341, le osservazioni che fa sulla irregolarità metriche nel *Ciclope* e nelle *Siracusane*, che nessuno certo può dire componimenti non teocritei.

[2]) *De Theocr. versu heroico*, p. 122.

non è più scritto [1]), e presto scompare pure a Rodi e ad Elea [2]) e in generale scade a partir dal IV secolo a. C. [3]). Nel caso di Teocrito bisogna consultar l'uso del dialetto siracusano. Le iscrizioni dialettali di Siracusa si sa come siano scarse. Che il digamma però dovesse essere scaduto a Siracusa sin da età antica prova il fatto che in tutte le iscrizioni doriche della Sicilia il digamma si trova solo *nel periodo arcaico* [4]). Un altro modo di accertarci di quella caduta abbiamo, come già videro il Solmsen [5]), il Thumb (p. 302) e il Bechtel (II, p. 218), esaminando le iscrizioni della madre patria di Siracusa, Corinto, ove, già al tempo delle guerre Persiane (al principio del V secolo), il digamma era scaduto, come appare dall'epigramma per i caduti della battaglia di Salamina [6]). Naturalmente a Siracusa, che era città coloniale e porto di mare, luoghi in cui più rapidamente si perdono gli usi arcaici [7]), ci si attende uno scadimento anche più rapido; e difatti, come osservano il Solmsen, il Thumb e il Bechtel (p. 220), l' inconseguenza grande con cui Epicarmo (nel principio del secolo V) [8]) lo usa, mostra che già profondo ai suoi tempi era lo scadimento del digamma nel dialetto. Come si vede dunque, all'età di Teocrito, più di duecento anni dopo, sarebbe mancata certamente ad un siracusano la sicura attestazione del dialetto, per accertarsi se una parola fosse o no digammata.

Del resto Teocrito non fa un uso del digamma più largo di Omero e dei poeti esametrici posteriori, di cui molti appartengono a regioni ove il digamma era già completamente sparito [9]). E ad ogni modo

---

[1]) Vedi THUMB, *Zur Geschichte des gr. Digamma*, «Indog. Forsch.», 1898, p. 334; cfr. BECHTEL, *Gr. Dial.*, II, 522.

[2]) Vedi BECHTEL, pp. 619, 830.

[3]) Vedi THUMB, p. 334, di cui riporto le dichiarazioni riassuntive: « Das Ionisch-Attische unterscheidet sich von allen andern Mundarten dadurch, dass ϝ um einige hundert Jahre früher shwand.... Merkwürdig ist, dass sich dann sofort der Dialekt von Thera anschliesst, wo schon im 7 Jahr. ϝ nicht mehr geschrieben wird.... *In allen übrigen Dialekten* beginnt ϝ *erst seit 400 v. Chr.* zu schwinden: *im Verlaufe des 4 Jahrh.* fehlt der Laut in Lakonien, Argos (Troezen, Epidauros) Korint und Kolonien [tra cui Siracusa] Megara, Delfi, Lokris (Anfang des 4 Iahr. ?) Epirus, Tessalien.

[4]) Vedi UMBERTO SICCA, *Grammatica delle iscrizioni doriche della Sicilia*, Arpino, 1924, p. 69.

[5]) *Unters. z. griech. Laut. und Verslehre*, p. 155 sg.

[6]) Vedi PREGER, 6; GEFFCKEN, 96.

[7]) Vedi infatti qui sotto, p. 259 sgg.

[8]) Vedi gli esempi raccolti dal SOLMSEN, p. 154 sg.

[9]) Lo stesso si dica di Callimaco, che pure era dorico di origine, negli inni scritti in dorico; vedi C. CAHEN, *Callimaque et son oeuvre poetique*, p. 426 sg.

i poeti delle zone in cui si parlavano dialetti che conservavano il digamma, in massima (fanno eccezione Alcmane e Corinna), non furono per nulla più scrupolosi nell'uso del digamma di quanto non lo furono quelli delle zone ove non si conservava o stava scomparendo. Esiodo, pur scrivendo in un tempo in cui il digamma era conservato nel suo dialetto beotico, ne fa un uso più ristretto ancora di Omero [1]), e Pindaro stesso, beota egli pure, usa le stesse parole ora come digammate, ora come non digammate [2]).

Il Perrotta però (p. 79) troverebbe una prova decisiva che il Teocrito degli idillii genuini non considerava *ἀμνός* digammato, nell'elisione che egli si concede, in V 3, *σίττ' ἀμνίδες*, e in XXIV 62 *ὑπ' ἀμνείαν*. Ma è un' illusione; chè Teocrito, come del resto, in generale, gli altri poeti esametrici, ammette l'elisione della sillaba precedente, anche dinanzi a parole che egli altrove considera digammate [3]). Cade dunque ogni tentativo di porre il poeta dell' idillio VIII in contrasto con Teocrito, per l'uso del digamma.

Non ammissibile in Teocrito è considerata dal Wilamowitz la cesura giambica nel quarto piede in v. 10 (*εἴ τι πάθοις*), ma per togliere questo uso al Teocrito genuino fu necessario, da parte del Meineke e del Wilamowitz correggere in XVIII, 15 *Μενέλαε* (leggendo *Μενέλα τεὰ ἁ*) che è ora confermato anche dal papiro di Antinoe, e che pure il Maas (in *Gnomon*, 1930, p. 561 sg.) ritiene ammissibile [4]). In realtà Teocrito non ebbe mai la rigidezza metrica callimachea;

---

[1]) Vedi THUMB, *Handb. d. gr. Dial.*, pp. 212 e sg., 236 sg.

[2]) Vedi HOFFMANN, *Gesch. der griech. Sprache*, I², p. 109.

[3]) Vedi per esempio proprio nelle *Siracusane*, che sono in dialetto siracusano, v. 20 *ἔργον ἐπ' ἔργῳ* (mentre al v. 46 *καλὰ ἔργα*, nella clausola dell'esametro), v. 37 *τοῖς δ' ἔργοις*, 99 *σαφ' οἶδα* (e 146 *ὅσσα ἴσατι*); v. 7 *δ' ἑκαστέρω*; id. V, 119 *γ' ἴσαμι*; I, 35 *νεικείουσ' ἐπέεσσι*. Nè giova richiamarsi a VIII 35, *τὰς ἀμνάδας* in cui *τάς* ha l' *α* breve in tempo debole, perchè nel dialetto locale la breve e non la lunga, che pur usa Teocrito, come Epicarmo, è una eccezione (come riconoscono il MORSBACH, *Ueber d. Dialekt Theokrit's*, p. 5 (« Auch für den sikelischen Dialeckt sind diese Kürzen inschriftlich nicht bezeugt, vielmehr das Gegentheil ») e il BECHTEL, II, p. 230 (« Von wo diese ausgegangen sind ist dünkel »), onde il MORSBACH suppone (vedi pp. 5 e 13) che fossero forme arcaiche e sopravvissute solo nel dialetto rustico, ciò che spiegherebbe perchè tante ne sieno nel V idillio. Ma appunto per tale ragione, nell' VIII che ha tonalità letteraria e idealizzata non erano certo richieste. Il che confermerebbe ancora il carattere stilistico intenzionale di questo idillio.

[4]) Cfr., del resto, XXIV, 102.

e, come nel *Ciclope* e nelle *Siracusane* si concede maggiori libertà che altrove, così se ne dovette concedere nell' VIII idillio.

Quanto alla lingua, una delle maggiori difficoltà all'attribuzione teocritea parve l'attico ἐνταῦθα [1]; ma non si è osservato che il dorico e siracusano Epicarmo, il quale, come già notavano gli antichi (vedi Wendel, *Scholia in Theocr. vetera*, p. 5), usa un dorismo più severo di Teocrito, ha appunto egli pure ἐνταῦθα (fr. 221 K.; 158 Olivieri)? Non bisogna infatti dimenticare che Siracusa era terra di colonie e porto di mare, e per di più mista di popolazioni [2], e perciò di dialetti; e proprio l'uso epicarmeo prova, come ben vide lo Hoffmann [3], che il linguaggio vi era assai mescolato. Nè si deve dimenticare che i sovrani che dominarono a Siracusa vi portarono gente di altri luoghi, e talvolta violentemente popolazioni di intere città. Sappiamo pure che Gelone e Agatocle diedero diritto di cittadinanza a migliaia di mercenari, e che Timoleone vi chiamò parecchie migliaia di stranieri dall' Italia e dalla Grecia [4]. Come dovesse mescolarsi il dialetto in tali circostanze, ognuno vede. Quanto a Teocrito, poi, non solo egli usa una patina dialettale assai diversa da idillio a idillio, anche in quelli dorici — onde il suo dorismo fu detto un dorismo da salotto — ma il Magnien ha mostrato che, anche in uno stesso idillio, come nelle *Siracusane*, da parte a parte, vi è differenza linguistica, perchè altro è il carattere linguistico del canto delle *Siracusane* (in cui il lessico è epico eolizzante) e altro quello delle scene mimiche. Non vi è dunque da stupirsi che screziature dialettali si trovino nell' idillio VIII, che ha un suo colorito particolare e spiccatamente letterario. E del resto screziato è pure il dorismo di Callimaco (che era pur dorico di origine ed erudito grammatico) al quale le dissonanze dialettali furono dal Cobet così aspramente rimproverate [5]. Recentemente le prese in esame il Cahen [6], il quale giustamente osserva (p. 446) che nulla è più lontano dall'uso callimacheo dell' imi-

---

[1]) Vedi anche Perrotta, l. cit.

[2]) Vedi a questo proposito le giuste osservazioni del Meillet, in « Revue des études grecques », 1920, p. 114, che rileva questi incroci avvenuti a Siracusa.

[3]) *Gesch. d. Gr. Spr.*, I², p. 127 sg. Vedi anche Sicca, p. 153 sgg.

[4]) Vedi Plut., *Timol.*, XXIII; Diod., XVI, 82.

[5]) « Mnemosyne », X, p. 389 sg.

[6]) Vedi op. cit., pp. 422-447. Per ionismi usati volutamente da Callimaco negli inni in dorico, o appartenenti alla mescolanza dialettale locale, vedi Alfonsina Braun, in « Rivista di Filologia classica », 1932, p. 330.

tazione rigida di un dialetto fisso; chè anzi il dialetto di tonalità così varie da lui usato, è un mezzo dell'espressione poetica e ne conserva la necessaria libertà. E come Callimaco si è concessi dei ionismi, e altre forme non doriche, negli inni dorici, così se le concesse Teocrito, in questo e in altri idillii [1]).

Come ἐνταῦθα, fu pure rimproverato al poeta dell' idillio VIII, ὤν. Ma fu già osservato dal Legrand e dal Rostagni che la frase καὶ θεὸς ὢν ἔνεμεν è presa dall' *Inno omerico* a Pane [2]). Del resto Teocrito trovava la forma ὤν, ὄντος, ecc. abbondantemente nella poesia esametrica; in Omero, in Teognide, in Senofane (fr. 22, 2 Diels), in Empedocle (129, 5), in Parmenide (8, 57); non doveva dunque egli ritenerlo impoetico. Per di più anche Epicarmo ha la forma ionico-attica παρῆσαν (fr. 170, 1 K.) [3]), che mostra quali fossero le screziature del dorico sira-

---

[1]) Si noti che quella mistione dialettale e lo stesso carattere di porto di mare propri di Siracusa portò a rapidi e intensi influssi della κοινή (vedi Sicca, p. 156). E il Sicca osserva giustamente che la differenza del dorismo siciliano dall'antico dovette essere maggiore che in altri dialetti; e ricorda il caso degli interpreti chiamati ai tempi di Timoleone e di Ierone per interpretare le iscrizioni arcaiche che non si capivano più.

[2]) Verso 32. Allo stesso modo κάρτος in IV, 8 fu giustificato con la imitazione omerica. Vedi Legrand, *Etude*, p. 246, n. 8.

[3]) Vedi su ciò Hoffmann, p. 127, sg. Non si deve dimenticare del resto che nell'età di Teocrito la κοινή è già entrata in tutti i dialetti, e sta per fare scomparire i dialetti stessi: è certo infatti che nelle iscrizioni i dialetti scompaiono, qual prima qual dopo, e che il neogreco non deriva da un greco differenziato in dialetti, ma dal greco ormai fuso dalla κοινή; onde solo nel tzaconiano è rimasta traccia dialettale. Non bisogna dimenticare neppure, perchè non si continui a lavorare su delle astrazioni, che quando si parla del dialetto epicarmeo, si parla di un ducento frammenti, i più lunghi di pochi versi, e molti di poche parole, che non raggiungon perciò neppure l'ampiezza di *una sola* delle *molte* commedie che egli scrisse; quando si parla di dorismo di Callimaco, si parla di due inni, che, tutte e due insieme, non giungono a trecento versi; quando si parla di dorismo bucolico o mimico di Teocrito, si parla di pochi idillii, anche qui di qualche centinaio di versi. E pure già subito il linguista vede brulicare le difficoltà e le inconseguenze dialettali; anche a volersi fondare sui testi dichiarati da tutti genuini, e spesso intaccati con correzioni. Chè se si moltiplicassero mentalmente le difficoltà, in proporzione delle migliaia di versi perduti di Epicarmo, o dell'altra abbondante letteratura dorica e affine scomparsa, si vedrebbe allora chiaramente quanto sia arduo il problema e come il dialetto letterario di ogni scrittore sia una triplice astrazione. Chè reali dialetti puri, come sanno particolarmente i moderni dialettologi col vivo confronto della realtà, non esistono, e dall'uno si passa all'altro dialetto senza possibilità di una linea recisa di distinzione, e tanto meno vi sono dialetti letterari puri, sopratutto in Grecia; mentre poi ancora ogni artista ne-

cusano, e meglio ci spiega le discrepanze teocritee. D'altra parte Teocrito ha proprio nelle *Siracusane* (v. 93) la forma contratta *δοκῶ* invece di *δοκέω* che adopera Epicarmo. Così pure *ᾠδά* [1]) invece di *ἀοιδά* è giustificato dalla forma *ᾠδή* degli inni omerici [2]); e non è strana in Teocrito che usa le forme di *ᾄδω* parallelamente a quelle di *ἀείδω*. Per di più si deve tener conto che il dorismo siciliano tende spesso alla contrazione, e in ciò, in molti casi, si accosta appunto all'attico (vedi Sicca, p. 57). Si vede dunque come sia arbitrario l'affermare che in Teocrito non potessero esserci tali forme. Quanto a *ἄν* ed *ἦν*, per farle scomparire dagli idilli dorici da tutti ammessi come genuini, si dovette, da qualche editore, in VII, 106 rifiutare fede alla maggior parte dei manoscritti che hanno *κῆν* (che è conservato dal Cholmeley), e correggere *οὔ κά* in XI, 59, dove tutti i codici hanno *οὐκ ἄν* (conservato dal Cholmeley, da Frietsche-Hiller e da altri); ma, sopratutto, non potendosi fare sparire l'*ἄν* dal *Ierone* (vv. 48, 54), si osservò che esso non è un carme bucolico, benchè di tonalità dorica; come se sapessimo che Teocrito si fosse imposto questi limiti così precisi e li avesse in ogni periodo della sua poesia seguiti. Se non che, con più ragione, si può dire ch'alcune forme più discusse nell' VIII appariscon nei distici elegiaci che sottostanno stilisticamente alla tonalità dell'elegia [3]), secondo l'uso della poesia greca, com' è provato dalla stessa mistione dei dialetti negli epigrammi elegiaci dorici. Abbiam veduto del resto che il Magnien ha *provato che la parte lirica delle* Siracusane *ha una sua*

---

cessariamente deve imporre sullo stesso dialetto letterario la sua personalità, la sua scelta, la sua gradazione, la sua poesia, con le risonanze delle altre lingue letterarie, non per arbitrio, ma per ottenere la sua espressione artistica, con tutte le responsabilità che essa importa. Sì che solo badando a queste considerazioni si comprende come sia pericoloso giudicare dell'autenticità di un'opera su queste basi sdrucciolevoli e con questi sussidi linguistici così scarsi e imperfetti.

[1]) Verso 62.

[2]) Vedi, oltre l' *Inno omerico ad Ap. Delio*, v. 20, ove alcuno corregge, *Inno a Demetra*, 494, dove c'è *ᾠδῆς* che non ammette correzione, mentre poi nel verso seguente c' è *ἀοιδῆς*, ciò che prova che per il poeta le due forme erano indifferenti. Onde non si può nemmeno obiettare che Teocrito usa altrove *ἀοιδή*; appunto perchè l'esempio dell' *Inno omerico* ci insegna che uno stesso poeta, nella stessa poesia (e del resto anche nell' idillio VIII c' è *ἀοιδά* oltre che *ᾠδά*) può usare l'una forma e l'altra.

[3]) Nel v. 13, il Perrotta rimproverava un potenziale senza *ἄν* o *κέ* ovvero *κά*: ma, come egli stesso poi si accorse, si trattava di una correzione del Wilamowitz. Del resto potenziali senza *ἄν* vi sono nel Teocrito genuino, come in altri poeti e prosatori.

speciale tonalità dialettale, appunto perchè lirica e cantata: lo stesso deve dunque concedersi a questa elegiaca dell' VIII idillio. Del resto, anche negli altri idillii scritti in dorico, fra cui quelli rustici, molte sono le forme ioniche o epiche, estranee al dorismo, alcune delle quali singolarissime [1]), che pure non hanno indotto i critici a supporre spurie le poesie ove appariscono. Se non che, in verità, negli altri idillii si ammettono discrepanze dialettali; nell' VIII non si vogliono concedere; mentre non vi è ragione di richiedere nell' idillio VIII maggior purezza di forme doriche di quanta ne abbiano gli altri. In questo idillio, anzi, quelle coloriture non doriche servono a dare un voluto carattere letterario [2]), come è voluta la tonalità letteraria dei canti dei pastori, e come vaporoso è tutto lo stile di questa poesia. Chè l' VIII idillio non vuol punto essere un mimo rustico, ma una idealizzata pittura di vita pastorale, con un bellissimo carattere di stilizzazione prassitelica, la quale bene si accorda allo sfondo mitico ed ai mitici pastori. Il non aver compreso questo, fu la causa principale di queste contese sull'autenticità dell' idillio VIII. Esso appare così ormai una bella variazione teocritea, come feci vedere nello studio critico; opera squisita di quel Teocrito giovane che già possiede tutta la musicalità della parola, senza pur avere raggiunta quella perfezione stilistica e metrica che raggiungerà poi; sebbene non ami imporsi, neppure più tardi, norme troppo grette e precise.

Togliere questo idillio a Teocrito è far violenza alla tradizione e precludersi il modo di studiare lo sviluppo della poesia teocritea e di comprenderne i vari atteggiamenti; non ammettendo ciò che

---

[1]) Vedi in LEGRAND, *Étude*, p. 244, una lunga lista di tali forme, da cui però dovrebbe togliersene alcuna, come i dativi in *-εσσι*, che, come ha mostrato il MEILLET, dovevano essere nel dialetto di Siracusa, e che son propri dei dialetti nordoccidentali e delle colonie di Corinto.

[2]) In Teocrito, come negli altri poeti, l'uso stretto del dialetto dà un carattere realistico, cfr. per ciò la differenza linguistica delle due parti delle *Siracusane*, e l'uso della commedia. Si noti che, di due poeti beotici, Pindaro e Corinna, Corinna, la quale verseggia leggende locali, *des vieux contes de vieilles femmes* (*γεροῖα* fr. 2, 1 D.) e si accontenta di una tonalità modesta (fr. 15 D.) scrive in beotico corrente e puro (la forma eolica, che urtava contro la metrica, *Πινδάροιο*, in fr. 15, 4, fu giustamente corretta in *Πινδάροι*, dialettalmente e metricamente corretto, con la scoperta del papiro che ne fece conoscere il dialetto); mentre Pindaro, che scrive epinici, ed è poeta panellenico, scrive nel dorico convenzionale e misto della lirica corale. In poesia greca dialetto vuol dire infatti *stilizzazione*; onde l'artistica mescolanza dei dialetti letterari greci: chè a stilizzare giova più il dialetto misto che il puro.

ci insegna l'esperienza della poesia di tutti i tempi, che, cioè, i poeti giungono allo stile della maturità attraverso a vari tentativi, di cui rimangono sempre le tracce nella loro opera, allorchè la si possiede integra. E del resto, quale poeta alessandrino, di cui noi abbiamo documento, possedette mai tanta grazia di invenzione, così strettamente simile a quella di Teocrito, quanta ne appare in questo idillio, e così mirabili suggestioni campestri e finissime rappresentazioni di anime amanti, e tanta musicalità di suoni; non già quella musicalità che risulta da schemi metrici, che ognuno può imporsi, ma dal bellissimo fluido gioco delle vocali e delle consonanti, quel gioco a cui, come ci insegna Dionigi di Alicarnasso, i Greci badavano moltissimo, e che egli analizza, a proposito del ditirambo di Pindaro e della odicina di Saffo ad Afrodite, con analisi minuta e sottile, e che non è un' illusione di esteti moderni? Quale poeta ellenistico, insomma, è altrettanto Teocrito quanto il poeta dell' idillio VIII? D'altra parte, togliendo l' idillio VIII a Teocrito, si cade anche nella stranezza di togliere a lui, il creatore della poesia bucolica e maestro del genere bucolico, la figura di Menalca, che, con quella di Dafni, era la figura tradizionale della bucolica popolare. Vedi infatti Ateneo XIV, 619 D, che ricorda la *νόμιος ᾠδή* di Menalca, e il suo classico ritornello. E con Menalca dilegua pure quella rappresentazione di un Dafni romantico (quale appare nei bei versi 74 sg.) che è la preparazione teocritea del Dafni della immortale *Morte di Dafni* dell' idillio I.

L'ostinazione di volere togliere a Teocrito questo idillio parrà ancora meno spiegabile, dopo quello che si è qui detto, se si osserva che, mentre a Teocrito si fa di tutto per togliere un idillio così *suo*, e all'arte sua così intonato, ogni giorno vengono attribuiti ad autori classici, come ad Antifonte [1]), a Ibico, a Ipponatte, a Filisto, ecc., testi papiracei, non già perchè sieno identificati da qualche citazione, ma per una somiglianza letteraria o stilistica, certo molto meno profonda di quella dell' idillio VIII, rispetto agli altri carmi teocritei; cosicchè, se l' idillio VIII ci fosse dato in qualche papiro, non vi è dubbio che sarebbe stato attribuito a Teocrito ed entrato nella raccolta teocritea. Mentre appunto perchè gli è attribuito da tutta la tradizione si è giunti a considerare un errore filologico il conservarglielo. Se non che togliere a Teocrito quest' idillio contro la tradizione concorde, era appunto come togliere la clava ad Ercole; donde, anche inconsciamente e in buona fede, l'appassionato ludo filologico e le contradizioni fra loro

[1]) Parlo del secondo papiro antifonteo di Ossirinco (pap. 1797).

degli stessi critici che ne negavano l'autenticità. Per conto mio, tanto poco ne ho presa la difesa per altra ragione che per restituire al poeta da me studiato una poesia attribuitagli da tutta la tradizione (indebitamente toltagli, sebbene rappresentasse un interessantissimo momento della sua opera poetica, di cui si deve tener conto) che appositamente non volli trattare dell'autenticità dell' idillio IX, che, sia o non sia di Teocrito, alla sua arte non aggiunge o toglie nulla, e non ne rivela alcun atteggiamento nuovo. E neppure ripresi in esame la questione dell' idillio XXI (*I pescatori*) di cui mi occuperò altra volta, e per l' idillio XXV (l'*Eracle*), poichè non ha fondamento solido nella tradizione, pur ritenendolo teocriteo, come del resto lo ritengono quasi tutti i critici ed editori, m' accontentai, nel mio *Studio critico su Teocrito*, che sta per uscire dal Laterza, di una lunga nota, anche per evitare inutili logomachie. Ma a non difendere la tradizione unanime per l' idillio VIII, mi parve di tradire il compito di critico, che deve esser fondato anzi tutto sulla conoscenza e sull'accertamento filologico dei testi su cui deve operare.

E in verità non so come quelli che, contro la tradizione unanime ne negavano l'autenticità, potrebbero comportarsi verso non solo le poesie giovanili del Foscolo e del Leopardi, di cui ho dato due brevissimi saggi, ma verso le poesie giovanili o senili o comunque di *eccezione* di tutti i poeti moderni di cui abbiamo l'opera intera, le quali presentano, rispetto all'opera matura o normale di quegli stessi poeti tali differenze, che di fronte ad esse quelle (in verità piccolissime) che si possono rilevare nell' idillio VIII, scompaiono interamente. Del resto è noto in quale impaccio abbia posto i critici e come sia stata parte a parte contestata l'autenticità dell'opera di Platone che è, tra le opere dell' antichità da noi possedute, una rara eccezione, per essere, se non intera (chè egli stesso bruciò, come dice la tradizione, i suoi tentativi giovanili) più ampiamente conservata della maggior parte delle altre ; opera che, tra i dialoghi giovanili e il *Sofista* e il *Politico* o il *Timeo*, o le *Leggi* o le *Lettere*, passa attraverso alle più singolari e mirabili variazioni di stile, onde non sembra davvero, da dialogo a dialogo, lo stesso scrittore. Non si faccia dunque scontare agli artisti più *creativi* e fecondi, quella loro virtù mirabile d'arte, che è la nostra gioia di lettori e di critici, impoverendoli e smozzicandoli, sul letto di Procuste di un convenzionale astrattismo.

Firenze, gennaio 1933.

ETTORE BIGNONE.

ARISTOTELE
AD ASSO ED IN MACEDONIA [1].

La morte di Platone e la quasi contemporanea distruzione di Stagira, compiuta dalle truppe devastatrici di Filippo di Macedonia in guerra contro le città commerciali della Calcidica, privarono Aristotele, con un repentino colpo, della vecchia casa paterna e della seconda patria: chè tale era ormai divenuta per lui la familiarità con Platone. Nessuna fase nella sua evoluzione spirituale, per quanto rivolta nel senso di una sempre maggiore indipendenza, aveva potuto separarlo da Platone, per tutto il tempo della vita di questo. Il nesso che lo legava ai condiscepoli si sciolse invece rapidamente appena il maestro ebbe chiuso gli occhi per sempre. Immediatamente dopo, ancora nello stesso anno, Aristotele abbandonò Atene e l'ambiente degli amici, sede di una ventennale comunanza di lavoro e delle più alte esperienze, per recarsi in Asia Minore [2]. Circa la ragione interna di questa importante decisione, che forse egli aveva già presa prima della morte del maestro, non ci è stata tramandata alcuna notizia. Ciò ha dato origine alle congetture più disparate; e siccome Aristotele critica spesso severamente, nei suoi scritti, le dottrine platoniche, così non fu difficile procacciar fede all'opinione che Aristotele si fosse staccato dal maestro e che la sua partenza da Atene fosse stata la manifestazione di questa rottura. Si cercarono ragioni personali nel carattere di Aristotele. La sua maniera sarcastica, che del resto cede il luogo all'espressione della massima reverenza in tutti i luoghi in cui egli parla di Platone, urtò i nervi a gente di sensibilità delicata: particolarmente ingrato riuscì poi il suo carattere a quei contemporanei che nel suo prepotente intellettualismo e nel suo inesorabile rigore lo-

---

[1]) Per cortesia dell'autore togliamo questo capitolo dal bel volume di prossima pubblicazione: W. Jaeger, *Aristotele*, trad. di G. Calogero, in corso di stampa presso la Casa editr. «La Nuova Italia» di Firenze.

[2]) Apollod. presso Diog., V 9 (cfr. V, 3, dove la cronologia è irrimediabilmente confusa); Dionys. Hal., *ep. ad Amm.*, 5.

gico vedevano soltanto il segno di uno spirito dissolvente. Già lo stesso Aristotele si difende più volte dal sospetto che le sue critiche, obbiettivamente fondate, dipendessero da ragioni personali. Posteriori pettegolezzi scolastici lo accusano apertamente di odiosità e d' ingratitudine. La tenace nebbia del sospetto morale gravava già nella tarda antichità sui motivi della sua partenza, e ancora oggi, per quanto siamo diventati più scettici rispetto alla morale delle consorterie, anche intellettuali, non è superfluo dissiparla esplicitamente, tanto più in quanto quei motivi non sono mai stati veramente chiariti [1]).

Un intelligente e colto studioso dell'età imperiale, Aristocle di Messene, ha avuto la forza morale di strappare il velo della leggenda e di farla finita con le ostinate ripetizioni dei compilatori, risalendo alle fonti primarie. Egli dimostrò la pietosa miseria degli argomenti sui quali si basavano le chiacchiere di scuola, e dobbiamo essere grati al caso che ci ha conservato proprio il brano della sua indagine critica, in cui egli, dopo aver vittoriosamente distrutto quel consunto tessuto di bugie, prova come le voci di un'apostasia di Aristotele da Platone risalgano a un passo, miseramente frainteso, dello scolaro di Aristotele, Aristosseno di Taranto [2]). Secondo ogni verosimiglianza, Aristocle dev'essere stato anche colui che, eliminati gl' imbrogli apocrifi, riportò alla luce il prezioso documento personale, che circa l' interiore atteggiamento di Aristotele rispetto al maestro c' istruisce meglio che tutte le congetture nate dall'altrui ostilità : l'elegia dell'altare, da lui dedicata ad Eudemo [3]). Se si fosse sempre tenuto presente che questo raro gioiello deve il suo ritorno alla luce solo a un desiderio di critica documentazione biografica, e cioè al fatto che nella poesia doveva trovarsi un'aperta affermazione di Aristotele circa i suoi rapporti con Platone e una sua presa di posizione rispetto agli

---

[1]) Già lo stesso Aristotele si difende da accuse provenienti da scolari di Platone, in *Eth. Nic.*, *A* 4, 1096 a 11-16 e nel framm. 8 Rose. La tradizione circa le chiacchiere scolastiche fu indagata criticamente da Ad. Stahr, *Aristotelia* (Halle, 1830), I, p. 46 segg., che attinse il suo materiale da Francesco Patrizio, *Discussiones peripateticae* (Basilea, 1581). Questi, platonico della Rinascenza, era accecato dall'odio, e credeva infantilmente anche alle più stolte accuse contro Aristotele.

[2]) Aristocle presso Eusebio, *Praep. ev.*, XV 2, 3.

[3]) Ciò secondo la verosimile opinione di O. Immisch (in *Philologus*, LXV, p. 11), dopo che già lo Stahr (op. cit., I, p. 61) aveva fatto risalire ad Aristocle le indicazioni della *Vita* di Ammonio circa i rapporti di Aristotele con Platone, in base alle loro consonanze verbali col frammento di Aristocle conservato in Eusebio.

odiosi critici di tali rapporti, non si sarebbe certo mai avanzata l' idea, psicologicamente inverosimile e in sè contraddittoria, che Aristotele, con la tanto entusiastica attestazione del suo frammento, si riferisse a Socrate, da lui non mai visto in vita sua [1]). La dotta indagine circa i rapporti di Aristotele con Platone, alla quale i tardi neoplatonici attinsero la poesia, citava i versi solo nella misura in cui essi gettavano luce immediata su questo problema. Chiaro è dunque che nell'elegia « l'uomo che i cattivi non hanno neanche il diritto di lodare » non può essere altri che Platone, e che « i cattivi », dalla lode dei quali Platone sembra ad Aristotele inattingibile, non sono una qualsiasi *misera plebs*, ma proprio quei falsi ammiratori, che credono di dover difendere Platone dalla critica obbiettiva di Aristotele [2]). Ma lasciamo ancora una volta la parola ai versi medesimi :

ἐλθὼν δ' ἐς κλεινὸν Κεκροπίης δάπεδον
εὐσεβέως σεμνῆς Φιλίης ἱδρύσατο βωμόν
ἀνδρὸς ὅν οὐδ' αἰνεῖν τοῖσι κακοῖσι θέμις,
ὃς μόνος ἢ πρῶτος θνητῶν κατέδειξεν ἐναργῶς
οἰκείῳ τε βίῳ καὶ μεθόδοισι λόγων,
ὡς ἀγαθός τε καὶ εὐδαίμων ἅμα γίνεται ἀνήρ.
οὐ νῦν δ' ἔστι λαβεῖν οὐδενὶ ταῦτα ποτέ. [3])

Non sappiamo chi sia stato il fondatore dell'altare, di cui si parla in terza persona ; e anche l' indicazione che la poesia sia stata diretta a Eudemo non ci aiuta a procedere innanzi, non potendo noi più stabilire di quale dei due Eudemo si trattasse, se di quello di Cipro o di

---

[1]) J. Bernays, *Ges. Abhandl.*, I, p. 143 segg. Di parere contrario, a ragione, Wilamowitz, *Aristoteles und Athen*, II, p. 413 e di recente Immisch, loc. cit.

[2]) Soltanto così la commozione sentimentale di quei non interpellati giudici acquista un significato concreto. Dato l'uso linguistico di Aristotele non si può d'altronde trattare di una vuota iperbole retorica ; e pensare che si parli del cinico Diogene, avendo questi parimenti professato l'autarchia dell' *ἀρετή*, è comunque troppo forzato. Inoltre questi poteva tutt'al più richiamarsi a Socrate, e non a un teorico così lontano da lui come Platone (ciò contro Gomperz, *Griech. Denker*, II, p. 539 e Immisch, loc. cit., p. 21).

[3]) [« Giunto all' illustre terra della città di Cecrope piamente elevò un altare alla veneranda Amicizia, all'amicizia dell'uomo che ai malvagi non è lecito neppur lodare : colui che unico, o primo tra i mortali mostrò chiaramente, con l'esempio proprio e con le argomentazioni, la maniera in cui l'uomo riesce insieme buono e felice. A tale altezza nessuno è oramai più capace di giungere »].

quello di Rodi. Del tutto illecito è porre a punto di partenza dell' interpretazione ciò che le più tarde alterazioni neoplatoniche della *Vita* aristotelica pretendono di sapere circa l' iscrizione dell'altare: secondo esse il suo fondatore sarebbe stato Aristotele. Fortunatamente, in base alle diverse rifrazioni della tradizione biografica scolastica che ci sono rimaste, siamo in grado di seguire in modo così chiaro la progressiva formazione della leggenda, da poter constatare anche come si sia venuta man mano costituendo questa sedicente iscrizione dell'altare [1]).

In ogni modo, se non è del tutto chiara la situazione esteriore descritta da Aristotele, tanto più chiara è quella interna, che è poi la sola che importi. Il primo verso parla di un uomo, certo uno scolaro di Platone, che è venuto ad Atene e vi ha fondato un altare. Che egli fondasse un altare di Platone, e quindi rendesse a questi onori divini, non riesco ad ammetterlo. I genitivi riferentisi a *βωμός*, cioè *φιλίης* e *ἀνδρός*, possono sulle prime confonderci; ma per un greco era certo fuori di discussione che il passo si dovesse intendere nel modo seguente: egli fondò un altare della veneranda Philia, in onore dell'amicizia dell'uomo, che i cattivi non hanno nemmeno il diritto di lodare [2]). L'attributo *σεμνή* mette fuori di dubbio che Philia fosse la dea a cui era intitolato l'altare. Ma il secondo genitivo rende ugualmente sicuro che questo altare dell'amicizia non doveva essere sacro

---

[1]) L' Immisch (loc. cit., p. 12) considera autentica questa iscrizione dell'altare, per quanto nella *Vita Marciana* l'esametro fittizio *βωμὸν Ἀριστοτέλης ἱδρύσατο τόνδε Πλάτωνος* sia ancora citato esattamente a sè (p. 432 Rose) e subito dopo si dica: *καὶ ἀλλαχοῦ περὶ αὐτοῦ φησιν· ἀνδρὸς δν οὐδ' αἰνεῖν τοῖς κακοῖσι θέμις*. Il superficiale compilatore della cosiddetta *Vita* di Ammonio (p. 439 Rose) combinò poi, senza pensarci troppo, questo pentametro dell'elegia con l'esametro: credette che *ἀνδρός* fosse apposizione di *Πλάτωνος* e che i due versi distintamente tramandati fossero gli elementi di un distico. Inconcepibile è infatti il processo inverso, cioè che l'autore della *Vita Marciana* abbia scisso in due versi il distico tramandatogli come un tutto unico e scritto che il pentametro si trovava altrove. In origine dev'essere stato citato tutto il frammento dell'elegia, essendo evidente che la notizia proviene da Aristocle.

[2]) Il Wilamowitz (op. cit., p. 413 segg.) riunisce *ἱδρύσατο βωμὸν ἀνδρός* (scil. *Πλάτωνος*) e considera *σεμνῆς φιλίης* come genitivo di causa o anche come *σχῆμα Ἰωνικόν*, il che però gli sembra meno conveniente. Nella semplice lingua prosastica, affermatasi nell'elegia fin dal tempo di Eveno e di Crizia, entrambe le costruzioni sarebbero apparse ricercate. L' Immisch, che avvertiva ciò ma voleva salvar l'idea dell'altare dedicato a Platone, modificò il testo in *εὐσεβέων σεμνὴν φιλίην*, il che è senz'altro impossibile.

a una qualsiasi allegoria razionalistica, a un'astrazione senza sangue e senza vita, ma bensì all'uomo nella cui persona e nelle cui opere la dea aveva manifestato ai giovani la sua forza soccorritrice [1]). Una deificazione della persona umana oltrepassa i limiti di ciò che è possibile per la religiosità platonica, e l'esempio dell'apoteosi di Alessandro, Lisandro o Epicuro qui non giova. Solo ciò che è ideale ha piena partecipazione al divino [2]). Un esempio di questo specifico sentimento religioso platonico è dato dall'aristotelico inno ad Ermia (vedi sotto p. 278). Anch'esso non si dirige alla persona umana del defunto nè personifica il concetto astratto della virtù. Concepisce bensì questa come la forma divina (due volte è usata la parola *μορφή*) della virtù virile lottante pel sommo premio dell'esistenza, quale si è realizzata, agli occhi suoi e degli amici, nella vita e nella morte di Ermia, e quindi come *Ἀρετὰ Ἑρμίου*. Celebrata è la dea immortale, non mai visibile dagli uomini: ma celebrata è in onore dell'ultimo portatore visibile, che essa ha trovato sulla terra. L'altare recava, parimenti, solo il nome di *Φιλίας*, ma Aristotele, che interpreta qui l'iscrizione nello stile del pio *ἐξηγητής* di un sacro oggetto di culto, la riferisce esattamente alla *Φιλία Πλάτωνος*. Nè possiamo sentire la mancanza dell'aggiunta di un secondo nome, visto che per l'amicizia ne occorrono due, giacchè chi era, nel complesso dei *φίλοι* — tale il nome che si davano gli accademici — l'individuo singolo che avrebbe potuto pretender per sè tale posizione? Per tutti loro l'amicizia di Platone era sacra come la forza, che nell'intimo teneva insieme la loro comunità.

I predicati che nei versi finali vengono attribuiti, col tono dell'inno, a Platone sono strettamente connessi con l'idea della consacrazione all'Amicizia. Secondo il concetto fondamentale della dot-

---

[1]) Scritti *περὶ φιλίας* sono composti, nell'Accademia, da Aristotele, Senocrate, Speusippo e Filippo di Opunte: ne nasce, intorno al vecchio Platone, un'intera letteratura. Certo, si trattano ancora, per tradizione, *θέσεις ἐρωτικαί*: ma per questo ambiente l'Eros non è più il simbolo unificatore. Proiettato sul piano metafisico, esso sopravvive in Aristotele nell'*amor dei*, che muove il mondo: *κινεῖ ὡς ἐρώμενον*. Il neutro è significativo per il cambiamento della situazione ideale.

[2]) L'immagine del dio Platone, al quale il Wilamowitz (loc. cit., II, p. 413 segg.) immagina dedicato l'altare, è certo sentita entusiasticamente, ma è in realtà estranea al temperamento pio e austero degli uomini dell'ambiente platonico. Certo Aristotele colloca Platone in una posizione eccezionale tra gli *θνητοί* (v. 4): tuttavia egli resta sempre per lui la guida mortale verso l'ideale divino.

trina platonica dell'amicizia e della regola cenobitica dell'Accademia, vero amico è solo l'uomo buono nella sua perfezione. Gli ultimi versi esaltano quindi Platone come il mortale che ha recato in atto questa eccezionale idea. Lui solo, o almeno lui per primo, ha infatti mostrato [1]) come l'uomo, quando è buono, sia libero di fronte a qualsiasi destino e signore della sua vita. Non l' ha insegnato soltanto in teoria, ma ne ha offerto agli amici il vivente esempio. Nessuno sarà più capace di farlo — così vorrebbe scrivere Aristotele — per trarre la coerente conseguenza del brusco « egli solo fra tutti i mortali » : ma chi può prevedere l'avvenire e predire le possibilità degli uomini ? Perciò egli limita il *μόνος* con l'aggiunta dell'*ἢ πρῶτος*, e l'*οὔποτε* dell'ultimo verso col *νῦν* : per lo meno all'età presente è impossibile di riuscire in ciò eguale a lui [2]). Nella contrapposizione della generazione presente al dominatore, emergente di gran lunga sulla sta-

---

[1]) Il vocabolo *κατέδειξε* è usato come se si parlasse del fondatore di una dottrina religiosa o misterica : cfr. la mia ulteriore analisi dell'elegia in *The Classical Quarterly*, XXI (1927), p. 13. E ciò costituisce la chiave di volta dell' interpretazione dell' intera poesia : Platone, come fondatore di una religione, è in essa sollevato al disopra di ogni ristretta antitesi di scuole filosofiche.

[2]) Dal verso finale dipende l' intendimento di tutta la poesia. Dal punto di vista del contenuto esso non offre difficoltà. È sfuggito agl' interpreti che *οὐκ ἔστι λαβεῖν* è nei trattati di Aristotele espressione fissa per l' irraggiungibilità dell' ideale : in *Pol.*, *H*, 1332 *b* 23 egli dice di un ideale politico *ἐπεὶ δὲ τοῦτ' οὐ ῥᾴδιον λαβεῖν*, e in *Γ*, 1286 *b* 7 *αἱρετώτερον ἂν εἴη.... ἀριστοκρατία βασιλείας,.... ἂν ᾖ λαβεῖν πλείους ὁμοίους* (« incontrare nella realtà » e rispettivamente « tradurre in realtà »). La difficoltà linguistica che si è avvertita nella vicinanza di *οὔ ποτε* e *νῦν* deriva dalla concisione, che concentra in unità le due possibili espressioni « non mai o almeno non ora » e « più a nessuno tra quelli d'adesso » (*οὐδενὶ τῶν γε νῦν*). Aristotele scrive nella lingua sua propria, che non tollera assolute regolamentazioni. Tutto quel che gl' importa è l'esattezza della sfumatura intellettuale che mira ad esprimere, non la politezza della dizione : anche l'*ἢ πρῶτος* (v. 4), con la sua nettezza distintiva, conviene più a una lezione che a una elegia. Il maestro ha indicato qual' è l' ideale, ma noi, uomini del nostro tempo, non possiamo giungere così in alto : tale il significato della conclusione. La poesia è stata quindi composta dopo la morte di Platone, e diretta a Eudemo di Rodi. Il sentimento che l'agita è tuttavia troppo immediato perchè esso possa appartenere al più tardo periodo dell'attività aristotelica. Essa sembra nata da un momento di viva agitazione e scissione interna. Se, come ritengo, tanto Eudemo quanto Teofrasto sono stati scolari di Aristotele già ad Asso, l'elegia può essere stata composta subito dopo la morte di Platone, per l' impulso del suo animo a stabilire, con un'attestazione energicamente personale, la sua posizione interiore rispetto al maestro proprio nel momento in cui egli di fatto si divideva da lui.

tura umana, consiste la rassegnazione tragica, che trasforma la poesia commemorativa da semplice lode solenne in commovente confessione umana. Come è noto, l'etica di Aristotele nega il principio platonico che la fortuna dell'uomo dipenda solo dalla forza morale della sua anima [1]). Esprime anzi la sua riserva di fronte alle ripetizioni banali di quella sublime sentenza. Ma per Platone, che l'affermava, essa era piena verità. Chi sarà il secondo, capace di seguirlo per la sua erta via? Come nell'ultima scena del *Faust*, qui « l'inattingibile si traduce in realtà, l'indescrivibile è un fatto compiuto » [2]) :

Das Unzulängliche
Hier wirds Ereignis,
Das Unbeschreibliche
Hier ists getan.

Con tutto ciò, la partenza di Aristotele da Atene fu la manifestazione di una crisi interna della sua vita. Resta il fatto che egli non tornò più nella scuola che lo aveva maternamente allevato. Questo distacco è certamente connesso col problema della successione di Platone, che doveva determinare per lungo tempo l'orientamento spirituale dell'Accademia e la cui soluzione non poteva essere in nessun modo approvata da Aristotele. La scelta, sia stata essa operata dal maestro stesso o dai colleghi, cadde sul nipote di Platone, Speusippo. Data la sua età, ciò non poteva essere evitato, per quanto la superiorità di Aristotele potesse apparire indiscussa ad ogni intelligente. La decisione fu provocata forse da circostanze esteriori, quale la difficoltà del trapasso dell'Accademia a un meteco : difficoltà, certo, a cui più tardi non si badò invece più. Con la scelta di Speusippo, la proprietà fondiaria dell'Accademia restava assicurata alla famiglia di Platone. Se oltre a tali ragioni di convenienza esterna fossero in giuoco anche ostilità personali, è ormai impossibile dire. In sè, è cosa quasi naturale. Ma un fatto si può affermare con sicurezza : non fu la critica che Aristotele esercitò sulle concezioni fondamentali di Platone quella che gli tolse di succedergli nella direzione dell'Accademia. Lo

---

[1]) Il che è stato giustamente rilevato dall' IMMISCH, loc. cit., p. 17.

[2]) [D'accordo con lo Jaeger e con lo spirito della sua citazione, attribuisco all'*Unzulängliche* non il senso attivo, consueto agl' interpreti del *Faust*, di « ciò che non giunge » (« insufficiente, indigente »), ma quello passivo di « irraggiungibile », è cioè quello stesso dell'*Unerreichbare* dallo Jaeger sostituito mnemonicamente, nel suo testo, all'*Unbeschreibliche* del terzo verso. *Nota d. trad.*]

stesso Speusippo aveva, vivo ancora Platone, dichiarata insostenibile la dottrina delle idee e rinunciato anche all'ammissione di numeri ideali, nel senso in cui essa era stata compiuta dal vecchio Platone. E da esso egli divergeva anche in altri punti fondamentali. Che poi Aristotele lasciasse Atene non proscritto, ma anzi altamente stimato dalla sua scuola, è dimostrato dal fatto che fu accompagnato da Senocrate, persona onestissima e scrupolosa al massimo, tra tutti gli scolari di Platone, contro ogni innovazione della sua dottrina. La partenza di Aristotele e di Senocrate fu una secessione [1]). Essi si recarono in Asia Minore persuasi che Speusippo avesse ereditato soltanto la carica e non lo spirito, e che essi muovessero alla costruzione di una nuova dimora per quello spirito, rimasto senza patria. Nei primi anni, sede della loro attività fu Asso sulla costa della Troade, dove essi si strinsero in comunanza di lavoro con due altri platonici, Erasto e Corisco di Scepsi sull' Ida.

L' importanza di questo soggiorno è finora rimasta incompresa. Nella sesta lettera, la cui autenticità è dopo la decisiva dimostrazione del Brinckmann [2]) indiscussa, Platone si rivolge a due suoi ex-scolari dell'Asia Minore, Erasto e Corisco, e al loro amico Ermia, signore di Atarneo. Egli esorta i due filosofi, che appaiono come persone onestissime ma senza esperienza pratica, ad assicurarsi la protezione di Ermia ; e a quest'ultimo segnala l' importanza della loro sicura e costante amicizia. Sulla singolare relazione dei due amici platonici col tiranno di Atarneo getta luce una iscrizione edita per la prima volta dal Boeckh [3]). Ermia e i compagni (*Ἑρμίας καὶ οἱ ἑταῖροι* riappare cinque volte, come formula fissa, nel documento) vi concludono un trattato di alleanza col comune di Eritre. Il commentario di Didimo alle *Filippiche* di Demostene, ritrovato di recente, non lascia dubbio che

---

[1]) Strab., XIII 57 (p. 610).

[2]) *Rhein. Mus.*, N. F., LXVI (1911), p. 226 segg. Nella concezione degli eventi esterni concernenti Ermia coincidiamo quasi dappertutto (cfr. la mia *Entstehungsgeschichte der Metaphysik des Aristoteles*, Berlino, 1912, p. 34 segg.): il che ha per me tanto maggiore importanza in quanto il punto di partenza del Brinckmann era diverso e noi, procedendo indipendentemente, ci siamo incontrati nello stesso punto. Il mio libro è uscito sì nel 1912, ma quando apparve la nota del Brinckmann era già stato presentato come dissertazione alla Facoltà filosofica di Berlino.

[3]) Boeckh, *Hermias von Atarneus*, in *Abh. d. Berl. Akademie*, 1853, Hist. phil. Klasse, p. 133 segg. (= *Kleine Schriften*, V, p. 189). Per l' iscrizione vedi Dittenberger, *Sylloge*, I³, p. 307.

i « compagni », i quali appaiono nel trattato insieme con Ermia come contraenti di diritto pubblico, non sono altri che i due filosofi della vicina Scepsi, secondo quanto faceva già prevedere la lettera di Platone.

Ermia era uomo di modesta origine. Quanto alla sua condizione di eunuco, non ci sono elementi per negarla ; e anche la notizia che in tempi anteriori sia stato, come impiegato di banca, cambiavalute (notizia data da Teopompo, che presenta la sua figura nel modo più odioso possibile) avrà certo un fondo di verità [1]). Da principio egli aveva ridotti in suo privato possesso alcuni villaggi montani nella regione dell' Ida [2]) : più tardi si era procurato il riconoscimento esteriore anche dal governo persiano ed aveva ottenuto la facoltà, certo dietro versamento di una congrua somma, di attribuirsi il titolo principesco. Sua residenza era Atarneo. Mercè il costante accrescimento della sua influenza politica, il suo dominio raggiunse un'estensione sorprendente. Da ultimo egli dovette persino organizzare un esercito mercenario abbastanza grande, perchè potè ridurre all'obbedienza, con spedizioni militari, località ribelli e più tardi sostenere anche un assedio da parte del satrapo persiano.

Con Erasto e Corisco, che avevano vissuto parecchio tempo nell'Accademia e poi erano tornati nella patria Scepsi, Ermia entrò da principio in relazione certo non per entusiasmo teoretico verso la filosofia platonica. Essi devono avere esercitato una certa funzione politica nel piccolo paese, evidentemente superbo dei suoi dotti cittadini. Che piccole città greche si facessero scrivere le leggi da cittadini divenuti famosi non era cosa inconsueta, come è dimostrato dal caso del matematico Eudosso, altamente onorato nella patria Cnido, ove tornò quand'era già in fama di gran dotto. Gli fu votato un decreto d'onore ed affidato l' incarico di scrivere nuove leggi per la città [3]). Certamente Erasto e Corisco cercarono di attuare a Scepsi le più di-

---

[1]) Certamente era greco, altrimenti Aristotele non avrebbe potuto contrapporlo nell' inno, come continuatore di un atradizione schiettamente ellenica di virtù, ai barbari che lo avevano insidiosamente ucciso (cfr. l'epigramma, framm. 674 R.). Quando Teopompo dice, nella lettera a Filippo (Didym., *in Demosth.*, col. 5, 24 Diels-Schub.) : *καὶ βάρβαρος μὲν ὢν μετὰ τῶν Πλατονείων φιλοσοφεῖ, δοῦλος δὲ γενόμενος ἀδηφάγοις ζεύγεσιν ἐν ταῖς πανεγύρεσιν ἀγωνίζεται*, almeno la prima delle due affermazioni è inventata per amor dell'antitesi retorica, o si riferisce alla sua condizione di eunuco.

[2]) Didym., *in Demosth.*, col. 5, 27 Diels-Schub.

[3]) Diog. L., VIII, 88.

verse idee di riforma politica, importate dall'Accademia, così come altri scolari di Platone fecero in altri luoghi, gli uni come consiglieri dei principi o come dittatori, gli altri come comunisti e uccisori di tiranni. Pur riconoscendo pienamente l'intento ideale dei due compagni, Platone deve aver temuto il loro dottrinarismo, e cercò quindi di stabilire rapporti di amicizia tra essi e il loro « vicino » Ermia. La lettera superstite è il solenne documento di questa singolare alleanza tra politica pratica e teoretici ideali di riforma. Platone, il cui spirito aleggia su questa costituzione di alleanza, esorta i tre (tra i quali Ermia non gli è noto personalmente [1]) e appare uomo pratico del tutto estraneo alla filosofia) a leggere insieme la lettera tutte le volte che si trovino riuniti, e per il resto a rivolgersi all'Accademia, ad Atene, come ad arbitra prestabilita in ogni caso di disparità di pareri. Il tentativo di riforma appare quindi emanazione di un sistema filosofico-politico, che evidentemente dev'essere recato in atto in ogni parte della Grecia in cui se ne offra l'opportunità, e del quale l'Accademia vuol conservare la direzione suprema.

Naturalmente, quando fondarono questa oligarchia di sapienti, i filosofi pretesero da Ermia che studiasse geometria e dialettica [2]), come già Platone aveva preteso da Dionisio, il suo scolaro Eufreo dal re Perdicca di Macedonia e Aristotele da Temisone di Cipro. E anche Ermia, al pari di questi uomini, che un'età illuminata e operosa ma intimamente vacillante rendeva assetati di cultura, nutrì con crescente zelo il suo spirito di scienza e, ciò che più conta, regolò la sua vita su principî morali, che Teopompo invece dice, forse non senza ogni ragione, estranei a lui nei tempi delle sue prime fortune. I giudizî antitetici dello storico di Chio, che lo dichiara del tutto privo di scrupoli morali, e dei platonici, la cui sincera ammirazione si riflette in Aristotele e in Callistene [3]), fanno pensare che egli fosse una natura

---

[1]) Cfr. Plat., *epist. VI*, 322 E, mentre Strabone, XIII, 57 (p. 610) considera falsamente Ermia come filosofo ed ex-discepolo di Platone, per spiegare le sue relazioni coll'Accademia. È inconcepibile come in altri tempi si sia ritenuta spuria la lettera di Platone proprio per questa discordanza, mentre il racconto di Strabone è, anche per altri rispetti, colmo di inesattezze (Brinckmann, loc. cit., p. 228). Contro il Brinckmann cfr., ancora, C. Ritter, in *Philolog. Wochenschrift*, 1929, coll. 1340-42. Egli cerca di salvare la tesi del soggiorno di Ermia ad Atene allegando passi delle lettere dei socratici: ma queste non possono essere adoperate come fonti storiche sicure.

[2]) Plat., *epist. VI*, 322 D.

[3]) Cfr. la contrapposizione dei giudizi favorevoli e ostili in Didimo, col. 4, 60 segg., che mette insieme, uno dopo l'altro, estratti dal libro XLVI

non comune, una mescolanza d' intelligenza instintiva, energia intraprendente e volontà impetuosa, e racchiudesse nel suo intimo molti inconciliati contrasti. In ogni modo i due filosofi di Scepsi non gli giovarono soltanto per la salute dell'anima: secondo quanto ora sappiamo da Didimo, egli li onorò con la donazione della città di Asso, perchè gli avevano dato giusti consigli politici. Seguendo questi, egli aveva spontaneamente trasformato la sua tirannide « in una più mite forma costituzionale ». Questo gesto, che gli procurò simpatie fra le popolazioni delle coste eoliche, ebbe per conseguenza che i territorî dal gruppo montuoso dell' Ida fino alla costa di Asso si sottomisero spontaneamente a lui. In questa « più mite forma di governo » possiamo riconoscere i concetti di Platone e di Dione, persuasi che l'adozione di un regime costituzionale avrebbe consolidato la tirannide a Siracusa e poi unificato, dal punto di vista della politica estera, le città della Sicilia sotto il suo energico governo monarchico. In piccole proporzioni, riuscì in Asia minore quel programma politico [1]), che non era stato possibile recare in atto in Sicilia.

Le riforme di Erasto e di Corisco devono essere state precedenti alla morte di Platone, perchè Aristotele, nel 347, li va a raggiungere ad Asso e non a Scepsi. La donazione di Ermia era quindi allora un fatto compiuto. Didimo riferisce esplicitamente la notizia, prima ignorata, che Ermia abbia ascoltato l' insegnamento dei filosofi e vissuto a lungo insieme con loro. E di fatto Platone non avrebbe potuto parlare, nella VI lettera, di problemi così strettamente scientifici come

---

delle *Storie Filippiche* e dalla lettera a Filippo di Teopompo, dall'*Encomio di Ermia* di Callisténe, dalle poesie di Aristotele dirette ad Ermia, dalla biografia aristotelica di Ermippo e dal libro VI delle *Storie Filippiche* di Anassimene.

[1]) Didym., col. 5, 52 Diels-Schub. Sul principio ho aggiunto, a titolo d'esempio, alcune integrazioni.

καὶ ε]ἰς [τὴν π] έριξ ἐ-
στρατήγ[ησε, φίλους δ' ἐποιήσατο Κορίσκον] καὶ Ἔ-
ραστον καὶ Ἀριστοτ[έλην καὶ Ξενοκράτην] · διὸ καὶ
πάντ[ες οὗ]τοι παρὰ [Ἑρμίᾳ διῆγον . . . .] ὕστε-
ρον . . . [. . . .] ἥκο[υσεν αὐτῶν . . . . .]. ἔδωκεν
αὐτ[οῖς δ]ωρεὰ[ς.] . . [. . . . . ἐπίτηδ]ες δὲ τὴν
τυραν[νίδ]α μ[ετέ]στη[σεν εἰς πραιο]τέραν δυ-
ναστείαν · διὸ καὶ πάσ[ης τῆς σύν]ε[γγ]υς ἐπῆρ-
ξεν ἕως Ἀσσοῦ, ὅτε [δὴ καὶ ὑπερησ]θεὶς τοῖς εἰ-
ρημένοις φιλοσόφοις ἀ[πένειμεν] τὴν Ἀσσίων
πόλιν, μάλιστα δ' αὐτ[ῶν ἀποδεξ]άμενος Ἀρι-
στοτέλην οἰκειότατα [διέκειτο πρ]ὸς τοῦτον.

la dottrina delle idee (322 D), se non avesse saputo che tutti e tre i destinatarî s' interessavano ad essa. L'espressione di Didimo costringe a pensare che non si trattasse soltanto di colloqui filosofici occasionali ma di effettive lezioni. A queste sembra che Aristotele prendesse parte eminente, perchè Ermia gli si sentì particolarmente obbligato: del resto era anche naturale che in quella cerchia la direzione toccasse a lui. Fu quindi una filiazione dell'Accademia platonica quella che si formò allora ad Asso. Con essa venne posta la prima pietra della futura scuola aristotelica. E così si vede, ora, come un motivo di verità storica sia implicito anche nella narrazione contenuta nel dialogo *Sul sonno* del peripatetico Clearco, alla quale si richiama Giuseppe Ebreo nel suo scritto polemico contro Apione (176 sgg.). In questo dialogo Aristotele, che Clearco introduceva come interlocutore, raccontava di un ebreo di lingua greca che si era recato da lui, per studiare, durante il suo soggiorno in Asia Minore, e ricordava a questo proposito il gruppo di compagni di lavoro, in seno al quale tutto ciò si era svolto. Clearco dunque deve aver avuto ancora nozione almeno dell'esistenza di una scuola di Aristotele in Asia Minore, qual'era quella che effettivamente vi si era formata.

Solo qui Callistene può essersi giovato dell' insegnamento di suo zio, perchè in Atene egli non fu più ad ascoltarlo. Oltre a ciò dobbiamo presupporre che egli conoscesse personalmente Ermia, avendo scritto per lui un encomio. In seguito il figlio di Corisco, Neleo, fu uno dei più ferventi e segnalati aristotelici, e Teofrasto proveniva da una città finitima, Ereso di Lesbo. Verosimile è infatti che Aristotele, quando dopo tre anni di soggiorno lasciò Asso, fosse spinto proprio da Teofrasto a scegliersi come dimora Mitilene a Lesbo[1]). Com' è

[1]) Che Teofrasto si trovasse già in Macedonia insieme con Aristotele è dimostrato dalla sua conoscenza personale di Stagira e dai beni che vi possedeva (Diog., V 52; *Hist. plant.*, III 11, 1; IV 16, 3). Tale possesso dev'essere stato acquistato per un soggiorno di una certa lunghezza: ma questo può riferirsi soltanto all'età precedente alla fondazione della scuola ad Atene (335), età nella quale Aristotele, insieme con la ristretta cerchia degli amici che lo avevano accompagnato in Macedonia, viveva spesso, e per periodi abbastanza lunghi di tempo, lontano dalla corte, specialmente negli ultimi anni precedenti la salita al trono di Alessandro, quando questi prendeva già parte agli affari dello Stato. Di conseguenza i rapporti di Teofrasto con Aristotele risalgono fino all'età in cui questi era in Asia Minore, donde egli accompagnò il maestro in Macedonia. Non è anzi neppure impossibile che Teofrasto sia stato anche scolaro di Platone e abbia poi seguito Aristotele nella sua secessione (Diogene Laerzio, V, 36), cioè nel suo abbandono di

noto, la biblioteca di Aristotele e il complesso dei suoi manoscritti passò poi in eredità, attraverso Teofrasto, a Neleo, che li lasciò ai suoi parenti di Scepsi. La stretta familiarità scolastica e filosofica di Aristotele con gli amici di Scepsi e di Asso toglie quindi, finalmente, ogni carattere romanzesco alla storia, spesso sospettata, del ritrovamento dei suoi manoscritti nella cantina della casa posseduta dai discendenti di Neleo [1]). E l'uso frequente del nome di Corisco come esempio scolastico nelle lezioni aristoteliche risale, come ora è chiaro, a un'età in cui l'amico sedeva realmente di fronte a lui, ad Asso, sui banchi dell'aula. Le esperienze di questo soggiorno in Asia minore furono sotto ogni aspetto decisive per il seguito della vita di Aristotele. Ermia gli diede in moglie la nipote e figlia adottiva Pizia. Circa questo matrimonio, da cui nacque una figlia dello stesso nome della madre, non sappiamo nulla di preciso. Ancora nel suo testamento Aristotele stabilisce che le ossa della moglie, premortagli, debbano essere, secondo l'ultima volontà di lei, tumulate accanto alle sue. Anche qui il racconto di Strabone è tratteggiato con colori romanzeschi, con la narrazione sensazionale di una fuga di Aristotele insieme con la figlia del tiranno, cronologicamente collocata dopo la cattura di Ermia. La scoperta del testo di Didimo ha corretto e ampliato anche qui le nostre conoscenze. Dopo tre anni di attività ad Asso, Aristotele si recò a Mitilene. Ivi insegnò fino al 343/42, poi aderì all' invito di recarsi alla corte del re Filippo di Macedonia come precettore del principe [2]).

Atene. Ciò tuttavia non è molto verosimile. Teofrasto morì nell' Olimpiade 123 : se anche si pone la data di morte nel primo anno dell'Olimpiade (288) e si ammette che avesse vent'anni quando, nel 348/47, si recò da Aristotele ad Asso, si ottiene già un'età di ottant'anni, aumentabili ancora di altri quattro. Un lungo periodo di discepolato presso Platone può quindi difficilmente essere ammesso. Assai più naturale è che l'attività didattica di Aristotele e degli altri accademici ad Asso attirasse Teofrasto dalla vicina Lesbo. Anche la sua amicizia con Callistene, a cui egli dedicò, dopo la sua morte, uno scritto *Καλλισθένης ἢ περὶ πένθους* (Diog., V 44), risale all'età precedente la fondazione della scuola in Atene, perchè Callistene andò nel 334 in Asia insieme con Alessandro e non tornò più.

[1]) Strab., XIII 54 (p. 608).

[2]) Cfr. la mia *Entstehungsgeschichte der Metaphysik des Aristoteles*, p. 35. Per l'erronea opinione opposta vedi per esempio A. Gercke, in *Realenzykl. d. klass. Alt.*, II, col. 1014, che considera la rovina di Ermia come occasione della « fuga » di Aristotele, e la fa risalire di conseguenza al 345, essendo certo che Aristotele rimase ad Asso solo tre anni (348-345). Il nuovo testo di Didimo ha mostrato che Aristotele lasciò Asso quand'era ancor vivo Ermia, la cui

Poco dopo l' inizio di questa sua nuova attività gli giunse la notizia della tremenda sorte di Ermia, che, chiuso in Atarneo ed invano assediato da Mentore, generale del re persiano, era stato perfidamente attratto a un colloquio e trascinato a Susa dove, messo alla tortura e interrogato circa i suoi segreti accordi col re Filippo, era stato, dopo tenace silenzio, messo a morte per crocifissione. Sul patibolo il re gli fece domandare quale ultima grazia chiedesse. Rispose : « Annunciate ai miei amici e compagni (πρὸς τοὺς φίλους τε καὶ ἑταίρους) che non ho compiuto nulla che non convenisse alla filosofia e alla dignità ». Questo fu l'ultimo saluto, che fu recato ad Aristotele ed ai filosofi di Asso [1]). La commozione di Aristotele per la morte dell'amico e il suo affetto per lui vivono ancora nel cenotafio delfico, per cui egli stesso compose l'epigramma dedicatorio, e nel bell' inno ad Ermia. Mentre in Atene il partito nazionale, con a capo Demostene, diceva male del defunto, mentre l'opinione pubblica circa di lui era in Grecia ambigua e l'avversione a Filippo e ai suoi partigiani raggiungeva in tutto il paese il più alto punto di tensione, Aristotele mandava pel mondo la sua poesia, in cui prendeva appassionatamente le parti dell' amico ucciso.

ᾌρετὰ πολύμοχθε γένει βροτείῳ,
θήραμα κάλλιστον βίῳ,
σᾶς πέρι, παρθένε, μορφᾶς
καὶ θανεῖν ζηλωτὸς ἐν Ἑλλάδι πότμος
καὶ πόνους τλῆναι μαλεροὺς ἀκάμαντας·
τοῖον ἐπὶ φρένα βάλλεις
καρπὸν ἰσαθάνατον χρυσοῦ τε κρείσσω
καὶ γονέων μαλακαυγήτοιό θ' ὕπνου.
σοῦ δ' ἕνεχ' οὐκ Διὸς Ἡρακλέης Λήδας τε κοῦροι
πόλλ' ἀνέτλασαν ἔργοις
σὰν ἀγρεύοντες δύναμιν·
σοῖς δὲ πόθοις Ἀχιλεὺς Αἴας τ' Ἀίδα δόμον ἦλθον·
σᾶς δ' ἕνεκεν φιλίου μορφᾶς καὶ Ἀταρνέος ἔντροφος
ἀελίου χήρωσεν αὐγάς·
τοίγαρ ἀοίδιμος ἔργοις,

---

fine accadde solo intorno al 341. La congettura, avanzata da alcuni (tra cui il Gercke, loc. cit.) di un breve soggiorno intermedio di Aristotele ad Atene, dove avrebbe insegnato nel Liceo, deriva da un temerario fraintendimento di Isocrate, XII, 18.

[1]) Didym., col. 6, 15.

ἀθάνατόν τέ μιν αὐδήσουσι Μοῦσαι,
Μνημοσύνας θύγατρες,
Διὸς ξενίου σέβας αὔξουσαι φιλίας τε γέρας βεβαίου[1]).

Per lo più, questa poesia è stata considerata solo come documento umano, e non ancora valutata nell' insostituibile valore che possiede per la conoscenza dell'evoluzione filosofica di Aristotele. Essa dimostra come, dopo la dissoluzione critica dell' idea platonica, compiuta nel frattempo, pensiero esatto e sentimento religioso procedano in lui per vie diverse. Al tempo in cui scrive questi versi, l' idea non esiste più per lui come realtà, dal punto di vista scientifico, ma sopravvive nel suo cuore come simbolo religioso, come ideale. Intende le opere di Platone come poesia, e nella *Metafisica* interpreta l' idea e la partecipazione del mondo sensibile al suo essere come immagine poetica che si crea la fantasia contemplante : e così essa gli riappare nei suoi versi trasfigurata nella persona virginea, per la quale ancora oggi in Ellade è prezioso morire. Le parole « in Ellade » hanno un particolare valore, che non deve sfuggire. Anche Callistene, nel suo contemporaneo encomio ad Ermia, contrappone nell' immagine della sua morte eroica la greca *Ἀρετά* al carattere dei barbari (*ὁ τῶν βαρβάρων τρόπος*) [2]), e l'epigramma dedicatorio di Aristotele a Delfi spira dispregio e odio contro i « Medi », che non hanno vinto Ermia in aperta battaglia, ma hanno perfidamente mancato alla loro parola e l' hanno orribilmente ucciso. Se d'altronde Ermia viene annoverato accanto a Eracle e ai Dioscuri, ad Achille e ad Aiace, non si tratta di movenze stilistiche nella maniera del panegirico. Aristotele non intende di decorare l'amico con l'apparato patetico dell'eroe omerico. Ogni eroismo ellenico, da quello ingenuo di Omero a quello morale del filosofo, gli appare come l'emanazione di un unico programma di vita, che attinge i vertici

---

1) [« Virtù, al genere umano molto travagliosa, preda bellissima della vita ! per la tua bellezza, o vergine, anche morire è nell'Ellade invidiabile sorte, e sopportare duri incessanti sforzi : tale è il premio che tu infondi nell'animo, pari all' immortalità e superiore all'oro, alla nobiltà e al sonno dal languido sguardo. Per te Eracle, il nato di Zeus, e i figli di Leda molto sostennero nelle loro gesta, perseguendo la tua potenza ; per brama tua Achille e Aiace giunsero alla casa di Ade ; per la tua cara bellezza anche il cittadino di Atarneo privò i suoi sguardi della vista del sole. È dunque degno di esser celebrato per le sue imprese : e immortale lo canteranno le Muse, figlie di Mnemosine, accrescendo la veneranda gloria di Zeus ospitale e l'onore della salda amicizia »].

2) Didym., col. 6, 10-13.

dell'esistenza solo quando la supera. In questa virtù platonica, sia essa l'onore virile del combattente o la tacita resistenza al dolore, egli trova l'anima della forza greca, l'eroismo. Di queste idee egli ha empito il cuore del protervo Alessandro, che in mezzo a un secolo illuminato ha sentito a lungo in sè l'anima di Achille e ha combattuto come Achille. Alla stessa antitesi si riferisce l'artista figurativo che sul sarcofago di Alessandro ha rappresentato la battaglia decisiva degli Elleni e degli Asiatici: nel volto degli Orientali le profonde tracce della sofferenza fisica e psichica, nelle figure dei Greci l'invitta energia atavica, corporea e spirituale, degli eroi.

La disposizione antipersiana di Aristotele e del suo ambiente era allora in generale quella della corte macedone. Dalla quarta Filippica di Demostene, ora riabilitata dall'attestazione di Didimo, sappiamo con certezza che già intorno al 342/41 Filippo meditava seriamente il piano di preparare la guerra nazionale contro il nemico ereditario di Persia, alla quale da lungo tempo incitava la propaganda panellenica della cerchia isocratea. Senza questa guerra non c'era giustificazione legittima del dominio, fondato sulla pura forza, del re macedone sulle libere città elleniche. Attraverso i suoi agenti segreti, Demostene sapeva che Ermia aveva preso con Filippo accordi i quali aggravavano molto la sua situazione nei riguardi della Persia. Con questa convenzione militare era aperta la via per un'offensiva macedone contro la Persia. Politico lungimirante, Ermia sapeva: e perciò provvide così tempestivamente a farsi garantire da Filippo la posizione faticosamente conquistata nella regione nord-occidentale dell'Asia Minore. Riteneva inevitabile l'avanzata della potenza militare macedone contro l' impero persiano e cercava di salvare la propria indipendenza, cedendo a Filippo la testa di ponte asiatica e assicurandogli nella Eolia una forte base di operazione. Non sappiamo da chi i Persiani venissero informati di questi progetti: comunque, catturato Ermia dal generale persiano, Demostene esulta prevedendo che il re di Persia possa con la tortura strappare ad Ermia confessioni le quali illuminino bruscamente il complotto di Filippo e rendano matura la Persia per l'alleanza con Atene da lungo tempo invano da lui propugnata [1]).

Sembra escluso che Aristotele non abbia saputo nulla degl' importanti accordi politici del suo amico e suocero con Filippo, alla corte

---

[1]) Dem., *or.*, X 31; e cfr. gli scolî *ad locum*, riferenti ad Ermia le misteriose allusioni della quarta Filippica e in ciò confermati dal commentario di Didimo.

del quale soggiornava. Nel 342 egli si trasferì a Pella, nel 341 ebbe luogo la rovina di Ermia. Se gli accordi segreti venissero conclusi durante quell'anno o sussistessero già quando Aristotele arrivò in Macedonia, non ci è noto: è però verosimile che essi non siano rimasti celati lungo tempo e che quindi non siano stati conclusi molto prima della catastrofe. In ogni modo Aristotele si recò a Pella d'accordo con Ermia e non senza una missione di carattere politico. La versione tradizionale e dominante rappresenta le cose come se il re Filippo si fosse guardato attorno, nel mondo, per trovare un educatore per il suo gran figlio, e si fosse perciò rivolto al maggior filosofo dei suoi tempi. Ma quando Aristotele faceva lezione ad Asso e a Mitilene non era ancora il capo spirituale della Grecia, e Alessandro non aveva ancora alcuna importanza storica. Le antiche relazioni che Aristotele aveva con la corte macedone, a causa della funzione del padre Nicomaco come medico personale del re Aminta, non possono avere maggiore valore per spiegare la sua scelta, perchè da quel tempo erano ormai trascorsi quarant'anni. Ogni circostanza indica nella relazione di Ermia con Filippo l'effettiva causa occasionale delle relazioni, poi assurte a significato simbolico dal punto di vista della storia universale, del pensatore col gran re. La semplice carica di precettore non rispondeva al suo virile carattere, e d'altra parte non c'erano troppe prospettive, inizialmente, di potere esercitare in Macedonia una funzione come quella di Platone alla corte di Dionisio o di Aristotele stesso presso il suo amico tiranno di Atarneo. Qui acquista importanza il fatto che l'analisi della *Politica* aristotelica ci mostra il graduale trapasso del suo pensiero politico dalla sfera del radicalismo etico e della speculazione platonica circa lo stato ideale a quella della politica realisticamente concepita, e rende verosimile che questa trasformazione si sia compiuta essenzialmente sotto l'influsso di un esperto uomo di Stato come Ermia. Aristotele non ha presentato agli occhi di Alessandro l'ideale immagine platonica dello stato-città, a cui pur tengono fede le parti più antiche della sua *Politica*, e che serbò importanza anche più tardi, quando egli tenne ad Atene corsi di politica, per le città greche rimaste formalmente autonome. Egli era consapevole — e che si assumesse questo compito lo caratterizza più chiaramente che ogni dottrina politica — di dirigere sulle vie del suo pensiero l'erede della maggior potenza greca, del più forte regno europeo del tempo, e di agire insieme come intermediario diplomatico tra Filippo ed Ermia. Con la morte di Ermia tutto assunse un orientamento inaspettato: ma la tendenza antipersiana della coalizione con ciò andata in fumo

diventò per Aristotele una questione di sentimento, e Alessandro crebbe in tale atmosfera.

Per Aristotele era un articolo di fede che l' Ellade avrebbe potuto dominare il mondo se avesse avuto unità statale. Come filosofo, riconosceva l'egemonia culturale della grecità, che penetrava nelle popolazioni finitime con mirabile capacità di espansione, dovunque dirigesse il suo corso. Nessun altro popolo era interamente all'altezza del tipo spirituale, armonicamente compatto, del cittadino greco, il quale riusciva vittorioso tanto dal punto di vista economico quanto da quello militare anche soltanto per la sua superiorità tecnica e per la sua indipendenza personale. D'altra parte, il filosofo nato nella Calcidica non poteva sentire con la passione liberale, radicata nella tradizione storica, del democratico attico gli ostacoli che i legami tradizionali della vita politica nell'autonomo stato-città opponevano dall' interno ad ogni organica unificazione dei Greci. Figlio di una famiglia che viveva alla corte macedone, gli riuscì facile di affezionarsi all' idea dell'unificazione della Grecia sotto la direzione della Macedonia. L'antinomia tra la monarchia agricolo-patriarcale e la libertà civico-democratica, che avrebbe sempre continuato a vivere in tale labile forma di stato e che di necessità avrebbe operato la sua interiore scissione, poteva essere superata solo dalla personalità eminente di un vero re, nella cui figura tutta la civiltà ellenica potesse vedersi impersonata. Aristotele sapeva che un uomo simile è un dono degli Dei. Non era seguace ad ogni patto del principio monarchico: conforme, del resto, alla natura del pensiero greco, almeno del quarto secolo, a cui manca in generale il senso giuridico del valore di legittimità di una stabile successione ereditaria. Ma quanto meno comprendeva il monarca come legittimo soggetto di diritto nel senso nostro, tanto più facilmente il Greco, anche dell'età più illuminata, s' inchinava di fronte all' innata superiorità regale dell' individuo che, possedendola per natura, apparisse come salvatore in mezzo al caos e prescrivesse la legge dell'inesorabile necessità storica a un mondo politico invecchiato nelle sue forme.

Questa innata regalità cercò Aristotele in Alessandro, ed è opera sua se il giovane monarca, pur basandosi sempre, con realismo politico, sul compatto suo dominio ereditario macedone, sulla sua natura di Eraclide e sulla sua posizione di signore di eserciti, sentì tuttavia sinceramente, più di una volta, la sua missione storica come cosa che interessava tutto il mondo ellenico. L'enorme differenza che lo distingue da Filippo si manifesta nel modo più chiaro nella loro posizione

rispetto ai Greci. Come dimostra anche la chiamata di Aristotele, Filippo sapeva sfruttare accortamente la civilizzazione greca. Senza la tecnica, l'arte della guerra, la diplomazia, la retorica dei Greci egli non sapeva immaginarsi uno Stato retto con criterî moderni. Ma nell'intimo restava pur sempre l'astuto barbaro. La sua forza geniale si manifestava soltanto negli aspetti più rozzi e offensivi. Certo, Alessandro era di sua natura l'autentico rampollo di questo ceppo selvaggio, e i suoi contemporanei greci non riuscirono mai a capire, accanto alle sue grandi qualità, la sua demonica irresponsabilità, la sua folle sete di piaceri e le esplosioni, sempre più frequenti, della sua brutalità e crudeltà, perchè, tratti in errore dalla sua alta cultura, pensavano di poterlo valutare con un criterio di misura ellenico. Ma il grado mirabile di capacità riflessiva, nel campo personale e in quello storico, fa riconoscere facilmente, in Alessandro, l'influenza di Aristotele. La sua idea prediletta, di muovere contro l'Asia come un secondo Achille, mostra in maniera caratteristica la singolare mescolanza di elementi che vive in lui e la chiarezza con cui egli ne è consapevole. Egli è greco nella sua cultura letteraria ed etica e nella sua tendenza all'ἀρετή, ad una forma armonica d'individualità superiore: ma nel suo baldanzoso senso di affinità con Achille vive anche il contrasto, romanticamente passionale, che egli avverte in sè rispetto alla raffinata cultura e politica del quarto secolo, e certo anche qualcosa della coscienza cavalleresca e semibarbarica, che gli rende impossibile di compenetrarsi pienamente con l'ellenismo illuminato. Circondato di studiosi e di storici egli muove verso l'Asia, cerca ad Ilio la tomba di Achille e lo chiama felice, per aver trovato Omero quale araldo delle sue gesta. Da questo giovinetto Aristotele poteva aspettarsi che unificasse i Greci e sulle rovine dell'impero persiano edificasse il loro mondiale dominio in Oriente, i due concetti essendo per lui inseparabilmente connessi. La comunione spirituale dei due uomini fu, a quanto sembra, assai stretta, e non solo durante il soggiorno di Aristotele in Macedonia, ma anche per lungo tempo dopo gl'inizî della guerra persiana. Solo quando l'orizzonte del paesaggio eroico-iliadeo si fu, per la spedizione d'Asia, esteso fino all'illimitato, il giovane re abbandonò il suo atteggiamento achilleo per rivestire altre maschere orientali, e la missione greca passò per lui nell'ombra di fronte al nuovo ideale, combattuto energicamente da Aristotele, della conciliazione dei popoli e del conguagliamento delle razze. Ma questa fine delle loro relazioni interiori non può gettare ombra alcuna sull'età in cui Alessandro, erede del trono macedone, attinse all'insegnamento di Aristotele i

fondamenti del suo pensiero politico, e questi si unì con Antipatro in una stretta amicizia, che in certo modo prese il posto di quella con Ermia e durò oltre la morte del filosofo. Dopo la morte di Filippo, Alessandro esaudì il più caro desiderio del suo maestro e fece ricostruire la sua città natale, Stagira, che le truppe di Filippo, in guerra con la Calcidica, avevano devastata. Anche la patria di Teofrasto, Ereso di Lesbo, fu risparmiata, quando i Macedoni occuparono le isole. Callistene accompagnò Alessandro in Asia come storiografo.

WERNER JAEGER.

LIBRI RICEVUTI.

G. E. BARIÉ. *La spiritualità dell'essere e Leibniz.* — Padova, Cedam, 1933, pp. 553.

V. BARTOLETTI. *L'allegoria del fuoco nei « Giambi » di Callimaco.* « Studi Italiani di Filologia classica », vol. X, fasc. 3°, 1933.

G. BATHMANN. *Quaestiones Pythagoreae, Orphicae, Empedocleae.* Dissertatio inauguralis. Halis Saxonum, 1933.

KARL BETTERMANN. *Die bemalte Keramik der frühen römischen Kaiserzeit im rheinischen Germanien Dissertation.* Universität, Giessen, 1933.

Dr. PHIL. GEORG CAPELLANUS. *Sprechen sie lateinisch? Moderne conversation in lateinischer sprache.* – Berlin und Bonn, Dümmlers Berlag, 1933, pp. 142.

GOFFREDO COPPOLA, *Il prologo degli Aitia ed il commento di Epaphroditos.* – Bologna, Azzoguidi, 1933, pp. 28.

GUIDO DELLA VALLE. *Tito Lucrezio Caro e l'Epicureismo campano.* « Atti dell'Accademia Pontaniana », Napoli, 1933, p. 314 sgg.

DEMOSTENE. *L'orazione per la corona.* Introduzione e commento di PIERO TREVES. – Milano, Signorelli, pp. 258.

P. VON DER MÜHLL. *Ein verkanntes pronomen im andokidestext.* « Hermes », 68 Band (1933), Heft 1, Berlin, 1933.

P. VON DER MÜHLL. *Der grosse Aias.* Rektoratsprogramm der Universität. – Basel, 1930.

SILVIO FERRI. *Arte romana sul Danubio.* – Milano, Tip. « Popolo d' Italia », 1933, pp. 420.

Q. FICARI. *Decennalia a fascibus renovatis.* – Pesaro, Federici, 1933.

C. GALLAVOTTI. *Nuove ΗΥΠΟΘΕΣΕΙΣ di drammi euripidei.* « Rivista di Filologia », fasc. 2°, giugno 1933.

ULTIMO ARISTOFANE.*

Vogliamo dire prima di tutto che per noi l'indicazione del titolo ha un valore quasi solo cronologico, e non implica (se non in un significato che determineremo) la separazione delle due ultime commedie dalle altre, quasi che esse rappresentino un momento nettamente diverso nell'opera del poeta, e portino i segni, anche dal lato artistico, della stanchezza e, diciamo la parola, della senilità. L'assenza di forti contrasti e di precisi riferimenti polemici ha fatto considerare « apolitiche » queste due ultime commedie; nè certo basterebbero a farle considerare politiche gli accenni che son fatti nelle *Ecclesiazuse* alla situazione e a personaggi del tempo, o i riflessi di condizioni finanziarie, legate naturalmente alla politica, le quali il *Pluto* presupporrebbe ed adombrerebbe [1]). Nè la definizione di commedie « sociali » coglie meglio (chè allora dovrebbe parlarsi di commedie filosofiche, letterarie, ecc.) l'intima essenza della poesia di queste opere: ma tutte le commedie, indipendentemente dal loro contenuto di attacchi personali e di accenni, sono, dalla prima all'ultima, in un preciso senso, politiche. Fissare questo significato vuol dire definire

---

* Questo articolo è l'ultimo capitolo di un volume sopra Aristofane, di prossima pubblicazione presso l'editore Laterza di Bari.

[1]) K. Holzinger, *Erklärungen umstrittener Stellen des Aristophanes* (Akademie der Wissenschaften in Wien, « Philos.-hist. Klasse », 208, 5 [1928]), p. 75 sg.: « Es wird auf das Aufwachsen grosser Privatvermögen während des Krieges hingewiesen, während der Staat verarmte und auf gelegentliche persische Hilfsgelder angewiesen war. Dies den Athenern recht deutlich vor die Augen zu führen, mag auch ein Hauptgrund dafür gewesen sein, dass Aristophanes gerade damals eine neue, gänzlich veränderte Auflage seiner älteren Reichtumskömodie veranstaltete. In diesem Lichte erscheint also der Plutos als eine politische Komödie, die des gealterten Meisters vollkommen würdig ist und nur in einigen Besonderheiten an die *μέση κωμῳδία* Anschluss findet ».

in uno dei suoi elementi più propri il carattere di una forma artistica, riconoscibile nelle varie opere di un poeta, e, probabilmente, di tutto un periodo letterario; noi vi abbiamo accennato in qualche punto.

Si tratta, cioè, di vedere che cosa resti, che sia espressione dei tempi e della coscienza dell'affinità sociale in cui si vive, dopo che dall'opera d'arte si siano eliminati gli elementi pratici (polemici, satirici, ecc.); che cosa resti delle *Nuvole*, dei *Cavalieri*, delle *Rane*, degli *Acarnesi*, che non appartenga al poeta più che alla sua epoca e alla sua stirpe, da lui interrogate ed ascoltate, nella presaga consapevolezza dello spirito. Quando l'essenza della stirpe si riveli ad esso, anche la parola di un poeta comico può essere la parola di un veggente; reagendo contro lo spirito razionalistico, in nome della fede antica, contro le sovrastrutture e gli impacci della società, in nome della libertà naturale, contro l'invadenza dialettica, in nome di una concezione della vita realistica ed operosa, Aristofane combatteva battaglie e denunziava pericoli che l'occasione degli eventi offriva alla sua osservazione e al suo sentimento di cittadino: ma ubbidiva, soprattutto, al suo profondo istinto, ch'era senso della stirpe e intuito dei suoi bisogni e dei suoi mezzi di difesa, contro le forze dissolventi, operanti nel seno di essa. Queste battaglie di Aristofane si chiamavano Diceopoli Cleone Socrate Peitetero Lisistrata, ecc., e in questo senso diventavano poesia, in quanto prendevano concretezza e perdevano il loro carattere pratico per acquistarne un altro che le trasformava perchè le idealizzava: ma è vero che se questa poesia è politica, è perchè ciò che idealizzava ed eternava nelle forme immobili dell'arte il vario atteggiarsi dello spirito del poeta, era il suo confondersi nella stirpe, prospettando nella luce di essa la privata personale vicenda, il suo sentirsi non attore di un episodio, ma interprete, quasi, e strumento di una delle leggi della storia. In questo senso, la poesia di tutta la commedia antica è politica: perchè, determinata dagli avvenimenti politici, li supera e trascende non nell' astrattezza generica, ma nella concretezza umana del loro valore nazionale e sociale. Questo carattere non avrà più la cosiddetta commedia di mezzo: essa si rivolgerà, come la poesia di Aristofane, contro uomini e contro dottrine, ma sarà satira, non sarà poesia politica, perchè le mancherà — non diciamo, chè poco interessa, l'asprezza degli attacchi personali — quella coscienza d'azione e quel senso di una continuità ideale di interessi realizzata nell'opera propria, che davano, trasfigurando la realtà, il

forte tono dell'ispirazione politica alla poesia del più grande Aristofane [1]).

In questo senso sarà anche politica la poesia delle *Ecclesiazuse* e del *Pluto*: di tono diverso, ma non di essenza diversa. L'idea comunista di un'uguale ripartizione dei beni, di un'uguaglianza confortevole e prospera, insieme con l'altra della emancipazione delle donne e della dissoluzione della famiglia, è cosa perfettamente estranea al sentimento greco della vita. Lo spirito greco s'era temprato nella lotta e nell'avventura, contro i nemici e contro il suolo stesso, nelle navigazioni e nei contrasti di parte; aveva espresso dalla dura esperienza delle generazioni una norma di saggezza e un ideale di felicità, posto non fuori, ma nell'intimo stesso dell'individuo, nella coscienza del suo affermarsi operoso e nel suo inquieto travaglio, diventato, nel tempo stesso, termine e mezzo del cercato benessere. Ulisse è l'eroe epico di quest'ideale, e la coscienza greca l'andò modificando in questo senso, fino a farne un'immagine mitica della sua storia; le costruzioni irreali del pensiero (non diciamo della fantasia!) e i paradisi artificiali del sogno restano estranei, come al sentimento, così al senso attivo dello spirito greco. È così che quel popolo che accettò le leggi di Solone e di Dracone, non ebbe che riso per le leggi di Platone [2]); così che il poeta, che nutrì nello sfacelo dello Stato l'ideale del ritorno all'antico, trovò ridicolo, e più che ridicolo, pericoloso l'abbandonarsi al miraggio dell'età dell'oro sognata [3]).

Non solo l'avversione per il sistema politico progettato, ma la preoccupazione per il contagio dell'alone psicologico che l'avvolgeva,

---

[1]) Notevole l'osservazione del Croiset, *Aristophanes et les partis* ecc., p. 306: « Le fond de sa politique a été un sentiment, en partie instinctif, plutôt qu'une idée. Le sentiment a eu pour objet principalement une conception du caractère athénien et de la société athénienne ecc..... ».

[2]) Flav. Ioseph., *c. Apion.*, II, 21, 223; Athen., 508 b-c (Geffcken, « Hermes », 1928, p. 101).

[3]) Il rimprovero che Tucidide (per bocca di Cleone!) rivolge ai suoi concittadini, è la lezione di saggezza che, come dal resto dell'opera, emergerà ancora da queste ultime commedie: « Voi siete gli schiavi del paradosso, i disprezzatori della tradizione; voi assistete ai dibattiti sulle questioni più vitali del giorno con la stessa disposizione che se si trattasse di godere di un torneo oratorio senza conseguenze. Voi non vedete i fatti che attraverso i discorsi..., la realtà per voi non è che apparenza, l'apparenza vi sta in luogo della realtà.... ». Cfr. Gomperz, *Griechische Denker*, I, p. 555 della traduzione francese[3] (Paris, 1928).

ispirò la poesia di Aristofane: come allora che egli vedeva nella degenerazione della democrazia un pericolo per la libertà, ora nel combattere la diffusione di idee utopistiche, in nome del senso realistico della vita, egli è interprete del più puro spirito della razza. Io sono lontano dall'attribuire con ciò al poeta il programma preciso di una «campagna giornalistica», ma noto soltanto ciò che le due commedie rappresentano: la reazione dello spirito greco verso le nuove idee tentatrici, la forza — onde esso, che ha un suo senso della vita e della famiglia e dello stato, resiste all'esotismo dei nuovi ideali, penetrati già in esso con la facile lusinga del sogno. È in ciò il contrassegno politico della poesia di queste ultime opere; non tutta in ciò, com'è chiaro, è la loro poesia, nè uguale è la loro «politicità» a quella, per esempio, dei *Cavalieri*: ma conveniva mettere in rilievo questo carattere, se non perchè più importante, perchè meno evidente, e, per ciò stesso, meno compreso e perfino negato dai più. La commedia non sarà così quella cosa leggera e scherzosa che è sembrata a qualcuno: basterebbero a farne dubitare certe dichiarazioni del poeta, di una certa gravità, come quella che quasi conclude la commedia: «I saggi mi giudichino ricordandosi delle mie sagge parole, quelli che amano ridere, per ciò che li ha fatti ridere» [1]. Alludeva alle osservazioni e ai consigli dati nella prima parte della commedia? Forse; io preferirei supporre che alludesse alla «morale», e cioè al significato profondo, della commedia.

***

Chi pensi ai *Cavalieri* e agli *Uccelli* troverà tuttavia che con le *Ecclesiazuse* e col *Pluto* la disposizione del poeta è mutata. Nel terreno della fantasia egli getta il seme, non di un'aspirazione, ma di un'idea, intorno alla quale non arde la presenza di una gridante passione. Quando il poeta, in mezzo alla guerra, sognava la pace, e lo stato di semplicità naturale, in mezzo alle angustie della città senza pace, poggiava bene i piedi nel suolo della realtà; la pace di Diceopoli e la città degli *Uccelli* nascevano dalla realtà e in essa si risolvevano: non erano, fantasia e storia, due mondi opposti fra loro, ma erano l'uno nell'altro, e il sogno era un modo della realtà.

---

[1]) *Ecclesiaz.*, 1155 sgg.

da essa stessa determinato ed espresso. Ma nelle *Ecclesiazuse* e nel *Pluto* la distanza tra i due mondi è incolmabile; e il poeta sembra stare come Socrate, sospeso tra cielo e terra, nel corbello della propria impotenza.

La differenza non è d' ordine pratico, riguarda — invece — la sostanza più propria dell'arte. Riguarda il genere e, se possibile, la quantità di sentimento che muove il poeta a dare corpo alle sue fantasie. Il sogno ch'è sul piano della realtà (com'è degli *Acarnesi* e degli *Uccelli*) ha l'intima verità della passione, e secondo essa si gradua, e cioè, precisa e colora, attraverso toni di superamento e di contrasto, che trovano di volta in volta la lirica espressione nei cori. Ma il sogno che (per intenderci) è sul piano della fantasia — che nasce accanto e non dentro la realtà; con la quale non si fonde, ma alla quale si sovrappone — non ha l'operante lievito del sentimento: non ha graduazione di intensità, si svolge, quasi, secondo una logica di ragionamento, se pure di una certa forma di ragionamento. Non è una realtà trasfigurata, ma una realtà modificata, corretta. Le parti liriche mancano: esse mancherebbero, probabilmente, lo stesso, anche senza le ragioni esteriori che ne determinarono la progressiva scomparsa.

Nella luce del mondo di finzione i personaggi sembrano farsi normali: non c'è nulla che li sproporzioni o deformi. Diceopoli aveva la stessa verità artistica di Socrate e di Cleone, e tutto intorno a loro era grande; Blepiro è un uomo di tutti i giorni. Giacchè il poeta, ora, guarda al di fuori di sè, nè vede più dentro il cuore giganteggiargli le immagini della sua passione e del suo odio: la commedia s'è come imborghesita, perchè s'è fatta osservatrice della realtà. La quale non gli offriva delle Prassagore, ma gli offriva lo spettacolo inameno di una società stanca e mediocre, che mal tentava di realizzare nell' idea quel bisogno di grandezza, che, un giorno, aveva attuato nella realtà delle azioni.

La commedia antica *νεωτερίζει*, ma non più che in certi toni e in certe forme; la parabasi è scomparsa, ma la sua parte è nel discorso della corifea agli spettatori, invitati alla saggezza del giudizio [1]). Le parti corali sono ridotte a poca cosa, ma appaiono qua e là, appena accennati, temi lirici di più ampi svolgimenti, dove accade che ancora il poeta sembri cedere all'invito della fantasia;

---

[1]) *Ecclesiaz.*, 1154 sg.

come quando si figura le donne abbordare ai bivii gli uomini uscenti dal banchetto [1]):

e, appena sguisciato, le femmine
lo assaliranno per ogni chiassuolo,
e gli diranno: « Su, infila quest'uscio,
c' è una ragazza ch' è un vero bocciuolo! ».
Poi da un balcone una voce discendere
s' udrà: « Bellissima un'altra ce n' è,
e bianca e rossa.... ».

Oppure questi temi lirici si svolgono drammaticamente, in un giuoco di contrasti e, direi, di rifrazioni, nel quale il comico, nella veste della parodia, sembra essere un loro tono e un loro grado, il più alto. Come nella scena delle tre vecchie, dove il desiderio portato allo spasimo dà tono di tragedia alla disperata rassegnazione del giovane [2]):

Pure, se in questo
infido mar, per queste due bagasce
m'accade un grosso guaio, seppellitemi
proprio all' ingresso, e su la tomba mia
la più vecchia impeciate, e piedi e nocche
di piombo fuso avvoltile, ponetela
su la mia tomba, dell'ampolla in vece!

Conservata è, d'altra parte, la struttura antica delle scene slegate, nella seconda parte della commedia, dove sono rappresentate le conseguenze dello stato di cose preparato nella prima. Confrontando, a questo riguardo, la tecnica di questa commedia con quella degli *Acarnesi* e degli *Uccelli*, il Wilamowitz [3]) trovava che il rapporto non è diverso da quello che si osserva « tra i tentativi della precocità e i prodotti inorganici della decomposizione ». Ed è giudizio senza dubbio eccessivo. Sembra davvero (e sembrerà più ancora nel *Pluto*) che la commedia voglia tenersi vicina al tipo artistico della commedia più antica, quanto più ne è lontana nello spirito: ma bisogna dire che il contrasto non è profondo, e che, quasi quasi, a questo tipo di commedia « teorica » corrisponda non meno bene la forma artistica di dimostrazione per scene.

Qualche cosa di autunnale, come dice van Leeuwen, è tuttavia

---

1) *Ecclesiaz.*, 693 sgg.; la traduzione è di Ettore Romagnoli.
2) *Ibid.*, 1105 sgg.
3) Edizione della *Lysistr.*, p. 220.

nella commedia, ma ricco ancora di fronde e di frutta [1]). L'abilità artistica del poeta vi mostra i segni di una consumata esperienza [2]); molti dei motivi che formano gli elementi dell'invenzione appaiono anche in altre commedie, ma qui essi sembrano acquistare una freschezza di vitalità rinnovata. La rappresentazione comica dell'assemblea è negli *Acarnesi*, l'espediente di penetrar travestiti in una riunione inibita agli estranei, e di pronunciarvi una difesa o un elogio, è nelle *Tesmoforiazuse*: ma nuova è la loro presentazione, prima nella «prova generale» [3]), e poi nel racconto di Cremete [4]), così che s'offra anche un giuoco di contrasti, se pure in un piano ideale, con quell'immagine ch'esso presenta dello stato in cui l'assemblea s'era venuta a ridurre in Atene. Tutta, anzi, la commedia si svolge secondo un giuoco di contrasti e di sdoppiamenti — l'assemblea di Cremete e l'assemblea di Prassagora, il comunismo come programma e il comunismo come attuazione — che sembra qualche volta incidere fin l'unità del suo disegno. La quale è, come spesso, nel fondo: ricondurla alla luce vuol dire illuminare anche elementi esterni all'opera d'arte, ma vuol dire soprattutto cogliere l'essenza del sentimento, ch'è il tono e quasi l'anima della poesia.

Nella commedia non c'è solo, come di solito si osserva e come in seguito noteremo, la presenza di due motivi accostati e non fusi, ma anche un contrasto di atteggiamenti e di valutazioni che bisogna cercare in profondità. Giacchè, per ciò che riguarda l'azione, vi sono tra le due parti della commedia richiami e riprese non infrequenti, che si avrebbe torto di non tenere nel giusto conto. Così nell'elogio delle donne, ch'è nel principio della commedia, sono accennati alcuni temi, che saranno ripresi nel séguito: quello, per esempio, del facile provvedimento dei viveri e della promessa di felicità [5]), che in sèguito sarà ancora ribadito da Prassagora («nessuno sarà nudo, nessuno sarà povero....») [6]), e quello della buona amministrazione delle donne (v. 212), che sarà ripreso al v. 600. Ma v'è (almeno apparentemente) una contraddizione nel fondo logico

---

[1]) *Prolegomena ad Aristophanem*, p. 155.

[2]) Ciò mette in luce acutamente E. Romagnoli (trad. delle commedie di Aristofane, vol. V, p. 164), specialmente per ciò che riguarda il trattamento del coro e l'esposizione dell'antefatto (cfr. anche *Origine ecc.*, p. 154).

[3]) *Ecclesiaz.*, 117.

[4]) *Ibid.*, 395 sgg.

[5]) *Ibid.*, 234 sg., 240.

[6]) *Ibid.*, 566 sgg.

su cui la commedia s'imposta. La consegna del potere alle donne rappresenterebbe la soluzione ideale, perchè esse sono conservatrici e si lasciano meno degli uomini sedurre dalle novità [1]). Esse, nella seconda parte della commedia, si faranno, invece, promotrici della innovazione più radicale, il comunismo. La coerenza interiore, artistica, e la coerenza storica ch'è tra le due parti (e su cui parlerò in seguito) non basterebbero a sanare questa incoerenza, se non ci fosse, sempre nei limiti della poesia, anche una coerenza logica. Se — cioè — la rappresentazione del sogno comunista (col suo carattere di assurdo e con le sue interiori contraddizioni) non implicasse — nella mente del poeta, naturalmente — un elemento positivo, ch'è appunto l'elogio del conservatorismo. Dopo la proclamazione del progetto comunista — ch'è in fondo l'esagerazione comica della necessità di sostituire all'interesse privato quello pubblico [2]) — Prassagora non compare più sulla scena, e nemmeno, se non una volta, è nominata. Sembra così che s'attenui un poco la contraddizione già apertasi in principio: ma essa è sanata dai fatti, che parlano per un ritorno all'antico, è sanata dalle parole dell'ancella [3]), con cui si chiude la commedia, che sono un richiamo alla realtà, e cioè al buon senso. La formulazione del programma comunista aveva una sua intima logica di correlazioni e di gradi, ciascun nuovo aspetto di esso risultando evidentemente dal precedente; e non era in esso un assurdo logico, ma un assurdo psicologico, segnato fin dal principio dalla condanna del vecchio buon senso. Che è quasi il « momento » lirico del poeta: se il « buon senso » fa poesia, quando esso abbia di fronte, non lo schema di una dottrina, ma una realtà viva e vera, di preoccupazioni di aspirazioni e di sentimenti.

***

Storicamente, il rapporto tra la *Repubblica* di Platone e le *Ecclesiazuse* sarà sempre difficile a dimostrare [4]): la pubblicazione della *Repubblica* è posteriore di qualche anno alla rappresentazione

---

[1]) *Ecclesiaz.*, 215 sgg.

[2]) *Ibid.*, 206 sgg.

[3]) *Ibid.*, 1178, come prima al v. 1148.

[4]) Escludono questa dipendenza Croiset, *Aristoph. et les partis*, p. 285; Comparetti, Introd. alla trad. di Franchetti, p. xxv sgg.; Romagnoli, op. cit., vol. V, p. 163; Lord, *Aristoph.*, p. 61; van Daele, Introd. all'ediz. di Coulon, p. 11, ecc.

della commedia [1]), e la supposizione di un insegnamento orale [2]) o di una parziale pubblicazione della *Repubblica* [3]) (che avrebbe compreso parte del primo [Wilamowitz, *Platon*, I, p. 209] o i primi quattro libri dell'opera) non esce fuori del campo delle semplici supposizioni. Senza dire che spunti antifemministici (la rappresentazione

---

[1]) Per la cronologia della *Repubblica*, vedi WILAMOWITZ, *Platon*, I, p. 389; il quale dice anche, nel commento della *Lisistrata* (p. 203), che le *Ecclesiazuse* hanno così scarso rapporto con la realtà politica, che per la loro intelligenza non è necessario precisare se esse siano — com'egli crede — del 392, o se siano di un anno più tardi. La data del 392/91 è accettata anche dal GEISSLER (*Chronologie der altattischen Komödie*, in « Philologische Untersuchungen herausgegeben von A. KIESSLING und U. v. WILAMOWITZ », Berlin, 1925, p. 73) sul fondamento della nota correzione del PETITUS *Λακεδαιμονίων* in *Ἀθηναίων* alla notizia dello scolio a *Ecclesiaz.*, 193. Questa correzione è accolta dai più degli interpreti (cfr. VAN LEEUWEN, *Ecclesiaz.*, proleg., p. XX, n. 1, e per la questione relativa pp. XVIII-XXI); recentemente il ROSTAGNI (« Rivista di Filol. class. », fasc. II 1926, p. 229 sg.) ha impugnato la legittimità della correzione « perchè Filocoro [nel citato scolio] parlava realmente di una pace negoziata fra Lacedemoni e Beoti, quella del 392/91, nella quale stava per entrare Atene.... », concludendo che « se si prende come punto di partenza lo scoliaste al citato luogo di Aristofane, la rappresentazione delle *Ecclesiazuse* dovette essere posteriore di due anni al 392/91 ». Per la data del 390/89 si pronuncia anche R. I. WALKER (*An Essay on the date of Aristophanes' Ecclesiazusae*, Monaco, 1925, p. 7 sgg.).

[2]) Ipotesi del TEICHMUELLER, del CHIAPPELLI (« Riv. Filol. class. », XI [1883], 209 sgg.), del MEYER (*Gesch. d. Altert.*, IV, p. 429: « Der Dichter hat Platos seltsame politische Theorien kennengelernt und zieht daraus in seiner Weise die Consequenzen, aber dass er das tut ohne jede boshafte Bemerkung, ohne Platos namen zu rennen oder auch nur von fern auf ihn hinzudeuten [ch'è l'obiezione più grave dei negatori della dipendenza da Platone, cfr. STALLBAUM, *praef. Respubl.*, p. LXXII; COMPARETTI, p. XXIV, ecc.] beweist unwiderleglich, dass der Scherz nicht verletzen sollte.... »), del ROBERT, « Hermes », 1922, p. 356.

[3]) Ipotesi sostenuta dal KROHN, dal PFEIDERER, dal ROHDE e da altri; ADAM si fonda soprattutto su una citazione della *Repubblica* (473 D) che si trova al principio della VII lettera di Platone (326 A); secondo lui la prima edizione della *Repubblica*, che avrebbe contenuto la teoria comunista satireggiata da Aristofane, avrebbe compreso il nostro quarto e quinto libro, con alcuni capitoli del secondo e del terzo, cioè all'incirca i *duo fere libri qui primi in vulgus exierant*, di cui parla GELLIO (*Notti Attiche*, 14, 3: sul valore della testimonianza di Gellio, sostenuto da POHLENZ, *Aus Platons Wederzeit*, 206 sgg., vedi PRAECHTER, *Neubearbeitung von Ueberwegs Grundriss*, I, 223). Ma su queste ipotesi vedi A. DIÈS, *Autour de Platon* (Paris, 1927), vol. II, p. 270 e, prima, p. 247. L'ipotesi è ammessa dubitativamente da VAN LEEUWEN (ediz. *Ecclesiaz.*, p. XIII). ZUCCANTE (« Rend. Ist. Lombardo », LXII, 1924, 376 sgg.) ammette tutte e due le ipotesi, dell'edizione più breve e dell'insegnamento orale.

delle donne guerriere) e quasi il germe dell'opera futura apparivano già nella *Lisistrata*, ch'è di parecchi anni più antica. Resta la possibilità di un rapporto astratto, quale può apparire da un esame del contenuto e degli atteggiamenti delle due opere, indipendentemente dalla questione storica: e anche da questo lato, nonostante le impressionanti somiglianze di certi luoghi [1]), bisogna concludere con l'esclusione della possibilità di una interpretazione del genere.

Le *Ecclesiazuse* non sono la satira di una dottrina, anche se si voglia chiamarla una «parody in advance» [2]); la commedia non avrebbe senso (e cioè concretezza e pienezza), se la sua materia umana fosse foggiata negli stampi del filosofo, e non nella sostanza più vera della vicina pulsante realtà. Nemmeno le *Nuvole* sono la satira di una dottrina, se non nel riflesso della sua accettazione e interpretazione (o deformazione) diffusa: e protagonista v'è, non Socrate, Strepsiade. Ma allora andranno cercate anche altrove le ragioni spirituali e la sostanza etica della commedia; nel clima storico di sentimenti e di aspirazioni, del quale l'opera stessa di Platone non è che una delle testimonianze più ricche.

La città, dopo la restaurazione della democrazia che seguì alla tirannide dei Trenta, non ha trovato ancora la sua pace. Al tempo delle *Ecclesiazuse* la guerra è tornata ad accendersi, e i nuovi maneggi di alleanze sembrerebbero attrarre verso l'azione politica l'attenzione dei cittadini; ma, in effetti, nè la guerra nè la politica interessavano più agli Ateniesi. La crisi economica stessa [3]) agisce meno profondamente di quest'altra che ha suo campo nelle coscienze.

---

[1]) Robert (art. cit.), dopo avere osservato le analogie tra le due concezioni (p. 349 sgg.), mette in rilievo le concordanze linguistiche, che dovrebbero fare escludere la possibilità che si tratti di un semplice caso (p. 354); trova perfino nella *Repubblica* (V, 452 B) un'allusione alle *Ecclesiazuse*, secondo la quale Platone vedrebbe in questa commedia una parodia del suo stato ideale, e giunge a dubitare se non sia influenzato da Aristofane (*Ecclesiaz.*, 1042) il passo di *Respubl.*, V, 460 E. Argomenti, come si vede, assai facili da ritorcere, e che muovono comunque da un' ipotesi che non è facile dimostrare. P. Cesareo («Atti della R. Acc. Pelor.», vol. XIX, fasc. II, 1905, p. 175) aveva cercato le prove della dipendenza di Aristofane da Platone nella identità delle obbiezioni che Aristotele (*Polit.*, II, 1, 11, 14, 10) muove alle teorie di Platone, con quelle di Aristofane (*Ecclesiaz.*, 635 sgg.; *Pluto*, 510).

[2]) Lord, loc. cit.; *Satire anticipée* la chiama Couat, *Aristoph.*, p. 207.

[3]) Sullo stato di disagio, materiale e morale, in cui si trova Atene, vedi Meyer, *Gesch. des Alt.*, V, pp. 847-866 (in base a Senofonte Diodoro Plutarco e specialmente Andocide e Lisia) e Croiset, *Aristoph.*, p. 278.

La rinunzia ai piani egemonici — più che il disagio economico [1]) — e la necessità di radicali trasformazioni nel reggimento interno dello Stato, manifestatosi agli spiriti delusi col carattere totalitario delle soluzioni ritenute esclusive, portavano a un disinteressamento generale per la politica attività contingente. L'interesse si spostava decisamente dall'azione alla dottrina, dall'assemblea alla scuola, dalle persone agli aspetti teorici. Nella mancanza di un limite reale il campo delle aspirazioni e dei desiderî veniva a estendersi fino all'inconsistenza del sogno. L'espressione di questa inquietudine costruttiva sembra non potesse essere che l'utopia (si pensi a Isocrate a Senofonte a Platone), l'azione, quando mai, esperimento [2]). In questo clima ch'essa riflette, la commedia di Aristofane prende anch'essa un carattere nuovo, e cessa d'essere personale (nè certamente per le leggi restrittive).

Il filosofo additava il comunismo. Le idee, probabilmente, non erano nuove, tranne che in certi aspetti e nel rigore di sistema in cui esse venivano enunciate — altrimenti, come Platone avrebbe potuto presentarle come qualche cosa di inaudito e di strano ? [3]) —; e già prima Falea di Calcedonia ed altri di cui parla Aristotele [4]) avevano disegnato una costruzione di questo genere. Nelle scuole filosofiche più vicine al popolo, tali idee venivano probabilmente a intonarsi ai bisogni e ai desiderî di esso: la «città di porci» di Antistene doveva rappresentare un ideale semplificato di benessere e di uguaglianza universale. E verosimilmente idee simili — e se non idee, sentimenti ed aspirazioni piuttosto vaghe — erano, come è stato detto, nell'aria; e forse avevano preso una tal quale consistenza di progetti, come in quello di Senofonte (*De vectig.*, 18 sgg.), di far lo Stato gestore delle miniere, mediante l'opera di schiavi pubblici: che è come il progetto di Prassagora, di far lavorare solamente gli schiavi (v. 651 sg.). Ma non certo sarà lecito precisare i riflessi e il pratico fondamento di queste idee attraverso la documentazione della commedia [5]): il valore documentario della quale

---

[1]) Isocr., *Areop.*, 38.

[2]) Protagora legislatore a Turii (Diogen. L., IX, 50); viaggio di Platone in Sicilia; Democrito al governo di Abdera.

[3]) *Respubl.*, V, 450 D.

[4]) *Polit.*, II, 5, e II, 6 (a proposito di Ippodamo di Mileto, che fornì il modello alla costituzione di Platone).

[5]) Ciò ha messo bene in chiaro S. Luria, in «Klio», 1929 (pp. 405-431), il quale nega l'esistenza di una «questione sociale» nell'antichità, nel senso

è, soprattutto, di riflettere uno stato d'animo diffuso; che non è più di ammirazione per il passato, ma un deciso distacco dal presente, in un'avida ricerca di vie nuove; che non cerca più nella lotta un mezzo attivo di affermazione reale, ma, nell'astrattezza del sogno, una compensazione di conforti illusori. L'aspetto comico di questa situazione non va cercato solo nella inattuabilità del sistema, ma, generalmente, nella illusione del nuovo e dell'intentato; ed è per questo che la commedia ha, sotto la festività delle trovate, un fondo, quasi velato, di amarezza; per questo, che nasconde un proposito di saggezza, sotto le sferzate apparentemente burlesche. Le proporzioni delle parti e i caratteri s'illuminano a questa luce nella loro verità artistica: nello stesso tempo la commedia, guardata nel suo centro profondo, che non è la discussione di un problema ma la rappresentazione di uno stato d'animo, acquista quella interiore unità, che a torto, generalmente, è stata travisata o negata [1]).

***

La commedia si svolge intorno a due motivi, facili ad isolare, la *γυναικοκρατία* e il comunismo. Nella logica dello svolgimento, la seconda parte è nella prima; nel rispetto artistico, la commedia si svolge secondo la formula consueta, per cui la seconda parte attua una premessa della prima. Il programma comunista delle donne sembra tuttavia inserito, e non espresso naturalmente dal tema principale delle donne deliberanti [2]): ma, come sopra ho accennato, ciò che lega, artisticamente, i due motivi è la loro qua-

prospettato dalle dottrine comuniste, precisando il carattere convenzionale che ha il tema del comunismo nella commedia (su questo carattere, del resto, vedi Croiset, *Aristoph.*, p. 287 sg.); « ein ungeheuer dankbares Thema » (Robert, art. cit., p. 351) era specialmente il comunismo delle donne e dei figli.

[1]) Comparetti (op. cit., p. xvi) parla di una « coerenza ideale » tra le due parti del dramma, nelle quali le donne al governo e il comunismo da esse istituito non sarebbero che iperboli satiriche riferentisi agli uomini, così anche a p. xviii. Il Wilamowitz (*Lysistr.*, p. 220) osserva che i due motivi non sono necessariamente fusi, ma solo esteriormente accostati.

[2]) Kock (art. cit., p. 129) trova « ausserordentlich wirksam » la prima parte della commedia, a cui la seconda si lega « nach dem schon so oft bewährten Recept ». Anche Croiset, *Aristoph.*, p. 277, e van Daele (op. cit., p. 9) considerano fondamentale questa parte della commedia. Comparetti, che pure dirà (p. xv) che il comunismo è il punto culminante a cui mira tutta l'invenzione del dramma, osserva (p. ix) che questa delle donne al governo è l'idea che alimenta la commedia dal principio alla fine.

lità di cosa nuova e intentata. La prima parte, anzi, serve a preparare, con la sua apparente verosimiglianza, l'atmosfera irreale in cui troverà giustificazione la fantasia del comunismo, e in questo senso ha un'importanza nettissima [1]). Chremes, nell'annunziare a Blepiro che all'assemblea avevano deciso di dare il governo alle donne, soggiunge: « Sembrava infatti che questo solo non s'era ancora fatto nella città » [2]); e il Coro, esortando Prassagora all'esposizione del suo programma, che sarà il programma comunista, dice: « La nostra città ha bisogno di qualche saggia invenzione. Ma non compiere nulla di ciò ch'è stato detto o fatto in passato.... », e alla esitazione di Prassagora, quasi che agli spettatori dispiaccia di innovare radicalmente e di staccarsi dalle abitudini antiche, Chremes, ancora, aggiunge: « Non temere, riguardo a innovare: per noi, questo sta in luogo di ogni altro principio, del passato non si ha cura alcuna » [3]). E torna, quasi con le stesse parole delle *Nuvole* (587 sgg.), l'antica speranza che gli dèi facciano volgere a bene anche le più folli risoluzioni di Atene (473 sgg.); ma il tono — con quell'invocazione a Pallade e agli dèi, che ha del disperato — sembra profondamente diverso: e ciò è caratteristico di un mutato sentimento del poeta. V'è, poi, come un'unità esteriore, storica, ma che non meno ha importanza per la valutazione di quegli elementi che formano il clima spirituale della commedia.

Effettivamente, il problema femminista [4]) e il problema comuni-

---

[1]) Croiset e van Daele (locc. citt.) pensano che la sua importanza derivi dal fatto che in essa il poeta fa la satira della realtà contemporanea.

[2]) *Ecclesiaz.*, 455 sgg. In questi versi F. Duemmler (*Kl. Schr.*, I, p. 224) trovava « das ausrecheinde Motiv für das Stück.... ». Altri accenni all'amore di novità degli Ateniesi, ai vv. 220 sgg.

[3]) *Ecclesiaz.*, 577 sgg. Voglio osservare che in questi versi Aristofane sembra preoccupato di mettere in rilievo la novità « teatrale » dell' invenzione (gli altri intendono diversamente), più che dell' idea in se stessa. Ma ciò, evidentemente, non toglie nulla al carattere che ha nella commedia il motivo artistico del comunismo.

[4]) Già alla fine del V secolo, una corrente femminista è sicuramente riconoscibile in Atene; la parte avuta da Aspasia nella vita sociale della città ne è, al tempo stesso, un indice prezioso e una causa. Gli echi delle discussioni appariranno nel teatro di Euripide (la *Medea*!), appariranno ancora nella commedia di Alessi, la *Γυναικοκρατία* (su cui, cfr. Wilamowitz, *Platon*, I, p. 424). Su tutto ciò, vedi I. Bruns, *Frauenemancipation in Athen*, Kiel, 1900, p. 19 sgg., e, per una chiara esposizione di tutte le questioni relative, L. Séchan, in « Bull. de l'Ass. G. Budé », n. 23 (1929), specialmente a p. 32 sg. (a p. 4 si trova un'accurata bibliografia).

sta si presentarono quasi contemporaneamente nella società ateniese del IV secolo. I due motivi appaiono, se non fusi, accostati, sebbene non nei termini estremi in cui appaiono in Aristofane, nella *Repubblica* di Platone [1]) e nella *Costituzione dei Lacedemoni* di Senofonte [2]). Il diverso loro rapporto dipende dal diverso interesse degli scrittori che li presentarono, o in teoria o *κινούμενα*, nel sistema di una dottrina o nella alogicità di una costruzione caricaturale. Gli spunti femministici rientrano in Platone nella coerenza della concezione comunista, appaiono in Aristofane in primo piano, sono la *γυναικοκρατία* di Prassagora: chè all'uno, della realtà di un problema, importava la coerenza ideale dei suoi elementi, all'altro, della condizione di uno stato d'animo, il carattere di illogicità e di astrattezza. Qualcuno s'è posta la domanda se Aristofane fosse favorevole alla causa femminista [3]). Si potrebbe anche trascurare di farsi un'opinione in proposito: ma diciamo, per ciò che riguarda la poesia, che dal diverso sentimento del poeta, verso le donne (ch'è di profonda simpatia umana) e verso le nuove dottrine femministe, hanno ricevuto l'impronta diversa le due commedie in cui esse sono protagoniste: la *Lisistrata*, e la commedia del « nuovo », le *Ecclesiazuse*.

Tutta la commedia è plasmata nella materia di questa realtà psicologica; Blepiro accetta passivamente il nuovo stato di cose, s'abbandona alla lusinga del sogno con una credulità ch' è pari alla torpida animalità in cui è ritratto, nella prima parte della commedia. La macchietta del diffidente non esprime la reazione dello spirito individuale contro l'organizzazione collettivista, ma è ancora

---

[1]) Vedi specialmente il V libro della *Repubblica* (455 D, 456 A, 457 A); e *Leggi*, VI, 783 sgg.; VII, 794 C-D; 804 D-E, 805 A, 806 C-E, 813 E, 814 A-C; VIII, 829 E, 833 C-D, 834 A. Non c' è bisogno di dire che nulla di simile vi è tra il « comunismo » di Aristofane e il cosiddetto comunismo di Platone, nel quale la comunanza dei beni è, fuori di ogni considerazione di giustizia distributiva, riferita a una speciale categoria di governanti (su ciò, vedi K. Singer, *Platon der Grunder*, Monaco, 1927, p. 90).

[2]) Il Meinecke (*Hist. crit. Com.*, p. 398), a proposito delle commedie di Alessi e di Amfide, ispirate verosimilmente alle *Ecclesiazuse* di Aristofane, vedeva nel movimento di emancipazione femminile l' influsso dell'esempio spartano (Aristot., *Polit.*, 2, 7, 9). Non bisogna trascurare che Sparta, col suo governo, era parsa agli Ateniesi « abitata da semidei » (Isocr., *de pace*, 129).

[3]) F. A. Wright, per esempio (*Feminism in Greek Literatur...*, 1923, p. 155 sgg.), il quale risponde affermativamente.

la rappresentazione di un egoismo, più accorto ma non meno basso degli altri [1]). Se un significato ha il fatto che l'esposizione della dottrina comunista è messa in bocca a una donna [2]), questo è che gli uomini ormai non sono capaci che di un'accettazione passiva, che sono inutili e fiacchi, buoni più per i pigri ozi della fantasia che per la realtà operosa del pensiero. E se al fondo della commedia è uno scopo, questo non è di far sorgere in mezzo agli uomini sfiduciati e smarriti il sogno di una vita facile e dolce, l'utopia di una fratellanza universale, ma di dare una lezione di saggezza, di richiamare alla realtà delle azioni: così spesso il velo del sogno è strappato, e tra i brandelli emerge il volto triste della realtà dismagata. Sembra infatti, questo della commedia, un giuoco allegro e crudele, di cercare una realtà ideale e di distruggerla, nell'atto stesso in cui la si mette a contatto con la realtà; di accostare i due mondi, perchè dall'accostamento emerga l'impossibilità ch'essi si fondano insieme e si risolvano l'uno nell'altro.

Indipendentemente dal significato storico, la commedia ha realizzato in se stessa, nella concretezza dei caratteri e degli sviluppi, questo spirito e questo clima psicologico. La commedia ha il suo centro logico in Blepiro (Prassagora non è grande che per il riflesso della miseria di Blepiro): il meraviglioso delle situazioni — la *γυναικοκρατία*, il comunismo — nasce dalla sua inattività rassegnata e sognatrice, e da essa è limitato e determinato. Entro i limiti di questa realtà psicologica, il sogno ha, quasi, tutta la mediocrità del verosimile; il nuovo non sembra colpire Blepiro, perchè sorge, in realtà, da lui stesso e da lui prende il tono e il colore; e per lui l'ordinamento comunista diventa una baldoria da carnasciale. La scena scatologica, nella prima parte della commedia, e quella delle tre vecchie, nella fine, gravano sulla costruzione ideale con tutto il peso dell'animalità più terrena, la preparano e la concludono, distendendo sopra il suo cielo basse nubi che ne restringono l'orizzonte. La storia parlerà di disagio economico e di opprimenti preoccupazioni materiali: ma essa non dà luce, con questo, alla commedia, potrebbe, genericamente, riceverne.

---

[1]) Couat (op. cit., p. 204) vi trova la « refutation en action » del programma di Prassagora; Croiset (*Aristoph.*, p. 291) « un simple sujet d'amusement ».

[2]) Couat (op. cit., p. 201) crede che ciò sia per fare rilevare la « leggerezza » di queste teorie; secondo K. Wenig (*Listy Filologike*, 1923, p. 183) Aristofane esprimerebbe con ciò la sua avversione e il suo disprezzo per esse.

È vero, tuttavia, che immersa nel flutto vivo dei tempi, la commedia si colorisce di inaspettati accostamenti e di contrasti, che non avranno valore che per noi, ma che accendono qua e là nella commedia nuove luci di significati e di toni. L'invenzione delle donne che prendono al potere il posto degli uomini parrà satirica, con quell'accenno agli uomini-donne che erano prima al governo [1]: ed è, invece, l'espressione di un paradosso dell'esperienza. « Poichè — dice Euripide nelle *Rane* [2]) — non riusciamo coi mezzi attuali, come, facendo il contrario, non ci potremmo salvare ? ». E in questa luce appartengono alla poesia della commedia, in quanto siano materia dell'invenzione, le accuse sul malgoverno e sui cattivi governanti del tempo (vv. 108 sg., 137 sgg., 173 sgg., ecc.). Quando Blepiro appare sulla scena (311 sgg.), vestito del mantelletto giallo della moglie e mal sorreggendosi su le piccole scarpe di lei, non solamente è tratto partito dalla comicità che offriva la situazione, ma è fissato un carattere e illuminato un contrasto. E così, la scena dei cittadini che corrono a mettere in comune i loro beni parrà ispirata a ironia, di fronte alla realtà tragica delle confische che conturbavano la vita ateniese. Nell'insorgere di tutti gli egoismi e di rancori mal frenati dalla legge, parrà pieno di sarcasmo lo spunto della cooperazione concorde, l'immagine dei tribunali orbi di liti, echeggianti dello strepito dei banchetti. L'idea dello Stato che dà a tutti da mangiare, parrà l'esagerazioznе comica del provvedimento di Agirrio, che elevava a tre oboli il soldo della partecipazione all'assemblea: se si confronta, specialmente, — come Aristofane fa (302 sgg.) — con l'immagine dei tempi antichi, quando i cittadini andavano all'assemblea senza nessun compenso, portando con loro il frugalissimo pasto. E tuttavia si errerebbe, se si vedesse un'ispirazione satirica nella commedia così specchiata nella realtà. La storia di Atene fa da sfondo, a questa come anche all'ultima commedia, se pure, rispetto alle precedenti, in una concretezza imprecisa ed anonima: ma nello spazio in cui essa ritorna a vivere, l'ombra più lunga è gettata dal poeta.

***

Non c'è, nella commedia, nessun accenno di rimpianto per il passato (il passato è quello che è per il « diffidente ») [3]): o, se mai, è per il

---

[1]) *Ecclesiaz.*, 103 sgg.
[2]) Versi 1449 sgg.
[3]) *Ecclesiaz.*, 778.

passato più vicino, quando il fervore dei dibattiti e dei contrasti testimoniava, comunque, una volontà antica di azione. Al tempo degli *Acarnesi* e degli *Uccelli*, il poeta avrebbe visto volentieri tacersi il rumore dell'assemblea: ora l'abbandono recente e il disinteressamento presente [1]) gli danno un senso di malcelata amarezza [2]). Dopo il governo dei Trenta, il governo democratico era parso al confronto qualche cosa di divino [3]): apprese anche il poeta, alla scuola dell'esperienza, la virtù della saggezza, ch'è senso della realtà? Forse; e forse così l'avvenire gli sarà apparso nel suo triste aspetto di cosa ordinaria, senza nemmeno l'acre sapore dell'imprevisto [4]).

Questa saggezza è stata conquistata dal poeta con la rinunzia di tutte le speranze e l'abbandono di tutte le illusioni; nè è stata perdita grave, se per mezzo di essa il poeta ha raggiunto l'equilibrio della mediocrità nello spirito, e s'è quasi «normalizzato», nè ha più, ora, grandezza di amori, perchè non ha più gli odi roventi di un tempo. La realtà vicina in cui affondano, come in un gorgo malsano, i grandi ideali del passato — la patria la libertà la natura — non ispira che fastidio e disprezzo; e se il poeta di qualche cosa ha da ridere — da ridere amaro, s'intende — è proprio del suo entusiasmo e della sua illusione smagata. La commedia che dà vita, in una cornice farsesca, alla grande illusione degli uomini, vinti dal miraggio dell'uguaglianza, nasce, in realtà, dalla disillusione del poeta; è la commedia del suo entusiasmo e della sua fede, visti dal porto tranquillo della vita, che è esperienza, anche se utile, amara.

Guardate la commedia; il mondo di fantasia vi ha preso le tinte opache della realtà. Il poeta non sente il bisogno di dare una giustificazione irreale, trasportando fuori di Atene, o della terra, la scena, alla descrizione dello stato utopistico, come aveva fatto negli *Uccelli*, dove alla costruzione della città aerea aveva dato,

---

[1]) Ciò risulta anche da Aristot., *Respubl. Athen.*, 41, 3, secondo cui i pritani avevano gran da fare per raccogliere all'assemblea un numero sufficiente di votanti.

[2]) Versi 243 sg. Acuta è l' interpretazione che di questo passo dà il Comparetti, *ad l.*, e p. xxxiii.

[3]) Isocr., *Areop.*, 83.

[4]) Ci fu chi vide nel sentimento del poeta (tra disgustato e irritato), quale appare attraverso questa commedia, e nella scarsa felicità di quest'opera, un riflesso delle esigenze del pubblico — che non sarebbe più quello del tempo delle *Rane* — a cui il poeta è costretto a cedere contro sua voglia (Wilamowitz, *Lysistr.*, p. 220). Le ragioni, così del sentimento del poeta, come della natura dell'opera, mi sembra debbano cercarsi più a fondo.

insieme con l'entusiasmo del sogno, il senso illimite del cielo. La commedia non cerca nemmeno i vasti sfoghi delle campagne, ma s'è come socratizzata; le vie e gli angiporti bastano, non che all'azione, al sentimento di essa. Per la gioia di vivere di Diceopoli occorreva l'ardente sfondo della campagna, non così per Blepiro e per le tre vecchie. Nè più c'è grandezza in alcuno, nemmeno nelle donne, che in questa commedia hanno l'iniziativa dell' azione. Le donne di Lisistrata avevano l'anima di combattenti, ed erano grandi perfino nelle trame, con quella loro rinunzia al godimento dei corpi; le donne di Prassagora vincono di sorpresa, all'assemblea e non sull'acropoli, con l'abbondanza e non col sacrificio d'alcuna cosa [1]. E così il fatto della conquista del potere non sembra strano, se non a chi considera dal di fuori; giacchè la loro arte è l'astuzia. Così non sembra strano il comunismo, perchè esso è fatto per Blepiro. Prima gli uomini si adergevano fino alla grandezza degli eventi, ed erano, come questi, grandissimi; Diceopoli nel farsi autore della pace, Lisistrata nel levarsi contro la guerra, Trigeo nello scalare il cielo, Peitetero nel fondare la città aerea: ora gli uomini restano quelli che sono, ma gli eventi discendono fino a loro. L' « ultimo » Aristofane somiglia — anche da questo lato — a Euripide: ma ha in più la « sua » saggezza — ch'è un po' come la virtù di chi sa cedere agli eventi — come, per l'altro, sarà di cedere alla imperscrutabilità del mistero.

***

Somiglia al mondo delle *Ecclesiazuse* il mondo rappresentato nel *Pluto*; v'è anzi più accentuato — lo dimostrerebbe il suo carattere fiabesco — il distacco dalla realtà contemporanea, e più evidente v'è la tendenza a creare tipi generici e — mi si consenta la parola — a spersonalizzare l'azione. Il poeta, in varii punti dell'invenzione, s'è ridotto a imitare se stesso; e sembra il suo genio in declino. È dunque, questa commedia, l'ultimo bagliore di un tramonto? Potrebbe essere; ma qui sorgono varii problemi, storici, ma non meno importanti per l'arte. Il problema, per esempio, del « primo » Pluto.

Qualche cosa di arcaico è in questa commedia, che non è sfuggito

---

[1]) Esse si addossano, è vero, l' incarico di tessere (v. 654); ma io dubito che non sia qua da vedere una metafora oscena, del tipo di quella che è in *Nubi*, 55. La quale qui non stonerebbe certamente, dove scherzi simili non mancano: vv. 114, 256 ecc.

al fine gusto di Ettore Romagnoli. La sfilata dei tipi e la presenza di motivi e di problemi che trovano riscontro in un genere di interessi spirituali particolarmente legato alla gioventù del poeta, parrebbero denunciarlo chiaramente. È una senile ripresa di maniera? O la spiegazione va cercata più profondamente, anche a rischio di modificare certi giudizi radicati ed ammessi?

Il van Leeuwen, escludendo l'esistenza del primo Pluto, ha posto implicitamente la questione di fronte alla necessità di soluzioni radicali. Nè io qui avanzo ipotesi, che so, allo stato attuale delle conoscenze, quanto siano difficili a dimostrare. Certo è che con questa commedia, l'orbita che l'antica commedia ha descritto, allontanandosi dal tipo originario, appare come ad una delle due estremità. La commedia nuova le è, idealmente o storicamente, vicina. Nell'apparire di essa è, quasi — come dice il Rostagni — la postuma vendetta di Euripide [1]).

QUINTINO CATAUDELLA.

---

[1]) *Poeti alessandrini* (Torino, 1916), p. 15.

LIBRI RICEVUTI.

THOMAS FITZHUGH. *Aristotle and the Aryan voice – University of Virginia.* « Bulletin of the School of Latin », 12 October 1933.

UGO FOSCOLO. *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo:* Vol VII. *Lezioni, articoli di critica e di polemica.* Edizione critica a cura di EMILIO SANTINI; Vol. VIII. *Prose politiche e letterarie.* Edizione critica a cura di LUIGI FASSÒ. – Firenze, Le Monnier, 1933.

H. GOMPERZ. *ΟΨΙΣ ΤΩΝ ΑΛΗΔΩΝΤΑ ΦΑΙΝΟΜΕΝΑ.* « Hermes », 68 Band (1933), Heft 3, Berlin, 1933.

JOSEPH EDWARD HARRY. *Greek Tragedy.* Emendations, interpretation and critical notes. Vol. I: *Aeschylus and Sophocles.* – New Jork, Columbia University Press, 1933, pp. 232.

ANT. KOLÁŘ. *Die Logaöden.* Spisy filosofické fakulty University Komenského v. Bratislavè, 1933.

DIOGÈNE LAËRCE. *Vie, doctrines et sentences de philosophes illustres.* Traduction nouvelle de ROBERT GENAILLE, voll. I-II. – Paris, Garnier Frères.

GIUSEPPE LOMBARDO. *Epos Virgiliano.* Libri scelti dall'*Eneide* nella traduzione del CARO e in nuovi saggi di traduzione esametrica, ad uso delle scuole. – Firenze, « La Nuova Italia », 1933.

RECENSIONI.

RODULF TORTARII, *Carmina*, edited by MARBURY B. OGLE and DOROTHY M. SCHULLIAN. — Roma, Accademia Americana, 1933, pp. LX-500 [Vol. VIII: *Papers and monographs of the American Academy in Rome*].

È la prima edizione delle poesie del Tortario, monaco pre-umanista vissuto intorno al 1100. Gli editori seguono il ms. Vaticano, che è l'unico pervenutoci e che, per la sua correttezza, solo in rari casi è stato emendato. Questa è una prova della prudenza grande, e forse eccessiva, degli editori, che di regola non hanno osato, per la stessa prudenza, di tentar di colmare, almeno con delle congetture, le lacune del testo. Un' accurata introduzione ci informa su quelle poche notizie biografiche che restano del Tortario. Lodevole è il tentativo di completare queste notizie con qualche cenno che dalle poesie stesse del T. è possibile ricavare. Delle lettere in versi l'introduzione ci dà un prolisso, fedele e pedestre riassunto del quale non si vede l'opportunità. Avremmo preferito, se mai, un commento. Buone invece le osservazioni sullo stile, che contengono pochi ma ben scelti esempi di omoioteleuton, allitterazione, paronomasia ecc. Interessanti anche i cenni sui mss. che non riguardano solo l'unico contenente le opere poetiche (che è il Vat. Reg. 1357), ma anche quelli contenenti gli scritti prosastici. La parte riguardante i mss. è la più accurata e soddisfacente della lunga introduzione, che è conclusa da un paziente elenco delle fonti e da una completa ed esauriente bibliografia. Manca — ed è da dolersene — uno studio, anche breve, sul valore poetico dell'opera del T. Senza questa lacuna, l'edizione sarebbe degna di incondizionata lode. La veste tipografica è veramente degna.

EMANUELE CESAREO.

K. SVOBODA, *L'estétique de Saint Augustin et ses sources* (« Opera facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae Brunensis », n. 35). — Brno 1933 Vydává Filosofická Fakulta, Commissionnaire pour l'étranger Société d'édition « Les belles lettres », Paris; pp 205.

Da nessuno dei pensatori antichi l'estetica fu considerata come una scienza indipendente; è possibile tuttavia, per mezzo delle osservazioni particolari e delle questioni generali che si trovano nei varii

scritti, comporre, per alcuni di essi, un sistema di estetica abbastanza completo. Tra questi pensatori è sant'Agostino; il cui sistema è, anzi, il più completo ed organico che l'antichità ci abbia trasmesso, sì da apparire, per varii rispetti, come il coronamento e la sintesi di tutta l'estetica antica. Ma per giungere alla formulazione di tale sistema, occorrerà considerare dalle varie opere del Santo tutte le idee che in qualche modo si riattaccano al problema estetico; e occorrerà esaminare queste idee in rapporto allo svolgimento del pensiero agostiniano, come anche in rapporto alle fonti da cui più o meno direttamente derivano, s'anche nella coerenza del sistema esse vengano spesso ad acquistare un loro carattere di precisa originalità. È quello che ha fatto, con padronanza assoluta della materia, il chiaro autore di questo libro: nel quale, si può dire, nessun elemento, che avesse un qualche valore ai fini dell'esame, è stato trascurato, nessun filo di rapporti e nessuna traccia di influssi sono rimasti in ombra, ma tutto il vario materiale, dedotto da un'opera vastissima qual è quella di Agostino, è stato utilizzato vagliato analizzato con acume pari alla ricchezza del sapere. Ne è risultato un lavoro solido, ottimamente costruito e disposto, e ricco di vedute e di idee: certamente il più completo fra quanti lavori, generali o parziali, sono stati dedicati a questo lato interessantissimo del pensiero filosofico di Agostino.

Il primo scritto di carattere estetico di Agostino è anche quello con cui si inizia la sua attività letteraria, il trattatello *De pulchro et apto*; scritto ch'è andato perduto, ma le cui idee fondamentali sono riprese nelle *Confessioni*. In esso era posto il problema del bello, ch'è il problema su cui Agostino tornerà ancora in séguito nello svolgimento del suo pensiero; mai, del resto, fino alla fine della sua vita, Agostino considerò estraneo a sè il problema estetico a cui si interessò da principio e a cui era portato dalla sua natura e dal carattere dei suoi studi. Il bello è nell'unità, la più bella unità è l'unità suprema, il bene, il contrario è il male, la divisione: ecco combinata l'estetica platonica, dell'*Ippia* e del *Fedro*, con l'ontologia manichea (p. 16). Nel trattato *De ordine* si trovano formulate idee che avranno una parte importante in tutti gli scritti che seguiranno; queste, per esempio, che « chi ama cerca la bellezza ed è guidato da essa; egli la trova dovunque nel mondo, poichè dovunque regna l'ordine proveniente da Dio. Quest'ordine si manifesta con le misure delle cose, la loro unità e l'armonia che mettono in rilievo i contrasti. È per ciò che bisogna osservare ogni cosa nel suo insieme; ma non c'è che l'anima unita che possa abbracciare completamente la bellezza dell'universo. Questa bellezza è l'imitazione della vera bellezza, della bellezza della ragione che governa tutto » (p. 21 sg.). Plotino, e forse il Cicerone del *De natura deorum* sono qui i modelli di Agostino; Posidonio, attraverso Varrone, lo è, come per altre parti, così per quella parte del trattato in cui dalla nozione dei sensi e da quella della ragione sono dedotte, a una a una, le discipline, e da queste è dedotta l'idea del principio supremo, Dio. È il secondo sistema este-

tico di Agostino — il primo si trovava nello scritto perduto —, e sistema estetico completo, che mira alla bellezza in se stessa come anche alle belle arti. Insieme con questo trattato, il *De Musica* è quello che contiene il maggior numero di idee estetiche presentate con organica compiutezza; riflessioni estetiche non mancano, sparse qua e là in altri libri. Mi fermerò a rilevarne qualcuna, che per me è stata di particolare interesse: ma il sistema estetico di Agostino è già, nelle sue linee essenziali, compiuto nelle osservazioni di questi due scritti, e in una forma che nello svolgimento del pensiero non subirà modificazioni notevoli.

In una delle epistole, la 7ª (l'epistola è importante, ed è stata studiata, insieme con altre dirette a Nebridio, da M. W. Bundy, *The theory of imagination*, Urbana 1926, p. 156 sg.) è un chiaro accenno alla immaginazione considerata in rapporto all'arte; le opere poetiche sono esplicitamente considerate come un prodotto della fantasia. Veduta singolare e notevole, chi pensi che quasi tutta l'estetica antica è dominata dal concetto di arte-mimesi. V'è qualche accenno sporadico al concetto di *φαντασία* in rapporto all'arte presso qualche scrittore dell'età imperiale, lo pseudo-Longino, Quintiliano, e Filostrato in un luogo famoso della *Vita di Apollonio di Tiana*. Lo Svoboda pensa giustamente (p. 101 sg.) che Agostino abbia derivato questa idea della fantasia creatrice da qualche scrittore antico: non sarebbe possibile supporre che questo scrittore sia Cicerone, il quale nell'*Orator* (2, 9), a proposito delle statue di Fidia, nega ch'esse siano imitazione della realtà, e parla di una *species pulchritudinis eximia quaedam*, ch'è nella mente dell'artista e alla quale l'artista tiene rivolto lo sguardo?

Nelle *Confessioni*, là dove è pronunciata la condanna del teatro, si trova un'eco della dottrina apparsa già in Gorgia e sviluppata da Platone e da Aristotele, la quale considera la tragedia come eccitatrice di passioni, quali il terrore e la pietà. È possibile che Agostino abbia avuto conoscenza delle idee di Platone attraverso la *Repubblica* di Cicerone o le opere di qualche filosofo neoplatonico, ma probabile è anche che le fonti di Agostino debbano qui estendersi alla filosofia peripatetica. Lo Svoboda osserva (p. 131) che Agostino non si contenta di ripetere le idee anteriori, ma che indipendentemente dai suoi predecessori egli fa risultare la pietà dall'amicizia e dichiara falsa la pietà eccitata dalla tragedia. Ora, appunto in questa derivazione del sentimento di pietà dall'amicizia è il segno dell'influsso della dottrina aristotelica della catarsi, là dove si parla del *φιλάνθρωπον* accanto ai sentimenti di pietà e di terrore. Il passo di Agostino fu citato dal Bernays a commento della catarsi, ma senza che fosse avvertito il rapporto tra l'*amicitia hominum* di cui parla Agostino e il *φιλάνθρωπον* di Aristotele: tale rapporto fu avvertito dal Süss, e, sopratutto, dal Rostagni («Studi it. di filol. class.», N. S., vol. II, 1922, p. 19).

Ma io non potrei, naturalmente, dare un'idea adeguata dell'alto valore di questo libro, senza riferire la somma di considerazioni e di

valutazioni particolari attraverso cui il pensiero estetico di Agostino è storicamente interpretato e ricostruito; e ciò, evidentemente, supererebbe i limiti di una recensione. La conclusione del libro, che segue alla lunga e sagace analisi delle idee estetiche di Agostino, è, più che un riassunto di osservazioni, un'interpretazione lucida e organica del sistema estetico di Agostino, considerato nella sua genesi, in rapporto ai contatti con le dottrine dei filosofi pagani, e nel suo valore assoluto e profondo. Il pensiero di Agostino, almeno in questo lato dell'estetica, appar tutto compreso, nonostante gli elementi originali ch'esso contiene, entro l'orbita dell'antica civiltà: averlo dimostrato con scientifica compiutezza di elementi e severa solidità di giudizio, non è il solo pregio di questo libro, col quale l'Autore ha ancora una volta meritato bene dei nostri studi.

QUINTINO CATAUDELLA.

C. PLINI CAECILI SECUNDI, *Epistularum libri novem, Epistularum ad Traianum liber, Panegyricus*; rec. MAURITIUS SCHUSTER. — Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1933, pp. XXIX-497, in-16°, 2 tavole fuori testo.

La nuova edizione delle opere di Plinio, testè uscita per i tipi di Teubner, segue a distanza di ventun anni l'ultima teubneriana curata dal Kukula, ed ha il vantaggio di essere criticamente condotta da un consumato conoscitore di testi pliniani. Risale infatti a M. Schuster e al Carlsson — che alle medesime conclusioni dello S. era giunto senza aver letto i suoi *Studien zur Textkritik des jüngeren Plinius* del 1919 — il merito di aver rivendicato la maggior attendibilità dei codici Mediceo e Vaticano nei confronti di quello Beluacense e del Fiorentino, per lo innanzi, sull'autorità di A. Otto, di preferenza seguiti, e di avere con questo aperta, direi quasi, una nuova via alla critica del testo di Plinio.

La disamina dei singoli codici, densamente esposta nell'introduzione, la loro valutazione comparativa, spesso in contrasto con la critica corrente (notevole tra l'altro la parziale rivalutazione del codice Dresdense, che, a detta dello S., unico tra tutti i rimanenti serba in alcuni punti la lezione originaria), e la lucidità di criterio che guida questo attento e paziente compulsatore di codici alla genuina restituzione del testo (non sempre con le congetture più o meno brillanti si corregge il testo, ma anche con la retta, acuta interpretazione delle parole), ci danno la misura della serietà del suo lavoro.

Snello, drittamente mirante alla perspicuità, l'apparato critico: omesse le lezioni dei codici deteriori e le corruttele dei singoli codici, tranne dove l'importanza del passo corrotto lo richieda; congetture misurate e solo in rapporto all'intelligente emendazione del testo.

Oltre una ricca esauriente bibliografia delle varie edizioni di Plinio e dei numerosi studi su questo autore, il libro comprende un'appendice epigrafica, un indice delle parole e delle locuzioni più inte-

ressanti dal punto di vista retorico-grammaticale, un indice dei nomi, e, in due tavole fuori testo, il facsimile di un foglio del Mediceo, del Vaticano, del Dresdense e di un quarto di foglio del Beluacense. Nell'intenzione del recensore, avrebbe dovuto comprendere anche una collezione dei passi simili, se ragioni d'indole economico-editoriale non lo avessero impedito.

INES CAIMO.

GERARDI MAGNI, *Epistolae* quas ad fidem codicum recognovit, annotavit, edidit WILLELMUS MULDER S. J. — Antwerpiae, sumptibus societatis editricis Neerlandiae, 1933, pp. XLVII-361.

Guglielmo Mulder, professore dell'Università di Nimega, ci dà una nuova edizione delle *Epistolae* di Gerardo Magno, l' azione del quale, in Olanda, durante il XIV secolo, è ben nota. Fu Gerardo, oltre che un apostolo instancabile, un cristiano preumanista. A lui dobbiamo, in gran parte, il sorgere dei *Fratelli della Vita Comune*, dai quali uscirono uomini grandi, ed i quali influirono, con il loro insegnamento, a formare Erasmo e a preparare, per certi lati, la Riforma protestante. Alcune idee di Gerardo, sia riguardo la Chiesa che l'educazione dei giovani, o lo studio dei testi, sono precorritrici delle idee moderne, e, anche oggi, se ne riconosce l'importanza.

L'aver raccolto in un sol volume tali *Epistolae* è opera lodevole; l'introduzione che il prof. Mulder vi premette è ricca di erudizione, e gli accurati esami dei manoscritti e le indagini intorno ai personaggi dei quali trattano le *Lettere* e il mettere in evidenza le possibili fonti di alcune idee di Gerardo sono ricerche molto importanti, e per cui l'autore merita tutta la nostra gratitudine. I codici tenuti specialmente presenti sono quelli della Biblioteca Reale dell'Aia Ms. 78 J 55, e della Biblioteca Universitaria di Liegi Ms. 229; parecchi altri, però, sono stati accuratamente collazionati, in maniera da offrirci un'eccellente edizione, necessaria a chiunque voglia studiare il tardo medioevo in Olanda.

Il prof. Mulder è stato accuratissimo nello stabilire le date delle varie *Epistolae*, e se il Preger riuscì, lavorando assai, a determinare la data di alcune di esse, il lavoro del Mulder è stato molto più faticoso, dovendo confrontare tra loro 75 lettere in luogo delle 16 del Preger. Alcune delle lettere di questa nuova edizione sono inedite. Eccellenti e misurate sono le note a pie' di pagina del testo, le quali, oltre a recare le varianti dei varii codici, ci danno notizie filologiche e storiche, piene d'interesse per la vita religiosa e civile dei Paesi Bassi durante il XIV secolo. Tanto l'edizione, corredata di ricchi indici e di precisi elenchi dei manoscritti delle *Epistolae* e di una parca bibliografia, quanto la prefazione e le note, denotano uno studio paziente e severo e una sicurezza e larghezza di giudizio encomiabili. Ci auguriamo che, con lo stesso amore e in una edizione così bella tipograficamente come questa, il prof. Mulder possa darci la

raccolta dei *Trattati* e dei *Sermoni* dello stesso Gerardo il Grande, pur essi necessarii allo studio storico, letterario e religioso dei Paesi Bassi, ma i quali oggi dobbiamo faticosamente cercare nelle varie Biblioteche d'Europa, non sempre riuscendo ad averli, sia perchè inediti o perchè sepolti in riviste per noi introvabili.

ARRIGO LEVASTI.

LIBRI RICEVUTI.

IOLANDA MAGNANI. *Il dramma di Oreste ed Elettra nel suo valore religioso ed umano.* Milano, Soc. An. Editr. « Dante Alighieri », 1934, pp. 98.

MARZIALE. *Epigrammi.* Versione poetica di ALBERTO MORTERA. – Alessandria d' Egitto, Sisto, 1933, pp. 255.

A. OLIVIERI. *Civiltà greca nell' Italia meridionale.* – Napoli, Loffredo, 1931, pp. 254.

OMERO. *L' Iliade e l' Odissea.* Due saggi critici di MARIA MARCHESINI. – Bari, Laterza e Figli, 1934, pp. 138.

VETTORE PISANI. *Studi sulla preistoria delle lingue indoeuropee.* Memoria. – Roma, Tip. della R. Accademia dei Lincei, 1933.

MARY PITTALUGA. *Pura visibilità e critica d'arte.* « Scuola e Cultura », 10 aprile 1933.

PLATONE. *Dialoghi,* tradotti da CARLO DIANO, vol. III. – Bari, Laterza e Figli, 1934, pp. 380.

PRIME LETTURE LATINE : *Eutropio, Fedro, Cornelio Nepote,* per cura di G. FABBRI. – Firenze, Sansoni, 1933.

AUGUSTO ROSTAGNI. *Partenio di Nicea, Elvio Cinna ed i « Poetae Novi ».* – Torino, Bocca, 1933, pp. 51.

LUIGI RUSSO. *Giovanni Verga.* Nuova redazione con appendice bibliografica. – Bari, Laterza e Figli, 1934, pp. 362.

GIOVANNI SANNA. *Per una bibliografia dell'età romana imperiale.* Firenze, « La Nuova Italia », nn. 8-9, 20 agosto-20 settembre 1933, pp. 7,

EILHARD SCHLESINGER. *Die griechische Asylie.* Dissertation – Giessen, 1933.

ETTORE BIGNONE, *Direttore responsabile.*

664-1933. Firenze - Tipografia E. Ariani, Via San Gallo, 33.