Serie III - Anno X (XLIV della Raccolta) Ottobre-Dicembre 1942-XXI N. 4

ATENE E ROMA

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

Sede centrale: FIRENZE, Piazza S. Marco, 2

DIRETTORE: E. BIGNONE
Accademico d'Italia
Firenze — Piazza della Vittoria, 4

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

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

BIBLIOTECA DELL'UNIVERSITÀ LECCE
FONDO I. SANESI

SUI RAPPORTI TRA L'«HECYRA» DI TERENZIO E L'*EKYPA* DI APOLLODORO DI CARISTO.

Sul rapporto fra l'*Hecyra*[1] e il suo originale, il commento donatiano reca alcune osservazioni che assumono un'importanza particolare, perchè contribuiscono a farci pensare che proprio alcuni tra gli elementi più nuovi e artisticamente notevoli di questa commedia siano dovuti a Terenzio, piuttosto che al commediografo greco; quindi lo studio dell'*Hecyra*, meglio di quello delle altre sue opere, può forse illuminarci in qualche misura sulla difficile questione della personalità artistica del poeta latino.

Fra i cambiamenti che possiamo supporre operati da Terenzio in questa commedia particolarmente interessante è l'eliminazione del prologo narrativo, eliminazione con ogni probabilità terenziana.

Tutte le commedie di Terenzio mancano di un prologo narrativo, perchè egli, scrittore aristocratico e raffinato, non si cura di facilitare al pubblico la comprensione dell'intreccio, esponendo prima dell'inizio di esso, rapidamente, lo svolgimento dell'azione, ma preferisce che gli spettatori giungano alla conoscenza di tale svolgimento naturalmente, nel corso della commedia. Per questo egli elimina i prologhi narrativi, che certamente esistevano per lo meno in alcune delle commedie da lui imitate. Infatti, siccome cinque delle commedie terenziane — fra cui l'*Hecyra* — contengono un' *ἀναγνώρισις* e non abbiamo, in quanto ci resta della palliata e della *νέα* all'infuori delle commedie di Terenzio appunto, alcun esempio di commedie con *ἀναγνώρισις*

[1] Per il problema dell'originalità di Terenzio, e dell'*Hecyra* in ispecie, vedi i paragrafi sull'*Hecyra* e quello su *Terenzio e i suoi modelli greci*, nella *Storia della Letteratura latina* di Ettore Bignone, vol. I, p. 473 sgg.

mancanti del prologo narrativo,[2] non è certo da pensare che facessero eccezione alla regola tutte e cinque le commedie greche, che Terenzio imitò. Inoltre vi sono alcuni elementi particolari di tutte le commedie, che ci fanno ogni volta pensare che negli originali di ciascuna di esse un prologo narrativo esistesse, e che esso poi sia stato eliminato da Terenzio.

Le ragioni per cui si suppone che l' *Ἑκυρά* avesse un prologo narrativo, sono esposte dallo Schadewaldt, nell'articolo citato. Le riporterò brevemente, perchè spero di poter aggiungere ad esse una conferma.

Lo Schadewaldt dopo aver detto, come ho già accennato, che non ci resta alcun esempio di commedia antica con riconoscimento in cui non vi sia un prologo narrativo, dimostra che negli *Ἐπιτρέποντες* di Menandro un prologo di tal genere doveva certamente esistere,[3] e che quindi è a maggior ragione da pensare che un tale prologo abbia conservato Apollodoro nella sua imitazione degli *Ἐπιτρέποντες*, cioè nell' *Ἑκυρά*. E a conferma di ciò egli mette in luce un passo dell' *Hecyra* che si vede chiaramente essere stato introdotto per informare il pubblico di fatti che invece sarebbero stati esposti nel prologo narrativo, se esso fosse esistito.[4]

Esso è costituito dai vv. 572-574, appartenenti al monologo di Mirrina, la madre di Filumena.

Fidippo, il marito di Mirrina, ha scoperta la nascita del bambino di Filumena; rimprovera perciò la moglie per aver tenuta nascosta questa nascita e le comanda di allevare il bambino (contro quanto era stato pattuito tra Mirrina e Panfilo).

---

[2] Cfr. perciò l'articolo dello Schadewaldt, *Bemerkungen zur Hecyra des Terenz*, in *Hermes*, v. 66, 1931, p. 1 sgg., che reca molte fini osservazioni di particolare importanza sull' *Hecyra* in genere, e sul rapporto col suo originale in particolare.

[3] Di tale opinione sono anche Wilamowitz (*Das Schiedsgericht*; introduzione) e il Koerte (prefazione all'edizione di Menandro).

[4] Lo Schadewaldt pensa veramente che possa essere stato amplificato, a causa della mancanza del prologo narrativo, anche il racconto di Parmenone, nel primo atto. Che questo racconto dello schiavo abbia la funzione di esporre al pubblico i precedenti dell'azione è chiarissimo; ma esso poteva benissimo esistere anche contemporaneamente al prologo narrativo così come è; e se non è impossibile che esso sia stato ampliato da Terenzio, non vi è alcuna prova che confermi, con qualche sicurezza, questa ipotesi, come del resto riconosce lo Schadewaldt stesso. Non possiamo quindi assolutamente fondarci su questo argomento per dimostrare che il prologo dell' *Hecyra* è stato eliminato da Terenzio e non da Apollodoro.

La povera donna, rimasta sola in scena, si lamenta della sua triste situazione :

Nullam pol credo mulierem me miseriorem vivere :
nam ut hic laturus hoc sit, si ipsam rem ut siet resciverit,
non edepol clam me est, quom hoc quod leviust tam animo irato tulit,
nec qua via sententia eiu' possit mutari scio.
Hoc me unum ex plurumis miseriis relicuom fuerat malum,
si puerum ut tollam cogit, quoius nos qui sit nescimus pater.
Nam quom compressast gnata, forma in tenebris nosci non quitast
neque detractum ei tum quicquamst, qui post possit nosci qui siet ;
ipse eripuit vi, in digito quem habuit, virgini abiens anulum.
Simul vereor Pamphilum, ne orata nostra nequeat diutius
celare, quom sciet alienum puerum tolli pro suo.[5]

Come ha visto giustamente lo Schadewaldt, i vv. 572-574, con il loro calmo tono narrativo, interrompono il concitato sfogo della donna ; e sono francamente una stonatura nell' insieme del monologo.

D'altra parte la loro presenza qui è necessaria. Bisogna infatti che il pubblico venga a sapere dell'anello, cioè del mezzo di riconoscimento che servirà a Bacchide per dimostrare che proprio Filumena è la donna a cui Panfilo fece violenza una volta per la strada, ubbriaco. E questo particolare dell'anello non poteva rivelarlo che Mirrina, e non poteva rivelarlo che qui, perchè questo è l'unico luogo in cui essa appare sola sulla scena. Ora, se fosse invece esistito nella commedia un prologo narrativo, questo particolare sarebbe stato molto probabilmente esposto in esso ; quindi bisogna senz' altro pensare che la presenza di questi versi sia dovuta alla mancanza di un tale prologo.

Questa l' ipotesi dello Schadewaldt, ipotesi verosimilissima, che è approvata nelle sue linee generali anche dallo Jachmann.[6] Però con essa non si è dimostrato che i versi in questione siano stati introdotti da Terenzio, e che quindi sia stato Terenzio ad eliminare il prologo narrativo.

In fondo, se noi non sapessimo appunto che l'eliminazione del prologo narrativo è operata generalmente dal poeta latino, pur riconoscendo che i versi in questione sono introdotti in conseguenza della

---

[5] *Hecyra*, vv. 566-576.

[6] Veramente lo Jachmann, alla voce *Terentius*, in *Pauly-Wissowa R. E.*, col. 598 sgg., dice che non è probabile che il particolare dell'anello si trovasse nel prologo, ma ammette che in ogni modo i versi citati siano introdotti in conseguenza della mancanza di esso.

mancanza del prologo, non avremmo ragione di pensare che esso non possa essere stato abolito dall'autore dell' *Ἑκυρά* e che quindi i tre versi non siano dovuti a lui.

Insomma il monologo di Mirrina non avrebbe alcun valore per dimostrare che l'eliminazione del prologo è dovuta a Terenzio, se noi non ci fossimo formati già in precedenza quest' idea. Quindi è un elemento che di per se stesso prova ben poco o nulla. Si ritengono infatti terenziani questi versi perchè dovuti alla mancanza del prologo, e, ammesso che essi siano terenziani, si vuol dimostrare, per mezzo loro, che tale mancanza è dovuta a Terenzio.

Molto più importante sarebbe per noi se potessimo provare, o almeno ritenere con probabilità, che questi versi, o altri dovuti come questi all'eliminazione del prologo narrativo, si trovino in un luogo che, per altre ragioni, sia da supporsi terenziano.

Ora questa dimostrazione mi sembra possibile. Il passo più interessante del commento donatiano all' *Hecyra*, più interessante per l' importanza del cambiamento che esso indica, è forse quello che si riferisce al v. 825, in cui Donato annota : « *Brevitati consuluit Terentius, nam in Graeca haec aguntur, non narrantur* ». Purtroppo questo commento, piuttosto oscuro, è stato interpretato in maniera molto diversa e in genere poco soddisfacente. Per chiarezza sarà opportuno riportare interamente il luogo a cui esso si riferisce.

Nei vv. 816-840 Bacchide narra in un monologo che Mirrina ha riconosciuto come appartenente a sua figlia Filumena l'anello che Panfilo le ha donato, una notte in cui venne da lei ubbriaco e anelante.

Quantam obtuli adventu meo laetitiam Pamphilo hodie !
quot commodas res attuli ! quot autem ademi curas !
gnatum ei restituo, qui paene harunc ipsiusque opera periit ;
uxorem, quam nunquam est ratus posthac se habiturum, reddo ;
qua re suspectu' suo patri et Phidippo fuit, exsolvi.
Hic adeo his rebus anulus fuit initium inveniundis.
Nam memini abhinc mensis decem fere ad me nocte prima
confugere anhelantem domum sine comite, vini plenum,
cum hoc anulo : extimui illico : « mi Pamphile » inquam « amabo,
quid exanimatu's obsecro ? aut unde anulum istum nactu's ?
dic mi ». Ille alias res agere se simulare. Postquam id video,
nescioquid suspicarier mage coepi, instare ut dicat.
Homo se fatetur vi in via nescioquam compressisse
dicitque sese illi anulum, dum luctat, detraxisse.
Eum haec cognovit Myrrina in digito modo me habente
Rogat unde sit, narro omnia haec : indest cognitio facta,

Philumenam compressam esse ab eo et filium inde hunc natum.
Haec tot propter me gaudia illi contigisse laetor :
etsi hoc meretrices aliae nolunt : neque enim est in rem nostram
ut quisquam amator nuptiis laetetur. Verum ecastor
nunquam animum quaesti gratia ad malas adducam partis.
Ego dum illo licitumst usa sum benigno et lepido et comi.
Incommode mihi nuptiis evenit, factum fateor ;
at pol me fecisse arbitror, ne id merito mi eveniret.
Multa ex quo fuerint commoda, eius incommoda aequomst ferre.

Prima di tutto è da osservare che il commento non può assolutamente riferirsi al v. 825, e che esso quindi va spostato di qualche verso, o prima o dopo.

Lo Stavenhagen,[7] senza preoccuparsi neppure di cercare di stabilire a che verso precisamente le parole del commento donatiano si riferiscano, e senza veder bene quale sia il loro vero significato, dice che nella commedia greca, invece del monologo di Bacchide, ci doveva essere un racconto del riconoscimento dell'anello, fatto da Panfilo. Ma, si può obbiettare, questo racconto non sarebbe un'*actio* come appare invece doveva esservi — secondo quanto dice esplicitamente Donato — nella commedia greca, e quindi l' ipotesi dello Stavenhagen, siccome è in contrasto proprio col commento donatiano che cerca di spiegare, non può assolutamente accettarsi.

Più verosimili sembrano le ipotesi del Leo [8] e del Nencini.[9] Il Nencini pensa che lo scolio vada riferito al v. 831 (Mirrina : « *rogat unde sit* ; *narro omnia haec* ; *indest cognitio facta* ») [10] ; cioè questa seconda parte del monologo di Bacchide si sarebbe svolta nella commedia greca in forma di dialogo fra Bacchide e Mirrina. Naturalmente la spiegazione fra le due donne doveva aversi prima che Bacchide mandasse Parmenone a cercare Panfilo per comunicargli la sua scoperta ; perciò il dialogo doveva avvenire una scena e mezzo prima del monologo dell'*Hecyra*, cioè subito dopo il dialogo fra Bacchide, Fidippo e Lachete ; quindi fra la seconda e la terza scena del quinto atto.

Lo svolgimento di tutto quest'atto, secondo l' ipotesi del Nen-

---

[7] Nell'articolo : *Menanders « Epitrepontes » und Apollodors « Hecyra »*, in *Hermes*, v. 45, 1910, p. 564 sgg.

[8] Leo, *Geschichte der roemischen Literatur*, v. I, p. 241.

[9] Nencini, *De Terentio eiusque fontibus*, p. 60 sgg.

[10] Il Nencini osserva anche che dovremmo meravigliarci se Donato, « *qui nunquam si quid breviter celeriterque dictum refert omittat adnotare* » avesse passato sotto silenzio il v. 831 (op. cit., p. 62).

cini, sarebbe stato nel complesso nell' *Ἐκυρά* un po' diverso che nell' *Hecyra*.

Nell' *Hecyra* infatti, Bacchide, dopo aver parlato con Lachete e Fidippo, entra in casa per persuadere Filumena e la madre di lei, Mirrina, che non vi è più nulla fra lei e Panfilo. Intanto arriva Parmenone; dopo pochi versi di lui esce Bacchide e manda Parmenone a chiamare Panfilo. Rimasta sola Bacchide dice in un monologo come ha scoperto che il bambino di Filumena è figlio di Panfilo.

Invece nella commedia greca, Bacchide, dopo il colloquio con i due vecchi, sarebbe rimasta un po' sulla scena; intanto Mirrina sarebbe uscita di casa e il riconoscimento si sarebbe svolto sulla scena.

Questa ipotesi del Nencini è nel complesso molto verosimile; quello però che ci rende un po' esitanti ad accettarla è che, presupponendo che il riconoscimento dell'anello doveva avvenire fra la seconda e la terza scena del quinto atto, si ammetterebbe un cambiamento prima della terza scena, di cui Donato non ci dà notizia.[11] Ma volendo accettare lo scolio di Donato — che non mi sembra possa esser messo in dubbio, per la sua grande chiarezza — non vi è modo, credo, di evitare questa difficoltà.[12] Il Leo accenna semplicemente a una sua soluzione senza specificare come egli crede si svolgesse questa parte nella commedia greca.

La sua soluzione è però molto simile a quella del Nencini, solamente egli crede che lo scolio donatiano: « *Brevitati consuluit Terentius, nam haec in graeca aguntur non narrantur* » debba riferirsi non al v. 831, come pensa il Nencini, ma al v. 816, cioè al principio del monologo. Per il resto si può pensare, anche secondo la sua soluzione, ad uno svolgimento di queste scene, simile a quello proposto dal Nencini.

Nè il Leo nè il Nencini spiegano però un altro commento donatiano che esiste in questo luogo e che è di significato oscuro.

Al v. 816 Donato annota: « *reliqua pars argumenti per monodiam narratur* ».

Una soluzione a questo commento, a prima vista inspiegabile, credo si possa trovare, se esaminiamo il contenuto del monologo di Bacchide, cosa che nè il Leo nè il Nencini hanno fatto.

---

[11] Questa difficoltà è rilevata dallo Jachmann nell'articolo citato.

[12] Infatti anche la soluzione dello Stavenhagen, che del resto come abbiamo visto non è accettabile per ragioni ben più gravi, se non presuppone questo spostamento, deve ammettere dei cambiamenti forse più importanti, tanto che lo stesso Stavenhagen afferma che Terenzio ha modificato tutto il quinto atto.

Il Leo si limita infatti a dire che nell'originale al posto di tutto questo monologo vi era un dialogo, senza specificare quanto di ciò che ora si trova nel monologo potesse essere anche nel dialogo, e quanto invece debba essere stato aggiunto da Terenzio.

Quanto al Nencini (che come abbiamo visto crede che tutta la prima parte del monologo non potesse essere espressa nel dialogo fra Bacchide e Mirrina, perchè secondo lui questo conteneva solo quanto vi è dal v. 831 in poi), egli non dice nulla di questi primi versi, ma da qualche accenno sembra che egli pensi che esistessero proprio come monologo nell'originale.

Invece il monologo presenta delle caratteristiche interessanti. Infatti per esso possiamo ripetere quanto è stato osservato per il monologo di Mirrina.

I primi versi (816 sgg.) sono pieni di gioiosa eccitazione:

Quantam obtuli adventu meo laetitiam Pamphilo hodie!
quot commodas res attuli! quot autem ademi curas!
gnatum ei restituo, qui paene harunc ipsiusque opera periit;
uxorem, quam numquam est ratus posthac se habiturum, reddo;
qua re suspectu' suo patri et Phidippo fuit, exsolvi;

sono versi che si immaginano benissimo detti da Bacchide ancora sotto l'impressione della scoperta fatta.

I versi che seguono sono invece di un piano stile narrativo che non concorda davvero col resto, e fanno subito pensare che siano un'aggiunta fatta per raccontare come l'anello appartenente a Filumena sia stato donato da Panfilo a Bacchide: in altre parole io credo che essi siano un'aggiunta fatta per esporre delle notizie che se fosse esistito un prologo narrativo si sarebbero trovate in esso.

A questo punto infatti un accenno ad un antefatto è molto opportuno. Dal monologo di Mirrina il pubblico ha saputo che uno sconosciuto ha violato Filumena, rubandole un anello e non altro.

È vero che, conoscendo l'usuale svolgimento delle commedie della *νέα*, fin dal primo momento si poteva pensare che lo sconosciuto non fosse altro che Panfilo; ma in fondo fino ad ora di Panfilo come autore della violenza non si è parlato, e bisogna pensare che il pubblico romano non era eccessivamente raffinato e non abituato alle esposizioni che si svolgevano durante la narrazione. A un pubblico simile i tre versi del monologo di Mirrina potevano benissimo essere sfuggiti; o almeno potevano non aver avuto per esso rilievo sufficiente da poter essere subito ricollegati con un breve accenno all'anello. Per ricordare dunque

questi particolari dell'antefatto, che molto probabilmente nella commedia greca venivano esposti nel prologo narrativo, devono essere stati aggiunti da Terenzio i primi versi del monologo di Bacchide.

E lo scolio donatiano citato sopra (*reliqua pars argumenti per monodiam narratur*), il cui significato è sembrato sempre oscuro, può, da quanto si è visto sopra, avere una interpretazione assai probabile. Infatti è molto facile che Donato abbia inteso dire che nel monologo Bacchide espone una parte dell'argomento, cioè di quello che era narrato nel prologo cosiddetto « *argumentativus* ».[13]

Però un accenno al modo con cui Bacchide è venuta in possesso dell'anello di Filumena, se poteva benissimo mancare nel monologo che abbiamo nell' *Hecyra*, doveva esservi nella scena di riconoscimento che si aveva nell' *Ἑκυρά* (e credo che una prova di questo sia costituita dal v. 831, in cui Bacchide, dopo aver appunto narrato il fatto, dice « *narro omnia haec* ») ; ma in una scena un po' concitata, quale doveva essere questa, la narrazione non poteva davvero farsi così particolareggiatamente. Allora forse si può anche comprendere perchè Donato abbia collocato il suo scolio più volte citato (*Brevitati consuluit Terentius, nam in Graeca haec aguntur*) al v. 825 a cui non può assolutamente riferirsi. Siccome in questo monologo più che di un'aggiunta o di una sostituzione vere e proprie si tratta di rimaneggiamento, di un ampliamento da parte di Terenzio, Donato può non aver distinto bene che cosa precisamente di terenziano vi fosse in questa scena e aver quindi posto un po' a caso il suo commento, che del resto non è, come abbiamo visto, assolutamente esatto nè al v. 816 nè al v. 831, perchè nel primo caso comprende alcune parti che nell' *Hecyra* non erano recitate (cioè i primissimi versi del monologo) e nel secondo ne esclude altre che invece dovevano trovarvisi (cioè le notizie riguardanti l'anello). Questa non è che un' ipotesi, perchè possiamo sempre ammettere che nel testo di Donato il commento sia stato spostato da un verso ad un altro senza una ragione particolare come altre volte avviene ; però è un' ipotesi che mi sembra verosimile ed anche probabile.

In ogni modo quel che è interessante è il poter affermare, con grandissima probabilità, come difatti possiamo, che il prologo narrativo nell' *Ἑκυρά* doveva esistere ed è stato eliminato nell' *Hecyra* da Terenzio. Infatti la mancanza del prologo narrativo ha in questa commedia

---

[13] Cfr. Evanzio, che in *Excerpta de comoedia*, VII, 2 (Wessner, p. 27), facendo una divisione delle varie specie di prologo, dice : *δραματικός argumentativus, exponens fabulae argumentum.*

una notevolissima importanza artistica, perchè contribuisce in gran parte alla formazione di quella particolare tonalità di tristezza che costituisce la caratteristica più importante dell'*Hecyra*, quella cioè che la distingue nettamente dalla grande maggioranza delle commedie antiche.

Ma lo studio del citato passo dell' *Hecyra* può fornirci altri elementi di giudizio non meno interessanti, per quanto riguarda la personalità artistica di Terenzio.

Come fu rilevato, con molta finezza, da Benedetto Croce,[14] il monologo di Bacchide ci mostra chiaramente un aspetto della figura di lei, aspetto meno nobile e raffinato, ma umanissimo e colto e tratteggiato con finezza da vero artista, cioè la sua compiacenza di sè, il suo bisogno di ammirarsi.

Ebbene, se noi esaminiamo i versi in questione, vediamo chiaramente che questo aspetto della figura di Bacchide doveva avere molto minor rilievo nella commedia greca in cui al posto del monologo vi era il dialogo.

Tanto al principio che alla fine di questa scena, vi è una piccola autoesaltazione di Bacchide. Ora di queste due autoesaltazioni, la prima, molto meno importante, è dovuta soprattutto all'eccitamento della sua scoperta :

> Quantam obtuli adventu meo laetitiam Pamphilo hodie !
> quot commodas res attuli ! quot autem ademi curas !
> gnatum ei restituo, paene qui harunc ipsiusque opera periit ;
> uxorem quam nunquam est ratus posthac se habiturum reddo,
> qua re suspectu' suo patri fuit et Phidippo exsolvi [15]

e poteva magari trovarsi anche nell'originale greco. Ben più evidente e interessante è invece la seconda :

> haec tot propter me gaudia illi contigisse laetor :
> etsi hoc meretrices aliae nolunt : neque enim est in rem nostram,
> ut quisquam amator nuptiis laetetur. Verum ecastor
> nunquam animum quaesti gratia ad malam adducam partis.
> Ego dum illo licitumst usa sum benigno et lepido et comi.
> Incommode mihi nuptiis evenit, factum fateor ;
> at pol me fecisse arbitror ne id merito me eveniret :
> multa e quo fuerint commoda, eius incommoda aequomst ferre.[16]

---

[14] Nel suo articolo : *Intorno alle commedie di Terenzio*, in *La Critica*, 1936, p. 101 sgg.

[15] *Hecyra*, vv. 816-820.

[16] *Hecyra*, vv. 831-840.

Ora queste parole potevano trovarsi — anzi, direi, dovevano trovarsi — anche nell'originale greco, ma non potevano avere lo stesso valore che hanno nell' *Hecyra*. Infatti in un dialogo tra Bacchide e Mirrina, tra l'antica amante di Panfilo e la madre di lui, esse sarebbero necessarie. In tal caso — che è il caso dell' *Ἑκυρά* — sarebbe naturale che Bacchide cercasse di spiegare quali siano state le sue relazioni con Panfilo, e di far veder alla madre di lui, che di queste relazioni si era preoccupata,[17] come in esse non vi sia stato nulla di illecito, dopo il matrimonio del giovane.

Così sarebbe naturale che ella dicesse a Mirrina quella che in fondo è una piccola bugia, cioè che Panfilo l' ha frequentata solo fino a che non si è sposato, mentre dal racconto di Parmenone si sa che, anche dopo il matrimonio, Panfilo ha continuato ad andare tutti i giorni da lei. Invece, nel monologo, questa affermazione non solo non è necessaria ; ma anzi fa sì che la contradizione fra ciò che dice Bacchide e il racconto di Parmenone — contradizione che in un dialogo sarebbe stata comprensibilissima — appaia qui strana e, per chi giudichi con quell'assoluto e eccessivo rigore logico, con cui, a torto, si considerano spesso le commedie di Terenzio, assolutamente inspiegabile. Ma la piccola bugia[18] di Bacchide detta a se stessa ha un valore ben diverso di quello che avrebbe se fosse detta a un'altra persona. Infatti qui la figura di Bacchide è rappresentata con una leggerissima punta di ironia ; in fondo ella si dimentica di aver lasciato Panfilo, non per sua volontà, ma perchè Panfilo ha voluto rompere i suoi rapporti con lei, e, facendo di necessità virtù, si vanta di fronte a se stessa di una cosa di cui non ha alcun merito. Del resto a parte anche questa piccola inesattezza, tutto il monologo di Bacchide non avrebbe davvero il valore che ha, se ciò che la donna dice in esso fosse invece esposto in un dialogo.

Possiamo dunque dire che, essendo dovuto a Terenzio il monologo di Bacchide, è dovuto a lei questo particolare ed umanissimo aspetto del carattere della donna, una delle figure più fini di tutto il teatro terenziano.

Ma neppure questa sfumatura che il monologo suddetto aggiunge

---

[17] *Hecyra*, atto IV, scena 1ª, vv. 537-545.

[18] Del resto, secondo l'interpretazione dello Schadewaldt, non si tratta di una bugia vera e propria, perchè Panfilo sarebbe andato sì da Bacchide, ma dopo il matrimonio del giovane nelle loro relazioni non vi sarebbe stato più nulla di illecito. Però la distinzione, siccome non elimina del tutto l'incongruenza fra i due luoghi, non cambia sostanzialmente il significato del monologo.

al carattere di Bacchide sembra la conseguenza più importante della sostituzione del monologo al dialogo che in questo luogo vi era nell'originale della commedia, perchè più interessante è il fatto che questa sostituzione ha contribuito a mantenere il finale dell' *Hecyra* così raccolto, cosa che permette che non sia interrotta bruscamente nel finale della commedia quella tonalità di malinconia che ha regnato su tutta l'opera.[19]

Infatti se il riconoscimento invece di essere narrato da Bacchide fosse drammatizzato, il pubblico naturalmente verrebbe ad assistere alla gioia di Mirrina, che insieme a Panfilo e Filumena è quella che ha sofferto di più della situazione, perchè, come loro, sapeva quanto fosse difficile e assolutamente insperabile che essa si risolvesse lietamente. Ora, se il pubblico, invece di veder la soluzione con gli occhi di Panfilo e di Bacchide solamente, e quindi velata di una leggera malinconia, come nell' *Hecyra* avviene, la vedesse invece anche come la vede Mirrina, quindi piena di immensa impensata gioia, si distruggerebbe quel senso di accorata nostalgia dell'ultima scena, che è talmente lieve che un nulla sarebbe bastato a spezzarlo, e si avrebbe forse anche una di quelle scene di tripudio finale, che in questa commedia avrebbe stonato in confronto all' insieme dell'opera.

Bisogna però osservare che, siccome nell' *Ἑκυρά* vi era il prologo narrativo, la cui eliminazione ha contribuito molto a formare la grigia atmosfera poetica dell' *Hecyra*, e siccome di conseguenza l' intera opera non doveva produrre quel senso di desolazione che l' *Hecyra* produce, l'ultima scena perfettamente lieta probabilmente non disturbava, o almeno non disturbava quanto avrebbe disturbato nella commedia latina.

Dunque la tonalità dell' intera commedia è diversa e molto verosimilmente terenziana.

Concludendo, dallo studio dei vv. 816-840 dell' *Hecyra* possiamo dedurre, con molta probabilità di essere nel vero, che sono dovuti a Terenzio :

1) l'eliminazione del prologo narrativo ;
2) la scena finale ;
3) uno degli aspetti più fini e caratteristici della figura di Bacchide.

---

[19] Cfr., per questo riguardo, il mio articolo, *Originalità artistica dell'« Hecyra » di Terenzio*, in *Atene e Roma*, 1940, p. 225 sgg.

Ora, chiunque abbia letto con comprensione l' *Hecyra*, e ne abbia apprezzato — come non molto spesso avviene — le doti di finezza e, potremmo dire, di originalità nei confronti delle altre commedie della palliata o della *νέα*, non può non scorgere che proprio questi elementi, che siamo venuti riconoscendo per terenziani, sono quelli che a questa originalità hanno maggiormente contribuito.

Questo ci porta a pensare che, almeno per quanto riguarda l'*Hecyra*, Terenzio abbia dato prova di un' indipendenza, nei confronti del suo modello greco, e di un'originalità artistica molto maggiore di quella che gli è in genere riconosciuta dagli studiosi.

MARIA ROSA POSANI.

PINDARO IN PINDARO.

τᾶς τε γᾶς ὑπένερθε.... οὐρανοῦ
θ' ὕπερ.
(Pind., ap. Plat., *Theaet.*, 173 e).

Nell'opera pindarica v' è un fatto caratteristico — non sfuggito del resto all'attenzione degli studiosi —, in cui si rivela sotto un aspetto degno di speciale attenzione quella qualità che già Orazio aveva caratterizzato con le parole *profundum.... os*;[1] che Quintiliano aveva chiamato *spiritus magnificentia*,[2] e a cui puranche Macrobio alludeva, scrivendo: « Pindarus.... nimis opima et pingui facundia existimatus est ».[3] Un tema, che particolarmente esalta la fantasia del poeta, è quello della sua stessa facoltà poetica.

A dir vero, la struttura e l' impostazione delle odi non sembrerebbero le più adatte a fornire spesso addentellati per menzioni di tale carattere, che non si può dir altrimenti che personale; tanto più notevole è, perciò, la frequenza con la quale il poeta trova modo per toccare di sè[4] e in particolare delle sue facoltà e attività poetiche;

---

[1] *Carm.*, IV, 2.
[2] X, 1, 61.
[3] *Sat.*, V, 17, 8.
[4] Sull'uso della prima persona nella lirica corale, il Croiset (*La poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*, 2ª ed., Paris, Hachette, 1886, pp. 99 e 100) notava che « c'est presque toujours le poète, fût-il absent de sa personne lors de l'exécution lyrique, qui est censé parler ». E il Dornseiff (*Pindars Stil*, Berlin, Weidmann, 1921) analogamente notava: « Eine wichtige semasiologische Eigenthümlichkeit der griechischen Chorlyrik ist der Wortsinn von *ich* im Chorgesang. Es bedeutet in der Regel anscheinend nicht die Choreuten, sondern den Dichter [tranne per esempio l'eccezione del *Peana* 4, v. 21 e segg., ove l'*ἐγώ* indica proprio i coreuti: nell'edizione pindarica di A. Puech, Paris, « Les Belles Lettres », 1923, tomo IV, p. 108]. Der Dichter kann als erster Sprecher des Chores seine persönlichen Meinungen und Angelegenheiten singen lassen » (p. 81). Tuttavia qualche volta, nota il Dornseiff, l' *io* indica Pindaro + la famiglia del vincitore (p. 84). Si veda anche ciò che scriveva Giuseppe Fraccaroli alle pp. 55 e 56 dei suoi *Prolegomeni* a P. (*Pindaro, le odi e i frammenti*,

e notevolissimo poi è il fatto che, quando P. tocca di quest'argomento, si verifica in lui un'accensione tutta speciale, testimoniata non solo dall' intensità e dall'efficacia dei paragoni usati, ma soprattutto dall'ampiezza straordinaria della gamma di metafore impiegate allo scopo. È questa, senza dubbio, una delle gamme più estese e forse la più estesa fra tutte quelle di P., che pure è poeta inesauribile quanto a mezzi creativi ed espressivi.

Un elenco di tutti i luoghi in questione (dalle vere e proprie similitudini sino alle semplici metafore come *ἄωτον* o *κορυφή*) si può sparsamente ricostruire con gli accenni forniti dai manuali [5] e dai lavori del Croiset,[6] del Fraccaroli,[7] e soprattutto dall'opera complessiva del Dornseiff ; [8] manca però un'opera speciale che ci offra tale documentazione, dalla quale si rileverebbe in modo incredibilmente ferace la caratteristica tecnica pindarica del « pensare in immagini ».[9] Basti qui accennare rapidamente che P. paragona il suo canto — volta per volta — ai dardi, all'aquila, a un incantesimo, a un diadema, a una ghirlanda, a una coppa inebriante, al miele, all'ape, all'onda, a una nave fenicia, a una vela, al vento favorevole, a una face, a una processione, a una stele, al marmo, all'oro, all'avorio, al corallo, all'acqua limpida e feconda, a una sorgente, e a tutt'una serie di azioni : creare, ardere, lottare, lanciare il disco (e altri sport ginnastici), costruire templi, tessere, cementare, viaggiare, navigare, nuotare, aggiogare, dissetare, sciogliere un debito e persino pagare l' interesse d'un capitale.[10]

---

trad. di G. F., vol. I, s. d., Milano, Istituto Edit. Italiano). Cfr. anche : I. Müller, *Quomodo Pindarus chori persona usus sit*, Diss., Freiburg, 1914, e la nota 1 a p. 101 in : *Pindare*, tome IV : *Isthmiques et Fragments...*, par A. Puech, ed. cit.

[5] W. Schmid u. O. Stählin, *Gesch. d. griech. Lit.*, München, Beck, 1929, erst. Th., erst. Band, p. 596.

[6] A. Croiset, op. cit. Il cenno più notevole al riguardo consiste in alcune righe alle pp. 380-381.

[7] G. Fraccaroli, op. cit., vol. I, p. 132 e *passim*.

[8] F. Dornseiff, op. cit., p. 57 e segg. Altre opere speciali sono : G. McCrocken, *Pindar's figurative use of plants*, in : *American Journ. of Philol.*, 1939, pp. 340-345 ; e l'altro lavoro (che non ho potuto vedere) : W. Pecz, *Συγκριτικὴ τροπικὴ τῆς ποιήσεως τῶν ἐγκρίτων χρόνων τῆς ἑλληνικῆς λογοτεχνίας. Οἱ τρόποι τῆς Ἰλιάδος καὶ Ὀδ., τοῦ Πινδάρου κτλ.*, Budapest Académie, 1913.

[9] E. Bignone, *Il libro della letter. greca* [2], Firenze, Sansoni, 1941, p. 153.

[10] Secondo una teoria del Westphal, seguìta dal Fraccaroli, talune di queste metafore (per esempio ritornare sulla propria strada, scagliare il dardo alla mèta, ecc.) sono formule fisse di transizione, riscontrabili talora anche in Bacchilide (per esempio V, v. 196 ; IX, vv. 51-52) ; il loro uso pertanto mostrerebbe, anzichè dovizia, povertà di fantasia, solo scusata dalla consuetudine

Questa mirabile ποικιλία — non di rado persino imbarazzante [11] — non ha riscontro in nessun altro argomento pindarico : [12] non parliamo degli agoni, i quali è certo ormai che in se stessi non hanno primario interesse poetico per P.,[13] come venne a suo tempo impetuosamente affermato dal Romagnoli,[14] e indirettamente pareva poi confermarlo lo Jäger stesso, scrivendo che il poeta vivifica l'occasione materiale dell'agone per mezzo d'una « concezione arcaico-aristocratica ».[15] Questa ποικιλία è anche generalmente in contrasto con l'uniformità dello stile pindarico in altri argomenti : viene per esempio anche oggi riconosciuto qualche cosa di vero in ciò che il Romagnoli, in forma forse

tradizionale (G. Fraccaroli, op. cit., vol. I, pp. 79-80). In un importante saggio — che più oltre sarà citato più estesamente — il Guglielmino riconosce che l'uso di tali metafore ha talora lo scopo di cambiare argomento ; tuttavia, quando Pindaro dichiara per esempio d'aver aperte infinite vie per lodare [in Bacchilide troviamo due volte una simile espressione : V, v. 31 e segg. ; XVIII, v. 1 e segg.] questo è un « ingegnoso artificio.... per significare che il lodato offre larga materia di canto, ma segno nel tempo stesso di non scarsa vena nel poeta » (F. G., *Quel che Pindaro sentiva di sè*, in *Atene e Roma*, VIII, 1927, p. 44).

[11] Così imbarazzante che il Fraccaroli non esita ad affermare (op. cit., vol. I, p. 16), con una certa paradossalità, che « le metafore di Pindaro sono per la maggior parte sbagliate ». A parte il fatto che il F. voleva forse prevenire le critiche della cultura italiana, quasi impreparata (all'epoca in cui egli stendeva la prefazione alla 1ª ediz., 1893) allo studio di P., appare chiaro ch'egli, con tali parole, intendeva dire che le metafore di P. sono « sbagliate » dal punto di vista della critica razionalistica ; il F. si riallacciava, così, già alle idee che avrebbe poi esposte nel 1903, nel suo volume *L'irrazionale nella letteratura* (Torino, Bocca). Cfr., del resto, più avanti, a p. 22, l'*Avvertimento* premesso (nell'op. cit.) all'edizione pindarica per l' Istituto Editoriale Italiano.

[12] Non occorre neppur dire che tale ποικιλία — così come i caratteri di soggettività e personalità, che in P. vedremo ad essa legati — non ha il minimo riscontro in Bacchilide : di rado lo vediamo usare metafore, come lo ὑφαίνειν (XVIII, v. 8), e in ogni caso egli non ne approfondisce nè il tono nè il significato. Caso particolare, questo, della nota differenza specifica tra l'uno e l'altro poeta.

[13] Il Fraccaroli (op. cit., pp. 58-59) chiamava però in causa, per l' incomprensione dei giuochi, « la difficoltà d' investirci di quella passione ».

[14] E. Romagnoli, *Pindaro*, Firenze, Quattrini, 1910, p. 87 : gli agoni sono « il mediocre terriccio in cui la poesia pindarica immerge le radici ».

[15] W. Jäger, *Paideia*, tr. Emery, Firenze, « La Nuova Italia » ed., 1936, p. 323. Si pensi che il mito stesso — secondo K. Fehr — non sarebbe per P. che un mezzo per illuminare la sua propria arte : K. F., *Die Mythen bei Pindar*, Zürich, Leemann, 1936 (diss.), pp. 154-155. Il Fehr porta ad esempio Tifone (*P.* I) e Aiace (*N.* VII). Va da sè che su questa tesi, alquanto estremistica, vi sarebbe da discutere.

eccessiva, diceva riguardo ai personaggi pindarici, che essi « si rassomigliano tutti, [perchè] i caratteri non sono bene scolpiti, le passioni monotone e in abbozzo ».[16] A ciò accedeva il Wilamowitz, osservando per proprio conto : « Liegt ihm [P.] Ethopöie noch ganz fern ; Reden die er gern einführt, sind durchaus nicht aus der Seele des Redenden gesprochen ».[17]

Taluna della citate metafore parve anche al Sandys così sorprendente che, dopo aver preliminarmente notato come « Pindar's stile is marked by a constant and habitual use of metaphor »,[18] egli proseguiva osservando con un certo stupore che « in describing his art, he [P.] resorts to familiar and even homely comparisons ».[19] E citava *P.* III, 113 ; il paragone un po' *shocking* di *P.* III, 67 ; di *O.* XI, 1 e 9 ; di *O.* VI, 8.[20]

Questi luoghi, e tutti gli altri nei quali vediamo in opera la plasticità dell' ideazione pindarica, in ciò ch'essa ha di più libero e quasi diremmo di sovrumanamente anarchico,[21] danno l' impressione che il poeta si faccia un punto d'onore dello scegliere[22] sempre nuovi e au-

---

[16] E. Romagnoli, op. cit., p. 39. L'osservazione era già nel Fraccaroli, op. cit., vol. I, p. 71 : « la vita dei personaggi di Pindaro è prevalentemente esteriore, è vita plastica più che vita psichica ». Anche il Coppola : « figure, non caratteri » (G. C., *Introduzione a Pindaro*, Roma, Bardi, 1931, p. 38).

[17] U. v. Wilamowitz-Möllendorf, *Pindaros*, Berlin, Weidmann, 1922, p. 459.

[18] *The odes of Pindar*, including the principal fragments..., by Sir John Sandys, London, 1924, intr., p. XVIII.

[19] J. Sandys, op. cit., p. XIX.

[20] *Ibidem*. La conclusione cui giunge il Sandys è poi affatto generica e sommaria : « the metaphors and similes of Pindar are, in fact, derived from many sources » (op. cit., p. XX). Si noti per esempio che il Fraccaroli, a proposito della metafora a lui poco gradita di *O.* VI, 8-9, postulava l' influenza della lingua volgare (op. cit., vol. I, p. 105).

[21] « Pensiero ed espressione divengono in qualche modo una sostanza fluida, vibrante, eterea, quasi un flutto scintillante di immagini, di idee, di sentimenti, che si tramutano gli uni negli altri, *che non seguono i comuni processi logici....* » (E. Bignone, op. cit., p. 153). Sulla libertà stilistica e lessicale di P., si può anche vedere il Croiset, op. cit., p. 451. Non è però da dimenticare che presso P. « auch seltene unzusammengesetzte Wörter sind meist schon von Homer, Hesiodos und anderen gebraucht : wer den homerisch-hesiodischen Wortvorrat kennt, versteht den Worten nach auch den Pindaros ; von der Glossomanie der Alexandriner ist er weit entfernt » (W. Schmid u. O. Stählin, op. cit., vol. cit., p. 610).

[22] « Was der Dichter wählt..., darin erst kam sich seine Kunst ohne Beschränkung zeigen » (U. v. Wilamowitz-Möllendorf, op. cit., p. 455).

daci paragoni, in una specie di *ἀριστεία* poetica ingaggiata con se stesso e sempre costante e continuata, negli anni, da ode a ode.

Qual è il profondo motivo di questo singolarissimo fervore? In parte esso si spiega con taluni noti elementi della spiritualità pindarica. Anzitutto il culto che un uomo come P., dotato di viva tempra etica e di profondissima serietà intellettuale [23] (nonostante l'apparente contradizione di taluni frammenti, come per esempio l' *Encomio* 3 [Puech] per le cento ierodule consacrate in voto per la vittoria da Senofonte), ha per la nativa, sorgiva ispirazione; culto che procede dalla sua aristocratica predilezione per le qualità che s' hanno da natura (*φυᾷ*) e non già per apprendimento. Pindaro, dice efficacemente il Robinson «was not a scientist»; [24] onde, come già vide il Nietzsche, l'espressione *γένοι' οἷος ἐσσὶ μαθῶν* [25] è «la somma di tutto il suo pensiero educativo».[26] In secondo luogo, anche l' impronta solenne, religiosa, sacerdotale, profetica,[27] ch'egli imprime alla propria ispirazione, considerando la sua funzione di educatore nazionale in dipendenza della origine divina di essa ispirazione,[28] contribuisce, ma solo in parte, ad illuminare il problema.

Se esaminiamo da vicino questi luoghi, nei quali risalta al vivo la possibilità che P. ha di trasvolare da padrone pel mondo,[29] deliban-

---

[23] G. Fraccaroli, op. cit., vol. I, p. 71. Giustamente notava il Coppola (op. cit., p. xv) che P. «non ha ironia». Una affinità spirituale tra P. e la serietà tipica di Esiodo è dimostrata per diversi lati: si vedano le osservazioni del Dornseiff sull'uso pindarico delle parole *μόχθος* e *πόνος*; e cfr. anche G. Coppola, op. cit., p. 3 e più distesamente pp. 28-29.

[24] D. M. Robinson, *Pindar, a poet of eternal ideas*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1936, p. 30. Sulla opposizione *τέχνη-φύσις*, destinata ad aver tanta voga tra filosofi e sofisti, cfr. R. Schaerer, *'Επιστήμη et Τέχνη – Étude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon*, Macon, 1930, pp. 5-6.

[25] *P.* II, 72. Per le varie interpretazioni di questo luogo, cfr. G. Coppola, op. cit., p. 147, n. 2 (il C. traduce: *conosci te stesso*, cioè = *γνῶθι σαυτόν*). Si veda anche: P. von der Mühll, *Wieder zu Pindar P.* II, 72: *γένοι' οἷός ἐσσι μαθῶν*, in: *Rh. Mus.*, LXXII, pp. 307-310.

[26] W. Jäger, op. cit., p. 334.

[27] Il Vitelli ebbe a chiamare P. «profeta del mito..., interprete sacro di una sacra historia» (G. V., nel *Marzocco* del 6 giugno 1909).

[28] W. Schmid u. O. Stählin, op. cit., vol. cit., p. 594.

[29] È altamente significativo che Platone, per tratteggiare il filosofo, sia ricorso appunto a P., nel famoso brano: «la sua [del filosofo] anima..., reputando, tutte codeste, cose da poco e anzi da nulla, e avendole in dispregio grande, trasvola, come dice Pindaro, da ogni parte, e ora scende giù nel profondo della terra, ora ne misura la superficie, ora sale su nel cielo a mirare le

done con suprema audacia [30] ogni aspetto, vediamo in che cosa consiste veramente la loro parentela comune: il poeta vi esalta il fascino con cui lo attrae la propria personale attività poetica. Su questo elemento personale il Perrotta osserva: « Un altro elemento ancor meno [dell'elemento gnomico] riducibile a schema s' insinua qua e là, e si può trovare in qualunque parte dell'ode; un elemento che non si può chiamare altrimenti che *personale*. D' improvviso, a mezzo d'un' invocazione, d'un racconto mitico, d'una discussione gnomica, spunta la figura del poeta; e l'ode si riempie allora di pensieri e sentimenti personali. La potenza e immortalità della poesia, la gioia che dà l'epinicio, l'affermazione della propria personalità poetica e morale di fronte agli emuli invidiosi.... ».[31]

Siffatto atteggiamento personale fa da sostrato a questo complesso di luoghi nei quali vediamo P. trarre l' ispirazione della sua inesauribile *ποικιλία* appunto dal nudo fatto ch'egli si sente poeta e se ne compiace col più profondo orgoglio.[32]

---

stelle, e tutta quanta investiga in ogni punto la natura degli esseri, ciascuno nella sua universalità, senza mai abbassare se stessa a niente in particolare di ciò che le è vicino » (Plat., *Theaet.*, 173, trad. M. Valgimigli).

[30] *τόλμα καὶ ἀμφιλαφὴς δύναμις ἔσποιτο....* (*O.* IX, vv. 82-83).

[31] G. Perrotta, *Saffo e Pindaro*, Bari, Laterza, 1935, p. 110. Cfr. le osservazioni (ed i rimandi in nota) di W. Schmid u. O. Stählin, op. e vol. cit., p. 605.

[32] Su questo punto, non tanto in sè importante, quanto per le conseguenze che esso ha, lo Jäger ha un breve accenno (op. cit., p. 339); e anche brevemente vi accenna il Perrotta (op. cit., p. 114). Il Guglielmino invece, in un apposito saggio qui già citato, poneva, illuminando l'orgoglio pindarico, un presupposto necessario per comprenderne l'arte e la personalità, l'una attraverso l'altra. Notava egli, anzitutto, che « nelle odi sono troppi i luoghi nei quali *la* coscienza della *sua* superiorità non è dissimulata » (p. 37); « son poche le odi nelle quali Pindaro non tocchi questo tasto o non v' insista » (p. 39). Tuttavia il G. aggiungeva (e cfr. qui p. 155, nota 15): « non disconosco che questi frequenti accenni.... finiscono con l'acquistare il carattere e il tono di un luogo comune, nè mi sfugge quanto spesso Pindaro ami ripetere formole e massime che gli son care..., ma non credo si possa negare che in alcuni [qui il G. peccava, se mai, di prudenza eccessiva] dei luoghi citati c' è troppa concitazione e troppo calore di convinzione perchè i passi.... addotti possano.... considerarsi luoghi comuni » (p. 41). « Non si tratta delle vanterie di chi, privo di autocritica, sopravaluti sè stesso: in Pindaro il senso critico è sempre vigile.... » (p. 43). E quando egli scriveva: *σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾷ*, certo pensava a se stesso (pp. 36-37). L'augurio a se stesso, che conchiude la *prima Olimpica*, è fiducia e certezza ben più che augurale; e la modestia dell' *O.* IX, v. 26 e segg. (*εἰ σύν τινι μοιριδίῳ παλάμᾳ ἐξαίρετον Χαρίτων νέμομαι κᾶπον*) non deve esser accettata troppo ingenuamente (p. 42).

In un frammento di spirituale autobiografia aveva detto:

> Al canto m'esalto sì come delfino
> marino,
> cui sopra la stesa
> del mare tranquillo
> dei flauti eccitava l'amabile squillo.[33]

Nel caso d'un poeta che ha altissima coscienza della sua capacità *riguardo al ἐμμενὲς πλόκον, così da affermarsi ἀκάλαντος*,[34] l'impeto generico verso la poesia, cioè il bisogno profondo d'un'atmosfera di trasfigurazione in cui respirare, basta di per sè solo a produrre l'accensione dell' ispirazione e la gioia inconfondibile della poesia;[35] cosicchè P. ha come un culto religioso per la poesia sua stessa; ed appunto la frequente esaltazione ch'egli ne fa, con tanta vivezza e sorprendente originalità, ci mostra com'egli, in tutti questi luoghi, svolga un motivo fondamentale che si può esprimere con queste parole: egli fa della poesia sulla propria poesia. Cosicchè, se per un lato egli è un convinto celebratore dell' ispirazione, nel profondo senso etimologico della parola *entusiasmo*, per un altro lato si può dire che c' è un elemento riflesso nel suo culto per la propria poesia, vale a dire che c' è un elemento riflesso nella sua ispirazione e quindi in tutta la sua opera.

La mossa iniziale dell'ode *Nemea V* — esordio di cui sono state date molte interpretazioni — mostra prima d'ogni altra cosa che il poeta prende l'avvio non già da alcunchè di obbiettivo, di esterno (agoni, gnome, mito); bensì dalla realtà dell' io, da quella realtà interna e personale, ch' è data dal suo esser poeta. Io — dic'egli — non sono già uno scultore che plasma statue immobili sulla loro base; io creo un'opera che si muove, salpa, naviga, vola:

> *Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργάζεσθαι*
> *ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος*

---

[33] Tr. Romagnoli (*Pindaro, Odi e frammenti*, tr. di E. R., Firenze, Olschki, 1921, p. 485): è il fr. 140 b Schröder (*Pindari Carmina cum fragm. sel.*, tertium edidit O. S., Leipzig, Teubner, 1930). L' immagine del delfino ritorna, in un vivace paragone, al v. 6 e segg. del 1° *Epinicio* (ed. cit. del Puech, vol. cit., p. 86).

[34] *N.* IV, v. 94.

[35] Scriveva il Del Grande (*La poesia di Pindaro*, in *Riv. indo-greco-italica* ecc., 1928, p. 142) che P. è poeta non già solamente nel significato corrente della parola, bensì in senso platonico. Già questa tesi era nel Fraccaroli, op. cit., vol. I, p. 86 e segg.

ἐσταότ' · ἀλλ' ἐπὶ πάσας ὁλκάδος ἐν τ' ἀκάτῳ, γλυ-
κεῖ' ἀοιδά,
στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας....

(*N. V*, v. 1 e segg.).

Questo motivo personale — che ha in noi risonanza caratteristica, trattandosi d'un'ode giovanile [36] — ritorna di lì a poco, con una mutevole plasticità d' immagine che rivela, nel modo più significativo, come l'orgoglio del poeta e la sua fiducia in sè siano motivi essenziali, formativi, *poietici*, della sua poesia (contribuendo, così, ad illuminare lo spirito della citata dissimilitudine del v. 1): « Mi si tracci pure.... un lungo salto: agile ho l' impeto delle ginocchia: anche al di là del mare le aquile volano (*ἔχω γονάτων ἐλαφρὸν ὁρμάν · καὶ πέραν πόντοιο πάλλοντ' αἰετοί*) » (*N. V*, vv. 20-21).

Non basta: nel finale della medesima ode, P. riprende lo stesso motivo soggettivo con nuove immagini ancora e dice a se stesso: « Non rimanere inerte; snoda la voce; tendi al sommo dell'albero le vele.... (*δίδοι φωνάν, ἀνὰ δ' ἱστία τεῖνον πρὸς ζυγὸν καρχασίου*) » (*N. V*, vv. 50-51). Può pertanto dirsi che quest'ode sia veramente programmatica, per quanto riguarda l'*ἀρχή* e l'*ὁρμή* della lirica pindarica.[37]

---

[36] Pindaro, *Le odi...*, con vers. it. a cura di L. Cerrato, Torino, S. E. I., 1934, p. 410. Cfr. G. Fraccaroli, op. cit., vol. I, pp. 50-51.

[37] Lo sch. ad *N. V*, 1 (*Scholia vetera in Pindari carmina*, rec. A. B. Drachmann, Lipsia, Teubner, 1927, vol. III) racconta la storiella, secondo la quale il poeta avrebbe chiesto un tal compenso per l'ode, che il committente gli avrebbe risposto esser meglio far erigere addirittura una statua di bronzo. Ma già il Boeckh (*Pindari opera quae supersunt...*, Lipsiae, 1821, tomus I, pars altera, p. 392) definì tale storiella come « absurdum commentum ». L'altro scolio dice (ed è bene riportarlo, perchè più o meno tutte le ulteriori interpretazioni s'aggirano nel suo ambito): *ὁ δὲ νοῦς · οὐκ εἰμί, φησίν, ἀνδριαντοποιός, ὥστε ἀργὰ καὶ ἀκίνητα ἐργάζεσθαι ἀγάλματα ἐπ' αὐτῆς τῆς βαθμίδος ἐσθῶτα διηνεκῶς καὶ οὐ δυνάμενα ἀλλαχοῦ τὴν τοῦ νικηφόρου διαβοᾶν εὐδοξίαν. ἐνδείκνυται δὲ διὰ τούτων, ὅτι οἱ λόγοι πάντων εἰσὶ βελτίους.*

Il Böckh segue questa stessa via (op. cit., *ibidem*): « ut statuae basin tenent, sic cantus nulli omnino loco affixus est ». – Il Lessing sviluppò nel *Laocoonte* il confronto pindarico tra poesia e statuaria (D. M. Robinson, op. cit., p. 89). – Il Fraccaroli (op. cit., vol. I, p. 69 e vol. II, p. 251) vide, nella dissimilitudine di P., affermata la « superiorità della poesia sulla plastica ». – Il Romagnoli (*Pindaro*, cit., p. 86 e segg.) interpretò il luogo in senso genericamente artistico, non senza estetizzare o dannunzianeggiare; ai fini della sua tesi avrebbe perciò potuto servirsi ottimamente del v. 52 della *settima Olimpica*: *ἔργα.... ζωοῖσιν ἑρπόντεσσί θ' ὁμοῖα κέλευθοι φέρον.* – Il Wila nowitz (op. cit.,

La ricchezza interiore e la coscienza che il poeta ne ha, vengono anche mostrate per esempio dal famoso inizio della seconda ***Olimpica*** : « Inni sovrani della cetra, qual dio, qual eroe, qual mortale celebreremo ? ». Questa triplice alternativa non esprime già incertezza pesante ed oziosa, come avviene e avverrà sempre a tutti i ripetitori ed imitatori di questo luogo ; essa indica che P. sente dentro di sè un'agilissima, infinita possibilità di canto, una vera onnivalenza di forza poetica. È affermazione di sicurezza, non d' incertezza ; affermazione di una ricchezza sempre sicura di sè in qualsiasi modo essa derivi, che misura l'universo, dalle celesti divinità giù giù sino ai mortali, con una sola occhiata.[38]

---

pp. 170-171) scrisse : « Pindar hatte.... etwas zu sagen was ihm am Herzen lag. Stolz beginnt er, ' ich bin kein Bildhauer....'. So vergleicht er sich mit dem berühmten Erzguss der Insel ; eine Siegerstatue mochte bestellt sein ; und gedenket zugleich der äginetischen Handelsflotte ». – Il Coppola, riportando dallo Schadewaldt (*Der Aufbau d. pind. Epinikion*, Halle, 1928, p. 274) l'accostamento tra il luogo in questione e *O.* IX, 24 e *I.* II, 46, conclude : « [i] monumenti.... restano fermi.... sulla loro base ; destino invece dell'ode trionfale è ch'esse passino di mano in mano. Il poeta intende dire che l'ode deve essere letta dagli amici e conoscenti del vincitore....Orbene, suppergiù lo stesso concetto è nel proemio della *sesta Istmica* e della *settima Olimpica* : la coppa.... passa di mano in mano nella festa nuziale, e così (*καὶ ἐγὼ νέκταρ χυτόν* ecc., *Ol.* 7, 7) anche il poeta invia agli eroi l'ode trionfale perchè essa sia letta e cantata fra gli amici e in seno alla famiglia del vincitore » (op. cit., p. 65, n. 1). La conclusione cui giunge il C. è forse un po' magra : ci si può chiedere come mai P. abbia usato una dissimilitudine così solenne proprio nel frontone dell'ode, per ridursi a significare semplicemente : *dovete leggermi.* – Sulle orme del Wilamowitz, lo Jäger, chiosando l'espressione : *οὐκ ἀνδρ. εἰμ[ι]*, scrive, un po' stranamente : « Appunto in questo ' non sono ' si esprime il sentimento di fare opera in qualche modo simile » (op. cit., p. 327). Ma, poichè P. ha creato non già una similitudine, bensì una recisa dissimilitudine, questa osservazione pare impropria ; così come del resto pare impropria anche l'espressione del Wilamowitz : « so *vergleicht* er sich dem.... Erzguss ». Concludendo, questa dissimilitudine va interpretata soprattutto (ferma restando pure l'antitesi tra il canto alato e mobile e la statua immobile) alla luce del motivo intimo, personale, che serpeggia intenzionalmente in tutta l'ode, creando tutta una gamma di paragoni e di metafore, di cui i primi versi sono appena l' inizio. Si noti che in Bacchilide, XIV, v. 2 e segg., troviamo l' immagine : [*δλκ*]*άδ*[*α*] . . . [*ἀθαν*]*άτων γέμουσαν ὕμνων.*

[38] Osserva il Cerrato (op. cit., p. 22, *ad loc.*) : « è nota l' imitazione d'Orazio, *Od.* I, 12, ove.... il *κλίμαξ*.... così naturale in questo luogo pindarico, è invertito. A giustificare questa inversione certo non basta il motivo addotto dallo Zambaldi..., che sarebbe per evitare l'aspra elisione « quem deum aut », perchè ciò farebbe troppo grave torto a un poeta della tempra oraziana. Gli

Forse lo stesso motivo troviamo anche nel fr. 29 Schröder, che ci dà il principio dell' *Inno a Tebe*:

Canterò Ismeno, o Melia
Dal fuso d'oro, o Cadmo, o la progenie
Diva de' Sparti, o Tebe dalle cerule
Bende, o la forza d' Eracle
Che tutto osa, o il dator di molto gaudio
Onore di Dïoniso,
O il letto d'Armonia dall'ulna candida ?

(Trad. Fraccaroli).

È difficile pensare che, in luoghi siffatti, ci si trovi in presenza di vuote enumerazioni fatte a scopo di polemico sfoggio [39] o di ornamento o di riempitivo ; e non già, come è preferibilmente pensabile, a espressioni schiette e quasi ingenue della coscienza che un poeta, qual è appunto ed unicamente Pindaro, ha della propria potenza fantastica e creativa.[40]

è che Orazio si proponeva con *deum* di culminare in Augusto, laddove Pindaro voleva venire al suo eroe, con cui proseguire ». Senza infirmare ciò che dice il Cerrato, è ad ogni modo chiaro che appunto nell' inversione del *κλίμαξ* si manifesta eloquentemente la minor forza lirica di Orazio, rispetto a P. ; il quale Orazio prende l'avvio dal basso per risalire verso l'alto, al contrario del Tebano, che inizia con *θεόν*, quasi fosse anch'egli un dio. A riprova di ciò, si può riportare un luogo di Shakespeare (*A Mids. Night's Dream*, V, 1) : « il poeta.... lancia lo sguardo dal cielo alla terra, dalla terra al cielo.... ».

[39] Plutarco infatti (*De gloria Athen.*, 347 e 348 a) inquadra questo frammento nella tradizione dei rapporti tra Corinna e P. ancora esordiente (Coppola, op. cit., p. 26 ; Fraccaroli, op. cit., vol. I, pp. 35-36), con un aneddoto che sa troppo di storiella : Corinna consigliò al giovane poeta l'uso dei miti, ed egli allora, per far vedere che non aveva inteso a sordo, compose l' *Inno a Tebe*, di cui l' inizio è quello citato. Il Coppola avvicina il motivo del frammento citato all' inizio dell'*Istmica sesta*.

[40] Non occorre aggiungere che la personalità pindarica risalta assai vivamente anche da tutti i luoghi nei quali troviamo accenni polemici, o di carattere etico o improntati all'*ἔρις* artistica : come per esempio la *Nemea VII*, ove è notevole l' « ostinata insistenza con la quale Pindaro si difende dall'accusa di empietà » (G. Sisto, *Contributo alla cronol. e all'eseg. della N. VII di P.*, in : *Mondo Classico*, 1938, suppl., p. 37). Nel bel lavoro di B. Snell (*Das Erwachen der Persönlichkeit in d. frühgriechischen Lyrik*, in : *Die Antike*, XVII, 1941, pp. 5-34) non vien particolarmente toccato nè della personalità artistica, che ha così gran posto nella poesia pindarica, nè del caratteristico egocentrismo che ci siamo sforzati qui di mettere in luce presso P.

***

L'aedismo omerico può dirsi impersonale; e ciò costituisce la differenza specifica tra Omero e i lirici. Tuttavia uno spunto di personalità è rivelato già dall'*Odissea*, ove Femio dice: *αὐτοδίδακτος.... εἰμί* (XXII, 347). È con Esiodo, tormentato dal suo dramma morale e materiale contro cui la poesia è mezzo di difesa e di riscatto, che spunta — insieme ad un embrionale atteggiamento riflesso verso la poesia — la personalità del poeta, polarizzata già verso quella soggettività che verrà ulteriormente fatta sbocciare dalla lirica vera e propria, cioè dalla lirica melica. Essa si annuncia col compatriota di Esiodo, Pindaro, presso il quale il motivo più intimo e sorgivo, il sostrato stesso della poesia, rivelato dalla caratteristica frequenza dell'esaltazione della propria arte,[41] consiste in un personale atteggiamento, entusiastico ed insieme riflesso,[42] per il nucleo interiore, aurorale, della propria potenza poetica, per la capacità ch'essa ha di realizzarsi in infiniti aspetti, con gradazione d'intensità ma tuttavia sempre con ardore costante, nonostante ogni mutamento di tono[43] imposto dall'opportunità e nonostante il carattere occasionale della singola composizione.[44] Poichè è soprattutto su questo carattere occasionale che si è discusso, riferendo ad esso l'una o l'altra delle difficoltà che noi moderni proviamo nell'avvicinarci spiritualmente a P.,[45] non esclusa dal novero delle difficoltà quella prodigiosa versatilità[46] che i frammenti pindarici, risorti dai papiri, ci hanno mostrato: versatilità che tanto ci riempie d'ammirazione, altrettanto può rendere perplessi.

---

[41] G. Perrotta, op. cit., p. 102.

[42] « I due momenti essenziali della teoria dell'arte formulata dagli Elleni: l'arte è dono divino, ma è, anche, un fenomeno dell'intelletto » (M. Untersteiner, in: *Platone*, « *Repubblica* », *libro X*, intr. e comm. di M. U., Napoli, Loffredo, 2ª ediz., 1937, intr., p. 25.

[43] Cfr. G. Perrotta, op. cit., p. 155. Tipico il luogo del secondo *Partenio* (vv. 34-35): « .... a me convien pensar cose virginee, E dirle al labbro mio.... » (trad. Fraccaroli).

[44] Cfr. G. Perrotta, op. cit., p. 107 e G. Coppola, op. cit., p. XIII e *passim*.

[45] Scriveva il Cessi, riecheggiando la famosa conclusione del saggio wilamowitziano: « In lui [P.] v'ha però qualche cosa di inesplicabile per cui a noi moderni non riesce di farlo del tutto nostro » (C. C., *L'esegesi artistica ed i motivi genetici degli epinici di P.*, negli *Atti del Reale Ist. Ven. di Sc. Lett. ed Arti*, 1922-23, tomo LXXXII, 2ª parte, p. 6 dell'estratto).

[46] « Fragments quoted by the ancients and the recently discovered paeans show that Pindar's activity covered every field of melic poetry.... » (D. M. Robinson, op. cit., p. 3).

Senza poi dire che l'occasionalità dell'epinicio pindarico può sembrare in disaccordo con la teoria pindarica dell' ispirazione. Un' idea della difficoltà incontrata nel districare quest' insieme di questioni vien data eloquentemente da un'osservazione dello Jäger : « Il legame con l'occasione mutevole, apparentemente casuale ed esteriore, divien per lui [P.] la maggior forza della sua poesia ».[47] Ebbene, questa si direbbe una spiegazione che non spiega nulla, poichè si tratta appunto di vedere come avviene che l' intima forza poetica superi l'occasionalità del suo manifestarsi e del suo concretarsi.

Una spiegazione possibile, atta cioè a superare i due termini cozzanti del problema, è appunto questa, che l' ispirazione pindarica procede da un culto personale per la poesia considerata in sè e per sè, in potenza. Esso culto ha così elevata temperatura, d' intellettualità e di passionalità insieme, che sa disciogliere in sè l'occasione (talora sembra che P. consideri valida *qualunque* occasione per intonare il suo canto) : questa è la vera « fonte viva d' ispirazione », secondo le parole che il Cessi [48] scrisse in un suo lavoro, ove s'affermava, pur con scarsa chiarezza d'esposizione, l'esigenza d'un'analisi interna del motivo genetico della poesia pindarica. Quel pindarico paragonare la poesia a entità così diverse e fra loro eterogenee, con talune metafore sublimi accanto ad altre che al Sandys parevano « even homely », quell'audacia pindarica nel « cogliere i rapporti tra le cose più lontane »,[49] così particolarmente accesa nei passi ove risuona, con la massima evidenza, l' *io* del poeta ; tutto ciò viene in sostanza a dire che per P. la poesia riassorbe tutto in sè e dà vita a tutto, è così infinitamente superiore ad ogni occasione che ogni occasione per essa è valida ; che, insomma, la poesia è essa stessa occasione a sè, senz'altro.

Questo punto di vista può permettere di rendersi conto di certe affermazioni stranamente professionali in P., riguardo all' infinità della materia del canto :

> .... *δηρίομαι πολέσιν*
> *περὶ πλήθει καλῶν, ὡς μὰν σαφὲς*
> *οὐκ ἂν εἰδείην λέγειν ποντιᾶν ψάφων ἀριθμόν*
>
> (*O.* XIII, 44-46) ; [50]

---

[47] W. Jäger, op. cit., p. 324.

[48] Op. cit., p. 5 dell'estratto.

[49] G. Perrotta, op. cit., p. 98.

[50] Altri luoghi analoghi vengon citati in W. Schmid u. O. Stählin, op. cit., p. 595, n. 15.

la quale infinità di materia è però — in sede di poesia — suscettibile d'una misura, secondo una specie di elasticità di svolgimento che, non a torto, Schmid-Stählin mettono in rapporto col *βραχυλογεῖν* e col *μακρολογεῖν* gorgiano (Plat., *Gorg.* 449 C).

Questi fattori improntano nettamente, non solo la dottrina pindarica del *καιρός*,[51] ma soprattutto l'uso corrente, in P., di chiamare il poeta — cioè se stesso — *σοφός*; parola in cui troviamo, oltre ad un conflato di elementi intellettuali, etici, religiosi,[52] forse anche una sfumatura simile a quella che, dopo molti secoli, avrà il provenzale *trobar*.[53] Con questa elasticità di svolgimento è anche da mettere in rapporto il concetto, frequentissimo nel Tebano, di *κόρος*;[54] la *sazietà* che il poeta deve guardarsi dall'ispirare nei suoi ascoltatori.

Quel tanto di mestiere e di maniera, che pur si riscontra in P.,[55] s'è vivificato appunto in grazia dell'illuminato entusiasmo interiore

---

[51] *P. I, 81. Cfr. Schmid-Stählin, loc. cit.*

[52] « Pindaro.... è *σοφός* perchè interpreta il mito e lo espone ai *συνετοί*, perchè nel mito egli non trova soltanto leggenda ed *αἴτια* ' origines ', ma verità immanenti ed eterne, perchè il mito per lui non è soltanto il mondo passato ma è anche il mondo contemporaneo. Pindaro sente il mito come attuale, e lo esalta ricercandovi ansiosamente la virtù dei padri e il *ἱερὸς λόγος*, la legge dei santuari » (G. Coppola, op. cit., p. 217). Anche Bacchilide usa la parola *σοφός* nello stesso senso in cui P. l'usa : ma non occorre dire che tutto l'insieme della poesia bacchilidea rimane estraneo ai motivi etico-spirituali a cui si ricollega invece la *σοφία* pindarica. (Cfr. Bacch., IX, v. 39 ; fr. 5, 14, ecc.).

[53] L'*εὑρίσκειν* che entra in composizione in *εὑρησιεπής*, *O.* IX, v. 80 (che lo Heyne, *Pindari Carmina...*, Gottinga, 1774, tradusse *ingeniosus*) corrisponde appunto al *trobar*. Caratteristico anche l'uso della parola *εὐμαχανία* nel 10° *Peana*, vv. 11-12 (ed. Puech, già cit., p. 133). – Lo Snell (*Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in d. Vorplat. phil.* – *σοφία, γνώμη, σύνησις, ἱστορία, μάθημα, ἐπιστήμη*, – Berlin, Weidmann, 1924), premesso che « dieses ausgedehnten Gebrauchs des Begriffs *σοφία* zur Bezeichnung der Kunst rührt das Wort doch nicht an das, was wir das eingentlich ' Künstlerische ' nennen würden » (p. 11), osserva giustamente che « wie stark auch die Kunst im Praktisch – Tätigen wurzelt, zeigen deutlich die Worte *τέχνη* und *ποίησις* » (p. 12) ; conclude però così : « besonders deutlich können wir bei Pindar die Zusammenhänge der *σοφία* mit seinem *ἀρετή* – Begriff verfolgen. Für ihn ist die *σοφία* eng verbunden mit der Standesmorale des Adels ; so liegt die praktische Seite der *σοφία*, die im allgemeinen bei ihm noch vorwiegt, in der Ethik » (p. 13).

[54] *N. X*, v. 20 ; *I.* III, 2, ecc.

[55] « .... quell' .... elemento di maniera, che da circa una generazione abbiamo appreso a meglio discernere nell'arte sua [di P.] accanto all'elemento originale » (W. Jäger, op. cit., p. 326).

che il poeta ha per la sua poesia, per la sua creatività poetica, in grazia della fiducia ch'egli ha nella propria capacità trasfigurativa e plastica.[56]

Si può dire ch'egli sia tutto compreso nel fascino che sente emanare da se stesso. E perciò, quando il Romagnoli scriveva che « la poesia di Pindaro [è] un fuggir della vita, un immergersi nel passato eroico,[57] nel mito, e del mito scegliere le parti più sovrumane »,[58] diceva cosa in parte esatta ed in parte errata.[59] La poesia di P. è anzitutto un immergersi di lui stesso in se stesso, nella propria inesausta vocazione di cantore-creatore, libero così nello scegliere come nel descrivere; solo in un secondo tempo, il poeta si tuffa nostalgicamente nel mito e nella tradizione aristocratica. Se talora egli fa vedere di lamentarsi per la venalità del suo canto,[60] ciò dimostra che il problema interno della poesia pindarica era già stato presentito da P. stesso; e questo problema, come travolto dall' impeto d'una corrente, era stato risolto appunto da lui stesso col suo entusiasmo per la propria poesia. Entusiasmo vivo e sempre nitidamente presente a se stesso, anche durante lo svolare della fantasia

[*ἐγκωμίων.... ἄωτος ὕμνων*
ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὥτε μέλισσα θύνει λόγον
(*P.* X 53-54)];

e persino nello stesso confessato deviare della fantasia, cui urge l' impeto d'una poesia assetata di se stessa fino ad apostrofarsi:

.... θυμέ, τίνα πρὸς ἀλλοδαπὰν
ἄκραν ἐμὸν πλόον παραμείβεαι ;
(*N. III* 26-27).

Acutamente il Perrotta osserva — riportando quest'ultimo luogo della *Nemea III* —: « Il poeta stesso, dunque, sembra rendersi

---

[56] « Piena fiducia in se stesso » (F. Guglielmino, op. cit., p. 38).

[57] Questo concetto era già in G. Fraccaroli, op. cit., vol. I, p. 76 : « il suo [di P.] mondo è un mondo ideale ».

[58] E. Romagnoli, *Pindaro*, già cit., p. 37.

[59] Anche G. Del Grande (*La poesia di Pindaro*, già cit., p. 140) polemizzava, ma in senso diverso, contro quest'affermazione del Romagnoli.

[60] Per esempio *P.* XI, vv. 41-42. Anche in *N.* X, v. 20 e segg., l'espressione *ἀλλ' ὅμως* (del v. 21) sembrerebbe indicare una certa mestizia. Si veda anche : *I.* I, v. 63 e soprattutto : *I.* II, v. 6 e segg. Cfr. V. E. Alfieri, *La tristezza di Pindaro*, Pisa, 1928 (*Scritti vari* ecc., pp. 7-26).

conto che la sua poesia, costituita di elementi diversi, non ha unità ».[61] Il filo conduttore della poesia pindarica (e ciò costituisce, se vogliamo proprio chiamarla così, la sua monocorde unità, pur in tanta *ποικιλία* e in tanta liberissima vastità di elementi) è l'elemento personale; quello appunto che risalta con particolarissima evidenza da tutti i luoghi qui globalmente presi in esame.

Di qui nasce la caratteristica tendenza pindarica (non scevra anche di riflessi politici, com' è noto) [62] a chiudersi in una sfera di sublime, aristocratico isolamento. « Sotto più d'un rispetto — notava lo Jäger [63] — esso [P.] è intimamente più antico d' Omero e della sua civiltà umana, sulla quale sono già caduti i primi raggi del mattutino astro del pensiero ionico ». A quest'isolamento può anche ascriversi un fatto caratteristico — per quanto esso sia in rapporto soprattutto col *dorische Knabenliebe* —: nell'opera di P. « die Frau fällt ganz fort: nicht einmal als Mutter hat er sie gewürdigt ».[64] Questa assenza caratteristica farebbe ripensare a un'analoga assenza, che si riscontra in Leonardo da Vinci.[65] Comunque, siffatta tendenza all' isolamento era legittima in P., solo in quanto egli sapeva di poter vivere di rendita col suo proprio interiore entusiasmo, col suo altissimo orgoglio interiore di saper *πέσσειν* poeticamente qualsiasi materia.[66] Non per nulla l'esordio di molti epinici è quanto di più bello, sicuro e ispirato si possa immaginare. Si ripensa alla dantesca bocca *per se stessa mossa*; con — in meno — la luce di mistero che circonfonde le parole del poeta cristiano.

---

[61] G. Perrotta, op. cit., p. 129.

[62] Cfr. Fraccaroli, op. cit., vol. I, p. 37 e segg. e G. Coppola, op. cit., pp. 43-44 e 62-63. Si concorda di solito nel definire politicamente P. come conservatore: una indagine più particolare ha fatto E. Kirsten, *Ein politisches Programm in Pindars erstem pythischen Gedicht*, in: *Hermes*, 1941, fasc. 1, pp. 58-71. Cfr. anche: R. W. Macan, *Pindar as historian*, in: *Proc. of the Class. Assoc.*, 1931, pp. 44-63.

[63] Op. cit., p. 319.

[64] U. v. Wilamowitz, op. cit., p. 459. Anche in uno studio particolare sulle fanciulle e le donne in Pindaro (P. Ahlert, *Mädchen u. Frauen in Pindars Dichtung*, Leipzig, Dieterich, 1942, *Phil.*, Suppl. XXIV, Heft 1, p. 113) è notato che « nur selten kommt der Dichter auf das Verhältnis der Mutter zum Kinde zu sprechen ». E il Coppola (op. cit., p. 165): « Afrodite è per lui [P.] divinità dell'amore dorico ».

[65] Cfr. F. Orestano, *Leonardo da Vinci*, Roma, 1919, p. 56.

[66] Sono singolarmente suggestive queste parole del Fraccaroli (op. cit., vol. I, pp. 72-73): « L'arte di Pindaro.... è un fenomeno pieno e inesauribile come un fenomeno naturale ».

Il poeta greco prende contatto con la sua materia in tutto l' impeto della sua personalità, certo d'esser lui stesso, secondo la tradizione omerica,[67] a dispensare gloria e sopravvivenza agli uomini ; [68] ed il suo potente egocentrismo, pregio e difetto insieme, spiega l'avvicendarsi nella sua gnome [69] di echi scettici [70] ad echi mistici,[71] di profonde verità a detti di semplice buon senso — echi talora echeggianti con una convinzione che diremmo professionale, con una convinzione data piuttosto da un impeto lirico e da un'autoesaltazione che da un vero consentimento.[72] Gli è che la vera verità di P. sta nella poesia ; e tutto

---

[67] *I.* III, v. 55 e segg. La significativa parola *ἀοίδιμος* è, com' è noto, comune al lessico omerico (per esempio *Z* 358) e a quello pindarico.

[68] *O.* XI, v. 4 e segg. ; *P.* III, v. 114 ; *N. VII*, vv. 12-13 ; *N. IX*, vv. 6-7 ; *I.* VI, v. 17 e segg. ; *P.* IX, v. 76 ; *Part.* I, vv. 9-10 (Puech). – Nota lo Jäger (op. cit., p. 324) : « Si rinnova in lui [P.] il senso originario dell'aedismo antichissimo, che altro non era se non proclamare la gloria di grandi imprese ». Può darsi, è vero, che appunto in questo rinnovamento P. porti in qualche modo qualche cosa di voluto, e quindi non di così buona lega e genuinità, come è la concezione di *ἀοίδιμος* presso Omero. È in realtà assai difficile — come sotto diciamo — stabilire dove finisce la vera convinzione e comincia il nudo entusiasmo d'un'anima assetata di poesia. Tuttavia sembra eccessivamente ristretto affermare, come fa lo Snell (*Das Erwachen* ecc., già cit., p. 6), che il compito della « frühgriechischen Lyrik », *incluso Pindaro* (che vien però menzionato solo in linea accessoria), è quello di « dem freudigen Augenblick Dauer zu geben ». E più sotto : « Die Griechen der archaischen Periode hatten eine geradezu unbändige Freude an allem Bunten, Lebendigen, Gegenwärtigen. Die Gegenwart, wenn auch zum Zeitlosen erböht, ist der Zeitraum dieser Lyrik ».

[69] Sul valore della *γνώμη* in P. si va, com' è noto, dalla negazione quasi assoluta del Perrotta (op. cit., pp. 144-149) all'opposto parere del Farnell (presso : D. M. Robinson, op. cit., p. 6) : « As Farnell (I, p. 374) says, ' He [P.] has the magic art of turning the passing occasion to eternal value.... ' ».

[70] Per esempio fr. 213 e fr. 215.

[71] Per esempio fr. 132 e fr. 137.

[72] Già il Rohde aveva notato, a proposito della religiosità pindarica, che « la théologie qu'il [P.] expose.... trahit partout l'esprit d'un poète » (E. R., *Psyché*, trad. Reymond, Paris, Payot, 1928, p. 440) ; e che, se le note pitture dell'oltremondo da lui evocate possono commuovere e forzare l' immaginazione degli ascoltatori, tuttavia « la perfection même de son art empêche de croire à leur realité » (*ib.*, p. 445). Così medesimamente, riguardo alla vita futura, notava il Cerrato (op. cit., p. 591), riportando parole del Lipparini, secondo il quale anche Dante è pieno di siffatte contradizioni, le quali però non servono alla logica di un sistema, bensì alla poesia. Anche secondo lo Zeller (E. Zeller, *La fil. dei Greci nel suo svil. st.*, a cura di R. Mondolfo, Firenze, « La Nuova Italia », 1932, vol. I, p. 130, n. 1) « l'escatologia di Pindaro non segue alcun tipo fisso ». Però una moderna tendenza (O. Schröder, *Die Religion Pindars*, in *Neue Iahrb. für das Klass. Altertum*, 1923, pp. 129-153) vede

viene considerato, egocentricamente, in funzione di essa, che costituisce una verità superiore ad ogni altra.[73] Qualche cosa di simile si può rintracciare in un'altra complessa e profonda anima di poeta, Volfango Göthe; poichè si tratta di una caratteristica generale di *Dichterpsycologie*,[74] valida al di sopra d'ogni genere poetico.

Sembra perciò che lo Jäger ribadisca troppo la tradizionale differenziazione manualistica tra lirica melica e lirica corale, scrivendo: « Nulla può stare in più pieno contrasto con la libera espressione della personalità singola, quale abbiamo nella poesia ionica ed eolica da Archiloco a Saffo, che questo subordinare la poesia ad un ideale religioso e sociale.... »; [75] dal momento che, da ogni parte, i critici fanno appello precisamente alla personalità singola del poeta. È tipico per esempio il fatto che una dissertazione di R. Nierhaus, sul rapporto tra strofa e contenuto in P., porti nella conclusione queste parole: « So wird es wohl am richtigsten sein, wesentliche Einflüsse von aussen abzulehnen und die Entwiklung zu dem immer klareren und durchsichtigeren Liedaufbau bei Pindar der eigenem Entwiklung des Dichters zuzugeschreiben ».[76]

In realtà, già il Dornseiff, nel suo lavoro d'indole pressochè puramente stilistica, s'era pur avvicinato al nucleo della questione, sino a postulare quel *quid divinum*, quel puro irrazionale che è *das Schöp-*

---

in P. le credenze delfiche e il monoteismo già avviato nettamente. Sulla religiosità pindarica si vedano ora le pp. 703 segg. di M. P. Nilsson, *Gesch. der griech. Religion*, erst. B., München, Beck, 1941.

[73] Si osservi com' è visto Omero da P., in *N. VII*, vv. 21-22; passo donde risulta chiaramente ammessa la *σεμνότης* dello *ψεύδειν* poetico.

[74] Questo punto assai interessante di psicologia poetica, ed insieme d'estetica, viene messo in luce dalle seguenti osservazioni di M. Untersteiner (*Pindaro*, Milano, Cristofari, s. d. [ma 1931], pp. 63-64): a proposito della questione del pessimismo pindarico, egli scrive: « La dottrina orfico-pitagorica avrebbe animato il poeta in questa credenza.... di una infinita beatitudine.... dell'oltretomba; ma era ormai così diffusa siffatta fede che in Pindaro è troppo spesso motivo di poesia piuttosto che un' intima convinzione. Se l'amico suo, al quale faceva giungere la dolce melodia..., era sedotto da questa brama di una vita superiore..., il Poeta col divino mistero dell'arte sapeva rievocare per lui lo splendore di quel lontano regno della perfezione.... Il risuscitare questo mondo negatore del presente era facile per il poeta lirico, l'essenza della cui poesia è tanto affine all'esaltazione dionisiaca; ma non era nè poteva essere questa la fede di Pindaro vittorioso di tale momento non greco.... ».

[75] Op. cit., p. 325.

[76] R. Nierhaus, *Strophe u. Inhalt im pindarischen Epinikion*, Berlin, Iunker, 1936 (*Neue Deutsche Forschungen*, Abt. klass Phil.), p. 111.

ferische, e che non può esser altro che la personalità e l' individualità, nel senso più preciso della parola. « Pindar hat das Dichten sehr ernst genommen, immer wieder betont er : zwei Dinge müssen zusammenwirken, um ein Kunstwerk zu erzeugen : die Arbeit und Sorgfalt des Dichters, die *μελέτη N.* 6, 54, *O.* 14, 18, und das Irrationale, das Schöpferische Göttliche, das geheimnisvolle Geschenk der Musen. In Versen wie.... [vengono citati i passi *O.* XI, v. 8 e *O.* X, v. 95].... ist der erste ungelenke Schritt nach einer Dichterpsycologie im Altertum zu erbliken ».[77]

Ed anche il Coppola, che aveva parlato, a proposito di P., di « interpretazione *lirica* del mito »,[78] indagando il problema dell'unità della poesia pindarica, conchiudeva che l'unità è reperibile nella personalità del poeta stesso,[79] chè infatti — si può aggiungere —, al di fuori della personalità, il problema dell'unità d'un poeta non ha senso.

***

Il mondo poetico pindarico, per quanto esso possa essere diverso, nella sua estrinsecazione e nelle sue modulazioni, dal mondo poetico di Archiloco o Saffo, è tuttavia anch'esso saturo di personalità, con

---

[77] Op. cit., p. 60.

[78] Op. cit., p. 17.

[79] « Come ogni ode è unità per sè sola, così tutte le odi.... si unificano della personalità del poeta e dell'uomo, e così intimamente che, se si strappa Pindaro a Pindaro, quella violenza che fa scabra e aspra la sua poesia sembrerà vuota e vaporosa » (G. Coppola, op. cit., Premessa, p. XVI). Anche lo Schwenn, assertore dell'unità delle odi pindariche, ha impostato la sua dimostrazione sulla direttiva dell'evoluzione personale del poeta, compiuta per raggiungere l'altissimo e libero stile che lo distingue (F. Schwenn, *Der junge Pindar*, Berlin, Nicolaische Verlagsbuchh., 1940). E anche H. Goddard, *Pindar Pyth. II*, in : *Class. Review*, 1922, pp. 103-106, facendo derivare l'unità dell'ode dalla forma che il poeta ha scelto per esprimere i propri sentimenti e specialmente l suo atteggiamento in faccia alle alternative della sorte, viene appunto a ifar derivare l'unità della personalità. Tale è il succo che anche si ricava dalle osservazioni del Puech, nell' introduz. alle *Olimpiche* (ed. cit., vol. I, pp. 8-10) : « Les thèmes principaux à traiter étaient fixés d'avance ; ils s'imposaient à Pindare presque aussi rigoureusement qu'aux athlètes les articles du règlement édicté par les Hellanodices. Son génie se révèle dans la manière dont il les conçoit et les vivifie.... Tous ces thèmes obligatoires, Pindare ne les subit pas : il s'en empare avec une maîtrise qui en fait son bien propre.... La vie qui anime ses poèmes leur vient moins de la realité..., que de la sûreté avec laquelle il choisit.... et de la puissance avec laquelle il [s']exprime ».

una solennità, anzi, e talora con una polemica vivacità, quali i lirici melici non ebbero, per molte ragioni così storiche come psicologiche.

Nel suo motivo generatore, la poesia pindarica dipende da un problema tutto intimo di vocazione e d' ispirazione, in cui è essenziale appunto la espressione della personalità, con vivezza e plasticità insopprimibili risultante da polimorfici aspetti stilistico-spirituali. Questo elemento è, in P., nativo insieme e riflesso. La sua tecnica di stile e d' ispirazione fa sempre assegnamento sulla inesauribile forza trasfiguratrice della propria personalità, tenuta accesa da una « gelosa coscienza del merito proprio ».[80] Ed è appunto questa situazione interna, che rende talora incerto il nostro apprezzamento su singoli luoghi od odi, creando aporie che non sono risolvibili, se non si supera l'antitesi ispirazione-mestiere per mezzo del comprensivo concetto di personalità.

Ridotta l'espressione *volo pindarico* ad un semplice luogo comune, destituito d'ogni significato critico, anche se rimesso a nuovo e di nuovo introdotto di contrabbando, col « Pindaro imaginifico » di certa critica; messa in disparte la comoda teoria della « tendency.... to say that Pindar scorns all restraint and wins his triumphs by sheer vehemence of ispiration »,[81] di origine romantica antilluministica; è possibile avvicinarsi a comprendere come la tecnica poetica di P. è l'espressione, a suo modo naturale, della soluzione da lui data al proprio problema artistico, soluzione costituita, appunto, dal suo culto egocentrico per la propria facoltà poetica.

E poichè questa caratteristica è, come s' è accennato, una costante della tendenza lirica in generale, in ogni tempo e presso ogni popolo, essa può giovare ad avvicinarsi a P. tanto da non poterci rendere più possibile, oggi, il ripetere le famose frasi agnostiche che concludono il volume del Wilamowitz. Ma s' intende che, all'estremo opposto, non è più neanche possibile ripetere, col Romagnoli, che P. è un poeta « di accento *sempre* sublime e profetico »;[82] poichè una costante sublimità (che è, del resto, una vera *contradictio in adiecto*) non viene sostenuta nè dall'umana natura nè dalla Poesia.

FOLCO MARTINAZZOLI.

---

[80] F. Guglielmino, op. cit., p. 39.
[81] D. M. Robinson, op. cit., p. 35.
[82] E. Romagnoli, Prefazione a *Pindaro*, trad. cit., p. XI.

SPUNTI CALLIMACHEI E ALESSANDRINI IN DUE CARMI DI CATULLO (70 E 7).

L'epigramma d'amore è ritrovato tipicamente alessandrino, cui donano i poeti la più polita forma d'arte, effondendovi il proprio spirito e gareggiando fra loro con varietà di tocchi e di motivi. L'*ἔρως* degli Alessandrini, sentimento leggero, breve fuoco dell'anima, trova la sua perfetta espressione negli epigrammi, componimenti non privi di grazia e talvolta di sincerità, che bene si adattano, nel rapido giro di due o tre distici, a rappresentare le varie fasi di questo amore, che vive la vita di un giorno. Dichiarazioni galanti, convegni conclusi in velocità, riflessioni sul mal d'amore e sulla sua natura, giuramenti e promesse fugaci, disdegni e ripulse, vendette e proteste assai blande sono i soggetti che ricorrono con più frequenza negli scrittori dell'*Antologia Palatina*. Spesso gli epigrammi hanno il valore di un vero e proprio documento psicologico. Tale appunto è il valore del carme 70 di Catullo che, affine agli epigrammi alessandrini per il soggetto e per il motivo, costituisce una chiara notazione dello stato d'animo del poeta.

Nel carme 70 Lesbia manifesta a Catullo il suo grande amore, ella non potrà amare che lui, e per sempre; ma, riflette Catullo, non sono queste promesse di donna, la quale è per sua natura *praecipue multivola* (68, 128)? Qualcosa di molto simile ai versi catulliani scorgono i critici in un epigramma di Callimaco (*A. P.* 5, 6), che qui riportiamo integralmente:

Ὤμοσε Καλλίγνωτος Ἰωνίδι, μήποτε κείνης
ἕξειν μήτε φίλον κρέσσονα μήτε φίλην.
Ὤμοσεν· ἀλλὰ λέγουσιν ἀληθέα, τοὺς ἐν ἔρωτι
ὅρκους μὴ δύνειν οὔατ' ἐς ἀθανάτων.
Νῦν δ' ὁ μὲν ἀρσενικῷ θέρεται πυρί· τῆς δὲ ταλαίνης
νύμφης, ὡς Μεγαρέων, οὐ λόγος οὐδ' ἀριθμός.

Nulli se dicit mulier mea nubere malle
quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.
Dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti,
in vento et rapida scribere oportet aqua.

Modello, ricordo, imitazione? È interessante affrontare il problema.

Nello scrivere il carme 70, Catullo ha, con molta probabilità, tenuto presente il componimento callimacheo: il motivo e la tecnica sono indiscutibilmente affini, tanto che noi possiamo stabilire fra Callimaco e Catullo un opportuno parallelo.

1. — In corrispondenza di *Ὄμοσε*, il verbo dei giuramenti che si riferisce ad un passato più o meno remoto, troviamo in Catullo *dicit*, che è il verbo della semplice affermazione e si riferisce ad un tempo presente. Ma, tanto *Ὄμοσε* quanto *dicit*, prescindendo dal loro significato letterale, non sono forse ugualmente efficaci? Si leggano infatti i due componimenti, quello callimacheo e quello catulliano, fino ad *Ὄμοσεν* e *dicit* del v. 3, ripetizione significativa dei due verbi d'inizio. Non sono già perfettamente delineate dinanzi ai nostri occhi le figure di Callignoto e di Lesbia, che affermano in un' identica maniera il loro amore?

2. — *Ὄμοσε* è collocato in rilievo, all' inizio del v. 1, ed esprime una sicurezza categorica. Un certo rilievo sa ottenere anche Catullo, ponendo prima di qualsiasi altra parola il categorico *Nulli*.

3. — Callignoto è il giovane delle promesse vane, davvero in posizione opportuna subito dopo il verbo. Altrettanto bene Catullo: *Nulli se dicit mulier mea*, poichè è proprio Lesbia ad affermare l' immensità della sua passione.

4. — Manca in Callimaco il particolare di Giove *μοιχός*, ludibrio di amanti, ma non va dimenticato che questo motivo, tipicamente ellenistico,[1] non è ignoto al poeta di Cirene, come ci è possibile constatare da un suo malizioso epigramma (*A. P.* 12, 230).

5. — La ripetizione di *Ὄμοσεν* al principio del v. 3 ricorre con perfetta analogia in Catullo (*Ὄμοσε*, *Ὄμοσεν*; *dicit*, *dicit*).

6. — Dopo il verbo *Ὄμοσεν* del v. 3, Callimaco passa ad una considerazione che ha la vivezza del proverbio. Lo stesso procedimento possiamo osservare in Catullo.

7. — Il componimento catulliano ha solo quattro versi, quello callimacheo si prolunga per altri due. Il poeta di Cirene ha sentito la necessità di avvalorare coll'esempio diretto la considerazione dei vv. 3-4: bella cosa le promesse! Callignoto d'altri si cura e della sventurata fanciulla, come dei Megaresi, più non fa conto.[2]

---

[1] Cfr. Asclepiade, *A. P.*, 5, 167 e *A. P.*, 7, 284; Teocrito, 8, 60 e segg.

[2] Il poeta di Cirene fa qui allusione ad un aneddoto ben noto ai Greci, tanto da passare in proverbio. Gli abitanti di Megara, presumendo di eccellere

8. — Mentre Callimaco prende di mira, con un sorriso scettico, l' incostanza degli amanti in genere, Catullo parla di un proprio caso e reca perciò nei versi l'accento sincero del suo amore per Lesbia. La schietta e corrente espressione callimachea *τοὺς ἐν ἔρωτι ὅρκους μὴ δύνειν οὔατ' ἐς ἀθανάτων* diviene in Catullo *mulier cupido quod dicit amanti, In vento et rapida scribere oportet aqua.* A questo concetto, alquanto simile a quello di Callimaco e ben noto alla poesia erotica degli antichi,[3] il sentimento e la passione dello scrittore latino conferiscono una nota nuova e suggestiva.

Abbiamo parlato di sentimento e di passione, e ciò va bene ; ma non si deve tuttavia cadere nell'errore del Lafaye, il quale è giunto a scorgere nei versi catulliani « la confidenza dolorosa di un'anima ferita, troppo chiaroveggente, per ingannarsi sul proprio male, troppo debole

---

fra tutte le genti dell' Ellade, mandarono a consultare l'oracolo ; e questo così rispose :

D'Argo Pelasgico al mondo non v' è più fiorente pianura,
ottime son le polledre di Tracia, di Sparta le donne,
e della bella Aretusa gli efebi che bevono l'onda.
Ma più di loro gagliardi bei maschi nutriscono i campi
di fra Tirinto e la madre di greggi opulenti, l'Arcadia,
prodi Argivi, di lino vestiti, flagelli di guerra.
Voi, Megaresi, nè terzi, nè quarti voi siete, meschini,
nè dodicesimi pure.... chè a voi non si bada nemmeno.

(Trad. E. Bignone).

Anche in Teocrito, 14, 47 e segg. :

Schiudesi a Lupo di notte la porta, di noi.... non si parla....
poveri Megaresi.... a noi non si bada nemmeno.

(Trad. E. Bignone).

Eschine, innamorato della bella Cinisca, si lamenta che ella non più lo ami e gli preferisca quel « flaccido, spilungone » di Lupo.

[3] Cfr. Sofocle, fr. 741 N : *Ὅρκους ἐγὼ γυναικὸς εἰς ὕδωρ γράφω* ; Meleagro, *A. P.* 5, 8 : *Νύν δ' ὁ μὲν ὅρκιά φησιν ἐν ὕδατι κεῖνα φέρεσθαι* ; Filostrato, *imag.* II, 8 : *Ἀλλ' οὐκ ὄναρ ταῦτα, ὦ Κριθηΐς, οὐδὲ ἐς ὕδωρ τὸν ἔρωτα τοῦτον γράφεις* ; Platone, *Phaedr.* 276 : *Οὐκ ἄρα σπουδῇ αὐτὰ ἐν ὕδατι γράφει.* Gli scrittori antichi conoscono l'espressione *εἰς ὕδωρ γράφειν*, lat. *in aqua scribere.* Riguardo al vento noi troviamo solamente *dare verba in ventos, profundere voces in ventos* e simili ; oppure, più generalmente, *quidquid iurarunt* (sc. : *puellae*), *ventus et unda ferunt*, in Properzio 2, 28, 8, e *verba puellarum, foliis leviora caducis, inrita quo visum est ventus et unda ferunt*, in Ovidio, *Am.* 2, 16, 46. Come dunque si spiega l'espressione catulliana *in vento scribere* ? Non è da escludere che il poeta l'abbia coniata, a somiglianza dell'altra, ben nota, *in aqua scribere.*

per guarirne ».[4] Ci sembra che il Lafaye accentui un po' troppo in senso pessimistico l'interpretazione del nostro epigramma. Quel che egli dice, potrebbe essere una buona nota di commento al distico « *Odi et amo....* » (c. 85)[5] ed anche al carme 72, ma non è appropriato al carme 70, nel quale notiamo uno stato d'animo, proprio dell'uomo impensierito, non addolorato.

***

Il carme 7 che, insieme coi carmi 5 e 45, viene giudicato dallo Ellis[6] e dal Lafaye[7] come « il fiore degli endecasillabi » catulliani, è da connettersi intimamente con la poesia 5: con felice ritrovato, Catullo immagina che la donna amata, dopo aver letto il carme 5, gli chieda quanti mai baci egli desideri. Alla domanda di Lesbia egli risponde con due similitudini, le quali, lungi dal determinare il numero dei baci, lo rendono più suggestivamente indefinito. Negli ultimi versi ritorna il motivo della *fascinatio*, svolto in maniera molto simile a quella della poesia 5.

Questo è, in sintesi, l'argomento; ma la poesia interessa soprattutto dal lato stilistico e letterario, in quanto essa può costituire un esempio della così detta *retractatio*. Propria degli antichi è sia la consapevole gara, l'*ἀγών* fra loro, sia l'emulazione verso se medesimi nel riprodurre uno stesso tema.[8] Quintiliano, il grande maestro di stilistica, consiglia quest'uso in modo particolare: *contendere nobiscum possumus* (10, 5, 7);.... *nec aliena tantum transferre, sed etiam nostra pluribus modis tractare* (10, 5, 9). In questo carme Catullo dimostra di servirsi con molta arte della *retractatio*: passato il momento di lirica effusione che gli aveva dettato la poesia del *vive et ama* (carme 5), egli indulge ora allo sviluppo del precedente motivo e sa variarlo con erudizione squisita e raffinata.

La *retractatio* non è una novità catulliana, ma un uso tipicamente alessandrino; i due maggiori poeti dell' Ellenismo, Callimaco e Teo-

---

4 G. Lafaye, *Catulle et ses modèles*, Paris, 1894, p. 226.

5 *Primo dubbio* è il titolo, appropriatissimo, che il Pascoli dà all'epigramma. Cfr. *Lyra*, Livorno, 1929, 9ª ediz., p. 207.

6 R. Ellis, *Prolegom.*, p. XVII del libro: *A commentary on Catullus*, Oxford, 1876.

7 G. Lafaye, op. cit., p. 129.

8 Vedi nel *Teocrito* di Ettore Bignone tutto il capitolo V, p. 209 sgg. e particolarmente p. 249 sgg.

crito (come ha dimostrato il Bignone), molti scrittori dell'*Antologia* offrono della *retractatio* gli esempi più significativi: Meleagro di Gadara vi infonde una grazia tutta sua; Antipatro di Sidone la usa più e più volte, giungendo fino alla monotonia; Archia ne ritrae effetti molto ammirati in quattro epigrammi al dio Pane (cfr. Cic., *Pro Arch.*, 18). La *retractatio* ammette ripetizioni ed analogie verbali, con le quali il poeta opera di proposito, quasi rivaleggiando con se medesimo: il *satis superque* catulliano del v. 2, che ritorna nel v. 10 con «leggera modificazione» dovuta a «motivi tecnici»; [9] l'accenno al *fascinum* del v. 12, che è una ripresa dei vv. 12-13 del carme 5, trovano in quel che è detto sopra la loro logica giustificazione.

Ed ora due parole sulle similitudini che ricorrono nel carme 7. La prima occupa i vv. 3-6:

> Quam magnus numerus Libyssae arenae
> lasarpiciferis iacet Cyrenis
> oraclum Iovis inter aestuosi
> et Batti veteris sacrum sepulcrum.

Il gusto dei romani per i viaggi,[10] la loro *curiositas* per i luoghi più remoti «aveva fatto fiorire nel loro linguaggio una gran quantità di espressioni riferentisi appunto alla geografia ed aveva nella menzione di luoghi lontani, deliberatamente ricercata, una costante manifestazione letteraria».[11] Con questa similitudine Catullo si rivela poeta dotto, e, quel che più importa, artista alessandrino nel miglior senso della parola, che dell' Ellenismo sa accogliere i pregi e ripudiare quasi totalmente i difetti. Si osservi la costruzione, tipicamente alessandrina, dei versi in esame: il *magnus numerus* della libica arena offre motivo al poeta di ricordare la regione di Cirene e la sua maggiore ricchezza, il silfio; a questo punto, egli diviene più minuzioso e si cura di determinare con precisione topografica tutto il paese: fra l'oracolo di Giove Ammone (oasi di Siwah) ed il sacro sepolcro dell'antico Batto (nell'*ἀγορά* di Cirene, cfr. Pindaro, *Pyth.* 4 e 5). Non è questa acribia descrittiva degna di Callimaco? Tanto da suggerire l' ipotesi, probabile, che l' intera similitudine sia «appunto imitata dal poeta di Cirene».[12]

---

[9] Cfr. M. Lenchantin, *Il libro di Catullo Veronese*, Torino, 1933, ed. maior., pp. 16-17.

[10] Vedi E. Bignone, *La poesia dei viaggi nella letteratura latina*, nel volume delle conferenze *Gli Italiani nel mondo*, Firenze, Sansoni, 1942.

[11] C. Pascal, *Poeti e personaggi catulliani*, Catania, 1916, p. 197.

[12] Cfr. Lenchantin, op. cit., p. cit.

Catullo, che altrove traduce quasi *ad litteram* un verso dell' Ecale (64, 111) e ripete versi di Teocrito (64, 96) e di Euforione (64, 30),[13] ben può nei vv. 3-6 del carme 7 aver avuto presente alla memoria il maestro dei poeti alessandrini, tanto più che « la similitudine si aggira in luoghi cari alla Musa callimachea ».[14]

Che tutto il carme derivi da una fonte callimachea, è questione più complessa e difficile a risolvere. Il Lenchantin ritiene improbabile una tale fonte, perchè tutta la poesia è « pervasa da una sincerità di sentimento veramente originale e personale ».[15] Giustissimo quanto egli rileva circa il sentimento catulliano; ma la sua ci sembra una ragione troppo debole per escludere una derivazione dal poeta di Cirene. Si prenda infatti, per un momento, uno dei carmi maggiori, l'*Attis* (c. 63) : esso ha, secondo il giudizio di autorevoli critici,[16] il suo modello in Callimaco, eppure il Lenchantin stesso vi nota « immagini che lampeggiano di luce sfavillante..., un impeto lirico lanciato ad ogni audacia » ; [17] in altre parole, un valore poetico notevole. Si prenda, ancora, il carme 64, lo splendido carme giustamente rivalutato dalla più moderna critica : esso è pieno di elementi alessandrini e rivela in molte parti (cfr. la descrizione delle nozze di Peleo e Teti e l'episodio di Arianna in particolare) l' influenza diretta di Apollonio Rodio. Tuttavia, pure in queste parti, lo scrittore ha saputo il più delle volte infondere la nota sincera del suo *animus* e della sua passione.[18] Anche il carme 70 di Catullo ha, come già abbiamo veduto,[19] il suo modello in un epigramma di Callimaco (*A. P.* 5, 6 = 27 Schn.), eppur vibra di una pensosità che manca del tutto nel componimento callimacheo.

Bastino questi esempi a mostrare come le fonti letterarie non sminuiscono affatto l'originalità di Catullo ; altrettanto si potrebbe am-

---

[13] Cfr. *Ecale*, fr. 43 Kapp. ; Teocrito, in 15, 100 ; Euforione, in fr. 122 Powell.

[14] Cfr. Lenchantin, op. cit., p. cit.

[15] Op. e loc. cit.

[16] Cfr. ad esempio G. Lafaye, op. cit., p. 84 e segg. ; W. Kroll, in *Catulli Veronensis liber*, 1923, p. 129 ; U. v. Wilamowitz, in *Hermes*, 1879, p. 199 ed in *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, 1924, vol. II, p. 291 e segg.

[17] Op. cit., p. 129.

[18] Cfr. G. Perrotta, *Il carme 64 di Catullo*, in *Athenaeum N. S.*, 1931, p. 177 segg. e p. 370 e segg. ed anche le mie osservazioni in un articolo sul carme 64 di Catullo, in *Atene e Roma*, 1942, fasc. I, p. 26 e segg.

[19] Cfr. p. 173 e segg.

mettere per il carme 7 nei riguardi di una fonte callimachea. Ragioni estetiche, come quella addotta dal Lenchantin, non sono un argomento sufficiente ad escluderla; ragioni stilistiche potrebbero anzi far supporre che essa sia realmente esistita. Vediamole un po' da vicino, una per una:

1) L'aggettivo *Libyssae* è ricalcato esattamente sul greco *Λιβύσσης*. Cfr. *A. P.* 12, 145 *ἀπὸ Λιβύσσης ψάμμου*; e Callimaco, *Inno ad Apollo*, 86 *μετὰ ξανθῇσι Λιβύσσαις*.

2) *Cyrenis* con l'*y* breve deriva da Callimaco che ne offre più di un esempio. Cfr. *Inno ad Apollo*, 73 *δεύτερον αὖ Θήρη, τρίτατόν γε μὲν ἄστυ Κυρήνης* e 93; epigr. 22, 5 Schn. *πατρὸς Ἀριστίπποιο, κατήφησεν δὲ Κυρήνη*.

3) La similitudine erudita dei vv. 3-6 è imitata, con verosimiglianza, dal poeta di Cirene.

4) Batto è il fondatore della città, e come tale ricorre in Callimaco, *Inno ad Apollo*, 65 e segg.:

Φοῖβος καὶ βαθύγειον ἐμὴν πόλιν ἔφρασε Βάττῳ,
καὶ Λιβύην ἐσιόντι κόραξ ἡγήσατο λάῳ
δεξιὸς οἰκιστήρ....

In un epigramma composto per la propria tomba (*A. P.* 7, 415 = 23, 7-8 Schn.) Callimaco designa se medesimo come il Battiade:

Βαττιάδεω παρὰ σῆμα φέρεις πόδας, εὖ μὲν ἀοιδὴν
εἰδότος, εὖ δ' οἴνῳ καίρια συγγελάσαι.

5) La seconda similitudine (vv. 7-8), e cioè le stelle che contemplano i furtivi amori degli uomini, è, come mostreremo più oltre, un' immagine non ignota alla poesia ellenistica.

6) L'espressione *sidera* per indicare una quantità infinita è anch'essa in Callimaco, *Inno a Delo*, 175 e segg.: *ἰσάριθμοι τείρεσιν.... ἡνίκα πλεῖστα κατ' ἠέρα βουκολέονται...* Si tratta, del resto, di un concetto abbastanza noto agli scrittori greci e latini, per il quale si possono confrontare Platone, *Euthyd.* 294 B; Teocrito 30, 28 e segg.; Marco Argentario, in *A. P.* 5, 110; Catullo 61, 206.

Tutte queste affinità stilistiche e letterarie, riunite assieme e considerate secondo la loro importanza, potrebbero anche far supporre che Catullo, nello scrivere la poesia 7, si sia valso di un modello callimacheo che noi non conosciamo. Opinione questa, da avanzarsi con la massima cautela, perchè il silenzio degli antichi ed il quasi totale

naufragio della produzione del poeta di Cirene, non permettono di proferire un giudizio in base ad una sicura conoscenza di dati; l' ipotesi di una fonte callimachea per il carme 7 di Catullo resta dunque una pura ipotesi.

Passiamo ora all'altra similitudine (vv. 7-8); se nella prima ammiriamo la precisione geografica e descrittiva, in questa ci attrae il fascino di una notte stellata e la divina impassibilità degli astri davanti all'agitarsi degli uomini:

> Aut quam sidera multa, cum tacet nox
> Furtivos hominum vident amores.

Una leggiadra vaghezza è in questi versi, che ci aprono, tanto bello quanto inaspettato, uno sfondo notturno e danno alla poesia un più vasto respiro. Catullo è maestro in quest'arte; si ricordi, ad esempio, il verso iniziale della *Chioma di Berenice* (c. 66), in cui Catullo traduce liberamente assai quello callimacheo: *Omnia qui magni dispexit lumina mundi*; pure in questo verso, l' immensità del firmamento ed un fiammeggiare di roteanti astri.

I *multa sidera* che contemplano nella notte i furtivi amori degli uomini non costituiscono un motivo originale di Catullo, ma piuttosto un motivo comune, del quale troviamo esempi negli Alessandrini. Tutta la poesia ellenistica è infatti, in certo senso, una poesia serotina, soffusa di ombre e di chiaroscuri, che succede all'ardente meriggio dell'età classica. I poeti dell' Ellenismo amano gli sfondi notturni, per effondere nella silente natura il proprio sentimento, quasi in essa trovando un sollievo ai propri dolori.

Prima ancora di loro il filosofo Platone «canta il voto (che unicamente dal suo cuore poteva uscire), il desiderio, di farsi infinita natura, per poter infinitamente godere la bellezza del suo amore»: [20]

> *Ἀστέρας εἰσαθρεῖς ἀστὴρ ἐμός. Εἴθε γενοίμην*
> *οὐρανὸς, ὡς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σὲ βλέπω.*
> (*A. P.* 7, 669).

La Simeta di Teocrito manifesta nella notte stellata di Cos la sua passione per l'efebo Delfi, che ormai non le è più fedele; gli ultimi versi dell' idillio sono un saluto a Selene, alla Notte ed alle stelle, testimoni di un amore selvaggio. Fra i tocchi più riusciti è appunto l'evane-

[20] E. Bignone, *Teocrito*, p. 90.

scenza del dolore, che si dissolve a poco a poco nel silenzio della notte e nel fascino della luce astrale:

ἀλλὰ τὺ μὲν χαίροισα ποτ' ὠκεανὸν τρέπε πώλως,
πότνι' · ἐγὼ δ' οἰσῶ τὸν ἐμὸν πόθον ὥσπερ ὑπέσταν.
χαῖρε Σελαναία λιπαρόχροε, χαίρετε δ' ἄλλοι
ἀστέρες, εὐκάλοιο κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ὀπαδοί.

(Theocr. 2, 163-166).

Meleagro di Gadara, geloso della sua bella della quale egli desidera il pieno possesso, invoca le stelle e Selene «che risplende soave agli amanti» (Bignone), affinchè siano partecipi della sua pena:

Ἄστρα, καὶ ἣ φιλέρωσι καλὸν φαίνουσα Σελήνη,
καὶ Νὺξ καὶ κώμων σύμπλανον ὀργάνιον,
ἆρά γε τὴν φιλάσωτον ἔτ' ἐν κοίταισι ἀθρήσω.... κτλ....

(*A. P.* 5, 191).

Ma nel poeta siriaco *Ἄστρα, Νύξ* e *Σελήνη* non hanno più la dignità dei loro omonimi dell' idillio secondo di Teocrito. In un altro epigramma, cui anima una nota sentimentale pre-romantica, Meleagro si rivolge alla Notte, come a colei che conosce i giuramenti di un troppo breve amore:

Νὺξ ἱερὴ καὶ λύχνε, συνίστορας οὔτινας ἄλλους
ὅρκοις, ἀλλ' ὑμέας εἱλόμεθ' ἀμφότεροι · κτλ....

(*A. P.* 5, 8).

Ancora Meleagro apostrofa la più bella delle stelle, la stella del mattino,[21] rinfacciandole di avergli troppo presto invidiato i teneri amplessi di Demo:

Ὄρθρε, τί νῦν, δυσέραστε, βραδὺς περὶ κόσμον ἑλίσσῃ,
ἄλλος ἐπεὶ Δημοῦς θάλπεθ' ὑπὸ χλανίδι;
ἀλλ' ὅτε τὰν ῥαδινὰν κόλποις ἔχον, ὠκὺς ἐπέστης,
ὡς βάλλων ἐπ' ἐμοὶ φῶς ἐπιχαιρέκακον.

(*A. P.* 5, 173).

Ad *ἀστέρες* ed a *Μήνη* narra i suoi casi Marco Argentario (sec. I d. Cr.) in un curioso epigramma dell'*Antologia Palatina* (5, 16): egli

[21] La stella del mattino non è Nume afrodisio; tali sono invece gli astri e la luna, che, in un epigramma di Filodemo (*A. P.* 5, 123), costruito sullo stile di quello meleagreo, è invitata ad assistere al soavissimo rito d'amore.

li pone a conoscenza della scomparsa della sua Ariste, «profumo di nardo», la quale da sei giorni più non si vede. Ma il poeta è certo del ritorno della bella fuggitiva, perchè egli ha lanciato sulle tracce di lei gli «infallibili argentei segugi d'Afrodite» (Bignone).

Μήνη χρυσόκερως, δέρκευ τάδε, καὶ περιλαμπεῖς
ἀστέρες, οὓς κόλποις Ὠκεανὸς δέχεται
ὥς με μόνον προλιποῦσα μυρόπνοος ᾤχετ' Ἀρίστ.... κτλ.

Gli esempi fin qui citati, (e molti altri ancora si potrebbero citare), dimostrano quanto il motivo degli astri e della notte sia frequente nell'erotica alessandrina: svolto con dignità d'intenti dai più illustri poeti dell'Ellenismo, esso diviene negli epigoni, come Marco Argentario, un *παίγνιον* letterario. Catullo è qui, come altrove, emulo vittorioso dei migliori Alessandrini: nel suo breve accenno alla notte ed alle stelle è, infatti, tutto nuovo, un senso di infinitudine, nel quale trascorre, estatico, il brivido della contemplazione.

VINCENZO BONGI.

SIMONIDE.

Ai fratelli Olinto e Alfredo Spallanzani.

I.

L'uom dotto ha dentro sé le sue dovizie.
Simonide, l'autor d'egregie liriche,
per fronteggiar la povertà sua meglio,
prese a girare i maggior centri d'Asia,
epinici cantando a prezzo. Fattosi
con quest'arte egli ricco, rivenirsene
volle in patria per mare — era dell' isola,
dicon, di Ceo —; ma ecco che nel pelago
scoppia un orrendo fortunale e il vecchio
legno si sfascia. Via, questi, a raccogliere
le borse, questi, quante più da vivere
robe preziose; e qui uno: «Simonide»,
disse curioso, «o tu non pensi a prendere
nulla de' beni tuoi?» «Tutto», ei risposegli,
«il mio l' ho meco». Pochi — i più, dal carico
loro giù tratti, eran periti — scampano
a nuoto; ed i predoni ecco li spogliano
di quanto avevan salvo e gli abbandonano
là, nudi. Rimanea per sorte prossima
un'antica città quivi, Clazomene,
e i naufraghi a codesta si dirigono.
Ora un tale di là, sperto di lettere,
ch'avea letto assai versi di Simonide
e ammiratore n'era già caldissimo
per fama, di persona conosciutolo
gli apre a festa la casa e rifornisce lo
di vesti di denaro di domestici.

Van questuando, con la loro tavola
del caso, gli altri, ed ei fa rincontrandoli:
« Tutto il mio », dissi, « l'ho meco; e voi, eccovi,
quel che strappaste via tutto perdettesi ».

II.

Quanto la poesia valga tra gli uomini
l'ho detto sopra; quanto onor le rendano
gli dèi, voglio ora tramandare ai posteri.

Quel Simonide or ora mentovatovi,
fissato per comporre l'epinicio
d'un pugile ad un tanto, in solitudine
si raccolse; e, poichè l'umil materia
non bastava a impennar l'estro, ricorrere
dovette all'uso, e v' introdusse il gemino
astro di Leda, per recar l'esempio
d'una, in Polluce, gloria consimile.
Fece un bell' inno, ma non più dal pugile
s'ebbe che il terzo. « E il resto? » « Il resto », dissegli,
« l'avrai da' tuoi lodati. Ma promettimi
— ch' ho invitato i parenti, e t' ho nel numero,
né voglio che tu te ne vada in collera —
venire a cena ». Ed egli, pur sentendosi
gonfio il cuor del reo tiro, per non perdere,
a congedarsi irato, la sua grazia,
promise, e all'ora data stava a tavola.
Di coppe risplendea lieto il magnifico
banchetto; tutto risonava d' ilare
frastuon la casa; quand'ecco due giovani
di repente apparir, sparsi di polvere,
grondanti di sudore, oltre ogni termine
umano belli, e ad un garzone ingiungere
che il poeta da lor venga in sull'attimo,
se gli cal di sè stesso. In furia, in ansia,
lo chiama quegli fuori. Or ei, Simonide,
messo ebbe appena il pie' fuor del triclinio,
che il soffitto ruina, e gli altri restano,
di colpo, tutti sotto le macerie:

nè alla porta nessun più vide i giovani.
Pensaron tutti, quando esatto sparsesi
com'era andata, aver voluto i superi,
per compenso del suo canto, la grazia
della vita concedere a Simonide.

† ODOARDO GORI.

Dal mio *Fedro tradotto metricamente* (cfr. *Fav.*, IV, 22 e 25). — La metricità della mia versione è, s' intende, relativa non assoluta. Va sul tipo, piuttosto bonario, che, già in uso nella commedia del Cinquecento, fu poi ripreso più volte dal Carducci, e anche dal Pascoli, nel saggio suo di traduzioni fedriane uscite postume per cura della sorella. Il ritmo del trimetro giambico puro che, a rendersi con un certo rigore, richiede l'endecasillabo sdrucciolo accentato sempre sulle sedi pari, a lungo andare stancherebbe. Io l' ho osservato costantemente, salvo per un verso, solo nel tradurre il breve *Nestore* dei *Carmina* pascoliani, già stampatomi dall'*Atene e Roma* nell'ultimo fascicolo del 1941; e perfino un solenne maestro d'armonie neoclassiche, Guido Mazzoni, lo ha, nel suo bel *Catullo* zanichelliano, osservato bensì di regola ma non sistematicamente. Del resto, il trimetro di Fedro presenta tante diversità che, dato fosse possibile riprodurlo, non c' è, credo io, orecchio tra noi, per quanto ben costrutto, che non ne sarebbe lacerato.

Il prof. ODOARDO GORI è deceduto poco più d'un mese fa a Quarrata, nel Pistoiese, dove si era ritirato. Per quasi un trentennio fu insegnante di lettere italiane lodatissimo a Roma nel Liceo del Collegio Nazareno. La sua scomparsa sarà appresa con vivo rammarico da quanti ammiravano in lui il forte ingegno, la vasta cultura e il senso d'arte finissimo. Dalla cattedra scolastica come su giornali e riviste egli difese tenacemente le nostre migliori tradizioni letterarie e linguistiche; ma il suo merito maggiore è nella singolare abilità onde seppe far rivivere, nelle sue numerose versioni, poeta geniale lui stesso, lo spirito e l'arte di poeti latini e stranieri. Molto ammirata la sua traduzione di parecchi poemetti latini del Pascoli. La morte lo ha còlto mentre preparava un volume in cui voleva raccolte e le traduzioni e le poesie originali.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE.

LUIGI SORRENTO, *Stampe popolari e libri figurati del rinascimento lombardo.* — Milano, Edizione de « L'Arte », 1942.

P. GIUSEPPE VALENTINI S. I. *Contributi alla cronologia albanese.* « Fonti per la storia d'Albania », *Prolegomeni,* Vol. I. — Roma, Reale Accademia d'Italia, 1942-XX.

ALESSANDRO CURIONE. *Sullo studio del greco in Italia nei secoli XVII e XVIII.* — « Biblioteca di studi classici » (N. 1), Roma, Tosi.

ARNALDO FORTINI. *Il più ardente poeta d'amore.* — Assisi, Accademia properziana del Subasio.

CARLO DEL GRANDE. *Note filologiche.* — Napoli, Goffredo.

C. BIZZOCCHI S. I. *L'ordine degli inni di Sinesio.* — Roma, Pontificia Università Gregoriana.

ERNST ZINN. *Der Wortokzent in den lyrischen Versen des Horaz.* — Neuer Filser-Velag München.

FRANCO SIMONE. *L'avviamento poetico di Pierre de Ronsard (1540-1545).* — Firenze, Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento.

PIERRE SCHITT. *Contribution à la critique du texte de Caelius Aurelianus.* — Neuchatel, 1942.

MARIA FEDERICA LEPRI. *Saggi sulla terminologia e sulla nozione del patrimonio in diritto romano.* — Firenze, Casa Editrice Dott. Carlo Cya, 1942.

Annuaire de la Société orientale « Ex oriente lux », fondée a Leyde, Tome II. — Leiden, Brill, 1943.

DA ORAZIO

I.

LA PIA OFFERTA.

Contadinella Filide, se quando
in ciel spunta la luna,
le mani levi, i Numi supplicando;
se i Lari plachi mai con poco incenso,
alcune spighe e la porchetta ingorda,
non sentirà la vite
lo scirocco dannoso,
non struggerà la ruggine le biade,
e i piccoli del gregge
non cadranno colpiti
dal rigore autunnale.
Non la vittima sacra
destinerai, che cresce
sull'Algido nivale,
là tra i boschi di roveri e di lecci,
o nei pascoli pingui d'Albalonga,
quella vittima sacra
che tingerà di sangue
le scuri ai sacerdoti.
A te non tocca, povera fanciulla,
tentar con molta strage di bidenti
i tuoi piccoli Numi, coronati
di rosmarino e del sottile mirto.
Se mai toccasti con la mano pura
l'ara, col farro e il sale scoppiettante,
più che non faccia offerta sontüosa,
benigni avesti i piccoli Penati.

II.

LA SACRA BELLA FONTE.

O fonte di Bandusia,
più splendente del vetro,
degna di puro vino
e di molte corone floreali,
un tenero capretto
domani t'offriremo:
turgido il capo delle prime corna
invano lo destina
a Venere focosa
e alle cruente lotte:
i freschi rivi tingerà di sangue
vivace figlio della greggia pingue.
Te mai non tocca l'infocato raggio
del sol canicolare;
tu dolce refrigerio
ai bovi stanchi dall'arare assiduo,
alle mandrie vaganti.
Del numero sarai dei fonti illustri,
s'io canto l'elce che s'innalza ombrosa
sulla roccia, da cui discende chiara
l'acqua tua mormorante.

Tradusse C. Scelfo.

RECENSIONI.

UGO ENRICO PAOLI, *Vita romana, notizie di antichità privata*, Terza edizione. – Le Monnier, Firenze, 1942 ; pp. XI-146.

IDEM., *Urbs, aspetti di vita romana antica*, Seconda edizione. – Le Monnier, Firenze, 1942 ; pp. XIII-239.

La frase consueta : « questi libri riempiono una lacuna nella nostra produzione libraria », è per questi due volumi del Paoli una schietta verità. Mancava all' Italia infatti un'opera che raccogliesse e ordinasse le notizie sulla vita, sulle antichità private dei Romani, con saggio criterio, con conoscenza esperta delle fonti. Quest'opera ci ha data il Paoli in questi due volumi agili e nello stesso tempo bene informati, di piacevole lettura e pur tuttavia fondati su sicura dottrina. E il Paoli era il più indicato a questo compito perchè preparatosi da tempo agli studi dell'antiquaria, a cui egli ha dedicato lunghi anni, anche di insegnamento nella scuola universitaria, e particolari pubblicazioni, fra cui persino un libro che ebbe assai fortuna nella scuola, il *Lar familiaris*, utilissimo all' insegnamento, che servì all'autore di base, con adattamenti e aggiunte, a questa sua *Vita romana*. Particolarmente insigni furono poi i suoi studi sul diritto attico, di cui è fra noi il maggior cultore ; studi che se non poterono avere in quest'opera la loro applicazione, educarono però la sua mente allo studio scientifico della antichità classica, e le diedero quella chiarezza di visione che costituisce uno dei maggiori meriti di questi due volumi. Volumi particolarmente fortunati, giacchè il primo ebbe già tre edizioni in meno di tre anni, e il secondo due in meno di un anno. Un caso, credo, rarissimo nella storia dell'editoria italiana, trattandosi di libri di cultura. Successo che torna ad onore dell'Autore, ma anche del pubblico, che sa scegliere e sa apprezzare i libri che alla sua cultura sieno necessari.

Le qualità che determinarono questo successo sono appunto quelle che per tali libri erano necessarie. Anzitutto sicura conoscenza dell'argomento. Sebbene questi volumi abbiano carattere informativo, tuttavia il Paoli non vive di accatto ; si serve dei libri di maggior valore scritti sull'argomento, ma domina la sua materia da conoscitore diretto di essa ; e soprattutto egli ha studiato il suo tema sopra gli autori. Autori che ha amati e commentati, come ad esempio Plinio il giovane, Marziale, Petronio. Le notizie perciò egli le dà con senso di immediatezza e di freschezza. Si direbbe che il suo tema l'abbia piuttosto vissuto che aridamente studiato. E nelle sue pagine si sente la curiosità personale, il gusto del particolare espressivo, l' interesse per la vita antica come cosa presente.

A ciò si aggiunga l'umanità : egli non espone aridamente, ma chiosa, commenta, aggiunge riflessioni sue di uomo arguto e di umano ingegno, che conosce la vita moderna e la sa porre in confronto con l'antica. Tutti possono leggere perciò questi libri e trovarvi, oltre che notizie, occasioni di riflettere insieme con l'autore.

Più interessante è forse, o almeno è stato per me, il volume *Urbs*, perchè più che le cose vi sono le istituzioni, se posso dir così. Anzitutto una presentazione di Roma antica nella sua urbanistica, quindi l' industria, i mestieri, con giusti confronti fra l' industria moderna e l'antica ; i libri, la corrispondenza, i giornali, la posta. Poi un mondo che il Paoli ben conosce per i suoi studi giuridici : gli avvocati, ove però avrei voluto che qualcosa avesse aggiunto sul giure ; e lo poteva fare da sicuro conoscitore : indi i medici, i giochi, la caccia e la pesca, le rappresentazioni pubbliche.

Un capitolo particolarmente gustoso è costituito dalle pagine sull'*Italum acetum* : occorre infatti ricordare che il Paoli è autore di arguti epigrammi latini. Nel volume *Vita romana* invece si aprono vedute sulla casa, sulla villa, sull'arredamento, sul banchetto, sui cibi, sul costume privato, sulla schiavitù, sulla vita intellettuale, sui viaggi e sui funerali. Chiude il libro un capitolo su Pompei. Rallegriamoci con l'autore e auguriamo continuità di successo all'opera.

ETTORE BIGNONE.

MENANDRI *quae supersunt; pars prior, reliquiae in papyris et membranis vetustissimis servatae, tertium edidit* ALFREDUS KOERTE. — Lipsiae Teubner, 1939.

CL. LINDSKOG-K. ZIEGLER, *Plutarchi vitae, Indices.* — Lipsiae Teubner, 1939.

È questa la terza edizione che in ventisei anni ci dà di Menandro il Koerte, il quale, quando pubblicava questo volume, si preparava a darci non solo i frammenti contenuti nei papiri, ma anche quelli conosciuti attraverso alle citazioni degli autori e un indice di tutte le parole. Egli si è servito delle edizioni precedenti, e particolarmente, fra quelle più recenti, di quella del Sudhaus (1914) e di quella del Jensen (1929), oltre che dell'utile articolo del Guéraud, *Quelques notes sur le papyrus de Ménandre* (« Bull. de l'Instit. Franç. d'Archéologie orientale », 1928, p. 127 sgg.) che rivide il papiro del Cairo. Utile è particolarmente questa edizione perchè contiene i nuovi frammenti della *Teophorumena* e gli scarsi resti del *Georgos* editi dai Milne.

L'A. non ha solo edito il testo con apparato critico, ma nella prefazione ci ha dato di ogni commedia un'analisi che aiuta ad orizzontarsi nella conoscenza di questi testi lacunosi, accurata ed acuta, sebbene qua e là si possa dissentire da lui. Ma il progresso portato alla conoscenza e alla restituzione dei testi menandrei è assai notevole. Si vede soprattutto quanto abbia saputo egli servirsi della sempre maggiore conoscenza dello stile e della lingua di Menandro. Anche l'ordinamento dei frammenti riesce talora più perspicace e persuasivo.

Compiuta la nuova edizione teubneriana delle *Vite parallele* di Plutarco, mancava un indice dei nomi che mettesse in grado di poterci meglio servire di questo utilissimo strumento di lavoro e a ciò si sono accinti Cl. Lindskog e K. Ziegler con intelligente e paziente cura. L'indice è diviso in parecchie sezioni : 1° gli autori greci e gli autori latini ; 2° l'indice dei nomi di divinità, di uomini, di luoghi, e finalmente un indice prezioso di cose di parole rare e di istituti ; e un altro di spiegazione di parole romane e di vocaboli di linguaggi stranieri. È premessa una utile appendice di aggiunte e correzioni.

LECTOR.

INDICE DELL'ANNATA X (1942)

F. Martinazzoli. Il canto omerico della solidarietà umana (*Iliade*, XXIV) Pag. 3
V. Bongi. A proposito di una recente interpretazione del carme 64 di Catullo 21
A. M. Pizzagalli. L'epica iranica e gli scrittori greci 33
E. Paratore. Virgilio georgico e Properzio 49
L. Alfonsi. Echi dell'Accademia nella poesia latina 59
G. Pisano. Colote, Epicuro e Diogene di Enoanda 67
L. Alfonsi. Il mito di Sileno e la VI egloga di Virgilio 93
E. Bignone. Il proemio del libro II del poema di Lucrezio 102
P. Pisacane. Luciano umorista 109
M. R. Posani. Sui rapporti tra l'*Hecyra* di *Terenzio* e l'*Ἐκυρά* di Apollodoro di Caristo 141
F. Martinazzoli. Pindaro in Pindaro 153
V. Bongi. Spunti callimachei ed alessandrini in due carmi di Catullo (70 e 7) 173

POESIA.

E. Cetrangolo. Frammenti omerici dall'*Iliade* . . . . . Pag. 45
I. Micheletti. Il *Catullocalvos* 77
F. D'Onofrio. Traduzione di lirici greci: Teognide, Nosside, Anite e Asclepiade 137
O. Gori. Simonide 183
C. Scelfo. Da Orazio 187

RECENSIONI E CENNI BIBLIOGRAFICI.

E. Aguglia: C. Scelfo, traduttore di Catullo 87
M. Cagiano de Azevedo: *Quaderni per lo studio dell'Archeologia*, a cura di R. Bianchi Bandinelli: 1. *Policleto*, a cura di R. Bianchi Bandinelli; 2. *Mirone*, a cura di P. E. Arias; 3-5. *Ritratti greci*, a cura di L. Lorenzi 88
M. Cardini Timpanaro: Platone. *Il Fedone*, a cura di G. Capone Braga 189

E. Bignone: U. E. Paoli, *Vita romana, notizie di antichità privata*; Idem, *Urbs, aspetti di vita romana antica* . . . . . Pag. 189
Lector: *Menandri quae supersunt*, edidit A. Koerte; C. Lindskog-K. Ziegler, *Plutarchi vitae*. Indices . . . . . , 190

ATTI DELLA SOCIETÀ.

Verbale dell'Adunanza del 19 gennaio 1942-XX . . . . . Pag. 91
Libri ricevuti 168
Collaborarono: E. Aguglia, p. 87; L. Alfonsi, pp. 59, 93; E. Bignone, pp. 102, 189; V. Bongi, pp. 21, 173; M. Cagiano de Azevedo, p. 88; M. Cardini Timpanaro, p. 139; E. Cetrangolo, p. 45; F. D'Onofrio, p. 137; O. Gori, p. 183; Lector, p. 190; F. Martinazzoli, pp. 3, 153; I. Micheletti, p. 77; E. Paratore, p. 49; P. Pisacane, p. 109; G. Pisano, p. 67; A. M. Pizzagalli, p. 33; M. R. Posani, p. 141.

Ettore Bignone, *Direttore responsabile*
1000-42 - Firenze - Tipografia E. Ariani, Via San Gallo, 33
30 Aprile 1943-XXI