UNIVERSITÀ LECCE BIBLIOTECA

Serie III - Anno IX (XLIII della Raccolta) Aprile-Giugno 1941-XIX N. 2

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)

FONDO I. SANESI
UNIVERSITÀ LECCE

DEMOCRITO, FR. 55 B 30 VORSOKR.

Il frammento — come è noto — ci è stato conservato soltanto da Clemente Alessandrino, nel *Protreptico*, e negli *Stromati* [1]; la citazione che ne è fatta in Eusebio [2] non è infatti che una riproduzione di quella di Clemente, dalla quale non differisce che per qualche particolarità puramente formale.

Il testo clementino del frammento è considerato corrotto pressochè da tutti gli editori, così delle opere di Clemente come dei frammenti di Democrito, e anche coloro che non hanno da proporre correzioni, si trovano d'accordo sulla necessità di correggere il testo manoscritto.[3] Nell'edizione Staehlin [4] di Clemente il frammento è dato in questa forma: *τῶν λογίων ἀνθρώπων ὀλίγους ἀνατείναντας τὰς χεῖρας ἐνταῦθα ὃν νῦν ἠέρα καλέομεν οἱ Ἕλληνες, [πάντα] Δία μυθεῖσθαι· καὶ ‹γὰρ› πάντα οὗτος οἶδεν καὶ διδοῖ ‹πάντα› καὶ ἀφαιρεῖται, καὶ βασιλεὺς οὗτος τῶν πάντων.*

Tutte queste correzioni sono del Wilamowitz, tranne la lettura *Δία μυθεῖσθαι* (*διαμυθεῖσθαι*, codd.), che è dello Heinsius, e che deve ritenersi senz'altro sicura.

Nei *Fragmente der Vorsokratiker* del Diels il frammento è letto in quest'altro modo (a parte la forma diretta): *τῶν λογίων ἀνθρώπων ὀλίγοι ἀνατείναντες τὰς χεῖρας, οὗ νῦν ἠέρα καλέομεν οἱ Ἕλληνες· « πάντα ‹, φασίν, › Ζεὺς μυθεῖται καὶ πάνθ' οὗτος οἶδε καὶ διδοῖ καὶ ἀφαιρεῖται καὶ βασιλεὺς οὗτος τῶν πάντων ».*

---

[1] *Protr.* VI, p. 59 P.; *Strom.* V, 102.

[2] *Praep. evang.* XIII, 13, 27 Dindorf.

[3] Per esempio T. GOMPERZ, *Pensatori greci*, II, p. 125 n. 1 della trad. ital. (Firenze, 1933).

[4] Leipzig, 1936.

L'Alfieri, nei suoi eccellenti *Atomisti*,[5] seguendo il testo dei *Vorsokr.* traduce, come il Diels: « Alcuni pochi tra gli uomini sapienti, levando le mani verso l'alto, dove noi Greci diciamo essere l'aria, dicono: Tutto delibera Zeus seco stesso [6] e sa tutto, ed egli dona e toglie, ed è signore di tutte le cose ». Quanto all' interpretazione, l'Alfieri si attiene, e giustamente, a quella data da K. Reinhardt, secondo la quale il frammento apparterrebbe alla *Piccola Cosmologia* e si riferirebbe alla lontana origine della religione, « *noch bevor es Hellenen und eine hellenische Sprache gab....* ».[7]

Ma se questa interpretazione è, nel complesso, accettabile, non ugualmente accettabili mi sembrano taluni particolari di essa, e perciò talune correzioni apportate al testo manoscritto — correzioni, oltre tutto, non necessarie. Diels, come si è visto, è costretto ad aggiungere un *φασίν*, Reinhardt *εἶπαν*, Staehlin a sopprimere alcune parole e altre ad aggiungerne.[8]

Se si accettasse il testo dei manoscritti, come io ritengo possibile, offrirebbe forse qualche difficoltà (ma ne verrebbe per ciò stesso conferma alla lezione di essi) il *πάντα Δία μυθεῖσθαι* con soggetto *ὀλίγους τῶν λ. ἀ.* Ma questa difficoltà si elimina facilmente se si considera che queste parole presentino un tipo di costruzione simile a quello di Erodoto, I, 86 *ἐς τρὶς ὀνομάσαι Σόλωνα*, e del quale non mancano esempi.[9] Se il costrutto è questo, esso significherebbe, tradotto in forma diretta:

---

[5] Bari, 1936, p. 217.

[6] *Alles ueberlegt Zeus bei sich* (Reinhardt); *Alles beredet Zeus mit sich* (Diels). Questo significato di *μυθεῖσθαι* è omerico (*Il.* XVII, 200; *Od.* XIII, 191); il significato più comune della parola è di « dire », « raccontare », « nominare », qualche volta con allusione al carattere favoloso delle cose che si dicono (cfr. *μυθοπλαστέοντες* di Democrito stesso — che però E. Rohde, *Psiche*, II, p. 522 della trad. ital., Bari, 1916, giudica di troppa tarda grecità per essere uscito dalla sua penna — fr. B 297 *Vorsokr.*, detto dei terrori dell'al di là), che potrebbe essere il significato che ha la parola nel passo in questione.

[7] In *Hermes*, 1912, pp. 492-513 (*Hecataios von Abdera und Demokrit*, p. 511).

[8] Mullach unisce *πάντα* ad *ἠέρα*, e aggiunge, prima di *καὶ πάντα οὗτος οἶδεν* le parole *οἰομένους ὅτι*.

[9] P. Groeneboom cita (in *Donum natalicium Shrijnen*, 1929, p. 676 sgg., [e nel commento al v. 12 dei *Persiani* di Eschilo, Groninga, 1930]), oltre l'esempio di Erodoto e quello dei *Persiani* (v. 12: *νέον δ' ἄνδρα βαΰζει* = *murmure silently*: « *νέος ἀνήρ* », « *too young is the man* »), anche Aeschyl. *Ag.* 48 *μέγαν ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη* (= *the Greeks' cry is*: « *great is Ares* », come i soldati di Ciro a Cunassa invocavano *Ζεὺς σωτήρ*), Soph. *El.* 148, *Ant.* 133; Cic. *Phil.* II, 12, 28 (« *Ciceronem* » *exclamavit*), ecc.

μυθεῖσθαι · «*πάντα ἐστι Ζεύς*», oppure (se si dà a *πάντα* un valore quasi avverbiale, che modificherebbe *μυθεῖσθαι*) *μυθεῖσθαι πάντα* · «*Ζεύς*», quasi: dicono in tutto, in una sola parola «Zeus». Le altre parole *πάντα οὗτος οἶδεν κτλ.* dipenderebbero sempre (ma ora introdotte come discorso diretto) da *μυθεῖσθαι*, ed esprimerebbero «drammaticamente» le impressioni e i sentimenti degli *ὀλίγοι τῶν λογίων ἀνθρ.* dinanzi allo spettacolo del cielo, che desta in loro l' idea di Dio.

Questa lettura, e questa interpretazione, avrebbero il vantaggio di lasciare immutato il testo dei manoscritti, e troverebbero conferma anche in un passo di Minucio Felice, che, come in altri luoghi, così in questo, dipende dal *Protreptico* di Clemente Alessandrino.[10]

Minucio, come altrove ho cercato di dimostrare,[11] toglie da Clemente alcune delle citazioni che questi fa di passi di altri autori, ma spesso ne sopprime le indicazioni relative, e le adatta al suo contesto e ai suoi bisogni dialettici, modificandone qualche particolare, e magari la sostanza stessa dell' interpretazione.

Citando — in armonia con la sua convinzione che in tutti gli uomini, e specialmente in quelli di pensiero, è stata instillata una certa emanazione divina — il passo di Democrito sull'origine della religione, Clemente volle trovare una conferma della sua affermazione — che è il *λόγος*, la ragione, quello che ci potrà mostrare il vero Dio — nelle parole di Democrito che tale scoperta attribuiscono a pochi degli uomini di pensiero, *λογίων*. Che l'analogo passo di Minucio sia una parafrasi e un adattamento del frammento democriteo, e che sia stato tolto da Clemente, è dimostrato, fra l'altro, dal posto che esso occupa nello svolgimento dei pensieri che sostanzialmente corrono paralleli a quelli di Clemente. Solo che in Minucio, per opportunità del ragionamento (e forse, del resto, egli non intese il passo democriteo come noi l' intendiamo oggi) è sostituito agli *ὀλίγοι τῶν λογίων ἀνθρώπων* il *vulgus*,[12]

---

[10] Minuc. XVIII, 11.

[11] L'articolo in cui è data questa dimostrazione vedrà la luce quasi contemporaneamente al presente articolo.

[12] Ma anche questa sostituzione trova, in fondo, giustificazione in Clem. Aless., il quale nell' introdurre la citazione del frammento democriteo, dice (come sopra si è visto) che «in tutti gli uomini, e specialmente in quelli di pensiero, è stata instillata una certa emanazione divina». Clemente si riferiva naturalmente ai filosofi pagani e non particolarmente agli *ὀλίγοι τῶν ἀνθρ. λογίων*, di cui parla il fr. di Democrito, ma ciò non toglie che l'estensione al *vulgus* della conoscenza di Dio avesse le sue premesse proprio nel tratto di Clemente, a cui appartiene il frammento di Democrito.

e il passo che in Democrito spiegava l'origine del sentimento di Dio, e in Clemente indicava i limiti e il mezzo della conoscenza di Dio, diventa un *naturalis sermo*, quasi una *Christiani confitentis oratio*. Scrivendo: *Audio vulgus: cum ad caelum manus tendunt, nihil aliud quam Deum dicunt*[13] *et* « *Deus magnus est* » *et* « *Deus verus est* »[14] *et* « *si Deus dederit* » Minucio avrà letto in Clemente (e adattato alla più mossa espressività popolare): *τῶν λογίων ἀνθρώπων ὀλίγους ἀνατείναντας τὰς χεῖρας ἐνταῦθα ὃν νῦν ἠέρα καλέομεν οἱ Ἕλληνες πάντα « Δία » μυθεῖσθαι* (*nihil aliud quam Deum dicunt*) *καὶ πάντα οὗτος οἶδεν καὶ διδοῖ* (*si Deus dederit*) *καὶ ἀφαιρεῖται καὶ βασιλεὺς οὗτος τῶν πάντων* (*Deus magnus est*).

Ma non basta: anche la « trascrizione » eusebiana del frammento — per il fatto stesso di tenersi vicina al testo di Clemente — può essere di notevole valore per la restituzione della lezione genuina. Eusebio scrive, dunque, così: *ὁ Δημόκριτος εἶναί τινας ὀλίγους γράφει τῶν ἀνθρώπων, οἳ δὴ ἀνατείναντες τὰς χεῖρας ἐνταῦθα, οὗ νῦν ἠέρα καλέομεν οἱ Ἕλληνες, πάντα Ζεὺς μυθεῖται, καὶ πάντα οὗτος οἶδε καὶ διδοῖ καὶ ἀφαιρεῖται, καὶ βασιλεὺς οὗτος τῶν πάντων.*

Eusebio evidentemente leggeva in Clemente *μυθεῖσθαι*, che ha reso indipendente per mezzo del relativo *εἶναί τινας.... οἳ....* Ma il verbo che ha per soggetto *οἳ* manca, e allora o deve essere sottinteso (per esempio *φασί*) o deve essere corretto *μυθεῖται* in *μυθοῦνται*. Nessun dubbio che la seconda soluzione sia la sola da ammettere; sarebbe infatti poco verosimile che tanto in Clemente, dove il costrutto ha la forma infinitiva, quanto in Eusebio, che tale costrutto risolve per mezzo del relativo, sia stato dimenticato il verbo introduttivo delle proposizioni dirette: mentre è molto più semplice supporre che il copista del testo di Eusebio abbia perduto di vista il soggetto *οἳ* troppo lontano e abbia accordato il verbo col più vicino *Ζεύς*, coordinandolo cogli altri presenti: tanto più che la frase che egli ricavava da questo accordo gli dava un significato abbastanza facile. L'errore del copista può essere dovuto appunto alla difficoltà di intendere *πάντα Ζεὺς μυθοῦνται*: che è la stessa difficoltà che presenta per i moderni il *πάντα Δία μυθεῖσθαι* di Clemente e che è la ragione di tutte le correzioni da

[13] Il costrutto è sintatticamente analogo a quello di Clemente, e non sarà dunque da considerare *Deum* come un accusativo esclamativo introdotto in forma diretta. Nè ciò è senza significato agli effetti della nostra dimostrazione.

[14] Nel *Protreptico*, pochi righi prima della citazione, si parla del Dio vero (*τὸν θεὸν ἀληθή*) e dopo la citazione, è detto di *Dio, τῆς τῶν ὄντων ἀληθείας τὸ μέτρον.*

essi apportate. Dal modo come il fr. è presentato da Eusebio risulterebbe, dunque : I) che Eusebio non trovava in Clemente nessun verbo (per esempio *φασί*, *εἶπαν*, o simili) che introducesse le proposizioni dirette *πάντα Ζεὺς μυθεῖται* (?) *καὶ πάντα οὗτος οἶδε κτλ.*, e non trovava necessario aggiungerlo, come hanno fatto gli editori moderni ; II) che queste proposizioni debbono dunque dipendere dall' infinito *μυθεῖσθαι* (in Clemente), diventato in Eusebio erroneamente *μυθεῖται*, e che deve essere, come si è detto, corretto in *μυθέονται* ; III) che secondo la trascrizione di Eusebio quello che dicono i *λόγιοι* è *πάντα Ζεύς*, cioè *πάντα ἐστι Ζεύς* e *πάντα οὗτος οἶδε καὶ διδοῖ*, ecc.

Questa trascrizione del frammento democriteo fatta da Eusebio non differirebbe sostanzialmente dalla parafrasi minuciana che per il fatto di presupporre in Clemente, l'una « *πάντα Δία* » (cioè : *μυθεῖσθαι* · « *πάντα ἐστι Ζεύς* »), l'altra *πάντα* « *Δία* » *μυθεῖσθαι* (cioè : *πάντα* « *Ζεύς* » *μυθεῖσθαι*), ma tutte e due ci darebbero (chè si tratta di due diverse interpretazioni, e non di due diverse lezioni) il genuino testo di Clemente, che è verosimilmente il genuino testo democriteo. Quale delle due interpretazioni, se quella di Eusebio o quella di Minucio, abbia maggiori probabilità di essere la vera, è quello che probabilmente ci mostrerà il seguito del nostro esame.

Una volta ammessa l'attendibilità della lezione dei manoscritti clementini, importanti questioni vengono infatti a porsi, e importanti conseguenze potrebbero forse dedursene. È possibile anche che da queste ulteriori considerazioni nuova conferma venga, a sua volta, alla tesi che sopra abbiamo esposta. Non è nemmeno necessario premettere che si tratta di materia in cui le ipotesi hanno la massima parte, e che non è necessario accettare in blocco, se mai qualche cosa apparisse accettabile, tutte le ipotesi che qui verranno a essere prospettate.

Non possono intanto non sorprendere talune somiglianze che col frammento di Democrito presenta il famoso frammento di Ennio, che molti attribuiscono all'*Epicarmo* : [15]

istic est is Iupiter quem dico, quem Graeci vocant
aerem ; qui frigus est et nubes, imber postea,
atque ex imbre frigus, ventus post fit, aer denuo.

---

[15] Varro, *de l. l.* V, 65 (= fr. di Epicarmo 240 Kaib., 220 Oliv.). Riguardo alla appartenenza all'*Epicharmus*, vedi, tra gli ultimi che si sono occupati della questione, A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy* (Oxford, 1927) p. 366 sg., il quale è scettico al riguardo.

Haece propter Iupiter sunt ista quae dico tibi,
quia mortalis is atque urbes beluasque omnis iuvat.

Non ha importanza, agli effetti dell'accostamento che qui faccio dei due frammenti, l' identificazione del cielo con Giove : che è un concetto un po' trito, appartenente a varie dottrine filosofiche e che si trova presso più di uno scrittore.[16] Quello che io trovo sintomatico è, prima di tutto, la forma in cui questa identificazione è espressa : *quem Graeci vocant aerem.* L' introduzione dei Greci non avrebbe, qui, senso, e apparirebbe perfettamente inutile, se essa non fosse giustificata dal fatto di ricorrere nel modello greco di Ennio : nel quale modello tale riferimento non poteva evidentemente avere che la forma che ha nel frammento di Democrito (*ὃν νῦν οἱ Ἕλληνες καλέομεν ἠέρα*), col significato che vi ha scorto acutamente il Reinhardt.[17]

Nè basta. Alla identificazione del cielo con Giove segue nel frammento di Ennio una maggiore specificazione : non solo il cielo, ma vento, nubi, pioggia, freddo, nel loro ciclico alternarsi, sono, tutti, Giove : *Iupiter sunt ista quae dico tibi.* Nel frammento di Democrito, nella forma che ci è parso di potere estrarre dalla trascrizione di Clemente, e di Eusebio, è detto : *πάντα ἐστι Ζεύς*. Ma che cosa si intenderebbe con *πάντα* ? Non è difficile supporlo.

Sesto Empirico [18] — utilizzato a questo scopo, insieme col brano di Lucrezio che citiamo subito dopo, dal Reinhardt — attribuisce a Democrito questa considerazione : *ὁρῶντες γάρ, φησί, τὰ ἐν τοῖς μετεώροις παθήματα οἱ παλαιοὶ τῶν ἀνθρώπων καθάπερ βροντὰς καὶ ἀστραπὰς κεραυνούς τε καὶ ἄστρων συνόδους ἡλίου τε καὶ σελήνης ἐκλείψεις ἐδειματοῦντο θεοὺς οἰόμενοι τούτων αἰτίους εἶναι.*

Con cui si accorda Lucrezio : [19]

in caeloque deum sedes et templa locarunt,
per caelum volvi quia sol et luna videtur,
alma dies et nox et noctis signa severae,
noctivagaeque faces caeli, flammaeque volantes
nubila ros imbres nix venti fulmina grando
et rapidi fremitus et murmura magna minarum.

Nell'esposizione che precedeva il frammento democriteo di Clemente par logico dovessero trovar posto considerazioni come quelle che Sesto

[16] Per esempio Eur. fr. 941 N².
[17] Loc. cit.
[18] XI, 24 (da Posidonio, *περὶ θεῶν*).
[19] V, 1188 sgg.

attribuisce a Democrito, così che il frammento venisse a contrapporre alla ingenua concezione del volgo atterrito dinanzi allo spettacolo del cielo e dei fenomeni celesti, la concezione unitaria, e, sotto l'apparente antropomorfismo, « scientifica », degli uomini di pensiero, dei *λόγιοι*, affermanti l' identificazione del cielo e dei vari fenomeni celesti con Zeus. Non sarebbe esattamente quello che è detto nel frammento delle *Eliadi* eschilee [20] con le parole:

Ζεύς ἐστιν αἰθήρ, Ζεὺς δὲ γῆ, Ζεὺς δ' οὐρανός
Ζεύς τοι τὰ πάντα χὤτι τῶνδ' ὑπέρτερον,

(che è un concetto simile — come è stato osservato — a quello orfico, formulato nel fr. 123 Abel: *Ζεὺς.... πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ αἰθήρ*): ma è certo che in una stessa sfera di idee e di sentimenti, la quale non è difficile identificare, trovano questi frammenti la loro ragione e il loro « clima ».

Inoltre: nel frammento democriteo è attribuita a Zeus una attività intelligente (*πάντα οἶδε*), reggitrice e regolatrice degli elementi e dei fenomeni celesti (*πάντων βασιλεύς*) e regolatrice, in alterna vicenda, dei benefici che per mezzo di essi egli reca agli esseri viventi (*πάντα διδοῖ καὶ ἀφαιρεῖται*). Ennio parla solo di quello che Giove dà ad uomini e animali (*quia mortalis atque urbes beluasque omnis iuvat*) — almeno nei versi che ci rimangono del frammento; ma non è improbabile che quello che egli dice della terra, che *peperit et resumit quae dat cibaria*,[21] fosse detto anche del cielo, per quella corrispondenza che egli istituisce tra cielo-Giove e terra-Giunone, e che appare anche in altri autori (come vedremo).

Il rapporto, in tal caso, tra il frammento di Democrito e quello di Ennio sarebbe più stretto di quello che possa apparire a prima vista. Certo è che il dio di cui parla Democrito è un dio « fisico » e non un dio « morale », e che in tal senso va interpretato il frammento.

Naturalmente non è necessario, per giustificare il rapporto da me supposto, pensare a quel che di comune potè essere, al di là dei due frammenti, nelle dottrine dei due autori, o delle loro probabili fonti. Il frammento di Ennio denuncia infatti verosimilmente, nonostante il giuoco etimologico dell'ultimo verso (che significa soltanto che alla

---

[20] Fr. 70 N.[2] (vedi M. Bock, *De Aeschylo poeta orphico et orpheo-pithagoreo*, Weidae Turing., 1914, p. 40 sg.).

[21] Varro, *de l. l.* V, 64 (= fr. 241 Kaib., 221 Oliv., di Epicarmo).

fonte greca non si atteneva pedissequamente),[22] una fonte greca: che può essere Epicarmo, e può non essere. È nota peraltro la tradizione che fa di Epicarmo un ἀκουστής di Pitagora,[23] come è nota la tradizione che fa di Democrito un pitagorico.[24] Tutto ciò è possibile, ma appunto perchè soltanto possibile, non atto a recare conferma al nesso sopra delineato tra i due frammenti. Giacchè si tratta in realtà di dottrine diffuse e appartenenti a più di un filosofo; anche si trova in varii scrittori il concetto che il cielo (come, d'altra parte, la terra) produce tutto ciò che si produce, e che tutto quello che dal cielo è prodotto al cielo ritorna: che forse è in sostanza quello che nel frammento di Democrito è detto (se la mia interpretazione «fisica» del frammento non è lontana dal vero) con le parole: *πάντα διδοῖ καὶ ἀφαιρεῖται.*

Certo, a parole isolate, avulse dal contesto, che non conosciamo, si può far dire tutto quello che si vuole: ma è anche verosimile che se tale contesto conoscessimo meglio che per via di ipotesi, l'orizzonte dell' indagine si rischiarerebbe notevolmente, e nuovi e più larghi accostamenti, anche con altri filosofi, apparirebbero giustificati e fecondi.

Anche Euripide, nel famoso frammento del *Crisippo*,[25] dice del *Διὸς Αἰθήρ* qualche cosa di simile a quello che sembra detto nel frammento democriteo: *τὰ δ' ἀπ' αἰθερίου βλαστόντα γονῆς | εἰς οὐράνιον πάλιν ἦλθε πόλον*, che nel riecheggiamento lucreziano appare anche più evidente: *procreat ex se omnia.... recipitque perempta.*[26] Sulle orme del frammento euripideo è il frammento, non meno famoso, di Pacuvio, che esprime concetti non dissimili, e che comincia col verso

id quod nostri caelum memorant, Grai perhibent aethera.[27]

È verosimile che solo la prima parte del verso sia stata una aggiunta del poeta romano, e che la seconda parte si trovasse nel modello greco

---

[22] Vedi E. Bignone, *Studi sul pensiero antico*, Napoli, 1938, p. 351.

[23] Vedi Prickard, op. cit., p. 359 («may or may not be true»).

[24] Vedi V. E. Alfieri, op. cit., *passim* e Zeller-Mondolfo, *La filosofia dei Greci*, II, p. 332 sgg. della trad. ital., Firenze, 1938.

[25] Fr. 839 N.[2]

[26] V, 230. Su questi passi di Euripide e di Lucrezio, e su quello che segue di Pacuvio, vedi la magistrale opera di E. Bignone, *L'Aristotele perduto*, II, p. 459 sg. (Firenze, 1936).

[27] Pag. 87 Ribbeck; seguono i versi:

quidquid est hoc, omnia animat, format, alit, auget, creat,
sepelit recipitque in sese omnia, omniumque idem est pater,
indidemque eadem aeque oriuntur de integro atque eodem occidunt.

(perchè l'avrebbe aggiunta infatti Pacuvio ?), presso a poco nella forma in cui nel frammento di Democrito è espresso l' analogo concetto *ὃν νῦν ἠέρα καλέομεν οἱ Ἕλληνες*.

Se è così, un elemento iniziale comune legherebbe evidentemente i frammenti di Democrito, di Ennio e di Pacuvio. I concetti espressi in questi tre frammenti non si riconducono a uno solo e non si risolvono l'uno nell'altro senza uno sforzo notevole, nè io credo che il mio tentativo di interpretazione e di avvicinamento (o almeno talune parti di esso) sia destinato a persuadere molti. Ma poichè fra i tre frammenti vi sono concetti in comune, che offrono addentellato reciproco, mi è perso che il contenuto di ciò che manca o non è esplicito in ciascun frammento, rispetto all'altro o agli altri, si potesse con qualche approssimazione integrare con ciò che è, rispettivamente, negli altri. I tre frammenti sarebbero allora variazioni di una stessa dottrina, le cui parti sono sviluppate non tutte in tutti e tre i frammenti esplicitamente, ma quale in uno quale in un altro di essi. La forma più esatta e completa dello spunto iniziale (« quello che noi Greci ora diciamo essere l'aere ») sarebbe in ogni caso da riconoscere nel frammento democriteo : che allora potrebbe rappresentare, se non la fonte, più o meno diretta, degli altri, per lo meno un momento significativo della tradizione delle dottrine ad essi relative, le quali nulla vieterebbe di considerare effettivamente di origine pitagorica.

QUINTINO CATAUDELLA.

CIVILTÀ SUMERICA E MONDO MEDITERRANEO.

« Die Sumerer sind ein Teil unseres einigen Selbst und fordern so unsere Aufmerksamkeit ». Con queste parole il Woolley [1] concludeva un suo volume in cui si vuol dar rilievo e, quasi direi, rivendicare la parte importantissima che i Sumeri hanno avuto nella storia della civiltà fiorita fra Tigri ed Eufrate, rivendicazione a cui da parecchi anni tendono gli studiosi. Ebbene, tali parole mi sono tornate alla mente proprio quando ho finito la lettura di una recente e assai bella pubblicazione di G. Contenau, *L'épopée de Gilgamesh*,[2] che, mentre presenta — con lo scopo di divulgare la gesta del noto eroe sumerico — una traduzione semplice e piana del poemetto, ci offre una breve lucida storia dei Sumeri, della loro civiltà, delle loro credenze religiose, fa cioè rivivere dinanzi ai nostri occhi stupefatti tutto un mondo fino a poco fa noto per lo più attraverso troppo fredde esposizioni a carattere puramente scientifico.

In tutta la materia sumerica l' illustre studioso rileva indubbie tracce di un patrimonio che è comune ad un ben vasto e ricco mondo di civiltà, al mondo cioè mediterraneo, rivelatosi in un sostrato ben vasto, che dall' Indo si estende a tutte le terre a specchio del Mediterraneo fino ai paesi più occidentali d' Europa. E Gilgamesh è uno dei frutti più spontanei e gustosi di tale civiltà. Il Contenau prende posizione netta [3] contro le passate interpretazioni della storia di Gilgamesh, spiegata alla luce di miti solari, interpretazioni che furono, in altri tempi, molto in auge a chiarire la mitologia d'oriente e d'occidente, ma da cui oggi siamo pienamente liberati e, trasportato da un ben comprensibile entusiasmo per l'eroe sumerico, afferma che questi trascende la stretta cerchia del suo popolo, contenendo in sè, nella sua avventura, nel suo destino, un *quid* che sorpassa limiti di tempo e di spazio, in

---

[1] C. L. Woolley, *Vor 5000 Jahren*, Stuttgart, 1928, p. 115.

[2] G. Contenau, *L'épopée de Gilgamesh, poème babylonien*, Paris, L'artisan du livre, 1939.

[3] Op. cit., p. 279.

quanto egli « satisfait ce goût de l'aventure et du voyage qui est en nous ; à ce titre, il n'est ni de Sumer, ni de Babylone, il appartien à l'humanité ».[4] Spontaneo viene l'accostarlo ad Eracle o ad Ulisse ; che si ritrova sempre, nella loro favola, « la favola dell'umanità, con le sue perpetue lotte, le poche gioie, i molti dolori, la vittoria coronata dalla morte ». Ma non è necessario di pensare che l'epopea di Gilgamesh abbia ispirato quella di Eracle o di Ulisse — concetto che il Contenau ammette entro certi limiti [5] — ; per me si tratta di razza comune che produce riti, credenze, miti, fantasie comuni : dal sostrato mediterraneo spontaneamente fioriscono là Gilgamesh, che è avventuriero e insieme σωτήρ, qua Ulisse avventuriero, o Eracle avventuriero perchè σωτήρ. Eracle o Ulisse non avevano bisogno di guardare all'eroe dei Sumeri per cercare ispirazione all'avventura : portavano in sè, senza per questo volerlo imitare, la sua stessa forza prodigiosa e il suo destino di vita intensamente vissuta. La poesia li ha immortalati e oggi, come migliaia di anni fa, si ascolta attoniti la voce del cantore che ne racconta la prodigiosa leggenda.

Come il poema di Gilgamesh è giunto fino a noi ? Il Contenau ne fa un poco la storia, facendo la storia delle tavolette cuneiformi, raccolte, collazionate e conservate con cura e perizia ammirabili ; e non poca parte in tutto ciò ebbe la famosa biblioteca di Assurbanipal. Questo re guerriero che, pur in mezzo al fragor delle armi, ha il tempo d' intuire il fascino della coltura ch'egli promuove e protegge come meglio può, mi richiama alla mente un altro monarca, di cui pure si dubita che fosse analfabeta, ma che non dimentica, conquistando mezza Europa, di favorire e promuovere tutte quelle forze dello spirito, in cui si esprime e si afferma la rinascita carolingia. Molti secoli passano tra Assurbanipal e Carlo Magno ; eppure nell'una e nell'altra età lo scriba — sia esso sumerico o latino — esercita la sua arte umile e preziosa all'ombra di un tempio o nella pace di un convento.

Tornando a noi, il Contenau — dicevo — fa un breve esame critico dei varî testi che ci hanno tramandato il poema, di cui ci offre la versione. Chi è Gilgamesh ?

> Gilgamesh ne laisse pas un fils à son père ;
> jour et nuit sa superbe est immense ;
> Gilgamesh, lui, le pasteur d'Uruk aux enclos,
> le pasteur de ses habitants, le fort, l'admirable, l'avisé,

---

[4] Op. cit., p. 291.
[5] Op. cit., p. 289.

il ne laisse pas une fille à sa mère,
ni la fille d'un preux, ni l'épouse d'un héros.[6]

Così è presentato il principe d' Uruk : ma è necessario un freno a questa sua forza prodigiosa e gli dei creano per lui Enkidu, gigante selvaggio, che viene addomesticato da una hierodula ; conosciuto l'amore,

il comprit ce que cela signifiait, son intelligence s'ouvrit.[7]

Non più la vita semibestiale fra gli animali della selva, con cui ha finora diviso il pasto e il giaciglio. La donna fa di lui un essere ragionevole, lo distoglie dalla macchia, lo guida verso la città :

O Enkidu, ta beautè est celle d'un dieu ;
pourquoi vagabonder dans la plaine avec le bétail ?
viens ! Je te conduirai dans Uruk....[8]

Enkidu ascolta i consigli, si lascia a poco a poco persuadere e si avvicina fra titubante e incuriosito alla vita civile ; con una certa diffidenza assaggia il pane — *la condition de la vie* — e la birra offertigli dalla hierodula ; poi fa la sua prima conoscenza con un barbiere, con gli olii profumati, con le vesti e finalmente eccolo, raggiante come un giovane sposo. Alla sacerdotessa che ha compiuto il miracolo non resta che presentarlo a Gilgamesh, il quale lo aspettava, illuminato da sogni presaghi. L' incontro è degno dei due :

comme des taureaux sauvages
ils se jetèrent l'un contre l'autre.[9]

È come l' infuriare d'una tempesta ; poi torna il sereno ; la pace è stabilita e con la pace la più commovente e affettuosa amicizia.

Il sogno dei sudditi è dunque adempiuto ; il principe non imperversa più su di loro ; unito ad Enkidu medita grandi cose, e prima fra

---

[6] Tav. I, col. II, v. 12 sgg. Per la iconografia di Gilgamesh vedi a p. 292. È il caso di rilevare che il tipo dell'eroe lottante con le belve si trova pure in tre sigilli-amuleti di Mohenio-Daro (2500 circa a. C.) : vedi E. Mackay, *La Civilisation de l' Indus*, Paris, 1936, pp. 87-88.

[7] Tav. I, col. IV, v. 29.

[8] Tav. I, col. IV, v. 34 sgg.

[9] Tav. II, col. VI, vv. 15-16.

tutte l'uccisione di Umbaba, che vive nella meravigliosa foresta di cedri. Il mostro è orribile, dice Enkidu:

son cri est la tempête,
sa bouche vomit le feu,
son souffle est mortel.[10]

Ma Gilgamesh, novello Giasone, non conosce paura e procede nella misteriosa foresta di cedri e lotta e vince; invano il mostro chiede pietà; essi lo decapitano.

Gilgamesh nettoya ses armes, il les fit briller;
il rejeta sa chevelure sur son dos,
il déposa ses vêtements salis par la lutte et en revêtit de propres;
il ajusta sa tunique.[11]

E proprio in questo momento il poeta immagina che Ishtar volga il suo sguardo a Gilgamesh, bello e vittorioso. La dea dimentica la propria dignità e gli si offre e gli fa intravvedere ricchezze e magnificenze di sogno. Ma l'eroe risponde in modo inaspettato e deciso; troppo bene la conosce per abboccare:

Tu n'es qu'une porte battante qui ne résiste pas à la tempête,
tu n'es qu'un palais que les héros ont pillé,
.... tu n'es que poix enflammée qui brûle celui qui la tient,
tu n'es qu'une outre pleine d'eau qui inonde son porteur,
....tu n'es qu'une sandale qui fait broncher son possesseur sur le chemin.[12]

Non contento Gilgamesh le sciorina la fila di amanti, tutti miseramente periti; apre la serie il dio Dumuzi (Tammuz); poi l'uccello che essa ferì ad un'ala, il leone cui ha teso trappole, lo stallone cui impose le briglie, il pastore trasformato in sciacallo, il giardiniere in *tallalu* (ragno ?). Egli dunque vuol rompere l' incantesimo per cui fatalmente le passioni di Ishtar si concludono in modo tragico, così come fra gli Egei Ulisse per il primo vince le arti di Circe; la quale — per me — è un poco la sorella di Ishtar in questo che anch'essa trasforma in belve e in porci gli uomini che sono entrati nel suo lucente palazzo, anch'essa annovera fra i suoi amanti un paredro ornitomorfo, cioè il re Picus

[10] Tav. III, col. III, v. 18 sgg.
[11] Tav. VI, v. 1 sgg.
[12] Tav. VI, v. 34 sgg.

trasformato in uccello dalla dea, che è poi — si noti — la dea-sparviera (κίρκη).[13]

Ishtar pertanto, per la prima volta respinta e audacemente insultata, è al colmo dell' ira e corre dal padre Anu a chiedere vendetta: la vendetta è un toro possente contro cui muove, vittoriosamente, il buon Enkidu. Allora gli dèi fanno morire Enkidu. A questo punto sembra chiudersi la fase lieta del poema, che ci ha narrato lotte e trionfi sui mostri della terra.

La morte! Gilgamesh finora ha solo pensato a vivere, o meglio ha vissuto senza pensare — come Enkidu del resto — pago di quella forza tremenda che si sentiva nelle membra e che pareva non dovesse mai venir meno. Di fronte alla fredda immobilità di Enkidu, Gilgamesh è disperato e invano cerca ancora uno spiraglio di vita negli occhi che restan chiusi, nel cuore che non batte più. Quindi si va manifestando nell'eroe una vera crisi interiore, che il poeta traccia appena:

> Ne vais-je pas, dit-il, mourir moi aussi comme Enkide?
> l'effroi est entré dans mes entrailles,
> j'ai peur de la mort et j'erre dans la plaine.[14]

In preda ad un'ambascia dolorosa, decide di ricorrere all'avo Um-napishti, che solo è sfuggito al diluvio. Il quale, quando sente il lamento del principe, dice parole pregne di una saggezza eterna:

> Est-ce pour toujours que nous bâtissons nos maisons,
> pour toujours que nous marquons de notre sceau ce qui nous appar-
> [tient? [15]

Solo in seguito, preso da pietà, gli rivela una certa pianta che conferisce a chi se ne ciba l'eterna giovinezza. Gilgamesh se ne impossessa, ma se la vede portar via da un serpente all' improvviso. Piange allora l'eroe, come han pianto Ettore e Achille di fronte all' inevitabile morte. Ormai il poema è compiuto, perchè si è compiuto il destino del suo protagonista, il quale prima di conoscere direttamente l'al di là, ne sente da Enkidu, chiamato per brevi istanti alla vita, una terrificante descrizione.

---

[13] Vedi M. Marconi, *Riflessi mediterranei nella più antica religione laziale*, Messina, 1939, p. 306. Per i rapporti umano-bestiali, vedi G. Contenau, op. cit., p. 216 sgg.

[14] Tav. IX, col. I, v. 3 sgg.

[15] Tav. X, col. VI, vv. 26-27.

Questo brevemente il poemetto, che ci schiude solo una finestrella su quel mondo meraviglioso, il quale si dispiega invece con tutto il suo fascino quando il Contenau, attraverso una mirabile fusione dell'arte nella scienza, resuscita a vita vera e completa l'antichissimo popolo dei Sumeri, dominato dagli dèi e dagli eroi.

Ci troviamo ad Uruk, circa 2500 anni prima di Cristo, quando l'eroico principe della città viveva la sua breve intensa avventura.

Chiudiamo gli occhi innanzi alle povere rovine di oggi e riapriamoli dinanzi alla ricca capitale di allora, circondata dalla campagna che si perde all'orizzonte. Lontano il Contenau ci fa appena intravvedere la vita selvaggia della macchia, della foresta; sulle balze e nei campi si svolge la giornata mite del pastore, quella laboriosa dell'agricoltore. Il miracolo della fecondità dell' *humus* è per i Sumeri così intensamente legato alla divinità, che il *marru*, cioè la vanga che affonda nel grembo della terra, simboleggia un dio agricolo [16] (e mi domando se non sia qui più o meno coscientemente espresso un vero *ἱερὸς γάμος*), così come, ricordo, nell' India odierna, fra gli Oraôn di Chota Nagpur, il loro dio Darha è rappresentato da un vomero d'aratro posto sopra un altare. [17] Tornando ai Sumeri e alla loro *religio* nell' agricoltura, è facile comprendere come la personalità divina trovi del pari la propria espressione nella pianta che miracolosamente ogni anno germoglia, fiorisce e fruttifica; ed ecco la dea-vite, la dea-grano e così via.[18]

Del resto, fuori del quadro che interessa più da vicino l'agricoltore, ma sempre restando nel regno vegetale, il nome Irnini di una dea, che altro non è se non una forma di Ishtar, significa « il nostro cedro »,[19] nome che a parer mio chiarisce proprio tutte le figure divine o totalmente o parzialmente fitomorfe, che sono chiaro oggetto di culto; esse — si noti bene — perdurano accanto alle forme pienamente umane, nelle quali un fiore in mano o nei capelli o l'ombra di una vecchia pianta che su di esse si proietti, sono le sfumate eppur tangibili sopravvivenze di un culto totalmente arboreo. Il cedro poi essudava una resina preziosa per le sue virtù terapeutiche,[20] « il sangue del cedro » secondo gli

---

[16] Op. cit., p. 177.

[17] W. Crooke, *The popular Religion and Folk-Lore of Northern India*, Westminster, 1896, vol. II, p. 192. Si potrebbe ricordare anche l'aratro rappresentato sopra una coppa a figure nere del Museo Archeologico Fiorentino: vedi A. Dieterich, *Mutter Erde*, Leipzig, 1905, pp. 107-108.

[18] Op. cit., p. 250.

[19] Op. cit., p. 235.

[20] Op. cit., p. 235.

Accadici, certo ben nota pure ai Sumeri e anch'essa forse non ultimo coefficiente a che i fedeli vedessero nella pianta una dea arborea e insieme salutare. E si noti la singolare coincidenza. In una elegia che descrive la morte della natura per la morte di Tammuz e la discesa della dea amante agli Inferi,[21] si accenna a « un sacro cedro, dove la madre lo partorì ». Se, oltre a quanto si è detto, ricordiamo l'analogo mito di Leto, che partorisce Apollo presso la sacra palma, ch'era stata la primitiva espressione arborea della dea, non sarà ardito di vedere anche in questo « sacro cedro » una originaria rappresentazione fitomorfa della divina madre di Tammuz.

Accanto alla dea arborea quella zoomorfa: il nome di Nin-Sun, madre di Gilgamesh, significa « la dea vacca » o « la vacca della stalla ».[22] A questo proposito cito direttamente le parole chiarificatrici di Uberto Pestalozza in un suo recente lavoro: [23] « La divinità femminile zoomorfa e la divinità maschile tauriforme sono patrimonio religioso del primo sostrato mediterraneo, nel quale pertanto affondano le loro radici le figure mitico-rituali che a quelle si riferiscono, appartengano esse alla Grecia continentale o al mondo insulare o a Creta o all' Egitto o all'Asia Minore o alla Siria o alla Mesopotamia o al bacino dell' Indo ».

Tornando ad Uruk, il Contenau ci presenta la città come un miracolo di vita varia ed intensa: case fitte, vie e vicoli su cui s'aprono botteghe e bottegucce dell' incisore, del vasaio, del tessitore, attorno a cui fiorisce un pittoresco commercio. E non manca il cantastorie, che si trascina dietro una folla attonita, allora come oggi. Il centro è dominato dal palazzo e dal tempio. Lo *ziqqurat* sorge imponente: esso è la torre del tempio, secondo il Contenau, torre che si leva a terrazze e che contiene, all'ultimo piano, la cappella della divinità: troviamo qui forse il ricordo che i Sumeri portavano con sè di altre terre, della terra d'origine, in cui i templi sorgevano in alto, su colline? [24] Tale spiegazione — che troviamo già nel Morris Jastrow [25] — è ancor più facilmente accettabile, se si tenga presente che *ziqqurat* vorrebbe

---

[21] S. Langdon, *Tammuz and Ishtar*, London, 1914, p. 10.

[22] Op. cit., pp. 208 e 251.

[23] U. Pestalozza, *Βοώπις πότνια Ἥρη*, in *Athenaeum*, a. XVII, fasc. II-III, 1939, p. 7; vedi pure p. 10.

[24] Op. cit., p. 189. Il Woolley già citato pensa (p. 86) erroneamente anche a un'eventuale protezione contro le inondazioni.

[25] *Aspects of Religious Belief and Practice in Babylonia and Assyria*, New-York-London, 1911, pp. 282-296.

dire « montagna di dio » o « collina del cielo » ; « montagna di dio », cioè montagna in cui il dio — o più spesso la dea, secondo la nota concezione mediterranea — vive la sua vita libera e selvaggia, dominando la natura all' intorno, che si stende a perdita d'occhio e mostrandosi ogni tanto di lassù ai fedeli attoniti e devoti : la definizione di *ziqqurat* si esprime plasticamente — a parer mio — nel noto sigillo di Cnosso,[26] terra squisitamente mediterranea, sul quale la dea appare all' improvviso in cima alla montagna che fa quasi da piedistallo alla sua possente figura ; i Sumeri dunque, stabiliti nella piana compresa fra Tigri ed Eufrate, portarono in cuore il ricordo delle alte terre dimora abituale delle divinità loro, per le quali immaginarono ed eressero un monticolo a terrazze, ornato di piante e di verde, con in cima la mistica cella e lo chiamarono appunto *ziqqurat*. Vicino è il tempio, che in origine consisteva in una vasta spianata a cielo aperto, in cui sorgeva un riparo, un'edicola per proteggere i simulacri divini : ben chiaro appare anche qui il tipo di culto inizialmente sotto il libero cielo, per cui in seguito, solo in seguito si sentì la necessità di creare un tetto alle immagini sacre.[27]

Naturalmente le costruzioni nel recinto vanno man mano facendosi più numerose : cappelle minori, abitazioni dei sacerdoti, magazzini per gli abiti degli dèi, per il loro carro, per la loro barca.[28] Non va dimenticato che gli dèi non abitano solo il cielo, ma anche la terra di cui sono i signori ; quindi Ishtar, la dea per eccellenza della terra, della vita sulla terra, sta ad Uruk nel suo palazzo, sovrana divina accanto al sovrano umano : [29] è questa una situazione analoga a quella che troviamo nel mondo egeo e precisamente a Cnosso, dove la familiarità divina si fa anche maggiore, perchè la dea è ospite del re nel suo stesso palazzo, che è insieme reggia e tempio.[30] Il costume si continua poi

---

[26] A. J. Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, London, 1935, vol. IV, parte II, p. 608, fig. *e*.

[27] Op. cit., p. 190.

[28] Anche la grande divinità femminile minoica aveva tra i suoi mezzi di trasporto la barca. Interessanti i sigilli di Mochlos e di Candia, in cui la barca porta ad un tempo la dea e il suo albero sacro, cioè la medesima dea nella sua duplice epifania, umana ed arborea : vedi A. J. Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, London, 1935, vol. II, parte II, p. 952, fig. 919 ; p. 953, fig. 923.

[29] Op. cit., p. 240.

[30] M. P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion*, Lund, 1927, pp. 72-73, 416 ; A. J. Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, London, 1921, vol. I, pp. 170-171 e p. 463.

nell'età micenea, cosicchè Athena ha sede nella reggia di Eretteo, che conserva gli stessi caratteri del palazzo di Cnosso.[31]

Ma ecco una processione che si reca al tempio; processione folta, pittoresca, smagliante, « image fidèle à plus de quatre mille ans passés, de l'entourage d'un petit prince oriental de nos jours ».[32] Accostandoci alla divinità, vien fatto di pensare alla morte, al concludersi di quella vita che, entrando nel tempio, abbiamo lasciato fuori alla luce, in un fervore che pareva non conoscer stanchezza: come dormivano il loro ultimo sonno i Sumeri? Il Contenau dice che appunto il Woolley ha sorpreso i re di Ur nelle loro tombe:[33] « la richesse, la beauté des offrandes, que l'on avait déposées dans ces tombes princières pour les besoins de l'autre vie, dépassent ce que l'on connaissait jusqu'ici »: dalla breve canna per succhiar le bevande, ai costumi più ricchi e fastosi, alle acconciature — femminili soprattutto — più raffinate e complesse, all'arpa, alle armi. Nella tomba scende dunque il morto con un imponente apparato di vita: le sete preziose, le armi possenti, gli ori, le gemme che gli hanno allietato l'esistenza. Sono i vivi che apparecchiano questo fasto, questa ricchezza; i vivi che non vogliono ammettere l' inanità dei beni terreni, ma si sforzano di estenderne i valori oltre la vita di quaggiù. Se voi sostituite ai doni tangibili di quelli, i loro sentimenti per chi non è più, questa stessa preoccupazione, a che l'omaggio terreno duri più a lungo possibile nel tempo, ve la esprimerà Luigi Pirandello mediante l'ombra del Filosofo che parla nel *Mistero profano All'uscita*: « Di noi poveri morti, dopo un po' di tempo, che volete che resti in quelle tombe là? Se mai un po' di polvere. Niente. E che cosa sono allora le tombe? Il ricordo, l'affetto, il rispetto, la devozione (tutti sentimenti come vedete), sentimenti dei vivi che, non contenti d'esser coltivati dentro o diffidando che dentro non sarebbero durati a lungo, si sono pagati il lusso di una casetta fuori: quelle tombe là ».

Ma nel mondo sumerico, come del resto nel mondo omerico, esiste un profondo drammatico contrasto fra tomba e oltretomba. Quando i Sumeri pensano agli spiriti di questi defunti, ch'essi hanno così riccamente composto nella tomba, quando li pensano nell'al di là, liberi ormai da ogni legame con il corpo, allora dilegua ogni pompa, ogni magnificenza e solo campeggia il dramma della povera ombra che non

---

31 *Odyss.*, VII, vv. 80-81. Vedi M. P. Nilsson, op. cit., p. 418.
32 Op. cit., pp. 192-193.
33 Op. cit., p. 194.

ha tregua, che non trova la luce. Ishtar stessa, quando scende agli Inferi come donna innamorata per liberare Tammuz, l'amante prediletto, viene essa pure sottoposta a leggi ferree e imparziali: essa deve passare per le sette porte delle sette mura; ad ogni porta deve lasciare uno dei gioielli che costituiscono il suo smagliante costume, finchè del tutto nuda — a riprova che nelle tenebre infernali a nulla servono ori e pietre preziose — entrerà nella dimora della sorella Ereshkigal.[34] E intanto sulla terra vien meno quel fervore di vita che non mancava finch'ella guardò benigna il suo regno.[35] Così a Gilgamesh, che interroga l'ombra di Enkidu sulla condizione dei morti, quella risponde:

> Non, je ne te la dirai pas, mon ami, je ne te la dirai pas;
> si je te disais la loi du monde souterrain que je connais,
> je te verrais t'asseoir pour pleurer!...[36]

Stanno infatti le ombre nella tenebra,[37] si nutrono di polvere e di fango,[38] specialmente crucciate quelle i cui corpi son privi di sepoltura;[39] se un poco meglio stan gli spiriti di quelli che morirono in battaglia,[40] pure anche per essi trema nella voce di Enkidu il compianto, che è compianto per la desolata situazione comune.

Enkidu tace, e un'altra voce mi par di udire, quella di Achille che piange se stesso, ombra privilegiata fra le ombre; meglio, meglio esser servo di un uomo che stenti la vita, piuttosto che re dei morti, a subire la comune condanna di un vagare incerto e senza scopo nella tenebra, sugli sconfinati campi di asfodelo.

MOMOLINA MARCONI.

---

[34] Vedi il poemetto *La discesa di Ishtar agli Inferi*, in P. Dhorme, *Choix de textes religieux assyro-babyloniens*, Paris, 1907, pp. 326-341.

[35] Si veda in S. Langdon, *Tammuz and Ishtar*, Oxford, 1914, pp. 10-11 la patetica elegia che descrive questa morte di ogni forma di vita animale e vegetale, da quando Innini, cioè Ishtar, ha abbandonato la terra per scendere negli Inferi.

[36] Tav. XII, col. IV, v. 3 sgg.

[37] Vedi il poemetto della discesa di Ishtar agli Inferi nell'op. cit. del Dhorme, p. 327, v. 9.

[38] Op. cit., p. 327, v. 8.

[39] Op. cit., p. 397, v. 54.

[40] *L'épopée de Gilgamesh*, tav. XII, col. VI, v. 5 sgg.

OMERO
NELLA "POETICA" DEL GRAVINA.*

Sulla critica omerica del Gravina, il giudizio più recente e diffuso è quello di G. Finsler, nel suo libro sulla fortuna d'Omero.[1] Il Finsler rappresenta il Gravina come banditore di una nuova poesia, che deve poggiare su fondamenti allo stesso tempo estetici e morali. Di questa estetica egli riassume i concetti che gli paiono essenziali, talora parafrasa le affermazioni di maggior rilievo, pur senza giungere, come è suo costume, a citazioni testuali o a traduzioni dirette. Quanto a Omero, il Finsler giudica il Gravina un critico di calda e acuta sensibilità, che attinge direttamente dal testo e che, malgrado le riserve che si debbono sollevare per certe interpretazioni allegoriche, ha il merito di aver sostituito all'ammirazione tradizionale per Omero una nuova visione e una più profonda comprensione.[2]

Così impostato, questo giudizio rivela immediatamente i limiti che ha in comune almeno con tutta la trattazione del Cinquecento e del Seicento, in Italia e in Francia, che lascia il lettore perplesso e insoddisfatto e non lo illumina. La storia della fortuna di Omero si trasforma, nell'opera del Finsler, in un'esposizione manualistica, e spesso uniforme, di poetiche e di trattati che cercarono nella poesia d'Omero un'applicazione dei loro princípi teorici, oppure ne fecero il pretesto o il termine di loro polemiche e diatribe. Non che una simile impostazione sia in sè metodicamente erronea, condizionata com'essa è dalla natura stessa degli argomenti. Ma se il libro non vuòl smarrire la linea che si è proposta, al centro dell'interesse del critico deve restare ancora e costantemente Omero. E questa esigenza

---

* [Le bozze di questo articolo postumo furono corrette dal Prof. Gennaro Perrotta].

[1] Cfr. G. Finsler, *Homer in der Neuzeit, von Dante bis Goethe*, Lipsia, 1912, p. 97 sgg.

[2] Un riflesso del giudizio del Finsler è in G. Pasquali, *Enc. It.*, s. v. *Omero*, p. 340.

certo vigore di espressioni, l'animosa polemica di Giordano Bruno contro i « regolisti di poesia ».[7]

Questi concetti della sua poetica, il Gravina ravvisa attuati nella poesia di Omero, ove sono espressi « tutte le condizioni, tutti i gradi e tutti i costumi degli uomini, figurati al vero esempio della natura » (p. 46). Ed effettivamente il Gravina non vi sa scoprire di più: il principio teorico della naturalezza di espressione non si traduce, almeno per Omero, in esigenza critica. Come nella natura s'incontrano i buoni i mediocri i bassi i viziosi, così nell'*Iliade* (alla quale il Gravina limita le proprie considerazioni) si trovano i personaggi corrispondenti a tutti quei caratteri. E come nella natura non esiste la perfezione, così anche gli eroi d'Omero recano in sè « qualche vena di vizioso ». Agamennone è assennato ed accorto, ma più volte cova « l'util proprio sotto l'apparenza di giovare altrui » (p. 47). Ulisse è perspicace e acuto, ma indulge spesso alla frode. Nestore è saggio e umano, ricco di quell'esperienza che gli offre la sua debilità senile; appunto in questa debilità deve consistere il « vizio », poichè il pensiero del critico, qui, non è affatto chiaro. Critica psicologistica, come ognun vede, ma prudente e discreta, anche se si mantiene sulle generali e non affonda nell'intimo di quelle figure. Caratteristico il giudizio su Ulisse. Si ricordi che il Gravina, in queste pagine del suo *Ragionamento,* si occupa soltanto dell'*Iliade.* Ora, nell'*Iliade,* Ulisse non appare come frodolento, se si eccettui il libro X, la *Dolonea,* che è sostanzialmente estranea all'architettura e alla concezione del poema. È chiaro che il Gravina attribuisce all'*Iliade* una rappresentazione generica di Ulisse che le è estranea e che si fonda essenzialmente sull'*Odissea.*[8]

Più acuto il giudizio su Achille. Il Gravina lo definisce ambizioso, magnanimo e audace. Queste virtù egli riconduce alla nota fondamentale dell'animo di Achille, alla « semplicità » e al « candore », donde procedono anche, direttamente, le qualità opposte a quelle doti, la superbia e la facilità all'ira, « secondo il costume de' più candidi ». Qui il Gravina sembra intravvedere l'unità essenziale del

---

[7] Cfr. G. Bruno, *De gl' heroici furori,* ed. F. Flora, Torino, 1928, p. 33 sgg. Il Finsler, op. cit., p. 81 sg. dedica un' intera pagina e vivi elogi a G. Bruno; ma a torto. Bruno, in quel suo dialogo, non ha nessun interesse per Omero, ma solo per i « regolisti », i « pedantacci », le « bestie ». Omero, per lui, non è più che un nome; il poeta per cui si combatte la giostra pro e contro le « regole ».

[8] Nel corollario: *D'intorno all'eroismo de' primi popoli: La scienza nuova,* ed. F. Nicolini (alla quale mi riferisco anche in seguito), Bari, 1928, § 667.

carattere di Achille, quel che di rigido è nella sua psicologia, la passione fiammeggiante che sempre lo agita. Sfugge al Gravina, perchè supera la sua intimità con il testo, l'approfondimento umano dell'eroe, quell'angoscia per la propria sorte che a tratti prorompe e che non doveva rimanere inosservata a G. B. Vico, anche se Vico si doveva arrestare alla periferia, al libro XI dell'*Odissea*, senza attingere il centro della rappresentazione di essa, i libri I, IX, XXIV dell'*Iliade*.

L'imitazione della natura, concepita con quell'ampiezza e quella libertà che abbiamo sopra rilevate, consente al Gravina di portare lo sguardo un po' più addentro nella poesia di Omero, se egli scrive che «par delineato su quella misteriosa favola tutto il corso della natura e tutto l'operare e 'l ragionare degli uomini» (p. 48). Ma poi — ed è tratto caratteristico della critica del Gravina — egli torce questa sua sentenza, innegabilmente acuta e ottimamente espressa, a tutt'altro fine e si irretisce, polemizzando con i contemporanei, nei loro stessi pregiudizi. La polemica spesso nuoce al Gravina: invece di sospingerlo alla verità gli offusca la vista. Così qui, rispondendo ai rimproveri che taluni movevano a Omero, afferma che la virtù di Omero consiste «nella profondità della sapienza» (p. 49), e che non può giungere alla comprensione dell'*Iliade* se non «chi per altra strada che per quella de' poeti si pone in cammino» (*ibid.*). I puri grammatici e i puri umanisti non hanno mai inteso la gloria di Omero, oppure le hanno tributato un'ammirazione non sentita, di convenienza. Quella gloria si è scoperta solo alle menti dei filosofi, che ne furono sin dai tempi più remoti gli unici intendenti.

Si applica qui, in sede critica, un concetto già enunciato nelle pagine precedenti, in sede teorica. La poetica non dev'essere abbandonata ai critici perchè essi ne hanno fatto malgoverno, mentre sarebbe stato meglio «se si fosse lasciato in arbitrio de' filosofi sì fatto esame, secondo i princípi delle scienze ed il tenor del diritto e del convenevole» (p. 39). I filosofi «senza stabilire ordini e leggi, avrebbero assai ben formata l'arte, con aprir le ragioni donde i componimenti divengon dilettevoli e fruttuosi: essendo l'arte figliuola e rampollo della scienza» (p. 40). Così, per celebrar l'eccellenza del Castelvetro, il «principe dei critici» da lui seguito e ammirato, il Gravina lo definì «filosofo tra i critici».

Questa concezione dell'arte così strettamente intellettualistica diventa nel Gravina principio fondamentale per la comprensione della

poesia. Sempre nel suo *Ragionamento,* giudicando di Dante, egli afferma che Dante seppe aggiungere alle doti dell'espressione il pregio maggiore « che è quello delle scienze ». In questo senso Dante fu « ispirato dal medesimo genio di Orfeo, di Lino, di Dafne, di Omero, di Esiodo e di altri antichi saggi,[9] che distesero sopra la luce della loro dottrina il velame della poesia, quasi nebbia che copriva agli occhi de' profani la sublimità e lo splendore della sapienza; dimodochè la poesia era una sopravvesta della filosofia, la quale innanzi al volgo compariva mascherata » (p. 51). Il medesimo concetto il Gravina ribadì una quindicina d'anni più tardi, nella sua *Ragion poetica,* sempre a proposito di Omero e Dante, asserendo che anche Dante desiderò « per suoi ascoltanti solo gli studiosi e non il volgo, al quale Omero volle anche farsi comune col sentimento esteriore, benchè lo interiore a' soli saggi dirizzasse » (p. 169).

Per comprendere, se non per giustificare, quest'aspetto così caduco dell'estetica del Gravina, gioverà tenere sempre presente, oltre ai princípi cartesiani che informarono la sua speculazione, l'irriducibile avversione che egli provava verso i vani e sciocchi detrattori d'Omero e verso il secentismo letterario, cioè verso una poesia incapace di consistere in altro che nello « strepito ed il romore di ben risonanti vocaboli ». La poetica sensualistica dei contemporanei costrinse il Gravina a irrigidirsi sulle sue posizioni intellettualistiche. Tuttavia, in sede critica, egli se ne sa liberare e sa trarne lo spunto per giudizi acuti e profondi. Così, nella stessa pagina ove son contenute le affermazioni che abbiamo sopra ricordate, egli scrive che Empedocle non seppe mutare la scienza in favole, cioè, come noi diremmo, non seppe trasfigurarla liricamente « perchè si servì solamente de' versi e non della poesia, cioè espresse le scienze col solo metro ma non le trasformò in favole e non ne generò poesia (p. 51) ».[10] E poche righe

---

[9] La stessa serie (salvo variazioni trascurabili) e lo stesso giudizio, ancora a proposito di Dante, ritorna nella *Ragion poetica* (cito dall'ediz. G. Natali, Lanciano, 1921) : « Tali furono i primi antichi poeti da noi di sopra accennati, Orfeo, Lino, Museo, Omero, che le cognizioni divine e naturali per via dell'allegoria e delle favole, accompagnate coll'armonia, ne' posteri tramandarono » (p. 143). La serie è molto frequente anche in Vico. Dafne è « la figlia di Tiresia » che « con maraviglioso artificio scrisse gli oracoli » (*Rag. poet.*, p. 69).

[10] Senza dubbio il giudizio del Gravina procede dalla *Poetica* aristotelica, 1447 b, 10, ove Aristotele afferma che non v' è nulla di comune tra Omero e Empedocle tranne il metro, per cui sarebbe molto più giusto chiamare l'uno poeta e l'altro fisiologo piuttosto che poeta. Il Gravina, però, inquadra il suo giudizio in una notizia curiosa, che Empedocle, perchè non fu poeta, fu « da

più sotto, il Gravina, che pure fu, tra il Sei e il Settecento, il più convinto assertore del genio poetico di Dante, afferma che in Dante le cognizioni dottrinali, la struttura, a volte non si innalzano a vera poesia, per cui «l'infelicità delle cose partorisce tal volta appo lui infelicità di espressioni. E toltene alcune nobili e belle allegorie, colle quali velò molti sentimenti morali, nel resto espose nude e in suoi propri termini le dottrine, e trasse col suo esempio al medesimo stile quei che dopo lui tennero il pregio della poesia» (p. 52). Giudizio acutissimo, che riscatta tutta la poetica intellettualistica del Gravina: peccato che per Omero egli non abbia saputo superarne i limiti.

Quattro anni dopo la pubblicazione del suo *Ragionamento*, nel 1696, il Gravina diede alle stampe un *Discorso delle antiche favole*. Nella lettera di dedica al cardinale Boncompagni egli afferma di aver voluto «rintracciare la ragione delle antiche favole» e di avere l'intenzione di «rappresentarne con luoghi e testimonianze tratte da' più gravi autori la vera idea». Questa intenzione, continua il Gravina, per il momento non si può tradurre in atto, poichè egli è tutto preso dalla composizione di un grande lavoro giuridico, l'*Originum iuris civilis libri tres* che uscì nel 1798 e di cui un saggio è lo *Specimen prisci iuris* stampato tra gli *Opuscula* dello stesso 1696 e rielaborato poi nel secondo libro dell'opera maggiore. Oltre a ciò il Gravina era ancora impegnato dalle polemiche che gli aveva scatenate contro Ludovico Sergardi, e altre se n'era attirate il 20 maggio di quello stesso anno con l'orazione *Pro legibus Arcadum*. Ma quello che a noi preme porre in rilievo è che la poetica del Gravina è tutta contenuta nel suo *Discorso* del 1696, poichè esso fu ripreso nella *Ragion poetica*, di cui costituisce la prima parte, senza che l'esposizione teorica subisse alcun ritocco, neppure formale, salvo l'introduzione dell'esempio cartesiano della torre nel primo paragrafo che tratta del vero e del falso, del reale e del finto. Occorreva precisare la data per ristabilire i rapporti tra la poetica del Gravina e quella del Crescimbeni, i cui *Dialoghi delle bellezze della volgar poesia* sono del 1700, e l'altra del Muratori, la cui opera *Della perfetta poesia italiana* è del 1706, mentre la *Ragion poetica* del Gravina è del 1708.

---

quei della sua setta mandato via e ributtato dal lor commerzio.... il che si scorge dalla legge medesima che contra lui fu fatta». Notizia senza dubbio falsa ed erronea, ma di cui non m' è riuscito di stabilire la genesi. Certo il Gravina non l' ha ricavata dal commento alla *Poetica* aristotelica del suo *Castelvetro*, il quale anzi, *ad loc.*, tende a temperare il giudizio di Aristotele sul «favellatore delle cose naturali» con quello di Cicerone, *egregium Empedoclis opus*.

Nella prefazione con cui dedica la sua opera a madama Colbert principessa di Carpegna, il Gravina chiarisce con un'analogia che cosa intenda per « ragion poetica ». Egli afferma che la scienza della poesia ha, rispetto alle regole della poetica, la medesima ragione che ha la geometria nei riguardi dell'architettura. Analogia errata, come ha giustamente notato B. Croce, perchè « l'equivalente teorico delle opere architettoniche è sempre la scienza dell' arte o estetica, e non la geometria, i cui teoremi non daranno mai la ragione della bellezza di un tempio o di un teatro ».[11] Ma più di questa enunciazione teorica a noi interessa il programma del Gravina. Egli intende ridurre tutte le regole della poetica « ad un'idea eterna di natura », a una « ragion comune.... alla quale ogni finzione dee riguardare, non altrimenti che tutte le cose vere alla natura riguardano », poichè « siccome delle cose vere è madre la natura, così delle cose finte è madre l'idea, tratta dalla mente umana di dentro la natura istessa, dove è contenuto quanto col pensiero ogni mente, o intendendo o immaginando, scolpisce » (p. 50 sg.). Queste affermazioni sono di per sè significative e sono espresse con quel certo rigore filosofico che contribuì notevolmente alla fortuna della *Ragion poetica*. Peccato che in questa stessa pagina il Gravina introduca dalla finestra quelle « regole » che nel suo *Ragionamento* aveva risolutamente bandite, sia pure procedendo qui a limitazioni, nel senso che le « regole » debbono convenire alla « nazione » e ai « tempi » che l'opera poetica assume a proprio soggetto. Parecchi anni più tardi il Gravina riabiliterà le « regole » senza restrizioni o cautele, nel suo trattato *Della tragedia*, che è, tra i suoi scritti, il più plumbeo e caduco.

Dopo queste proposizioni generali ha inizio la parte più propriamente teorica. Il Gravina procede secondo quest'ordine. Egli espone e sviluppa la sua poetica in una serie concatenata di concetti, ma la interrompe tratto tratto per mostrare come siano poeticamente attuati in Omero quei princípi che egli viene via via teoricamente costruendo. Il motivo di questa disposizione a me sembra abbastanza evidente. In primo luogo v'è il sincero desiderio di tributare omaggio alla sovranità poetica di Omero. E poi s'intravvede una certa ambizione dell'autore. Nella polemica sulle « regole », la maggior parte dei critici del Rinascimento s'erano accordati su un principio generale: che Aristotele aveva riconosciuto le proprie regole nella poesia d'Omero e che perciò esse, se mai, potevano costituire un canone

[11] Cfr. B. Croce, *Problemi di estetica* cit., p. 367.

di giudizio per quella poesia e non per altre. Ora il Gravina, che spinge lo sguardo più a fondo nella scienza della poesia e ricerca non le « regole » della poetica, ma le « ragioni » donde quelle procedono, tiene continuamente presenti i poemi d'Omero non più per trarne osservazioni singole, ma per comprovare al paragone di essi i propri concetti e i propri princípi. Sicchè teorica e critica d'Omero sono tra loro così strettamente congiunte che sarebbe arbitrario il volerle separare.

Nella *Ragion poetica* la conquista più notevole della poetica graviniana è un maggiore riconoscimento dei diritti della fantasia. « La poesia, — egli scrive —, colla rappresentazione viva e colla sembianza ed efficace similitudine del vero, circonda d'ogn'intorno la fantasia nostra, e tien da lei discosto le immagini delle cose contrarie, e che confutano la realità di quello che dal poeta s'esprime » (p. 53). Cioè, materia della poesia è il « finto », che non coincide con l'errore poichè non interviene un'operazione logica, un giudizio, a istituire un rapporto con il vero. Tuttavia questo non risulta, nel Gravina, veramente centrale, non è nè approfondito nè coerente, quindi non può produrre una teoria feconda e originale. Il concetto di « finto » non sopprime quello di imitazione della « natura » o del « vero » o del « verisimile », anzi trova in esso la condizione della propria ragion d'essere, poichè il poeta « commuove ed agita la fantasia » « per mezzo delle immagini esprimenti il naturale, e della rappresentazione viva e somigliante alla vera esistenza e natura delle cose immaginate » (p. 53). Gli spiriti si abbandonano alla fantasia e « sognano con gli occhi aperti », appunto perchè non avvertono nessuna stonatura, nessuna incongruenza nei riguardi del vero, « onde l'animo in quel punto abbraccia la favola come vera e reale, e si dispone verso i finti come verso i veri successi » (p. 54). L'eredità del Rinascimento, l'*habitus mentis* intellettualistico del Gravina, non gli consentono se non di intravvedere molto parzialmente la natura della fantasia.

Come conseguenza della sua nuova concezione del « finto », il Gravina riprende e sviluppa il principio della « naturalezza » già delineato, come abbiam veduto, nel *Ragionamento sopra l'Endimione.*[12] Egli afferma che il poeta raggiunge il suo scopo « per opera del verisimile e della naturale e minuta espressione; perchè così la mente, astraendosi dal vero, s'immerge nel finto e s'ordisce un mirabile incanto di fantasia » (p. 54). Il concetto, enunciato con molto

[12] Vedi sopra, p. 95 sg.

vigore espressivo, difetta, al solito, di autonomia teorica e non si traduce in gusto stilistico. Il Gravina stesso non tradisce i limiti con quanto consiglia sull'artificio. « L'artificio si dee nascondere sotto l'ombra della natura; e convien talvolta industriosamente imprimer sui versi il carattere di negligenza (viene in mente la ' sprezzatura ' di B. Castiglione), perchè non si sciolga l'immaginazione della credenza del finto, con la forza dell'artificio apparente, che è indizio di cosa meditata, e della coltura troppo esatta, che oscura le maniere naturali » (p. 55). La sconvenevolezza, la rifinitura, l'eccessiva sonorità « ci coprono l'aspetto della natura, in modo che la mente s'accorge del finto; e la fantasia, quasi addormentata, si risveglia, onde l'incanto resta in un tratto disciolto » (*ibid.*). Periodo interessantissimo perchè ci dà un senso, direi quasi grafico, della poetica del Gravina, tutta impostata com'essa è sulla coesistenza di tre concetti: natura - finto - fantasia, interdipendenti tra loro.

Chiarito così il proprio atteggiamento nei riguardi dell'artificio, ove si riflette sempre la sua sana opposizione a ogni affettazione letteraria, il Gravina ne cerca la riprova nei poemi d'Omero. « Omero perciò è il mago più potente o l'incantatore più sagace, poichè si serve delle parole, non tanto a compiacenza degli orecchi, quanto ad uso dell'immaginazione e della cosa, volgendo tutta l'industria all'espressione del naturale » (p. 55). Il giudizio è acuto, ma può illudere: esso trae più luce dai princípi enunciati sopra e dalla capacità espressiva del Gravina, che non da una viva e vigile sensibilità critica. Infatti il Gravina si sperde subito nel generico: « Ei trascorre talora al soverchio, talora mostra d'abbandonare.... si trasforma qual Proteo e si converte in tutte le nature »; oppure cerca sostegno nella rettorica: « or vola, or serpeggia; or tuona, or susurra » (p. 56). Omero stesso, egli continua, ha rivelato la natura della propria poesia quando ha rappresentato, per bocca d'Antenore, l'eloquenza d'Ulisse. Idea che può parere brillante, *en artiste*, ma che non maschera l'inesistenza di un giudizio critico concreto. Segue questa frase: « E quanto egli si è avvicinato al sensibile con le parole.... »: fermiamoci qui. Dunque, nella pagina che abbiamo cercato di riassumere, è contenuto tutto quello che il Gravina sa dire dell'espressione d'Omero. Ne risulta di un'evidenza palmare la sua incapacità a risentire direttamente il testo e a trarne elementi precisi di valutazione. Con ben diversa efficacia, parecchie pagine più innanzi, il principio teorico della naturalezza di espressione opera come concetto critico, quando il Gravina giudica dei più tardi scrittori

di Roma: « Onde la semplicità e la naturalezza, che sono i colori del vero e il sugo della sana eloquenza, suggerita loro un tempo dal negozio stesso e dalla greca imitazione, degenerarono in affettazione e falsa immagine di magnificenza, dalle scuole declamatorie appresa e dalla lunga usanza del finto. Quindi negli scrittori e poeti di quei secoli si ravvisa maggior acume che naturalezza, maggior dottrina che senno, e maggior lusinga di ricercate parole ed arguzie, che fedeltà e verità di sentimenti, poichè rifiutavano ciò che potea essere con altri comune » (p. 93).[13]

Il periodo che abbiamo lasciato in tronco continua: « tanto ha imitata la natura co' successi, tessendoli a misura del vero ». Così l'interesse del Gravina si sposta dall'espressione al contenuto: Omero è il poeta che più e meglio d'ogni altro ha saputo imitare la natura. Ritorna qui, di nuovo, la vecchia interpretazione intellettualistica, per cui Omero « sparge ancora i semi di quelle cognizioni, che nelle menti sagge dalla di lui lezione s'imprimono » (p. 57). Ricompare il giudizio già espresso nel *Ragionamento sopra l'Endimione*, che unici intendenti d'Omero furono in ogni tempo i filosofi.[14] Riaffiora la solita polemica con i contemporanei, i quali « non degnano appagarsi di quella invenzione, parendo loro troppo piana, troppo semplice e troppo nuda » (*ibid.*). A una simile obiezione il Gravina non ha il coraggio di rispondere, con rigorosa coerenza con il suo principio della naturalezza, che uno dei pregi d'Omero consiste appunto in ciò che quei critici gli appongono a difetto, ma oppone loro che essi « non curan di ravvisare nulla di quanto è sulla mirabil tela delineato » (*ibid.*). Ancora una volta la polemica costringe il Gravina a cercar riparo nel più gretto intellettualismo, che egli stesso aveva, a tratti, teoricamente superato.

Il gusto è stato corrotto dai « romanzi » i quali trattano argomenti che « quando si riscontrano con le cose vere, non se ne trova mai l'originale ». Il Gravina, che fu sempre, come vedremo, un sicuro ammiratore dell'Ariosto, accusa qui « la perniciosa turba di romanzi, che hanno involato agli occhi umani il sembiante del vero e trasportati i cervelli sopra un mondo ideale e fantastico » (p. 58).

---

[13] È questo uno dei *Leitmotive*, innocuo ma un po' noioso, della critica omerica del Gravina: « siccome gli antichi Greci dal solo Omero la sapienza e la eloquenza traevano » (p. 181). « Siccome Omero diè fuori tutte le forme di parlare.... » (*ibid.*).

[14] Vedi sopra, p. 97 sg.

Donde risulta evidente che non ci si deve fare troppe illusioni quando il Gravina parla del « mirabile incanto di fantasia ».

Omero — sarebbe, per il Gravina, una lode — è immune da simili concessioni alla fantasia. Omero ha sempre lo sguardo rivolto alla natura che non consente nè « l'estremo punto della virtù » nè « l'eccesso del vizio ». Omero dunque « volle esprimer l'uomo nel vero esser suo » (p. 59). Il Gravina, che pur aveva sapientemente delineata, come sopra vedemmo,[15] la figura d'Achille, polemizza qui contro coloro « ch'espongono gli animi fissi sempre in un punto 'perchè' non rassomigliano il vero e non incantano la fantasia » (*ibid.*). Sfugge interamente al Gravina il potere di trasfigurazione e di individuazione dell'arte. Il curioso è che parecchie pagine più innanzi, sia pure in funzione di una concezione utilitaristica dell'arte, il Gravina riconosce che « si ravvisano i costumi degli uomini più sui teatri che per le piazze » (p. 73). Evidentemente il buon senso, a volte, spinge il Gravina al di là delle sue stesse posizioni teoriche. Qui invece egli afferma che gli eroi d'Omero sono avari, crudeli, ingannevoli, a volte indegni, perchè Omero imitò nei suoi versi la natura di quegli stati e di quei tempi. Siamo qui sulla linea della concezione di Vico per cui « gli eroi, per la fresca origine gigantesca, erano in sommo grado goffi e fieri » (§ 708); ma appunto su questa linea comune si può agevolmente rilevare l'enorme distanza che separa i due autori.

Una poetica intellettualistica come quella del Gravina non poteva non attribuire importanza centrale a uno pseudoconcetto estetico, quello dell'utilità della poesia. Il Gravina ne tratta all'inizio della *Ragion pratica*, e lo ribadisce nell'ultima pagina, quasi a guisa di moralità finale. La prima enunciazione suona: « È la poesia una maga, ma salutare, ed un delirio che sgombra la pazzia » (p. 61), ove trapela, di lontano, il concetto aristotelico di catarsi. Procedendo in quest'ordine di idee il Gravina si domanda qual è il « fine » della poesia, anzi quale fu il fine delle antiche favole e dei primi poeti. La risposta merita di essere riprodotta per esteso perchè costituisce come il codice della concezione didattica dell'arte: « Nelle menti volgari, che sono quasi d'ogni parte involte tra le caligini della fantasia, è chiusa l'entrata agli eccitamenti del vero e delle cognizioni universali. Perchè dunque possano ivi penetrare, conviene disporle in sembianza proporzionata alla facoltà dell'immaginazione ed in figura atta a capire adeguatamente in quei vasi: onde bisogna ve-

[15] Vedi sopra, p. 96 segg.

stirle di abito materiale e convertirle in aspetto sensibile, disciogliendo l'assioma universale ne' suoi individui, in modo che in essi, come fonte per li suoi rivi, si diffonda, e per entro di loro s'asconda come nel corpo lo spirito. Quando le contemplazioni avranno assunto sembianza corporea, allora troveranno l'entrata nelle menti volgari, potendo incamminarsi per le vie segnate dalle cose sensibili; ed in tal modo le scienze pasceranno dei frutti loro anche i più rozzi cervelli » (p. 62).

Con quest'arte Anfione e Orfeo, i primi poeti, indirizzarono le menti degli uomini primitivi verso il vero, che traluceva entro la finzione delle immagini poetiche. Essi avvolsero le passioni e i sentimenti insani di forma corporea, perchè potessero penetrare « per la strada degli occhi » e operare efficacemente sulle coscienze. Di qui ebbero origine le favole delle Furie, a rappresentare il rimorso angoscioso, e il mito di Tantalo, a simboleggiare l'avarizia delusa. Così i poeti agirono « convertendo in figura sensibile le contemplazioni de' filosofi sulla natura de' nostri affetti » (p. 63). Questa è un'idea fondamentale per la poetica del Gravina, ed egli la ribadisce ancora poche pagine dopo: il poeta « converte in immagini visibili le contemplazioni eccitate dalla filosofia » (p. 68). La natura della poesia, la sua « ragione », dunque, è sempre la stessa per tutti i tempi: essa procede dalla volontà di insegnare, dalla scienza, poichè l'arte è, come il Gravina aveva scritto nel suo *Ragionamento,* « figliuola e rampollo della scienza ».

Gli antichi poeti, come tradussero in forme sensibili i moti dell'animo, così espressero in entità corporee gli attributi e le manifestazioni di Dio. Le favole e i culti riconoscono un comune centro originario nell'attività creatrice dei primi saggi. Sicchè Dio « a' saggi compariva uno ed infinito, al volgo sembrava molteplice e circoscritto » (p. 64). Gli spiriti rozzi degli uomini primitivi non potevano elevarsi alla concezione di Dio: in loro soccorso vennero i poeti, che adombrarono in favole e in immagini poetiche le verità teologiche contemplate e possedute dai sapienti.

Quest'idea suggerisce al Gravina un'intuizione luminosa e geniale che costituisce la gemma della *Ragion poetica.* Egli scrive: [16] « Queste immagini e favole (di natura teologica), create per forza della

[16] Nell'edizione originaria del discorso *Delle antiche favole* uscita in Roma, nel 1696, pei tipi di Antonio de Rossi, è segnato qui (p. 34) un capoverso, che mi sembra assolutamente necessario mantenere.

poetica invenzione, o che si rappresentassero colle parole, o che si delineassero co' colori, o che s'incidessero sui marmi, o che s'esprimessero con gesti ed azioni unite, riconoscono sempre per madre e nutrice la poesia, che trasfonde lo spirito suo per vari strumenti e cangiando strumenti non cangia natura» (p. 65). Il Gravina, dunque, muove da una constatazione obiettiva, che, storicamente, la poesia suggerì a tutte le altre arti la rappresentazione del divino. Ma nel celebrar questa dignità della poesia il suo spirito si accende e il suo pensiero si fa più acuto, come mostrano anche le espressioni di un vigore degno di Vico, «riconoscono sempre per madre e nutrice la poesia». Così il Gravina procede oltre risolutamente e afferma un principio conquistato solo dall'estetica moderna, l'unità di tutte le arti. Un pensiero analogo, come abbiamo veduto,[17] il Gravina aveva espresso anche nel suo *Ragionamento sopra l'Endimione*. Ma, mentre in quella pagina l'unità delle arti si fondava su un elemento esterno, sulla comune imitazione della natura e del vero, qui essa procede dall'intimo, dalla «poesia» che circola per tutte le arti e «cangiando strumenti non cangia natura». Qui il Gravina intravvede, attraverso l'unità delle arti, la natura lirica dell'arte. Basterebbe questa intuizione a riscattare tutta la poetica intellettualistica del Gravina e gl'infiniti legami che lo vincolano alla teorica della mimesi, cioè, irrimediabilmente, al passato. Peccato che il Gravina stesso non sappia valutare o avvertire la profondità di codesto suo pensiero, che poteva diventare il centro di tutta un'estetica, anzi lo afflosci procedendo nel periodo: «poichè tanto con le parole, quanto co' marmi intagliati, quanto co' colori, quanto con gesti uniti, si veste la sentenza d'abito sensibile, in modo che corrisponda all'occulte ragioni collo spirito interno, ed all'apparenza corporea con le membra esteriori». Le «occulte ragioni» son come un velo, che spesso obnubila la mente del Gravina.

I primi autori di queste favole che esprimevano l'unità e immensità divina, furono gli Egizi.[18] Dall'Egitto giunsero in Grecia Cecrope, Cadmo e Danao. In Egitto si recaron di Grecia Orfeo, Museo e Omero per attingere alla sapienza di quei sacerdoti e ravvolgere poi quanto avevano appreso sotto il velame di favolose invenzioni. «Da

[17] Vedi sopra p. 95.

[18] Il Gravina ha, come i contemporanei e come Vico, un vero culto per la sapienza degli Egizi, tanto da rammaricarsi, nel suo *Ragionamento*, che Dante, ai suoi tempi, non avesse potuto possedere «l'uso e la perizia della dottrina enigmatica degli Egizi» (p. 52).

ciò si vede quanto sia difforme il concetto comune dalla vera idea della favola». Con questa proposizione il Gravina preannuncia un pensiero lungamente meditato, un concetto fondamentale della sua poetica. «Chi ben ravvisa nel suo fondo la natura di essa (della favola), ben conosce non potersi tessere da chi non ha lungo tempo bevuto il latte puro delle scienze naturali e divine, che sono di questo misterioso corpo l'occulto spirito» (p. 67). Questa è come la *professio fidei* dell'intellettualismo del Gravina. Egli espresse questo suo concetto, in questa forma, nel 1696, nel suo discorso *Delle antiche favole*. Dodici anni dopo, dedicando a Madama Colbert anche la seconda parte della *Ragion poetica* (nella cui prima parte, come s'è detto, l'antico discorso è ripreso e rifuso), il Gravina tornò a insistere su quella concezione e la ribadì con parole anche più chiare ed espressive: «Sicchè nella origine sua la poesia è la scienza delle umane e divine cose, convertita in immagine fantastica ed armoniosa» (p. 142). «Onde chi nella sua opinione spogliasse la favola di misteriosa significazione ed insegnamento ascoso, quegli estinguerebbe lo spirito e la virtù vitale della poesia, ed i poemi a corpi inanimati, con crudeltà inaudita, ed a meri cadaveri ridurrebbe» (p. 140).

Per adempiere a questa loro missione didattica, i poeti operarono con la forza del verisimile. E perchè le loro invenzioni rivestissero di più un tale carattere, essi le innestarono su eventi reali, storicamente avvenuti e noti. Senonchè, per evitare un troppo rigoroso rapporto tra il reale e il finto che avrebbe smagate le menti e rese accorte dell'invenzione, essi rifuggivano dagli avvenimenti più prossimi «e correvano a' secoli de' quali la memoria era languida e nuvolosa». Tutti questi concetti era necessario esporre con una certa ampiezza, perchè il Gravina li scorge tutti assommati e perfettamente attuati nella poesia d'Omero. «E chi, sotto la scorta di questi princípi, fisserà gli occhi nell'*Iliade* (e alcune righe più sotto, nell'*Odissea*, con analogo giudizio) scorgerà tutti i costumi degli uomini, tutte le leggi della natura, tutti gli ordigni del governo civile ed universalmente tutto l'essere delle cose comparire in maschera sotto la rappresentazione della guerra troiana» (p. 69). Purtroppo, nella sua valutazione d'Omero, il Gravina riflette tutti i princípi più labili della sua poetica.

Per comprendere i miti di queste concezioni basterà aprire la *Scienza Nuova* di Vico. Alla concezione intellettualistica della poesia, s'oppone la «degnità» XXXVII di Vico: «Il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione, ed è proprietà

de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi, come se fussen, quelle, persone vive. Questa degnità filologico-filosofica ne appruova che gli uomini del mondo fanciullo, per natura, furono sublimi poeti.... » (§§ 186-7). Che è dichiarata, a sua volta, dalla degnità: « Ne' fanciulli è vigorosissima la memoria; quindi vivida all'eccesso la fantasia, ch'altro non è che memoria o dilatata o composta. Questa dignità è 'l principio dell'evidenza delle immagini poetiche che dovette formare il primo mondo fanciullo » (§§ 211-12). Alla concezione dell'arte come imitatrice del vero, s'oppone nella degnità XLVII l'affermazione che « se bene vi rifletta, il vero poetico è un vero metafisico, a petto del quale il vero fisico, che non vi si conforma, dee tenersi in luogo di falso » (p. 205).

Alla concezione del Gravina sull'origine delle favole e dell'idolatria, si oppone la degnità LIII di Vico: « Gli uomini prima sentono senz'avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura. Questa degnità è 'l principio delle sentenze poetiche, che son formate con sensi di passione e d'affetti, a differenza delle sentenze filosofiche, che si formano dalla riflessione con raziocini: onde queste più s'appressano al vero quanto più s'innalzano agli universali e quelle sono più certe quanto più s'appropriano a' particolari » (§§ 218-19). E tutto il capitolo primo della *Metafisica poetica*: « Adunque la sapienza poetica, che fu la prima sapienza della gentilità, dovette incominciare da una metafisica, non ragionata ed astratta qual'è questa or degli addottrinati, ma sentita ed immaginata quale dovett'essere di tai primi uomini, siccome quelli ch'erano di niuno raziocinio e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie (§ 375). « In cotal guisa i primi uomini delle nazioni gentili, come fanciulli del nascente genere umano.... dalla lor idea criavan essi le cose, ma con infinita differenza però dal criare che fa Iddio. Perocchè Iddio, nel suo fermissimo intendimento, conosce e, conoscendoli, cria le cose: essi, per la loro robusta ignoranza, il facevano in forza di una corpolentissima fantasia. E perchè era corpolentissima, il facevano con una sublimità tal e tanta che perturbava all'eccesso essi stessi che fingendo le si creavano » (§ 376).

Anzi Vico polemizza espressamente contro coloro che concepirono gli antichi come sublimi filosofi: « Queste due degnità sono due grandi pruove della nostra mitologia istorica e sono insiememente due grandi turbini per confondere l'oppenioni della sapienza inarrivabile degli antichi » (§ 223). Il Gravina non è espressamente nominato, ma si

può agevolmente supporre che sia compreso nella critica, tanto più che Vico, come resulta dall'*Autobiografia*,[19] lo conosceva e lo apprezzava. Ancor più esplicitamente Vico polemizza nella *Metafisica poetica*: « E per tutte le finora qui ragionate cose si rovescia tutto ciò che dell'origine della poesia si è detto prima da Platone, poi da Aristotile, infin a' nostri Patrizi, Scaligeri, Castelvetri; ritruovatisi che per difetto d'umano raziocinio nacque la poesia tanto sublime che, per filosofie le quali vennero appresso, per arti e poetiche e critiche, anzi per queste istesse, non provenne altra pari nonchè maggiore: ond'è il privilegio per lo qual Omero è 'l principe di tutti i sublimi poeti, che sono gli eroici, non meno per lo merito che per l'età. Per la quale discoverta de' princípi della poesia si è dileguata l'oppenione della sapienza inarrivabile degli antichi » (§ 384). Abbiamo voluto riportare diffusamente pensieri di Vico (la prosa di Vico è sempre di una maravigliosa e avvincente freschezza) perchè risultasse chiaro, dal semplice accostamento dei passi, quanto sia falsa e irriverente l'opinione non poco diffusa che fa del Gravina, in materia di poetica, un precursore di Vico. Per quanto riguarda Omero vedremo ben presto. A una simile valutazione B. Croce ha risposto in modo pungente che Gravina può essere considerato precursore di Vico solo nel senso che Vico riprese i problemi trattati da lui per dare di essi le soluzioni opposte. La distanza che separa Vico da Gravina è enorme: Gravina è un uomo d'ingegno, spesso acuto; Vico è un genio.

Nella *Ragion poetica* (alla quale converrà ritornare), all'enunciazione dei princípi teorici, alla poetica propriamente detta, segue una lunga serie di profili critici dei maggiori poeti greci, latini, italiani. La serie s'inizia, com'è naturale, con Omero. Sono pagine in cui il Gravina esamina, più compiutamente che altrove, i poemi omerici come monumento d'arte. Quindi sono anche le pagine che ci forniscono gli elementi più sicuri per valutare la sua comprensione della poesia omerica. Il tono è segnato chiaramente dai periodi d'inizio. « Volle Omero in due favole ritrarre l'umana vita. Nell'*Iliade* comprese gli affari pubblici e la vita politica, nell'*Odissea* gli affari domestici e la vita privata: in quella espose l'attiva, in questa la

---

[19] G. Vico, *L'autobiografia, il carteggio e le poesie varie*, a cura di B. Croce, Bari, 1911, p. 38: « e di più conciliò al Vico la stima e l'amicizia di un chiarissimo letterato d' Italia, signor Gianvincenzo Gravina, col quale coltivò stretta corrispondenza in fino che egli morì ».

contemplativa; in quella dipinse le guerre e le arti del governo, in questa i geni de' padri, madri, figli e servi e la cura della famiglia» (p. 94). Il contenuto si esaurisce nel tono. Sono pagine scialbe e senza vigore, ove si esamina faticosamente l'argomento dei due poemi e se ne ragiona in base a concetti assolutamente esteriori.

Non vale la pena di indugiarsi troppo. Ai tempi d'Omero la Grecia era divisa in tanti piccoli Stati. Perciò Omero, «prevedendo la ruina della Grecia dalla discordia de' popoli e moltitudine de' capi»,[20] volle incitare il paese alla concordia perchè potesse respingere i barbari. E mostrò nelle passioni personali dei principi la causa remota di grandi sventure. Gli dei d'Omero hanno geni e passioni umane non solo per penetrare le menti rozze, ma anche perchè quei numi «altro non erano che caratteri, a ciascuno de' quali si riduceva un nodo di attributi simili, e tutti i vari attributi insieme rappresentavano le varie essenze di tutte le cose create» (p. 96). Il ragionamento, come si vede, è non solo fiacco, ma oscuro e tortuoso.[21] Tuttavia Omero seppe non di rado raffigurarsi Giove come deità una, immensa e infinita. Accanto a Giove sta la turba degli dei minori che si confacevano a quelle genti superstiziose, mentre appaiono un'enormità ai moderni che professano la vera fede. Questo e non più di questo il Gravina sa trovare nell'*Iliade*. Si riflettono in queste pagine che sono tra le più infelici della *Ragion poetica*, tutti gli elementi caduchi della poetica graviniana: l'intellettualismo, la preoccupazione didascalica, la natura scientifico-filosofica delle favole.

«L'*Odissea* insegna negli avvenimenti d'Ulisse, e nella di lui saggia condotta, la sapienza privata, dalla lunga sperienza del mondo appresa e dalla conoscenza della fortuna» (p. 99). La valutazione dell'*Odissea* è dello stesso tono di quella dell'*Iliade*. Tuttavia anche qui, come nel *Ragionamento sopra l'Endimione*, un barlume di analisi psicologica consente al Gravina di penetrare un po' più a fondo nella figura di Penelope. Penelope, egli scrive, pur essendo fedelissima al marito, non volle mai «chiudersi la strada di ripigliar marito», e pur dolendosi con i familiari che i Proci dissipassero le sostanze della casa, nel suo intimo non ne provava struggimento e non cercava

---

[20] Anche questa è una delle idee predilette dal Gravina. Nella seconda parte della *Ragion poetica*, istituendo un confronto tra la politica di Omero e quella di Dante, egli riprende e sviluppa questa tesi di un Omero poeta della concordia nazionale (p. 170 sg.).

[21] Viene in mente la LIV degnità di Vico, che i Greci «attaccarono i loro costumi agli dèi e diedero sconci, laidi, oscenissimi sensi alle favole» (§ 221).

di porvi riparo; «perchè tanta è nell'animo donnesco la compiacenza di esser amate che volentieri comportano ogni disturbo quando lo conoscono effetto di lor bellezza» (p. 100). La frase ha più valore di motto che di valutazione estetica. Tuttavia qui il Gravina intravvede la compiacenza della propria femminilità che affiora non di rado in Penelope e la consapevolezza che essa prova di esercitare seduzione e di avvincere a sè il cuore dei pretendenti.

Senonchè a questo *minimum* positivo di critica si oppone un altro aspetto negativo, l'interpretazione allegorica. «Nella persona di Circe fe' palese la natura del piacere» (p. 99). «Non lasciò il poeta di seminare in questa favola sentimenti di filosofia naturale, qual'è quello di Proteo» (p. 10). Di ciò non faremo colpa al Gravina perchè una simile interpretazione risale direttamente all'antichità, agli stoici, ed era universalmente diffusa tra i contemporanei. Se mai ci sarebbe da stupirsi che il Gravina, per confermare la sua poetica intellettualistica, sin qui non ne avesse tratto profitto. Ma egli stesso ce ne spiega il motivo: «i quali luoghi ed altri, tanto dell'*Odissea* quanto dell'*Iliade*, da me osservati, insieme con gli artifizi del dire, io aveva un tempo fa in animo di spiegare in un trattato particolare, secondo princípi diversi da Plutarco e da Eraclide Pontico» (p. 100). Per fortuna nostra e sua, questo trattato il Gravina non l'ha mai scritto.

Al giudizio su Omero segue un breve giudizio su Esiodo, ove il tono critico si rialza non poco, perchè il Gravina giunge a intravvedere la differenza stilistica tra Teogonia e Titanomachia. Un periodo ci interessa anche per Omero: «Esiodo, che ad Omero fu d'età vicino, ritiene frase ed espressione somigliante, e maniera egualmente naturale e semplice» (p. 101). Lasciamo stare la pretesa «naturalezza» di Esiodo; ma senza dubbio il Gravina coglie nel segno quando concepisce Esiodo come un rapsodo che poetò in lingua e stile essenzialmente omerici.

Ora che abbiamo brevemente delineato in che modo il Gravina si raffigura Omero e fino a che punto riesce a penetrare la poesia omerica, apriamo una seconda volta la *Scienza nuova* di Vico. Il confronto ci suggerirà non pochi elementi di giudizio, tanto più istruttivi in quanto Vico trae lo spunto per la sua trattazione originalissima proprio dalla critica di una posizione come quella del Gravina, anche se non ne fa espressamente il nome, cioè la «Sapienza riposta ch' hanno oppinato d'Omero».[22] A questa pretesa sapienza Vico non crede

[22] È il titolo del primo capitolo del libro terzo.

minimamente. Troppi sono gli esempi di incontinenza e di sconvenevolezza che egli riconosce e cita dai poemi d'Omero, tanto più gravi in quanto il poeta li rappresenta in modo che avvince e suggestiona. Troppo « stolti » appaiono i due capitani, Agamennone e Achille, chiusi nel loro egoismo che trascina l'esercito greco sull'orlo della disfatta. « Ecco l'Omero finor creduto ordinatore della greca polizia o sia civiltà » (§ 783), esclama Vico con una certa compiacenza polemica. Ma il giudizio di Vico non è per nulla assoluto, non è per nulla moralistico; è un giudizio semplicemente relativo. Vico non intende istituire un processo alle concezioni di Omero, ma solo riconosce un carattere di quella poesia. Poichè per altro verso egli riabilita quei costumi in quanto « eglino sono decorosissimi in rapporto alla natura eroica » (*ibid.*).

Anzi questa concezione, che procede direttamente dal suo sistema, offre a Vico il motivo di profferire uno dei giudizi più penetranti che mai siano stati espressi sulla poesia d'Omero: « Fanno risentire lo Scaligero quasi tutte le comparazioni prese dalle fiere e da altre selvagge cose. Ma concedasi ciò essere stato necessario ad Omero per farsi meglio intendere dal volgo fiero e selvaggio (par quasi una concessione al Gravina); però cotanto riuscirvi, che tali comparazioni sono incomparabili, non è certamente d'ingegno addimesticato ed incivilito da alcuna filosofia. Nè da un animo da alcuna filosofia umanato ed impietosito potrebbe nascer quella truculenza e fierezza di stile, con cui descrive tante, sì varie e sanguinose battaglie, tante, sì diverse e tutte in istravaganti guise crudelissime specie d'ammazzamenti, che particolarmente fanno tutta la sublimità dell'*Iliade* » (p. 785). La critica moderna, quando ha saputo, non ha saputo dire di più e di meglio.

Accanto alla natura eroica dell'*Iliade*, Vico intuisce mirabilmente quella favolosa dell'*Odissea*, e ne trae ancora una volta lo spunto per burlarsi di ogni sapienza riposta: « Per tacere affatto di quello che non può intendersi: che avesse gravità ed acconcezza di pensar da filosofo chi si trattenesse in truovare tante favole di vecchiarelle da trattener i fanciulli, di quante Omero affollò l'altro poema dell'*Odissea* » (§ 786). Qui la polemica con il Gravina mi sembra esplicita e scoperta. Il Gravina aveva scritto nel *Ragionamento sopra l'Endimione* che i critici suoi contemporanei non comprendevano « la profondità della sapienza che si nasconde sotto quelle favolette, le quali han sembianza di trattenimenti femminili » (p. 49). La frase di Vico ha, dunque, il valore di tacita citazione. La conclusione è che i co-

stumi dei personaggi omerici «non possono essere che d'uomini per debolezza di menti quasi fanciulli, per robustezza di fantasia come di femmine, per bollore di passioni come di violentissimi giovani, onde hassene a niegar ad Omero ogni sapienza riposta» (§ 787).

Il Gravina, come abbiamo veduto,[23] faceva distinzione tra *Iliade* e *Odissea*, ma si fondava su una base puramente esteriore, oggettiva: la diversità di contenuto dei due poemi. Vico riprende quella distinzione, anzi ne fa il centro della sua «discoverta del vero Omero» e giunge a conclusioni che son quelle ancor oggi accettate dalla critica omerica più accorta. Dal qual luogo si dimostra con evidenza Omero dell'*Odissea* «essere stato altro da quello che fu autore dell'*Iliade*» (§ 789). Questa rigorosa distinzione Vico fonda su vari argomenti, tra cui uno che la filologia moderna ritiene fondamentale, lo stile. I Pisistratidi, egli afferma, fecero dividere e disporre i poemi d'Omero nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, «onde s'intenda quanto innanzi dovevan essere stati una confusa congerie di cose, quanto è infinita la differenza che si può osservar degli stili dell'uno e dell'altro poema omerico» (§ 853). Anzi, sempre a proposito di stile, Vico sottopone a una critica acuta e serrata il celebre passo del *περὶ ὕψους*: «Dionigi Longino, non potendo dissimulare la grande diversità degli stili de' due poemi, dice che Omero essendo giovine compose l'*Iliade* e vecchio poi l'*Odissea*; particolarità invero da sapersi di chi non si seppero le due cose più rilevanti nella storia, che sono prima il tempo e poi il luogo, delle quali ci ha lasciato al buio, ove ci narra del maggior lume di Grecia» (§ 866).[24]

La diversità di stile conduce Vico alla diversità degli autori dei due poemi, e questa alla diversità di provenienza dei due «Omeri». Si dimostra che quello fu dell'Oriente di Grecia verso settentrione, che cantò la guerra troiana fatta nel suo paese; e che questo fu dell'occidente di Grecia verso mezzodì, che cantò Ulisse, «ch'aveva in quelle parti il suo regno» (§ 881). Ma non si deve pensare che Vico duplichi così, per amor di tesi, la figura d'Omero. Omero, per lui, non è cosa salda, «non fu particolare uomo in natura», ma «un'idea ovvero un carattere eroico d'uomini greci, in quanto essi narravano, cantando, le loro storie» (§ 875). Omero si trova così ad essere «sper-

---

[23] Cfr. sopra, p. 109 sgg.

[24] Cfr. anche il § 868: «Ma forse Longino formò cotal congettura, perchè Omero spiega nell'*Iliade* la collera e l'orgoglio d'Achille, che sono proprietà di giovani, e nell'*Odissea* narra le doppiezze e le cautele d' Ulisse, che sono costumi di vecchi».

duto dentro la folla de' greci popoli» (§ 882). Questo è il concetto fondamentale della sezione seconda del libro terzo, che costituì la grande novità della seconda *Scienza nuova*. Il Gravina, morto nel 1718, non potè conoscere queste concezioni di Vico, e neppure potè leggere, di Vico, il *De constantia philologiae*, che uscì nel 1721, ove quelle concezioni sono chiaramente delineate sia pure ancora con qualche perplessità e reticenza.

Conchiudendo il suo giudizio su Omero, Vico critica ancora una volta un pensiero caro al Gravina: anche qui il nome non è espressamente ricordato ma si sotttintende facilmente. Il Gravina, come abbiamo veduto,[25] sia nel *Ragionamento sopra l'Endimione*, sia nella *Ragion poetica*, aveva risolutamente proclamato che i soli cui fu concesso di intendere la poesia d'Omero furono in ogni tempo i filosofi. Con altrettanta risolutezza Vico obietta «che i filosofi nelle favole omeriche non ritruovarono, ma ficcarono essi le loro filosofie; ma essa sapienza poetica (non, dunque, una riposta sapienza scientifica), con le sue favole, diede occasione a' filosofi di meditare le lor altissime verità e diede altresì le comodità di spiegarle» (§ 901). Peccato che le parole di Vico dovessero rimanere incomprese, di tanto esse superavano il mondo concettuale dei contemporanei. Il quale, per quanto riguarda la poesia omerica, si riflette benissimo nella valutazione del Gravina. Anche qui, e soprattutto qui, un accostamento del Gravina a Vico si rivela assolutamente arbitrario. Con ben altre doti Vico si accosta ai poemi d'Omero: capacità d'analisi, intimità con il testo, sensibilità stilistica, gusto della poesia «eroica». Vico è il vero iniziatore della critica omerica moderna.

Ritorniamo alla *Ragion poetica*. Di Omero si torna a parlare, com'è *a priori* prevedibile, nel capitolo che tratta di Virgilio. Il Gravina inizia con la consueta osservazione che Virgilio, nel suo poema, ha imitato sia l'*Iliade* che l'*Odissea*.[26] Ma non si accontenta di mantenersi così sulle generali e fa seguire un lungo elenco di «particolari» e di «luoghi interi» che dai poemi d'Omero furono trasportati nell' *Eneide*. Queste imitazioni il Gravina conosce e cita da Macrobio, e altre ne aggiungerebbe di suo se non glielo vietasse la brevità del discorso. La conoscenza di questi paralleli omerico-virgiliani notati da Ma-

[25] Cfr. sopra, pp. 97 e 103.

[26] Un'osservazione analoga il Gravina fa per la *Christias* del Vida, il quale «con ingegnoso intreccio di narrazione accompagnò il diletto e curiosità che nascer suole dalla imitazione di Omero, il di cui *ὕστερον πρότερον* egli seppe ingegnosamente trasferire nella *Vita di Cristo*» (p. 133).

crobio, accanto a quelli frequentemente istituiti da Servio nel suo commento, avevano fatto sorgere una questione spinosa, divenuta quasi di prammatica: la comparazione tra Virgilio e Omero. Anche il Gravina non può esimersi dal proporsela.

L'umanesimo italiano, in linea di massima, aveva proclamato la propria preferenza per Virgilio. Petrarca, che pure si struggeva nel desiderio di dissetarsi alle fonti della poesia omerica e, nell'attesa che Leonzio Pilato ultimasse la sua traduzione in prosa, abbracciava il suo esemplare d'Omero di cui non riusciva a intendere la lingua, Petrarca proclamava Virgilio l'ineguagliabile modello della poesia epica. Poliziano, che pure esaltò la gloria d'Omero nella sua *Ambra*, la quale parve al Gravina « degno specchio di Omero » (§ 135), d'altra parte tradusse i libri d'Omero in stile virgiliano e celebrò in altre due « silvae » la sublimità poetica di Virgilio, sia pure accomunandolo in una di esse, il *Rusticus*, al nome di Esiodo, poichè era destinata a servire di prelezione a un corso sulle *Opere* e le *Georgiche*. Una solitaria voce di dissenso, ma asperrima, aveva levata Lorenzo Valla, affermando che l'estratto dell'*Iliade* noto sotto il nome di Pindaro Tebano doveva esser considerato superiore al poema di Virgilio.

Nel Rinascimento, Vittorino da Feltre trovava che Omero era profondo come il mare, ma che Virgilio era da preferirsi per l'accuratezza della sua poesia. Un giudizio più diffuso, e apparentemente più profondo, esprimeva G. Vida nella sua *Poetica*. Omero doveva essere considerato il principe dei poeti greci, ma i Romani che avevano trasportato la poesia greca nel Lazio, avevano saputo far meglio. Soprattutto Virgilio, che pure si era mosso sulle orme di Omero, era riuscito a superarlo, componendo un poema che aveva, a paragone dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, pregi di decenza, di dignità, di serietà e soprattutto di una maggior aderenza alla verisimiglianza. Una decina d'anni dopo il Vida poeta doveva fare molto maggior conto di Omero di quanto ne avesse fatto come teorico di poesia.

Le idee del Vida erano divulgate in Francia, sia pure con temperamenti e con una certa autonomia di giudizio, dall'*Art poétique* di J. Pelettier du Mans. Il Pelettier ammira in Omero il più alto esempio di poesia e si astiene dal seguire certi biasimi che gli aveva rivolti il Vida, ma tuttavia riconosce che Virgilio seppe imitare il meglio della poesia omerica evitando sconvenevolezze e incongruenze, e afferma chiaramente che Virgilio, se fosse vissuto più a lungo, sarebbe riuscito a superare Omero così come aveva superato, nelle altre due opere, Esiodo e Teocrito. Un'ancor più decisa predilezione per Vir-

gilio palesa Ronsard nella seconda *Préface* (uscita postuma) al suo poema, dove aveva tuttavia seguìto il modello d'Omero. Ma chi pronunciò il giudizio più intransigente e partigiano fu Giulio Cesare Scaligero nella sua *Poetica* che uscì nel 1561. Lo Scaligero detesta Omero tanto quanto apprezza Virgilio. Da Virgilio trae gli esempi che confermano i suoi precetti e le sue teorie; ogni volta che istituisce un raffronto tra un passo di Omero e uno di Virgilio, a questo assegna la palma come a colui che seppe trasmutare in poesia materia grezza e non elaborata. A Omero egli muove i rimproveri più assurdi e impensati. Su tutto trova da ridire: sull'episodio di Ares e Afrodite, sulla figura di Achille, sulla morte di Ettore, sulla *Nekyia* e sul canto delle Sirene. L'espressione gli pare fiacca e puerile.

Ora, nella comparazione del Gravina, la pagina più interessante è proprio quella in cui egli respinge risolutamente le critiche rivolte a Omero dallo Scaligero. Non che da questa polemica tragga elementi positivi per approfondire la sua valutazione della poesia omerica, ma riconosce con molto buon senso che quello dello Scaligero è un giudizio passionale, riconosce e deride lo sproposito dello Scaligero che confuse il mitico Museo con l'autore dell'*Ero e Leandro* e ne trasse argomento per rimproverare a Omero di essersi appropriato di alcuni versi di quel poemetto (naturalmente le imitazioni omeriche) e di averli peggiorati, coglie infine nel segno quando ritiene che la critica dello Scaligero si fondi su schemi e pregiudizi di rettorica. Il Gravina, che non tralascia mai l'occasione per pungere lo Scaligero, non crede alla sensibilità artistica di lui, anzi si associa al giudizio che sul padre pronunciò lo stesso figlio dello Scaligero, Giuseppe, « che il padre nello esame di quei greci poeti non avea perfetto parlato » (p. 120).[27]

Nella parte positiva della sua comparazione, il Gravina muove direttamente dal *Giudizio* del suo Castelvetro, del quale riprende anche espressioni verbali. Castelvetro distingue due maniere di arte narrativa: una che si mantiene sulle generali, un'arte « universaleggiata », e un'altra che scende alle minuzie, un'arte « particolareggiata ». La prima arte può raggiungere magnificenza e splendore, ed evita gli errori, così come non si scorgono le manchevolezze in un pic-

[27] Il Gravina ebbe sempre una grande ammirazione per Giuseppe Scaligero. Nel *De conversione doctrinarum* (cito dall'edizione originaria degli *Opuscula*, Roma, 1696) pronuncia su di lui un giudizio entusiastico: « in unius Josephi Scaligeri magnum, uberrimum ac admirabile ingenium confluxit, quicquid post homines natos mandatum est literis etc. » (p. 155).

colo quadro, mentre in un grande affresco ogni perplessità o minimo fallo si tradisce. Omero è il rappresentante dell'arte « particolareggiata » e in essa mostrò quanto valesse. Virgilio è l'esponente di quella « universaleggiata » essendo egli consapevole che non sarebbe riuscito a raggiungere la sublimità poetica se avesse battuto la via percorsa da Omero. Questa impostazione si riflette esattamente, come abbiamo accennato, nel giudizio del Gravina. Il carattere di Virgilio è « per tutto grande e maestoso; e per poterlo sempre mantenere, si trattiene il poeta per lo più sul generale, sfuggendo a suo potere tutte le cose minute e particolari; alle quali Omero, che ha voluto mutar corde e variar tuono, è liberamente andato all'incontro » (p. 119). Ad ogni modo, quando dalla diversità delle caratteristiche si passa a una gradazione di valori, il giudizio del Gravina è risoluto e senza perplessità: Virgilio « nel poema eroico siccome riman vinto da Omero, così è ad ogn'altro superiore » (p. 120).

Altri elementi importanti per illustrare la comprensione che il Gravina ebbe di Omero, incontriamo nella seconda parte della *Ragion poetica,* non solo nei capitoli che trattano di Dante, dei quali faremo cenno più innanzi, ma soprattutto in quelli dedicati ai « romanzi », cioè a « quei poemi eroici che, per essere di varie fila tessuti, comunemente si appellano Romanzi » (p. 182). Abbiamo veduto a suo tempo, nella prima parte della *Ragion poetica,*[28] come il Gravina si dichiarasse nemico di un simile genere di letteratura e denunziasse in essi i corruttori del gusto. Qui la sua posizione è cambiata e il suo atteggiamento è nettamente favorevole. Non si parli di contraddizione: tra la prima e la seconda parte della *Ragion poetica* corrono, come abbiamo più volte avvertito, dodici anni di intervallo. Si deve dunque parlare, se mai, di una ripresa e di un approfondimento di problemi.

Anzi le pagine che il Gravina dedica ai « romanzi » sono tra le più felici e fresche della *Ragion poetica*, tanto da richiamare altre dello stesso tono del *Ragionamento sopra l'Endimione.* Innanzi tutto i « romanzi » non sono un genere letterario a sè, ma rientrano nella categoria generalissima dei poemi epici. Il Gravina si duole che i « romanzi » siano « in un genere distinto, senza ragione, collocati da quelli che più dalla differenza delle parole a capriccio inventate, che dalla conoscenza della cosa, tirano il lor sentimento. Imperocchè, se epico altro non significa se non che narrativo, perchè non sarà epico egual-

[28] Cfr. sopra, p. 104.

mente, anzi più, chi un volume di molte imprese grandi espone, che chi ne narra poche ridotte ad una principale? » (p. 182). Messi avanti questi presupposti, il Gravina polemizza con quel « precetto d'Aristotile, o dagli altri male inteso, o da lui confusamente spiegato, per cui si considera « narratore chi narra poche cose ridotte ad una, e non chi ne narra molte e principali » (p. 183). Probabilmente la grande ammirazione che ha per il Castelvetro trattiene qui il Gravina dall'aggiungere che proprio il Castelvetro aveva frainteso ancor peggio quel passo di Aristotile, sostenendo che l'arte non era imitazione di « una » azione, ma di « una » azione di « una » persona. L'errore, in cui era incorso anche Giraldi Cinthio, era stato denunciato da Paolo Beni. Ma qui il Gravina è tutto libertà di idee, tanto da soggiungere poche righe più sotto: « ma nè meno il romanzo dal poema so distinguere, se non che da una sola differenza esteriore ed accidentale, anzi puerile », cioè per una differenza puramente linguistica.

Era necessario illustrare questa disposizione del Gravina nei riguardi dei « romanzi » per intendere meglio il giudizio che egli dà dell'Ariosto. Giudizio schiettamente favorevole, quasi senza riserve. Anzi il Gravina non si perita, e per lui sarà stata la lode più grande, di porre l'Ariosto sullo stesso piano di Omero. « Siccome ad Omero, così all'Ariosto nulla di sublimità toglie ecc. » (p. 187). Quest'esaltazione non è nè nuova nè fittizia. Il Gravina aveva chiaramente espresso il suo convincimento in materia sin dal tempo del *Ragionamento sopra l'Endimione*: « Simile idea e felicità d'ingegno (come quella d'Omero), con profonda maturità di giudizio accoppiata, risorse nell'Ariosto » (p. 48). Ma questa analogia tra Omero e l'Ariosto è rivelata non tanto da queste affermazioni esplicite, quanto piuttosto da indizi impliciti. Chi legga con attenzione la prima pagina che il Gravina dedica alla valutazione dell'Ariosto, scoprirà che essa è esattamente ricalcata sulle pagine dedicate, nella prima parte della *Ragion poetica*, alla valutazione di Omero. Ritornano gli stessi motivi e spunti critici, persino le stesse espressioni.

Anche l'Ariosto seppe « meravigliosamente scolpire tutti gli umani affetti e costumi e vicende, sì pubbliche come private » (p. 186). Anch'egli seppe rappresentare virtù e vizi « sotto il color proprio e naturale ». Anch'egli disseminò nel suo poema « sentimenti di filosofia e teologia naturale ». Anche l'Ariosto (e qui il parallelismo con Omero si fa ancor più stretto e diffuso) seppe esprimere nel suo poema « tanto i grandi universalmente, quanto in qualche luogo i mediocri e i vili ». Anche l'Ariosto seppe adoperare nelle cose sublimi lo stile

sublime e nelle cose mediocri e umili lo stile corrispondente. Anzi si riflette in questo giudizio sull'Ariosto quell'individuazione dell'arte di Omero, cui, come abbiam veduto poc'anzi,[29] il Gravina era giunto nell'istituire il suo paragone con Virgilio. Come Omero è il poeta dell'arte « particolareggiata », così « l'Ariosto descrive minutamente le cose, dispiegandole a parte a parte, e discoprendole intere. Con che non solo nulla perde di grandezza, ma ne acquista maggiore di chi le descrive in generale » (p. 188).

Senonchè, per quanto questo parallelismo tra Omero e l'Ariosto possa apparire interessante e sottilmente architettato, non ci dobbiamo lasciare avvincere o distrarre da esso. La valutazione che il Gravina dà in queste pagine della poesia dell'Ariosto precede da quegli stessi aspetti negativi della sua poetica che abbiamo già rilevati trattando direttamente di Omero. Ancora una volta il Gravina si incammina per una critica che non ha respiro e neppure possibilità di comprensione. Per di più, istituendo questo parallelo tra Omero e l'Ariosto, il Gravina prende ancora una volta posizione in un ozioso dibattito che aveva impegnato tra il Cinque e Seicento gran parte dei letterati d'Italia, e il cui ambito è ben designato dal titolo di un'opera di Paolo Beni che ne costituisce come la « semenza » : *Comparazione di Torquato Tasso con Homero e Virgilio. Insieme con la difesa dell'Ariosto paragonato ad Homero.* L'opera del Beni uscì esattamente un secolo prima che fosse stampata la *Ragion poetica.* Il Gravina ci appare per questo riguardo avvinto al passato.

Per buona fortuna il giudizio che il Gravina esprime sull'Ariosto non si esaurisce in questo parallelo con Omero, ma lo supera di molto. Liberatosi dagli schemi, il Gravina procede a una vera e propria valutazione della poesia ariostea e, in sostanza, svuota così di ogni contenuto il parallelo donde aveva preso le mosse. Innanzi tutto, cosa che mai avrebbe osato fare per Omero, egli rileva alcuni elementi negativi dell'arte dell'Ariosto : l'interrompimento delle narrazioni, le scurrilità, l'esagerazioni troppo eccedenti, le digressioni oziose. Ma quando dagli aspetti negativi si passa ai positivi, la valutazione si fa ancora più penetrante, improntata a una sicura finezza di gusto. Il Gravina intuisce acutamente « quella grazia nativa » per cui l'Ariosto sa farsi perdonare dal lettore le sue negligenze, anzi sa fare in modo che neppure se ne accorga. Tutto ciò è « effetto d'una forza latente e spirito ascoso di feconda vena, che irriga di soavità i sensi

[29] Cfr. sopra, p. 117.

del lettore, mossi e rapiti da cagione a sè stesso ignota» (p. 190). Questa felicità d'ispirazione si traduce nelle espressioni del poeta e le impronta di sè: il Gravina lo intuisce, anche se formula il suo giudizio con grande candore critico: « Da questa ingenua e natural produzione dell'Ariosto scorrono anche spontaneamente le rime, le quali paiono nate in compagnia dello stesso pensiero e non dalla legge del metro collocate» (*ibidem*). Lasciamo stare l'« ingenuità » dell'Ariosto, ma son tutte espressioni felici: sorge ancora una volta il rimpianto che anche per Omero il Gravina non abbia saputo darci altrettanto. Anche il giudizio sul Tasso è molto equilibrato. Il Gravina lo difende dalle molte accuse che gli venivano mosse e lo giudica, in complesso, favorevolmente, pur non nascondendo che di fronte a quella poesia non si sente del tutto a suo agio.

Peccato che pagine cosí sobrie ed efficaci siano turbate dal più grande errore critico che il Gravina abbia mai commesso: la sopravvalutazione del Trissino. Egli aveva scritto nella prima lettera a madama Colbert che in materia di poesia « è egual difficoltà ottimamente giudicare che perfettamente comporre, e di essi è più facile mediocre autore che giusto estimator divenire» p. 39). Malgrado la sua cautela, questa volta non riuscì ad evitare l'errore. L'esaltazione del Trissino avviene con il solito sistema: l'accostamento a Omero. Trissino è il « novellatore in lingua nostra dell' omerica invenzione» (p. 190); l'*Italia liberata dai Goti* è « un ritratto dell'*Iliade*»; Trissino non è un pedissequo imitatore di Omero, ma « inventò quel che avrebbe Omero inventato, se il medesimo argomento ne' tempi del Trissino trattato avesse». Segue un lungo elenco di doti e di aspetti comuni ai due poeti. Il guaio è che questo parallelo spinge il Gravina a pronunciare su Omero un'altra trivialità che sin qui non avevamo udita: « Siccome Omero volle col suo poema l'arte militare dell'età sua insegnare, così il Trissino» (p. 191). Neppure gli altri poeti sono rispettati: nella pagina successiva il Trissino è giudicato, per certi rispetti, superiore a Dante, al Boiardo, all'Ariosto. È superfluo aggiungere che per questa via non si ricava nulla di criticamente positivo. Senonchè questa volta noi non ci dorremo che il parallelo con Omero non abbia consentito al Gravina di penetrare l'arte del Trissino: ci dorremo piuttosto che Omero sia stato abbassato a un tale livello. Ad ogni modo è chiaro che anche questo è un elemento di cui dobbiamo tener conto nel giudicare sino a che punto il Gravina sia riuscito a comprendere la poesia d'Omero.

Quattro anni dopo la stampa della *Ragion poetica,* nel 1712, cioè

nell'anno stesso in cui pubblicò la *Orationes novem,* il Gravina indirizzò due lettere al marchese Scipione Maffei. Nell'una, *Della divisione d'Arcadia,* egli dà ragione delle sue discussioni con il cenacolo letterario al quale apparteneva sin dalla sua fondazione. Dell'altra, *De disciplina poetarum* (tradotta e annotata dal suo scolaro G. B. Passeri), converrà che ci occupiamo brevemente perchè ci interessa da vicino.[30]

Il Gravina esordisce chiedendosi come mai i Greci coltivarono sin dai più antichi tempi la poesia, mentre i Romani soltanto tardi l'ebbero in onore.[31] A questa domanda risponde che i Greci dovettero poetare per necessità pratiche per ammansire la ferocia della loro natura; mentre i Romani, popoli civili, se ne occuparono solo per diletto. Questo stato di cose è attestato da Omero che reca frequenti esempi di libidine, di avarizia, di ferocia e non di virtù. Ma sarebbe stoltezza fargliene carico: egli cantò i Greci quali erano; i Greci non furono civilizzati se non dai Romani. Di qui nasce la differenza tra Omero e Virgilio: Omero cantò la leggerezza dei Greci, Virgilio la dignità consolare dei Romani. Tuttavia non per questo vien meno l'efficacia didattica di Omero, poichè la rappresentazione del male giova in quanto allontana da esso. Platone che voleva bandire la poesia era mosso da livore personale, non essendo egli riuscito, come intendeva di essere, eccellente poeta. La diversità dei soggetti trattati da Omero e Virgilio portò a una diversità di espressione. Virgilio infittì gli ornamenti e le sentenze che Omero aveva dispersi nei suoi poemi, e seguì, in questo modo, l'indole dei Romani che non chiedevano alla poesia alcuna istituzione pubblica o privata, ma solo il diletto.

Questo nuovo parallelo tra Omero e Virgilio, che provoca l'ammirazione del Finsler,[32] è freddo e banale: del resto tutto l'opuscolo è una delle cose più infelici del Gravina. Un elemento solo, se mai, presenta qualche interesse. Omero è presentato qui come il poeta di una nazione ancora barbara, dominata da sfrenate passioni e incapace di virtù. È evidente che ancora una volta siamo sulla linea della concezione di Vico. Cioè siamo ancora una volta nelle migliori condizioni per valutare quale enorme distanza separi tra loro i due autori. Del resto proprio questo opuscolo consentirebbe di istituire un altro in-

30 Cfr. *Nuova raccolta di opuscoli* cit., p. 38 sgg.

31 È chiaro l'influsso del primo e secondo capitolo del primo libro delle *Tusculanae.*

32 Cfr. G. Finsler, op. cit., p. 99 sg.

teressante raffronto tra Vico e Gravina, con le pagine in cui questi si propone il problema: «cur Graeci poesim ante solutam orationem arripuerint»: al quale problema il Gravina risponde che la poesia nacque dal desiderio dei dotti di differenziare il proprio linguaggio da quello del volgo.[33] Ma il raffronto con la trattazione corrispondente nel *De constantia philologiae* ci porterebbe troppo lontano dal nostro assunto.

Dobbiamo invece proporci un altro problema di ben più essenziale importanza: se davvero il Gravina avesse, come pare al Finsler, una piena intimità con i poemi d'Omero e quindi la sensibilità immediata e il gusto di quella poesia. Di citazioni dirette dal testo d'Omero non ve ne sono che due. Nel *Discorso sopra l'Endimione* (p. 78), affermando di non avere nessuna intenzione di attaccar briga a vuoto, il Gravina ricorda i due versi di Diomede quando fu ferito da Paride (*Iliade*, p. 15, 389 sg.). Nella *Ragion poetica* (p. 97), trattando della concezione che Omero ebbe di Giove, cita il passo della bilancia ove sono pesati i due fati di Ettore e Achille (*Iliade*, p. 22, 209 sgg.). Tolti quei due luoghi, non solo non vi sono altre citazioni dirette, ma neppure parafrasi di versi, se si eccettui a p. 56 della *Ragion poetica* per i versi che ricordano l'ambasceria di Menelao e Odisseo (*Iliade*, p. 3, 204 sgg.). Discutendo dei poemi d'Omero o parlando di lui per incidenza, il Gravina non ricorda mai un particolare, non cita espressioni caratteristiche, non si riferisce a un'affermazione singola. Egli non dà mai l'impressione di avere il testo presente, magari anche materialmente, con un'edizione in mano. Ancora una volta, per vedere che cosa sia intimità con il testo, si apra la *Scienza Nova*, tutta riboccante di citazioni e di riferimenti omerici, per noi, in questo caso, tanto più significativi in quanto il più delle volte errati, cioè fatti a memoria. Gravina non si compromette e si mantiene sulle generali.

Di lingua omerica il Gravina non tratta mai direttamente, ma solo per incidenza o per raffronto, in ogni caso solo nella seconda parte della *Ragion poetica*. Nel vecchio discorso *Delle antiche favole*, ov'era già contenuta, come abbiamo visto, tutta la valutazione di Omero, a lingua omerica non si faceva il minimo accenno. Per il Gravina Omero è il primo che abbia mostrato «l'uso discreto delle desi-

---

[33] Questa idea è contenuta in una pagina della *Ragion poetica*: «.... i saggi distingueano la dignità della persona e della dottrina loro dal favellar comune col metro poetico, il quale si riputava lingua arcana e sacrosanta» (p. 142).

nenze simili » (p. 145), donde poi ebbe origine la rima. Queste parole sono precedute da alcune altre che rivelano la natura del giudizio: « Omero, che di ogni bellezza è il fonte »: [34] dunque il Gravina intende rivolgere una lode al suo poeta e non fare un'osservazione linguistica.

Di molto maggior interesse è quanto scrive sul dialetto omerico in raffronto con il volgare di Dante. Omero si servì delle parole intese e adoperate da tutti i Greci: a quelle aggiunse espressioni tratte dai vari dialetti, principalmente dallo ionico, altre creò egli stesso, altre richiamò in vita da una lingua più antica di lui. Il giudizio è acutissimo e fondamentalmente esatto. Qui il Gravina intuisce i tre aspetti essenziali della lingua omerica: il carattere composito, o, come noi diciamo, artificiale di essa; il fondo prevalentemente ionico; gli arcaismi. Più tardi nel *De disciplina poetarum* (p. 107), aggiunse un nuovo elemento che riteneva d'avere trascurato: le parole dei barbari introdotte da Omero nei suoi poemi ed elevate così a dignità di lingua greca. Quanto è composito il dialetto d'Omero, altrettanto lo è il volgare di Dante, il quale (il Gravina segue qui la tesi del suo Castelvetro) mescolò « tutti gli idiomi d' Italia ».[35] Sempre nella *Ragion poetica,* poche pagine più innanzi il Gravina intuisce un altro aspetto caratteristico della lingua omerica, che essa improntò di sè la maggior parte della letteratura greca. Tutte le parole e formule « trasportate nel poema di Omero, abbracciate poi furono da' seguenti scrittori che tragedie, storie, scienze ed altre materie grandi si applicarono a scrivere in lingua natìa » (p. 167). Tutte queste osservazioni, anche se frammentarie e incidentali, sono indubbiamente di notevole valore. Ma esse mostrano anche che cosa soprattutto interessi il Gravina: le teorie linguistiche, i fatti generalissimi della lingua omerica. Quello che non s'incontra mai nel Gravina è la sensibilità viva per la lingua omerica come espressione poetica, il gusto del linguaggio di Omero.

---

[34] Cfr. *Ragion poetica,* p. 151.

[35] In un paragrafo espunto dalla redazione definitiva della *Scienza Nuova* (§ 1330), G. Vico respinge questa tesi e sostiene che Dante non raccolse « da tutti i popoli d' Italia i favellari per la sua *Commedia* » poichè essi « quando Dante gli usò dovevan esser anco celebrati in Firenze ». Per conto suo il Vico, in una lettera al De Angeli del 25 dicembre 1725 (ma uno spunto è anche in *Scienza Nuova,* § 817) istituisce un curioso parallelo tra i poemi di Omero e la *Commedia,* affermando che l'*Iliade* corrisponde all'*Inferno* e l'*Odissea* al *Purgatorio* e al *Paradiso.*

Un'osservazione sullo stile di Omero al Gravina occorre di farla ancora e solo in un raffronto con Dante. « Quindi avviene che Dante, simile ad Omero con la vivezza della rappresentazione, si è reso però dissimile con lo stile suo contorto, acuto e penetrante; quanto l'omerico è aperto, ondeggiante e spazioso » (p. 169). Giudizio ancora una volta molto acuto e essenzialmente preciso. Peccato che il Gravina stesso lo sciupi continuando, nello stesso periodo, che quello stile conveniva soprattutto a chi voleva cattivarsi l'applauso della plebe, che era arbitra, non meno degli ottimati, della fama e della lode poetica. Un giudizio analogo a quello or ora citato, anzi, per me, il giudizio più luminoso che il Gravina abbia espresso su Omero, si legge (parrebbe impossibile) nel capitolo dedicato al Trissino. Ivi il Gravina pone a raffronto il pedissequo imitatore che va ricercando con un bastoncino le orme del poeta e Omero che « mosso da proprio furore, corse con passo largo e spedito » (p. 192). Da questi due passi sembrerebbe di dover concludere che il Gravina avesse compreso e penetrato uno degli aspetti essenziali dello stile di Omero, il suo tono largo e fluente, vivacemente espressivo. Senonchè a renderci perplessi e non poco dubbiosi sulla profondità di quella comprensione interviene il raffronto stilistico che il Gravina istituisce tra Omero e Lucrezio. Doti di Lucrezio sarebbero la « facilità, grandezza, soavità e felicità somigliante a quella di Omero » (p. 115). È chiaro che il Gravina non ha inteso nulla dello stile di Lucrezio, e sorge il sospetto che egli si raffigurasse la « soavità » di Omero sul tipo di quella di Lucrezio. Sfugge interamente al Gravina l'aspetto sotto il quale, se mai, si poteva proporre un accostamento tra Lucrezio e Omero, quel che di aspro, di vigoroso, di primitivo che avvicina idealmente le due poesie.

Sulla struttura dei poemi di Omero il Gravina non sembra aver mai riflettuto. Solo una volta vi accenna fuggevolmente: « una impresa di proporzionato corpo che, diramandosi in molte azioni, par poi si riduca e raccolga in una, come più linee che ad un medesimo centro concorrono, ad imitazione della *Iliade* » (p. 183). Che è, al solito, un giudizio troppo generico e esterno, perchè si possa parlare di meditazione su un problema ben definito. Molte altre volte il Gravina tratta del « contenuto » dei due poemi, ma non si preoccupa di riflettere se e come il poeta abbia disposto il suo racconto e compaginato i suoi canti.

Ora che abbiamo vagliato analiticamente tutti gli elementi di valutazione, possiamo procedere a un giudizio complessivo della critica

omerica del Gravina. Innanzi tutto io negherei una piena intimità con il testo, derivante da una lunga e meditata consuetudine di letture. Il Gravina non ha abito analitico, gusto dei particolari, aderenza viva all' espressione del poeta. I giudizi del Gravina, anche se veri, sono, il più delle volte, generici e s'arrestano all'esteriorità dei problemi. Anche una effettiva comprensione, o sia pure intuizione, della poesia di Omero dev'essere negata al Gravina. Nelle due opere del quinquennio 1692-'96, pur avendo chiaramente conquistato una certa autonomia e novità di princípi estetici, il Gravina riflette nella valutazione d'Omero gli elementi più caduchi della sua poetica, principale tra questi l'intellettualismo. Poetica e critica omerica, nel Gravina, non procedono di pari passo, ma questa rimane piuttosto legata alle poetiche del Rinascimento. Dodici anni più tardi, nella seconda parte della *Ragion poetica,* il Gravina mostra, sia pure per accenni frammentari, una maggiore e più matura sensibilità per problemi di lingua e di stile omerici. Alcuni suoi giudizi sono veramente acuti; peccato che non si siano tramutati in princípi operanti di critica. Gli accenni del *De disciplina poetarum* sono praticamente trascurabili.

In una storia del gusto della poesia omerica, il Gravina merita il suo posto più per la sua fermissima ammirazione, quasi fede inconcussa nella sovranità poetica di Omero, che per un effettivo contributo di approfondimento critico. A me pare che il Gravina abbia dato egli stesso la formula che definisce il suo atteggiamento, in una paginetta sfuggita al Finsler. Nel *Regolamento degli studi di nobile e valorosa donna,* nel paragrafo che tratta di Omero, il Gravina afferma che Omero non è traducibile in nessuna lingua e che perciò non ci si può accostare alla sua poesia « senza la luce della greca lingua in cui nacque, e che sola ebbe voci proporzionate ai concetti immortali di quell'eccelso ingegno ». Son parole che basterebbero da sole a rendere meritata la stima di un uomo. Con gli ignoranti di lingua greca il Gravina è risoluto; piuttosto che formarsi un falso concetto della poesia omerica, si attengano ai giudizi degli intendenti e non leggano Omero, non lo profanino, ma se ne tengano lontani « come da cosa, per così dire, religiosa e sacra ».

Certamente il Gravina poneva sè stesso tra gli intendenti di Omero, tra i « savi ». Ma a me pare che non gli si rechi torto definendo il suo atteggiamento di fronte al poeta con la formula che egli adopra per gli indotti. Anche Gravina riguarda Omero come « cosa religiosa e sacra ». Atteggiamento fondamentalmente extracritico, ma di cui

gli si farà merito quando si ripensi che egli scrisse le sue prime pagine su Omero allorchè godeva ancora favore la *Poetica* dello Scaligero. Come si farà merito a lui, che fu essenzialmente un giurista, per il suo amore e culto non mai illanguidito per le letterature classiche. Egli che nel *De lingua latina* (il secondo degli *Opuscula*) aveva propugnato il severo apprendimento delle due lingue classiche, fu uno dei pochi del suo tempo che considerassero la letteratura greca e la latina come elementi essenziali di cultura, come veri e propri valori spirituali. Una delle sue opere di maggiore pregio, che meriterebbe ancor oggi di essere riletta e meditata, è il *De conversione doctrinarum* (il terzo degli *Opuscula*) ov'egli traccia un profilo di storia della cultura che è tutto un'esaltazione dell'Umanesimo, sentito come forza operante nella formazione dello spirito.

L'atteggiamento del Gravina di fronte ai classici è, dunque, più che di valutazione critica, di omaggio e di ammirazione. In questo senso il Gravina non è affatto un precursore di Vico e del romanticismo, ma, se mai, è sulla linea di Winckelmann e del neoclassicismo. Winckelmann [36] giudicava la *Ragion poetica* un libro che doveva essere tradotto in tutte le lingue e che doveva essere letto tante volte così da essere imparato a memoria. Invece il marchese Puoti non riusciva a far leggere per intero la *Ragion poetica* a un temperamento squisitamente romantico, a F. De Sanctis. Critici parziali entrambi, Winckelmann e De Sanctis. Gravina non fu un novatore, un esponente di idee precorritrici. Fu un uomo di larga cultura e di grande equilibrio spirituale. Sapeva nutrire un culto egualmente sicuro per Omero e per Cartesio. L'uno non escludeva l'altro; anzi, quando interpretava Omero, Gravina ci metteva un po' del suo spirito cartesiano.

† Walter Ferrari.

---

[36] Per la fortuna del Gravina cfr. B. Croce, *Problemi di estetica* cit., p. 363 sg.

ALL'AMICA INFEDELE.

(Da Tibullo, I, v).

Sì, fui ben aspro: dicevo che lungi da te non avrei
nulla sofferto: or vedi, non sono più quel prode!
Simile or sono a un palèo che rapido giri sul piano,
sotto la sferza d'agile fanciullo avvezzo al gioco.
Brucialo, sì, tormentalo il fiero ribelle, chè, dopo,
mai più con ciance perfide vanagloriarsi egli osi;
ma indulgi alfine, e ascoltami, per Venere nostra e le dolci
intime grazie, e i vincoli sacri al furtivo amore!
Oh, son colui che dicon pur t'abbia strappata a la morte,
coi voti, quando, esausta, al morbo soccombevi!
A te da torno io allora la stanza purgai con lo zolfo,
mentre sue arcane formule dicea la vecchia maga;
ed anche i sogni funesti respinsi dal tuo capezzale,
tre volte a l'are magiche spargendo il farro e il sale.
Io stesso, in tunica sciolta, velato di lino, innalzai,
nel notturno silenzio, nove miei voti a Trivia:
e tutti, ahimè, li ho adempiuti.... e un altro or si gode il tuo amore:
lieto i soavi premii dei voti miei si gode!
Oh, allor che tu risanavi, io folle, di contro al volere
del Nume avverso ed invido, molte gioie sognavo:
tornerò ai campi, e Deliuccia custode sarà dei ricolti
quando su l'aie torride si batteran le biade,
o colmerà i mastelli di grappoli biondi e di chiari
mosti spremuti in agile danza di scalzi piedi;
saprà contare l'armento, e in grembo a lei, vispo e loquace,
il piccoletto schiavo si avvezzerà a giocare;
e a che sian prospere l'uve, le messi e le gregge, al campestre
nume offrirà ella grappoli e belle spighe e vittime.

Provvederà ella a tutto: di tutto ella sia la padrona:
pago io sarò e felice d'esser più nulla in casa.
Verrà talora il mio caro Messalla, e Deliuccia per lui
coglierà dolci pomi dagli alberi più belli,
e gli userà cortesia, compresa di venerazione
per sì grand'uomo, e a mensa lo servirà graziosa.
Questo di te sognavo, e il sogno con Euro e con Noto
lungi svanì, d'Armenia ne le selve odorose!...
Oh quante volte ho cercato di spegner l'angoscia nel vino,
e amore ha vinto, e in lacrime s'è convertito il vino!
Ebbi altra donna, ma sempre l'immagine dell'adorata
a quell'ebbrezze Venere, fiaccandomi, opponeva.
Vergogna! Allor mi lasciava, giurando ch'io fossi stregato,
quell'altra, e d'arti orrende la mia Delia accusava.
Ah, non con magici versi m'incanti, o fanciulla soave,
ma con gli occhi e le morbide braccia e le chiome d'oro,
bella sì come Teti, allor ch'a l'emònio Pelèo
giunse, Nereide azzurra, su docile delfino.
Così m'hai preso, e fu male, chè venne, funesta al mio amore,
venne col ricco amante la perfida mezzana.
Possa costei cibarsi di crude carni, e con bocca
sanguinolenta bere tazze d'orrendo fiele;
e sempre attorno, da presso, l'incalzino larve spietate,
con tristi lagni, e l'upupa dai tetti il cor le agghiacci:
sì che famelica, errando, si nutra ella d'erbe raccolte
tra i sepolcri e di luridi ossi contesi ai lupi,
e corra, ignuda il ventre, rabbiosa, ululante, e dai trivii
delle città la segnano branchi d'oscene cagne.
Avverrà: un dio in me parla: poi ch'ogni fedele d'Amore
numi ha propizii, e Venere, offesa a torto, infuria.
Ma tu abbandona i consigli dell'empia, rapace mezzana:
oh non v'è amore, credi, che si alimenti d'oro!
E se il tuo amante è povero, sarà degli amanti il migliore:
pronto ai tuoi cenni, trepido, a te da presso ognora;
povero, ma buon compagno ne l'aspro affollato sentiero,
ti condurrà per mano, ti sgombrerà la via;
povero, avrà pur amici che v'offran rifugi ov'egli alacre
dai sandaletti liberi i tuoi rosei piedini....
Ahimè, che vano è il mio canto: non s'apre quell'uscio a parole:
non con le mani vuote bisognerà bussare.

Ma tu ch'or togli il mio bene, diffida di ciò ch'hai rubato:
rapida ognor si volge la ruota della sorte;
e non per nulla già alcuno si ferma più volte a quell'uscio,
e spia guardingo e assiduo, si avanza e torna indietro,
e finge poi d'andar oltre, e ancora ritorna, e soletto,
là, davanti alla porta, tossisce a più riprese.
Eh, l'amoruccio furtivo non so che ti serbi: a te bada
mentre in bell'acque placide navighi a piene vele!

GIUSEPPE LOMBARDO.

ATTI DELLA SOCIETÀ E CONFERENZE.

VERBALE DELL'ADUNANZA DEL 24 APRILE 1941-XIX.

Nell'adunanza del giorno 24 aprile 1941-XIX, il Presidente, l' Eccellenza Ettore Bignone, comunica che dalla regolare verifica annuale è resultato che il bilancio della Società è ora triplicato, con un attivo di oltre 12.000 lire.

Il Presidente inoltre comunica che il Ministero ha concesso una somma di lire 1000. Di questo egli ha ringraziato a nome del Consiglio direttivo. Egli aggiunge poi che sarà chiesto qualcosa l'anno venturo alla R. Accademia d' Italia.

Venendo ad altro argomento, il Presidente dà notizia che la Rivista della Società è ora quasi puntuale : il numero di marzo è già pronto, e così quello successivo per l'estate.

Si passa poi a discutere sul da fare, e, dopo un breve scambio di idee quanto alla sede e al genere delle conferenze che si dovranno tenere al più presto, si stabiliscono, per i mesi prossimi, le seguenti. La prima sarà tenuta il 18 aprile, sopra il tema *Un sacello cristiano in Antinoe*, dal Prof. Mario Salmi ; la seconda dal Prof. Ettore Bignone, sul tema *Il romanzo d'amore e di giovinezza di Catullo*. Altre due dai Professori G. Devoto e M. Norsa su temi da precisarsi.

CONFERENZE.

Conforme a quanto si era precedentemente stabilito, il prof. Mario Salmi, il giorno 18 aprile, ha tenuto la sua conferenza, sopra il tema : *Un sacello cristiano in Antinoe*, nell' aula di storia dell' arte della Regia Università.

L'autorità del nome di uno dei più insigni cultori e maestri della storia dell'arte e la novità dell'argomento, destarono il più grande interesse di un pubblico eletto, il quale ha seguìto con attenzione vivissima la molto dotta e assai bella conferenza, ricca di importanti risultati, ottimamente inquadrati, e illustrati da nuove, interessanti proiezioni.

Premesse alcune notizie storiche sulla città fondata da Adriano nel 130 alla destra del Nilo, dove già era sorto un centro faraonico che alcuni identificarono senza certezza con Besa, e dove oggi è il villaggio arabo di Cheikh Abadeh, a circa 300 chilometri dal Cairo, l' Oratore

ha accennato all'esplorazione del territorio di Antinoe compiuta dal Gayet (1896-1902) che diede luogo alla scoperta di sepolture romane e di una necropoli cristiana con bellissimi ritratti dei quali si conservano cospicui esempi nel Museo Guimet di Parigi e nel Museo Egizio Vaticano. Poi l' inglese Johnson effettuò sul luogo alcuni importanti trovamenti di papiri come quello degli *Idilli* di Teocrito. Infine il nostro Istituto dei Papiri, ricordando un consiglio del compianto Gerolamo Vitelli che fino dal 1903 aveva visitato il territorio di Antinoe, iniziò nel 1934-35 indagini che hanno condotto alla scoperta di papiri in prevalenza copti. Durante gli scavi della Missione fiorentina nel 1936 fu appunto rinvenuto nella zona collinosa di nord-est, nello squallore del deserto, ad oltre un chilometro dalla cinta di Antinoe, una cappelletta rettangolare di circa m. 2,40 × 3, della quale il Direttore della Missione Prof. Breccia ha già brevemente riferito in *Aegyptus*, (1938). Il Salmi, quale storico dell'arte, ebbe 'incarico di studiare il sacello e si recò ad Antinoe dove potè giungere a conclusioni assai notevoli circa l' importanza della scoperta, conclusioni che saranno documentate largamente in un volume sugli scavi fiorentini di Antinoe, in preparazione a cura di varî collaboratori.

Il sacello era unito ad una basilichetta cemeteriale e si ornava di due dipinti in uno dei quali è il Cristo fra due Angeli, nell'altro una defunta (Teodosia), accompagnata da due Santi : San Colluto « medicus antinoensis », cioè un santo locale reputatissimo per guarigioni miracolose, e una Santa Maria che l' Oratore tende a identificare con la Madonna. In seguito ad una sottile analisi di ordine iconografico e stilistico Mario Salmi è giunto a collocare i preziosi dipinti — ora in parte danneggiati dal bestiale vandalismo iconoclasta di un irresponsabile — ai primi del secolo VI, e, dopo averli confrontati con quanto rimane in Egitto in fatto di pittura cristiana (affreschi di El Bagaouat, di Bauit, di San Geremia a Saqqara ecc.), li ritiene di gran lunga superiori a tali complessi e prodotto di una grande civiltà mediterranea che con forme affini operava a Milano, a Roma, a Napoli e probabilmente a Tessalonica e a Costantinopoli dove questa civiltà figurativa andò distrutta o resta tuttora celata. I dipinti di Antinoe sono frutto di un ambiente colto e raffinato di formazione ellenistico-romana, e, a parte le inflessioni regionalistiche, prendono il loro posto in quell'arte cristiana che nella sua universalità di linguaggio viene a sostituire l'arte romana e resta « classica » più a lungo in Oriente (Siria, Palestina, Egitto) che in Occidente. Questo classicismo spiega, dice l'Oratore, perchè egli ha illustrato il sacello di Antinoe presso l' « Atene e Roma ». E soggiunge che la scoperta riapre una serie di problemi relativi alla funzione dell' Egitto, nella formazione di un nuovo stile cristiano ; i quali potrebbero essere lumeggiati da nuove scoperte, perchè la valle del Nilo, accanto alla fertilità delle oasi ha la tanto più preziosa fertilità del deserto che ci largisce, attraverso papiri e monumenti, doni incomparabili per la ricostruzione della poesia e dell'arte del mondo antico. E pertanto, poichè la Missione fiorentina aveva la ventura di compiere le sue indagini ad Antinoe, sembrò al Prof. Salmi che fosse opportuno riservare a Fi-

renze il vanto di esplorare sistematicamente la vecchia città e il suo territorio. Oggi, per pronta comprensione del Rettore, Senatore Serpieri, la nostra Università ha una sua casa costruita sul luogo degli scavi ai quali si è atteso, mediante un contributo del Ministero degli Esteri, sino al 24 maggio dello scorso anno, cioè sino alla vigilia della guerra, sotto la direzione del Dott. Adriani, direttore del Museo di Alessandria, e con l'assistenza continua del Dott. Donadoni della Missione fiorentina. Fra l' altro è tornato in luce un tempio egiziano di Ramessese II la cui esplorazione era stata appena iniziata dal Gayet, e altri promettenti avanzi si sono rinvenuti nella città di Adriano, sebbene le solenni rovine di Antinoe già magnificate dal Sicard (1717) e dal Jomard (1818), dalla metà circa del secolo scorso siano servite come materiale da costruzione, specie per gli zuccherifici di Rodah! Ma dove gli altri sono giunti per distruggere — continua il Professor Salmi — noi vogliamo edificare nel campo ideale degli studi; e sarà sempre possibile ricomporre la topografia di Antinoe, rintracciare qualche maggiore edificio con i resti della sua decorazione plastica, ricostruire la storia della sola città creata da Roma in Egitto. E conclude l' Oratore che mentre l' Istituto dei Papiri continua la tradizione del Vitelli attraverso la fedele collaboratrice di lui Prof. Norsa, e amplia le proprie iniziative scientifiche mediante la pubblicazione di Testi Demotici affidata al Prof. Botti e di Testi Copti sotto la direzione dell'Accademico Guidi, la Facoltà di Lettere auspica la scoperta di Antinoe, in una prossima ripresa delle indagini appena iniziate; ritenendo anche di degnamente onorare cosí Gerolamo Vitelli, non dimenticato maestro dello Studio fiorentino e promotore e animatore fervidissimo delle ricerche fiorentine in Egitto.

***

L'altra conferenza fu tenuta dall' Ecc. Prof. E. Bignone, sul tema: *Il Romanzo d'amore e di giovinezza di Catullo*, il giorno 6 maggio nell'aula della Storia dell'Arte della R. Università.

Anche questa volta, il nome del conferenziere, ormai circondato di tanta notorietà, e la suggestione dell'argomento, attirarono un uditorio distintissimo e numeroso. Di E. Bignone, come è nota ai cultori del pensiero antico la produzione scientifica poderosa, che ha voluto dire contributi e progressi importantissimi negli studi classici, così al pubblico è nota la sua singolare, squisitissima attitudine a interpretare e riprodurre con spirito moderno le opere dell'arte antica.

L'argomento era tale da sedurre, oltrechè di per sè stesso, anche per l'attesa che il Bignone ci avrebbe dato altri saggi ammirevoli della sua grande arte di traduttore. In realtà l'opera poetica di Catullo fu quanto mai finemente indagata e ricostruita nei suoi motivi ispiratori, e di essa furono dati dal Bignone splendidi saggi, convincentissimi, mediante vivide riproduzioni.

La conferenza è stata ripetuta il giorno 8 maggio a Bologna all' Istituto di Studi romani.

Secondo la dotta e fine conferenza del Bignone, il libro di versi di Catullo è il solo grande romanzo della letteratura latina. Romanzo di passione, di dolore, di amore, di giovinezza audace, di gioia di vita e di arte, scritto in rapide, intense poesie da un grande lirico che di ogni ora della sua vita dà una nota indimenticabile e che dall'attimo del presente vissuto con tutto l'ardore dell'anima sua giovanile, sa creare nell'arte l'eterno e l' infinito. La sua è una poesia che non sgorga mai dall' intelletto, ma dal cuore: tutto vi respira la passione e l'ardenza della vita. Tutto contribuì a fare di Catullo il più ardente poeta dell' *io* delle letterature classiche e della sua poesia un grido di passione e di genio che si eleva dalla più profonda anima romana e che pure è già così intimamente moderno. Il Bignone studia a questo proposito il periodo così tragico e così ricco di letteratura della vita romana a cui appartiene Catullo, i vari momenti e la storia poetica dell'amore suo per Lesbia, ciò che in questo amore e nella poesia di Catullo vi è di profondamente romano e nello stesso tempo di eterno e di moderno; illuminando il suo studio di arte e di vita con proprie fresche e vivide traduzioni delle più belle poesie di Catullo e dei poeti greci i cui motivi Catullo rinnovò con genio cosí personale.

Si recano qui alcune delle poesie tradotte.

Povero amore!

Sciagurato Catullo, cessa ormai
dalle follie; e ciò che, vedi, è morto,
persuaditi perduto sia per sempre.
Splendettero per te giorni divini,
quando all' invito suo tosto accorrevi,
di lei, di lei che amasti tu, Catullo,
quanto amata più mai sarà nessuna.
E che gioioso amore era il tuo amore.
Ciò che bramavi tu essa voleva
d' un solo cuore; sì davvero allora
splendettero per te giorni divini.
Ma ora non vuol più; e tu, Catullo,
pur tu, ostinato, sappi non volere!
Non inseguir chi fugge; non ti fare
infelice la vita; ma ostinata-
mente persisti, non piegarti mai!
Addio, addio: Catullo ormai perdura,
nè più ti cercherà, più mai, più mai;
nè più ti pregherà se il cuore tuo
all'amor suo è chiuso! Sì; ma tu,
se non ti pregherà, tu ti dorrai.
Cattiva, guai a te! Quale sarà
ormai la vita tua! Chi, dimmi, chi

ti cercherà? La grazia tua, chi mai
ammirerà? Chi mai potrai amare?
Di chi diranno che tu sia l'amata?
I baci tuoi, i cari morsi tuoi
a labbra amate, a chi a chi darai?
Ma, Catullo, tu, no, non ti piegare.

L'AMARO MESSAGGIO.

Furio ed Aurelio, pronti, con Catullo
compagni, a penetrarne l' India estrema,
ove l'orïentale onda si frange
lungisonante;
o negli Ircani e i molli Arabi e i Saci,
e i Parti fieri saettanti, e ai lidi
ove il Nilo con sette bocche l'onde
tinge del mare;
e l'ardue vette a valicar dell'Alpi,
per veder del gran Cesare i trofei,
il gallo Reno, e gli ultimi Brittanni,
del mondo estremi;
sì tutto questo, e quanto dei Celesti
sia volontà pronti con me ad osare,
annunzïate alla mia donna poche
parole amàre:
viva, ed i mille amanti suoi si goda,
che a sè in un solo abbraccio stretti avvince;
e nessuno ama e parimente a tutti
fiacca le reni:
nè, come un giorno, all'amor mio riguardi,
per sua colpa perito, come il fiore
che, del prato sul ciglio dall'aratro
tronco, s'abbatte.

L' ESTREMA PREGHIERA.

Se ricordare il bene altrui fatto dà qualche dolcezza,
all'animo che goda d'essere stato buono;
d'aver serbata leale la fede promessa, e spergiuro
non esser stato mai nel nome degli dèi;
molta gioia ti attende nei tardi tuoi anni, o Catullo,
da questo tormentoso ingrato amore tuo:
ogni parola buona, ogni bene che fare si possa
ad alcuno, l' hai detta, l' hai fatto tu, Catullo:
e tutto andò perduto, perduto pel cuore suo ingrato;
perchè dunque, Catullo, vuoi torturarti ancora?

Non esser forte perchè? Questo amore perchè non strapparti?
  Contro il voler del cielo perch'essere infelice?
Difficile è deporre un lungo amore d'un tratto;
  difficile, ma devi strappartelo dal cuore.
Questa è la sola salvezza; sì, devi vincere, devi!
  Devi vincere alfine; possa o non possa, devi.
O dèi, se pure è giusto che abbiate misericordia,
  se nel punto di morte salvaste alcuno mai;
la mia miseria guardate; e se io vissi con animo puro,
  questa peste strappatemi, questo mio male atroce,
che, come occulto torpore, serpendo per tutte le fibre,
  devastò il mio cuore; ne avvelenò ogni gioia.
Non chiedo ormai, non chiedo, che essa ricambii il mio amore,
  non chiedo — l' impossibile! — ch'essa mi sia fedele:
no no, guarire io voglio; strapparmi l'orribile male;
  dèi, per la mia pietà, fatemi questa grazia!

Ettore Bignone, *Direttore responsabile*
181-41 - Firenze - Tipografia E. Ariani, S. A., Via San Gallo, 33
15 Luglio 1941-XIX