UNIVERSITÀ DI LECCE
BIBLIOTECA

Serie III - Anno VIII (XLII della Raccolta) Ottobre-Dicembre 1940-XVIII 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: E. BIGNONE
Accademico d'Italia
Firenze — Piazza della Vittoria, 4

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

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

BIBLIOTECA DELL'UNIVERSITÀ
LECCE
FONDO I. SANESI

UNA MOSTRA DI STOFFE COPTE.

Ha avuto luogo presso la «Leonardo da Vinci» di Firenze una esposizione di stoffe copte da Antinoe: un saggio — volutamente limitato — del materiale che è venuto in Italia negli scorsi anni come frutto degli scavi che in Egitto compie l'Università fiorentina.

Se i numerosi papiri greci, demotici e copti che la paziente attività di ormai molti anni ha posto in luce rappresentano l'apporto più cospicuo che lo scavo ha dato alla nostra conoscenza dell'antichità greco-romana nella valle del Nilo, non è certo da trascurare la messe di trovamenti archeologici in senso più stretto. Lo scavo a Bahnasa (Ossirinco) ha dato una serie assai cospicua di pezzi architettonici copti; lo scavo a Hiba ha fornito una quantità notevole di sarcofagi di bassa epoca; lo scavo ad Antinoe, infine (che tuttora prosegue) ha dato materiale meno omogeneo, ma anch'esso utile e interessante.

Fu Antinoe una delle più importanti città dell'Egitto romano; e il vastissimo campo di rovine è stato dall'Amministrazione egiziana delle Antichità affidato per l'esplorazione alla Missione fiorentina. L'interesse storico del centro, la sua importanza archeologica garantiscono che non si lavorerà ivi inutilmente: e già i primi anni di scavo hanno dato risultati lusinghieri. Subito fu scoperta nella necropoli cristiana una cappella con pregevoli dipinti. In seguito, nel tempio faraonico, altre osservazioni furono effettuate, che permisero di spostarne circa mezzo secolo indietro la data di fondazione, e di tracciarne la storia dell'edificazione.[1] Altri resti monumentali aspettano ancora di essere esplorati: così in particolare un tempio romano, i cui pochissimi resti visibili sono di un puro e grandioso stile classico; il complesso delle terme; le porte della città e altro.

[1] Nell'ultima campagna numerose sculture faraoniche sono state dissotterrate nel tempio.

Se il materiale monumentale è lasciato finchè si può sul posto, e se di altro materiale una cernita vien fatta al Museo del Cairo che preleva quanto abbia più chiaro valore archeologico, giunge comunque in Italia di che arricchire (e sostanzialmente) nei nostri Musei i fondi

Medaglione con figurine di animali e genietti (IV secolo).

egiziani. Di questo materiale di recente acquisto la mostra di stoffe copte ha voluto essere un saggio. E si sono scelte le stoffe perchè, dopo solo quattro stagioni di scavo ad Antinoe, esse già costituiscono in iscorcio un *corpus* di una istruttiva organicità. Sono tutte da attribuire a un periodo che va tra la fine del IV e il VII secolo di Cristo : un periodo di fermento nella storia dell'arte antica che qui, nei suoi riflessi

Banda con figure di centauri e di genietti (IV secolo).

industriali, si riesce a intuire, e addirittura a seguire in alcune sue caratteristiche. La classicità matura (e già irrequieta) di alcuni pezzi, cede il posto, o si unisce, a nuove sensibilità decorative che, anche se forse si rifanno in ultima analisi anch'esse ad analoghe fonti classiche, hanno assunto nuova forma nell'Oriente mediterraneo. L'amore per il disegno, per la figura umana, dà posto a un altro gusto per le figure animalesche (di più ricca tipologia), per il colore, per il gioco disinteressato di linee vegetali. E alla composizione classica, di equilibrio intimo, si sostituisce una composizione esplicitamente spartita in elementi equivalenti e simmetrici : il senso (se non si vuol dir la legge) della frontalità rinasce in questo Oriente ellenizzato.

Questo travaglio di civiltà figurative — che in ultima analisi portò dall'arte classica all'arte bizantina — si segue in molti suoi aspetti con evidente chiarezza proprio nelle nostre modeste opere di tessitori provinciali. E se si pensa che Antinoe è una città nata romana, ma che nell' Egitto cristiano e copto ebbe particolare importanza si vedrà che questa mostra non è stata casualmente limitata ai soli prodotti tessili : è stato un poco un modo di dare quasi una rappresentazione visiva (e unitaria, con una fissa misura) della parabola delle civiltà che ad Antinoe si sono succedute.

S. D.

ANIMA, VITA E MORTE IN ALCMEONE.

In un precedente articolo [1] si è cercato di mettere in luce alcuni aspetti del pensiero di Alcmeone, in rapporto soprattutto con la dottrina del cervello come centro delle sensazioni. È certo, questo, il lato più originale di lui ; ma altre quistioni vi si collegano, le quali contribuiscono a completarne la figura.

Teofrasto ci dice che « tra quelli che fanno la sensazione non mediante il simile » [2] fu Alcmeone, il quale per il primo definì la differenza

---

[1] *Originalità di Alcmeone*, in *Atene e Roma*, ottobre-dicembre 1938.

[2] Teofrasto (*de sensu*, 1 sgg.) informa che sull'origine della sensazione c'erano due opposte dottrine : quella che spiegava la sensazione ammettendo che nell'organismo ci sia qualcosa della stessa natura dell'oggetto percepito, e che solo in questo modo sia possibile la percezione (sensazione mediante il simile), e l'altra che la spiegava con la presenza, nell'organismo, di un principio contrario all'effetto percepito, sicchè la percezione sarebbe appunto un effetto di contrasto (sensazione mediante il contrario). Il Tannery (*Pour l'histoire de la Science hellène*, VIII, 8) ritenne che, nonostante l'affermazione di Teofrasto, Alcmeone dovesse annoverarsi tra quelli che facevano la sensazione mediante il simile, in quanto ammetteva la presenza del fuoco nell'occhio, e derivava la sensazione uditiva dall'aria vibrante nell'orecchio. R. Mondolfo (in Zeller-Mondolfo, *La filosofia dei Greci*, Firenze, 1938, p. 615) concilia le due tesi opposte, osservando giustamente che se la sensazione è percepita dal cervello, « il simile (fuoco nell'occhio, aria vibrante nell'orecchio ecc.) serve di condizione e mezzo o veicolo alla sensazione ». Questo è confermato anche da Aetio, IV, 17, 1 (Diels, *Vorsokratiker*,[4] I, 14 A 8). Però, siccome tra oggetto esterno e cervello c' è pure la mediazione del sensorio, e a questo effettivamente si riferiva Alcmeone quando cercava il modo come si producono le sensazioni, così si può muovere un'altra obiezione al Tannery : da Teofrasto appare chiaro che la presenza del fuoco nell'occhio serve ad Alcmeone solo per spiegare il fenomeno dei fosfèni (*πληγέντος γὰρ ἐκλάμπειν*), ma non è data affatto come causa della sensazione visiva, neppure come tramite verso il cervello (cfr. Teofrasto, *de sensu*, 25 sgg. ; Diels, *Vorsok.*, I, 14 A 5) ; ciò che opera la visione è lo splendente e diafano (*ὁρᾶν δὲ τῷ στίλβοντι καὶ τῷ διαφανεῖ, ὅταν ἀντιφαίνῃ, καὶ ὅσον ἂν καθαρώτερον ᾖ, μᾶλλον.* Teofr., id., 26) ; così pure non l'aria vibrante è il mezzo della sensazione uditiva, ma la cavità auricolare. (Teofr., id., 25 ; e anche Aetio, IV, 16, 2 ; Diels, *Vors.*, 14 A 6). Senza la cavità, l'aria vibrante

tra l'uomo e gli altri animali: « L'uomo, egli dice, differisce dagli altri animali perchè egli solo comprende (*ξυνίησι*), mentre gli altri animali sentono, ma non comprendono; intendendo così esser due cose diverse il pensare (*φρονεῖν*) e il sentire, e non, come dice Empedocle, la stessa cosa ».[3] Questo passo va messo in relazione con quanto dice Aristotele nel *de anima* (*Γ* 3. 427 a-b), là dove discute l'opinione di quegli antichi che, come Empedocle, pensavano che *φρονεῖν* e *αἰσθάνεσθαι* fossero la stessa cosa, e ne afferma la diversità; trovandosi così d'accordo, se pur non lo cita, con Alcmeone, la cui dottrina era ben nota nella cerchia platonica, e che Aristotele ha presente più di quanto non sembri, sia che l'accetti, sia che dissenta da essa.[4]

E in questa distinzione è stata giustamente riconosciuta la fonte del passo del *Fedone*[5] in cui Socrate, ricordando le teorie di cui si era entusiasmato nella giovinezza, cita per ultima quella che faceva del cervello l'origine delle sensazioni « dalle quali proverrebbero la memoria e l'opinione, e, quando anche l'opinione abbia preso stabilità dalla memoria, da tale processo avrebbe origine la conoscenza (*ἐπιστήμη*) ».[6]

---

per i suoni esterni non avrebbe dove ripercuotersi, come senza il cristallino le immagini non avrebbero dove formarsi. È ancora da notare che Teofrasto non usa per Alcmeone l'espressione *τῷ ἐναντίῳ* (*de sensu*, 1) o *τοῖς ἐναντίοις* (*id.*, 27) come per Anassagora ed Eraclito, ma dice *μὴ τῷ ὁμοίῳ*, il non uguale, il diverso, ma non l'opposto, come appunto sono la cavità auricolare e il cristallino rispetto al corpo percosso e all'oggetto luminoso. Quindi molto probabilmente Alcmeone affermava l'*eterogeneità* dell'organo senziente rispetto all'oggetto esterno.

[3] Su Empedocle Teofrasto parla a lungo al principio del *De sensu*, e riferisce che per lui *ἢ ταὐτόν, ἢ παραπλήσιον τῇ αἰσθήσει τὴν φρόνησιν*. E questa è una differenza notevole tra Empedocle ed Alcmeone.

[4] Cfr. S. Philippson, *Ὕλη ἀνθρωπίνη*, p. 187, dove è detto che Aristotele deve ad Alcmeone più di quanto non dichiari espressamente. Circa qualche motivo polemico di Aristotele contro Alcmeone cfr. anche il citato articolo *Originalità di Alcmeone*.

[5] Pag. 96 A B. Cfr. R. Hirzel, *Zur Philosophie des Alkmaeon*, in *Hermes*, 1876 (11, p. 240 sgg.).

[6] *ἐκ τούτων δὲ γίγνοιτο μνήμη καὶ δόξα, ἐκ δὲ μνήμης καὶ δόξης λαβούσης τὸ ἠρεμεῖν, κατὰ ταῦτα γίγνεσθαι ἐπιστήμην*; Mi discosto dalla comune interpretazione di questo passo in un particolare: non intendo *ἐκ δὲ μνήμης καὶ δόξης* come complemento di *γίγνεσθαι*, ma *δόξης λαβούσης* come genitivo assoluto, e *ἐκ δὲ μνήμης* come complemento di *λαβούσης*, e do al *καὶ* un significato intensivo; così il seguente *κατὰ ταῦτα* non è semplice ripetizione, ma riepilogo di tutto il processo conoscitivo. Mi conferma in questa interpretazione il confronto col luogo di Aristotele *Anal. post.*, II, 19, p. 100, che ha innega-

È giusta l'osservazione dello Hirzel[7] che qui la *ἐπιστήμη* corrisponde allo *ξυνιέναι* ed è il risultato di un identico processo, che dalla sensazione, comune a tutti gli esseri viventi, mette capo al coronamento della mente umana, cioè il sapere; e come fatto esclusivamente umano, non va confuso con quelle teorie che della *φρόνησις* o del *νοῦς* facevano una potenza animatrice di tutto l'universo. Ed è giusto anche ravvicinare alla distinzione alcmeonica *sentire-pensare*, il passo del *Fedro*, p. 249 B; solo, non bisogna dimenticare che qui ci troviamo di fronte ad una più matura riflessione, ad uno stadio ulteriore di ricerca del processo conoscitivo. Senza dubbio, nello *ξυνιέναι* alcmeonico è implicito tutto il processo dalla sensazione alla conoscenza, dal molteplice sensibile alla unità concettuale; ma appunto perchè implicito, non è visto ancora con quella chiarezza quale apparirà poi in Platone e ancor più in Aristotele, come abbiamo notato confrontando i due passi del *Fedone* e degli *Analitici posteriori*.[8] Con Alcmeone siamo ancora in una fase iniziale, senza la quale, tuttavia, non sarebbe possibile lo sviluppo ulteriore della ricerca. Egli non ci dice in che consiste il conoscere; ma intanto, ci afferma che il conoscere non è il sentire; ed è già abbastanza, perchè questo possa per se stesso rappresentare un punto d'arrivo.

Sentire e conoscere sono dunque due cose distinte; ma, se dal passo di Teofrasto *de sens.* 25 sgg. risulta chiaro che per Alcmeone la sede della sensazione è il cervello, non egualmente risulta che il conoscere sia opera del cervello stesso. È vero che Aetio riferisce che secondo Alcmeone il principato, il principio direttivo (*τὸ ἡγεμονικόν*), è nel cervello;[9] ma quasi a limitare la portata di tale affermazione, viene il seguito: « e dunque si avvertono gli odori col cervello, il quale li attira mediante l'inspirazione »; sicchè rimane incerto se quel principio direttivo riguardi le sole sensazioni, o anche tutto il complesso

---

bile relazione con questo, come già notò il Wohlrab, e in cui il processo della conoscenza è esposto così: dalla sensazione si genera la memoria, dalla memoria l'esperienza, e dall'esperienza, cioè da tutto ciò che prende nello spirito valore universale e definitivo, si genera il sapere pratico e il teorico (cioè scienza e tecnica): *ἐκ μὲν οὖν αἰσθήσεως γίνεται μνήμη,... ἐκ δὲ μνήμης πολλάκις τοῦ αὐτοῦ γινομένης ἐμπειρία.... ἐκ δ' ἐμπειρίας ἢ ἐκ παντὸς ἠρεμήσαντος τοῦ καθόλου ἐν τῇ ψυχῇ.... τέχνης ἀρχὴ καὶ ἐπιστήμης.* È interessante notare come in Aristotele è assai più grande il rigore logico del procedimento e più esatta la terminologia; la *ἐμπειρία* è appunto quello che in Platone è la *δόξα λαβοῦσα τὸ ἠρεμεῖν*, e tutte e due, *ἐκ δὲ μνήμης*.

[7] Cfr. Hirzel, loc. cit., p. 243.

[8] Cfr. p. 214, nota 6.

[9] Aetio, IV, 17, 1; Diels, *Vors.*, 14 A 8.

della vita spirituale. Una prova positiva sembra peraltro offerta dallo scritto ippocrateo *de morbo sacro*, che dice (§ 14): « L'uomo ragiona fin tanto che il suo cervello sta fermo »; e più oltre (§ 17) esplicitamente afferma che: « ciò che interpreta la percezione è il cervello ». Questa testimonianza appare attendibile non solo perchè, come è noto, nei libri ippocratici si trovano numerose e sicure tracce della influenza di dottrine alcmeoniche, ma anche perchè siamo tuttora in un campo di osservazione strettamente medico, e perciò è meno possibile che il pensiero abbia subìto alterazioni o travisamenti.

È molto probabile perciò che Alcmeone pensasse che il cervello umano sia dotato di facoltà in parte superiori e diverse da quelle degli animali; ma forse si astenne dall'affermarlo esplicitamente, non potendone avere le prove, così come si astenne dal parlare del senso del tatto, non avendo potuto stabilire in che modo esso avvenga e mediante quale organo.[10]

È parso ad alcuni [11] di poter affermare che il conoscere per Alcmeone sia opera dell'anima, e che pertanto questa abbia solo la sede nel cervello, ma poi sia qualcosa di assolutamente diverso e separato dal corporeo e mortale. Sarebbe quindi l'egemonico, di cui parla Aetio. Non c' è nessuna testimonianza a provarlo, ma neppure nulla si oppone; noi tuttavia siamo più inclini a credere che Alcmeone non precisasse nulla al riguardo, e che di fronte al problema del rapporto cervello-intelletto-anima si trovasse in una posizione di incertezza quale ebbe poi Anassagora di fronte al rapporto intelletto-anima, e che fu criticato da Aristotele.[12] Messo di fronte al mistero, Alcmeone afferma l'esistenza dell'anima, e può anche darsi che l' intelletto egli lo considerasse un'attività di essa, ma non l'unica, e neppure quella specifica, ma solo in quanto attività, movimento autonomo; perchè l'anima è essenzialmente, per Alcmeone, movimento.

E qui tocchiamo il punto forse più controverso della dottrina alcmeonica. In un pensiero dominato dal bisogno della diretta conoscenza del vero mediante l'esperienza, quest'anima fa quasi l' impressione di un' intrusa: s' identifica con l' intelletto? o col cervello? o è principio cosmico? o esprime la personalità etica dell' individuo, e, diversa in ciascuno, carica di rimorsi o redenta da opere buone, trasmigra nelle successive rinascite?

---

[10] Cfr. Teofrasto, *de sensu*, 26; Diels, *Vors.*, 14 A 5.
[11] Hirzel, loc. cit.
[12] *de anima*. A 2, 404^{b}.

Fra le varie soluzioni proposte, due sono specialmente degne di considerazione: quella che identifica l'anima col cervello,[13] e quindi le nega un'esistenza sua propria ed autonoma; e l'altra che non solo attribuisce all'anima una sua peculiare individualità, ma, immergendola nel ciclo delle rinascite, ne fa una sicura testimonianza dell'adesione di Alcmeone alla credenza della metempsicosi.[14] Le due interpretazioni sono opposte, ma analoghe: chè l'una, per salvare l' immortalità dell'anima-cervello dalla morte fisica cui il cervello soggiace, ricorre all' immortalità della specie, in quanto lo sperma, derivante secondo Alcmeone dal cervello, realizzerebbe la continuità del ciclo generativo; l'altra fa consistere l'eternità dell'anima nell'eterno ciclo delle rinascite, sicchè essa è eterna in quanto s' incarna eternamente da individuo a individuo, nella sua espiazione terrena. Ma per quanto ingegnosa, quest'ultima interpretazione è troppo basata sulla congettura, e tutto l'apparato di prove addotto dall'autore non poggia effettivamente su alcuna testimonianza sicura relativa ad Alcmeone; oltre di che, ci pare un valido argomento quello di R. Mondolfo,[15] che cioè «la continuità del moto, che è per Alcmeone titolo di somiglianza con la divinità, se sia interpretata come ciclo delle nascite appare invece legata all' idea di una caduta dall'originaria condizione divina».

Più acuta, e assai più aderente allo spirito di Alcmeone, è la teoria di A. Olivieri dell'anima-cervello; ma anch'essa deve, da un lato, negare, di fronte all' innegabile morte del cervello, che l'anima sia eterna in senso assoluto;[16] dall'altro, fa risalire troppo indietro una intuizione, che forse aveva la sua origine nella teoria del cervello-sperma, ma che ad ogni modo trova la sua compiuta e consapevole espressione solo con Aristotele.[17]

Bisogna pertanto riprendere in esame le fonti; e qui la fonte è Aristotele, il quale nel *de anima* A 2. 405ª 29 sgg. dice: «Un'opinione molto affine a quella di costoro sembra aver avuto anche Alcmeone intorno all'anima; dice infatti che essa è immortale perchè somiglia alle cose immortali. Questa somiglianza consiste nel muoversi sempre, perchè anche le cose divine si muovono tutte ininterrottamente sempre: luna, sole, le stelle, e il cielo intero». I *costoro* a cui accenna sono Talete,

---

[13] Cfr. A. Olivieri, *Alcmeone di Crotone*, in *Civiltà greca nell' Italia meridionale*, Napoli, 1931.

[14] Cfr. A. Rostagni, *Il verbo di Pitagora*, Torino, 1924.

[15] Cfr. Zeller-Mondolfo, loc. cit., p. 623, nota.

[16] Loc. cit., p. 129 sg.

[17] Cfr. Zeller-Mondolfo, loc. cit., p. 618, nota.

Diogene d'Apollonia ed Eraclito; di Talete è detto prima che doveva immaginare l'anima come qualcosa di mobile (in senso attivo: *κινητικόν τι*), dal momento che affermava che il magnete ha l'anima perchè muove (attira) il ferro; e per questo l'universo, che è spettacolo eterno di moto d'astri, di venti, d'acque fluviali e marine, crescita di vegetazione, moto d'animali e d'uomini, gli appariva come un tutto animato e pieno di forze occulte e di dèi.[18] Più oltre Aristotele dice che Diogene, come anche altri, pensava che l'anima fosse aria, e questa concepiva come la più tenue di tutte le cose e come principio; e per questo, diceva, l'anima conosce e muove: per il fatto che è anteriore a tutto e da essa provengono tutte le cose, conosce; e per il fatto che è tenuissima e leggerissima, dà il movimento.[19] Segue la citazione di Eraclito, per il quale anche, come per Diogene, il principio (*ἀρχή*) è anima, in quanto questa è esalazione (*ἀναθυμίασις*) donde tutte le cose traggono consistenza. Esalazione, vaporazione, qualcosa che viene dall'umido ma non è già più acqua, ma umida aria vaporante con moto continuo, ininterrotto.[20]

Ma anche queste citazioni vanno vedute alla luce di quanto le precede. È noto che Aristotele, accingendosi a trattare dell'anima, rifà prima brevemente la storia delle dottrine anteriori; e poichè « l'animato sembra differire dall'inanimato soprattutto per due cose, il movimento e la sensibilità »,[21] distingue quelle dottrine in due ordini, secondo che hanno posto l'essenza dell'anima nel movimento o nella sensazione. Il movimento sembra riscuotere le maggiori adesioni, come il fenomeno meno esplicabile coi dati dell'esperienza e anche più vasto e comprendente in sè la sensazione; e perciò anima è essenzialmente ciò che muove, ma anche, necessariamente, ciò che si muove, perchè « ciò che non si muove per se stesso non può muovere altro ».[22] Questa teoria fu seguita, dice Aristotele, da Democrito e da Leucippo; e sembra che intendessero la stessa cosa anche quei Pitagorici, che dicevano esser anima i corpuscoli che si muovono nell'aria; e altri di loro, che dicevano anima ciò che muove quei corpuscoli.[23] Mirano allo stesso concetto tutti quelli che hanno definito l'anima come « ciò che muove se stessa »; sia che identifichino l'anima con l'intelletto (Democrito),

---

[18] Arist., *de anima*, A 2. 405ᵃ 19; cfr. anche Diels, *Vors.*, 1 A 22, 23.
[19] *Ibid.*, loc. cit., A 2. 405ᵃ 21.
[20] *Ibid.*, 25 sgg.
[21] *Ibid.*, 403ᵇ 25 sgg.
[22] *Ibid.*, 30.
[23] *Ibid.*, 404ᵃ 16 sgg.

sia che distinguano l' intelletto dall'anima come fa Anassagora, il quale tuttavia non ha le idee ben chiare, perchè mentre afferma esser l' intelletto la causa del bello e del giusto, d'altro lato gli attribuisce le proprietà dell'anima, perchè dice che esso è proprio di tutti gli esseri viventi, grandi e piccoli, nobili e ignobili, mentre che l' intelletto, nel suo vero significato, non solo non appartiene manifestamente in modo eguale a tutti gli esseri viventi, ma neppure a tutti gli uomini.[24]

Tutti quelli invece che fecero consistere l'anima nella conoscenza sensibile, la identificarono coi principii (*ἀρχαί*), sia che ne ammettessero uno, sia più : così Empedocle, e Platone nel *Timeo*.[25] Una terza corrente vide nell'anima tanto il principio motivo quanto il conoscitivo, e fuse in sè, si può dire, le altre due ; onde per essi l'anima è insieme principio (ontologico e gnoseologico) e movimento. Chi con maggiore penetrazione chiarì questa duplice proprietà dell'anima (conoscitiva e motiva) fu Democrito, che, posta l' identità tra anima e intelletto, e affermata la composizione analoga dell' intelletto e del fuoco, in quanto ambedue constano di corpi primi indivisibili, estremamente mobili e creatori di movimento, ne concluse l' identità tra anima e fuoco.[26] Questo non contraddice a quanto ha detto prima, che l'anima per Democrito sia movimento, perchè appunto l' intelletto e il fuoco, sinonimi dell'anima, esistono solo in quanto sono, essenzialmente, moto perpetuo. Anassagora poi, se si distacca da Democrito perchè distingue il *νοῦς* dall'anima, pur tuttavia li considera entrambi di un' identica natura. La loro relazione è singolare : l'anima è come in sottordine rispetto al *νοῦς* ; solo a quest'ultimo è riconosciuta la qualità di principio universale, e a questo principio sono ricondotte le due facoltà di conoscere e muovere.[27]

Seguono ora le citazioni già ricordate di Talete, Diogene e Eraclito, ed eccoci al passo relativo ad Alcmeone ; il quale, inquadrato così

---

[24] Arist., *de anima*, A 2. 404ᵃ 20-404ᵇ 6.

[25] *Ibid.*, 404ᵇ 7-16.

[26] *Ibid.*, 405ᵃ 5-12. Noto qui che io intendo le parole *τούτων ἑκάτερον* non come : le due proprietà di muoversi e muovere (che poi sono effettivamente una sola, perchè logicamente inseparabili), come intende V. E. Alfieri (cfr. *Gli Atomisti*, Bari, 1936, p. 128), ma come le due proprietà d'essere insieme conoscenza e movimento. Il discorso si ricollega a quanto è detto prima (404ᵇ 27 sgg.) : *ἐπεὶ δὲ καὶ κινητικὸν ἐδόκει ἡ ψυχὴ εἶναι καὶ γνωριστικόν* ecc. e infatti la dimostrazione conduce a stabilire l'equivalenza tra anima, intelletto e fuoco. La *sottigliezza* di Democrito sta nell'aver provato l' identità tra anima e fuoco mediante l' intelletto come termine medio.

[27] Arist., *de anima*, A 2. 405ᵃ 13-19.

e considerato sotto l'angolo visuale di tutto quanto precede, ci appare nel suo vero significato. Nessuna traccia dell' idea di metempsicosi, nè comunque del problema della sopravvivenza dell'anima individuale; nessun accenno alla necessità di conciliare la morte con l' immortalità. Nelle correnti di pensiero che hanno preceduto Alcmeone, o che gli sono contemporanee o di poco posteriori, il problema dell'anima, che è problema della forza vitale, è posto in questi termini: dei due miracoli della vita, la sensazione e il movimento, quale è essenziale ed autonomo rispetto all'altro, e costituisce, perciò, l'anima? Alcmeone, che ha scoperto essere la sensazione opera del cervello, è naturale che interpreti l'anima come movimento; a lui, medico, tutto il complesso dei moti vitali appariva come manifestazione d'una potenza, senza la quale non c' è possibilità neppure di vita sensitiva. Nè solo il moto delle varie membra, ma nell' interno del corpo è moto il respiro, il fluido sensitivo che scorre su e giù per i *pori* e il sangue per arterie e vene; è moto l'aria che irrompe nella cavità dell'orecchio, e il raggio luminoso che percuote il cristallino; è moto l'atto generativo come è moto il pensiero. Alcmeone deve aver meditato a lungo sul mistero di questa forza prorompente ed autonoma da cui si genera e si perpetua la vita. Ce lo rivelano le parole di Aristotele, nelle quali si sente la *novità* di lui rispetto agli altri che teorizzarono sull'anima. Se Aristotele dice *sembra*,[28] questa riserva non significa invero che ci sia incertezza nel pensiero di Alcmeone, perchè è ben chiaro che come essenza dell'anima è dato il movimento; ma dipende dall'atteggiamento insolito in cui quel pensiero si presenta. Il movimento dell'anima vi è affermato non per se stesso, ma come prova d' immortalità. L'anima è immortale, afferma Alcmeone, che ha studiato il morto e il vivente e ha sentito che tra l'uno e l'altro c' è l' incommensurabile; ma come si può affermare immortale, se non la conosciamo? Ecco: perchè *somiglia* alle cose immortali che vediamo, e della cui immortalità ci fa fede la nostra esperienza personale sommata a quella dei nostri più antichi progenitori, che sempre videro rotare sole luna e cielo stellato; e *somiglia*, perchè si muove sempre com'essi; e dunque com'essi dal moto eterno attinge immortalità. In quel *somiglia*, che non giustamente è stato interpretato nel senso che non sia effettivamente, ma solo sembri,[29] sta proprio, secondo

[28] Riportiamo qui il passo nel testo: *παραπλησίως δὲ τούτοις καὶ Ἀλκμαίων ἔοικεν ὑπολαβεῖν περὶ ψυχῆς· φησὶ γὰρ αὐτὴν ἀθάνατον εἶναι διὰ τὸ ἐοικέναι τοῖς ἀθανάτοις· τοῦτο δ' ὑπάρχειν αὐτῇ ὡς ἀεὶ κινουμένῃ· κινεῖσθαι γὰρ καὶ τὰ θεῖα πάντα συνεχῶς ἀεί, σελήνην, ἥλιον, τοὺς ἀστέρας καὶ τὸν οὐρανὸν ὅλον.*

[29] Cfr. Olivieri, loc. cit.

noi, la peculiare visione di Alcmeone: sia pure che accetti dalle credenze religiose la fede in un'anima immortale; sia pure che accetti dalla tradizione culturale la posizione anima = movimento; tuttavia egli, come medico e amico dell'esperienza, sente il bisogno, per definire l' invisibile, di riferirsi a qualcosa di concreto e visibile; sente il bisogno di dimostrare e dare delle prove. Quel *somiglia* esprime l'esitazione, il riserbo, la relatività d'un'affermazione che esorbita dai limiti della conoscenza scientifica. E perciò, se anche si vuole ammettere l' influenza dell'astronomia pitagorica nel paragone dell'anima con gli astri, io non tanto vedrei, in questo, un omaggio e un consenso ad una « teologia stellare »,[30] quanto, all' inverso, uno sforzo per dare, a una concezione religiosa, carattere e valore di scienza; mi pare cioè che le stelle, nell'atto stesso che se ne afferma l' immortalità e divinità, cessino di essere mitologia per divenire una prova di fatto; pur così divine e immortali, per il solo fatto che si vedono sono più vicine a noi di quest' invisibile anima, del cui moto eterno noi siamo manifestazioni fuggevoli.

Questo senso concreto, questo appello al visibile per spiegar l' invisibile, è anche, secondo noi, la nota differenziale tra la definizione alcmeonica dell'anima e il passo del *Fedro* che da esso indubbiamente deriva, come anche i noti passi delle *Leggi*.[31] Ma nello stesso tempo, questi passi ci confermano che tanto qui che lì il concetto dell'anima è lo stesso: anima è principio di moto, forza vitale che pervade tutti gli esseri e che assicura, essa sola, l'eternità dell'universo.

Nulla più o diverso da questo, noi crediamo, Alcmeone pensò intorno all'anima, nè precisò se il moto fosse necessariamente circolare o d'altra natura. Non l'anima in sè e per sè lo interessa, nelle sue vicende e destinazioni, sì lo interessa il suo manifestarsi nella complessità dei fenomeni e moti vitali. Qui il suo spirito è vivo, e vigile la sua indagine. Quale intima legge rende possibile il miracolo dell'organismo vivente? e in qual modo possiamo trattenere in noi, il più a lungo possibile, questo fluido tenue e vibrante che anima il nostro organismo, e ne fa qualcosa di assolutamente autonomo e irriducibile ad una causa anteriore? Questa legge è l' *isonomia delle potenze*. Aveva già Anassimandro rilevato la dualità del mondo,[32] e nella cerchia pitagorica tale dualità aveva assunto un significato mistico; Alcmeone, che vive

[30] R. Mondolfo, in Zeller-Mondolfo, op. cit., p. 622.

[31] Platone, *Fedro*, 245 C-246 A; 246 C. *Leggi*, X, 894 E sgg.; 895 C; 896 A sgg.

[32] Cfr. Diels, *Vors.*, 2 A 9.

in quell'atmosfera intellettuale, accetta il principio dei contrari come legge dell'universo, lo teorizza,[33] lo applica allo studio dei fenomeni vitali, e superandone la sterile antitesi, crea il concetto di *isonomia*, per cui le forze contrastanti del caldo e del freddo, dell'umido e del secco, dell'amaro e del dolce e degli altri contrari, qualora agiscano in misura eguale, elidono il conflitto concorrendo ad un superiore equilibrio in cui consiste la sanità fisica; ma quando una d'esse prevalga, allora, secondo quale e in che misura, si produrrà tale o talaltra malattia. Questo principio, destinato ad avere così grande importanza e fortuna nella storia della medicina, piacque a Platone, che nel *Convito* ne fece argomento del dotto discorso del medico Erissimaco.

Così la vita umana è retta da queste opposte potenze; e in alternative di equilibrio e di squilibrio, di salute e di malattia, essa percorre il suo cammino dalla nascita all'*ἀκμή*, da questa al tramonto. Ma perchè dal tramonto non si trascorre di nuovo all'aurora? « Gli uomini muoiono, perchè non possono ricongiungere il principio con la fine », dice Alcmeone, esprimendo così in forma imaginosa e profonda non la spiegazione, ma la semplice constatazione del fatto.[34] Risorge il sole, la luna, il cielo stellato; tornano le stagioni, e le piante rinverdiscono, si ricoprono di fiori e di frutti; [35] ma l' individuo non ritorna, qualcosa in lui si è spezzato per sempre. C' è qualcosa che non funziona più in questo complicato congegno, un' isonomia che non si può più ristabilire; ed è cosa più forte dell'anima, se può sospenderne il moto perpetuo e costringerla ad esulare verso altre forme di vita. Aetio riferisce che « secondo Alcmeone il sonno è dovuto al ritirarsi del sangue nelle vene sanguigne, il risveglio, al suo ridiffondersi, la morte, al suo ritiro definitivo ».[36] Questa espressione *vene sanguigne* (*αἱμόῤῥους*) che per la prima volta compare in Alcmeone, fa supporre che risalga a lui la

---

[33] Aetio, V, 30, 1; Diels, *Vors.*, 14 B 4.

[34] Di questo pensiero, così tormentato dagli studiosi, si possono vedere le più notevoli, e strane, interpretazioni raccolte dal Mondolfo in op. cit., p. 617, n. 1. Noi lo interpretiamo nel modo più semplice e intuitivo, come appare da quanto è detto sopra; aggiungiamo qui che siamo d'accordo col Rostagni nel ritenere che Alcmeone abbia presente, per la vita umana, l' immagine di un arco di cerchio.

[35] Avevo già espresso questa idea in una nota alla traduzione dei frammenti di Alcmeone, non ancora pubblicata, quando ho visto il Mondolfo (op. cit., p. 618, nota) esprimere la stessa ipotesi, che Alcmeone fosse indotto « a pensare a un congiungimento ciclico della fine col principio » anche dall'osservazione del « ciclo della vegetazione ».

[36] Aetio, V, 24, 1; Diels, *Vors.*, 14 A 18.

distinzione tra vene con sangue e vene senza sangue (cioè arterie), e la teoria che le vene senza sangue contengano naturalmente aria (πνεῦμα) e solo a intermittenza sangue, cioè nel periodo della veglia.[37] Come avesse origine la strana teoria si capisce facilmente quando si pensi che nel cadavere le arterie appaiono vuote di sangue; con ogni probabilità Alcmeone, mettendo in relazione questo dato tratto dalla sezione cadaverica con le osservazioni fatte su viventi feriti, rivelanti le arterie piene di sangue, ne aveva tratto il convincimento che il moto del sangue sia un flusso e riflusso tra vene ed arterie. Le vene hanno sempre sangue: più congestionato quando si ritira tutto in esse, più fluido, quando in parte rifluisce nelle arterie. Il ritirarsi del sangue produce uno squilibrio e determina un abbassamento del tono vitale (sonno) quando sia temporaneo, o l'arresto di esso (morte) quando sia definitivo.[38] Sul dormente Alcmeone non fece evidentemente osservazioni dirette; ma per la somiglianza e quasi fraternità apparente del sonno con la morte, era indotto ad attribuirgli la stessa causa che produce la morte, solo limitata a un'azione temporanea. In tal modo, un effetto della morte era interpretato come causa della morte stessa; e in definitiva, il principio vitale consisteva essenzialmente nel moto del sangue, e su questo si ripercuoteva ogni eccesso di potenze contrarie, tendente a rompere la mirabile isonomia.[39]

Così la morte è un' interruzione di movimento; ma muore ciò che è mosso, non ciò che muove, τὸ κινοῦν, che per definizione è immortale. Se Alcmeone avesse spinto con rigore logico le sue conclusioni alle estreme conseguenze, avrebbe dovuto giungere ad affermare la morte dell'anima. Dopo di lui, il genio di Democrito ideò la più intelligente

---

[37] Più tardi Galeno polemizzò energicamente, sostenendo che nelle arterie scorre naturalmente sangue, contro Erasistrato, che sosteneva esserci nelle arterie naturalmente aria.

[38] Si è discusso se il ritiro del sangue nelle vene durante il sonno debba intendersi come totale e temporaneo (Covotti) o parziale (Olivieri). Quest'ultimo sostiene che, se per la morte si parla di ritiro totale (παντελής), nel sonno si deve intendere necessariamente parziale; che se poi fosse totale, produrrebbe la morte prima del risveglio. Io propenderei a credere che non si debba e non si possa irrigidire la quistione in questa posizione antitetica; nel παντελής c' è non solo l' idea di *totale*, ma anche di *totale e per sempre*, e dunque si può intendere che nel sonno ci sia lo stesso fenomeno, ma temporaneo; sicchè se anche il sangue si ritira tutto, non ancora s' irrigidisce in un ritiro *per sempre*, ma è pronto da un momento all'altro a rifluire nelle arterie, è animato da movimento in potenza se non in atto, è, insomma, sangue vivo.

[39] Il sangue diventerà poi in Empedocle la sede di tutte le potenze vitali.

e consolante teoria che, al di fuori delle religioni, sia mai stata creata intorno all'anima: un aggregato di lievissimi, rotondi, splendenti atomi, che costituisce quel *quid* unico e irrepetibile della personalità umana, e che all'atto della morte si dissolve: mortale, ma insieme immortale, dispersa a formare altri aggregati, altre vite. Alcmeone, fisiologo e medico, dalla pratica della scienza ha imparato che ci sono molte cose che all'uomo non è dato sapere: « Delle cose invisibili, delle cose mortali, gli dèi soli hanno certezza; agli uomini, solo la congettura »;[40] così scriveva agli amici pitagorici Brotino Leone e Batillo, dedicando loro la sua opera *Della Natura*.

MARIA CARDINI TIMPANARO.

NOTA. — Quando già questo articolo era da alcuni mesi consegnato alla Direzione della Rivista, lessi la Memoria su Alcmeone di Luigia Achillea Stella (in *Memorie della R. Accad. Nazionale dei Lincei*, 1939, vol. VIII, fasc. IV), della quale perciò non ho potuto tener conto. Del resto, diverso è stato il metodo seguìto dalla Stella e da me, e diverso il fine; ma ho visto con piacere che quella Memoria e i miei due articoli su vari punti concordano e si completano a vicenda.

---

[40] Diels, *Vors.*, I, 14 B 1.

ORIGINALITÀ ARTISTICA DELL' « HECYRA » DI TERENZIO.

Sarebbe di fondamentale importanza per lo studio dell'arte terenziana poter stabilire con sicurezza se l'*Hecyra* sia una traduzione quasi letterale dell'omonima commedia di Apollodoro di Caristo [1] o se invece in essa Terenzio si sia notevolmente allontanato dal suo originale. L' *Hecyra* infatti presenta sotto certi aspetti una profonda novità, che la distingue dalle altre commedie antiche e che presuppone una caratteristica personalità di poeta. Quindi, se noi potessimo esser certi che tale novità sia da attribuirsi, almeno in parte, a Terenzio, questo ci permetterebbe di giudicare l' intera sua opera sotto una luce nuova, in modo diverso da come è generalmente giudicata, e di conseguenza verrebbe a determinarsi meglio la figura del commediografo latino, figura che, malgrado i molti studi, resta nel suo insieme ancora nebulosa e incerta.

Spero di poter mostrare in un altro articolo quanto vi sia di terenziano nell' *Hecyra*, ma credo che sia prima opportuno cercare di mettere in luce in che cosa consista la sua novità, senza preoccuparci di vedere a quale dei due poeti sia dovuta.

Il valore singolarissimo di questa commedia, che non è stato sinora sufficientemente rilevato, si può scorgere in maniera particolare studiando la struttura dell'*Hecyra* in rapporto a quella degli *'Επιτρέποντες*.

Si sono fatti sì dei confronti fra le due opere, ma considerandone in genere solo la materiale struttura, senza tener conto della loro fondamentale diversità di ispirazione. Questa tendenza a giudicare da un punto di vista identico l' *Hecyra* e gli *'Επιτρέποντες* ha fatto sì che

---

[1] È ormai opinione comune che l' *Hecyra* di Terenzio sia derivata dall' *'Εκυρά* di Apollodoro di Caristo — commedia di cui non ci resta quasi nulla — che a sua volta imitava gli *'Επιτρέποντες* di Menandro. Degli *'Επιτρέποντες* ci è stata restituita buona parte dal papiro Cairense, scoperto nel 1905.

spesso non fosse compreso il valore della commedia latina;[2] ed è naturale, perchè ogni avvicinamento tra l' *Hecyra* e gli *'Επιτρέποντες* deve partire, come da un presupposto essenziale, dalla considerazione della differenza di intenti artistici che vi è tra le due commedie.

---

[2] L' *Hecyra* infatti non è stata in genere considerata molto benevolmente dalla critica, sebbene si sia levata, di tanto in tanto, anche qualche voce in suo favore. Recentemente e tra le più autorevoli quella di Benedetto Croce, nel suo articolo : *Intorno alle commedie di Terenzio* (*La Critica*, VI, 1936, p. 401 sgg.). Un ammiratore entusiasta di questa commedia è Gilbert Norwood (cfr. il capitolo : *The mother-in-law*, p. 85 sgg. del suo libro : *The Art of Terence*, Oxford, 1923). Ma egli ha il torto di fondarsi sul suo giudizio estetico, secondo cui l' *Hecyra* e gli *Adelphoe* sono le più belle commedie di Terenzio, per dimostrare che nell'arte di Terenzio vi è un'evoluzione, cosa che, secondo il Norwood, proverebbe, insieme ad altri elementi, che Terenzio è un poeta originale e non un traduttore. Però egli non considera che per parlare con qualche fondamento di un'evoluzione terenziana bisognerebbe prima di tutto conoscere con sicurezza l'ordine cronologico delle commedie di Terenzio, mentre purtroppo da una tale sicurezza siamo ben lontani. Nei giudizi del Norwood vi è insomma, qui e in altri casi, una certa avventatezza, e questo ha fatto sì che la sua opera, malgrado la notevole finezza che dimostra, sia stata più volte criticata (cfr. a questo proposito particolarmente l'articolo del Flickinger : *On the originality of Terence*, in *Philological Quarterly*, VII, 1928, p. 97 sgg. e la recensione di A. D. Nock, in *The Journal of Roman Studies*, XII, 1922, p. 312 sgg.).

Nessun particolare rilievo è dato all' *Hecyra* dal Leo, nel capitolo su Terenzio della sua *Geschichte der roemischen Literatur*, Berlin, 1913, e dallo Jachmann (*Terentius*, in Pauly-Wissowa, *R. E.*, vol. V A., p. 598 sgg.). Nelle pagine dedicate a Terenzio dell'opera del Sellar, *The Roman poets of the Republic*, questa commedia è completamente trascurata, mentre è giudicata in maniera tutt'altro che benevola nell'articolo di Goffredo Coppola, *Nota su Terenzio interprete di Menandro*, in *Atene e Roma*, 1924, p. 110 sgg.

Il Legrand (*Daos*, Paris, 1910, p. 114 sgg.) e specialmente il Lafaye (*Le modèle de Térence dans l'« Hecyra »*, in *Revue de Philologie*, 40, 1916, p. 18 sgg.), notano le novità dell'*Hecyra*, ma considerano questa novità solo nei suoi aspetti più superficiali (cfr. per esempio l'articolo del Lafaye, a p. 19 : « L'Auteur semble avoir voulu, comme nos romantiques, rajeunir les types traditionnels, en leur prêtant des sentiments contraires à l'idée que l'on s'en faisait généralement »), senza accorgersi che tali aspetti, come si vedrà in seguito, non sono che la conseguenza di una maniera diversa da quella usuale di concepire la situazione, i personaggi della commedia, e infine la commedia stessa. Assai importante è l'articolo del Fossataro : *Gli « 'Επιτρέποντες » di Menandro e l'« Hecyra » di Terenzio* (*Athenaeum*, 1915, p. 305 sgg.), che mette bene in luce alcuni dei pregi dell' *Hecyra*, benchè dia, a parer mio, troppo valore ad alcune differenze di importanza secondaria fra le due commedie.

Non accenno ad altri notevoli studii sull' *Hecyra*, o che l' *Hecyra* in qualche modo interessano, perchè essi saranno citati nel corso del presente articolo.

Di tale differenza ci accorgiamo subito se esaminiamo con un po' di attenzione le due opere.

Il tema che esse svolgono è lo stesso. Un giovane marito non intende più convivere con la moglie, perchè si è accorto che essa ha dato alla luce un bambino, che egli crede non sia suo. Nasce da ciò una situazione molto dolorosa, ma finalmente una cortigiana, amica del giovane, riesce a scoprire e a dimostrare che il bambino è veramente figlio di lui, che aveva fatto violenza, senza riconoscerla, a sua moglie prima di sposarla. In tal modo torna l'accordo tra i due coniugi.

Questo, sfrondato dalle parti proprie dell' *Hecyra* o degli *'Επιτρέποντες*, è l' intreccio delle due commedie, o più esattamente il loro « spunto » ; ed è un intreccio comune, senza nessuna caratteristica singolare ; ma naturalmente non è in esso che risiede il valore artistico, sia dell' *Hecyra* che degli *'Επιτρέποντες*, ma nell'atmosfera poetica che i due poeti intorno a questo tema hanno saputo creare, atmosfera in cui si muovono con perfetta coerenza artistica tutte le figure, e che è tanto diversa nelle due opere (triste, immobile nella commedia latina, varia e fondamentalmente serena nella greca), che ci induce a pensare che l'autore dell' *Hecyra*, con un procedimento assai in uso tra gli artisti antichi (che spesso nelle loro opere più che a raggiungere una originalità assoluta, clamorosa, miravano a svolgere in maniera diversa temi già trattati),[3] sia voluto quasi entrare in gara con Menandro, trovando una tonalità nuova per il motivo già esistente negli *'Επιτρέποντες*. Ammettendo questo vengono a cadere automaticamente molti dei giudizi ingiusti di quei critici, che, partendo da uno stretto confronto fra l' *Hecyra* e gli *'Επιτρέποντες*, giudicano la commedia latina un'opera fallita, perchè in essa non vi sono quelle caratteristiche e quei pregi che degli *'Επιτρέποντες* sono propri.

Un esempio tipico di questo modo di ragionare è costituito dall'articolo dello Stavenhagen : *Menanders « Epitrepontes » und Apollodors « Hecyra »* (*Hermes*, 45, 1910, p. 564 sgg.). Secondo lo Stavenhagen l'autore dell' *Hecyra* avrebbe voluto dare un particolare rilievo, in confronto agli *'Επιτρέποντες*, al conflitto in cui viene a trovarsi il giovane, non intendendo nè riprendere la moglie con sè, nè svelare la nascita del bambino. Questo avrebbe portato automaticamente ad una serie di mutamenti nell'azione e nei caratteri dei singoli personaggi, mutamenti quindi che non sarebbero stati propriamente voluti dall'autore,

---

[3] Per questo procedimento artistico dei poeti antichi cfr. Ettore Bignone, *Teocrito* (Bari, 1934), pp. 185 sgg. e 209 sgg.

ma quasi imposti a lui dalle circostanze. E dopo aver considerato e spiegato una serie di trasformazioni, di cui ognuna è resa necessaria dalla precedente, e a sua volta ne rende necessaria un'altra, lo Stavenhagen conclude: « Il motivo per cui Apollodoro introdusse dei mutamenti non è perchè egli volesse creare dei caratteri contrari a quelli di Menandro, ma egli intese dapprima solo ad un cambiamento dell'azione, che rese necessario poi anche il cambiamento dei caratteri ». Ma un tal modo di considerare un'opera d'arte (che sembra quasi esser scambiata per un giuoco di abilità) è particolarmente inopportuno applicato all' *Hecyra*, che presenta un carattere tanto unitario, ed è non solo animata da un unico motivo poetico, ma dà l'impressione di essere stata concepita nel suo insieme direi quasi di getto.

Per vedere quale sia il vero valore artistico dell'*Hecyra*, esaminiamo i principali cambiamenti dell' *Hecyra* in confronto agli *'Επιτρέποντες*.

Innanzi tutto sarà opportuno fermare l'attenzione su un fatto che credo non sia stato ancora messo sufficientemente in rilievo, cioè che l'azione dell' *Hecyra* presuppone un precedente che negli *'Επιτρέποντες* manca completamente: il grande amore che vi è stato tra il giovane Panfilo e la cortigiana Bacchide.

Panfilo e Bacchide erano da tempo legati da un amore sincero e profondo, ma il padre del giovane lo ha costretto a sposare una fanciulla da lui scelta, Filomena. Panfilo ha ceduto solo dopo molte opposizioni e con grandissimo dolore, però anche dopo il matrimonio trascura la moglie, e continua a frequentare Bacchide.

Questa, per il dolore del matrimonio di Panfilo, è divenuta « maligna et procax », di modo che il giovane, facendo il confronto fra lei e la moglie dolce e remissiva, ha cominciato ad amare quest'ultima e non si è curato più di Bacchide. Intanto egli deve fare un viaggio a causa di un'eredità, e durante la sua assenza Filomena lascia la casa dei suoceri per tornare dai suoi genitori, adducendo a pretesto una malattia, ma tutti pensano che la vera causa della sua decisione sia un disaccordo tra lei e la suocera Sostrata.

Questi precedenti formano da soli quasi uno dei soliti intrecci delle commedie della *νέα*, ma di una commedia finita al contrario di come le commedie generalmente finiscono; non è stato cioè il giovane ad avere ragione sul « senex », ma il « senex » che ha costretto il figlio a rinunciare al suo amore. Dal profondo affetto che vi è stato fra loro, Panfilo e Bacchide, le due figure principali della commedia, ricevono, come vedremo, una fisionomia nuova, una nuova ricchezza di vita interiore.

Un altro elemento che ha portato conseguenze notevoli nell' *Hecyra* (molto più importanti che in qualsiasi altra opera di Terenzio) è la mancanza del prologo narrativo. I precedenti dell'azione, nelle commedie in cui un prologo di tal genere esiste, vengono narrati in esso o da un dio, o da un personaggio completamente al corrente della situazione. Siccome nell'*Hecyra* il prologo narrativo manca, questi precedenti vengono esposti all'inizio della commedia da Parmenone, schiavo di Panfilo. Ma, oltre a questi, vi sono altri fatti (cioè che Filomena sta per dare alla luce un bambino, e che questo bambino, contrariamente a quanto essa pensa, è figlio di Panfilo) che Parmenone ignora; quindi su essi rimane all'oscuro anche il lettore o lo spettatore della commedia.

Sulla funzione del prologo narrativo, in un suo bell'articolo appunto sull' *Hecyra*, fa delle osservazioni generali Wolfgang Schadewaldt;[4] egli nota come sia in genere diverso lo stato d'animo dello spettatore di fronte a un dramma la cui trama è narrata in un tale prologo, e di fronte a un dramma in cui l'esposizione avviene naturalmente, nel corso dell'azione; in tal caso, infatti, si forma un più intimo legame tra lo spettatore e la scena. Riguardo all' *Hecyra* poi lo Schadewaldt mostra il significato particolare che alcune scene, appunto per la mancanza di un prologo narrativo, assumono. Ma egli non osserva la particolare importanza che la soppressione del racconto del prologo ha nell' *Hecyra*, perchè, non tenendo egli conto della atmosfera volutamente triste e in certi tratti quasi angosciosa della commedia, non si accorge che l'aver contribuito alla formazione di questa atmosfera è la conseguenza più importante della soppressione del prologo, come si vede facilmente studiando da questo punto di vista lo svolgimento dell' *Hecyra*.

L'artistica tonalità di malinconia, che concentra massimamente l'attenzione dello spettatore sull' intimo dramma dei personaggi, tonalità che è la caratteristica, non rilevata sinora, credo, e più originale di tutta la commedia, risulta, d'altra parte, anche da un altro elemento. L' *Hecyra* cioè è l'unica tra le commedie di Terenzio che non sia « duplex », in essa cioè non vi è oltre la coppia Panfilo-Filomena un'altra coppia di innamorati, le cui avventure rendano l'opera più varia. Così l'attenzione di chi legge o ascolta la commedia si concentra interamente sulle figure di Panfilo e Filomena. E malgrado che Filomena non appaia mai in scena, è veramente lei che domina tutta l' *Hecyra*.

---

[4] W. Schadewaldt, *Bemerkungen zur « Hecyra » des Terenz*, in *Hermes*, 66, 1931, p. 1 sgg.

Questo fu compreso tanto poco, che René Pichon,[5] pur notando opportunamente e con molta finezza la modernità dell' *Hecyra*, osserva però che «un auteur contemporain y ferait beaucoup de changements; le rôle de la jeune femme qui reste dans les coulisses deviendrait un des éléments essentiels de la pièce». Ma il Pichon non si accorge che anche nell' *Hecyra* Filomena è uno degli elementi essenziali della commedia. Filomena infatti vive continuamente nel pensiero di tutti i personaggi, di Panfilo che l'ama e che vuole evitare intorno a lei lo scandalo; di Lachete e di Sostrata, i suoceri, che invano cercano di scoprire il motivo del suo contegno; di Fidippo e di Mirrina, i genitori, che si affannano per cercare di evitarle ogni dolore.

Sin da principio, infatti, la giovane donna ci è presentata con molta vivezza artistica da Parmenone, che narra, come si è visto, del suo misterioso allontanamento dalla casa dei suoceri durante l'assenza del marito. Filomena, pur lontana, domina dunque, su tutta la commedia, anzi vi domina proprio perchè è lontana. La sua figura ha, direi, un fascino speciale, perchè è come circondata da un alone di dolore un po' misterioso, che dileguerebbe se Filomena, invece di essere intraveduta solo attraverso le parole degli altri personaggi, si vedesse agire, si udisse parlare. A non far apparire in scena la giovane violata l'autore dell' *Hecyra* fu molto probabilmente spinto dalla generale consuetudine della *νέα* — consuetudine a cui del resto (unico caso fra quanto ci resta della *νέα* e della palliata) Menandro, proprio negli *'Επιτρέποντες*, non si era attenuto, perchè Panfila, il personaggio corrispondente a Filomena, appariva — ma in ogni modo egli, da vero artista, ha saputo trarre dalla limitazione impostagli dall'uso comune, un fine partito poetico. Ora, per tornare all'eliminazione del prologo narrativo, la formazione della particolare fisionomia del personaggio di Filomena è resa appunto possibile da tale eliminazione, poichè, se si sapesse da un prologo della prossima nascita del bambino (anche ignorando magari che il bambino è figlio di Panfilo), non si troverebbe nulla di strano nell'allontanamento di Filomena dalla casa dei suoceri; non avrebbe più ragione di essere, o almeno non farebbe più nessuna impressione sul pubblico, il racconto un po' misterioso di Parmenone, e in genere l'attenzione non si fermerebbe con tanto interesse sulla figura della donna, come nell'*Hecyra* avviene. D'altra parte, come Filomena, anche i personaggi che appaiono nelle scene seguenti sembrano oppressi da una sventura che ha in sè qualcosa di strano, di misterioso. Nei primi due atti Panfilo non appare,

[5] René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, p. 78.

ma da Parmenone e da Lachete [6] si sa del suo amore per Filomena; così si forma in chi legge o ascolta come un senso di attesa, oltre che di scoprire il mistero della partenza di Filomena, di vedere come Panfilo sopporterà il dolore dell'allontanamento della moglie. Nel terz'atto finalmente questa doppia curiosità è sodisfatta; infatti, dopo che Panfilo ha espresso nelle prime due scene la sua disperazione, nella terza si sa della nascita del bambino, nascita che spiega lo strano contegno di Filomena. Ma non per questo la situazione è più chiara, anzi poichè non si sa che il bambino nato a Filomena è figlio di Panfilo, sembra che non possa esserci soluzione alcuna. E sino all'ultima scena continua l' inutile affannarsi dei personaggi per vincere la fatalità di dolore che sembra sovrastarli inesorabilmente.

Nulla di simile avviene negli *'Επιτρέποντες*. Intanto, molto probabilmente esisteva in questa commedia un prologo narrativo,[7] che spiegava il mistero della nascita del bambino, mostrando così chiaramente la possibilità di una soluzione lieta. Ma anche se tale prologo non fosse esistito, la situazione non si sarebbe presentata dolorosa come nell' *Hecyra*. Infatti, prima ancora che si venga a sapere che un bambino è nato alla moglie di Carisio, si scopre che un bambino è nato a Carisio stesso. Ora, per gli spettatori che conoscevano un po' l'abituale svolgimento delle commedie della *νέα*, era facile supporre che il figlio di Carisio e quello della moglie di lui dovevano essere una sola persona. Del resto, lo stesso intimo conflitto di Carisio, quando viene a scoprire di aver commesso quel fallo medesimo per cui a torto ha accusata la moglie e se ne è allontanato — conflitto che fu considerato da alcuni la parte più interessante della commedia — fa pensare che il giovane non potrà in alcun modo esser severo con la moglie. Negli *'Επιτρέποντες* l'atmosfera cupa e in certi tratti opprimente dell' *Hecyra* manca perciò del tutto. Non che gli *'Επιτρέποντες* siano una commedia allegra, nel senso più comune della parola; chè anzi la stessa situazione dell'*Hecyra* è considerata, per certi rispetti, con una serietà e con una profondità maggiore. Così alcune delle figure, specialmente Carisio, ma anche altre, come Davo e Sirisco per esempio, sono studiate con occhio attento, con una pensosità che nell' *Hecyra* manca. Ma Menandro, con una serenità veramente attica, ama evitare la rappresentazione troppo commossa del dolore, considerandolo sempre con un atteggiamento ogget-

---

[6] *Hecyra*, vv. 160-175, 260 sgg.

[7] Tale è l'opinione di molti dei filologi, cfr. particolarmente Schadewaldt, art. cit.; Wilamowitz, *Das Schiedsgericht*, introduzione.

tivo, senza parteciparvi intimamente. E in alcune scene della commedia, nel modo con cui sono rappresentati parecchi dei suoi personaggi, si intravede come un sorriso, benevolo sì, ma non scevro da un po' di superiorità. Non vi è mai negli *'Επιτρέποντες*, e in quello che ci resta di Menandro in genere, quella partecipazione così intima, e in certi tratti commossa, del poeta al dramma d'anima dei suoi personaggi, che è vivissima nell' *Hecyra*. A questo proposito è opportuno osservare che vi è in questa commedia, come in tutte le altre opere di Terenzio, la tendenza a eliminare ogni elemento che, facendo sentire allo spettatore che quello che avviene sulla scena è solo finzione, valga a interrompere la partecipazione del pubblico alle vicende della scena.

Ritornando all'osservazione già fatta, credo dunque che anche la soppressione del prologo narrativo sia una manifestazione di questa tendenza (di cui varii aspetti sono opportunamente rilevati da N. Terzaghi),[8] e alla quale forse si deve pure collegare un sottile artifizio artistico, usato da Terenzio nell'ultima scena e di cui, mi sembra, non si è visto bene il valore. In quest'ultima scena dell' *Hecyra* Bacchide (la quale, per mezzo di un anello a lei donato da Panfilo, ha scoperto che il bambino nato a Filomena è figlio di lui), rivela al giovane la sua scoperta, che, eliminando ogni malinteso tra lui e la moglie, risolve la situazione.

Ci si aspetterebbe dunque che, come accade generalmente nelle commedie di questo periodo, tutti venissero a conoscere la lieta notizia. Invece non è così, perchè, dice Panfilo : [9]

> placet non fieri hoc itidem ut in comoediis
> omnia omnes ubi resciscunt.

Questi versi, secondo il Terzaghi, sarebbero l'unico esempio in tutto il teatro di Terenzio di quelle allusioni, fatte dagli attori stessi, agli artifizi della scena, allusioni che si trovano più volte in Plauto, e che fanno subito sentire al pubblico la scena come finzione e gli impediscono di immedesimarsi nel mondo fantastico dell'autore. Le parole di Panfilo sarebbero cioè come uno scherzo sulle convenzionalità della commedia, e con esse si distruggerebbe così nello spettatore quell' illusione di verità, che la commedia aveva sino a quel tratto perfettamente conservata.

Ma mi pare molto strano e francamente molto difficile che questo

---

[8] N. Terzaghi, *Plauto, Terenzio e il pubblico*; in *Atti della Società Italiana per il progresso delle Scienze*, 1923.

[9] *Hecyra*, vv. 866-867.

caso, unico in Terenzio, avvenga proprio alla fine di un'opera, in cui l'autore, come abbiamo visto, si è sforzato di creare a poco a poco una così artistica atmosfera di partecipazione fra pubblico e scena. Anzi le parole di Panfilo debbono, secondo me, essere interpretate in modo opposto da come le interpreta il Terzaghi. Probabilmente cioè l'autore dell' *Hecyra* non solo non ha voluto rompere con esse l' illusione scenica, ma anzi ha inteso di rafforzarla, cercando quasi di far dimenticare completamente che esse appartengono appunto ad una commedia, sforzandosi di far sentire l' *Hecyra* come qualcosa di diverso da tutte le altre commedie, come qualcosa di vissuto, di nuovo.

Del resto, comunque si voglia intendere il verso in questione, si voglia dare o no ad esso il particolare valore che ho cercato di mettere in luce, è in ogni modo molto significativo il fatto che a quel senso di sollievo che pervade l'ultima scena della commedia non partecipino che Panfilo e Bacchide, e che la conclusione dell'*Hecyra*, invece di rappresentarci, come avviene in tutte le altre commedie di Terenzio, il tripudio di tutti i personaggi, resti così raccolta. Infatti, dato quel senso d' intimità spirituale che ha regnato in tutta l'opera, il riconoscimento, che risolve al solito la situazione, sembra essere quasi un'aggiunta non una parte essenziale dell'opera. Mentre non sapremmo assolutamente immaginarci molte delle commedie della *νέα* o della palliata senza il riconoscimento finale, perchè in esse tutto lo svolgimento è quasi solo una preparazione alla soluzione lieta, se tale riconoscimento invece togliessimo all' *Hecyra*, l' intreccio sarebbe sì spezzato e irrimediabilmente, perchè sarebbe rotto l'unico filo dell'azione, ma l' interesse, soprattutto per un lettore moderno, sarebbe intatto, se non addirittura maggiore. Questo perchè gli ostacoli, che si oppongono alla felicità dei protagonisti, non hanno nell' *Hecyra*, come in altre commedie, solo la funzione di dar luogo a sviluppi comici, di mostrarci l'abilità di uno schiavo, o, nel migliore dei casi, di essere il canovaccio di cui l'autore si serve per delineare qualche carattere ; qui l'affannarsi dei personaggi, che è divenuto una pena continua, quasi un' oppressione, che sembra non debba aver mai fine, non è più un motivo convenzionale, ma ha assunto un suo valore artistico particolare, è divenuto (come in alcune opere moderne) il vero centro poetico dell'opera. Di modo che, quando si giunge alla soluzione, sorge come un istintivo senso di sorpresa, e si desidererebbe quasi che il poeta non avesse a un tratto rinunciato a quella tonalità di tristezza che ha regnato su tutta l'opera, che non avesse spezzato, distrutto quel senso di irrimediabile, direi quasi di infinito, che il dolore dei personaggi aveva assunto.

Ma una commedia senza una soluzione lieta non sarebbe stata assolutamente ammessa nella concezione del tempo; però, con vivo senso di modernità, l'autore dell' *Hecyra*, pur adattandosi alla concezione del suo pubblico, ha rinunciato a darci in fine il solito quadro di felicità generale, evidentemente perchè non risaltasse come una luce troppo viva sull'atmosfera dell' intera opera, ma ha concluso la sua commedia con la scena tra Panfilo e Bacchide, scena di gioia grande e vera, ma pur velata, in qualche modo, di una sottile, profonda tristezza.

Del resto, anche se in un primo momento la conclusione dell' *Hecyra* ci turba, e preferiremmo quasi farne a meno, quest'ultima scena fa ben presto perdonare la sua esistenza, non solo perchè, a differenza di molte scene conclusive di altre commedie — che servono semplicemente a regolare la situazione e non hanno nessun particolare valore artistico — essa è, come vedremo, bellissima, ma anche perchè in essa viene mirabilmente conclusa la presentazione della figura di Bacchide, una delle più significative in tutto il teatro terenziano.

Bacchide, l'etera, ha dato prova di una bontà e di una generosità che il giovane, dopo il contegno ostile che essa ha tenuto verso di lui negli ultimi tempi, non avrebbe mai sospettato. Panfilo così ritrova qui la sua Bacchide, la creatura buona e dolce che aveva sinceramente amato, non più aspra ed esigente quale essa era divenuta in seguito.

Dal canto suo Bacchide, placata dal tempo e resa forse ancor più umana dalla constatazione della propria bontà, guarda ormai Panfilo senza più risentimento, ma sempre con tanto amore. Benedetto Croce nell'articolo citato, in cui mette bene in rilievo l'umanità della figura di Bacchide, accennando a quest'ultima scena, osserva che qui l'affetto di Panfilo e di Bacchide è «ravvivato e insieme purificato in uno di nuova qualità e sapore e le parole che ora si scambiano sono non dei due amanti di una volta, ma di due esseri che sono stati trasportati a un altro piano».[10] E questo è sostanzialmente vero, perchè Panfilo, pur avendo per Bacchide grande affetto e profonda gratitudine, preso ormai dal suo nuovo amore per Filomena, naturalmente non l'ama più nello stesso modo di prima. E anche l'amore di Bacchide ha perso la sua violenza un po' egoistica. Ma, da quanto abbiamo osservato sopra, si comprende, che non è a questo cambiamento avvenuto nei sentimenti di Panfilo e di Bacchide che l'autore dell' *Hecyra* ha voluto dar particolare rilievo, ma al contrario, al fatto che i due giovani, dopo essersi come perduti nel periodo immediatamente seguente al matri-

[10] Benedetto Croce, art. cit., p. 415.

monio di Panfilo, nel momento appunto in cui rinunciano definitivamente al loro amore si ritrovano e non su « un altro piano », ma proprio quali erano prima, quali non speravano più di ritrovarsi. Così da questo incontro inaspettato nasce quella compiacenza, un po' nostalgica, di abbandonarsi ai ricordi, ai confronti col passato, che si rivela nelle loro parole:

PANFILO *Antiquamque* adeo tuam venustatem obtines
ut voluptati obitu' sermo adventu' tuo' quocumque adveneris
semper siet.

BACCHIDE At tu ecastor morem antiquom atque ingenium [obtines
ut unus hominum homo te vivat numquam quisquam blandior.

Si sente in questi versi un sottile velo di rimpianto, che assume nei due giovani una forma diversa, ma che esiste innegabilmente in tutti e due. Questo sentimento è, anche se contenuto, vero e proprio rimpianto in Bacchide, che ha ancora tanto affetto per il giovane da dirgli esplicitamente che per lei egli è sempre il più caro fra gli uomini. In Panfilo potremmo dire che è una sensazione più complessa. Nel momento in cui finalmente raggiunge la pace e la felicità non può dolersi che la sua relazione con Bacchide sia finita, ma vi è in lui il ricordo commosso del suo amore passato, vi è quella leggerissima punta di nostalgia, che si può provare anche nei momenti di più vera e più completa felicità. A questo sentimento è unito un certo pudore di manifestare troppo apertamente la sua gioia, che è poi indizio del suo amore per un'altra donna, gioia che si sente benissimo, ma non è mai esplicitamente espressa nelle parole del giovane a Bacchide. Inoltre vi è in lui un certo imbarazzo; egli evidentemente si rende conto che il suo modo di agire verso Bacchide non è stato dei più corretti, e, di conseguenza, si meraviglia della generosità di lei, come si vede nella sua esclamazione tanto spontanea, tanto naturale, che segue alle parole di lode e di affetto di Bacchide: « Proprio tu Bacchide puoi dirmi questo? ».[11]

Nell'ultima scena dell' *Hecyra* si ha una delle migliori espressioni di quell'arte di sfumature, che è caratteristica di molte delle parti migliori della *νέα* in genere, e delle commedie di Terenzio in particolare. È una scena costruita con tocchi tanto leggeri che è quasi impossibile parlarne senza calcar troppo la mano, senza accentuarne eccessivamente e travisarne qualche tratto, senza sciuparne, insomma, la finezza. Il velo di nostalgia sulla grande gioia di Panfilo, il sottile rimpianto di Bacchide, la diversità dello stato d'animo dei due giovani, la com-

[11] *Hecyra*, v. 862.

plessità dei loro sentimenti sono sfumature talmente delicate, che sfuggono a chi legge questi versi separatamente dal resto della commedia; ma un lettore attento che giunga a questa scena dopo aver « sentita » l' intera opera non può non restare colpito dalla ricchezza di toni, dalla misura, dalla finezza degli ultimi versi dell' *Hecyra*.[12]

Parlando di quest'ultima scena si è visto anche qualche aspetto del carattere di Bacchide. Converrà ora esaminare nel suo insieme questa figura, che, malgrado appaia in scena solo nell'ultimo atto, è quella più attentamente e profondamente studiata in tutta la commedia.

Al solito Bacchide viene spesso paragonata al personaggio corrispondente degli *'Επιτρέποντες*, Abrotono, e questo confronto è molte volte ingiusto, e tutto a danno della creatura terenziana. Ora, non che sia inopportuno considerare l'una accanto all'altra le due figure, chè anzi questo avvicinamento può molto aiutarci a valutare giustamente tanto l'arte dell' *Hecyra* quanto quella degli *'Επιτρέποντες*, ma nel fare un tale avvicinamento dobbiamo sempre ricordarci come Bacchide non sia e non voglia essere una ripetizione di Abrotono.

Abrotono è figura di una grazia inarrivabile, di un' immediatezza e di una vita veramente sorprendenti, anche alla lettura. Nicola Festa [13] opportunamente osservava che ella, come si vede da alcuni passi degli *'Επιτρέποντες*,[14] deve essere stata immaginata da Menandro molto gio-

---

[12] Del resto una buona recitazione probabilmente poteva mettere in rilievo alcuni tratti che alla lettura passano facilmente inosservati. Vorrei anche fare un'altra osservazione. Essendo l' *Hecyra* l'unica commedia terenziana che non abbia un doppio intreccio, si è voluto da alcuni trovare il parallelismo tanto caro a Terenzio nelle due coppie dei genitori : Sostrata-Lachete e Mirrina-Fidippo. Ma questa è un'analogia soltanto apparente ; piuttosto alle due donne amate delle altre commedie possono corrispondere nell' *Hecyra* Filomena e Bacchide ; quindi si potrebbe parlare di parallelismo tra i due amori di Panfilo, quello antico per Bacchide e quello nuovo per Filomena. E questa scena finale, che ha proprio la funzione di dare una conclusione alla relazione fra Panfilo e Bacchide (mentre a chiarire la situazione di Panfilo e Filomena si è pensato nelle scene precedenti), come alla fine delle altre commedie si regolano in genere i rapporti amorosi di ambedue le coppie, potrebbe comprovare tale ipotesi. In ogni modo questa non è che una supposizione ; ciò che interessa è piuttosto osservare l' importanza che l'autore dell' *Hecyra* ha dato all'amore tra Panfilo e Bacchide — tanto da concludere con esso la commedia — elemento che negli *'Επιτρέποντες* mancava.

[13] N. Festa, *Su « i leticanti » di Menandro*, II. *Abrotono*, in *Dioniso*, 1939, vol. XVII, n. 45, p. 196 sgg.

[14] v. 340 : *τὸ γύναιον* ; v. 515 : *ἑταιρίδιον* ; fr. 1 = 600 *κ* : *'Αβροτόνιον* (corr. Meineke).

vane e piccolina. A me sembra che, come il suo aspetto esteriore, così anche tutta la sua figura abbia qualcosa di infantile, pur nell'abilità e nell' intelligenza che dimostra. Per esempio, quando si dispera per il modo con cui Carisio la tratta,[15] il suo pianto è proprio un pianto di bambina impermalita, un pianto che non nasce da un grande dolore (come del resto è logico, conoscendo essa solo da tre giorni Carisio); tant' è vero che ben presto è distratta, tutt'orecchi per quello che accade intorno a lei. Interviene infatti nel dialogo tra Sirisco e Onesimo, mostrando di essere al corrente della situazione, e quindi di aver ascoltato già da tempo le loro parole. E proprio in questo passare dalla tristezza alla serenità, in questo scherzare di luci e di ombre, sta la grazia della figura di Abrotono; poichè nel suo carattere si alternano e coesistono aspetti diversi (per esempio la sua bontà disinteressata e la sua interessata furbizia; la spontanea, femminile pietà per il piccolino, e la prontezza con cui pensa di trarre, con femminilissima abilità, dal rinvenimento del bimbo un profitto), aspetti di cui anzi alcuni possono sembrare opposti l'uno all'altro, ma che, invece, tratteggiati come sono con perfetto senso della misura, mirabilmente a vicenda si completano.

Talvolta si è cercato di mettere in ombra il fatto che Abrotono (anche se prova un sincero desiderio di far del bene) agisce in fondo con la speranza di ottenere la libertà, come per paura che questo diminuisse la sua bontà, sciupasse la sua figura. Ma, io credo, la sciuperebbe invece ogni idealizzazione, perchè ne guasterebbe l'attico perfetto equilibrio.

Queste osservazioni su Abrotono ci aiutano a comprendere, per contrasto, quale sia l'originalità e il valore della figura di Bacchide nell' *Hecyra*.

Nel modo con cui Abrotono è presentata vi è come un sorriso tra malizioso e ammirativo, la figura di Bacchide invece nel suo disinteresse, nella sua rinunzia, nel suo amore sfortunato è di una tonalità fondamentalmente melanconica. Bacchide, che amava sinceramente Panfilo, ha molto sofferto quando egli si è unito a un'altra donna; essa allora ha cercato di dimostrargli il suo dolore e forse ha anche creduto di potersi a suo modo vendicare, divenendo aspra e dura verso di lui. Ma il suo affetto, più grande di quanto ella stessa non credesse, le ha impedito di essergli veramente ostile; desiderava di far del male a Panfilo, e gode invece quando può rendergli la felicità, pensava di

[15] *Ἐπιτρέποντες*, v. 215 sgg., ediz. Koerte.

poterlo maltrattare, credendo ormai di non amarlo più, di odiarlo forse, e invece si è dovuta convincere che per lei egli è sempre il più caro tra gli uomini. E lo dice proprio nel momento in cui rinuncia definitivamente a lui; confessa questo suo affetto naturalmente, senza drammatizzare, senza sfoghi lirici, da donna semplice quale è.

Si è fra l'altro criticata la figura di Bacchide, perchè, secondo alcuni commentatori,[16] il contegno ostile che Bacchide ha tenuto verso Panfilo dopo il matrimonio di lui non concorda con la bontà e la nobiltà di cui essa dà prova alla fine della commedia. Ma non so come si possa immaginare una donna (e tanto meno una donna della condizione di Bacchide) che, abbandonata dopo promesse di fedeltà eterna dall'uomo amato, non mostri verso di lui alcun risentimento, e accetti la cosa come la più naturale del mondo. La condotta di Bacchide è invece coerente ed umanissima. Bacchide è la più viva figura di donna « amante » in tutto il teatro terenziano, e in un certo senso anche l'unica. In genere infatti le giovani innamorate non appaiono neppure in scena, e solo raramente, come Glicerio, nell'*Andria*, ci vengono presentate con evidenza dalle parole degli altri personaggi. Solo Taide dell'*Eunuco* può essere avvicinata a Bacchide, ma è figura ben diversa, direi più menandrea e più greca. È, sì, innamorata, ma è superiore al suo amore; non ne è dominata, lo domina; tanto che nell' insieme di questa figura i suoi sentimenti per Fedria passano come in secondo piano, e noi siamo interamente presi (come avviene per la figura di Abrotono degli *'Επιτρέποντες*, a cui per molti aspetti Taide è ben più vicina di Bacchide) dalla sua vivacità, dalla sua intelligenza, dalla sua energia. Ben diversa è invece l' intensità di passione di Bacchide, passione che ci è rappresentata con una profondità nuova nei suoi diversi aspetti, quando Bacchide è riamata e felice, quando soffre profondamente dopo l'abbandono; e infine quando il suo amore per Panfilo, superato ogni motivo egoistico, la porta a gioire della gioia di lui anche attraverso il suo stesso sacrificio.

Questo studio è condotto con arte finissima, non ha mai alcuna accentuazione esagerata, e Bacchide, malgrado il suo amore doloroso, malgrado la nobiltà del suo animo (nobiltà tanto più singolare in una etera)[17] resta sempre una creatura semplice ed umanissima, con le sue debolezze e i suoi difetti.

---

[16] Stavenhagen, art. cit.; Legrand, op. cit., p. 115.

[17] L'etere infatti non erano di solito, rappresentate molto benevolmente nella commedia greca; cfr. su ciò Ettore Bignone, *L'epigramma greco*, p. 144 sgg.

Nel rappresentare in una parte di tanto rilievo il personaggio della buona cortigiana sarebbe stato estremamente facile cadere in un' idealizzazione astratta, ma questo non è avvenuto per Bacchide. Questa figura conserva un senso di vita reale, che si manifesta in alcune sfumature del suo carattere — talvolta mal comprese e criticate — meno nobili, ma umanissime.

Prima tra queste il suo femmineo bisogno di ammirarsi, che appare nei confronti che tanto volentieri ella fa tra se stessa e le altre della sua condizione:

> Faciam, quod pol, si esset *alia ex hoc quaestu*, haud faceret, scio,[18]

dice a Lachete che l' invita ad andare a spiegare a sua moglie e a sua figlia come non vi sia alcun rapporto tra lei e Panfilo; e a Fidippo, il padre di Filomena, che ha messo in dubbio, in maniera alquanto brusca, la sincerità delle sue affermazioni, risponde con un bello slancio:

> Ancillas dedo, quolubet cruciatu per me exquire.
> Haec res hic agitur: Pamphilo me facere ut redeat uxor
> oportet: quod si perficio, non paenitet me famae,
> solam fecisse id quod *aliae meretrices* facere fugitant.[19]

Ma la compiacenza che prova nel sentirsi così buona appare soprattutto nel suo monologo;[20] tanto che vien fatto di pensare che i versi di questo monologo, in cui Bacchide ci appare così umana nelle sue piccole debolezze, siano stati inseriti tra il suo dialogo con Lachete e quello con Panfilo, scene in cui ella mostra sentimenti tanto elevati, proprio per interrompere l' impressione che questi sentimenti ci fanno.

Questo carattere di fine e delicata umanità, che il poeta delinea così artisticamente, senza appesantirne mai i tratti, è stato forse fra le cause che non hanno permesso ad alcuni critici di vedere la figura di Bacchide nel suo vero valore, perchè hanno fatto sì che essi non avvertissero la profondità dei sentimenti di lei, il valore del suo sacrificio.

Accanto alla figura di Bacchide quella di Panfilo può apparire meno viva e interessante. Panfilo non è un giovane di carattere molto fermo: per ubbidire al padre abbandona Bacchide, a cui pure aveva giurato amore eterno; non solo, ma basta che Bacchide mostri il suo dolore e la sua ira (ed è ben naturale!), perchè egli perda ogni affetto per lei, e si innamori della moglie, prima tanto trascurata e sprezzata.

---

[18] *Hecyra*, v. 756.
[19] *Hecyra*, vv. 773-776.
[20] *Hecyra*, vv. 816-840.

Tutto ciò nei precedenti dell'azione ; ma egualmente da esitazioni e incertezze è caratterizzato il contegno del giovane durante la commedia,[21] esitazioni e incertezze giustificate per buona parte dalla triste situazione in cui egli viene a trovarsi. Non appena è riuscito a superare una grave crisi, l'amore per Bacchide, non appena ha intravisto un avvenire di tranquilla felicità accanto alla sua donna, è dovuto partire, e durante tutto il viaggio ha sognato il momento in cui sarebbe tornato : « Hacin causa ego eram tanto opere cupidu' redeundi domum ! »,[22] sono tra le prime parole che egli pronuncia. Ma al suo ritorno trova invece la felicità, che aveva sperato, spezzata, egli crede, per sempre. Non solo, ma deve lottare (e lo fa con coraggio) [23] per non divulgare lo scandalo intorno alla moglie, per difendere la madre ingiustamente accusata.

Da questa situazione dolorosa sorge quel senso di desolata stanchezza che caratterizza la figura del giovane durante tutta la commedia. Egli infatti ci appare sempre in attitudine di tristezza profonda. Così ci è presentato, prima della sua venuta sulla scena, da Parmenone, quando narra del grande amore di lui per Bacchide e del dolore che gli è costato lasciarla. Egli soffrì tanto :

ut ipsam Bacchidem
si adesset, credo ibi eiu' commiseresceret.
ubiquomque datum erat spatium solitudinis,
ut conloqui mecum una posset : « Parmeno,
perii, qui ego egi ! in quod me conieci malum !
non potero ferre hoc, Parmeno ; perii miser ! ».[24]

Ugualmente Lachete, il padre, ci dà, in poche parole, una chiara idea del dolore che Panfilo proverà, se al ritorno non troverà Filomena nella sua casa :

quem ego intellexi illam haud minus quam se ipsum magni facere.[25]

Piene di dolore e di stanchezza sono le parole del giovane quando appare in scena,[26] e non ha ancora scoperto la nascita del bambino. Ed anche in seguito, appena si trova solo, egli manifesta la sua pena.

Il personaggio di Panfilo, nella sua continua attitudine dolorosa,

---

21 Cfr. Schadewaldt, art. cit.
22 *Hecyra*, v. 283.
23 *Hecyra*, atto III, scene 2ª, 4ª, 5ª ; atto IV, scene 2ª, 3ª, 4ª.
24 *Hecyra*, vv. 128-133.
25 *Hecyra*, v. 260.
26 *Hecyra*, atto III, scena 1ª.

non è una di quelle figure varie, multiformi, studiate con una cura che potremmo dire anatomica, quali troviamo in Menandro, o in altre commedie di Terenzio, o quale Bacchide nella stessa *Hecyra*. Ma l'unico aspetto che questa figura presenta non significa che essa sia stata ritratta in fretta, senza attenzione, senza profondità; chè anzi anche il carattere di Panfilo rivela una grande finezza di indagine psicologica; e basterebbe a dimostrarlo il contegno del giovane nell'ultima scena, che ho già cercato di mettere in rilievo. Del resto la sua figura così tormentata, con quel suo carattere di indecisione, di incertezza, con quella sua voluttà di piangere — pur non essendo in fondo che una variazione del solito tipo dell' innamorato infelice — presenta una profondità nuova, una complessità spirituale di singolare modernità. Ma la profondità di Panfilo non viene mai drammatizzata, la complessità del suo spirito non si concreta mai in aspetti netti, distinti, conserva invece sempre un che di incerto, di indeciso; si fonde insomma anche essa in quell'unica tonalità di stanchezza melanconica, e si armonizza bene con l'atmosfera generale della commedia, tanto bene che potremmo dire che la figura di Panfilo non vuole essere considerata per se stessa, come creazione in sè completa, ma che piuttosto il suo vero significato, il suo valore, è di essere uno degli elementi che questa atmosfera servono a formare.

Del resto qualcosa di simile si può forse ripetere, eccettuando Bacchide, per tutti gli altri personaggi dell' *Hecyra*. Nell' *Hecyra* non vi è più quella varietà di figure che caratterizzava gli *'Επιτρέποντες*. Dal confronto delle figure delle due commedie vediamo che l'autore dell' *Hecyra* ha specialmente eliminato o modificato quei personaggi che in Menandro avevano anche o soprattutto un valore comico (come Davo, Sirisco e il cuoco) o servivano a distrarre l'attenzione dalla coppia Carisio-Panfila (come Cherestrato). D'altra parte troviamo nell' *Hecyra* altri personaggi, cioè il padre e la madre del giovane, Lachete e Sostrata, e la madre della sposa, Mirrina, che negli *'Επιτρέποντες* mancavano; mentre Fidippo è ben diverso dal suo corrispondente, Smicrine, e francamente meno interessante di lui. Ma essi non rendono l'azione più viva e più varia, come avviene negli *'Επιτρέποντες*, con la molteplicità delle loro figure, perchè sono tutti l'espressione di un unico motivo, il continuo affannarsi, anche a costo del loro sacrificio, per ottenere la felicità dei figli, felicità che invece sembra sempre più irraggiungibile.

Nel comportamento di una qualsiasi di queste figure, come in tutti e quattro i personaggi considerati nel loro insieme, vi è evidentemente

una certa monotonia, ma tale monotonia ha il suo valore artistico. Si potrebbe dire che essa è un po' come la ripetizione insistente di una stessa nota o di uno stesso accordo in alcune composizioni musicali; ripetizione che dà bene il senso di una desolazione, di una tristezza infinita.

Tale è l' impressione comune che queste figure producono, tale è la loro funzione se considerate nel quadro generale della commedia; tuttavia se le osserviamo una per una un po' attentamente, ci accorgiamo subito che esse sono delineate con una grande diversità di sfumature. Mirrina è molto simile a Sostrata, Fidippo a Lachete, ma nessuna di queste figure può essere in alcun modo considerata una ripetizione dell'altra, perchè tutte hanno una loro personalità, anche quelle viste un po' di scorcio come Mirrina, che pure è rappresentata con tanta vivezza, umile ed energica, rassegnata e coraggiosa ad un tempo nel suo grande dolore. Meno risalto delle altre ha la figura di Fidippo, che ha risentito forse del personaggio corrispondente degli *'Επιτρέποντες*, Smicrine, e sebbene abbia perso quasi tutti i lineamenti di lui (meno una sottilissima punta di ironia con cui in qualche tratto è rappresentato) non ha acquistato una ben definita fisionomia nuova.

Quanto a Sostrata, [27] essa è una delle più care figure del teatro terenziano. È donna di una semplicità grande e di una bontà ancora maggiore. Quando Filomena adduce a motivo per non tornare alla casa dei suoceri una malattia, mentre tutti capiscono che questo è un pretesto, e pensano che la vera causa della determinazione della donna sia l'odio verso la suocera, Sostrata sola crede al « morbus », [28] perchè è

---

[27] Sulla figura di Sostrata cfr. le buone osservazioni del Norwood, op. cit., p. 95 sgg.

[28] Sul pretesto della malattia e su quello dell'odio di Filomena verso Sostrata conviene fare qualche osservazione, dato che lo Schadewaldt, studiando l'argomento, è giunto a delle conclusioni che a me non sembrano convincenti.

Lo Schadewaldt osserva che i due motivi (che egli chiama del « morbus » e dell' « odium »), vengono presentati alternativamente come causa dell'allontanamento di Filomena dalla casa dei suoceri. Questo alternarsi dei due motivi dà origine, secondo lo Schadewaldt, a contraddizione, poichè l'autore parla del « morbus » quasi dimenticandosi di aver narrato prima dell' « odium », e viceversa; ma, sempre secondo lo Schadewaldt, questo sarebbe dovuto ad una ragione tecnica, riguardante cioè la struttura della commedia; si parlerebbe del « morbus » tutte le volte che si vuol manifestare quale sia veramente la situazione, mentre si parlerebbe dell' « odium » tutte le volte che si vuol confondere l' intreccio.

Orbene, si può innanzi tutto osservare che non è vero che il motivo del

così semplice da non poter supporre che Filomena menta; e forse soprattutto perchè sa di aver accolta la nuora con tanto affetto, che le sembra impossibile che essa non voglia stare con lei. E quando deve convincersi di fronte all'evidenza, non ha una parola di ira o di ribellione, come sarebbe più che umano, ma anzi è pronta a ritirarsi in

---

« morbus » manifesti il vero stato di cose, in quanto una semplice malattia di Filomena non basta a spiegare il contegno della donna e tanto meno a facilitare la comprensione dell' intreccio; quindi non si comprende bene lo scopo che suppone lo Schadewaldt per l'alternarsi dei due motivi. Inoltre lo Schadewaldt ha il torto di considerare questi due motivi su uno stesso piano, mentre essi non hanno affatto lo stesso valore; uno di essi infatti — quello del « morbus » — è il pretesto, diciamo così, ufficiale, dato dalla famiglia di Filomena; mentre l'altro — quello dell' « odium » — rappresenta invece l' ipotesi a cui sono giunti coloro che nel « morbus » non credono.

Esaminiamo poi i passi in cui ognuno dei due motivi ricorre, per vedere se vi sia veramente contraddizione, come lo Schadewaldt crede:

Atto I, sc. 2ª. *Racconto di Parmenone.* — Il servo, che deve illuminare gli spettatori, per quanto è possibile, su tutti gli aspetti della situazione, espone naturalmente tutti e due i motivi, ma dimostra di credere nell' « odium » (verso 178 sgg.: « Interim Miris modis odisse haec coepit Sostratam »; v. 187 sgg.: « Postquam arcessunt saepius Aegram esse *simulant* »).

Atto II, sc. 1ª. *Dialogo fra Lachete e Sostrata.* — Lachete, che crede nell'« odium », rimprovera Sostrata, ma Sostrata mostra di prestar fede al pretesto del « morbus ».

Atto II, sc. 2ª. *Dialogo fra Lachete e Fidippo.* — Lachete accenna a tucti e due i motivi, perchè — come nota lo stesso Schadewaldt — volendo far dei patti chiari con Fidippo, intende precludergli ogni via di uscita. Però è evidente anche qui che Lachete crede all' « odium ».

Atto III, sc. 1ª. *Dialogo fra Parmenone e Panfilo.* — Parmenone crede all' « odium », tant' è vero non ha neppure parlato a Panfilo del « morbus ».

Atto III, sc. 2ª. — Si vede da tutta la scena che Sostrata crede nel « morbus ».

Atto IV, sc. 2ª. *Dialogo fra Panfilo e Sostrata.* — Sostrata solo ora sembra finalmente credere anche lei all' « odium ».

Da questo schema si vede chiaramente che tutti, meno Sostrata che si convince, se si convince, solo alla fine, credono che la causa dell'allontanamento di Filomena dalla casa dei suoceri sia l'odio che ella prova per Sostrata, e non prestano, com' è naturale, nessuna fede al pretesto della malattia. Quanto a Sostrata crede sempre al motivo del « morbus », e solo in ultimo sembra cambiare opinione, perchè le ha parlato il marito (v. 582), e non tanto perchè sia convinta, ma per secondare la convinzione di Panfilo cede all'opinione generale. Quindi il suo contegno, e in genere il modo con cui sono presentati i due motivi nel corso della commedia non solo non sono contradditorii, ma servono bene a mettere in luce la bontà e la mitezza di questa figura.

campagna, perchè il figlio possa riunirsi con la nuora, così ingiusta con lei, ed avere finalmente pace. La scena in cui Sostrata espone a Panfilo il suo proposito, cercando di nascondere che questo costituisce per lei un sacrificio, è finissima e ricca di contenuta commozione.[29]

Un carattere opposto a quello di Sostrata appare a prima vista il marito di lei, Lachete, così autoritario e in certi momenti anche aspro, tanto che le due figure presentano in alcuni momenti un chiaro effetto di contrasto, come per esempio nella 1ª scena del II atto, dove la durezza di Lachete fa maggiormente risaltare la dolcezza di Sostrata. Ma, come avviene generalmente nell' *Hecyra*, più che di contrasto vero e proprio si tratta di gradazione di tono. In fondo l'energia di Lachete e la rassegnazione di Sostrata hanno un solo scopo : far sì che Panfilo sia felice; e non ci commuove meno di Sostrata, Lachete, con i suoi instancabili tentativi per raggiungere il suo scopo.

Come in fondo i due coniugi non siano così diversi l'uno dall'altro si vede in quella che potremmo chiamare la loro scena di riconciliazione, uno dei passi più fini di tutta la commedia.[30]

Lachete, che era adirato con la moglie, perchè la credeva la causa della partenza di Filomena, ha sentito le parole di lei a Panfilo ; la sua ira è caduta ; forse ha compreso che Sostrata non può aver fatto nulla di male, e, malgrado voglia nasconderlo con la gravità sentenziosa delle sue parole, è commosso dalla bontà di lei, e soprattutto è rattristato. In fondo le vuol bene, e soffre comprendendo come la sua vecchiaia (infatti così crede) sia di peso al figlio ; si sente anch'egli escluso dalla vita di Panfilo, ha come il bisogno di unirsi alla moglie, e nel dolore comune l'antico affetto sembra rinnovarsi. Vi è per esempio in queste sue parole : « abi rus ergo hinc ; ibi ego te et tu me feres »[31] un'affettuosità che non avremmo saputo immaginare prima, quando

---

[29] *Hecyra*, Atto IV, scena 2ª. Terenzio ha cercato di dar rilievo alla grandezza dell'affetto materno che Sostrata dimostra a Panfilo in questa scena anche per mezzo di un piccolo particolare linguistico. La parola « gnatus » si trova spesso nei comici, al vocativo, per indicare espressione affettuosa. Il Marouzeau, nel suo *Traité de stilistique appliquée au Latin* (Parigi, 1935), p. 153, nota che « Gnatus est seul employé quand des parents s'addressent avec tendresse à leur enfant : en particulier on le trouve très fréquemment au vocatif ». Lo stesso Marouzeau osserva che in Terenzio il vocativo di « gnatus » si ha nove volte. Orbene, di queste nove volte ben tre sono nei pochi versi che Sostrata dice in questa scena, e precisamente al verso 577 (*gnate mi*) al v. 605 (*mi gnate*), al v. 606 (*gnate mi*).

[30] *Hecyra*, atto IV, sc. 3ª.

[31] *Hecyra*, v. 610.

Lachete sembrava così irato e severo. E la semplice risposta di Sostrata : « spero, ecastor » fa l' impressione di un affettuoso sorriso tra le lacrime.

Profondamente umano è anche il contegno di Lachete, quando viene a sapere della nascita del bambino di Panfilo,[32] nascita che, egli spera, appianerà ogni malinteso. È eccitato, felice (« hunc videre saepe optabamus diem Quom ex te esset aliqui' qui te appellaret patrem ») ; gli sembra impossibile che vi possano essere delle persone così perverse, come la moglie di Fidippo, da tenere nascosta una notizia tanto bella (« sed quid mulieris Uxorem habes, aut quibus morata moribus ? Nosne hoc celatos tam diu ! nequeo satis Quam hoc mihi videtur factum prave proloqui »), e va su tutte le furie quando sente l' intenzione di Panfilo di non allevare il bambino. Ma nella sua ira come del resto in tutto il suo contegno, egli conserva un'assoluta padronanza di sè, e dimostra sempre una dignità non comune e quasi eccezionale per un « senex » di commedia.[33] In qualche parte la sua figura si sarebbe anche prestata a sviluppi comici (per esempio nei suoi tentativi che riescono solo a complicare la situazione, nella sua durezza, che non ha ragione alcuna, verso la moglie), ma l'autore non ha mai sfruttato queste possibilità, perchè, come ho già accennato, tanto Lachete, quanto in genere le altre figure della commedia sono rappresentate con animo partecipe, in certi tratti commosso, insomma con simpatia, nel senso etimologico della parola. Forse in nessun'altra opera, precedente all' *Hecyra*, o di questo periodo, si ha una rappresentazione così viva e

---

[32] *Hecyra*, atto IV, scena 4ª.

[33] Si potrebbe osservare, di sfuggita, che la dignità che Lachete mostra in tutta la commedia, dignità che si potrebbe definire romana, fa pensare che questo aspetto del carattere del « senex » sia terenziano, o almeno accentuato, messo in rilievo da Terenzio. Lo stesso si può dire per altri elementi di questa stessa commedia, così per l'ubbidienza di Panfilo verso il padre, per il suo rispetto verso la madre (anche quando pensa che ella possa essere in colpa, cfr. v. 301 : « nam matris ferre iniurias me, Parmeno, pietas iubet »), per la deferenza che Sostrata mostra al marito, anche quando viene trattata da lui ingiustamente ; elementi che, presupponendo un organismo familiare ben più saldo e sano di quelli che ci appaiono attraverso i frammenti della commedia nuova, potrebbero rispecchiare le condizioni della famiglia a Roma nei tempi di Terenzio. Però, anche se dovessimo considerare tutte le caratteristiche sopra accennate come riproduzione esatta di elementi esistenti nella commedia di Apollodoro, è in ogni modo significativo che Terenzio abbia scelto per imitarla una commedia con caratteristiche così singolari e così « romane ». Anche sotto questo aspetto lo studio dell' *Hecyra* potrebbe molto aiutarci a determinare la figura artistica di Terenzio.

sentita dell'animo semplice, umile, di comunissime creature, se non nella *Fattura* di Teocrito, opera peraltro dell'*Hecyra* tanto più viva e possente.

La profonda partecipazione del poeta allo stato d'animo dei suoi personaggi è la prima causa della particolare tonalità dell'*Hecyra* (su cui ho già insistito), tonalità che rende la commedia così nuova e interessante. E proprio la novità dell' *Hecyra* deve avere irritato, quasi scandalizzato gli spettatori romani. Non si spiega infatti altrimenti l'ostinazione con cui il pubblico si rifiutò di ascoltare la commedia, non solo la prima volta, ma anche quando l'*Hecyra* gli fu di nuovo presentata,[34] nel momento più fortunato della carriera di Terenzio, perchè egli aveva già trionfato coll'*Eunuco*, ed era così celebre e ben visto da presentare ben due sue commedie (l' *Hecyra* appunto e gli *Adelphoe*) ai giuochi funebri per Emilio Paolo.

I comuni spettatori romani, in genere troppo rozzi per poter apprezzare quella sottilissima arte di sfumature che costituisce il pregio delle parti migliori dell' *Hecyra*, e desiderosi soprattutto di situazioni e personaggi comici, devono essersi come ribellati a quella continua sensazione di tristezza che la commedia, forse ancor più che in chi legge, doveva produrre in chi l'ascoltava.

All'ostinazione del pubblico nel voler rifiutare l' *Hecyra*, fa riscontro quella di Terenzio nel volerla far rappresentare. Forse il poeta era particolarmente affezionato a questo suo lavoro, di cui probabilmente comprendeva il singolare valore. L'*Hecyra* infatti, per la novità di intenti a cui si ispira, per l'arte esperta, sempre vigile e in molti passi finissima con cui è composta, può esser giudicata una delle espressioni più interessanti della commedia antica e forse un momento di non trascurabile importanza nella storia della poesia umana.

MARIA ROSA POSANI.

---

[34] Seguo la cronologia tradizionale. Non credo infatti che l'ordinamento proposto dal Gestri (*La Cronologia*, in *Studi Italiani di Filologia Classica*, XIII, 1936, *Studi terenziani*, p. 61 sgg.) possa sostenersi, come mi propongo di dimostrare in un mio studio, che pubblicherò fra non molto.

PER LA RICOSTITUZIONE DEL PENSIERO DEI GRECI SULLA LORO ARTE.

In seguito ai risultati positivi raggiunti col riferimento di alcuni testi retorici greci al testo di Plinio,[1] si è venuto a poco a poco maturando e concretando il problema — forse dubbio più che problema — che debba esser possibile ricavare dal complesso dei testi di critica letteraria greca qualcosa di più che semplici sprazzi sporadici di luce: bensì, addirittura, uno schema di teoria più o meno organico, il quale, pur essendo in origine nato per regolare la composizione del monumento scritto, e, in seguito, usato per valutarla e criticarla, ha evidentemente un'applicazione assai più estesa in quanto deriva da una mentalità legislativa che si estende a tutte le attività dello spirito greco: dirò meglio, è una redazione, relativa a una data categoria di monumenti, quella scritta, di un codice legislativo riferibile a tutte le categorie della esplicazione artistica dei Greci.

Circa questo programma di lavoro e i suoi prevedibili sviluppi è bene intendersi chiaramente. Potrebbero cioè sorgere giustificati dubbi circa l'utilità, dal punto di vista della critica d'arte, di una ricerca la quale partisse da Plinio e dai pochi altri testi che abbiamo. Si tratterebbe, cioè, di chiarire il quesito: l'opera di rischiarare e ricostituire il valore lessicale dei termini adoperati dai libri d'arte antica deve esser considerata come semplice erudizione — utilissima quanto si voglia, ma sempre sussidiaria —, oppure anche come sistema costruttivo capace di introdurre, almeno, nuove vedute nella critica d'arte nostra?

---

[1] Ferri, *Il discorso di Fidia in Dione Crisostomo* (*Annali Sc. Norm. Pisa*, 1936, 260); Id., *Arte romana e letteratura romana in Africa* (*Atti XXV Riunione S. I. P. S.*, III, 55-66); Id., *Ulteriori progressi nello studio delle relazioni tra arte e letteratura nell'antichità* (*Atti XXVII Riunione S. I. P. S. a Bologna*, vol. VI, 358 sgg.); Id., *Nuovi contributi esegetici al canone della scultura greca* (*Rivista del R. Ist. It. di Arch. e d'Arte*, 1940, in corso di pubblicazione); cfr. *Critica d'arte*, IV, 1939, 47 sg.

Penso, intanto, che, quando si parla di critica, bisogni guardarsi dal generalizzare. Noi abbiamo una critica d'arte nostra — o storia dell'arte, che è lo stesso —, prevalentemente basata sui valori percepibili: ma ad essa han preceduto una critica neoclassica, una romantica, il Lodoli, l'Algarotti e così via. Ciascuna di queste concezioni storiche ha i suoi pregi e i suoi difetti, ciascuna ha la parte che sopravviverà e quella caduca, ciascuna ha avuto i suoi ingegni. Noi potremo forse dire che solo la nostra è l'unica vera, ma il considerare che alla nostra odierna si è giunti attraverso un continuo secolare svolgimento di punti di vista — e questo per forza di cose, anche se le varie successive teorie non sono nè in linea nè in serie — ci rende un po' perplessi e ci invita a considerare anche l'eventualità che convenga conoscere non solo il gusto, che è la forma più corrente e più elementare del fenomeno spirituale «critica d'arte», il gusto, dico, dei contemporanei e dei concittadini dell'opera d'arte considerata; ma sia addirittura indispensabile risalire, fin che sia possibile, alla genesi dell'opera d'arte che noi desideriamo valutare.

Altra cosa è infatti, ben s'intende, il gusto di un ambiente diverso da quello che ha creato l'opera, e altra cosa quello di coloro che assistettero alla nascita dell'opera stessa o con essa consapevolmente convissero. Nel primo caso, che sarebbe, per esempio, il nostro rispetto alle opere dell'antichità, al giudizio nostro si potrà dare senza alcun dubbio un valore del tutto soggettivo e relativo; ma nell'altro caso le cose cambiano; le espressioni artistiche degli antichi possono assumere un valore reale di documentazione storica.[2] Sarà utile o no alla nostra conoscenza dell'arte antica sapere che cosa intendevano costruire Policleto, Fidia, o i pergameni, o anche il copista d'epoca romana? Che cosa pensavano i rispettivi contemporanei e concittadini, i quali respiravan la stessa aria, si nutrivan dello stesso cibo spirituale? Se ne avvantaggerà la nostra ricostruzione dell'antico? A me pare di sì. Se non altro, la ricerca funzionerà da freno, e segnerà certi limiti all'apprezzamento moderno, il quale, per forza di cose, tende a portare nel giudizio una mentalità ancora più lontana dall'opera d'arte greca, di quel che non fosse la mentalità degli antichi stessi, anche di tarda epoca. Non si tratta, in altre parole, di stabilire una equivalenza tra una ricerca erudita (quale vuol essere, infatti, la presente, che studia faticosamente i punti e le linee di contatto fra la tradizione retorica e quella artistica) e quella che noi

[2] Cfr. nota 1.

chiamiamo «storia dell'arte»; ricerca e critica possono convivere e trarre a vicenda, l'una dall'altra nutrimento e ragion di vita. Si tratta, piuttosto, di un controllo, vigile e anche un tantino pedante, se si vuole, controllo inteso a non far dire all'opera d'arte e all'artefice quello che non hanno mai voluto dire, e a non far pensare dell'opera e dell'artefice quello che l'atto di nascita dell'opera e l'educazione dell' artefice e del suo ambiente non consentirebbero si pensasse mai. Nient'altro che questo. Non si tratta di un nuovo sistema di storia dell'arte antica; ma di un sistema di ricerca che può guidare e dar lumi essenziali alla conoscenza dell'antico; di un sistema che può vagliare, filtrare, smussare, amalgamare i vari punti di vista, che ad una mente moderna, così lontana dal mondo greco, si possono, con blanda attrattiva, presentare.

I Greci, infatti, per quanto si può giudicare dai numerosi documenti desunti dal campo della letteratura, non hanno mai avuto una critica d'arte, o storia d'arte, o storia letteraria, nel senso nostro. Tra noi e i Greci c'è, in fatto di concezioni critiche, una larga striscia grigia di incomprensione. Forse, direi, la nostra critica è propria di quelle epoche che non son chiamate a creare, ma solo a guardarsi attorno a considerare le cose create. Ma se i Greci non hanno avuto, per parte loro, una storia d'arte, nessuno vorrà dire per questo che essi non abbiano una mentalità storica e determinate possibilità critiche. Soltanto, la loro critica — loro, come nostra è la nostra e di nessuna altra epoca precedente alla nostra — consiste nel ricercare, nel darsi ragione, nel ricostruire la genesi dell'opera d'arte. La loro critica è genetica, composizionale, analitica, non visibilistica; cerca piuttosto le ragioni intime che l'artefice ha seguito e sentito nel costruire, e gli elementi che si son come coagulati nell'atto della genesi, anzichè gli effetti, le impressioni estetiche, o psicologiche, o coloristiche che l'opera produce sullo spettatore. Il Greco convive con l'artista e lo scruta nell'intimo, non gira pei musei registrando emozioni: quella è la *sua* critica, perchè sa benissimo che l'artefice creò quel dato monumento, tutti anzi i suoi monumenti, non in un momento di capricciosa esaltazione, ma con un atto di equilibrato e preparato raziocinio. Giacchè, si ha un bel dire che ogni vero artista *crea* da sè, estrinseca dal suo intimo un *quid* che è esclusivamente suo e di nessun altro; ma in un ambiente ove ogni artista fin da piccolo è stato educato in un dato senso, e si è nutrito sempre dello stesso pane preparato sempre in un determinato modo, per forza natural di cose, quando produce, produce sì e crea spontaneamente, ma lo fa entro

quei limiti e quelle leggi che per lui sono ormai sangue e muscoli: sono ragion di vita, ragione di pensiero, ragion d'arte.

Anche la tarda descrizione di epoca imperiale vedrà prevalentemente la disposizione psicologica delle figure dipinte, vedrà l'anima di questo o quel personaggio, piuttosto che giudicare il giuoco dei colori e delle luci, la bilancia dei ritmi, o i valori delle masse. Tutte queste cose — colori, luci, ritmi e masse — esistono e coesistono all'atto creativo, esistono e sono apprezzate anche dallo spettatore; soltanto esse son regolate, una volta per sempre, da leggi complicatissime e perfezionatissime, e son poi, per il Greco, tanto ovvie, da potersi considerare come un presupposto. Basta leggere appunto le prime righe del proemio di Filostrato I.[3]

Orbene, io ho fondate speranze di poter, con quanta pur si voglia pazienza e cautela, ricostituire, almeno in qualche caso, la mentalità dell'artista greco, cioè la sua ragione d'arte: che cosa ha voluto o inteso fare. Al conseguimento di ciò chiamo a sussidio tutte le fonti, scritte o no, approfittando della specialissima unitarietà e tradizionalità del pensiero greco, la quale permette che si predichino, di una data forma d'arte, documenti leggi e principî che regolano un'altra forma. A questo mira la mia ricerca, che è necessariamente una ricerca erudita e paziente, ricerca che deve trovar la luce, ora in una parola latina tradotta etimologicamente dal Greco in un senso tutto proprio e distinto dal senso comune lessicale della parola stessa, ora in una parola greca adoperata da un retore a proposito di un'opera letteraria, ma che, evidentemente, ha un'estensione latissima e arriva certo fino al monumento figurato.

***

Ricerca erudita, dunque, ma anche una ricerca «alla greca»: una ricerca analitica e maieutica. Il più grave pericolo per la critica d'arte sono le categorie giudicatrici, i sistemi «chiave»;[4] è preferibile, almeno in questo stadio iniziale, un giudizio contingente. Ma appunto per conseguir ciò, bisogna aver, caso per caso, tutti i dati in regola; bisogna conoscer la serie di tutti i fatti contingenti dal momento in cui l'artefice ha preso lo scalpello o il pennello; tutto ciò che è

[3] .... *ξυμμετρίαν τε οὐκ ἐπαινεῖ δι' ἣν καὶ λόγου ἡ τέχνη ἅπτεται.*
[4] Cfr. *Critica d'arte*, II, 1937, 265 sgg.

stato pensato e poi detto, o scritto, o sentito intorno ad un'opera d'arte in ogni epoca, viene a costituire una serie di giudizi contingenti, la cui conoscenza sarà più che utile, necessaria anche alla buona costituzione del nostro, sia pur per ora, contingente giudizio. Non potrà mai esser dimenticato che varie successivamente sono state le concezioni critiche dall'umanesimo in poi, e che, prima dell'umanesimo — astraendo, se si vuole, dal Medio Evo — v'è stata la critica, chiamiamolo meglio, il giudizio d'arte dei Greci in generale, e, prima ancora, il pensiero dei contemporanei all'opera d'arte. Teoricamente, pertanto, noi possiamo considerar l'esistenza, per ogni opera d'arte,[5] di vari stadi critici:

I) genesi dell'opera d'arte;
II) pensiero d'arte dei contemporanei e dell'ambiente;
III) critica, storia, gusto dei Greci in generale;
IV) valutazione dell'Umanesimo e del Rinascimento;
V) critica razionale del Settecento;
VI) critica-storia del Romanticismo e del Neoclassicismo (evoluzione);
VII) critica archeologica dell'Ottocento (Winckelmann, Heyne, Brunn, Furtwängler, Loewy; erudizione, confronti e tentativi di ricostituzione del pensiero dell'autore).

Questi stadi — dal IV in poi, perchè gli altri generalmente si trascurano in quanto sono erudizione — la nostra critica odierna è convinta di averli superati. Eppure, anch'essi, tutti, erano e sono una proiezione della mentalità di un dato ambiente, l'espressione di un determinato gusto d'arte, se non vera e propria critica. Perchè non vorremmo ammettere che anche la nostra posizione rappresenti un momento della serie? Crederemo noi ch'essa sia l'unica, la stabile valutazione, al di là della quale niente vi sia più da conquistare? Questa io la credo un'illusione; un'altra generazione cambierà punto di vista, e così un'altra, tutte, sia pur facendo tesoro, o per influenza diretta o per posizione di contrasto e di polemica, delle esperienze precedenti. La nostra critica d'arte ha potuto estendere, con una certa facilità, la sua attività all'arte antica, in quanto le costruzioni del Brunn avevano ricostituito, fin dove possibile, tutto il complesso dei primi quattro stadi da noi elencati (I-IV) e le fatiche del Win-

[5] Sarebbe agevole e istruttiva una ricognizione in questo senso critico-storico della valutazione del *Laocoonte*.

ckelmann e del Visconti avevano dato alla materia un'impalcatura storica e una visione totalitaria dell'antichità.[6] Se non si tien conto di ciò, si corre il rischio di esporre la storia dell'arte antica al pericolo di un increscioso dualismo che nuoce agli uni e agli altri: a quelli che, rifiutando di lasciare il terreno sicuro per quello incerto, si afferrano giustamente al Winckelmann e al Brunn, e, limitando la loro attività ai confronti, alle testimonianze antiche tradizionali, alle idee di evoluzione e di decadenza per cui l'arte segue una serie di punti e di linee che ora si alzano ora si abbassano, si fermano attoniti e indecisi di fronte alle novità; e a quelli, in particolar modo, i quali, ripudiando tutto ciò che è stato pensato e giudicato prima, o accettandolo come semplice apporto di erudizione, mantengono intorno a sè vivo il pericolo di distaccarsi dalle linfe vitali della materia base (nn. I-IV), per inseguire o applicare una teoria. In tutti e due i casi si va incontro a un irrigidimento e a uno straniarsi dal movimento scientifico generale che non può non esser dannoso.

C'è una via di conciliazione? L'unica, per quanto posso vedere, è quella di riprendere il Brunn e di perfezionarne l'opera; di ristabilire nel loro valore i concetti genetici dell'opera d'arte classica; ma non con i risultati tradizionali di quella visione tutta moderna e romantica che parla ancora di un «Erinni addormentata», o, peggio, che inventa una «Nascita di Venere» col corpo velato agli occhi del pubblico da un pudicissimo e cristianissimo panno;[7] e neanche coll'applicazione del rigido dogma — per noi ovvio e giusto, ma ignoto agli antichi — della inscindibilità della forma e del contenuto, laddove essi hanno sempre pensato a questi due elementi come nettamente separati; bensì, secondo il rigido e totale richiamo, in vita e in uso, dei concetti antichi, col rivivere, ripeto ancora, la genesi dell'opera d'arte.

D'accordo che questa attività, anche coronata da successo, non sarà storia dell'arte. Noi avremo cioè soltanto un'opera di erudizione. Ma su questa nuova e indiscussa base si tratta di cercare e di stabilire una transazione colle teorie artistiche via via sorgenti e affermantisi, generazione per generazione. Se tutte le altre precedenti generazioni avessero avuto una base ben costruita, la loro storia dell'arte non sarebbe stata manchevole o unilaterale, giacchè avreb-

---

[6] Cfr. *Critica d'arte*, II, 1937, 234.

[7] Ho sempre pensato che si tratti di un rilievo sepolcrale (*Rend. Lincei*, 1924, 207).

bero rivolto l'acume del loro ingegno a un materiale bene scelto, ben conosciuto e ben ponderato. Vorremo non averla noi una storia dell'arte perfetta?, o, almeno, migliore, sempre migliore?

La storia dell'arte antica, quindi, verrà ad esser via via facilmente aggiornata e perfezionata, in quanto, a lato dell'elemento fluttuante costituito dal pensiero critico-storico degli uomini vivi nel tempo moderno, avrà sempre come freno, come controllo, come base, un coefficiente stabile ed inconcusso, sempre quello e sempre vigile: la ragion d'arte dei Greci.

***

Il compito è certamente difficile e faticoso. Ma, premesso che la difficoltà e la fatica non sono giustificazioni sufficienti a non tentare, ho dovuto convincermi, dopo alcune fortunate esplicazioni le quali hanno rivelato l'importanza del problema (cfr. nota 1), che bisognava riprender da capo l'argomento ed affrontarlo ed esaurirlo sistematicamente. Spogliare cioè i testi cosiddetti retorici di tutta la sovrapposizione particolarmente letteraria; mettere, così, a vivo l'impalcatura logica del metodo; cercare poi nella tradizione monumentale i punti di contatto. E siccome questi punti di contatto ci sono e sono molti e sono evidenti, ne consegue che il progetto di poter applicare alla comprensione dell'arte greca nel proprio ambiente tutto il complesso organico dei principî e delle leggi che regolano l'arte letteraria prende consistenza, e potrà, spero, tradursi in un effettivo miglioramento — in qualche caso vorrei parlare di raddrizzamento — della nostra conoscenza della ragion d'arte degli antichi e delle loro possibilità critiche.

SILVIO FERRI.

POSTILLE AGLI EPODI DI STRASBURGO.

Nel mio articolo *Note agli epodi di Strasburgo* in questa Rivista (fasc. 3, 1938-XVI), mentre cercavo di dimostrare l'attribuzione del I epodo ad Archiloco, ammettevo infine anche la possibilità di un suo imitatore, e dichiaravo la mia assoluta incertezza quanto al II, breve e lacunoso; ma credevo si dovesse in massima escludere che autore del I sia Ipponatte, contro la tesi del Perrotta che li attribuisce entrambi ad Ipponatte (*Il poeta degli epodi di Strasburgo*, in *Studi ital. di Filologia classica*, N. S., XV, 1938, fasc. 1).

Molto mi lusinga che quel mio articolo abbia avute parole di approvazione, in corrispondenze private, da illustri filologi. Ma, ad oltre un anno di distanza, è uscita una replica sdegnosa e adirata del P., *Ancora gli epodi di Strasburgo* (in *Studi ital. di Filol. classica*, N. S., XVI, 1939, fasc. 3), e non equanime: perchè, tutta intesa alla critica, non tiene il debito conto nè della considerazione che io ho mostrato di fare di lui e del suo articolo, nè di quello che nel mio c' è di veramente personale, non così errato come egli vuole far credere.

Non voglio dare soverchia importanza alle cattive frasi di quell'articolo, che suonano verso di me singolarmente aspre ed ingiuste, perchè quelle pagine furono scritte certamente *ab irato*, e in tali espressioni io non mi riconosco. Voglio piuttosto pacatamente e oggettivamente porre in luce alcune circostanze.

Riconosco subito di non avere in qualche punto riprodotto esattamente il pensiero del P., come egli del resto non sempre riproduce esattamente il mio, nella sua replica. Ma respingo l'accusa di malizia, di ironia, di intenzione di « far fare brutta figura » al P. Quando si riassume, o si cita solo in parte, accade, purtroppo, di non essere del tutto fedeli al pensiero altrui; proprio come accade ora, anche al P. nei miei riguardi. Nè ha ragione il P. di temere che dal mio articolo si possa giudicare male del suo senza averlo letto. L'argomento stesso di per sè, i continui miei richiami, le numerose citazioni dal suo articolo, la considerazione che io mostro di farne fino dalle prime parole, sono tali

che nessuno può onestamente prender partito senza averli letti entrambi.[1]

Rispondo senz'altro alle principali accuse del P., premettendo come io creda questo argomento per ora non solubile in modo perentorio e definitivo, se non soccorrano nuovi dati sicuri, o se al P. non riesca di convincere tutti alla sua tesi. Ma egli stesso dichiara che è una questione delicata e difficile.

Molto insiste il P. su quanto io dico dei vocaboli *κῦμα* e *χλαῖνα*, e ne fa oggetto di ironie, dalla seconda pagina della sua replica fino alla chiusa, dove, alludendo ad un mio articolo non pubblicato, egli dice (p. 188): « c'era di certo la trovata del *κῦμα*, e poco più ».

Per la onesta verità io ricordo al P. che di quel mio primo articolo, inedito, egli fu da me stesso informato, quando, fortuitamente, ci trovammo a studiare uno stesso argomento con opinioni opposte. Ricordo bene di avergli dette le mie idee in proposito, e di avergli anche letto qualcosa di quanto venivo scrivendo. Ebbene: oltre all'argomento dei due vocaboli predetti, io prendevo in esame anche: 1) l'allusione a Salmidesso in Tracia; 2) i rapporti fra Omero e Archiloco *δμηρικώτατος*; 3) l'allusione, da me presunta, a Licambe; 4) la confutazione di quella che, prima dell'articolo del P., era forse la principale obiezione contro l'attribuzione ad Archiloco: la *correptio attica*; 5) i rapporti fra Archiloco ed Orazio. Questi *sei* argomenti, che sono poi rimasti sostanzialmente nel mio articolo pubblicato, costituivano, con i relativi particolari, il mio articolo rimasto inedito per desiderio dello stesso P. che mi chiese la precedenza. Comparso il suo articolo, fu naturalmente metodico e riguardoso che io ne tenessi il maggior conto, come ho fatto, e quindi anche il mio ne risultò ampliato. Non può il P. rimproverarmi che io faccia poca considerazione delle opinioni altrui, dal momento che mi sono adoprato di esporre i miei dubbi su quanto e lui ed altri hanno scritto. D'altra parte il P., contraddicendosi, mi accusa di avere attinto da lui le idee per il mio articolo! (vedi pp. 178, 179, 188, e *passim*, della sua replica).[2]

---

[1] Ecco, ad es., quanto mi scrisse un uomo di gran nome: « Legi Perrottae disputationem, legi tuam. Utraque docte et sagaciter scripta esse mihi videtur. Sed vereor ne fragmenta illa minora sint quam ut res ad liquidum perduci possit ».

[2] Ricordi il P. il mio scrupolo per la bibliografia dell'argomento, e questo particolare: che io stesso richiamai la sua attenzione sulla nota a p. 30 di *Textgeschichte d. griech. Lyrik*, che egli cita a p. 1 del suo primo articolo, n. 4. È noto che il grande autore di quest'opera, e della successiva *Griechische Verskunst*, era, contro il parere del Blass, per Archiloco.

Ma che il P. dia ora tanta importanza a questo argomento dei vocaboli *κῦμα* e *χλαῖνα*, da me addotto, è assolutamente ingiusto: perchè, se tale argomento in realtà dava lo spunto, come il P. ricorderà, al mio primo articolo, esso è poi passato, come si vede (p. 170 sgg. dell'articolo stampato), ad argomento del tutto secondario, quale semplice « *osservazione* » sul lessico dei due poeti, non senza le riserve del caso! [3]

È poi curioso quanto egli scrive (p. 184) per questa che chiama « la gemma » del mio articolo: « Tanto vale che il Galli per adoprare la parola ' aeroplano ' deve prima aver fatto un viaggio aereo ». A parte che un artista, in virtù della sua immaginazione, potrebbe anche descrivere, su notizie avute, cose da lui non viste, si deve osservare che in Archiloco, notoriamente uomo di mare, la parola *κῦμα* è ben naturale, ed è infatti insistente, come *χλαῖνα*, in Ipponatte; mentre, rispettivamente, nè in Archiloco si trova *χλαῖνα*, nè in Ipponatte *κῦμα*. Si ricordi poi quanto dice il P. stesso in *I tragici greci* (Laterza, Bari, 1931, p. 47): « E certe descrizioni e certe espressioni rivelano ricordi personali di cose vissute: giustamente si è dedotto dalla descrizione dei gelidi bivacchi di Tracia ' *quando le rugiade dei prati facevano piovere un eterno danno* ', ripetuta, oltre che nei *Persiani*, nell'*Agamennone*, che il poeta deve aver preso parte, durante la ritirata di Serse, ai fatti d'arme di quella regione ». C' è differenza, lo so, tra una semplice parola e una descrizione. Ma quella parola, come si vede, è cara ad Archiloco. Non solo: ma il I epodo, dove essa ritorna, è in sostanza la descrizione di un naufragio, più che non siano descrizioni quei brevi incisi eschilei; e tale argomento, come quella parola, Archiloco amava: a quanto si desume dal fr. 7 (9) per un naufragio in cui perì suo cognato; dal bellissimo fr. 56 (54); dal *Π. ὕψους* (X, 7) che parla di una descrizione di Archiloco, in rapporto precisamente ad Omero, come io avevo posto il frammento del papiro di Strasburgo, e dopo una citazione da questo poeta (*Il.*, XV, 624 sgg.). Omericissima è l'espressione del fr. 7 (9)

[3] Basta rileggere il mio articolo, o anche la sola conclusione, per dire, in coscienza, se è conforme al vero quanto scrive il P. a p. 178 della replica: « Non è lecito aver così poca considerazione delle opinioni altrui a chi pretenderebbe convincerci che il primo epodo di Strasburgo deve essere di Archiloco, perchè vi è usata la parola *κῦμα*, ' onda ', usata da Archiloco; che il secondo epodo dev'essere di Ipponatte, perchè vi è usata la parola *χλαῖνα* ' mantello ', usata da Ipponatte ». Mi basti riportare qui solo le prime parole peritose della mia « osservazione » a p. 170: « Colpisce che i due famosi epodi incomincino.... con un vocabolo che *si direbbero quasi* di impronta archilochea il primo, ipponattea il secondo.... ».

πολυφλοίσβοιο θαλάσσης (*Il.*, I 34; *Od.*, VIII 84, con la parola κῦμα). Omerico è ἁλὸς ἐν πελάγεσσι (fr. 12 (11); cfr. *Od.*, V 335); e via dicendo; ed è omericissimo Θρῆικες ἀκρόκομοι del nostro epodo.[4] Archiloco, dunque, ai suoi ricordi personali, alla sua personalissima poesia, volentieri associa espressioni della poesia di Omero a lui presente.

Ma già al P. stesso parve *importante* quello che io gli dissi a voce, fino dal primo momento, dei rapporti evidenti fra Archiloco ed Omero. Mentre le imitazioni di Ipponatte da questo poeta si riducono (a quanto mi pare che il P. stesso dica a p. 21 *c*, del suo primo articolo) ad una soltanto: cioè, al fr. 41 D, che è un'allusione vaga, indiretta, più che una vera e propria imitazione.[5]

Che Archiloco alluda a *Salmidesso* in Tracia, secondo me è del tutto verosimile, per le ragioni addotte a p. 157 sgg. del mio articolo. Ho anticipata la colonizzazione del Ponto, nota il P. (p. 185, 1 della replica). Ma, intanto, e il Busolt e lo stesso De Sanctis parlano di viaggi e di fattorie milesie già nell' VIII secolo. Ad ogni modo, se tutti, anche il Beloch, pongono la vera e propria colonizzazione del Ponto nel VII, ecco che siamo proprio all'età di Archiloco![6] Anzi, verrebbe fatto quasi quasi di pensare (naturalmente senza impegni!) che, mentre Archiloco emigrava, come si sa, a Taso, componesse questo προπεμπτικόν indirizzandolo contro qualcuno che invece andava al Ponto, o così fingeva il poeta.

L' ipotesi che il I epodo alluda a Licambe (non a Bupalo, come pare al P.) mi sembrava (p. 159 sg.) confermata dal ritorno in Archi-

---

[4] Quanto all'uso dei vocaboli, osservo che quello che il P. stesso dice di φώρ per Ipponatte, e di φηλήτης (o φιλήτης) per Archiloco, fu tenuto da me nel debito conto (p. 169).

[5] A torto il P. (p. 180, n. 1, della replica) mi accusa di non distinguere fra Ipponatte ed Omero. Che il fr. 77, 5 sia *parodico* l'aveva detto il P. stesso, a p. 31 del suo primo articolo, e io l'avevo ripetuto a p. 168 del mio; così avevo ridetto della *parodia* di Omero, a p. 174, n. 16 (per il patronimico Εὐρυμεδοντιάδεω). Quello che a me premeva più di notare, era che Ipponatte, in sostanza, conosce ed usa, comunque, anche la forma πῶς.

[6] Lo stesso Lavagnini, infatti, *Nuova antologia ecc.*, p. 140, v. 3, dice che questa allusione è « una conferma della attribuzione ad Archiloco del frammento ». Dispenso il P. dal rimandarmi, come fa (p. 185, 1, della replica), alla *Storia dei Greci* del De Sanctis: perchè, possedendo io quel libro di mio, l'avevo già consultato; poi, come il P. vede, ho fatti anche più riscontri del solo che egli mi suggerisce.

loco di concetti ed espressioni consimili; come *τὸ πρῖν* (fr. 88, 4; e I epodo, v. 14), notevole anche per la *quantità*, ugualmente breve nei due frammenti, come avevo avvertito: il che appunto sfugge al P., il quale, citando le mie parole, sostituisce l'*accento* al segno della *breve*, a cui tenevo. Sono sfumature non trascurabili. Del resto anche l' Hauvette, nel suo bel libro su Archiloco, ancora utilissimo, parla della « nuance » di questo *τὸ πρίν* (p. 123), contro M. Fick, che a *ἧς τὸ πρὶν ἠρήρησθα* (fr. 88, 3) sostituiva *ἧισι πρὶν ἠρήρεισθα*. La imitazione da *κ* 553 *φρεσὶν ἧισιν ἀρηρώς* è qui notata anche dal Diehl.

Insisto ancora nel dire che la *correptio attica* non è motivo di impedimento per l'attribuzione ad Archiloco, sia per i precedenti che se ne hanno in Omero, sia per l'autorità degli studiosi moderni da me citati (p. 163 sgg.).[7] Potrei ora aggiungere il Wilamowitz, non solo perchè questi era, come me, per l'attribuzione ad Archiloco, ma anche perchè, specialmente dal Wilamowitz, avevo appreso che Semonide ed Archiloco (alla qual cosa ora il P. inutilmente mi richiama, p. 182, n.) sono severi nell'osservare certe leggi. Ben ricordavo, fra l'altro, l'espressione « strengsten Regeln » a p. 289 di *Griechische Verskunst*; e quindi al Wilamowitz, come allo Knox, mi riferivo parlando di *regolarità* di trimetri dei due epodi, a p. 164 del mio articolo.[8]

Il P. censura severamente (p. 184) la n. 8 a p. 163 del mio articolo, e l'espressione « metricamente consimile » da me usata a p. 167 a proposito della finale *ἐπὶ χθονί* ed *ἐπὶ στόμα*. Ma ognuno vede che io intendevo anche qui appoggiarmi alla autorità dello Knox, e perciò

---

[7] Un illustre filologo, autorevolissimo in fatto di metrica, mi ha scritto: « Die *correptio* in *πλαζόμενος* nehme ich nicht besonders schwer, weil wir von Archilochos Hexametern und andern daktylischen Massen zu wenig besitzen, um ein Gesetz über muta c. liq. aufstellen zu können. Jamben und Trocheen beweisen nicht für Daktylen. Fälle wie *βροτῶν*, wo unmittelbarer Verszwang vorliegt, fehlen in keinem längeren Stück griechischer daktylischer Poesie, nicht einmal bei Nonnos ».

[8] Perciò la mia espressione « se anche » (p. 164), sia pure poco precisa, non dimostra affatto la mia ignoranza (come vuole il P., p. 182 n.) di una verità che in quel punto stesso mostravo di conoscere e di preoccuparmene, pensando che gli autori delle famose « leggi » che portano i loro stessi nomi, sono per Archiloco! Il P. (*ib.*) mi avverte ironicamente che nel v. 3 del II epodo, *ἀγχοῦ καθῆσθαι ταῦτα δ' Ἱππῶναξ...*, manca solo una parola giambica. Ma è ovvio ed evidente: manca appunto l'ultimo piede soltanto. Io pensavo, ad un tempo, nel dire della metrica, che la congettura *σκαφεύς*, la quale dovrebbe deporre per il noto Ipponatte, è falsa.

avvicinavo le due espressioni che sono appunto i due *primissimi* esempi citati dallo Knox nella terza pagina del suo articolo (*The early etc.*, p. 20 E) da Archiloco! Tanto vero che io ho scritto, testualmente, di un rapporto tra « la finale *ἐπὶ στόμα* (I ep., v. 9) con la finale *ἐπὶ χθονί* del fr. 58, 2, di Archiloco ». Il P., anche qui, nel citarmi, sopprime la parentesi con quella citazione che io avevo sostituita, per una maggiore evidenza, alla semplice indicazione numerica (79, 9) dello Knox. Del resto avrei potuto ugualmente citare dalla pagina successiva dello stesso Knox, *ἐκ δὲ τοῦ ῥόθου*, sempre dal I epodo, vicino ad altri esempi consimili (II fatto) da frammenti ancora di Archiloco. Nè ho punto pensato ad una « singolarità », o ad una « diavoleria », a proposito della preposizione *ἐπί*, quando lo stesso Knox dice assai chiaramente (*ib.*) « one metrical unit », e (p. sg.) « *ἐπὶ* being absolutely praepositive ». Inoltre, io non dicevo questo dal punto di vista metrico soltanto, ma anche osservavo (p. 167) che le due stesse locuzioni si trovano, anche queste, in Omero. Il P. non tiene di questo alcun conto.

Il P. (p. 186) mi accusa di « idee vaghe sulla storia della lingua greca ». Ma in quel punto del mio articolo era più che sufficiente, per non meravigliarsi della *correptio*, accennare, con qualche esempio soltanto, alla libertà di Archiloco nell'usare forme diverse, sotto influssi di vario genere. Insomma nulla di più mi pareva da dire oltre quello che, di proposito e ampiamente, dicono nei loro scritti l' Hauvette (pp. 121, 127, 129, 234 ecc.), e il Meillet, *Aperçu etc.* (pp. 193, 194, *passim*, della V ediz.): il quale ultimo parla appunto di *licences* e di *flottement*. Così avrei potuto facilmente aggiungere che Archiloco ha tanto *ποσσὶ* che *ποσί* (come Omero, che ha inoltre *πόδεσσι*), *εἰς* ed *ἐς*, *ἄναξ* e *ϝάναξ*, e via dicendo.

Il P., invece, ha ragione relativamente a quanto io ho scritto a p. 164: « per le forme prevalenti *ὁποῖος* e *πῶς*, e una volta (fr. 68) *ὁκοίην* e *ὁκοίοις* » (cfr. p. 168). Ma io non ho avuta la minima intenzione di falsare il suo pensiero. Tanto vero che anche a quel punto del mio articolo io dicevo che egli « ragiona così bene ». Senza volere, io ho piuttosto tradito il testo di Archiloco (pur sapendo, cosa notoria, che egli non ha mai *ὁποῖος*, e sempre le forme *πο-*) e anche le pagine 114-118, che io conoscevo, dell' Hauvette, le quali trattano assai diffusamente la stessa questione. Dalle mie stesse parole prima citate risulta che, per una materiale svista, io ho scritto *ὁποῖος* vicino a *πῶς*, invece di *ποῖος* e di *πο-*; ed è una semplice distrazione che io abbia sostituito « editore » a « codice » (p. 168; cfr. P., p. 9 del I articolo, e p. 180 del II): il che era, in sostanza, più contro di me che in mio favore. Ma questa parte del

mio articolo è la meno importante. Infatti a questo argomento ho dedicato appena *tredici* righe! Mi pareva che in così scarso materiale, fra le oscillazioni della tradizione, i dubbi e i dispareri dei vari editori, si trattasse un po' sempre di ipotesi, fossero pure di un Wilamowitz riveduto da Jacobsohn. Comunque, non ho mancato di dire che la forma *κως* è nel II epodo, e che essa, in conclusione (p. 174), può essere uno degli elementi in favore di Ipponatte, sempre per il II epodo.[9]

Io sono ancora fermamente convinto dei rapporti fra Archiloco ed Orazio, anche per l'epodo in parola; e mantengo quello che ho scritto a proposito di *animus, res et verba* in Orazio (p. 160 sgg.).[10]

È vero (p. 182 della replica del P.) che io non ho riportato quello che il P. aveva scritto relativamente all'argomento dei *Giambi* callimachei, dando a questo fatto « assai più peso ». Ma io rimandavo espressamente alla p. 28 del suo articolo; e non negavo affatto che anche Ipponatte abbia scritto *epodi*; anzi, riconoscevo (p. 162, n. 6; e p. 174, conclusione del mio articolo) che si ha in questo, come in altro, un elemento in favore di Ipponatte, per il II epodo.

Il P. mi accusa (p. 186, n. 6) di non saper distinguere « tra poesia archilochea e poesia oraziana ». Il che non è giusto. Vedi infatti le distinzioni che ho fatto a p. 161. E se quello che egli dice della « acrisia » dei « maestri di scuola » (p. 187), vuole distinguere fra lui, *ordinario* di una cattedra universitaria, e me, questo naturalmente nulla importa ad Archiloco, e poco anche a me.

Il P. inorridisce (p. 187) che io dica di una traduzione in latino, « in bei versi oraziani », del I epodo. Eppure, essa certamente sarebbe

---

[9] Anche l' Hauvette (op. cit., p. 118 n. 1) dice che la forma *κω* potrebbe essere una prova per l'attribuzione ad Ipponatte; ma rimanda ad altro suo scritto in *Revue des Etudes grecques*, t. XIV (1901), p. 71 sgg., per l'attribuzione ad Archiloco. Egli, dopo aver detto anche della *psilosi*, conclude (p. 120): « Une règle absolue en ces matières n'est-elle pas plutôt le fait d'un grammairien que d'un poéte ? ». Quanto all'uso che Archiloco fa di *ὁκοῖος* (una volta nel fr. 68, come io stesso avevo riferito a p. 164) alternando *ὁκ-* con *πο-*, mi fu facile esserne informato, oltre tutto, anche dall' *Index Archilocheus* di A. Monti, che, come il P. sa, io ho sempre avuto fra mano.

[10] Un altro illustre filologo mi scrive: « Das Entscheidende scheint mir, was Sie ja auch in den Mittelpunkt stellen, die Nachahmung des Horaz zu sein; das beweist Archilochos ». E poi: « Der color der I. Epode ist für mich ganz archilocheisch.... Wertvoll ist mir, dass Sie in ihrem metrischen Abschitt auf homer. correptio bei *βροτῶν* hinweisen ».

più vicina, e più degna di Archiloco, nei confronti, ad esempio, di una traduzione italiana, sia per la natura più affine delle due lingue, sia per una qualche somiglianza tra i due poeti. In latino, meno che in una lingua moderna, si sentirebbe quella che, nel I epodo, pareva al P., ma non a me, una *parentesi* un po' dura (p. 2 del I articolo ; cfr. p. 165 sg. del mio).[11]

Sempre a proposito di questa *parentesi* io rilevavo certe allitterazioni e affinità fonetiche amate da Archiloco. Il P. (p. 184) ironizza ; ma egli riporta soltanto l'esempio *λάβοιεν ἔνθα*, e non anche gli altri *tre* che io ho addotti ! Con sua buona pace io ne aggiungo ora un *quinto* : l'espressione *δούλιον ἄρτον ἔδων* del I epodo, v. 6.[12] Inoltre : anche il P., a proposito di Eroda e di alcune forme in *π-* da lui usate, parla di una « graziosa » idea (p. 32 del I articolo) di Herzog « di spiegare queste forme con certi effetti di allitterazione che il poeta si proponeva ». Ebbene : come mai non può essere almeno « graziosa » anche la mia idea ?

Il P. (p. 187, 7) mi attribuisce anche « un grave errore contro il senso comune » quando io, come egli dice, « non sapendo che cosa rispondere » al suo argomento delle parentesi, domandavo se non fosse possibile anche per Archiloco, che frammenti così brevi siano, almeno alcuni, delle parentesi. Anzitutto, non questo soltanto ho risposto. Delle parentesi avevo parlato per *due* pagine (165 e sg.), osservando che gli esempi citati dal P. (p. 33) di Ipponatte, sono, più che parentesi, dei semplici incisi, adatti allo stile popolaresco, vivace, di questo poeta : quasi tutti di poche parole ; e così anche quello di Callimaco dal primo dei *Giambi*, citato ora dal P. (p. 187). Altro invece è la bella parentesi del I epodo. E poi, con quella domanda aggiunta in ultimo, come incidentalmente, volevo dire esser possibilissimo, è inutile la comoda ironia del P., che qualcuno dei molti brevi frammenti di Archiloco, abbia fatto parte di una parentesi, il che spiegherebbe anche meglio quella del I epodo. Prendiamo, infatti, un solo esempio, il primo che capita, il fr. 4 D, il primo fra i brevi, *ξείνια-χαριζόμενοι* : non poteva

---

[11] Anche qui mantengo fermo il mio parere. In ogni caso ricorderei al P. quello che dice l'autore del *Π. ὕψους* (dove, intanto, non è mai fatto cenno di Ipponatte, almeno in quello che ne abbiamo, mentre Archiloco è ricordato più volte, e posto fra i sommi) : nel bellissimo cp. 33, § 5, egli osserva di Archiloco anche questo, che « molte cose travolge anche disordinate, *ἀνοικονόμητα*, con l' impeto del suo divino afflato, difficile a sottoporsi ad una regola ».

[12] Il P. cita a riscontro (p. 35 del I articolo) Ipponatte 39,6 *καὶ κρίθινον κόλλικα, δούλιον χόρτον* : dove questo effetto da me notato viene a mancare (cfr. il mio articolo, p. 169).

essere inciso parentetico? L'argomentazione del P. cade assolutamente.[13]

Proprio non vedo come si possa negare il diritto ad Archiloco di usare delle parentesi, come ne hanno usate Ipponatte, e tutti i poeti greci, se pure nei pochi suoi frammenti di una certa ampiezza non ve ne sono. Ma quanti sono essi? E quale importanza si può dare (e tanta ne dà il P.) ad un argomento fondato su così pochi versi di uno scrittore che ne scrisse tanti?

Il P. (p. 184 della replica) ironizza anche a proposito di espressioni archilochee da me notate (pp. 159 e 167) quali reminiscenze, ritornelli, di poeta che riecheggi se stesso. Con sua buona pace anche una volta, ne voglio aggiungere ancora un'altra. Il fr. 25, 3 ha come fine di verso *ἡ δέ οἱ κόμη*, e il fr. 102, 1 *ἡ δέ οἱ σάθη*. Ora, se l'uno o l'altro di questi due frammenti non fosse attestato come di Archiloco, si sarebbe indotti facilmente ad attribuirglielo per questa evidente analogia.

Lo Knox (p. 25 del suo articolo) cita appunto queste due espressioni quali esempi di finali equivalenti a « parola » di cinque sillabe; come prima (p. 21, a cui rimanda) aveva citato, per il II fatto, la finale *ἐκ δὲ τοῦ ῥόθου* (I epodo, v. 7), insieme ad altri esempi da Archiloco e da Ipponatte ugualmente, quali casi di eccezione per le finali 2:3. Mi pare che ai tre esempi predetti si possa aggiungere, sempre da Archiloco, 88, 3 *νῦν δὲ δὴ πολύς*. Come si vede, sono in tutti quattro esempi di clausole di *tre* monosillabi, più il *dissillabo* di chiusa: clausole che, dunque, costituiscono o una « parola » di 5 sillabe, o una finale 2 : 3.

In Ipponatte, negli scazonti, si hanno le stesse clausole in una proporzione consimile: cfr. 1, 1 ....*οὐ γὰρ ἀλλ'* (*ἥκω*); 11, 1 ....*ἐν δὲ τῷ θυμῷ*; 17 ....*ἐκ δὲ τῆς πέλλης*; 16 ....*οὐ γὰρ ἦν αὐτῇ*; Anan. 3 (« num Hipponactis? », Knox, p. 21) ....*ναὶ μὰ τὴν κράμβην*.[14]

Da questi vari esempi, consimili per la metrica e per la struttura

---

[13] Anche a me lo Knox (cfr. P., p. 187 dalla replica) gentilmente ha scritto richiamando, per analogia stilistica con Ipponatte, « Callimaco *ὦνδρες βαθυκλῆς* etc. ». Ma anche questa è una parentesi breve, come prima ho detto.

[14] In Ipponatte si hanno poi altre *quattro* clausole consimili, e come metrica (Knox, p. 26 § 9 (1)), e come struttura formale: fr. 9 ....*ἰσχάδας τε καὶ μάζαν*; fr. 45, 4 ....*συμφορή τε καὶ κληδών*; fr. 50 ....*ἀγγελός τε καὶ κῆρυξ*; fr. 79 (tetram.) ....*καλή τε καὶ τέρεινα*. Cfr. peraltro Archiloco, fr. 100 ...*ἐμεῦ τε καὶ † ἐφόλου*. – Per più *monosillabi* consecutivi, vedi ancora: Archil. 29, 1 (cfr. Knox, 21 B, 27 (*γ*)); 91; 58, 3 (tetram.); *Hippon.* 25, 4; 71 e 72 (tetram).

formale, mi parrebbe potersi concludere che nulla si oppone a che la finale *ἐκ δὲ τοῦ ῥόθου* (I ep., v. 7) sia di Archiloco, il quale, non meno di Ipponatte, ha finali come questa, tranne la questione dell'articolo, di cui dirò.

Voglio prima aggiungere qualcosa a quanto scrissi nel mio articolo (p. 168 sgg.) per la difficoltà del *monosillabo dopo cesura* (di cui P., p. 13 sgg. del I articolo) in I epodo, v. 5 ....*ἔνθα* | *πόλλ'*..., e v. 13 ....*ἠδίκησε* | *λάξ*.... Ora io domando: dato l'uso che si è visto così facile e frequente dei monosillabi anche in Archiloco, è proprio impossibile che se ne trovino anche dopo cesura? Intanto, se ne trovano quando siano *praepositiva*; e poi ce n' è un esempio perfino in Semonide, che pure si è detto, come Archiloco, esser rigido nell'osservare certe regole. Ricordo inoltre il già citato fr. 88, 3, dove si ha un monosillabo dopo cesura eftemimera, *ἧς τὸ πρὶν ἠρήρεισθα* || *νῦν* | *δὲ δὴ πολύς*; e l'avverbio *νῦν* non è *praepositivum*, come non lo sono gli avverbi *δίς*, *πύξ*, ecc., citati dal P. (p. 14 del I articolo) per Eroda. D'altronde, questa espressione dopo cesura si può considerare (Knox, p. 25, § 8) una « parola » di cinque sillabe, come *πόλλ' ἀναπλήσει* del citato v. 5 e *λὰξ δ' ἐφ' ὁρκίοις* del v. 13. Infine, anche questi due versi in questione, come gli altri dello stesso epodo, obbediscono (lo avverte lo stesso P., pp. 4 e 5 del I articolo) a tutte le regole metriche, anche relativamente alla varia quantità della sillaba *anceps*. Il che non depone meno per Archiloco che per Ipponatte.

Ma l'espressione *ἐκ δὲ τοῦ ῥόθου* presenta al P. anche la difficoltà dell'articolo (p. 8 del I articolo, e pp. 182 e 186 del II). Io non ho affatto mancato nè contro lo Pfeiffer, nè contro il Finck, di cui ho letto e citato gli scritti in proposito. Ma essi nulla mi dicevano contro l'attribuzione ad Archiloco, che anzi lo Pfeiffer mantiene, nonostante le due « singularitäten » della *correptio* e dell'articolo. Perciò, io mi studiavo di dare una qualche spiegazione di questo articolo (p. 172 sg.).

Nè è per nulla « un grave errore di grammatica greca » (come vuole il P., p. 186, 3) della replica) l'aver detto, così in generale, che *ἐκ ῥόθου*, senza articolo, « avrebbe avuto *piuttosto* valore avverbiale ». Infatti, oltre il condizionale, questo *piuttosto* dimostra che io mi rendevo conto della delicatezza del problema. D'altronde, così fatto valore è frequente in greco al genitivo con *ἐκ*, specie quando non sia complemento di un verbo che lo determini direttamente; e in modo consimile con altre preposizioni, *ἐπὶ στόμα*, *ἐπὶ χθονί*, *ὑφ' ἡδονῆς*, ecc., in Archiloco stesso.

Comunque, vediamo la cosa anche da un altro punto di vista. Ipponatte, nei confronti di Archiloco, fa certamente un uso più frequente dell'articolo. Il suo fr. 17 ha la clausola *ἐκ δὲ τῆς πέλλης* (che dipende da *ἔπινον*). Nel precedente fr. 16 si legge, invece, *ἐκ πελλίδος πίνοντες*. Sicchè, dallo stesso verbo *πίνω* e dalla stessa preposizione *ἐκ* dipende il genitivo, possiamo dire, della stessa parola (*πέλλης* e *πελλίδος*), una volta con articolo, una volta senza. Viene così l' idea che l'uso dell'articolo in questi poeti possa a volte dipendere anche da semplici ragioni metriche.[15] Non si può pensare qualche cosa di simile per *ἐκ δὲ τοῦ ῥόθου*? Il che non esclude che qui l'articolo abbia il valore di « gesteigerte artikel », come mi ha suggerito (p. 172) lo scritto citato del Finck. Quanto a *πίνοντες ἐκ πελλίδος*, potrebbe avere il valore piuttosto avverbiale, che prima dicevo, di : « bere a tazza, a boccale », e simili.

Non mi nascondo la difficoltà di un' ipotesi come quella cui ho accennato, senza però insistere, di una antologia a cui apparterrebbero i due epodi, se di due poeti differenti.

Io citavo (p. 159) una frase del P. (p. 4 del I articolo : « Nulla impedisce di pensare ad una antologia di epodi ecc. »), perchè mi pareva di desumerne che egli non escludesse in modo assoluto la possibilità teorica di una tale ipotesi. Ed infatti anche ora (p. 178) il P. afferma che egli pure ammetteva questo come « possibilità teorica ». Ma non intendevo affatto (vedi pagina citata della replica) attribuirla a lui come sua ipotesi, dal momento che fra le primissime parole del mio articolo si legge : « Mentre il P. li crede [gli epodi], tutti e due, sicuramente, di Ipponatte » ! Del resto io non richiamavo affatto l'esempio di antologia addotto dal P. (p. 4 del I articolo, e p. 178 *a* della replica), e nemmeno insistevo punto sulla mia stessa ipotesi. Altrimenti, il mio articolo sarebbe stato concluso in altro modo ; e non sarei rimasto « del tutto incerto » quanto al II epodo.

Solo desidero aggiungere che l' ipotesi, secondo cui sarebbe di Archiloco il I epodo, e il II di Ipponatte, era stata già avanzata da H. Jurenka, in *Archilochos v. Paros* ; e che il Romagnoli, contraria-

---

[15] Questo appunto il Meillet, *Aperçu etc.*, p. 166 e p. 194 (5ª ed.), dice per *ποσσί* e *ποσί*, per *πελέκεσσι* e per *κύμασι*. Altrettanto l' Hauvette, *Archiloque*, p. 127, per le forme *-οισι*, *-ηισι*, e le relative abbreviate, presso gli aedi omerici : le quali « souvent s'accommodaient seules à la mesure du vers » (cfr. p. 120 sgg.). Anche qui poco prima si è parlato di « Verszwang » (p. 259, n. 7).

mente al Fraccaroli, che attribuisce i due epodi ad Ipponatte, assegna il I ad Archiloco, il II ad Ipponatte.[16]

Dice il P. (p. 178 della replica) che io non ribatto « nemmeno uno » dei *cinque* argomenti con i quali ha giustificata la sua affermazione, che i due epodi sono di uno stesso poeta. Veramente io ho detta la mia opinione su tutti : *a*) metrica dei due epodi ; *b*) *correptio attica* ; *c*) parentesi ; *e*) imitazione di Orazio. Solo l'argomento *d*), avverbi superlativi ironici, non ho preso in considerazione : perchè non mi pareva importante, trattandosi di due poeti satirici che scrivono ugualmente giambi mordaci.

Quanto alla « tradizione » il P. si adonta eccessivamente (p. 179 della replica) delle mie parole. Io non ho voluto nè condannare nè accusare. Riferendomi alle pp. 29 e 31 del suo articolo, ho detto, nel mio, che egli « mostra giustamente » (p. 160) di dar fede alla tradizione. Anche a pp. 22 e 23 egli aveva ragionato chiaramente di *ἐφ' ὁρκίοις ἔβη* (I, 13), ma propendendo, mi pareva, per la lezione *ἐπ' ὀρκίοις*. Ora, io credo che la lezione tradizionale *ἐφ' ὁρκίοις* debba fare, contro Ipponatte, almeno la stessa difficoltà che la forma *κως* del II epodo, contro Archiloco. Con la differenza che, ammessa una certa libertà in Archiloco, gli si potrebbe attribuire anche *ἐπ' ὀρκίοις*, tanto più per il precedente *ἐπ' ἤβης* (116 e 115).[17] Così, a p. 23 del I articolo, il P. propone di sostituire *ταῦτα θέλοιμ' ἄν* a *ταῦτ' ἐθέλοιμ' ἄν*. È innegabile che egli ha discusso dottamente e acutamente queste varie questioni. Però, dagli esempi del Fick, dello Hoffmann, dello Schneidewin (esempi anche più recenti cita lo stesso P.), mi sembra un po' pericoloso subordinare a criteri personali la tradizione.

Quanto alla forma *κως* del II epodo, sicuramente attestata, non si hanno precedenti in Archiloco. Per questo, e per altro, io rimango sempre incerto quanto al II epodo. Salvo a pensare che, dopo il famoso

---

[16] Ora, il Romagnoli, come dice il P. (p. 22, n. 2, del I articolo), era « un eccellente giudice di poesia » ; e a p. 34, 3), lo approva per aver posto il II epodo tra i frammenti di Ipponatte, per il tono ipponatteo. Ma non dice, il P., che il Romagnoli stesso attribuisce, proprio come me, il I ad Archiloco..., sembrandogli « *sentirci chiaro l'accento archilocheo* » ! (vol. I, p. 92).

[17] Qui la lezione è sicura, dai mss. di Efestione ; da cui ugualmente il fr. 113 *οὐκέθ' ὁμῶς κτλ.* al quale rimanda lo stesso Diehl. Peraltro è noto che si è dubitato anche fra *θητέρῃ* e *τητέρῃ* (86 (93)), fra *Γλαῦχ' ὅρα* e *Γλαῦκ' ὅρα* (56 (54)), ecc.

ϝέαγε di Saffo, e le discussioni ad esso relative, non c' è molto da meravigliarsi di sorprese. Ma sarebbe proprio una vera sorpresa *κως* in Archiloco?

In conclusione, io ripeto che il I epodo pare a me archilocheo, e niente affatto ipponatteo. Del II non so che dire. Se tutti e due sono di uno stesso poeta (il che sembra più probabile), e se proprio è da escludere Archiloco, crederei si dovesse pensare ad un terzo poeta che magari ha imitato l'uno e l'altro.

Questo, in ultimo, non può negarmi il P., che anche l'*ethos*, l' impronta artistica, sono elementi, anch'essi, per nulla trascurabili, nelle questioni di autenticità. Alla fine del suo primo articolo egli scrisse che «la critica non ha nulla da guadagnare da critici troppo sensibili». Ma che cosa vogliono dire queste parole? Come si può essere *troppo sensibili* in fatto di poesia? Purtroppo i filologi classici sono, di solito, troppo poco sensibili. D'altra parte anche or ora abbiamo visto che il P. loda il buon gusto del Romagnoli.

Ma, a parte i moderni, io ricordo che anche il vecchio retore Dionigi d'Alicarnasso dava importanza ad una certa *ἄλογος αἴσθησις*, secondo lui utilissima per riconoscere i pregi e l'autenticità di uno scritto.

UMBERTO GALLI.

RECENSIONI.

ANTHOS ARDIZZONI, *Studi di poesia ellenistica* (*Apollonio Rodio - Callimaco.* — Napoli, Loffredo, 1940-XVIII; pp. 52.

In questo volumetto l'Ardizzoni riunisce due interessanti e dotti studi strettamente connessi, perchè trattano entrambi della leggenda eraclea nei poeti ellenistici, e dei rapporti rispetto ad essa fra Apollonio e Callimaco. Nel primo, intitolato *Eracle e Teodamante in Callimaco e in Apollonio Rodio,* egli prende ad esaminare la leggenda di Teodamante nei due poeti rivali.

I frammenti degli *Aitia* riferentisi ad Eracle e Teodamante non possono essere interpretati secondo l'A. senza tener conto dei vv. 159-61 dell'Inno III, in cui sarebbe evidente che Callimaco ritorna fugacemente sull'argomento, citando quasi se stesso, cioè il passo degli *Aitia,* e ribadendo con evidente tono polemico la versione della favola già da lui accolta, secondo la quale Eracle, per saziare la sua voracità, aveva ucciso il bue di Teodamante. Ora se Callimaco insiste in maniera evidente sulla insaziabile « fame » di Eracle, è secondo l'A. chiaro che egli utilizza la leggenda « lindia » in cui tale fame era soprattutto messa in risalto. Ma tenendo conto d'altra parte che Teodamante è un Driope, mentre nella leggenda lindia si parlava, secondo le più attendibili fonti, di un « anonimo aratore », l'A. prospetta l'ipotesi di una « contaminazione » operata da Callimaco tra le due leggende, e sottopone ad analisi le varie testimonianze relative. Il significato essenziale dello studio è riposto poi nella probabile individuazione di un atteggiamento polemico, a tale riguardo, assunto da Apoll. Rod. *Arg.* I 1213-1220, di fronte al passo degli *Aitia,* e poi da Callimaco (*Hymn.* III 159-161) di fronte al citato passo di Apollonio. Apollonio insomma, attenendosi alla più pura versione « driopica », affermerebbe recisamente che Eracle uccise il bue di Teodamante solo per creare il « casus belli » coi Driopi *οὔτι δίκης ἀλέγοντες*, mostrando apertamente di voler salvare il suo eroe prediletto dalla ridicola colpa di cui lo aveva accusato Callimaco negli *Aitia.* A sua volta Callimaco tornerebbe nell'Inno III sull'argomento, ribadendo, con tono birichino e polemico, quanto aveva narrato negli *Aitia.*

Una vera dimostrazione di questo che è il contenuto del primo studio, non si può dire che l'A. abbia data, nè pretende di dare; ma la conclusione di esso presenta certo ragioni di probabilità. Auguriamoci che nuove scoperte di papiri callimachei ci concedano di vedere più chiaramente in questa oscura questione, che è soprattutto problematica perchè così poco abbiamo dell'episodio di Teodamante negli *Aitia* di Callimaco.

Meglio informati siamo invece sopra lo svolgimento di un'altra leggenda.

che forma il tema del secondo studio, presso due poeti ellenistici Teocrito e Apollonio, e sopra le loro presumibili fonti, cioè sopra la leggenda d'Ila. In tale studio, intitolato *L'Eracle «semnós» nel poema di Apollonio*, l'A. pone di fronte all'Eracle mangione di Callimaco l'Eracle austero di Apollonio. Egli infatti, dopo avere affrontato il problema della partecipazione di Eracle al viaggio degli Argonauti, esaminando e discutendo le fonti (Esiodo, Ferecide di Lero, Erodoro, Apollodoro, Schol. Ap. Rh. ecc.) e dopo aver affermato e mostrato, a proposito dell'episodio di Ila, la «contaminazione» fatta da Ap. tra la figura di Eracle argonauta e la leggenda di Ila perduto e pianto dall'argonauta Polifemo, passa ad esaminare i luoghi del poema apolloniano in cui appare la figura di Eracle, giungendo alla conclusione (attraverso l'analisi dei singoli passi) che tale figura è sempre avvolta da un'aureola di austera potenza. A questa simpatia morale corrisponde di solito l'efficacia poetica, sì che l'apparire dell'eroe caro a poeta coincide quasi sempre con un effettivo elevarsi del tono poetico. Nell'ultima parte del saggio l'autore cerca di scoprire gl'influssi che potevano operare sulla concezione di Apollonio; e li trova nell'Eracle di Prodico, nell'Eracle cinico di Antistene, e nell'Eracle aristotelico dell'Inno ad Ermia. Ma colui che fissò con intenti divulgativi e pedagogici l'interpretazione razionalistica della figura di Eracle fu il logografo Erodoro di Eraclea, nel cui *λόγος καθ' Ἡρακλέα* il protagonista era rappresentato come simbolo dell'umanità operosa ed anelante alla virtù. La cronologia di Erodoro studia egli a p. 45 n. 3. Da tale individuazione di un Eracle *σεμνός* nel poema di Ap. riceve ancora maggiore luce l'atteggiamento polemico di Ap. di fronte al Callimaco degli *Aitia*, a proposito dell'episodio di Teodamante. L'autore esamina per ultimo alcuni frammenti callimachei in cui si parla di Eracle, per giungere alla conclusione che di fronte all'Eracle rigidamente austero di Apollonio, doveva esservi un Eracle callimacheo umano ed amabile, buon compagno, idealmente legato all'Eracle eroe e gaudente della tradizione comica e popolare.

Entrambi questi saggi mostrano singolare acume e ottima conoscenza della letteratura ellenistica, a cui del resto l'A. ha già dedicato due apprezzati volumi, uno su Callimaco e l'altro su Apollonio, che in alcuni punti ricevono nuova luce e conferma da queste recenti sue ricerche.

EITTORE BIGNONE.

LINO DOPPIONI, O. F. M., *Virgilio nell'arte e nel pensiero di Seneca*. — Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1939-XVII, pp. XVI-206.

Lavoro pregevole questo del Padre Doppioni, frutto degli studi compiuti a Friburgo di Svizzera e a Monaco di Baviera, maturato in diversi anni di meditazione e di attente, pazienti ricerche. L'A., tenuto conto delle indagini sin qui fatte — e la vasta letteratura consultata preposta all'opera sua ne fa fede — ha voluto con questo lavoro approfondire la conoscenza ed intendere meglio il valore dell'influsso esercitato da Virgilio su Seneca. Tralasciando le *Tragedie* e il *Ludus* del Filosofo di Cordova, in quanto si tratta di generi letterari diversi — e noi ci auguriamo che l'A. non mancherà di dedicare la sua mente e il suo studio a questi scritti senechiani in modo da fare opera completa — il

Doppioni esamina tutte le *citazioni dirette* virgiliane, che si incontrano nelle opere in prosa di Seneca, considerandone sia il valore letterario sia il valore concettuale. Riunisce infine in una sintesi conclusiva i risultati della sua indagine preziosa, che ci fa a grandi linee vedere come è apparsa allo Stoico la complessa figura del Poeta, come Virgilio è stato *sentito* dalla mente e dall'anima di Seneca.

Il lavoro si divide in tre capitoli. Il primo è un capitolo introduttivo, che riguarda, in generale, l'uso e l'arte delle citazioni poetiche in Seneca e, in particolare, la predilezione di Seneca per Virgilio, le cui citazioni superano il centinaio con un complesso di circa duecento versi. Ammirazione profonda questa, anzi vero culto del Filosofo per il sommo Poeta latino: specie se si pongono a raffronto le citazioni virgiliane con quelle assai scarse dei poeti greci. Anche Omero, difatti, è raramente citato. E giustamente il Doppioni riporta il giudizio del Bourgery, il quale attribuisce questo disdegno per la « orgogliosa Grecia » al carattere spagnolo di Seneca, incompatibile con lo spirito greco.

La verità è che Seneca ha l'orgoglio di essere romano. Egli sente la superiorità della concezione politica di Roma, che sola è stata capace di creare un Impero unitario universale. Non che egli disconosca la grandezza della civiltà ellenica: ma non ama il carattere dei Greci, la loro eloquenza precipitosa e irruente in contrapposto alla eloquenza latina, aristocratica, calma anche se vivace, specchio terso delle solide virtù di Roma. Perciò ama Cicerone, cui dà l'appellativo di « *noster* », come farà ancora, secoli dopo, Giustiniano per il giureconsulto Gaio: « *Gaius noster* ».

La visione dell'Impero universale, di questo meraviglioso prodigio unico al mondo, fa di Seneca un novatore: novatore nella educazione dello spirito, che non può prescindere dalla nuova realtà imperiale; novatore nell'arte e nella letteratura, che dev'essere moderna, senza arcaismi; novatore in politica. A differenza di Tacito, Seneca accetta il regime monarchico. Egli intuisce che l'unità dell'Impero è costituita dall'ordine e dalla disciplina, dai vincoli che legano principe e popolo: ove quest'ordine, questa disciplina, questi vincoli vengano a cessare, allora « haec unitas et hic maximi imperii contextus in partes multas dissiliet ».

Seneca pone nella *humanitas* l'anima vivificatrice del *regnum*, la fondamentale virtù della monarchia universale. In ciò egli prelude all'età felice degli Antonini, che indubbiamente trovarono il terreno spirituale già preparato dall'azione efficace del nostro grande Filosofo. In verità l'anima di Seneca supera i limiti angusti della patria cittadina e si innalza nella visione luminosa della patria universale. Così egli infonde uno spirito nuovo alla dottrina che professa, vi dà il suo suggello personale, il suo *pathos*. « Di questo solo io avrei voluto farti convinto — scrive al suo Lucilio — che io sinceramente pensavo quello che dicevo, più ancora che quelle non erano solo le mie idee, ma i miei amori » (*Ep.* 75, 3) (cfr. Ussani, *Seneca*, in *Atene e Roma*, 1913).

Secondo Seneca, l'amore verso la patria romana e universale dev'essere l'ideale sommo, cui ogni « *vir bonus* » deve aspirare con tutta l'anima, e condanna le arti liberali, che disperdono le vere e sane energie spirituali dell'uomo. « *Victoria* », « *boni liberi* », « *salus patriae* », ecco i beni fondamentali, i « *bona prima* », che riescono a creare qualcosa di vitale e duraturo: e nella parola « *victoria* » dobbiamo intendere non la sola vittoria contro i nemici

esterni, ma anche, anzi sopratutto, quella contro il nemico interno, quello ch'è in noi, la vittoria su se stessi, sui propri egoismi e le proprie viltà. Educare buoni cittadini, è questo il segreto perchè l'umanità possa progredire sulla via del bene; essere pronti ad offrire la propria vita per la salute di tutti i cittadini è la prova suprema che ci libera l'animo dalla patria terrena e ci trasferisce nella sfera più alta dell'ideale, nella patria dello spirito.

Romano è anche Seneca nella concezione della filosofia. Egli concepisce la filosofia non contemplativa, utopistica, ma attiva e pratica: « *veram, non simulatam philosophiam* », direbbero i giuristi. Egli non va alla ricerca di definire alti principii, dogmi universali, come fanno i Greci, ma mira a stabilire particolari doveri. Anche in questo i giuristi romani hanno felicemente espresso il pensiero che « *omnis definitio.... periculosa est* ». E giustamente commenta il Doppioni che « dinanzi alla saggezza della vita pratica dei Romani, la speculazione greca impallidisce, irretita com'è spesso nelle sottigliezze dialettiche e nelle capziosità sillogistiche » (p. 23). Il vero è, per usare l'immagine felice di Seneca, che la dialettica dei Greci « *pungit, non perforat* ». A tutte le loro artificiose costruzioni Seneca oppone le costruzioni più grandiose ed eterne di Roma, quelle edificate per il benessere di intere cittadinanze, e sopratutto le virtù sovrane dei più grandi cittadini, i costumi incorruttibli, presidio vero di ogni umana grandezza. « La maschia virtù romana viene esaltata da Seneca come il più nobile ideale di perfezione morale » (p. 24). Quando parla dell'eroismo di Muzio Scevola, il Cordovano trova parole lapidarie: « *Stetit hostium flammarumque contemptor et manum suam in hostili foculo* DESTILLANTEM PERSPECTAVIT.... ». Ed altrove, a proposito dei Fabii: « *totum ripublicae bellum in unam transferentes domum* ». Ed ancora il grido eroico del condottiero: « *Ire, commilitones, illo necesse est, unde redire non est necesse* ».

Il Doppioni giustifica questa larga premessa sulla romanità di Seneca con la motivazione che questa miri a farci meglio intendere la speciale predilezione del Filosofo per il divino Poeta della pace e dell'Impero. Ed in questo gli rendiamo perfettamente ragione.

Il secondo capitolo è il più lungo e costituisce il capitolo centrale del lavoro. Capitolo analitico, perchè ivi sono passate in rassegna e classificate con ordine tutte le citazioni virgiliane, fatte dal Filosofo di Cordova: citazioni lessico-grammaticali, comparative, interpretative, ornative semplici e descrittive, citazioni morali, ed infine quelle enuncianti teorie e precetti stoici.

Nella classificazione delle varie citazioni, l'A. segue il criterio di porre in particolare evidenza e di considerare l'*elemento principale* che discende dal contesto medesimo della trattazione senechiana: onde alle volte si resta alquanto in dubbio intorno alla suddivisione e alla sistematica di alcune citazioni, fatta dal Doppioni. Ma a parte ciò, una constatazione balza evidente dalla lettura di tutti i passi fedelmente trascritti e commentati: la proprietà con cui Seneca si serve dei versi del Poeta per raggiungere l'efficacia voluta, la mirabile opportunità di alcuni riferimenti, che hanno lo scopo di ottenere effetti svariati, ora di carattere estetico, ora morale, ora precettistico. Scelgo alcuni passi tra i più belli, ponendo in pratica una immagine del nostro Cordovano, di dovere imitare le api che vagano tra i fiori più ricchi di profumo e di miele: « apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt » (p. 91).

Nel trattare della fugacità del tempo e della vita umana, Seneca dice che gli anni si allontanano e svaniscono come le terre e le città dallo sguardo del navigante: « Praenavigavimus, Lucili, vitam et quemadmodum in mari, ut ait Vergilius noster,

terraeque urbesque recedunt »

(*Aen.* III, 72, p. 35).

Metafora, che nella sua bellezza è come la spuma del mare e suscita in noi ricordi e rimpianti del tempo passato.

Similmente, efficace assai è la comparazione che Seneca stabilisce tra l'agricoltore, quella figura di *bonus agricola* che Virgilio ha cantato per tutti i secoli e che deve conoscere la terra su cui fatica (*Georg.*, I, 53 sgg.) e l'animo che costituisce la sede dello spirito, il supremo bene che dovrebbe essere da tutti conosciuto (p. 37).

Altrove il Filosofo condanna il pessimo uso che gli uomini hanno fatto dello specchio, ridotto a strumento di piacere e di corruzione, mentre doveva restare un mezzo di educazione morale. I versi virgiliani

super me in litore vidi
cum placidum ventis staret mare

(*Ecl.* II, 25)

descrivono, con l'esempio di Coridone, il semplicissimo mezzo di specchiarsi e la condizione che l'acqua non sia mossa dal vento. Ma — osserva con molta finezza il Doppioni — oltre la descrizione di un uso della vita rudimentale e semplice degli antichi, c'è la descrizione del significato che un simile fatto attesta: la semplicità, la onestà, la felicità (p. 80).

Nel *De Clem.* I, 4, 2, Seneca pone a raffronto il regno degli uomini e il regno delle api, modello quest'ultimo di una perfetta, mirabile organizzazione. Come l'essere regale, nel regno delle api, rappresenta il capo e la forza di coesione di tutti i numerosissimi componenti del piccolo Stato, così la figura del Principe costituisce l'anima e l'unità dell'Impero: « Ille est enim vinculum cuius ope vires publicae cohaerent, ille spiritus vitalis, quem haec tot milia trahunt nihil ipse per se futura nisi onus et praeda, si mens illa imperii subtrahatur.

Rege incolumi mens omnibus una
amisso rupere fidem

(*Georg.* IV, 212).

Hic casus Romanae pacis exitium erit, hic tanti fortunam populi in ruinas aget; tam diu ab isto periculo aberit hic populus, quam diu sciet ferre frenos, quos si quando abruperit vel aliquo casu discussos reponi sibi passus non erit, haec unitas et hic maximi imperii contextus in partes multas dissiliet, idemque huic urbi finis dominandi erit, qui parendi fuerit » (p. 103).

La stessa similitudine poetica è ripresa altrove (*Ep.* 114), con non minore efficacia e bellezza artistica. Come nel campo politico, così nell'ordine morale, l'*animus* rappresenta il *rex noster*, che mantiene il dominio di ogni nostra fa-

coltà e attività: « Rex noster est animus: hoc incolumi cetera manent in officio, parent, obtemperant: cum ille paulum vacillavit, simul dubitant. Cum vero cessit voluptati, artes quoque eius actusque marcent et omnis ex languido fluidoque conatus est » (p. 127).

Gli esempi possono continuare. Così quando Seneca parla dell'oppressione e del tormento dell'animo, « *onus animi* », gravato dai vizi e lo paragona alla Sibilla virgiliana, che sentendosi invadere dallo spirito del Dio Apollo infuria e vuol liberarsi (p. 108):

bacchatur vates, magnum si pectore possit
excussisse deum
(*Aen.* VI, 78).

Così ancora quando descrive essere la vita una lotta perenne, che si deve accettare con forza virile, come se si fosse assediati da ogni parte (p. 110):

Aspice qui coëant populi, quae moenia clausis
ferrum acuant portis
(*Aen.*, VIII, 385).

Le immagini si susseguono nella mente del Filosofo e molti precetti — come ben rileva il Doppioni — ci trasportano in un mondo più alto, quasi nel mondo cristiano. Così quando tratta della bellezza e dello splendore dell' anima (p. 128 sgg.); quando riafferma la presenza in noi di un Dio che ci dirige e ci illumina: « sacer intra nos spiritus sedet malorum bonorumque nostrorum observator et custos » (*Ep.* 41, p. 138 sgg.); quando enuncia la sopravvivenza delle virtù dell'animo dopo la scomparsa del corpo (p. 147); quando crede in un Dio eterno di bontà: « Deus ad homines venit, immo quod est propius, in homines venit: nulla sine deo mens bona est » (*Ep.* 73, p. 161 sgg.).

Se queste affermazioni non fanno di Seneca un vero cristiano (cfr. Marchesi, *Storia della Letteratura Latina*, vol. II, p. 224, ed. II, 1930), nessuna meraviglia: è già assai che un uomo vissuto in un'età corrotta ed atea, abbia riconosciuto e svelato, come nessuno prima di lui, i valori intimi e sostanziali dello spirito ed abbia iniziato per primo la lotta morale e politica contro la schiavitù (Marchesi, op. cit., pp. 222 e 225).

Come si vede dall'esame più approfondito di questo capitolo secondo, l'A. è riuscito a porre in rilievo le bellezze e le sfumature del pensiero anneano, il modo con cui Seneca si serva dei versi del massimo Poeta latino per colorire le sue immagini, per riuscire più efficace nelle sue massime morali e filosofiche, per dar vita e movimento alle opere sue, spesso necessariamente monotone, a secondo degli argomenti trattati, aridi di per se stessi. Naturale tendenza questa, bisogno istintivo — come osserva il Doppioni sin dalle prime pagine — di ricorrere all'autorità di chi ci ha preceduto nella ricerca del vero e nel conseguimento di effetti d'arte.

Il capitolo terzo, infine, è dedicato alla conclusione. Dopo aver rilevato la importanza per Seneca delle citazioni e il fascino dei precetti morali e dei pensieri condensati nel breve giro di un verso, l'A. esamina il problema se ed in quanto il Filosofo cordovano è stato affascinato e commosso dal senti-

mento profondo e dalla potenza lirica del Poeta. La risposta che ci dà il Doppioni è negativa (p. 184 sgg.). « Se nel campo letterario vediamo Virgilio al posto che gli spetta come al più grande perfezionatore della lingua nella poesia, nel campo morale siamo costretti a confessare che la sua figura non è apparsa a Seneca in tutta la luce della sua grandezza ed è piccola di fronte a quella che noi abbiamo dell'immortale Poeta » (p. 197).

Così chiude il Doppioni l'ultima pagina del suo lavoro, convinto che a comprendere interamente la figura di Virgilio era necessario il travaglio di molti secoli. Senza dubbio, molte sfumature del divino Poeta latino erano come tesori nascosti, che avevano bisogno dell'opera di un altro Poeta divino, Dante, per scoprirli ed illuminarli di luce immortale. Ma una cosa è certa: la grandezza di Virgilio fu vista e sentita da Seneca, che seppe unirsi fraternamente alla compagnia del Poeta mantovano nell'indicare all'umanità sofferente ed inquieta le vie della virtù e delle supreme bellezze.

S. Riccobono, *jr.*