Serie III - Anno IX (XLIII della Raccolta) Gennaio-Marzo 1941-XIX N. 1

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)

LA FIGURA DI ENEA IN VIRGILIO.

Da un bagno di sangue si sollevava finalmente Roma, quando Virgilio quarantenne concepiva l'*Eneide*, e la salvazione parve quasi un sogno. Inquieta l'aspettativa nei cuori, sotto l'interminabile soffrire che guerre esterne e interne eran costate: dai campi tinti in rosso dell'impero si delineava l'aurora d'una novella età di giustizia e di rinata bontà. Grande palestra di dolore era stata la storia di Roma, massime dell'ultimo secolo, e Virgilio da cittadino e da privato aveva sentito acerba la ferita. Ora nella emozione superstite, egli poteva dire, come Eschilo «in disparte dagli altri i fati medito, e sono saggio d'una mia saggezza»,[1] e riguardare il miracolo di Roma, le faticose vie che essa ha percorso, le delusioni e i trionfi del suo cammino, il suo patimento creatore. *Tantae molis erat Romanam condere gentem.*

Orazio, dopo la pubblicazione dell'*Eneide* e all'*Eneide* certamente guardando, nell'ode a Druso canta: «la gente che salda emerse dall'incendio di Troia, e per i mari etruschi sbattuta salvi portò alle ausonie città i sacri arredi e i figli e i vecchi padri, simile ad elce dall'ardua scure potata sul nero frondoso Algido, tra offese, tra eccidii, sott'esso il ferro trae vigore e baldanza.... Nel fondo la immergi, e ne esce più bella». E in altra ode, degli anni in cui l'*Eneide* veniva maturando, dice al Romano: «perchè chini la fronte dinanzi ai celesti, per questo sei sovrano fra gli uomini: di qui ogni principio, qui ogni termine». Ferrei nel perdurare, dalle avversità irro-

[1] Tolgo il motto eschileo da E. Bignone, *Il libro della letteratura greca*, Firenze, 1940, p. 201.

bustiti, obbedienti all'alto, devoti agli dèi e al proprio sangue: tali furono i Romani. Questa la saggezza ispiratrice dell'*Eneide,* che particolarmente s'incarna nel suo protagonista. Ed Enea fu una rivelazione del Romano a sè stesso, che subito vi si riconobbe.

La leggenda di Enea era tra la fine della repubblica e il principio dell'impero nella coscienza di tutti, e rispondeva all'anima del poeta e di un grande momento storico. Le prime radici di essa stavano nella Bibbia dei poemi epici, nell'*Iliade* omerica. Guerriero valoroso che non si perita di farsi incontro a un Diomede o anche a un Achille, l'Enea di Omero resta un personaggio in ombra, un eroe onorato dai Troiani alla pari del divino Ettore, saggio consigliere, caro ai numi a cui offre senza posa doni di riverenza, ad Era discaro, figlio di Afrodite e d'un mortale, con l'aureola dunque del sovrumano. E di lui vaticina Posidone, scampandolo da Achille saettatore: « è destino ch'egli sia vivo, acciò che non si perda il suo seme e non sparisca senza traccia la stirpe di Dardano; la possa di Enea regnerà sui Troiani, e così i figli dei figli e quanti verranno dopo ». Vaticinio al quale secoli più tardi si affiancherà l'altro di Cassandra presso Licofrone: « la gloria de' miei padri sarà innalzata al sommo dai nepoti, che s'incoroneranno di vittoria e terran lo scettro delle terre e del mare ». Con che, dove Omero parla del dominio di Troia, Licofrone invece del mondo; e quindi la sostituzione che certo in età romana fu fatta in Omero del generico « tutti » — *πάντεσσι* — a « Troiani » — *Τρώεσσι* —, e la profezia di Apollo in Virgilio:

hic domus Aeneae cunctis dominabitur oris
et nati eorum et qui nascentur ab illis.

L'autorità dell'Omero greco non poteva non essere sottolineata dall'Omero latino: nella predestinazione omerica è il battesimo dell'Enea quale dalle epopee, dalla tragedia, da forme varie di poesia e di prosa, dalle figurazioni dell'arte, dal novellare e dal fantasticare del popolo si plasmò su su in Grecia, in Sicilia, a Roma, sostanzialmente serbando, nonostante le diverse e discordi versioni, i caratteri fondamentali che sono in Omero, ampliati però e sviluppati di copiosi motivi che poi costituiscono il fulcro più vitale della figura, e cioè l'eroe della pietà verso il vecchio padre e i numi tutelari di Troia, il peregrinante nei mari, l'uomo che *ducentibus fatis,* come sta scritto in Livio, muove dalla tragedia del nulla, e va ramingo per luoghi ignoti, il capostipite di Roma imperiale, il detentore d'un

patto divino che Troia, la città dei Priamidi da Giunone fieramente *perseguitati, resti nelle sue ceneri — occidit occideritque sinas cum nomine Troia* è il detto di Giunone nel consesso dell'Olimpo, a cui fa eco la Giunone oraziana «purchè lungo urli il mare tra Ilio e Roma, regnino felici quegli esuli in qual vogliano parte; purchè al cenere di Paride e di Priamo insulti l'armento, fulgido stia il Campidoglio» —; la morte della Troia di Laomedonte e di Paride è condizione a che la novella Troia viva e splenda; e par bene che costì si confondano nella leggenda preoccupazioni per un'idea che a Cesare si attribuì, di trasferire la capitale in Oriente, in un'Ilio riedificata o dove che fosse.

Note di alta poesia c'erano in questa figura di Enea quale la leggenda l'aveva foggiata; e il popolo romano, dopo placato sè stesso e il mondo, vi trovò i titoli e la giustificazione della sua gloria — *virtus, patientia, iustitia, pietas* —, oltrechè il nimbo della sua origine celeste; e dalla tradizione e dal popolo ne colse le linee Virgilio, e al popolo la ridonò creatura sua, intonata insieme al genio dei tempi e del passato a cui la Roma della rivoluzione e della restaurazione per naturale istinto ritornava.

Maldestro è stato il tentativo, che rimase del resto isolato, di scoprire negli antichi commentatori antecedenti e ragioni alle riserve e alle censure prodigate dai moderni all'Enea virgiliano. Didone ed Enea son proprio i personaggi del poema che si affermano *ab antiquo,* primo testimone Ovidio, preannunziatori già Tibullo e Properzio, ed entrano con potenza vitale nel Medio Evo. Agli albori del Rinascimento in Enea si affissa Dante e lo ammira, più d'un tratto di lui trasfondendo nel Virgilio che lo guida fra i morti. Su Enea ricalca nel '500 Torquato Tasso il suo Goffredo, parecchio però spogliandolo della sua vita spirituale. E anche dopo, in genere, non furono i poeti a mostrare antipatia per Enea, a negargli qualità poetiche,[2] sì i critici e i dotti, fin da quando col frigido classicismo

---

[2] Riserve ispirate alla critica romantica fa notoriamente G. Leopardi, *Pensieri*, VI (Firenze, 1924), p. 59 sg.: «il carattere di Enea partecipa molto de' difetti di quel di Goffredo. Egli ha più fuoco, ma e' non lascia però di essere alquanto freddo.... ; ha o mostra più coraggio personale e valor di mano, ma queste qualità ci appariscono in lui come secondarie, e poco spiccano, e tale si è l' intenzione di Virgilio, il quale volle che ad esse nel suo eroe prevalessero altre qualità, che non molto conducono, e piuttosto nuocono all'essere amabile.... Troppa virtù morale, poca forza di passione, troppa ragionevolezza, troppa rettitudine, troppo equilibrio e tranquillità d'animo, troppa placidezza,

dei secoli XVII e XVIII, un'età di prosaica linearità logica, si fissò il tipo dell'eroe in uno schema convenzionale; ed egli parve l'uomo di tutte le debolezze, un pusillanime tirato a forza dagli dèi, la negazione o quasi d'ogni eroicità. Troppo perfetto lo trovò viceversa il romanticismo, troppo poco tempesta di passioni, più astrattezza che reale concretezza, d'una *pietas* paralizzatrice. E c'è «l'inqualificabile Enea» del secolo della galanteria, il così poco cavalleresco Enea che abbandona Didone a quel modo che fa; dove si è giunti perfino a suggerire gli accenti ch'egli doveva avere, i rimproveri che doveva fare a sè stesso, il pianto che doveva accompagnarlo. Materia di dispute senza numero, che furono la delizia di generazioni e generazioni e di cui tuttora permangono gli echi vivaci; nelle quali, di solito staccandosi gli elementi eroici di Enea dagli umani e gli umani dagli eroici, la sua figura resta dimezzata, anzichè vivere nella sua pulsante unità e realtà: o un uomo senza nessuna epicità, o un eroe senza note umane, mentre l'eroismo è quintessenza di umanità.

Fra i giudizi in contrasto questo sarà da concedere, che il peso dell'alto significato, ch'è in Enea ed è il mito di Roma, la scarsa drammaticità anche della religione romana, grava un po' sulla creazione del poeta: quel fondo di rigida e solenne severità, che ad Enea è peculiare, è il sembiante di Roma e della religione romana, e romano è il filo ultimo della vicenda che in lui s'impersona. Romano, ma anche di valore universale: e nella fondamentale ispirazione c'è il grande. Sull'eroe tribolante nel corpo e nell'anima alita un'attesa di avvento, che non a lui, ma darà pace agli uomini. Vivere in servigio della gloria è degli agitati dal nume. Enea è un chiamato: *poscor Olympo*. Dietro a lui c'è una aspettazione grande. È un aspro destino che si fa virtù. Appunto perciò è il meno libero dei viventi. Serve il fato, *data fata secutus*: alle volte come la valanga, che quando si muove precipita. Nella accettazione di questa servitù è il segno suo, d'un essere superiore. Ha la serietà appassionata, l'arcana tristezza dei tormentati dall'intimo, di chi è fisso in qualcosa che lo trascende. Talora appare come smarrito sotto un carico immane. Le gioie dei comuni mortali non sono le sue, se non per attimi passeggeri. Un imperativo categorico preme e l'appello

---

troppa benignità, troppa bontà». E continua parlando di Enea dinanzi alla passione di Didone, e poi anche del Rinaldo tassesco «molto più simile ad Achille, e molto più poetico, amabile e interessante che.... Enea....; tanto più amabile di Enea quanto Enea di Goffredo».

del dio. Romanissimo eroismo, che è fatto di riverenza e di subordinazione: eroismo di Roma antica, e di Scipione. In tale ossequio e, accanto, nell'osservanza del diritto e della giustizia, i Romani sentirono la loro predestinazione a dominare i popoli e il pegno dell'impero.

Un essere siffatto Virgilio getta nel gorgo della vita, di scogliera in scogliera; ed egli vien molto a sapere di terra, e si avvicina a noi, e prende tono di drammaticità. I nuclei mitici, su cui poggia l'*Eneide* e da cui balza fuori il protagonista dell'azione, sono l'esilio e il vagare errabondo verso la terra dei fati, l'approdo nel Lazio, il combattimento finale, Troia e Roma come termini di partenza e di arrivo. Li enuncia subito il poeta cominciando; e i motivi si svolgono staccati in uno o più canti, ma strettamente connessi e l'uno nell'altro rifluenti in un cerchio luminoso di umano, il dolore, e di divino, l'innalzarsi nel dolore a statura eroica. Vaste ombre, in cui le luci paiono perdersi, ma sulle quali sta la volta del cielo. Per il dolore, canta Hoelderlin, della terra sono un figlio che soffre e che ama. Immenso dolore è immenso amore. E dapprima, desolazione di patria perduta; poi il rischiararsi, ma anche il tremare dell'anima nell'affetto d'una patria novella; indi altro spasimo non meno generoso, l'ira e il lamento per l'uccisione del giovane Pallante, e l'impulso della vendetta che soggioga l'Enea degli ultimi canti, l'ultrice pietà che si scaglia contro Turno. Squilli di vittoria, niente nel finale: come prezzo della sua gloria si profila una morte immatura, infelice destino: accordo estremo, la querela di Turno che muore. Quel che germoglierà dalla vittoriosa ira di Enea, si tace: l'*Eneide* è un poema dell'umana passione, e con l'ultima grande passione del suo eroe il canto si arresta. Questo in rapida sintesi il disegno della figurazione di Enea.

Egli ci apparisce per la prima volta in azione fra minacce di morte. Situazione drammatica, se altra mai, dinanzi alla quale l'uomo non conosce infingimenti, ma si manifesta com'è, nella sua elementare schiettezza: Virgilio presenta volentieri così i suoi personaggi, fuori d'ogni pacatezza epica. Sul mare incombe la notte e la procella: solitario, fra la travolgente rovina, Enea si leva dalla sua nave e dai flutti, con un gelo per le membra. Al pari di Ulisse in simile frangente, trema. È uomo. Ulisse si sente mancar le ginocchia e il cuore, e rimpiange di non esser caduto a Troia avendo giuste esequie e la sua gloria; Enea, anzichè per la morte, geme per una morte vana, e invidia quelli a cui toccò di perire *ante ora patrum, Troiae sub moenibus altis*, fratelli ad Ettore, sotto i colpi

di Diomede e di Achille, in difesa della loro terra. Non santità di sepolcro, che pure è uno dei sentimenti più suoi, nè fascino di gloria lo punge, ma l'essere sopravvissuto a Troia inutilmente, il non avere avuto morendo l'estremo conforto di rimirare le mura e il fiume della patria, di giacere con Ettore nel suolo de' suoi padri. Qui è il suggello di Enea: sublimità di amore. Nel gagliardo sospiro — *o terque quaterque beati* — c'è un fuoco che ha del sacro. È la tragedia che Enea si porta dietro, errante per i mari. A Venere la madre, che di lì a poco sotto mentite spoglie gli si offre incontro, a Cartagine, e gli domanda chi sia, da che luogo giunto, dove avviato, risponde: « O Dea, s'io da principio mi rifacessi e tu d'udire attendi la trama delle mie sciagure, Vespero prima farà posare il giorno ». La patria, il passato sono il fiero dolore che lo fa parlare. Enea è l'esule senza posa d'una città che non è più e che in una notte sola scomparve nel nulla. Sbigottito esce egli dall'enorme mistero di quella notte, e nei ricordi si spaura, e dai ricordi non sa staccarsi, ad essi aderisce spasimando.

Alla tremenda visione, che ha nell'anima, di Troia ruinante è dedicato un canto, ed è una rievocazione di Enea stesso, flebile, accorata, sanguinante, eroica: gemito, ira, angoscia, furore. *O patria, o divum domus Ilium, et incluta bello Moenia Dardanidum!* Nobili spiriti passano tra le foschie, circonfusi di martirio, Laocoonte, Panto, Cassandra, Priamo, Creusa: tutti trascinati dalla bufera con tutto un popolo. Ed Enea, anch'egli, destandosi da un torbido sonno quando ormai la città precipita in fiamme, cerca d'inabissarsi con l'arma in pugno, combatte disperatamente e non ha possibilità di morte. Deve vivere: lo vuole il suo destino; lo salva, se è salvazione, la sua *pietas* verso il padre, il figlioletto, la sposa, di cui si risovviene con un brivido dinanzi al miserando Priamo che sotto i colpi di Neottolemo cade. Su Enea incombe il mistero. Perchè questo? Ed era un popolo innocente. *Dis aliter visum* è la risposta, d'una sconsolatezza e d'una rassegnazione sublime. Altra impronta della sagoma di Enea. « Vuolsi così colà dove si puote ». La storia è contemplata a colori oscuri. Nessuna meraviglia che l'eroe nelle placide sedi di Lete, allo spettacolo degli spiriti che si affollano desiosi al fiume per bere l'oblio e reincarnarsi, esca a chiedere: « qual sì rea brama han quegli infelici della vita? ». Sofocle, un credente che ebbe i suoi sconforti, fa dire anch'egli all'Edipo a Colono: « non esser nati ogni fortuna supera ». In Enea non c'è rivolta contro il potere ascoso che muove uomini e cose; nè protesta contro la crudeltà divina è il

divom, inclementia divom del canto funebre di Troia, quasi che la *pietas* religiosa di Enea abbia in sè un insanabile dissidio, ed Enea sia perciò una figura mancata: da una donna celeste vengono quelle parole, dalle materne labbra e dal materno cuore di Venere, non dal figlio alla madre. Virgilio, vissuto in età di dissolvimento, ha, si capisce, in religione le sue inquietudini; e come trova nella leggenda di Enea l'ira implacata di Giunone, grida con stupore: «tante ire son nei celesti?», simile all'Euripide delle Baccanti: «ira mortale non conviene ai numi».[3] La religione sua e del suo eroe ha una nostalgia di più puro, di antico e di nuovo; tende a interiorizzarsi, a liberarsi dal caduco e a tingersi di eterno; vagheggia piuttosto le divinità minori della vecchia credenza romana e italica che non le olimpiche; sta nel senso augusto del divino mistero, che è la vena sorgiva di ogni fede, e dal fascino del mistero è presa, anche se la giustizia che esso tiene in grembo rimanga imperscrutabile; ha la coscienza che l'onnipotente non può operare per inumanità o per passione: onde la sommissione all'ineluttabile, la riverenza dove l'umana intelligenza sfugge o non giunge, nel che sta la sua forza, ma accanto l'involontario e sempre poeticissimo reagire contro quella che par giustizia offesa, e il riguardare con occhio di tristezza la dura realtà, e insieme il frequente invocare che siano terse le lacrime degli uomini, e certe preghiere che afferrano l'anima — «scendi, Padre, ne' nostri petti», *animis inlabere nostris*, che all'Albini suonava come il preludio e compendio di ogni *Veni, Creator Spiritus* —, e un tono di bellezza pacificatrice che si soffonde sulla sventura. Nel più fitto delle tenebre della Caduta di Troia, ecco che balena l'arcano d'una luce. Il canto di morte finisce in folgorazioni di risollevamento. Una fiamma lambisce le chiome di Giulo, immagine di futura maestà regale; una stella sfiora la casa dell'eroe e sparisce nella selva Idea a segnare un cammino. E l'eroe parte verso l'Ida, col padre, il figlioletto, la sposa: sotto il peso della *pietas* è curvo e trepidante. Ora un miraggio di missione storica gli balena dinanzi: «va e solca i mari lontani: verrai in Esperia, al lidio Tebro:

---

[3] Del resto qui c'è una reminiscenza omerica, come osserva il Tescari (*Convivium*, 1931, p. 65), e cito espressamente il Tescari perchè, mentre nel problema generale della concezione religiosa di Virgilio è lontano da me, poi in particolare ribatte in una lunga nota e confuta le conclusioni negative a cui si venne sulla religiosità del poeta in base a determinate espressioni, come i *se* deprecativi di certe preghiere e altro parecchio.

ivi ti aspetta italico regno », così lo acqueta, pallida ombra, Creusa improvvisamente rapita dai fati. E già Ettore in una apparizione di sogno, che è tutta un fremito, fresco delle mortali ferite di Achille, gli aveva detto: « fuggi: Troia precipita; prendi i Penati e cerca nuove mura che grandi alfine porrai ». Comando che sale dai morti, dal sangue; ed Enea lo seguirà fedele.

Dopo la morte, l'esilio: più aspro della morte. Mai ci fu in un eroe da epopea tanto respiro di dolore. Dapprima l'esule è un trascinato — *feror exsul in altum*. Lacerante è il distacco dalla patria: visione suprema della « superba Ilio » e dei campi dove essa fu; il mistero — *visum Superis* —, e l'abbandonarsi al mistero — *auguriis agimur divum* —; un andare nell'ignoto verso chi sa quali mète, a sempre nuovi esigli — *incerti quo fata ferant, ubi sistere detur* —; un dar le vele ai fati. Vigorosa rappresentazione — è Enea stesso che narra — di chi non ha più un focolare se non nel palpito del petto, e sta in orrore di solitudine. Ulisse esule guarda a un'isola diletta, ad una fida sposa: Enea è un'anima nuda, senza corpo, senza terra che gli appartenga; intorno a sè ha il vuoto, con sè i sacrosanti avanzi della patria da condurre a salvamento, che non consolano, accrescono anzi la tortura. Nè per il Romano, fu già osservato da altri, la patria è qualcosa di impalpabile, come per il Greco, marinaro e viaggiatore: è corpo e sangue, terra di quella terra, il fuoco santo a cui ci si è scaldati e nutriti, le memorie nella casa e nella terra nativa sbocciate: per lui non c'è condanna più penosa e più umiliante dell'esilio. I fuggiaschi virgiliani fanno della patria un altare nel cuore, si affissano insaziati nella sua immagine, la ribattezzano, la riedificano appena possono, dove possono, nel nome che ebbe, nel nome de' suoi fiumi, delle cose più care. L'esilio ha un'intensa significazione per Enea: è disperato compianto e rimpianto, brama d'una certezza e di pace, d'un luogo dove posare e ricostruire; è un misto di accorato, di meditabondo, di ansioso, di magnanimo: melodia e gagliardia del verso virgiliano. Quindi, nel saper soffrire, le titubanze che l'accompagnano, le alternative del dubbio con la certezza, talora anche gli scoramenti sotto l'imperversare di contrarietà superiori ad ogni forza mortale. Non eroismo da comparsa, ma interezza di sensi. Lotta con la natura e le cose, e lotta con sè medesimo. Epopea e tragedia. Divino che si fa umano nel tempo, idea che si fa sangue. Anche l'Ettore omerico ha i suoi scatti di sincerità, i suoi abbandoni di sconforto, le sue naturali contraddizioni,

due patrie, l'antica e la nuova, sorte da uno stesso tronco, sono abbracciate in un affetto solo — *unam faciemus utramque Troiam animis* —, come rifiorenti l'una dall'altra e nell'altra prodigiosamente, quasi i germogli del ramoscello d'oro che nell'Averno aprirà i segreti del sotterra: *primo avulso non deficit alter Aureus et similis frondescit virga metallo.* Perciò, in Enea non gioia nel vagare fra paesi ed uomini nè curiosità di apprendere, che è dell'Ulisse omerico; non ardore eroico di «divenir del mondo esperto» che è del dantesco: ma l'ansito della nostalgia per l'antica madre, pur nella crescente consapevolezza di ciò che costerà il guadagnarla, il tremito degl'incalzanti pericoli con fatica evitati, lo spiare i prognostici e gli oracoli celesti, mente e anima protesa, il pregare per conciliar la divinità, benevola o avversa che sia, il venire inseguendo un'Italia che incessantemente sfugge. Qualcosa di fittizio c'è nei lunghi e vani conati, c'è una certa monotonia di situazioni, e contrariamente all'Enea virgiliano l'Enea della leggenda conosceva fin da principio chiara la volontà del dio; ma pulsante è il dramma in quell'aver luce a poco a poco, fra notti senza stelle e giorni caliginosi, fra ingannevoli apparenze e disinganni, fra la passione che urge, in uno spirito di sacrificio che è segno d'elezione. Enea è il cavaliere errante degli affetti più sacri: Dio, patria, famiglia. Segue la sua stella perchè il cuore lo esige. La segue con libero volere. Non se debba andare domanda ai celesti, ma per quali vie; e andare vuole. È fabbro della sua fortuna.

Una allettante seduzione è, per Enea, Cartagine. Egli capita là portato dal vento, nè sa dove si trovi. Poi apprende ch'è il regno di Didone, fuggiasca anch'essa dalla sua terra, creatura anch'essa di dolore. Ammira la città che la regina va erigendo, e il tempio, ed effigiati nelle porte del tempio i lutti di Troia — *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* — e tra gli sventurati Troiani ravvisa la sua persona. E a lui ella va incontro pietosa — *non ignara mali miseris succurrere disco* — e lui errabondo accoglie finalmente nel tepore d'una casa, a una mensa regale, e ascolta con voluttà la sua odissea, e si strugge di nascosta fiamma: fra impeti e resistenze l'amore erompe. Qual uomo in quella situazione di Enea si sarebbe sottratto all'incantesimo? Un invitante sogno di pace, ad Enea connaturato, dopo l'interminabile soffrire. Amore prese anche lui? In tutta la prima scena egli è avvolto in un velo, e la donna domina assoluta con la sua gran fiamma, tanto più bella nel suo ardore quanto più l'uomo si vede e si sente soltanto di riflesso. Ma che Enea non sia

rimasto punto impassibile al fascino di lei, ci è suggerito dal favellare della Fama, dall'indignata e insultante protesta di Jarba, dal comando di Giove a Mercurio; ce lo dice pur un tocco diretto, il costume di principe tirio in cui Mercurio, scendendo dal cielo, sorprende Enea. Ma è tocco fugace: subito dopo è la rivolta morale, e l'impressione non resta.

È dimentico Enea del sacro mandato, norma della sua vita, nella dolce Cartagine? Se un senso d'amore è in lui, più forte è certo l'interiore conflitto, il quale, qui e altrove non narrato dal poeta, ha però un cenno eloquente nelle parole che di lì a poco Enea rivolgerà a Didone: «me, quante volte la notte copre le terre, quante volte sorgono gli ignei astri, avverte in sogno e atterrisce torbida l'ombra del padre, e il mio Ascanio, e il torto fatto al diletto capo, e il tradimento del fatal regno d'Esperia». E il reagire contro il brusco traviamento della carne e dell'egoismo è troppo comprensibile in una coscienza tutta presa dall'idea d'una missione. L'intervento del dio, lungi dall'essere un macchinario poetico, segna il traboccare dell'anima. C'è, in un essere quale Enea, un principio superiore che tronca ogni allettamento; se necessario, inflessibilmente. Egli è l'uomo che tiene in custodia le sorti d'un popolo; e ad altro non aderisce oramai, dopo il pronto risveglio, che alla voce del dio: *naviget*! Analizzato non è; è scolpito vigorosamente in un tratto solo: *ardet abire fuga dulcesque relinquere terras*, fuggire verso dove il nume e l'obbligo impone, dire addio al paese che pure ha dato una dolcezza, riprendere il faticoso peregrinare verso altre lontananze. Eroismo di amore in Didone, e il poeta lo fa eterno nel canto; eroismo di rinuncia in Enea, non senza che spunti un'ombra, ch'è tutta sua, di umano rammarico. La commiserazione, lo smarrimento di Enea per l'implacabilità del destino avran libero sfogo nell'Averno davanti alla torva apparizione di Didone suicida. Costì è il singhiozzo: sulla scena pesa un'aria di fato; il cielo vuole e l'uomo china la testa con un grido d'angoscia. Questo il pensiero ispiratore. Ed è scena stupenda. Vano lo scandalizzarsi e il sofisticare sul motivo: «nè credere io potevo che il mio partire di tanto dolore ti fosse cagione» — è Enea che parla a Didone muta —. Bisogna leggere nell'insieme; e non nella nuda letteralità, ma nei sottintesi: non immiserire, fu ben detto,[6] togliendo via all'espressione l'indefinito; onde

[6] E. Bignone, *L'epica di Omero e di Virgilio*, Firenze, 1926, p. 297. L'insegnamento primo viene da Fr. De Sanctis a proposito di due famosi versi

le numerose interpretazioni, che, se parzialmente possano esser nel vero, spoglie però dell'inespresso, del vago sono insufficienti e guastano.

Tale la soluzione umana del dramma, nel regno degli spiriti. Il dramma si svolge a Cartagine e scoppia, dicevo, con l'epifania del dio. Non il tema, già innanzi a Virgilio trattato, della donna abbandonata, ma della rottura d'amore. Per Enea è separazione liberatrice. La pietà è compressa con l'effetto, sotto l'impeto d'un imperativo morale, che «giudica e manda». La pittura della passione in lotta col dovere è in Didone, come già nelle eroine euripidee; in Enea c'è l'atto supremo del redimersi, il momento epico, o sono, se no, battute del poeta che commenta anzichè dell'azione. In Enea è un ondeggiar di pensieri; ma non lo strazio della donna lo scuote, sì la preoccupazione del come staccarsene, come esporle la realtà. Fa preparar la fuga, senza aver mai inteso, si capisce, di lasciarla nascostamente, anche se nell'insidia e nella perfidia creda di coglierlo il vigile presentire e percepire della donna. E parla, in risposta all'amaro rimproverare e implorare di lei, come irrigidito per non perdersi. Parla senza compianto, ragiona anche con una rudezza che ha del glaciale e alla sensibilità moderna è parsa sconcertante. Il Tasso forse mira a modernizzare Virgilio, quando «fa pietoso Rinaldo ad Armida pur nell'atto che l'abbandona». Ma, osserva il Donadoni nel suo *Tasso*: «Al giovine poeta la natura lirica non consentiva di uscir dal proprio io, di penetrare nella psicologia, di trovare l'umanità più profonda, che è limitatezza, discordanze, contraddizioni: al giovine poeta il mondo suo si presenta tutto serietà e compostezza, che non consente l'invasione di elementi audaci e anormali». E ancora: «Tutto ciò è cortesia verso la donna che non può mancare a un perfetto cavaliere come Rinaldo. Ma è anche convenzionalità: per Rinaldo l'amore non è che un episodio: egli trascina l'amore dietro il carro della gloria». Non diversamente è di Enea nella reggia di Cartagine. Enea, preso dal nume, e Didone, travolta dall'amore,

---

danteschi: «quel giorno più non vi leggemmo avanti» di Francesca e «poscia più che il dolor potè il digiuno» del Conte Ugolino. «Veri e impotenti stupratori», osserva il De Sanctis sul primo «costoro che s'industriano di dare un senso preciso a ciò che dee rimaner vago e dubbio e indefinito, cercando invano di alzare il denso velo»; e del secondo: «verso letteralmente chiarissimo.... Ma è.... fitto di tenebre e pieno di sottintesi» ecc. Già Ovidio, *Fasti* III 617 sg., dà principio alle interpretazioni virgiliane facendo dire di Didone, da Enea ad Anna: *nec timui de morte tamen, metus afuit iste. Ei mihi! credibili fortior illa fuit.* Trovo questa indicazione in O. Tescari, *Convivium*, 1940, p. 408.

hanno due linguaggi che non s'intendono; messi davanti a situazioni insolite, a fatti soprannaturali — il divino, e l'onnipotenza e l'immortalità di amore — son portati da sè a manifestarsi così come sono con impeto d'immediatezza, che ha del brutale. Dalla bocca di Enea esce la nuda verità senza sentimentalismi, senza vernici che nascondano la genuina natura; e quanto più egli è breve e secco, senza essere inumano, più è in linea con la psicologia del momento e con la concezione artistica che è la sua, e più irruento altresì esplode il dramma di Didone che in questo contrasto ha il suo movente. Ed Enea sale tanto più alto nella sua fatalità eroica, se una donna sublime non riesce ad avvincerlo, a fermarlo, e neppure a strappargli accenti che non siano di semplice gratitudine o lo scongiuro che accomuna in una stessa sorte miseranda lui e lei: « lascia di turbare e me e te co' tuoi lamenti ». Per il resto, egli non ha che la discolpa; e non futili pretesti, ma il crudo vero, e il sacro egoismo di patria: il sospiro di non esser rimasto fra le care reliquie di Troia, per adorarle, per risuscitarle, chiosa l'Albini: quindi subito, con rapido e discorde smarrirsi nell'anima, l'eroe che si sovrappone all'uomo, il nome due volte ripetuto e invocato dell'Italia col sussulto *hic amor, haec patria est,* che suona come una presa di possesso gioiosa; infine, il turbinare su di lui d'una potenza che lo trascina suo malgrado, la vittima, dopo l'eroe, d'un santo dovere, *Italiam non sponte sequor*: estremo accordo umano. Sono i fattori costitutivi di un'anima in tumulto affettivo, in lirico urto fra loro. In queste ombreggiature che il sentimento dà alla ragione è intagliato l'autentico volto di Enea, con la sua ruga scavata in fronte.[7]

La tragedia di Didone si placa in una atmosfera serenatrice, con quel raggiare di cielo che si slarga sul capo della morente e sulla vita degli uomini. Enea, oramai più franco e risoluto — *certus* — dopo vinta l'acerba prova, voga verso la Sicilia. Poi è la terra promessa, e a Cuma il viaggio oltremondano. E dall'aldilà egli trae la conoscenza d'una suprema norma regolatrice del mondo, dal padre ha l'ammaestramento tangibile del glorioso porto, a cui il suo faticare tende. Qui è il congedo al passato, particolarmente a Troia: Palinuro, Miseno, Didone, Deifobo, Teucro e la sua schiatta, An-

[7] Su tutti quelli che presero a studiare la scena virgiliana si leva anche questa volta di gran lunga B. Croce, *Critica*, 1938, p. 401 sgg. = *Poesia antica e moderna*, Bari, 1941, p. 55 segg., il quale finalmente ha espresso e chiarito da par suo un punto ch' è fondamentale: « il poeta, che in Virgilio sovrasta, svolgendo inesorabile la logica della poesia,... lo ritrae (Enea) nei soli atti e con le sole parole che gli si confanno ». Dal Croce io mi scosto nei particolari.

chise: dal passato matura l'avvenire, e l'occhio spazia nei fulgori di Roma, fino alle porte dell'eterno. Il profugo ritorna guerriero.

L'approdo al Tevere è una festa di natura: Ettore appare come l'atteso sul fiume e sui colli dov'è il presagio e la germinazione di Roma. Sul Palatino egli, in comunione con Evandro, è prono dinanzi alla santità delle memorie, agli umili tetti, alla rubesta povertà, alla sanità morale, al mistero divino; venera le forze generatrici di Roma, signora delle genti. È giusto e degno che di Roma egli porti tosto, figurata nello scudo, sugli omeri la storia.

Nel guerriero la nota dominante è sempre la medesima: tragico volere di sacrificio. Come eroe epico, Achille non ha confronti: altra impetuosità e luminosità. Viene a mente piuttosto il severo Eracle sofocleo. Della guerra Enea non ha letizia: combatte, con calmo coraggio e con la virilità di chi è mosso da un'idea, *bellum pium ac necessarium*. È semenza e origine di Roma. La guerra per lui è in funzione d'una bellezza ideale e della pace, ed è intessuta di dolori. In faccia alla morte si fa cogitabondo. Impallidisce, colpito dal suo acciaro sotto gli occhi del padre, il giovane Lauso, ed egli pensa al proprio figlio. Di movimenti lirici e drammatici è impregnata la sua epopea. Scrisse un greco, Plutarco, che Roma non salì a grandezza per benigna sorte, ma per sofferenza e vero valore contro l'iniquità degli eventi. Ai capricci e alle illusioni della fortuna Enea contrappone l'energia, la forza operosa, la fattività. Questo virgiliano capostipite di Roma, con la sua aria di pensosità per ciò che di crudele la vita c'impone, ma anche con lo spirito che affranca, con l'eroica coscienza del destino umano, congedandosi prima dell'ultimo rischio dal figlio, gli lascia un testamento che, fra triste e sereno, è un comando animatore: «apprendi, o figlio, da me che cos'è veramente *virtus* e *labor*, la fortuna da altri». L'ispirazione di questo comandamento, in cui sta impresso, dice il Plessis, destino e carattere di Enea, deriva dall'Aiace sofocleo: «O figlio, sii più fortunato del padre e, nel resto, simile, nè saresti un dappoco». Ma sono due momenti e due esseri diversi. In Aiace, l'augurio di chi della vita ha oramai il disamore con l'orgoglio d'una prodezza, che neppure al figlio fa concessioni: «simile», egli dice, non «eguale» e tanto meno, come Ettore in Omero, «superiore»; in Enea, il *memento* d'un eroe che addita un retaggio da valere costantemente per gli uomini. «Ora te la mia destra addurrà fra alte conquiste», soggiunge; e su lui e sul figlio risplende l'immortalità.

GINO FUNAIOLI.

RICORDO DI LUIGI PERNIER[1]

Luigi Pernier nacque in Roma il 23 novembre 1874.

Laureatosi in lettere a 23 anni e divenuto, nel 1897, alunno della R. Scuola di Archeologia, fu chiamato nel 1900 a far parte della Missione archeologica in Creta diretta da Federico Halbherr, iniziando quelli scavi del palazzo minoico di Festòs che dovettero rimanere il tema centrale della sua vita scientifica.

Nel 1909, a 35 anni, fu, nominato a scelta, il primo direttore della Scuola Archeologica italiana di Atene, allora fondata, e come tale curò l'impianto e l'organizzazione di questo nuovo organismo, fondamentale per l'avvenire degli studi archeologici italiani.

Nel 1916 venne nominato per concorso soprintendente agli scavi d'Etruria, proprio in un momento nel quale, per mutare di gusto e di posizioni critiche e per felici trovamenti, gli studi sulla civiltà etrusca stavano per prendere un nuovo vigore.

Nel medesimo anno conseguì la libera docenza (e ciò potrebbe essere mònito a troppo frettolosi candidati di oggi e di domani) e fu incaricato dell'insegnamento dell'archeologia nella facoltà di lettere dell'allora R. Istituto di Studi Superiori di Firenze, passando poi definitivamente alla cattedra d'archeologia quando l'Istituto ebbe assetto universitario nell'anno accademico 1922-'23, in seguito a concorso.

Dal 1925 in poi fece parte della R. Missione per gli scavi di Cirene, occupandosi più specialmente della parte riguardante la storia e la destinazione degli antichi edifici. E dopo la morte di Federico Halbherr, nel 1930, successe a questi nella direzione della missione di Creta, nella quale effettivamente da un pezzo aveva occupato una posizione del tutto indipendente.

---

[1] Commemorazione tenuta il 10 dicembre 1939 nell'Aula Magna della R. Università di Firenze, alla presenza del Presidente del R. Istituto Italiano d'Archeologia e Storia dell'Arte, Eccellenza Roberto Paribeni.

Sette anni dopo, nell'estate del 1937, non avendo ancora compiuti i 63 anni di età, la morte lo colse repentinamente nella solare isola di Rodi.

***

Questi i dati schematici della vita esteriore di un uomo.

Della sua umanità, della sua vita vissuta quotidianamente, di tutto quel mondo che è racchiuso in una esistenza di uomo, di studioso, di cittadino, di padre di famiglia, molto potrebbero dirci i suoi compagni di lavoro e coloro che accanto a lui vissero e lo amarono.

In quanto a me, i miei incontri con Luigi Pernier furono, purtroppo, rari. Ma due li ricordo particolarmente: quando, appena laureato, gli portai il manoscritto del mio lavoro di tesi, rifatto e ampliato, perchè ne giudicasse per la presentazione ai Lincei e quando, due anni dopo, si ritrovò nella mia casa di Siena con Antonio Minto, Pericle Ducati e Giulio Quirino Giglioli per la costituzione di quel Comitato Permanente per l'Etruria dal quale doveva poi sorgere l'Istituto di Studi Etruschi.

Incontri, debbo dire, non sostanziali, perchè la sua riservatezza, quasi candida, non favoriva l'espansione di un giovane, a sua volta non aggressivo.

Se queste circostanze tolgono alla mia rievocazione il calore dei ricordi personali, esse tuttavia favoriscono quel certo distacco che facilita la prospettiva storica e mi invitano a considerare la figura di Luigi Pernier nell' ambiente dell' archeologia italiana del suo tempo; il che sarà poi per avventura il miglior modo di celebrarne la memoria non solo piamente, ma anche utilmente, giacchè è per utilità di chi resta, per insegnamento ed esempio, che al tempo stesso è conforto, che si celebrano i morti che hanno ben meritato.

Non basta infatti ricordare che Luigi Pernier appartenne per età alla generazione positivistica degli studiosi di problemi storici ed artistici, ma occorre anche considerare quanto recenti fossero gli atti di nascita di una vera scienza archeologica in Italia, per trovare la giusta misura della sua personalità.

Quando il Pernier nasceva, la maggior parte dei dotti italiani, dirò con parole altrui perchè le mie non sembrino parziali, « proseguiva le tradizioni antiquarie, coltivando con predilezione l'epigrafia, la numismatica, la topografia, lo studio dei pubblici e privati istituti di Roma. Le opere dell'arte classica erano per lo più illustrate,

in Italia, da tedeschi, i quali, persino, tra il '70 e il '900 descrissero e catalogarono la maggior parte delle opere contenute nei nostri musei ».[2]

Ma fu proprio qui da Firenze, che partì il primo impulso di quel movimento che doveva condurre l' archeologia italiana al livello raggiunto da tale scienza in altri paesi, quando nel 1884 il Comparetti spinse il giovane suo allievo, il roveretano e italianissimo Federico Halbherr, ai fortunati scavi nelle sacre grotte del monte Ida, culla di Zeus, nell'isola di Creta e alla scoperta delle leggi di Gortina, e quando nell'anno seguente il medesimo Comparetti fondò il *Museo Italiano di Antichità Classica* che fu il primo organo scientifico autonomo che questi studi avessero nel regno d'Italia.

Solo tre anni più tardi, ricordiamolo, nel 1888, fu istituita una cattedra di archeologia e storia dell'arte classica, chiamando da Vienna all'Università di Roma Emanuele Loewy che, fino al conflitto del 1914, fu il maestro di tutti coloro, scomparsi o ancora viventi, che possono dirsi la prima generazione di archeologi italiani di formazione europea e non più soltanto di erudizione locale.

Tutti gli alunni, che dal 1889 in poi frequentarono in Roma la Scuola di Archeologia, in quell'anno riorganizzata dopo i primi benemeriti ma insufficienti esperimenti del Fiorelli, hanno impressa una traccia sensibile nel campo dei nostri studi; ma l'attrezzatura scientifica non potè dirsi completa se non con la fondazione della Scuola di Archeologia Italiana ad Atene, nel 1909, della quale il Pernier fu il primo direttore, e poi con la fondazione del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, che è soltanto del 1926.

Date quanto mai recenti per la storia di una scienza di cose così antiche!

***

A ciò si aggiunga, come già osservava al tempo suo il Goethe, che « i veri archeologi sembrano essere gli unici privilegiati individui che impunemente sieno rimasti intatti da quel grande movimento del pensiero moderno che si è iniziato col Kant ».

Tutto ciò spiega come la storia dell'arte antica — primo fine, in realtà, degli studi di archeologia — sia rimasta indietro rispetto

---

[2] G. Gherardini, *L'archeologia nel primo cinquantennio della nuova Italia*, negli *Atti della S. I. P. S.*, Quinta riunione, 1911.

alla sua consorella, la storia dell'arte medioevale e moderna, nel campo della quale l' Italia ha saputo conquistarsi quel posto di prim'ordine che le spetta naturalmente per la nostra tradizione critica e per quella maggior dimestichezza che noi, piuttosto che gente di altra civiltà, abbiamo con le opere d'arte; tanto che un grande critico straniero recentemente scomparso, il quale ben sapeva distinguere storia da « expertise » commerciale, poteva scrivere che « l'Italia, culla di ogni teoria e storia dell'arte, è ancora, come un tempo, divenuta maestra al resto d'Europa » (J. v. Schlosser).

Era naturale, intanto, che in tali condizioni, alle quali facevano riscontro in altri paesi istituti centrali pressochè secolari e istituti universitari attrezzatissimi, gli archeologi italiani della generazione di Luigi Pernier divenissero di preferenza scavatori; piuttosto indagatori pazienti, e minuti raccoglitori di dati da servire allo storico futuro, che non storici e critici d'arte essi stessi.

Da questo sfondo delle speciali condizioni dell'archeologia in Italia e in armonia con esse, tre figure si staccano particolarmente: Federico Halbherr sopratutto come animatore e organizzatore, Paolo Orsi, il quasi ascetico scavatore e illustratore dell'archeologia siciliana e calabrese, e Luigi Pernier.

Quale fosse il suo ideale scientifico, lo rivelano alcune sue parole che si leggono nella prefazione all'opera definitiva su Festòs, iniziata a stampare nel 1935 e rimasta, ahimè, interrotta.

Dopo 34 anni di scavi, di indagini, di saggi, di confronti, dopo aver rivelato, insieme a pochi altri, italiani e stranieri, tutto un nuovo mondo, quello della affascinante e quasi fiabesca civiltà preellenica dell'isola di Creta, egli scriveva (p. xviii):

« Non ho cercato di imperniare sullo studio del palazzo di Festòs una trattazione generale della civiltà minoica; mi propongo soltanto di conservare vivo il ricordo delle condizioni in cui riapparve un palazzo minoico con le suppellettili che vi erano dentro, distinguendone le varie fasi edilizie e indicandone in modo obiettivo le vicende, facendone conoscere la struttura caratteristica e le peculiarità architettoniche, corrispondenti alle speciali condizioni ed esigenze dei suoi abitatori. Accurati criteri e chiare vedute, illustrate con le note prese durante l'esplorazione e con le scrupolose osservazioni fatte sopra ogni singola parte del monumento a scavo compiuto, tendono a fissare di questo una visione così precisa, come quella che giunsi a discernere io stesso per averne seguito lo scoprimento dal primo all'ultimo giorno. La suppellettile apparisce or

qui, per quanto è possibile, nel luogo in cui fu trovata, con l'indicazione dello strato a cui appartiene, e il suo confronto con suppellettili simili di altri edifici minoici contribuisce a stabilire la successione dei vari periodi della più antica civiltà cretese così a Festòs come nei centri coevi.

« La storia del palazzo di Festòs, fatta così, a prescindere dalle questioni d'indole generale, perde attrattiva, ma assume un valore documentario che neppure ulteriori conquiste nella conoscenza della civiltà minoica potranno alterare ».

Egli dà, dopo 34 anni di studio, la definitiva relazione di scavo, limpida, minuziosa, obiettiva; e con una coscienziosità e una modestia veramente grandi ed insolite, si trae da parte, ponendo in mano tutte queste preziosissime osservazioni a chi voglia servirsene per trarne le conclusioni. Ma quando qualcuno avrà tratte le conclusioni, che saranno sempre in parte induttive, sempre in parte personali — e quindi sempre dovranno essere rivedute, poichè ogni generazione deve scriver di nuovo la storia per proprio conto — e quindi le une saranno scancellate da quelle successive, l'opera di Luigi Pernier rimarrà ancora come una fonte, come un testo al quale si dovrà sempre ritornare, punto di partenza obbligato.

Nel volume del Pernier si segue infatti passo passo l'indagine del palazzo, a partire da quel 2 giugno 1900 nel quale egli iniziò lo scavo con cinquanta pozzi di saggio, trovando da prima solo ruderi romani e greci, poi cocci micenei e qualche coccio nello stile tipicamente minoico di Camàres, finchè un blocco con sopra incisa la doppia ascia, il mistico simbolo labirintico, indicò sicura l'esistenza di edifici minoici, là dove fin dal 1853 le carte dell'Ammiragliato inglese avevano fissata l'ubicazione di Festòs desunta dalle coordinate fornite dal geografo greco Strabone.

***

Si rivelano, attraverso gli elenchi minuziosi degli oggetti e i preziosissimi riferimenti di ubicazione segnati sulla pianta, in un col procedere della ricerca di scavo, via via gli strati neolitici, anteriori al 3000 a. C.; le tracce di età minoica e in fine, dopo il 2000, la costruzione del grandioso primo palazzo, con i suoi annessi, i porticati, i magazzini, il sacello, l'area teatrale, l'archivio, la bottega del va-

saio; si seguono le riparazioni fatte al vasto e complesso edifizio e la sua distruzione, avvenuta probabilmente per un terremoto seguito da un incendio, attorno al 1700 a. C.

Il secondo volume dell'opera rimasta interrotta doveva dare la descrizione del secondo palazzo sorto immediatamente sulle rovine del primo, e degli edifici che poi, in epoca classica e tarda, si erano annidati fra i ruderi del secondo palazzo, distrutto a sua volta all'epoca dell'invasioni delle stirpi greche, attorno al 1300.

Ma non creda qualcuno, che non conosce direttamente l'opera del Pernier, che quella estrema cautela di cui si è detto, fosse difetto di sicurezza o di ardire nel prendere posizione di fronte ai problemi scientifici.

Rimanendo nel tema di Festòs, nessuna delle deduzioni avanzate via via nelle relazioni di scavo pubblicate regolarmente dopo ogni campagna a partire dalle ampie memorie del 1902 e del 1904, in poi, l'autore ha dovuto contradire quando ha riveduto, al termine dello scavo, il proprio lavoro.

Analogamente in un'altra sua opera, quella che segnò in realtà il più importante suo contributo alla archeologia dell'arte greca, lo scavo e la ricostruzione grafica del tempietto arcaicissimo di Priniàs nell'isola di Creta, lo vediamo subito, fin dal 1914, sostenere quella ricostruzione che poi, messa da altri in dubbio in tempi recenti, egli tornerà vittoriosamente a dimostrare l'unica possibile in un articolo dell'*American Journal* del 1934.

A questo suo lavoro, apparso nel primo volume di quell'*Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, che egli curò come organo della scuola da lui diretta e che uscì, anch'esso, con una prefazione del Comparetti, a questo suo scavo di Priniàs noi dobbiamo la unica conoscenza di un edificio predorico, anello di congiunzione tra la sala omerica del palazzo micenèo e il tempio greco, e per di più ornato con un fregio e con sculture che formano tuttora il complesso più cospicuo che si abbia di quell'arte che gli antichi chiamarono *dedalica*, di quell'arte in seno alla quale andava preparandosi l'altissima civiltà artistica della Grecia, quella che già in questi suoi incunabuli si palesa animata da una straordinaria potenza di astrazione e di un lucido senso per l'ordine sintattico tra le varie parti dell'opera d'arte, qualità entrambi ricolme di un alto contenuto spirituale e morale.

***

Alto contenuto morale hanno anche, nell'opera di Luigi Pernier, le qualità accennate: quella estrema esattezza nelle relazioni di scavo, quel notare tutti i dettagli anche se appaiono insignificanti, poichè possono acquistare domani insospettato valore messi in rapporto con altre nuove osservazioni. Qualità morali perchè alla loro base sta l'abnegazione, la dedizione di tutto sè stesso all'opera di scienza, paragonabile in questo alla paziente ricerca di laboratorio ignorata dal pubblico, ma dalla quale sortirà la grande scoperta.

Tralasciando di rammentare uno ad uno gli scritti minori — numerose relazioni di trovamenti di quando fu alla direzione della Sovrintendenza alle Antichità di Etruria, qualche articolo su opere d'arte del Museo archeologico fiorentino, una quantità di articoli divulgativi, che portano la sua bibliografia a 125 numeri — i contributi veramente essenziali dati da Luigi Pernier alla nostra scienza sono, oltre allo scavo e alla pubblicazione del palazzo di Festòs e del tempio di Priniàs, lo scavo del tempio etrusco sulla rocca di Orvieto che è del 1923, e gli studi sul tempio e l'altare di Apollo e sul tempio di Artemide a Cirene, che dal 1925 al 1934 occuparono la sua attività con una serie di nuovi problemi, tutti di grande interesse scientifico e di vasta portata storica.

Lo scavo sulla rocca di Orvieto ci ha restituito infatti la più completa pianta di uno di quei templi etruschi che furono il tipo dell'architettura religiosa anche in Roma fino al tardo ellenismo: grevi costruzioni di argilla e di legno sopra un podio in pietra, rivestite e decorate di terracotta vivacemente policromate. E di queste terrecotte lo stesso scavo ci ha restituiti alcuni esemplari, che sono fra i più caratteristici che abbiamo di quest'arte nella quale la tradizione greca si urta con il gusto spontaneo e con l'immediatezza espressiva degli artefici locali, e, oltre a ciò, sono tra i pochissimi esempi di tal genere databili al quarto secolo.

Anche nel caso dell'Apollonion di Cirene, lo stato dei ruderi si presentava estremamente confuso, non solo a causa della generale rovina, ma, sopratutto, delle varie fasi edilizie di questo antichissimo e celebre santuario greco in terra africana. Solo un'opera come quella che il Pernier sapeva effettuare sui relitti architettonici, lasciando ad altri il più piacevole e appariscente compito di illustrare

le opere d'arte uscite dallo scavo, poteva districare le varie fasi e presentarle, chiare e distinte in esattissimi rilievi grafici, a chi consulti le 150 pagine della sua memoria pubblicata nel 1935 a cura del Ministero delle Colonie.

***

Quello che Erodoto, Pindaro e il cirenaico Callimaco avevano detto o cantato, si trova passo per passo confermato dai risultati degli scavi, che ne rimangono avvolti in un'aura di poesia e di storia che, tangibile oltre i secoli, diviene linfa della nostra cultura, della nostra civiltà stessa.

Nel santuario, disteso dinanzi allo speco e alla fonte della più pura acqua africana, alla quale forse la città dovette il nome e certamente la situazione di centro dei traffici carovanieri provenienti dal mezzogiorno e avviati ai paesi dell' opposta sponda mediterranea, in questo santuario la più alta divinità appare essere Apollo Carnèo, il cui culto il fondatore della colonia portò, sul finire del secolo VII, dalla madre patria Thera; a lui son dedicati « il tempio e il tesoro più ampi, l'altare più esteso e adorno, il maggior numero di doni votivi..., il primo atto di riconoscenza e di affermazione dei nuovi venuti nella terra riconosciuta propizia al fiorire della colonia », e dove, fin dall'età micenea, si erano estesi i traffici delle stirpi greche.

L'avere riconosciuto dai pochi resti superstiti le forme estremamente arcaiche del primitivo tempio, oltre a confermare la eccellenza del Pernier in tale compito, ha arricchito di dati importanti la nostra conoscenza della primitiva architettura dorica.

Si seguono, nelle pagine del Pernier, i successivi adornamenti di questo tempio, e di quello dedicato ad Artemide, voluti dalla ricca fiorente colonia, che, tra le prime, eresse i propri edifici nei grandi santuari della patria, a Olimpia e a Delfi, adornamenti iniziati al principio del V secolo e proseguiti nel IV, e tra questi il rivestimento marmoreo dell' antico altare, dono di un Filon Annikerio figlio, sembra, di quell'Annikeris che, secondo la tradizione, avrebbe liberato Platone dalla schiavitù durante il suo avventuroso viaggio; poi il totale rifacimento del tempio verso la metà del secolo IV, le successive modificazioni d'età ellenistica, la distruzione totale del 115 e 117 d. C., al tempo della rivolta giudaica. Poi il rifacimento

sul cumulo delle antiche rovine che non furono sgomberate, ma adoperate per formare un nuovo piano di posa più elevato, conservandoci così elementi preziosi. Rifacimento iniziato sotto Adriano, pigramente protrattosi sino alla fine del secolo, man mano che giungevano offerte di privati, il cui nome fu inciso sulle colonne, che però non giunsero mai all'ultima rifinitura delle scanalature che, come è noto, veniva compiuta quando i lavori architettonici erano interamente ultimati.

Sinchè alla fine del IV secolo della nostra èra, il tempio crollò per terremoto nella città già ridotta a piccolo e morto centro coloniale e tra gli avanzi si annidò una cappella bizantina, nella quale forse officiò il vescovo Sinesio che dalle sue epistole ci appare «ultimo campione della romanità nella pentapoli libica». E le rovine di Cirene giacquero sepolte, pur sfuggendo alla distruzione totale che trasformava i monumenti della vicina Barce nel palazzo del Trianon a Versaglia.

Di tutte queste vicende, specchiate nella sorte del più venerando monumento cirenaico, le pagine del Pernier sono fedele, oggettiva cronaca, tanto più preziosa quanto più impersonale.

***

Una sola volta, nei suoi scritti, Luigi Pernier sembra uscire dal suo strenuo oggettivismo e a chi legge è dato sentire, attraverso il problema tecnico, palpitare un'ansia sinceramente umana: e sono quelli nei quali prospettò e illustrò la questione della conservazione dei ruderi messi in luce dagli scavi di Festòs e di Haghia Triada, questione che occupò intensamente i suoi ultimi anni. Infatti il problema è gravissimo: i ruderi quattro volte millenari che si erano conservati come erano stati ridotti dalla violenta distruzione che segnò la fine della civiltà minoica e delle susseguenti parziali superfetazioni greche e romane e bizantine, erano stati messi in luce con un lavoro di scavo accuratissimo e oculatissimo: talora era un residuo di pochi centimetri, conservatosi nell'angolo fra due pareti, che dava indizio, per esempio, del rivestimento di un muro o di un pavimento, e tali rivestimenti erano per lo più in lastre di selenite, gesso lucido e cristallino quanto mai attaccabile dagli agenti atmosferici. Ma anche i muri stessi, in pietra calcarea rozza, mista con fango e tramezzati da intelaiature di legno, gli intonachi di argilla e

paglia, compatti sinchè sepolti, non appena messi allo scoperto vengono prosciugati dal sole, attaccati dalle intemperie, invasi facilmente dalla vegetazione erbacea che li mina e disintegra. È il dramma di ogni opera di scavo che, se abbandonata a sè stessa, diviene, in breve, «la vigna di Renzo», un triste e disordinato ammasso di rottami e di erbacce, inutilizzabile ai fini scientifici e destinato al dissolvimento. E tanto più il pericolo è grave per i palazzi cretesi, dove si tratta, oltrechè di materiale particolarmente fragile, di monumenti di epoche diverse, distinte fra loro da stratificazioni delicatissime.

A Knossos, negli scavi inglesi, il problema è stato risolto, ma in un modo che ripugnava al gusto latino di Luigi Pernier, di quest'uomo che pure appariva quasi insensibile ai capolavori dell'arte, che egli considerava soltanto quali documenti. A Knossos, infatti, per proteggere gli strati, sono state ricostruite alcune parti degli edifici caduti; ricostruzioni in cemento, vivacemente colorato che, a prima vista, offendono come una mediocre messa in scena cinematografica. Esse si giustificano, scientificamente, col desiderio di dare al pubblico un'idea approssimativa dei palazzi quali erano al tempo del loro splendore (e quindi, di interessare più facilmente la sovrana opinione pubblica alla impresa di scavo), ma sopratutto, appunto, con la conservazione degli strati sottostanti messi così al coperto.

Ma certo questa soluzione disturba chiunque abbia gusto e religioso rispetto delle cose antiche.

Il Pernier risolse altrimenti il problema, confidando che la sua opera avrebbe trovato negli archeologi italiani dei continuatori ugualmente appassionati, con sincera e candida dedizione, al culto di queste reliquie. Egli si proponeva di rintracciare le cave per sostituire le lastre di gesso cristallino che formavano la antica e migliore protezione dei muri, o, in mancanza, imitare tali lastre in cemento; ricomporre quanto più possibile quelle antiche con un mastice adatto, e con perni in bronzo; ma sopratutto, il suo principio fu di coprire «non il più, ma il meno possibile» e, dove fosse indispensabile, con sostegni moderni e, sopratutto, evitare l'uso di colonne di quel tipo «minoico» usato a Knossos che è entrato anche nei manuali scolastici, ma che è tutt'altro che sicuro.

Egli giudicava giustamente che le solette di cemento poste all'altezza degli antichi pavimenti, i semplici sostegni di ferro, disturbano assai meno la fantasia ricostruttrice di chi visiti lo scavo, che non le pitture e le colonne «di stile minoico», le quali fan sì

che la fantasia si impigli in quelle forme obbligate, dalle quali non è possibile liberarla.

Molto più che in Knossos, infatti, l'aspetto di questi palazzi si ricompone dinanzi alla mente di chi visiti Festòs con l'aiuto di una delle piante stratigrafiche del Pernier: il grande piazzale lastricato a ovest, con la vasta gradinata teatrale in fondo, e, su quel piazzale, il prospetto principale della facciata, non posto sopra una linea diretta e continua, ma con avancorpi quadrangolari a somiglianza di torri; a est un altro piazzale e al centro un grandissimo cortile interno circondato da portici. Dall'ingresso monumentale, attraverso un vestibolo con fronte ornata di una colonna tra due pilastri, e poi attraverso un largo corridoio, si entra direttamente nel cortile centrale. Intorno a questo i vari quartieri, in parte estesi su terrazze artificiali sull'orlo dell'erto declivio donde lo sguardo spazia sull'amplissima pianura sottostante. A nord-ovest, attraverso altri portali si raggiunge la scala regia che ampia e comoda saliva al quartiere nobile, alle stanze regali aperte su piccoli loggiati; a sud di questa i magazzini nei quali si allinearono in lunghe file gli orci giganteschi, ricchi di gustosi ornamenti, per conservarvi derrate, stoffe, oggetti preziosi. A sud-ovest i servizi, i bagni, le esedre, gli accessi indispensabili alla vita della numerosa famiglia di un signore possente e raffinato.

Accanto all'immagine di questo antichissimo talassocrate, di questo signore dei mari e dei commerci, il cui palazzo indifeso testimonia ancora della sua pacifica e civile potenza, per tutti noi risorge, visitando l'altura di Festòs, la figura mite e sorridente, parca di gesti e cauta di voce nell'esporre i risultati della sua opera diuturna, la figura di Luigi Pernier, che rimane, oltre ancora il ricordo dei colleghi e dei discepoli, segnata con lettere incancellabili nella storia dell'archeologia internazionale.

RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI.

IL "FORMIONE" DI TERENZIO.

Fra tutte le commedie di Terenzio quella che è stata meno studiata è certamente il *Formione*.[1] Perchè questo sia avvenuto si può facilmente comprendere; infatti il *Formione*, se lo consideriamo dal punto di vista della originalità artistica, è la meno interessante di tutte le opere di Terenzio, perchè più di tutte si avvicina al tipo convenzionale della commedia nuova, caratterizzata come è da un intreccio complicatissimo, pieno di vivacità e di brio, e mancante, d'altra parte, di una particolare finezza nella delineazione psicologica dei personaggi, qualità che è il maggior pregio dell'arte terenziana in genere. Malgrado ciò non è davvero giusto che il *Formione* sia così trascurato; infatti quest'opera può avere per noi un particolare interesse, perchè, mentre non si allontana per nulla negli intenti dal tipo tradizionale della commedia nuova, è tuttavia trattata con quella finezza, con quella levità proprie dell'arte terenziana, finezza e levità che sembrano meglio adattarsi alle commedie pensose, dalla sottile analisi psicologica — quali sono, possiamo dire, sia pure in diversa misura, tutte le commedie di Terenzio — ma che pure danno a quest'opera un particolare carattere di scherzosa eleganza, che la distingue da ogni altra commedia del teatro latino.

Per mettere in luce le caratteristiche e i pregi del *Formione* credo sia necessario partire dall'esame del suo intreccio, perchè l'abilità con cui esso è condotto può considerarsi l'elemento che ha maggiormente contribuito a dare il suo particolare carattere alla commedia, in quanto esso è come un presupposto necessario di tutte le qualità dell'opera. Cioè, mentre in altre commedie, in cui l'intreccio presenta dei difetti di costruzione anche palesi, nell'*Andria* e nell'*Heautontimorumenos* per esempio, sussistono dei pregi, che fanno dimenticare

---

[1] Non mi è stato assolutamente possibile vedere l'opera del Kuiper: *Two comedies by Apollodorus of Carystos : Terence's Hecyra and Phormio*, Lugduni Batavorum, 1938. A parte questo lavoro, non mi risulta che esista alcuno studio particolare di una qualche importanza sul *Formione* nel suo insieme.

queste imperfezioni, come soprattutto la bellezza di alcune scene, la finezza con cui alcuni caratteri sono delineati, nel *Formione* invece, se l'azione fosse condotta con minore abilità, quasi con fatica, come talvolta avviene, la commedia perderebbe ogni suo valore artistico, in quanto la sua bellezza non è in questa o in quella scena, in questo o in quel carattere, ma nell'armonia di ogni suo elemento, nell'arguto sorriso che trascorre tutta l'opera, nel senso di facilità, di serenità con cui anche i momenti più critici sono superati.

Che l'intreccio del *Formione* sia costruito con maestria si intuisce anche ad una prima lettura, perchè possiamo seguire con facilità le vicende dei personaggi, per quanto esse siano particolarmente complicate; ma solo attraverso un esame accurato possiamo renderci conto dell'abilità veramente eccezionale con cui l'azione è condotta.

La commedia si inizia con l'esposizione dei precedenti dell'azione, che sono narrati da Geta, schiavo del vecchio Demifone, ad una persona protatica, il suo amico Davo, schiavo anch'egli.

Demifone e il fratello di lui, Cremete, sono partiti, il primo per la Cilicia, l'altro per Lemno, lasciando affidati allo schiavo Geta «quasi magistrum» i due loro figli, rispettivamente Antifone e Fedria. Geta però non ha durato a lungo nella sua difficile funzione di pedagogo, perchè le solenni bastonature dei due giovani gli hanno tolto la voglia di contrastare ai loro desideri. I ragazzi, lasciati liberi, hanno cominciato a divertirsi; Fedria è stato colpito dalle grazie di una suonatrice di cetra, schiava di un lenone; Antifone si è innamorato di una fanciulla libera e cittadina attica, sì, ma povera ed orfana, che egli ha incontrato per puro caso. La vecchia nutrice, che ha cura di Fanio — questo è il nome della fanciulla — dopo la recente morte della madre di lei, ha dichiarato di non permettere che il giovane l'avvicini altrimenti che sposandola. Allora Antifone è ricorso all'aiuto di un parassita abilissimo, Formione. Questi ha trovato il modo di combinare il matrimonio fra i due giovani prima del ritorno del padre di Antifone, che a questo matrimonio si opporrebbe certamente. Esiste una legge, che obbliga il parente più prossimo di una fanciulla orfana a sposarla o a pagare una certa somma; Formione, fingendosi amico paterno della giovane, e sostenendo che Antifone è stretto parente di lei, ha chiamato il giovane in giudizio. Antifone naturalmente non si è difeso, e così è stato fatto il matrimonio. L'intrigo è ben riuscito, ma c'è da pensare che quando Demifone saprà la cosa andrà su tutte le furie. Per questo tanto il giovane che lo schiavo hanno grande paura del ritorno di lui.

Questo è in breve il racconto di Geta a Davo; a questo punto cioè è la situazione quando la commedia si inizia.

A tali precedenti già abbastanza complicati segue uno svolgimento non meno complesso. Ma la complessità dell'intreccio non genera mai confusione, per la maestria con cui l'azione è condotta.

Si può intanto osservare che nel *Formione* sono superate molto bene le difficoltà che nascono dalla duplicità dell'intreccio. Nel *Formione*, come in tutte le commedie di Terenzio, eccettuata l'*Hecyra*, si hanno due coppie di innamorati: Antifone e Fanio, e Fedria e Panfila. Di queste due coppie quella Antifone-Fanio è chiaramente la principale; ma non si ha l'impressione che l'altra sia quasi un di più o almeno un elemento assolutamente secondario, come talvolta avviene; perchè le due parti dell'azione sono ben equilibrate fra loro. Inoltre non accade mai che lo svolgimento di una di esse sia iniziato e poi perduto di vista, in modo da rendere meno agevole, almeno per gli spettatori, il seguire lo svolgimento della commedia. Anche in altre opere di Terenzio, nell'*Adelphoe* e nell'*Eunuco* specialmente, il duplice intreccio è condotto con molta abilità, però ottenere equilibrio e chiarezza nel *Formione* era particolarmente difficile per la complessità della trama. Soprattutto perchè il presentare in continua alternativa e quasi contemporaneamente nel corso della commedia ora le vicende di Antifone ora quelle di Fedria, in maniera analoga a come avviene in altre commedie duplici, avrebbe potuto creare gravi difficoltà di comprensione. Bisognava quindi non alternare lo svolgimento delle due parti dell'azione, ma presentarne prima l'una completamente o quasi e poi l'altra. Però questo metodo poteva causare un inconveniente non meno grave dell'altro; poteva cioè accadere che l'azione trattata per prima restasse in ombra nel finale della commedia; ma l'autore del *Formione* è riuscito a superare anche questa difficoltà. Come ciò avvenga si può comprendere chiaramente da un esame dell'intreccio.

In un primo tempo si svolge solo l'azione riguardante Antifone e Fanio. Dopo la presentazione dell'antefatto si inizia lo svolgimento vero e proprio della commedia, e si inizia con il tanto temuto ritorno del padre di Antifone, Demifone. Questi si dimostra subito un padre energico e severo, e quando sa che il figlio durante la sua assenza si è sposato, si adira moltissimo. Antifone non ha neppure il coraggio di affrontare l'ira paterna; ma lo schiavo e il cugino lo difendono coraggiosamente e abilmente. Però il vecchio non si dà per vinto, vuol cercare in tutti i modi di sciogliere il matrimonio del figlio e

prima di tutto vuol parlare con Formione e lo minaccia aspramente. Ma il parassita non si impaurisce affatto perchè egli sa che è quasi impossibile che si possa rivedere il processo e quindi è al sicuro. Demifone interroga allora tre giureconsulti, per sapere il loro parere sulla questione, ma i loro consigli contrastanti non gli sono affatto di aiuto. Si capisce che per il vecchio la partita è difficile, e che le nozze di Antifone non corrono per il momento alcun pericolo.

Quindi il poeta perde per il momento di vista il giovane — dopo aver svolto gran parte dell'azione che a lui si riferisce — per rivolgere l'attenzione all'altro giovane, Fedria, i cui affari si vanno appunto complicando. Il suo amore per la citarista Panfila sta infatti correndo serio pericolo perchè il lenone, padrone dalla fanciulla, la venderà la mattina seguente, se non riceverà prima 30 mine, a un altro pretendente che offre appunto tale somma. Ma Geta trova subito un espediente che è anche l'espediente abilissimo del poeta per unire nella parte finale della commedia le due azioni, quella di Fedria e quella di Antifone. Formione fingerà di acconsentire a sposare lui Fanio, la moglie di Antifone, se i vecchi gli daranno trenta mine, denaro che in realtà egli passerà a Fedria, fintanto che il giovane non riceva quello promessogli da alcuni amici. Poi renderà il denaro ai vecchi, col pretesto di aver cambiato parere.

L'astuzia di Geta unisce in un certo modo le sorti dei due cugini. Infatti il matrimonio di Antifone, che per il momento sembrava non correre più pericolo, viene rimesso in causa, perchè il fallimento del piano dello schiavo significherebbe la rovina di tutti e due i giovani. In questo modo l'azione di Geta e quella di Antifone vengono automaticamente a svolgersi insieme. Qualcosa di simile accade anche nell'*Andria*, in cui essendo la fanciulla, che il padre vuol dare in moglie a Panfilo e che egli non vuole sposare, la stessa fanciulla che ama Carino, quanto più Panfilo riesce ad allontanare il temuto matrimonio, tanto più diminuiscono i timori di Carino di perdere per sempre la donna amata. Anzi nell'*Andria* con questo mezzo le due azioni vengono unite anche più strettamente che non nel *Formione*; però il poeta non ha saputo valersi abbastanza di questo motivo, per mezzo del quale, senza mettere in ombra la figura di Panfilo, avrebbe potuto far maggiormente «sentire» dal pubblico l'azione di Carino, di conseguenza questa azione riesce estranea e poco interessante.

Nel *Formione*, invece, la situazione è meglio sfruttata, perchè permette appunto che Antifone non passi in seconda linea quando si svolge l'azione di Fedria.

Questo avviene soprattutto perchè l'autore del *Formione* ha avuto l'avvertenza di far sì che Antifone appaia in maniera da richiamare fortemente l'attenzione e quando il lenone richiede a Fedria il denaro, e quando Geta decide di aiutare il giovane e quando Geta fa la sua proposta ai due vecchi.[2]

Intanto nella scena seguente a quella in cui Dorione chiede il denaro, quando il nuovo problema riguardante Fedria è già impostato, Geta richiama ancora l'attenzione degli spettatori sulla questione del matrimonio di Antifone, incitando il giovane ad andare a consolare la sua sposa:

> Abi domum
> et illam miseram, quam ego nunc intus scio esse exanimatam metu
> consolare.[3]

Ma soprattutto è interessante a questo riguardo la scena del colloquio fra Geta e i due vecchi, a cui assiste non visto Antifone.[4] Nel sentire la proposta di fare sposare Fanio a Formione, il giovane è preso dall'ira e dalla paura, vedendo che Geta sacrifica completamente lui al cugino. Questa paura e quest'ira, che appaiono evidentissime, sebbene il giovane non pronunci che poche parole qua e là, ci rendono la sua figura viva e presente quanto Fedria e forse anche più di lui, per cui tuttavia Geta sta intessendo i suoi intrighi.

La prima esclamazione di Antifone, quando inaspettatamente sente Geta cominciare a parlare di sua moglie, è di meraviglia e di sospetto, insieme (*Quid hic coeptat aut quo evadet hodie?*); [5] in seguito passa all'ira (*satin illi di sunt propitii?*) [6] e alla disperazione, espressa con quell'« occidi » tanto caro a tutti gli amanti disgraziati della commedia latina. Poi a poco a poco si fa strada in lui il dubbio che le parole di Geta contengano un inganno per i due vecchi, perchè conosce bene Geta e gli sembra impossibile che egli, che si è tanto adoprato per lui, lo voglia rovinare (*Utrum stultitia facere ego hunc an malitia Dicam, scientem an imprudentem, incertus sum*); [7] e infine, sentendo la proposta ben specificata e ben studiata di Geta, si convince che egli sta giocando un tiro ai vecchi, ma nello stesso

---

[2] *Formione*, Atto III, scene 2ª e 3ª; Atto IV, scena 2ª e 3ª.
[3] *Formione*, vv. 563-565.
[4] *Formione*, Atto IV, scena 3ª.
[5] *Formione*, v. 626.
[6] *Formione*, v. 636.
[7] *Formione*, vv. 659-660.

tempo non capisce come poi si possa rimediare alle conseguenze che questo intrigo avrà per lui, e pensa che ormai Geta per salvare il cugino lo abbia perduto, esce quindi in quel grido disperato, in cui la stessa brevità del verso esprime bene la concitazione:

Geta occidisti me tuis fallaciis.[8]

Per la presenza così sentita di Antifone in questa e nella scena seguente — in cui egli fuor di sè dall'ira rimprovera Geta — chi ascolta o legge la commedia non vede l'intrigo solo dal punto di vista di Fedria, non si interessa cioè solo delle trenta mine da estorcere ai due vecchi, ma si preoccupa anche di Antifone, ed ha la curiosità di vedere se veramente si potrà far sì che il matrimonio proposto ai vecchi per ingannarli non avvenga.

E di fatti le nozze tra Fanio e Formione non avvengono, però non per l'abilità di Geta, ma per un improvviso colpo di scena. I due vecchi sono tanto decisi a rompere il matrimonio di Antifone e Fanio perchè questo rovina un loro progetto. Uno di essi, Cremete, ha infatti una grossa malefatta da nascondere alla sua energica moglie Nausistrata. Egli ha avuto da un'altra donna in Lemno una figlia, che vorrebbe appunto dare in sposa ad Antifone: a questo modo egli non avrebbe bisogno di svelare a nessuno l'identità della fanciulla; il fratello Demifone, padre di Antifone, è infatti già al corrente della cosa e mantiene il segreto. Per questo egli cerca di rompere il precedente matrimonio ad ogni condizione. Però, dopo che il denaro è stato dato a Formione, Cremete viene a scoprire che la figlia, che egli ha invano cercato a Lemno, è proprio Fanio, la sposa di Antifone; quindi il caso ha combinato appunto il matrimonio che i due vecchi desideravano. Ma anche Geta scopre la combinazione fortunata e la rivela ad Antifone e a Formione. Tutto sembrerebbe così appianato, ma Formione, per lasciare a Fedria le trenta mine che gli ha prestato, stabilisce di fingere di voler fare ad ogni costo il matrimonio che era stato combinato e di rifiutare comunque di restituire il denaro. I due vecchi naturalmente non acconsentono, allora Formione chiama Nausitrata, la temuta sposa di Cremete, e le rivela l'intrigo del vecchio e anche quello di Fedria. Ma il fallo del giovane passa naturalmente in seconda linea di fronte a quello ben più grave del padre; anzi Nausistrata dice che lascerà proprio all'arbitrio del figlio la puni-

[8] *Formione*, v. 671.

zione di Cremete: però si può facilmente immaginare che questa non sarà grave, e quindi la commedia finisce lietamente per tutti.

Accanto all'abilità con cui sono superate le difficoltà prodotte dalla duplicità dell'azione possiamo notare un'altra prova della bravura con cui l'intreccio della commedia è costruito; il fatto cioè che il riconoscimento non sia assolutamente necessario perchè la commedia finisca — come doveva — lietamente.

Esaminiamo la scena, a cui abbiamo già accennato, in cui Antifone rimprovera Geta per aver proposto ai due vecchi lo scioglimento del suo matrimonio,[9] e per aver reso con questa astuzia anche più pericolosa la sua già critica situazione. Il povero giovane definisce benissimo, in poche parole, quale la sua condizione sia:

Hem, si quid velis,
huic mandes, qui te ad scopulum e tranquillo auferet.
Quid minus utibile fuit quam hoc ulcus tangere
aut nominare uxorem? iniectast spes patri
posse illam extrudi. Cedo nunc porro: Phormio
dotem si accipiet, uxor ducendast domum:
qui fiet? [10]

Ma lo schiavo gli espone chiaramente il suo piano, per fare che il matrimonio tra Fanio e Formione non avvenga:

Audi nunc contra: iam si argentum acceperit,
ducendast uxor, ut ais: concedo tibi;
spatium quidem tandem adparandi nuptias,
vocandi, saruficandi dabitur paululum.
Interea amici quod polliciti sunt dabunt:
inde iste reddet.
ANTIFONE. — Quam ob rem? Aut quid dicet?
GETA. — Rogas?
«Quot res postilla monstra evenerunt mihi!
intro iit in aedis ater alienus canis;
anguis per impluvium decidit de tegulis;
gallina cecinit; interdixit hariolus;
harispex vetuit; ante brumam autem novi
negoti incipere!». Quae causast iustissima.
Haec fient.[11]

Però di tutti questi pretesti prospettati qui da Geta, per evitare le nozze tra Fanio e Formione, non ci sarà alcun bisogno, dato che,

---

[9] *Formione*, Atto IV, scena 4ª.
[10] *Formione*, vv. 688-694.
[11] *Formione*, vv. 699-711.

come abbiamo visto, Cremete scoprirà che Fanio è proprio la figlia che voleva far sposare ad Antifone, e di conseguenza non ci sarà più alcuna ragione di sciogliere il matrimonio. Dunque la spiegazione di Geta non era strettamente necessaria, tanto più che se essa non ci fosse stata, o almeno fosse stata meno chiara e precisa, il pericolo che corrono le disgraziate nozze di Antifone sarebbe stato più evidente, e quindi più vivo l'interesse del pubblico. E Geta — che tratta i suoi padroncini, e specialmente il debole Antifone, con una certa energia,[12] dato che essi hanno rimesso interamente la loro sorte nelle sue mani, e hanno piena fiducia in lui, e perchè egli è in fondo un po' il loro precettore — avrebbe potuto benissimo fare a meno di narrare così minutamente le sue intenzioni. Tanto più che altre volte accade nella commedia nuova che uno schiavo dica di avere un piano — che poi, come questo, non è destinato ad attuarsi per il sorgere di circostanze impreviste — e non lo spieghi, perchè evidentemente tale piano non esiste, ed è solo un ripiego dell'autore.[13] Nel *Formione*, invece, l'autore ha voluto dimostrare che il piano di Geta per estorcere il denaro ai vecchi è completo, e che potrebbe svolgersi anche senza l'aiuto di circostanze inaspettate. E l'aver ideato interamente in tutti i suoi particolari il piano dello schiavo ha importanza non solo per questa scena, ma per l'insieme della commedia. Infatti, con questo mezzo, è prevista una possibilità di soluzione, se pur ardua, anche al di fuori del riconoscimento. Anche da questo punto di vista dunque l'intreccio del *Formione* è meno imperfetto di quello di altre commedie, che, se non vi fosse il riconoscimento finale, non potrebbero in alcun modo risolversi felicemente. Per rimanere al teatro terenziano, senza il riconoscimento non potrebbero avere una soluzione lieta l'*Andria*, l'*Eunuco* e l'*Hecyra*.

In queste ultime due commedie veramente la necessità dell' *ἀνα γνώρισις* non disturba. Bisogna infatti osservare che nell'*Eunuco* il riconoscimento ha un valore ben diverso che nelle altre commedie, in quanto esso ha perduto quasi interamente ciò che in genere hanno di casuale i riconoscimenti, che è poi quello che maggiormente in essi dà noia. Infatti Cremete viene introdotto nella commedia proprio come presunto fratello di Panfila; non vi è quindi nulla di strano che Panfila sia poi veramente riconosciuta sua sorella.

---

[12] Cfr. *Formione*, vv. 559, 564, 566 ecc.

[13] Cfr. per esempio l' *Heautontimorumenos*, in cui questo avviene per ben tre volte, cioè nella terza scena del II, III e IV atto.

Quanto all'*Hecyra,* in essa il riconoscimento è sì del tutto casuale e inaspettato, ma proprio quel senso di irrimediabile, dovuto al fatto che non si prevede alcuna via di uscita, forma la più interessante caratteristica della commedia.[14]

Ma se in casi particolari, come quelli citati, la mancanza di una possibilità di soluzione al di fuori del riconoscimento può non disturbare, e può persino avere un particolare valore artistico, in genere però questo costituisce uno dei difetti più evidenti nella costruzione di alcune commedie della *νέα*.

Quindi la spiegazione di Geta nella scena citata sopra, spiegazione che dimostra che lo schiavo ha realmente un piano e che l'azione del *Formione* potrebbe risolversi anche senza il riconoscimento, può considerarsi come un piccolo sfoggio di abilità, che ancora una volta ci prova con quanta cura e diligenza l'intreccio del *Formione* sia costruito. Ma questa abilità ci interessa in maniera particolare perchè essa non è esclusivamente fine a se stessa, ma ha un suo valore artistico, in quanto in parte contribuisce a formare quell'atmosfera di serenità, caratteristica della commedia, commedia che è tutta un susseguirsi di situazioni difficili, affrontate però con spensieratezza e in certi momenti anche con una specie di gusto del pericolo.

Siccome questo carattere del *Formione* mi sembra uno dei più interessanti, se non il più interessante, dell'opera, non sarà forse inopportuno soffermarsi ad esaminare la commedia da questo punto di vista.

Si è visto che l'intreccio è complesso, ricco di movimento e di imprevisti, e che più complesso che generalmente nelle altre commedie è l'antefatto. In esso infatti non solo è già avvenuto l'innamoramento di Antifone, ma si è anche già avuto più di un tentativo del giovane per ottenere la sua Fanio; il primo, fallito, presso la nutrice di lei; il secondo, con il complicato intrigo di Formione, il processo e la desiderata condanna.

A questo processo, che appare già di per sè come una cosa piena di rischi, si aggiunge, subito all'inizio della commedia, il pericolo più grosso, che è quello di affrontare le ire di Demifone, il padre di Antifone. Intanto si hanno le peripezie di Fedria, che, sebbene siano trattate da principio con una brevità che può parere anche eccessiva,

---

[14] Cfr. su questa caratteristica dell' *Hecyra* il mio articolo : *Originalità artistica dell' Hecyra di Terenzio*, in *Atene e Roma*, 1940, n. 4, p. 225 sgg.

sono però tutt'altro che semplici. Quindi, per trovare il denaro per Fedria, si ricorre all'astuzia del finto matrimonio di Fanio con Formione, matrimonio che significa in ogni modo un pericolo, perchè, anche se l'imbroglio riesce, far balenare a Demifone (non ancora convinto che non ci sia sotto un intrigo e tutt'altro che persuaso ad accettare il fatto compiuto del matrimonio del figlio) la possibilità di uno scioglimento di tale matrimonio non è certo una cosa prudente. Quando poi, dopo il riconoscimento, tutto sarebbe appianato, solo se si rendessero le trenta mine ai vecchi (come del resto era nei piani di Geta e di Formione), Formione non si contenta di una soluzione così pacifica, troppo pacifica per lui, e senza esitare un momento, pensa subito a un altro strattagemma — di fingere cioè di non voler rinunciare al matrimonio — per poter conservare, come indennizzo, le trenta mine, e lasciarle così a Fedria.

Tutti questi intrighi, per la grande chiarezza con cui sono esposti, possono essere seguiti dallo spettatore e dal lettore con facilità, e si presentano alla sua mente con molta evidenza. Di conseguenza leggendo la commedia, e forse ancor più assistendo ad essa, per la maggior partecipazione che si ha nella azione scenica, è naturale che si provi l'impressione che da un momento all'altro questa complicata costruzione di inganni che si trova già nell'antefatto debba crollare. E questa impressione si rinnova e si accresce, naturalmente, tutte le volte che viene escogitato un nuovo strattagemma.

Si potrebbe pensare che questa continua sensazione di pericolo che vi è nel *Formione* creasse un'atmosfera di preoccupazione o anche di tristezza. Così un'atmosfera di tristezza in certi casi anche disperata si ha in un'altra commedia che Terenzio ha imitato dallo stesso Apollodoro di Caristo, autore dell'originale del *Formione*, cioè nell'*Hecyra*; e questa particolare tonalità trova la sua prima causa nel fatto che la situazione dei personaggi sembra, come appunto in molti tratti del *Formione*, assai critica. Inoltre il *Formione* e l'*Hecyra* presentano nella loro azione alcune analogie di una certa importanza. Infatti tanto Panfilo dell'*Hecyra* che Antifone del *Formione* sono tutti e due in angustie non per raggiungere il matrimonio o il possesso della fanciulla amata, ma perchè, sebbene per ragioni affatto differenti, scorgono tutti e due il pericolo di essere strappati all'amore della moglie, amore che fa sì che essi, pur essendo tutti e due dei figliuoli obbedienti e affettuosi, si trovino in contrasto coi genitori, e che di questo contrasto soffrano più di quanto non accada generalmente ai tanti giovani nella loro condizione che si

trovano nelle commedie della *νέα*.[15] Dato tutto ciò, malgrado che le due situazioni siano nel complesso molto differenti, non ci meraviglieremmo se nel *Formione* l'intreccio fosse svolto, non dico con quella profonda malinconia che caratterizza l'*Hecyra*, ma almeno con una maggiore serietà e partecipazione.

Sarebbe bastato per esempio che l'autore del *Formione* si fosse soffermato a considerare l'intimo dissidio di Antifone fra l'amore per la moglie e l'affetto per il padre (dissidio che pure è già, come abbiamo visto, accennato), che avesse resa più viva la figura di Fanio, la giovane sposa di Antifone, la quale è presentata con tanta poesia,[16] ma non ha alcuna evidenza, malgrado si parli così spesso di lei, perchè il *Formione* avesse un'intonazione ben diversa.

Invece l'azione del *Formione* si svolge con una serenità, con una leggerezza, che non si trovano in alcun'altra commedia di Terenzio. Anche l'*Eunuco*, infatti, la più gaia e la più brillante certo fra le altre cinque, ha dei momenti di profondità e di serietà che nel *Formione* mancano.

Se cerchiamo di comprendere come questa atmosfera di serenità si è formata, vediamo che gli elementi che principalmente vi hanno contribuito sono tre: il modo con cui è presentato l'intreccio, che mostra sempre una via di soluzione, se pur ardua; alcune sfumature del carattere dei due giovani, che fanno sì che non si possano considerare con eccessiva serietà le loro avventure; e in fine la straordinaria evidenza e la vivacità comica della figura di Formione, il quale, sebbene appaia in scena abbastanza di rado, è continuamente vivo e presente all'attenzione degli spettatori.

Sul primo di questi elementi non è necessario fermarsi a lungo. Intanto il fatto stesso che l'azione sia sempre così ricca di movimento, fa sì che anche nei momenti più difficili si possa pensare a un inaspettato cambiamento di fortuna; mentre un'azione ferma, come quella dell'*Hecyra*, — tanto per continuare nel ravvicinamento già accennato — in cui gli sforzi dei personaggi non riescono a produrre nè il minimo miglioramento nè il minimo cambiamento, dà un'impressione di tristezza ben maggiore.

Inoltre il *Formione* è sì, possiamo dire, tutta una serie di rischi,

---

[15] Cfr. per esempio nell'*Hecyra* il dialogo di Panfilo con Parmenone (Atto III, scena 1ª) e nel *Formione* il dialogo di Antifone con Fedria (Atto I, scena 3ª).

[16] *Formione*, vv. 93-110.

ma attraverso ai pericoli si intravede sempre uno spiraglio di luce. Abbiamo già visto come sia presentata una possibilità di soluzione anche al di fuori del riconoscimento all'ultimo intrigo escogitato da Geta per estorcere ai due vecchi le trenta mine necessarie per riscattare la citarista amata da Fedria. Anche le altre situazioni critiche che ricorrono più volte nella commedia non appaiono mai assolutamente disperate, perchè presentano sempre una possibilità di risolversi lietamente, possibilità che magari non sarà quella che poi si avvererà, ma che basta a far sì che si ascolti o si legga la commedia con minor timore per la sorte dei personaggi. Così fin dall'inizio si viene a sapere del processo intentato da Formione ad Antifone, processo che costituiva un grave rishio, ma si viene a sapere quando questa avventura è già finita in bene. Nel corso della commedia si assiste poi all'ira sospettosa di Demifone e si ha l'impressione continua che da un momento all'altro il vecchio debba scoprire tutto l'intrigo, che vagamente intuisce; ma è chiaro che, per quanto Demifone sia energico, intelligente e severo, egli di fronte alla legge è impotente. Così per quanto riguarda la situazione di Fedria, appena si sa che la citarista sta per essere venduta ad un altro, Geta si dichiara subito pronto ad aiutare il giovane e siccome l'abilità dello schiavo è già apparsa più volte, ciò equivale quasi a dire che Fedria è salvo. Questo vedere che la situazione dei personaggi, per quanto critica, non è mai assolutamente disperata contribuisce a far sì che si ascolti o legga la commedia con minore partecipazione e con maggiore serenità.

Ma questo particolare modo di presentare l'intreccio non è certo l'elemento che maggiormente ha contribuito a formare la tonalità serena del *Formione*. Più importante a questo riguardo è certo quella leggera punta di ironia con cui sono visti i due giovani, Antifone e Fedria.

Tutte e due queste figure hanno una loro sfumatura comica di grande finezza, potremmo dire appena accennata, ma che diviene evidente per l'accostamento dei due caratteri tanto diversi.

La comicità di Fedria è un po' del genere di quella che nasce dalle figure degli schiavi, che si trovano così spesso nella commedia nuova e che ci fanno ridere con quel loro coraggio spesso temerario e con quella loro incredibile sfrontatezza.

Fedria è il solito giovane discolo, scapestrato, energico e senza scrupoli; è un figura insomma che presenta una certa analogia con Antifone dell'*Eunuco*.

Però per l' intelligenza, l'energia e la generosità verso il cugino

che dimostra difendendolo presso suo padre, quando egli non ha il coraggio di affrontarlo di persona, richiama alla mente anche Eschino degli *Adelphoe*. Questa sua bontà verso Antifone, la poca fortuna che egli ha nel suo amore, a causa dell'avidità del lenone padrone della sua Panfila — sfortuna che egli cerca di combattere piuttosto che lamentarsene — e in fondo quella sua spregiudicatezza allegra, lo rendono così diverso dagli altri giovani terenziani — eccettuati appunto i due citati — sempre pronti a scoppiare in lacrime e lamenti, facendo di lui una figura viva e simpatica. Egli, in fondo, sembra più della razza di Formione e di Geta, che di quella di Antifone, per la facilità che ha nell'imbroglio. La scena in cui egli, con Geta, affronta Demifone fa proprio in qualche misura questo effetto. Antifone, il figlio di Demifone, quando ha sentito del ritorno del padre, durante la cui assenza ha combinato l'imbroglio del processo e del matrimonio, non ha avuto il coraggio di affrontarlo, malgrado le esortazioni dello schiavo e del cugino; di modo che questi due restano soli di fronte al loro rispettivo padrone e zio. Demifone, che qui, come in tutta la commedia, appare un vecchio severo e energico e tutt'altro che facile a imbrogliarsi, entra in scena scagliandosi specialmente contro il povero Geta. Ma i due lo giuocano benissimo. Geta stesso si meraviglia dell'abilità con cui Fedria sa difendere il cugino:

> Ni nossem causam, crederem vera hunc loqui,[17]

e più sotto:

> Laudo hunc....[18]

E queste lodi non sono davvero immeritate.

Demifone ha subito visto quale fosse il punto debole di tutta la faccenda: perchè Antifone non si è difeso in tribunale, ma si è dato all'avversario? E Fedria ha subito la scusa pronta: questo è avvenuto per l'ingenuità propria della sua giovinezza:

> si quis forte malitia fretus sua
> insidias nostrae fecit adulescentiae
> ac vicit, nostra culpa east an iudicum?[19]

---

[17] *Formione*, v. 278.
[18] *Formione*, v. 285.
[19] *Formione*, vv. 273-275.

Antifone anzi ha agito proprio da ragazzo per bene:

> Functus adulescentulist
> officium liberalis; postaquam ad iudices
> ventumst, non potuit cogitata proloqui
> ita eum timidum subito stupefecit pudor.[20]

Questo far la parte del giovane ingenuo, — è da notare infatti che egli vuol fare apparire come tale, oltre il cugino, anche se stesso, poichè dice al plurale « nostrae adulescentiae » e « nostra culpa » — queste lodi e questa ostentata ammirazione per il candore e per la timidezza di Antifone, in bocca di lui, che proprio in questo momento mostra la sua furberia e la sua abilità nel mentire, sono di una comicità viva e finissima.

L'abilità e la furberia di Fedria appaiono evidentissime anche nella scena col lenone,[21] in cui egli con promesse, con lusinghe, con lamenti cerca di ottenere ancora una dilazione al pagamento della sua Panfila. E se con tutta la sua arte non riesce a persuadere Dorione è proprio perchè la stessa commedia l'ha ormai recitata troppe volte. Ugualmente si delinea bene il carattere di Fedria nella scena seguente,[22] in cui vuol commuovere il cugino e Geta per indurli a far qualcosa per aiutarlo; perciò egli minaccia decisioni tragiche:

> Alius ab oculis meis illam in ignotum abducet locum? Hem
> tum igitur, dum licet, dumque adsum, loquimini mecum, Antipho,
> contemplamini me....
> Quoquo hinc asportabitur terrarum, certumst persequi
> aut perire....

A proposito di questo passo il Norwood[23] nota: « This is exactly the spirit and the central concept of Manon Lescaut.... ». Questo avvicinamento non mi sembra affatto opportuno, perchè mi sembra evidente che Fedria qui non parli seriamente, e che le sue minacce siano fatte solo per impaurire gli altri. Infatti questa sua serietà, questa sua tragicità improvvisa potrebbero sì avere una ragione di essere, appunto come rivelazione inaspettata di certi aspetti del suo carattere, se avessero un adeguato sviluppo; ma così appena accennate come sono sarebbero solo un'evidente stonatura. Del resto

---

[20] *Formione*, vv. 281-284.
[21] *Formione*, Atto III, scena 2ª.
[22] *Formione*, Atto III, scena 3ª.
[23] G. Norwood, *The art of Terence*, Oxford, 1923, p. 78.

che qui Fedria reciti una piccola commedia — che si addice benissimo all'insieme dalla sua figura — appare chiaramente dall'intonazione del passo stesso. E se Antifone, buono e credulone, è subito convinto e commosso (*Quam ob rem? Aut quidnam facturus es cedo?*), Geta invece non si lascia giocare e sembra prendere in giro il giovane (*Di bene vertant quod agas, sed pedetentim tamen*). Del resto anche egli cede subito, e si presta ad aiutare il giovane; ed è bene. Infatti non ci sapremmo assolutamente immaginare Fedria a lungo crucciato.

Proprio l'opposto di Fedria è, come si è già accennato, Antifone. Egli è il solito amante lamentoso delle commedie terenziane, che si dibatte tra la sua passione e l'opposizione che ad essa fa il « senex ». Ma mentre in genere negli innamorati della νέα fra l'amore e il timore dei genitori prevale l'amore, in Antifone, almeno da quanto appare dal suo dialogo con Fedria,[24] la paura ha il sopravvento sulla passione. Questo esagerato timore del padre rende già di per sè un po' comica la sua prima entrata in scena, in cui, come accade in genere, egli manifesta i suoi tormenti; e per questo le sue disavventure non possono esser considerate molto seriamente. Ma a render comica la sua figura contribuisce soprattutto il fatto che in questa scena egli si trova accanto il cugino Fedria, che commenta via via i sentimenti che Antifone va esponendo, dimostrandogli la sua invidia perchè ha ormai la sua donna e in fondo anche la sua disapprovazione e il suo disprezzo. Quindi anche noi vediamo Antifone un po' con gli occhi di Fedria e perciò il giovane più che la commiserazione desta il riso. Questo si accentua anche nella scena seguente,[25] in cui, all'annunzio dell'arrivo del padre, Antifone perde letteralmente la testa, ascolta, sì, i consigli di Geta, si sforza di fare un viso abbastanza calmo e dopo parecchi comici tentativi vi riesce, ma quando il padre appare si dimentica di tutto per andarsene immediatamente.

Il sapere che Antifone è così pauroso ci rende più vivo lo stato d'animo di lui, quando, nella scena di cui ho già parlato,[26] egli ascolta Geta che propone ai vecchi dei patti per l'annullamento del suo matrimonio; perchè il lettore o lo spettatore si immagina che egli per questo suo carattere sarà maggiormente impaurito di dover entrare nel rischio che la proposta di Geta significa per lui.

La comicità di questa scena è accresciuta dal fatto che è stato

---

[24] *Formione*, Atto I, scena 3ª.
[25] *Formione*, Atto I, scena 4ª.
[26] *Formione*, Atto IV, scena 3ª.

proprio Antifone a pregare Geta di aiutare Fedria, a dichiarare un po' imprudentemente, dato il suo carattere, di essere pronto a soffrire con lui (*Quaere obsecro Nequid plus minusve faxit, quod nos post pigeat, Geta.... Noli metuere: una tecum bona mala tolerabimus*) [27] e a dimostrarsi entusiasta quando Geta ha dichiarato di aver vato il modo per ottenere il denaro.

Il fatto che tanto Antifone che Fedria, tutti e due i giovani innamorati, almeno uno dei quali in genere porta nella commedia la nota melanconica, destino invece la nostra ilarità, contribuisce molto a conservare il tono sereno e spensierato della commedia. Ma, come ho già accennato, quello che contribuisce maggiormente a ciò è la straordinaria vivacità della figura di Formione.

Per più di un rispetto Formione è una figura unica nel suo genere nel teatro di Terenzio. Intanto possiamo osservare che questa è l'unica commedia terenziana in cui il personaggio veramente principale si identifica con quello destinato a escogitare gli inevitabili intrighi; le figure di tal genere non hanno infatti nelle commedie di Terenzio un gran rilievo. Ma quello che maggiormente distingue Formione è il fatto che in questa figura non appare quella ricerca attenta di aderenza alla vita reale che è una delle caratteristiche dell'arte di Terenzio, caratteristica ugualmente significativa anche se deve essere considerata un riflesso delle commedie da lui imitate, poichè l'aver scelto nei suoi originali questo carattere dimostra che esso corrisponde al suo concetto artistico.

Potremmo infatti dire che l'arte di Terenzio è veramente, in un certo senso, imitazione della natura, o meglio essa è studio e rivelazione di certi aspetti della natura; in quanto Terenzio, in genere, non ama creare delle figure che abbiano sì una loro coerenza artistica, ma libere dai legami della verosimiglianza, intesa nel senso più stretto della parola, ma cerca invece di studiare con perfetta aderenza alla realtà le creature più comuni della vita di ogni giorno, per trovare in esse degli accenti insospettati di poesia. E anche quando Terenzio ci presenta le sue creature più nobili si ha quasi l'impressione che egli cerchi di dimostrare che gli aspetti migliori della loro anima non sono delle creazioni fantastiche, ma delle realtà. E per far questo vi è in alcuni tratti delle sue commedie uno studio attentissimo di non idealizzare mai le sue figure, mettendo in rilievo, anche nelle

---

[27] *Formione*, vv. 553-555.

più buone e generose, certi aspetti meno nobili, ma umanissimi del loro carattere.[28]

Quest'aderenza alla vita reale, che ci colpisce maggiormente nelle figure che meglio si sarebbero prestate a un'idealizzazione, è però comune possiamo dire a tutti i personaggi del teatro terenziano; solo in Formione è molto meno evidente. Non che Formione sia una figura irreale, chè una figura irreale in una commedia di Terenzio non potremmo neppure immaginarla, ma non vi è in questo personaggio quella continua ricerca di riferimento a quello che un parassita della vita comune sarebbe, come ci aspetteremmo. Questo perchè il fine artistico cercato nella figura di Formione non è di mettere in rilievo quello che di generoso e di nobile vi può essere in una persona che generalmente è creduta di una moralità bassissima. Se volessimo considerare così questo personaggio dovremmo riconoscere che esso è costruito senza misura, sbagliato. Di questo non si sono accorti quei pochi critici che hanno studiato la figura di Formione. Essi infatti, volendo giudicare Formione alla stessa stregua degli altri personaggi terenziani, si fermano ad osservare naturalmente la sua straordinaria abilità; che egli, malgrado sia un parassita e un imbroglione, è in fondo un buon diavolo, il quale si mette negli impicci per gli altri; che, nonostante la sua professione, egli non è poi avido di denaro, perchè dopo tutto si contenta di un pranzo, e così via.

Ma la figura di un parassita così altruista; che finge di prendere il denaro per sè per darlo agli altri, senza che gli rimanga un soldo, per ben due volte; che si mette per gli altri in tutti i pericoli, non è, se la consideriamo con dei criteri di verosimiglianza, come fanno appunto i critici a cui sopra ho accennato, ammissibile. È quindi assolutamente fuor di luogo volere ammirare in questa figura l'altruismo, quel certo candore che Formione dimostra anche nei suoi intrighi, fare di Formione, insomma, il tipo del buon parassita, come in un certo senso Bacchide dell'*Hecyra* è la « meretrix bona ».

Infatti si può anche comprendere il coraggio con cui egli si mette negli intrighi, coraggio che cerca di giustificare con il famoso paragone con lo sparviero,[29] dicendo che egli non ha paura:

> Quia non rete accipitri tennitur neque miluo
> qui male faciunt nobis; illis qui nil faciunt tennitur,

---

[28] L'esempio più evidente di questa concezione terenziana si ha nella figura di Bacchide nell' *Hecyra*; cfr. su ciò il mio articolo già citato.

[29] *Formione*, vv. 330-336.

quia enim in illis fructus est, in illis opera luditur
aliis aliunde est periclum, unde aliquid abradi potest:
mihi sciunt nihil esse. Dices ' ducent damnatum domum '?
Alere nolunt hominem edacem, et sapiunt mea sententia,
pro maleficio si beneficium summum nolunt reddere.

Ma non è davvero naturale lo straordinario disinteresse, che mostra nell'ultima scena (in cui chiede in premio di ciò che ha fatto un pranzo) e soprattutto nel suo monologo, quando dopo aver sentito che la situazione di Antifone si è chiarita, decide immediatamente, senza che nessuno glielo chieda, di lottare ancora per ottenere un più grande vantaggio per Fedria: [30]

Tantam fortunam de improviso esse his datam!
Summa eludendi occasiost mihi nunc senes
et Phaedriae curam adimere argentariam,
ne quoiquam suorum aequalium supplex siet.
Nam idem hoc argentum, ita ut mihi datumst, ingratiis
ei datum erit: hoc qui cogam, re eapse repperi.
Nunc gestus mihi voltusque est capiundus novos.

E agisce di conseguenza. Infatti finge di voler fare ad ogni costo il matrimonio con Fanio, e al rifiuto dei vecchi pretende di avere per indennizzo le trenta mine della dote. In fondo, se Formione volesse tener per sè le trenta mine — come i vecchi credono — e giocare per sè il tiro che invece giuoca a favore di Fedria, questo sarebbe la cosa più naturale del mondo; egli si prenderebbe il premio che in fondo si merita, e Antifone e Fedria, che egli ha tutti e due salvati, non potrebbero davvero trovarci nulla da ridire. Invece qui l'altruismo di Formione è davvero esagerato; egli piuttosto che un parassita sembra una di quelle buone nutrici, che troviamo così spesso nelle commedie di Terenzio, preoccupate solo del bene delle loro padroncine.

Ma non è con questi criteri di verosimiglianza o moraleggianti che va giudicata, credo, la figura di Formione. Formione, più che uno studio di carattere, mi sembra semplicemente un mezzo creato con grandissima abilità e finezza per produrre nello spettatore quella continua serena aspettativa di avventure pericolose che, come vedremo meglio, è il fine estetico della commedia.

Una prova che Formione non voglia essere uno studio di carat-

---

[30] *Formione*, Atto V, scena 7ª.

tere mi sembra che si possa trovare anche nel fatto che egli appare sempre nei momenti culminanti dell'azione, cioè in scene concitate, in cui non ha modo di mostrar nulla del suo animo e dei suoi sentimenti. La sua abilità invece appare continuamente, e non possiamo quasi dire in quale scena essa sia maggiormente messa in rilievo, perchè essa si sente in tutta la commedia. A proposito di questa abilità nota il Norwood [31] che una prova può esserne considerato il fatto che Panfila, la fanciulla schiava del lenone amata da Fedria, non viene riconosciuta cittadina attica. Se così fosse stato essa avrebbe sposato Fedria. Invece nel *Formione* si ha tra Fedria e Panfila una soluzione di compromesso; e il fatto che i genitori l'accettino dimostra una volta di più, sempre secondo il Norwood, l'abilità di Formione. Ma si può osservare che prima di tutto Formione non interviene affatto o quasi nel fare accettare la situazione di Fedria; inoltre questa situazione, specialmente dato il momento particolare e lo stato d'animo di Nausistrata — talmente adirata col marito, da non considerare per nulla la colpa del figlio — non presenta nulla di straordinario; sarebbe stato invece abbastanza strano, considerato nell'insieme del teatro terenziano, il riconoscimento di Panfila. Infatti in nessuna commedia di Terenzio si ha un doppio riconoscimento; inoltre in tutte, meno l'*Andria,* vi è accanto alla cittadina attica una cortigiana oppure la schiava di un lenone che resta tale. Non mi sembra quindi che si possa davvero dire che la finale del *Formione* sia costruita in maniera particolare per dare uno speciale rilievo alla figura del parassita. Ma in ogni modo, anche prescindendo da quest'ultima scena, è evidente che un eccezionale rilievo la figura di Formione lo ha veramente. Infatti tutti gli altri personaggi passano come in secondo piano,[32] cosa che non succede nelle altre commedie di Terenzio, in cui i personaggi principali sono generalmente studiati tutti con tanta profondità e finezza che acquistano una fisionomia particolare ben definita, di modo che non è facile dire quali fra

---

31 G. Norwood, op. cit., p. 75.

32 Si potrebbe forse eccettuare lo schiavo Geta, personaggio importantissimo nell'economia dell' azione. Però Geta non ha una fisionomia ben definita, e si può dire che la sua figura non interessi tanto in se stessa, quanto, come « alter ego » di Formione, perchè in fondo, durante il corso della commedia, fa le veci di lui, quando egli non è in scena. In ogni modo l' azione di Formione e di Geta è unica, e non mi sembra opportuno esaminare la figura dello schiavo indipendentemente da quella del parassita.

essi sia il più importante, perchè essi sono tutti umani e vivi. Questo accade perchè nel *Formione* le altre figure hanno francamente poco rilievo e soprattutto perchè la figura del parassita trascende in un certo senso il valore di un personaggio; egli è infatti un po' come la personificazione dello spirito della commedia stessa. Infatti è proprio la straordinaria evidenza e vivacità di questa figura quella che contribuisce maggiormente a formare l'atmosfera particolare della commedia, poichè fa sì che lo stesso rischio dei protagonisti, cioè proprio quell'elemento che dovrebbe rendere la commedia poco serena, crei un'atmosfera di lieta aspettativa, e il lettore o lo spettatore non tanto partecipino alle preoccupazioni dei personaggi, quanto si interessino agli intrighi di Formione e di Geta in se stessi, senza pensare molto al loro scopo.

Infatti una delle caratteristiche che distinguono il Formione dalle altre commedie di Terenzio in genere è proprio il fatto che non si forma tra spettatore e scena quella partecipazione che esiste in notevole misura in tutto il teatro terenziano e specialmente nell'*Hecyra*. In fondo il *Formione* resta, sotto questo aspetto, estraneo allo spettatore, non perchè non interessi, ma perchè ha un interesse diverso dalle altre commedie terenziane; infatti, pur conservando quell'aderenza di tutti i suoi elementi alla vita reale, che è caratteristica di tutta la commedia nuova, non si presenta tanto come un momento di vita vissuta e sofferta, quanto come un giuoco di fantasia, che si ammira e interessa per la bravura con cui è condotto, ma a cui non si partecipa col sentimento.

Forse la migliore definizione della commedia è data dalla persona protatica, lo schiavo Davo (a cui all'inizio il suo collega Geta narra l'antefatto), quando sente del processo intentato ad Antifone per riuscire a fargli sposare la sua Fanio, ed esclama: « Iocularem audaciam! ».[33] Una « iocularis audacia » è appunto la tonalità artistica di questa commedia. In fondo il *Formione* si legge, si può dire, proprio quasi con lo stesso stato d'animo con cui si ammirerebbero i giocolieri che compiono difficili acrobazie; e questa impressione doveva essere anche più forte in chi assisteva alla commedia. In un certo senso il *Formione* è un po' come uno di quei passaggi di abilità tanto cari ai pianisti o ai violinisti, che non ci avvincono per la bellezza della melodia e non ci commuovono per la forza del sen-

[33] *Formione*, v. 134.

timento che vogliono esprimere, ma si fanno ammirare e interessano appunto perchè si sanno difficili, e forse perchè hanno in sè qualcosa fuori del comune, potremmo dire perchè hanno una loro realtà che non ha nulla a vedere con la nostra realtà.

Forse considerare così il *Formione,* come un arabesco, che non ha nulla di particolare da esprimere, che non ha un significato intimo, eccetto il gioco per il gioco, l'abilità con cui è condotto considerata in se stessa, è l'unico modo per dare un suo valore a questa commedia, che altrimenti dovremmo giudicare nettamente inferiore alle altre commedie terenziane, perchè le mancano, eccettuate la finezza e l'eleganza, le caratteristiche migliori dell' arte terenziana, cioè la viva, umana simpatia con cui sono considerati dall'autore i personaggi e le loro vicende, e la delineazione dei caratteri quasi sempre misurata e fine, talvolta nuova e profonda.

Il *Formione* infatti, contrariamente alle altre opere di Terenzio, è una commedia di intreccio e non di carattere, e la psicologia dei personaggi vi è poco approfondita. Quindi sui personaggi di questa commedia, avendo già accennato alla figura di Formione, di Fedria e di Antifone, resta ben poco da dire. Ognuno di essi ha una sfumatura comica, più o meno accentuata, ma sempre abbastanza evidente; e d'altra parte nessuno ha mai un momento di forza drammatica, come avviene ad altri personaggi, anche comici, in alcuni momenti, se pur rari, nelle altre commedie. Così per esempio — a parte l'*Hecyra,* il cui carattere è generalmente serio, e a parte anche l'*Heautontimorumenos,* in cui il problema e quindi il personaggio principale sono di una profondità non comuni — per esempio nell'*Adelphoe* il personaggio di Demea, su cui il pubblico ha riso fin dal principio della commedia — nel suo monologo — quando si accorge di essere stato giocato e che il suo metodo di educazione non è stato buono perchè il figlio, che egli ama, a modo suo, molto, e in cui ha avuto, sino a quel momento, grandissima fiducia, si è dimostrato uno scapestrato — raggiunge un'intensità di dolore evidentissima, tanto che questa scena ci fa apparire completamente trasformata questa figura, ci illumina sul suo contegno e insomma rende Demea, da quello zimbello che era, la più potente figura di vecchio in tutto il teatro terenziano e, direi, anche in tutto quanto ci resta della palliata.

Analogo è il caso dell'*Andria*. Simone, il padre del giovane, è stato rappresentato con evidente intento comico, sospettoso e credulone ad un tempo, e sempre ingannato durante tutta la commedia. Ma quando scopre vera la relazione fra Panfilo e Glicerio, quasi ci commuove

nel suo grande dolore di vedersi ingannato dal figlio; e le sue parole a Cremete:

> Oh, Chremes,
> pietatem gnati! Nonne te miseret mei?
> tantum laborem capere ob talem filium! [34]

e tutta la scena seguente con Panfilo [35] sono così piene di disperazione, di sconforto, di stanchezza, che ci fanno apparire il vecchio ben diverso da come lo abbiamo sempre visto.

Invece nel *Formione* non solo non avviene mai che una figura, che sino ad un certo punto è stata prevalentemente comica, assuma ad un tratto un aspetto che potremmo chiamare drammatico; ma non vi è un solo personaggio che non abbia una sfumatura comica più o meno evidente. Così una comicità continua, viva, trascorre dalla sua prima scena all'ultima la commedia: comicità che se non ha la forza di quella di Plauto o di Aristofane, per esempio, è però sempre di una finezza e di una misura che raramente troviamo. Esaminare in particolare l'elemento comico del *Formione* sarebbe impossibile, perchè, anche se esso assume in alcune scene una maggiore evidenza, tuttavia non si può circoscrivere solo a questo o a quel passo; si può dire che non vi sia una sola scena del *Formione* in cui non vi sia qualche tratto che provochi il nostro sorriso. È una comicità fatta di nulla; a volte essa risiede solo nell'espressione straordinariamente viva e appropriata (così può essere un proverbio, che si adatta molto bene alla situazione, come: « *immo id quod aiunt auribus teneo lupum; Nam neque quo pacto a me amittam, neque ut retineam scio* », detto da Antifone, a proposito del suo matrimonio; [36] o una frase espressa con grande semplicità che ci illumina benissimo su tutta una situazione un po' strana, come per esempio la definizione « *hi gladiatorio animo ad me adfectant viam* », con cui Formione illustra l'atteggiamento di Cremete e di Demifone quando si decidono a rivelare il segreto di Cremete a Nausistrata.[37] A volte il comico nasce da l'avvicinamento di due caratteri in una situazione particolarmente critica (specialmente interessanti a questo riguardo sono gli incontri fra Formione e Demifone, in cui il vecchio cerca in ogni modo di do-

---

[34] *Andria*, vv. 868-870.
[35] *Andria*, Atto V, scena 3ª
[36] *Formione*, vv. 506-507.
[37] *Formione*, v. 964.

minarsi, di non perdere la calma, di fronte a quello che è per lui un essere spregevole, mentre a fargli perdere la calma appunto si diverte Formione.[38] A volte (e di questo abbiamo già visto qualche esempio) è una situazione critica che ci fa ridere, perchè è stata provocata proprio da quelli stessi che ne soffrono, come avviene per esempio quando Antifone, dopo aver incitato Geta a combinare un nuovo intrigo a favore del cugino, si accorge di essere proprio lui che di questo intrigo fa le spese;[39] oppure quando i due vecchi cercano con ogni mezzo di sciogliere il matrimonio di Antifone, che è poi proprio quello che avevano ardentemente desiderato.

Ma della comicità del *Formione* non si può dare, parlandone, alcuna idea, poichè essa è talmente fine, che non può essere fermata, analizzata, e il suo maggior pregio consiste appunto nella sua levità, che le permette di trascorrere tutta l'opera, senza causare mai stanchezza. Così nessuno dei personaggi del *Formione* è mai guardato con un vero e proprio riso di scherno, come per esempio Euclione nell'*Aulularia* plautina e Pirgopolinice nel *Miles Gloriosus*. Neppure la stessa Nausistrata, la tanto temuta moglie di Cremete, è una figura esclusivamente comica. È sì una donna energica, una donna-uomo, ma, in fondo, a questo la costringe il marito, con il suo carattere debole. Nausistrata non è così cattiva e neppure temibile come il marito la descrive, e la prova la ha Cremete stesso che viene perdonato con relativa facilità.

Il cognato Demifone, che in fondo per carattere è più vicino a lei che a Cremete, la tratta sempre con serietà e con considerazione, anche se due o tre volte le toglie la parola di bocca, mentre ella sta per abbandonarsi alle lamentele contro il marito.

Questa figura insomma ha di per se stessa ben poco di ridicolo: ciò che invece desta ilarità è il modo con cui Cremete ce la rappresenta. Giustamente osserva il La Magna, nella prefazione all'edizione del *Formione*, che Cremete vede la moglie deformata dalla paura; il suo fallo stesso gliela fa apparire sempre con il volto che essa avrebbe se venisse a conoscere il suo segreto.

Nella fantasia di Cremete la moglie è proprio uno spauracchio, una specie di bestia feroce. In tutta la scena con Sofrona,[40] la nutrice della sua figlia di Lemno, egli mostra — e questo doveva essere molto

---

38 *Formione*, Atto II, scena 3ª; Atto V, scena 8ª.
39 *Formione*, Atto IV, scena 3ª.
40 *Formione*, Atto V, scena 1ª.

più evidente alla recitazione — un terrore folle perfino per le porte della sua casa:

> CH. Concede hinc a foribus paulum istorsum sodes,
> Sophrona.
> . . . . . ,
> SO. Quid has metuis fores?
> CH. Conclusam hic habeo uxorem saevam,

a cui giustamente annota Donato: « Illaturus ' saevam ' bene ' conclusam ' praetulit, ut si diceret feram ».

Questa differenza tra come Nausistrata è in realtà e come è vista da Cremete se da un lato contribuisce a tener desta l'attenzione, producendo un'aspettativa intorno a questa tanto temuta Nausistrata, che è come un incubo sempre presente alla mente del lettore o dello spettatore, sino da quando si sa della situazione critica di Cremete, dall'altro illustra bene il carattere pauroso di lui.

La figura di Cremete è particolarmente interessante per dimostrare la qualità dell'elemento comico del *Formione*, in quanto insieme con Nausistrata — di cui ha però un rilievo molto maggiore — è la figura più tipicamente comica della commedia.

Egli, paurosissimo, debole, completamente soggetto alla moglie, ha avuto però il coraggio di formarsi a Lemno un'altra famiglia; e vive con il terrore che la moglie venga a saperne qualche cosa. Per questo egli è in fondo quello che dell'intrigo soffre di più, perchè ha formulato il progetto di dare la figlia di Lemno in moglie al nipote Antifone, invece, se questo matrimonio non si potrà fare ed egli dovrà dare la figlia in sposa ad un altro, qualcosa del suo segreto verrà molto probabilmente a conoscenza di Nausistrata.

Questa situazione di Cremete si sarebbe facilmente prestata a delle forti accentuazioni comiche; immaginiamo, per esempio, che cosa sarebbe divenuta la figura del vecchio nelle mani di Plauto.

Invece nel *Formione* i difetti di Cremete — se si eccettua la sua paura — non sono messi molto in luce. Quello che veramente dà origine alla comicità della commedia è la grande abilità di Formione e di Geta. E quantunque vi siano alcuni luoghi in cui la situazione di Cremete è di una comicità vivissima, il vecchio in genere ci fa nel suo imbarazzo quasi compassione.

Un altro personaggio, quello del giovane Antifone, sebbene profondamente diverso, per la diversa situazione in cui si trova, è tuttavia di una tonalità che per questo riguardo a quella della figura di

Cremete si avvicina. Infatti anche egli suscita un'impressione che è insieme di riso (molto meno che Cremete, però) e di pena. Egli, così debole, sempre bisognoso della protezione degli altri, ci fa un po' l'effetto di un bambino, e il riso che desta è un riso benevolo e pieno di comprensione.

L'umanità con cui le figure di Antifone e di Cremete sono guardate, umanità non scevra in qualche luogo di una sottile amarezza, si ritrova qua e là in altri luoghi del *Formione*. Si è visto, per esempio, il paragone che Formione fa tra se stesso e lo sparviero:

.... Non rete accipitri tennitur neqe miluo
qui male faciunt nobis, illis qui nil faciunt tennitur,
quia enim in illis fructus est, in illis opera luditur.
Aliis aliunde est periclum, unde aliquid abradi potest:
mihi sciunt nihil esse. Dices ' ducent damnatum domum '?
Alere nolunt hominem edacem, et sapiunt mea sententia,
pro maleficio si beneficium summum nolunt reddere.

In queste parole Formione mostra di giudicare le cose e soprattutto se stesso in un modo ironico e disincantato, che appare specialmente nella coscienza che la sua forza nasce dalla sua nullità, coscienza che implica un fondo di tristezza, per quanto estremamente contenuta. Questo ci colpisce di più se pensiamo che una delle caratteristiche più comuni del personaggio del parassita nella commedia nuova è la contentezza di sè e del suo stato, contentezza che spesso mostra apertamente, come per esempio — tanto per rimanere nel teatro terenziano — Gnatone dell'*Eunuco*.[41] Del resto Formione stesso, pochissimi versi dopo il passo riportato,[42] fa vedere quanto egli sia sodisfatto della sua professione:

Ten asymbolum venire unctum atque lautum e balineis,
otiosum ab animo, quom ille et cura et sumptu absumitur!
dum tibi fit quod placeat, ille ringitur; tu rideas,
prior bibas, prior decumbas.

E questo passo non è affatto in contraddizione con il precedente, anzi è perfettamente conseguente con quello, solamente qui la sodisfazione del parassita è completamente serena e spensierata; tanto che vien fatto di pensare che l'autore abbia avvicinato questi due luoghi proprio per far dimenticare quel fondo di serietà che vi era nel primo di essi.

41 *Eunuco*, Atto II, scena 1ª.
42 *Formione*, vv. 339-342.

Una certa amarezza, sia pure appena accennata, e nascosta da un sorriso ironico, si trova qualche volta anche nelle parole di Geta, come, per esempio, quando, sentendo il padrone, irritatissimo per il matrimonio del figlio, far delle riflessioni sulla facilità con cui la sorte cambia, e affermare che bisogna sempre attenderci tutte le possibilità peggiori, ritenendo una fortuna se qualcuna di esse non si avvererà, osserva rivolgendosi a Fedria:

> O Phaedria, incredibile quantum erum ante eo sapientia.
> Meditata mihi sunt omnia mea incommoda, erus si redierit:
> molendum usque in pistrino, vapulandum, habendae compedes,
> opus ruri faciundum: horum nil quicquam accidet animo novom.
> Quidquid praeter spem eveniet, omne id deputabo esse in lucro.[43]

Quanto all'altro schiavo, Davo, la persona protatica, egli parla con una gravità sentenziosa e un po' melanconica. Così, pensando che Geta gli abbia richiesto del denaro che gli aveva dato in prestito per fare un regalo alla sposa del padroncino, esclama:

> Quam inique comparatumst, ei qui minus habent
> ut semper aliquid addant divitioribus!
> Quod ille unciatim vix de demenso suo,
> suom defrudans genium comparsit miser,
> id illa univorsum abripiet, haud existumans,
> quanto labore partum.[44]

E poco più sotto, a Geta che lo ringrazia del denaro restituito:

> Praesertim ut nunc sunt mores: adeo res redit:
> siquis quid reddit, magna habendast gratia.[45]

Però non dobbiamo dare un eccessivo valore alla gravità delle parole di Davo, in quanto questa sentenziosità in alcuni personaggi della commedia nuova è comunissima, e inoltre qui ha lo scopo di dare una certa evidenza a questa figura, e rendere così un po' più viva la scena di esposizione; scopo non raggiunto, perchè qui la vivacità è un po' forzata, la spigliatezza ha qualcosa del componimento scolastico, e Davo, come quasi tutte le persone protatiche, non ha neppure

---

[43] *Formione*, vv. 247-251.
[44] *Formione*, vv. 41-46.
[45] *Formione*, vv. 55-56.

una parvenza di vita, di modo che nell'insieme la scena è una delle scene di introduzione meno riuscite del teatro terenziano.

In ogni modo, il leggero velo di amarezza, che affiora qua e là nel *Formione,* malgrado non si noti quasi alla lettura e dovesse sfuggire del tutto alla rappresentazione, per la tonalità opposta della commedia, che ci prende col suo ritmo veloce e gaio, ha un suo valore per chi ripensi la commedia nel suo insieme. Infatti in questo modo di considerare i personaggi e le loro vicende con comprensione, come da uomo esperto della tristezza della vita e reso da questa tristezza più benevolo verso gli altri, noi riconosciamo l'atteggiamento che ritroviamo in ogni opera di Terenzio; atteggiamento che non ha in questa commedia alcun particolare valore artistico, appunto perchè così poco evidente, ma ci fa avvicinare alle altre opere del poeta latino il *Formione,* che invece, per altri aspetti, da loro si distingue nettamente.

MARIA ROSA POSANI.

ΘΑΝΑΤΟΣ.

ANTICIPAZIONI CLASSICHE DI MOTIVI MACABRI.

1.

Se la morte, al dire di Montaigne, costituisce « la plus remarcable action de la vie humaine », non è meraviglia ch'essa rivendicasse per sè, sempre e dappertutto, una parte notevole dell'umana considerazione e attenzione, variamente atteggiate ed espresse, a seconda della particolare natura degli individui e delle varie convinzioni religiose e filosofiche.

E le testimonianze se ne possono rintracciare quasi ininterrottamente, lungo la serie dei secoli, fin dove è possibile risalire, attraverso i documenti plastici e letterari delle trascorse civiltà; e si vede come, nelle credenze e leggende ancora attuali su questo tema, entrano elementi remotissimi, sorti dall' immaginazione o dalla fede di popoli diversi, e ordinati poi in anonimi sincretismi da contatti livellatori.

A parte ovvie constatazioni di ordine pratico e realistico, la prevalenza è, naturalmente, degli elementi fantastici, cui, più tardi, questa o quella speciale norma religiosa ha potuto anche dare riconoscimento ufficiale o rilievo e sviluppo o, al contrario, l'ostracismo.

La morte, anzi, è stata essa stessa ispiratrice e formatrice di religioni, e di quelle appunto che — anche nella patria dell'olimpica atarassia — diedero speciale importanza alla parte escatologica e soteriologica, assumendo in tal modo forma misterica, con maggiore rispondenza alle aspirazioni e ai bisogni delle moltitudini e di individui particolarmente sensibili ai mali e alle ingiustizie della terrena esistenza.[1] Finchè Dioniso diede definitivamente lo sfratto ad Apollo, nella pienezza dei tempi, quando cioè l'armonia dello spirito classico finì nella diaspora degli scetticismi di varia etichetta e nei pessimismi seguaci....

---

[1] R. Pettazzoni, *I Misteri. Saggio di una teoria storico-religiosa*, Bologna, 1924; *La Religione nella Grecia antica fino ad Alessandro*, Bologna, 1921.

2. — Thanatos nella poesia epica.

Qualcuno si pose la domanda, « ob Thanatos eine Gestalt volkstümlichen Glaubens oder aber die rein literarische Personifikation eines abstrakten Begriffes sei »; e il Robert (*Thanatos*, pp. 32, 43) si dichiarò senz'altro per la seconda soluzione, sostenendo che dovesse considerarsi « recht eigentlich » come una figura poetica.[2]

Ma tale decisione, ognun lo vede, è troppo esclusivista, a giudicare da certi poeti e specie dai tragici, quali, per esempio, Frinico ed Euripide. Già in linea di massima sembra incontestabile che poesia personale e tradizione collettiva si concedano dei mutui, « alternis vicibus »; nella tragedia, poi, — punto di partenza per l' individuazione del « dualismo » greco — gli apporti dell'esperienza popolare sono più che giustificati dalla presenza di Dioniso.

Certo, nella poesia eroica e aulica di Omero, anche una deità indeprecabile come Thanatos non deve turbare la serenità degli *ἄνακτες* ascoltanti; e lo troviamo, perciò, quasi sempre in compagnia di Ypnos, il dolce fratello, dei giovinetti e gemelli, forse un po' severi (Thanatos specialmente), ma entrambi in buone relazioni con gli Dei maggiori, Zeus e Era e Apollo, e ad essi ubbidienti, come dimostra l'episodio di Sarpedone (*Il.*, XVI).

Thanatos ama vestir di rosso (*πορφύρεος θάνατος*, *Il.*, V, 82 e altrove), e talora, più severamente, di nero (*μέλας*); ma, all' infuori di questi attributi esteriori e non troppo impressionanti, ben poco egli lascia intravedere di sè. E forse, ai tempi dell'*Iliade*, ogni principe avrebbe scelto, al pari di Achille, una vita ricca di gesta gloriose, pur se destinata ad essere interrotta immaturamente da Thanatos e si sarebbe vergognato di affermare, come fa l'ombra dello stesso Pelide nell'*Odissea* (XI), che la vita è sempre e in ogni stato preferibile.

Ma la civiltà dell'*Odissea* poteva già essere, ed era, meno intransigente su certi punti, senza escludere che la spiegazione di questo super-valore dato alla vita debba forse ricercarsi in un più consapevole atteggiamento degli uomini di fronte al mistero della morte, considerata come la fine di ogni attività, come l' inizio dell' inerzia assoluta, stati inconciliabili con l'avventurosa mobilità dello spirito greco.

---

[2] Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie*, Stuttgart, 1934, V, A. I, sub v.

3. — Thanatos nella tradizione popolare, nella poesia esiodea e nel dramma.

Sèguita, intanto, a svolgersi la parastasi popolare, fondata su di un'esperienza meno ideale, più aderente al crudo linguaggio della realtà immediata. In essa, Thanatos diventa *δεινὸς θεός* e si stabilisce per sempre nelle tenebre del Tartaro e non può affrontare i luminosi raggi di Elio (e ciò, insieme col fratello Ypnos; d'accordo, in questo, con la teologia ufficiale) ; e usa verso gli uomini modi violenti e crudeli (mentre Ypnos si comporta con dolcezza e affabilità), senza più il debito ossequio verso gli Dei dell' Olimpo. E perciò, non solo dagli uomini è odiato, ma pure dagli Dei immortali, che, appunto, lo scaraventano nel regno di Ades, signore del mondo inferno, a formare con Caronte il seguito di *Ἑρμῆς Ψυχοπομπός*.[3]

Tradizione, questa, già consacrata in Esiodo (*Theog.*, 764 sgg.), che a Thanatos (figlio, con Ypnos, della Notte e dell' Erebo) dà « un cuore di ferro (*σιδηρέη.... κραδίη*) », « un'anima bronzea (*χάλκεον.... οἱ ἦτορ*) », e lo rivela esplicitamente « nemico degli uomini e degli Dei immortali (*ἀνθρώπων ἐχθρὸς δὲ καὶ ἀθανάτοισιν θεοῖσιν*) ». È vano ogni tentativo di placarlo, dirà Eschilo più tardi (Nauck, fr. 156):

μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δώρων ἐρᾷ
οὔτ' ἄν τι θύων οὔτ' ἐπισπένδων ἄνοις,
οὐδ' ἔστι βωμὸς, οὐδὲ παιωνίζεται,
μόνου δὲ Πειθὼ δαιμόνων ἀποστατεῖ... ;

e questo motivo ritornerà assai spesso nei componimenti macàbri delle letterature medievali.

D'altro lato, la concezione della morte come un sonno eterno (*αἰένυπνος*, dice Sofocle) — donde l'antichissimo e costante binomio Ypnos-Thanatos — o addirittura come il nulla, è gradita al cuore di quanti nella vita non sperimentano che una serie ininterrotta di miserie e dolori a volte insostenibili ; e questo pessimismo trova ampia eco nella tragedia, naturalmente. Così, Eschilo stesso afferma (Nauck,

---

[3] Cfr. Horat., *Carm.*, Lib. I, X, 16-20 :

Tu pias laetis animas reponis
Sedibus virgaque levem coerces
Aurea turbam, superis deorum
Gratus et imis.

fr. 401) *ζωῆς πονηρᾶς θάνατος αἱρετώτερος*; e nel *Filottete* (fr. 255), fa invocare la morte dal protagonista in questi termini:

ὦ, Θάνατε Παιάν, μὴ μ' ἀτιμάσῃς μολεῖν·
μόνος γὰρ εἶ σὺ τῶν ἀνηκέστων κακῶν
ἰατρός, ἄλγος δ' οὐδὲν ἅπτεται νεκροῦ.

così Sofocle (*Aiace*, v. 854) fa gridare ad Aiace:

ὦ Θάνατε, Θάνατε, νῦν μ' ἐπίσκεψαι μολών.

Mentre Euripide (*Alcesti*, v. 669 sgg.), forse con più umana franchezza, continua a mettere in evidenza il senso di terrore che Thanatos desta nei cuori, anche di quelli — come i vecchi — che mostrano di essere ormai stanchi di vivere:

μάτην ἄρ' οἱ γέροντες εὔχονται θανεῖν
γῆρας ψέγοντες καὶ μακρὸν χρόνον βίου·
ἢν δ' ἐγγὺς ἔλθῃ θάνατος, οὐδεὶς βούλεται
θνῄσκειν, τὸ γῆρας δ' οὔκετ' ἐστ' αὐτοῖς βαρύ.

La poesia drammatica greca ha pure introdotto Thanatos tra i personaggi (in tragedie, commedie, drammi satireschi), a cominciare da Frinico, seguìto da Euripide, che, nell'*Alcesti*, fa comparire la Morte armata di spada e le fa dire esplicitamente, dinanzi alla casa di Admeto:

στείχω δ' ἐπ' αὐτὴν ὡς καθάρξωμαι ξίφει·
ἱερὸς γὰρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν,
ὅτου τόδ' ἔγχος κρατὸς ἁγνίσῃ τρίχα,

dove riscontriamo anche il motivo antichissimo, e noto alla quasi generalità dei popoli, del capello quale sede del principio vitale [4] e che vedremo ricomparire, ad esempio, nel *Trionfo della Morte* petrarchesco; e ancora nell'*Alcesti* troviamo uno dei primi accenni alla re-

[4] Cfr. L. Sommer, *Das Haar in Relig.* ecc., München, 1912.
Oltre al noto episodio di Sansone nel Libro dei Giudici (XVI), cfr. Verg., *Aen.*, IV, 694: « Nondum illi flavum Proserpina vertice crinem Abstulerat Stygioque caput damnaverat Orco ». – Horat., *Carm.*, I, 28, 20: « nullum saeva caput Proserpina fugit ». – Stat., *Sil.*, II, I, 147: « jam complexa crinem tenet infera Iuno », ecc.

galità o sovranità della Morte (*ἄνακτα τὸν μελάμπεπλον νεκρῶν*, v. 842) — che dei *Trionfi* costituirà l'essenza, dal Petrarca in poi, in letteratura e in arte.

4. — La Morte nella poesia lirica, gnomica ed epigrammatica.

Nè il pensiero della Morte è meno presente alla varia meditazione dei poeti lirici, i quali si soffermano, di preferenza, a rilevare il contrasto tra i beni concreti e godibili dell'esistere e il nulla dell'oltretomba, traendone logicamente l'esortazione edonistica « dum vivis, vive »; che torna insistente nei carmi anacreontici, ad esempio, e nelle Odi di Orazio, negli elegiaci alessandrini e romani; oppure si muove apodittica dallo squallore delle tombe stesse:

καὶ ζῆσον, ὡς ζήσο[ις] · κάτω γὰρ οὐκ ἔχις[5]
οὐ πῦρ ἀνάψε, οὐδὲ διπνῆσε καλῶ[ς.
ἐγὼ λέγω σοι ταῦτα ἅπαντα πιράσας....

e in un antico epitaffio di Roma: « Animulam colui nec defuit unquam Lyaeus ».[6]

Ma spesso un velo di tristezza scende sull'animo del poeta, al pensiero che, un giorno, il Sole non feconderà più per lui alla terra « la bella d'erbe famiglia e d'animali », nè più innanzi a lui « vaghe di lusinghe danzeran l'ore future »; ed egli conclude, senza speranza:

Moriar: mors ultima linea rèrum est[7]

e le cose della vita assumono ai suoi occhi l'aspetto miserevole di una profonda vanità: « Pulvis et umbra »! Che cosa rimane di esse? Guardate nei sepolcri:

ἡμεῖς δὲ πάντες οἱ κάτω τεθνηκότες
ὀστέα, τέφρα γεγόναμεν, ἄλλο δὲ οὐδὲ ἕν,[8]

avvertono i morti, e ricordano allo spensierato passeggero che egli sarà tale quale essi sono, come nella medievale *Leggenda dei tre vivi e dei tre morti*, oltrechè in altri componimenti e in epigrafi cimiteriali.

Altre volte, di contro al deserto della Morte, l'uomo consapevole

---

[5] Kaibel G., *Epigrammata graeca ex lapidibus collecta*, Berolini, 1878, I, *Epigrammata sepulcralia*, p. xv e *passim*.

[6] *Corp. Inscrip. Lat.*, VI, 3, 17985 a, e *passim*.

[7] Horat., *Epist.*, I, XVI.

[8] Kaibel G., op. cit., pp. 263, 646 a.

del proprio valore, lancia un grido di sfida: « Non omnis moriar.... » e si crea un regno dell'oltre-tomba, che, se non è quello della mitologia, rivela pur sempre una volontà, più che un desiderio, di sopravvivere: « Virtus, recludens immeritis mori coelum, negata tentat iter via » (Horat., *Carm.*, lib. III, II, 21-22). E la poesia assume, in tal caso, un carattere gnomico-didascalico:

Breve et irreparabile tempus
Omnibus est vitae; sed famam extendere factis
Hoc virtutis opus.

In altri momenti, invece, è evidente una certa compiacenza — anche se non del tutto confortevole — nell'indugiarsi a considerare la Morte come giusta e incorruttibile livellatrice delle disuguaglianze sociali: — Vuoi sapere con esattezza chi tu sei, o ricco, o nobile, o potente? Guarda nelle tombe, quando vi passi accanto — sembra potersi leggere in un frammento attribuito a Menandro:

Ἐνταῦθα ἔνεστι ὀστᾶ καὶ κούφη κόνις
ἀνδρῶν βασιλέων καὶ τυράννων καὶ σοφῶν
καὶ μέγα φρονοῦντων ἐπὶ γένει καὶ χρήμασιν
αὐτῶν τε δόξῃ κἀπὶ τε κάλλει σωμάτων.
Ἀλλ' οὐδὲν αὐτοῖς τῶν δ' ἐπήρκεσεν χρόνον,
κοινὸν τὸν ᾅδην ἔσχον οἱ πάντες βροτοί.
πρὸς ταῦθ' ὁρῶν γίγνωσκε σαυτὸν ὅστις εἶ.

E Orazio,[9] rivolgendosi a un Lucio Sestio, che fu poi console nel 23 av. Cr., gli dice, in conclusione: — Tu sei ricco, tu sei felice, tu ami la vita gioconda nei banchetti, tu sei il re delle brigate; eppure, tutto finirà:

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turres.[10]

Un tale compiacimento — con motivi satirici sull' « infinita vanità del tutto » — è percettibile specie nei *Dialoghi* di Luciano, che,

---

[9] Q. Orazio Flacco, *Odi ed epodi*, a cura di A. Mocchino, Milano, 1932, I, IV.

[10] Cfr. anche Plauto, *Trinummus*, II, sc. 4ª, vv. 89-93:

Dei divites sunt; Deos decent opulentiae
et factiones; verum nos homunculi
satillum animai qui com extemplo amisimus
aeque mendicus atque ille opulentissimus
censetur censu ad Acherontem mortuus.

per affinità critiche e formali, influirono, senza dubbio, sullo sviluppo delle composizioni macàbre medievali.[11]

5. — Thanatos nell' iconografia.

Varia e ricca — nonostante le offese del tempo — si mostra pure l'eredità iconografica del mondo classico nel rappresentare la Morte.

Queste figurazioni plastiche ritraggono o compongono caratteri consacrati dalla poesia, epica e drammatica, o dalla tradizione popolare o da entrambe nello stesso tempo, secondo il diverso gusto degli artisti e le epoche in cui questi vissero.

Prevalgono — su arche, cammei, vasi e specie sui *λευκοὶ λήκυθοι* — le rappresentazioni inspirate alla mite e composta immagine omerica: vale a dire, Thanatos viene raffigurato nell'aspetto di un bel fanciullo o di giovinetto, o anche di uomo, con o senza barba, atteggiato a mestizia calma e dignitosa. Così, ad esempio, sull'arca di Cipselo, nell' Heraion di Olimpia, secondo la descrizione di Pausania (V, 18, 1).[12]

Su certi sepolcri dell'età imperiale appare come un fanciullo, spesso addormentato, con in mano una fiaccola consunta o capovolta e spenta; oppure, ha una mano sul mento, immerso in profondo pensiero. Altre volte pone il piede sull'anima (in forma umana assai ridotta o di farfalla), quasi in atto di prenderne possesso; o incrocia le mani sur una torcia spenta.

Ma non mancano esempi, in cui la Morte vien presentata come uno scheletro.[13] Del resto tutti ricordano l'usanza egiziana riferita da

---

[11] Cfr. *Dialoghi dei Morti – Creso, Plutone, Menippo e Sardanapalo*: ovvero, il lusso e le ricchezze di fronte alla Morte; *Menippo ed Ermes*: *Ποῦ δ'εἰσιν οἱ καλοὶ ἢ αἱ καλαὶ, ὦ Ἑρμῆς*; Giacinto, Narciso, Nireo? e Achille, Tiro, Elena, Leda? *Ὀστᾶ μόνα καὶ κρανία τῶν σαρκῶν γυμνά....* « Où sont les neiges d'antan? ». Où sont les seigneurs du temps jadis? » (Villon); *Nireo, Tersite e Menippo*: ancora della caducità della bellezza; *Caronte, Ermes, Menippo ed altri* (l' imbarco dei morti); satira acerba contro tutti i beni della vita e le vane pompe e l' inutile sapere, ivi compresa l' « eredità d'affetti » — « Ma te, o Menippo, nessuno ti piange: tu solo riposi tranquillo » — dice Ermes. Sull' influsso di Luciano nella letteratura latina del M. E., cfr. Walther H., *Das Streitgedicht in der Lateinischen Literatur des Mittelalters*, München, 1920, I, *Einfluss der Antike*, p. 10 e altrove.

[12] *Πεποίηται δὲ γυνὴ παῖδα λευκὸν καθεύδοντα ἀνέχουσα τῇ δεξιᾷ χειρί, τῇ δὲ ἑτέρᾳ μέλανα ἔχει παῖδα καθεύδοντι ἐοικότα, ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας. δηλοῖ μὲν δὴ καὶ τὰ ἐπιγράμματα, συνεῖναι δὲ καὶ ἄνευ τῶν ἐπιγραμμάτων ἐστὶ, θάνατόν τε εἶναι σφᾶς καὶ Ὕπνον, καὶ ἀμφοτέρους Νύκτα αὐτοῖς τροφόν.*

[13] Jorio, *Scheletri cumani*; Mazois, *Ruines de Pompei*, I, tav. 39, 4; *Giornale degli scavi, Pompei, III, p. 9.*

Erodoto (II, 78), di mandare in giro nei banchetti uno scheletro di legno, per incitare i commensali a godere l'attimo fuggente: usanza, che ebbe anche la fortuna d' incontrare il gradimento di Trimalcione, il quale, all'apparire dello scheletrino d'argento nel chiassoso convito: « Eheu — esclama pateticamente — nos miseros, quam totus homuncio nil est! Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus. Ergo vivamus, dum licet esse bene » (Petron., *Satyr.*, XXXIV).

E s' incontrano perfino scheletri atteggiati alla danza,[14] con gusto spiccatamente macàbro.

Ora, i meno caduchi — perchè inerenti alla natura stessa dell'uomo — di questi motivi, che siam venuti fin qui, in modo sommario, esponendo come prodotto della molteplice esperienza classica, saranno accolti, adattati e messi a frutto anche dall'economia del Cristianesimo ed entreranno, quindi, senza fondamentali mutamenti, — insieme con altri di altra civiltà, dovuti all'origine della nuova religione — in quelle manifestazioni di carattere etico o ascetico, letterarie e artistiche, che dalla meditazione sulla Morte traggono la loro esistenza.

6. — Empiria e sincretismo cristiani.

« Vos autem in carne non estis, sed in spiritu ».
(San Paolo, *Ad Rom.*, VIII, 9).

L'avvento del Cristianesimo porta una radicale rivoluzione nei valori umani, dando a poco a poco la forza di logica unità a quei principî etico-religiosi, che — frutto di millenaria travagliosa esperienza — si agitavano indistinti e confusi, allo stato di inesprimibile aspirazione, in fondo alla coscienza delle moltitudini, o costituivano il miraggio di pochi spiriti solitari auspicanti una superiore giustizia sociale.

I tempi per una coraggiosa rivolta contro classi e privilegi cristallizzati, quanto ormai ingiustificabili, erano maturi e sorse la figura del Messia ad annunziare la Buona Novella, che i suoi Apostoli poi diffusero, intrepidi in carità e fede, tra i Gentili del mondo ellenistico-romano, secondo la cattolica interpretazione di Paolo.

Così, sul terreno propizio già preparato da insegnamenti affini delle scuole filosofiche postaristoteliche (stoicismo, neoplatonismo e neopitagorismo specialmente) si formò e divenne sempre più rigogliosa la compagine dei fratelli in Cristo, chiamati a costituire il Regno dei Cieli, al di fuori e al di sopra delle effimere preoccupazioni terrene.

[14] *Notizie degli Scavi*, Arezzo, novembre 1884, p. 379.

Il mondo, di conseguenza, fu prospettato come un esilio — doloroso ma indispensabile al conseguimento dell'eterno premio — una « lacrimarum vallis » ; la multiforme bellezza degli esseri e delle cose nella natura apparve spesso come un' insidia del Nemico o addirittura una incarnazione del male — nelle forme di più cupo pessimismo, dimenticando che il santo re David aveva cantato : « Coeli enarrant gloriam Dei » ; la vita divenne una « militia », aspra e forte, ma — fortunatamente — breve, dopo la quale, secondo i meriti di ciascuno, si andava a riscuotere la ricompensa e iniziava la vita vera, senza fine. « Ego sum resurrectio et vita. Qui credit in me, etiamsi mortuus fuerit, vivit ; et qui vivit et credit in me, non morietur in aeternum »... Questa, la formale promessa del Cristo e, in base ad essa, bene aveva ragione San Paolo di chiedere (*Ad Cor.*, XV, 55-57) : « Dov' è, o morte, la tua vittoria ? (*ποῦ σου, θάνατε, τὸ νῖκος ;*) ».

Quello, invece, che doveva ora veramente atterrire ogni uomo era la vera morte, la morte dell'anima, cioè la privazione sempiterna di Dio, verso il quale ogni spirito irriducibilmente tende : « Fecisti nos, Domine, ad te et inquietum est cor nostrum donec requiescat in te », secondo l'espressione di Sant'Agostino. Onde San Paolo fa subito seguire una seconda domanda : « Dove, o Morte, la tua arma ? (*ποῦ σου, θάνατε, τὸ κέντρον ;*) » e spiega : « L'arma della morte è il peccato, ma ostacolo del peccato è la legge (*τὸ δὲ κέντρον τοῦ θανάτου ἡ ἁμαρτία, ἡ δὲ δύναμις τῆς ἁμαρτίας ὁ νόμος*) ».

Dunque, fuga del peccato, cioè di ogni inclinazione verso « falso obbietto » — beni del mondo fugace — attraverso l'osservanza della legge, ad evitare l'eterna perdizione : ecco la preoccupazione del cristiano, il continuo assillo del suo pensiero e di chi, in qualità di guida e di pastore, ha responsabilità di fronte al Giudice Supremo. Ed ecco anche il principio, che trova innumerevoli espressioni nell'arte e nella letteratura, le quali acquistano così, più che mai, un valore eminentemente pragmatico. « Memorare novissima tua et in aeternum non peccabis »....

Ora, il primo dei Novissimi è la Morte, il transito ; e, certo, nessun altro argomento poteva essere più efficace, nella sua concretezza, a tenere o a ricondurre gli uomini sulla « diritta via ».

È vero che ai fini etici ed ascetici se ne aggiunsero, col tempo, altri assai diversi ; ma furono, senza dubbio, i primi a creare, in clima cristiano, il genere delle composizioni mortuarie ; mentre gli altri, si può dire, lo hanno sfruttato.

EMILIO VUOLO.

RECENSIONI.

G. Devoto. *Storia della lingua di Roma* (vol. XXIII della *Storia di Roma* a cura dell'Istituto di Studi Romani). — Bologna, Cappelli, 1940, pp. 429.

Il Devoto raccomanda alla nostra attenzione la prima parte dell'appendice, e da questa, che poteva anche essere l'introduzione, noi prenderemo le mosse, perchè qui sono fissati concetti che costituiscono la ragione essenziale e la novità prima dell'opera. Al libro del Meillet, nel quale il D. riconosce un modello, noi non potevamo sinora contrapporre un'opera italiana organica e originale nella sua impostazione: anzi non potevamo contrapporre nulla di questo genere. Il libro del D. trascende la sintesi del Meillet in una sua nuova, nata dalla visione più larga e vorrei dire più interiore a un tempo e più « umana », che riassume i contributi dello storico e del filologo e del glottologo, uniti in quella collaborazione di cui il Devoto stesso aveva già dimostrata la necessità negli *Antichi Italici*: anzi va detto che in quel medesimo libro, come ora in questo, il D. aveva già mostrato di volere e sapere affrontare quello che da noi si tenta più raramente che altrove: lo studio ampio di problemi tra loro connessi, che riassume e coordina gli studi particolari. Grazie a codesta visione sintetica e sistematica, tu puoi imparare quanta e quale parte abbiano avuta nella propagazione e insieme nelle alterazioni del latino quel certo metodo di colonizzazione, quelle leggi sulla cittadinanza, perfino il tracciato di quella certa strada; tu puoi anche sapere come le guerre sannitiche furono quelle che prime spezzarono le barriere alla espansione, anzi al sopravvivere del latino; quali risultati ebbero per la storia della lingua gli studi e le letture di un Cicerone o di un Augusto, quali conseguenze potè avere la diffusione di quella data scienza col suo frasario e coi suoi tecnicismi.

Il Meillet aveva studiato la lingua nel suo sviluppo, aveva iniziato una ricerca in cui la preistoria era introduzione alla storia, e su questa convergeva l'interesse maggiore: il Devoto si ricollega allo stesso principio, ma pone per primo alcuni criteri che sono alla base dell'opera. Intanto non si perde mai di vista l'unità del fenomeno lingua nel tempo stesso che se ne distinguono aspetti e momenti successivi. La lingua è agli occhi del suo storico lo strumento di espressione, non l'espressione stessa più o meno ornata, che è fatto estetico: sicchè la lingua letteraria interessa non come letteraria, ossia quale linguaggio (come si dice) di questo o di quell'autore (anche se tra lingua e linguaggio non sempre, bisogna dirlo, si può distinguere in maniera rigorosa), ma in quanto essa ha servito a scrivere la maggior parte del nostro materiale docu-

mentario: naturalmente (ed è messo bene in chiaro) il materiale stesso nella sua artificialità non rispecchia immediatamente il sostrato lingua, e raffigura solo uno degli aspetti che il sostrato stesso può assumere. Per porre nella sua giusta luce codesto materiale, conviene da un lato inquadrarlo volta a volta nell'ambiente storico dei vari autori, dall'altro definire l'aspetto letterario, e stabilirne la posizione rispetto agli altri, quali sono per il Devoto l'usuale, l'espressivo, il tecnico, e vedere la posizione reciproca (che il Hofmann non aveva chiaramente precisata) di questi aspetti tra di loro; che non sono sezioni impenetrabili l'una all'altra, ma appunto «aspetti» o faccie di uno stesso prisma soggetto volta a volta a forze diverse, sintomi di questa o di quella tendenza, di questa o di quella esigenza, che dal mondo umano o sociale si riflette in quello linguistico; sicchè se la grammatica storica vede in una innovazione soltanto un passaggio per arrivare a svolgimenti ulteriori, lo storico della lingua deve domandarsi se quel dato fatto grammaticale è sintomo di mutate condizioni ambientali che si sono imposte ai parlanti, se esso è destinato a costituire una tradizione. Tutto questo è spiegato, s'è detto, in appendice al volume; e il lettore, che, dopo avere meditate le pagine del testo, si accosti alle «note critiche» dell'appendice vi troverà lucidamente definiti principi che la lettura delle pagine precedenti aveva suscitati in lui, certo con minore consapevolezza, ma come una esigenza via via più imperiosa, quasi di categorie necessarie a seguire il Devoto in questa storia della lingua di Roma.

Della lingua di Roma, e non del latino: perchè nella visione rigorosamente storica non si perde mai d'occhio il centro di irradiazione di ogni tratto linguistico, e il dilatarsi della lingua dell'Urbe per zone concentriche sempre più larghe, e poi lungo le strade imperiali delle provincie; e i vari latini, cominciando da quello del Lazio, sono volta per volta la risultante dell'urto tra la lingua che preme dal centro e i vari dialetti che più o meno debolmente si fanno incontro per resistere.

Riassumere il libro non si può in tanta ricchezza e varietà di materia, e anche in tanta estensione cronologica; chè dallo studio delle origini indoeuropee e dai relitti mediterranei si accompagna il latino fino alle sue vicende medievali e umanistiche, e ancora oltre, ai moderni tentativi di farne una lingua tecnica internazionale, e ai problemi che codesti tentativi presentano. Ma al centro dell'attenzione è il latino classico, in un senso un po' largo, il latino che va dalla seconda metà del periodo arcaico al tempo di Augusto. A soffermarsi sui particolari si rischia di perdere di vista la salda organicità del tutto; eppure, dopo aver percorso col D. questa storia del latino e dopo aver seguito la spiegazione di tanti fatti di lingua con la soddisfazione di chi ogni volta vede aprirsi un orizzonte sempre più largo (perchè il fenomeno non appare mai staccato e come posto bruscamente sotto i nostri occhi, ma rientra in un edificio di fatti umani che nella lingua si rispecchiano), non rinunzio a citare almeno un esempio che illustri la concretezza storica del metodo. Ecco: riapro a pag. 139 e sgg. e trovo un confronto tra la lingua di Plauto e quella di Terenzio. Il motivo non è nuovo; ma dove il Meillet descriverebbe con precisione fotografica, il D. scruta a fondo nella cultura dei due poeti, non per una valutazione estetica, ma per stabilire quali risonanze codeste differenze hanno avuto nella lingua posteriore, se certe preferenze lessicali e stilistiche rivelano piuttosto la popolarità o una posizione cauta di fronte alla banalità. E con-

clude che al tempo di Terenzio la lingua, strumento adeguato a tutta la vita dello Stato romano, si è epurata e ordinata a costituire quella che sarà fra poco la lingua letteraria, moderatamente aperta ai grecismi, spesso troppo popolari e al tempo stesso accessibili a cerchie sempre più larghe di non Romani: lingua frenata da una norma di educazione dettata da una classe più alta e più ristretta che trasceglie il materiale del lessico, anche se quei freni saranno rotti più tardi, quando la lingua letteraria, invecchiata e incapace di rinnovarsi da sè, tornerà a ciò che prima aveva ripudiato (come sarà dimostrato poi più ampiamente, ad esempio, nelle pagine su Petronio, 255 sgg.). Chi presenta così il fenomeno, non si riattacca propriamente al Meillet, che pure ebbe anch'egli una sua visione sintetica e storica, ma, discendendo piuttosto dalla tradizione monacense dei Hofmann e dei Haffter, e diciamo anche da quella recentissima dei Marouzeau e dei Loefstedt, procede poi per suo conto, e, superando le analisi statiche di questi predecessori, arriva a una sintesi nuova, che non è più fondata soltanto sulle testimonianze dei due poeti ascoltati con orecchio attento e esercitato, ma sulla consapevolezza di leggi che regolano il divenire sociale e umano della lingua: e non si contenta di osservarla in un dato momento, ma in questo vede le premesse dello svolgimento futuro.

ALESSANDRO RONCONI.

TITI LUCRETI CARI, *De Rerum Natura*. Versione poetica di CAMILLO GIUSSANI. — Milano, A. Mondadori ed., 1939.

Non credo di far torto all'autore di un'ampia traduzione, dicendo che l'avvertenza, nella nobiltà del suo stile e nell'intensità dell'espressione, merita la prima parola di lode. E come per tutti i lavori di traduzione, essa dà la chiave di quello che la trasposizione viene ad essere. Non a caso, questa prefazione è tanto soggettiva. Non a caso essa rievoca, con brevi battute contenute, tanti ricordi famigliari e tanta vita personale — senza, invece, dire nulla sugli intendimenti e sui metodi della versione in sè. Infatti, questo lavoro ci trasporta completamente alla dolcezza di un quieto diletto letterario, di una lettura serena e calma del poema classico.

Immediatamente, si sente come il traduttore ha gioito di sciogliere in eloquio italiano fluente, il testo che amava: « Quasi inavvertitamente mi lasciai sedurre dal rinnovato incanto; e così, di giorno in giorno, ricreando le ore di riposo con un lavoro che mi avvicinava alla sacra memoria di Lui, e mi dava insieme la confortatrice dolcezza di un'attività spirituale sgombra di turbamenti.... »; e ancora: « la mia serena fatica.... ». L'austera evocazione della memoria del padre e della figlia perduta ha, in questa pagina, un vero accento poetico. Il libro ci è presentato poi, con il testo latino, in volumetto di rara eleganza, nuovo nelle edizioni italiane.

Dolcezza è davvero in tutta la versione italiana. Si potrebbe paragonare questa trasposizione del disegno lucreziano, a un'imitazione delle forme di Luca Signorelli nella pittura di Bernardino Luini. In arte, non vi è nulla di anacronistico; ma si deve avvertire che questa versione appartiene completamente alla letteratura ed al gusto ottocentesco — del primo Ottocento. Non vi è

certo un tentativo di esaudire esigenze nuove, di traduzione integrale, che renda più vicino il ruvido rilievo, il ritmo scabro, il verso e il linguaggio, la rude grandiosità e la comunicativa diretta schietta di Lucrezio. Anzi, Lucrezio è lontano. Giussani ha dato un trasporto armonioso d'onda; il verso (leggiero, tenue) serve più che altro a togliere limiti al periodo, in una vastità senza contorni; in una dizione che — all'opposto della nudità lucreziana — non si ferma mai, e tutto trasporta in morbidezza vaporosa di lunghe curve velate. La dolce declamazione; l'eleganza, la trasognata effusione sono uniformi, per tutta l'opera. E naturalmente, quindi, la forma metrica è poco forte, mentre tuttavia il linguaggio suona « poetico » più che in Lucrezio. La nobiltà di forma, la « dolcezza di lavoro », sono continuamente sensibili — senza rievocare per nulla l'involucro originario della creazione lucreziana gagliarda. Non si sente mai la domanda pressante, l'accento duro diretto, la presenza dell'Autore — del poeta, Lucrezio. « Ottocentesco » è dire impreciso se si pensa che questo modo di lettura dei poeti antichi è un modo di tutti, o di molti secoli. Si pensa, involontariamente, a fresche mattine di studio in una villa fra le colline. Il lettore non si preoccupa di essere interprete immediato del creatore, non di trovare la fedeltà massima al suo corpo e al suo spirito, a tutta la plastica della forma latina. Versa invece, in un dire liquido, facile e flessuoso l'elemento sostanziale del testo, dopo essersene spiegato il senso. La fedeltà al significato del testo può essere mantenuta — e il traduttore si è valso anche dello studio paziente e devoto di un altro amico del poema, che ringrazia nella prefazione, il professore Pietro Zari. Questo riconoscimento della natura del lavoro non ha nulla di negativo — per chi sia conscio della natura dei problemi e dei multipli aspetti della trasposizione d'arte. Del resto, l'edizione stessa con il testo latino, con i titoli in latino, è un omaggio al poema originale latino.

Ma come il segno creativo, il segno dell'energia di Lucrezio sia trasformato totalmente in una placidità adorna, può essere illustrato da qualche esempio, che mi pare caratteristico e rappresentativo. Si veda per esempio questa frase leggiadra:

« *ove sorrida*
la propizia stagione, e la novella
erba s'ingemmi di cosparsi fiori ».

Tutto qui è avvolto dall'evocazione primaverile.
Lucrezio ha scritto:

« *praesertim cum tempestas adridet et anni*
tempora conspergunt viridantis floribus herbas ».

Qui tutto è azione, è generazione in atto. Si sente l'assoluta dominazione dei verbi, la primavera che prorompe, arride e cosparge l'erba viridescente di fiori.

Nella visione, i fiori sono già « cosparsi » e questo già basta per abolire l'azione, per trasformare la realizzazione vivida del prodigio veemente della terra, in una vignetta vezzosa.

E non a caso qui (*liber secundus*), il traduttore fa che l'erba stessa « si ingemmi » togliendo l'unità del soggetto attivo ed introducendo appunto l'idea della gemma, del gioiello.

Non a caso, ugualmente, il traduttore (*liber quintus*) introduce l'idea dello smeraldo, cioè di una pietra preziosa d'ornamento dove Lucrezio potentemente, selvaggiamente crea la visione della natura giovine: anche, Giussani parla di «ammanto», cioè ancora di ornamento di lusso, dove Lucrezio non ha che parole essenziali di nudità:

Diè la terra dapprima ai campi e ai colli
d'erbe per ogni dove un verde ammanto;
fiorendo nel color dello smeraldo
pra rifulsero i prati.

dove è nel poema originale:

Principio genus herbarum viridemque nitorem
terra dedit circum collis camposque per omnis:
florida fulserunt viridanti prata colore.

Anche se il Giussani ha mantenuto letteralmente la parola «sbrigliato» (che, inevitabilmente, in italiano acquista piuttosto un senso scherzoso), egli è ben lontano dall'aderire al vigore di un verso come questo:

crescendi magnum inmissis certatem habenis.

E non a caso, traducendo «in metri italici» l'espressione di Lucrezio «Latinis versibus», il Giussani tende ad attrarre completamente alla sua esposizione italiana l'espressione del poeta latino. Così tutto fondendo nella grazia leggiadra del suo rivestimento, il traduttore ha potuto presentare il suo Lucrezio lombardo, fresco nella nebbiolina diafana della voce cantante.

G. L. L.

Ettore Bignone, *Direttore responsabile*

1199-40 - Firenze - Tipografia E. Ariani, S. A., Via San Gallo, 33

31 Maggio 1941-XIX