RASSEGNA DEGLI STUDI SUL RITMO DELLA PROSA STORIOGRAFICA

Nel 1892 lo HAVET nel proemio dell'opera su Simmaco[1] scriveva: « Bisogna che la storia letteraria si abitui a respingere la divisione tradizionale che non distingue se non versi e prosa. Esistono infatti in latino non due, ma tre serie di testi: quelli in versi, come scrisse Virgilio, quelli in prosa come sono i Commentari di Cesare[2] e quelli in semiprosa, come sono gli scritti di Simmaco. (VI, § 43) ... La bellezza della semi-prosa è da scoprire ... ma i principi di questa prosa metrica risalgono al classicismo, quello ellenico, perchè sembra impossibile che Isocrate non esista per qualche cosa. Ciò che ce la fa vedere sotto un aspetto nuovo non è altro se non lo spirito stesso dell'antichità » (§ 44).

Con queste parole lo Havet restituisce valore e interesse a quelle leggi della prosa metrica, che già avevano ricevuto una codificazione nelle regole esposte principalmente da Cicerone e da Quintiliano. Successivamente a questa riscoperta, da 65 anni in qua numerosi sono stati gli studi sull'argomento, vari di intendimenti e di metodi, volti a risalire alle origini della prosa euritmica, a ricercare le leggi e i metodi di formazione della clausola ed a chiarire il vario uso che ne fecero autori greci e latini.

Fare la storia delle ricerche moderne sul « numerus » della prosa non è compito facile, perchè le clausole metriche sono state oggetto di gran numero di studi, i cui risultati sono spesso diversi e contraddittori, e le statistiche, compilate a forza di tempo e di pazienza, sono talvolta basate su teorie provvisorie e soggettive. In generale il lavoro risulta sparso e disordinato, anche se i singoli studi sono spesso minuziosi e precisi e i risultati individualmente interessanti, perchè, come pensa il Laurand, anche quando le conclusioni sieno errate, essi confermano sempre qualche precedente intuizione particolare.

[1] HAVET L., *La prose métrique de Symmaque et les origines métriques du cursus*, Paris 1892.

[2] Sono recenti gli studi che attribuiscono clausole metriche anche agli scritti di Cesare (Rietweld, etc.).

Il problema rimane quindi non del tutto risolto e sempre aperto alla discussione. Se è impossibile elencare tutti i metodi di ricerca sin qui applicati (tanto più che molti vecchi lavori sono stati superati da opere più recenti) è tuttavia utile presentarne un compendio, cercando di indicare le tendenze e le linee direttrici, in modo da determinare lo stato attuale delle nostre conoscenze sulla prosa metrica ed in particolare su quella degli storici, intendendo per prosa metrica quella in cui lo scrittore, più o meno consciamente, segue schemi definiti al fine di ottenere particolari cadenze, nella chiusa del periodo o nell'interno di esso, sia che le cadenze favorite siano segnate dalla quantità, come nell'età classica, sia dall'accento come negli scrittori più tardi (per i quali è meglio parlare di prosa ritmica)[1].

Le prime ricerche moderne (ultimi anni del sec. XIX) furono indirizzate esclusivamente verso la prosa oratoria, mentre fu trascurata e considerata ametrica la prosa storiografica per la comune opinione che il genere storico dovesse considerarsi libero da leggi retoriche, come quello che preferiva uno stile disadorno e sciolto da ogni regola ritmica, più inteso a narrare gli avvenimenti e ad illuminare i personaggi, che ad avvincere gli uditori con l'armoniosità del dettato.

Perciò modello di prosa metrica era considerata quella ciceroniana, mentre l'esistenza di una euritmia nella prosa degli storici (Sallustio, Cesare, Livio, Tacito), fu sempre negata, perchè i risultati nella ricerca delle clausole apparvero diversi e contrastanti con l'*usus* e le consuetudini del canone oratorio.

Di questa opinione è il NORDEN[2], il quale considera scrittori metrici

[1] A questo punto specifico che gli studiosi moderni sono concordi nell'intendere per prosa *metrica* tutto ciò che riguarda l'*adattamento* delle sillabe lunghe o brevi secondo la quantità; per prosa *ritmica* in senso particolare cioè che riguarda l'adattamento delle sillabe, accentate o no, secondo l'accento delle parole. Tuttavia si suole applicare anche il termine *ritmico* in senso generale a tutti i fenomeni di metrica e di ritmica indistintamente (Per queste definizioni v. DE GROOT: *La prose métrique latine*, « Revue des études latines », T. III, Fasc. III, 1925, p. 190). In questo caso la parola *ritmo* è usata nello stesso senso lato della definizione di Cicerone: *Or.* 20, 67: *Quidquid est enim quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiam si abest a versu — nam id quidem orationis est vitium — numerus vocatur, qui graece dicitur* ῥυθμός. Così spesso ad evitare ripetizioni, anche per noi *metrico* sarà uguale a *ritmico* in senso generale. La prosa *metrica,* o *ritmica,* sarà talvolta contrapposta a quella *ametrica* o *aritmica* (intendendo con questa parola la prosa usuale in cui le clausole sono casuali), ed ecquisterà allora il valore di *euritmica* (cioè quella in cui un ritmo ricorre in misura diversa dalla prosa usuale, come frutto di tecnica consapevole).

[2] E. NORDEN, *Die antike Kunstprosa,* Lipsia 1898, Vol. II, p. 930.

soltanto quelli presso cui dominano le forme originali e fondamentali delle clausole, come – ∪ – – ∪ (cretico + trocheo), – ∪ – – ∪ – (dicretico), – ∪ – ∪ (dicoreo)[1]: i quali prototipi, ammettendo risoluzioni e sostituzioni, il Norden risolve in un numero maggiore di forme, ed i suoi successori, con varie modificazioni, in uno ancora maggiore, correndo il rischio di far rientrare tra le clausole fondamentali tutte quelle esistenti[2].

Per quanto riguarda gli storici, il Norden (Vol. I, p. 203; Vol. II, p. 940) afferma che essi ignorano i ritmi per principio, come tutti gli altri artifizi della prosa retorica, quale la « concinnitas »; e per confermare le sue asserzioni elimina dalla sua ricerca le clausole non regolari. Infatti non può ritrovare negli esempi tratti dalla prosa sallustiana (orazione di Cotta in *Hist.* III e discorso di Cesare in *Cat.* 51) molte di quelle forme consacrate dal modello ciceroniano, e in particolare di quel cretico + trocheo che egli pone a base del ritmo oratorio regolare. È confortato inoltre nel suo giudizio negativo dalle parole di Seneca (*Ep.* 114,17): *Sallustio vigente amputatae sententiae et verba ante expectatum cadentia ... fuere pro cultu,* che mi pare tuttavia debbano essere considerate come espressione generica e in ogni caso non più valida oggi che accanto ad un « cursus » ciceroniano abbiamo appreso a distinguerne un altro, completamente opposto e diverso, ma non per questo meno vero.

Nei primi anni del secolo XX scrive il PREVITERA[3], che non si allontana molto dalle opinioni del Norden nel suo studio, meno ampio

[1] Il WOLF aggiungerà un quarto tipo (trocheo + cretico) di clausola fondamentale; ed il CECI ha allungato la lista includendo ancora la clausola eroica.

[2] Le sostituzioni, se sono ammissibili in un verso con cadenze fisse, e con un numero determinato di tempi in ciascun piede, non hanno egualmente significato in una clausola prosastica, ove, a causa della sua indeterminata lunghezza, ogni sillaba lunga o breve acquista valore per se stessa. Gli scioglimenti invece possono trovare conferma nelle parole stesse di Cicerone, ma per questi vale l'obiezione del Laurand: a prima vista pare che Cicerone asserisca che una lunga equivale a due brevi, ma da un più profondo esame risulta che il testo dice essere il peone uguale al cretico, ma non che il peone è messo al posto del cretico e lo sostituisce. Nè da altri teorici antichi è spiegato l'uso dello scioglimento: essi indicano un certo numero di piedi che lo scrittore può adoperare, mai dicono che uno tenga il posto dell'altro, come il tribraco tiene il posto del giambo nel trimetro. A più forte ragione è sconosciuta la sostituzione: tanto più che la derivazione da una clausola originale è concetto antistorico, perchè solo in tempi posteriori le clausole diminuiscono di numero, riducendosi progressivamente e non sviluppandosi. (LAURAND, *o. c.*, p. 194 sgg).

[3] PREVITERA, *De numero, sive clausula, sive structura, sive cursu.* Siracusa, 1899. ID, *Metodo statistico delle nuove ricerche sulla prosa metrica latina.* Giarre, 1903.

e limitato a problemi metrici. A parte qualche interessante intuizione sull'utilità dello studio delle clausole per la critica del testo, il suo metodo, essenzialmente deduttivo, si basa anch'esso sulla scelta di un determinato numero di clausole fondamentali, formate da cretici e trochei, e, posta la possibilità di risoluzioni e sostituzioni, mira a una totale scansione dell'opera per concludere con una definizione e una statistica delle clausole; inoltre è uno studio limitato alle opere di Cicerone, e non accenna agli storici, presso i quali non si sospettano ancora intenti metrici.

Uguale metodo deduttivo è quello usato dal Ceci [1], il quale si vanta però di essersi distinto dai filologi nordici in questo, che, mentre essi limitano lo studio alle clausole isolate e compilano tabelle e statistiche su presupposti soggettivi, egli compie direttamente la scansione dell'opera intera, considerando ritmo l'armonico intreccio e soprattutto la *responsio* delle clausole, e ritrovando fra la teoria e la pratica di Cicerone quel perfetto accordo che era stato messo in dubbio dagli studiosi precedenti.

Non terremo conto qui delle molte divisioni e suddivisioni, nè della preoccupazione troppo evidente di voler ritrovare un movimento ritmico alla fine di tutti gli *incisa* e i *membra*, ed anche all'inizio e all'interno della frase (non dubito che ve lo sentisse lo scaltrito orecchio degli antichi, ma per noi si risolve in elenchi di forme ed in astrazioni troppo sottili e complicate come sono le clausole chiamate *maiores* e *minores* dal Ceci); tuttavia la sua scansione della prima Catilinaria rimane sempre un lavoro scrupoloso e completo, almeno per quanto riguarda lo studio di Cicerone e seguaci; chè agli storici un breve accenno in appendice (p. 73) nega in generale la ricerca di un ritmo (se ritmo è solo quello ciceroniano). Per Sallustio, ad es., attraverso un confronto fra la lettera di Lentulo a Catilina come è riferita da Cicerone (*Cat.* 3, 5, 12) e da Sallustio (*Cat.* 44, 5), il Ceci osserva che manca nella seconda redazione la stilizzazione ritmica evidente in quella dell'Arpinate, e conferma per Sallustio la definizione di Quintiliano (4, 2, 45; 9, 3, 12; 10, 2, 17) *abruptum sermonis genus* e quella già citata di Seneca (*Ep.* 114, 17).

Con un secondo esempio, tratto dalla prosa di Tacito, egli conferma con più decisione le sue conclusioni negative per quanto riguarda il ritmo degli storici.

[1] Ceci, *Il ritmo delle orazioni di Cicerone: la 1ª Catilinaria*, Torino 1905.

Ora, di fronte alle domande che si presentano per una indagine metrica su di un dato autore: 1) È o no prosa metrica? - 2) Quali clausole sono preferite? - 3) Quale principio, se esiste, governa l'applicazione delle clausole preferite? - il problema comincia a delinearsi fra due diversi indirizzi di studio, secondo che si adotti un metodo 'comparativo' o uno 'assoluto'. Agli studi, già esaminati, che seguono il secondo fanno seguito le ricerche famose sulla metrica ciceroniana dello ZIELINSKI, il cui principio fondamentale consiste nel raccogliere tutte le clausole delle varie opere e costruire una semplice statistica della frequenza di ognuna. Quelle che mostrano indici di frequenza superiori sono per lui le clausole preferite. I valori delle percentuali così ottenute sono troppo viziati dalla assolutezza per risultare validi senz'altro: stabilite, supponiamo, le percentuali di una stessa clausola presso differenti autori, non possiamo dire quanto ciascuno di essi l'abbia preferita, e quindi il grado di ritmicità dello scritto, se non confrontandola con la frequenza con cui compare nella prosa ametrica [1]. Anche se non vogliamo accettare la validità di un confronto fra prosa metrica e ametrica, una comparazione delle frequenze di una clausola fra i differenti autori sorge però istintiva (anche se meno completa), poichè dobbiamo sempre avere un termine di paragone su cui rilevare le preferenze di un autore. Altrimenti avviene, come allo Zielinski, di riscontrare un intento metrico in Cicerone (di cui non possiamo dubitare, per la sua stessa testimonianza), ma non in altri autori, nei quali esso non sia testimoniato con tanta evidenza; o, come nota il Bornecque, si rischia di considerare metriche certe clausole che non lo sono e viceversa. Lo Zielinski non offre dunque criteri al di là di una impressione soggettiva che il lettore riceve dalla ricorrenza di certe cadenze, nè sa dare una risposta soddisfacente alla domanda se la frequenza della clausola eroica in Sallustio e Livio è dovuta a deliberata scelta o a naturale tendenza della lingua, da cui Cicerone stava in guardia, e altri autori no. Per altro della prosa degli scrittori anticiceroniani l'autore nel suo approfondito studio non si occupa, nè del resto io penso avrebbe potuto facilmente applicare i complessi schemi della sua classificazione, che il Sabbadini [2] definisce una vera 'alchimia algebrica', alla metrica degli storici, che, come

[1] Vedremo che per prosa ametrica si intende la prosa usuale, a cui manca la cosciente ricerca di un ritmo quantitativo, e quindi le cui clausole sono casuali, e più si avvicinano alla lingua parlata.

[2] SABBADINI, « Riv. di filol. » XLVIII -920, p. 354.

vedremo, ha l'aria di essere anticonformista e polemica verso la regolare e costante prosa oratoria.

Aggiungo qui che lo Zielinski espose queste teorie nelle sue prime pubblicazioni, universalmente note, e alle quali deve la sua fama [1], ma nella sua ultima opera *Der Constructive Rhythmus in Ciceros Reden* [2], forse rendendosi conto dell'incompletezza del suo pur fondato metodo, prese a considerare anche quello comparativo del Broadhead e del Novotny, e pur dissentendo da quelli su importanti questioni si accordò nel comparare il ritmo delle clausole con quello interno dei *cola* e dei *commata*. (Sull'insufficienza di questo tipo di comparazione, non coadiuvato da altri metodi di indagine, tratteremo in seguito parlando del De Groot).

Un'altra applicazione del metodo di statistica assoluta si trova nell'opera del BORNECQUE [3], che definisce ' prosa metrica ' quella in cui « la forma metrica della penultima parola della frase è determinata da quella dell'ultima ». Infatti per la determinazione delle clausole il Bornecque raccoglie tutte quelle terminanti con parole isosillabiche e le classifica secondo la forma metrica determinata dalle ultime due parole, cercando in che proporzione si incontrano rispetto alla prosa usuale. Anche il Bornecque prende a base la prosa aritmica, su cui confronta la frequenza di alcuni piedi in vari autori. Solo che, diversamente dal De Groot, che fissava questa prosa-base in uno scritto solo (traduzione latina di Gregorio di Nissa), il Bornecque ha stabilito una frequenza media delle diverse forme metriche nei testi latini più vari per lo stile, e su questa base la comparazione che deve valere volta a volta per ciascun autore [4].

Dal confronto della clausola presa in esame con la frequenza media di determinate forme metriche della penultima parola risulta evidente per lui che, se il numero degli esempi in un dato scrittore è nettamente superiore a quello della

[2] ZIELINSKI T. « Philologus », Supplementbd. IX: *Das Clauselgesetz in Ciceros Reden*, 1904; « Philologus », Supplementbd. X, 1906; *Das Ausleben des Clauselgesetz in der römischen Kuntsprosa.*

[2] « Philologus » Suppl. XIII.

[3] BORNEQUE H., *La prose métrique dans la correspondance de Cicéron*, Paris, 1898. *Quid de structura rhetorica praeceperint grammatici atque rhetores latini*, Paris 1898; *La Rhetorica ad Herennium et les clausules métriques*, Paris 1903; *Les clausules métriques latines*, Lille 1907.

[4] In tal modo il Bornecque viene a creare un circolo vizioso, perchè trae la media della frequenza proprio da quegli autori che poi singolarmente, volta a volta, confronta con questa stessa media.

media-base, la penultima parola è metrica e tale è la clausola; se è di poco o superiore o inferiore alla statistica della media-base, essa è tollerata; se è di molto inferiore, significa per il Bornecque che la clausola è evitata, perchè non è metrica [1].

Per la scelta delle clausole definite « metriche » il Bornecque segue, come i suoi predecessori, alcune regole, principalmente quelle di evitare la ripartizione di più lunghe ed in particolar modo di più brevi consecutive e di evitare parimenti un tribraco o un dattilo davanti alla parola finale; infine rifiutare negli ultimi tre piedi ogni serie metrica che dia l'impressione di un ritmo troppo ricercato o che riproduca la fine di un verso.

Simili regole — a suo parere — sono conformi alla dottrina degli antichi, la quale amava nella prosa, come sostiene Cicerone [2], il ritmo che fosse più nettamente opposto alla poesia; esse seguono inoltre principi di armonia senza dubbio sentiti naturalmente dai Romani colti, che da tali leggi traevano piacere per l'armonioso equilibrio delle lunghe e delle brevi, sì da ottenere che, per effetto della alternanza dei ritmi, in ogni clausola venisse racchiuso un cretico, base universalmente riconosciuta della euritmia ciceroniana.

Convinto della utilità dell'indagine metrica ai fini di delineare con maggior compiutezza la personalità di uno scrittore, il Bornecque applica la sua complessa teoria all'analisi non solo di oratori ma anche di storici. Di Sallustio per es. esamina le clausole di cinque capitoli della *Catilinaria* e, applicando il suo metodo, su 45 ne identifica 21 come « metriche »: conclusione piuttosto negativa per la metrica della storiografia, d'accordo col parere di studiosi precedenti, quali il CANDEL [3], il GATSCHA [4], il LAURAND [5], il TYRREL [6] e il NORDEN [7].

Ad un primo esame del sistema del Bornecque, in verità assai analogo a quello dello Havet, le critiche si appuntano spontanee contro l'eccessiva artificiosità e le pure statistiche particolari offerte in luogo

[1] Il Bornecque non accetta la derivazione delle clausole da alcune fondamentali, non ammettendo, contro lo Zielinski, il Ceci, il Sabbadini, la libertà degli scioglimenti di una lunga in due brevi e delle sostituzioni di una lunga a una breve; ed è pure contrario alla teoria della ritmicità intesa come *responsio*, cioè come effetto prodotto dalla ripetizione di clausole studiate non isolatamente, ma nei loro rapporti con quelle terminanti le frasi che precedono o seguono. (V. CECI, *op. cit.* p. 7).

[2] *Or.* 57, 194; 59, 201; 56, 189.

[3] CANDEL: *De clausulis a Sedulio in eis libris qui inscribuntur Paschale opus adhibitis,* Montpellier 1904, p. 5, n. 5.

[3] GATSCHA: *Quaestionum Apuleianarum capita tria,* « Dissert. Philologicae Vindobonenses ». 1898, p. 26; 159-76.

[5] LAURAND, *Etudes sur le style des discours de Cicéron,* II³, 1926, p. 183.

[6] TYRREL, *Cicéron,* 1906, p. 284-304.

[7] NORDEN, *op. cit.,* p. 939-40.

di un chiaro quadro generale: questa limitazione rilevarono già gli studiosi successivi, fautori del sistema comparativo, aggiungendo l'obiezione che nè la clausola greca nè quella romana sono formate sempre da due parole, anzi molte constano di una sola o di più di due, e che di queste il Bornecque non può dare una spiegazione: la limitazione deriva forse dal fatto che il Bornecque e lo Havet si occuparono quasi esclusivamente della metrica della latinità posteriore, dove le parole formanti clausola sono più spesso due, ma ordinate con criteri e scopi diversi.

Fra i fautori delle statistiche assolute ricorderò brevemente il LAURAND [1], che ha spiegato l'euritmia latina risalendo alle origini ed ha sostituito a complicate contrastanti teorie moderne lo studio diretto delle teorie ciceroniane, esaminando con cura fino a qual punto le prime si accordano con la testimonianza dell'Arpinate. Forte dell'autorità della fonte, egli polemizza con lo Zielinski ed altri studiosi: nella scelta dei piedi ammette solo le regole tratte dall'*Orator* (negative: evitare il verso; positive: variare le successioni di piedi, ecc.); così pure conferma che la « responsio » non è convalidata dall'uso, che l'ultima sillaba è sempre ancipite, che per unità metriche si intendono i piedi, che insostenibile è la derivazione di clausole da una originaria, e infine che la possibilità di scioglimento è dubbia.

Della prosa storiografica il Laurand (II, p. 183) rileva che grande è la differenza da quella ciceroniana, e conforta questa affermazione con esempi tratti dall'uso sallustiano che si allontanano assai dai canoni della metrica oratoria. A conclusione egli si pone la domanda (che rimane in reltà per lui senza risposta) se questi esempi si possano attribuire ad una totale indifferenza degli autori o ad un fenomeno di reazione che si ostinava ad evitare ciò che Cicerone ricercava. Posta così superficialmente la questione, il Laurand rimanda, per approfondirne l'analisi, agli studi dell'Ahlberg, del Norden, del Sabbadini e del De Groot, mostrando in conclusione di essere dubbioso, per non dire scettico, sull'esistenza di clausole negli storici e in particolar modo in Sallustio.

Ma l'opera di Axel W. AHLBERG [2], *Prolegomena in Sallustium* non fornisce un contributo estremamente notevole alla esatta comprensione della metrica degli storici e soprattutto di quello che mi pare essere il

[1] LAURAND: *Etudes sur le style des discours de Cicéron*, II³, 1926; III⁴, 1938.
[1] AHLBERG: *Prolegomena in Sallustium*, Göteborg, 1911.

problema essenziale, cioè la loro posizione rispetto alla rivale tecnica oratoria e all'ambiente contemporaneo.

Dopo la trattazione di importanti problemi sallustiani, che rende lo studio dell'Ahlberg assai degno di considerazione indipendentemente dal problema metrico, l'autore giunge all'esame della tecnica, dello stile e della costruzione dei periodi (ai quali non nega un'intenzionale disposizione in membri ben ordinati e una qualche « concinnitas ») e accenna in una nota in fine pagina (pag. 175) ad una breve idagine metrica. Con questa rileva in Sallustio, e lo documenta con esempi tratti dalla *Catilinaria,* l'uso frequente di clausole eroiche, sieno esse formate da una unica lunga parola o da due. In tal modo, pur affermando in conclusione che non esiste ricerca di un ritmo metrico nelle opere di Sallustio, ha rilevato in questo rappresentante una di quelle che sono le caratteristiche principali del ritmo storiografico: l'uso frequente della clausola eroica in netto contrasto con la prassi ciceroniana [1].

Queste le più notevoli risposte della critica al problema di un ritmo degli storici, basate su un metodo di statistica assoluta.

Tali indagini hanno illustrato a fondo la metrica ciceroniana e i suoi aspetti, sì che della sua esistenza e validità non si può dubitare, perchè trova conferma nelle teorie degli antichi e prima di tutto dello stesso Cicerone, oltre che nella loro evidente prassi; l'uso delle clausole « storiografiche » è messo invece in dubbio da molti e, anche quando è ammesso, e sempre parzialmente, viene riconosciuto totalmente diverso da quello ciceroniano, che vuol quasi dire negato.

Resta a noi ora la scelta: o indichiamo come unico esempio valido e vero i canoni ciceroniani, e conseguentemente ogni modello di prosa che si allontani da essi non può essere considerato metrico; o ammettiamo che più di uno possano essere i generi di euritmia, e che accanto a quella ricercata, ornata, evidente dell'oratoria possiamo accogliere sotto questo nome anche quella degli storici, più o meno conscia forse (questo

[1] Cicerone in teoria non esclude la clausola eroica (*Or.*, 64, 217), ma nei suoi scritti la usa assai raramente. Gli esempi più frequenti compaiono infatti nelle opere giovanili dello scrittore, e in passi delle lettere *Ad familiares,* dove la cura data al ritmo è minore che altrove. Inoltre, notiamo, la tipologia delle clausole eroiche che Cicerone usa non è mai quella della vera fine di esametro: infatti questo verso termina di consueto con un bisillabo o con un trisillabo, mai con parole di quattro o cinque sillabe come in Cicerone.

resta a vedere), meno palese, magari meno armoniosa e piacevole, ma di cui non si può mettere in dubbio l'esistenza.

È chiaro che tutti gli studiosi fin qui esaminati si sono attenuti alla prima idea, anche se talvolta hanno intuito negli storici l'uso di determinate clausole; ma il valore di tutti i loro metodi è invalidato dal fatto che nessuno tiene conto che nella lingua esistono ritmi inerenti alle parole, i quali ricorrono inevitabilmente senza una intenzione dello scrittore; e proprio questi devono fornire un naturale termine di raffronto. Già gli antichi avevano constatato l'esistenza di un ritmo naturale nella lingua al quale corrisponde un sentimento innato del ritmo, che lo scrittore esprime con le clausole [1].

Ma il ritmo della prosa, non bisogna dimenticare, è assai più libero di quello della poesia [2]: variando il reciproco rapporto da un'epoca, da un genere, da un autore all'altro, ne consegue la maggiore o minore artificiosità della prosa.

Per altro le regole della prosa metrica non hanno, nonostante l'opinione dello Havet, carattere imperativo e la scelta delle clausole dipende in età classica dal gusto e dalle preferenze dell'autore, e solo più tardi si fissa in rigidi schemi regolati da severi principi scolastici.

Con questo si intende ammettere la possibilità di coesistenza di varie teorie e prassi euritmiche, dovute alle personalità naturalmente diverse degli scrittori, ma non si vuole concludere che il ritmo della prosa metrica sia totalmente soggetto al capriccio dell'autore: se dalle statistiche risulta che ogni scrittore pare avere un sistema ritmico proprio, il fatto è legato in egual misura ad una scelta consapevole di forme, di vocaboli, di locuzioni, che determina il periodare e conseguentemente la sua forma metrica.

Il rapporto fra il ritmo naturale della lingua e quello consapevole della prosa metrica rappresenta quindi un problema complesso di cui bisogna tener conto in ogni indagine di questo genere: chè uno studio volto a determinare le norme della metrica prosastica, scisse da quelle del ritmo naturale della lingua, non potrebbe risultare valido, essendo quest'ultimo inevitabilmente sempre presente, quando non determinante.

[1] Cic., *Brutus* 8, 34: *Ipsa enim natura circumscriptione quadam verborum comprehendit clauditque sententiam, quae cum aptis conscripta verbis est, cadit etiam plerumque numerose. Or.* 51, 173: *Iudicium ipsa natura in auribus nostris conlocavit.* 57, 177: *Aures enim vel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet vocum omnium mensionem.*

[2] Cic. *Or.* 58, 198.

Per spiegarmi con un esempio, una combinazione ritmica come il cretico + trocheo può apparire frequentemente nell'opera di un autore qualsiasi, sia nel contesto della frase come nella chiusa; ma non possiamo provare che tale forma sia stata deliberatamente cercata come clausola (poichè un certo numero di tali forme ricorre inavvertitamente) finchè non si dimostri che essa compare nello scritto con una frequenza riconosciuta assai più grande che nella prosa aritmica. Ne consegue che le « clausole preferite » non sono quelle che compaiono con più rilevante frequenza assoluta, ma con la maggiore frequenza comparata con la prosa ametrica.

Ecco perchè uno studio basato sul metodo comparativo può tentare di chiarire con più fortuna il problema delle clausole metriche: innanzi tutto il loro rapporto con i ritmi naturali della lingua corrente, conseguentemente l'eventuale affermazione della loro esistenza, quindi la loro specifica funzione in clausola e infine un eventuale giudizio sul valore artistico.

Applicando questo metodo, il Novotny [1] compara nello stesso testo le clausole finali col ritmo del resto della frase, spiegando così la sua ipotesi [2]: dato che il senso della clausola metrica sta nel fatto che essa segna con la sua cadenza la fine di un periodo logico, per raggiungere lo scopo deve assoggettarsi a schemi che la distinguano dal resto della frase. Riconoscere dunque questa differenza, dimostrare che è voluta, è trovare il valore delle clausole; e il mezzo per determinarlo è sia la frequenza relativa di certe forme in fine di frase, sia l'evidente influenza esercitata sulla scelta delle forme e sull'ordine delle parole.

Effettivamente i criteri del Novotny offrono il vantaggio che i due termini del raffronto presentano una omogeneità di stile e di lessico, quale non si avrebbe fra due testi di diverso autore, e possono essere adatti a mettere in rilievo la natura della « clausola »; tuttavia è impossibile non notare che, se è segnata con maggiore rilievo la fine del periodo, è perchè l'attenzione d'abitudine si concentra in quel punto (anche nell'esametro il ritmo è più definito alla fine); ma non vi è alcun motivo per

[1] Novotny, « Berl. Phil. Woch. » XXXVII, 1917, p. 217-22: *Eine neue Methode der Klauselforschung.* « Listy Filologicke » XLV, 1918, p. 256-65: *Nova Klausulova methoda a pochybna Sallustiana.* « Philologica. Journal of compared philology » II, 1923, p. 115-19. « Revue des études latines » IV, 1926, p. 221: *Le problème des clausules dans la prose mètrique latine.* « Eos », Suppl. V. 5, Lwow 1-929: *Etat actuel des études sur le rhythme de la prose latine.*

[2] F. Novotny, *Le problème des clausules dans la prose latine,* « Revue des ét. lat. » 1926, III p. 222 e seg.

cui debba essere essenzialmente distinta dal resto della frase, il quale può contenere anch'esso delle sequenze ritmiche. L'opposizione dunque tra le clausole e l'interno della frase, che è fondamento del metodo del Novotny, non può avere valore assoluto, e ne sono esempio gli scritti di molti autori che (come Eraclito, Platone, Demostene, Cicerone) presentano spesso ritmicità anche all'interno della frase.

Il Novotny vuole con questo metodo scoprire se una data forma metrica abbia in clausola valore espressivo o no, ma un simile risultato si raggiungerà certo con maggiore evidenza dal confronto con un testo diverso, ametrico, che eliminerà anche un altro inconveniente del procedimento caro al Novotny: infatti certe parole vanno più volentieri in fine di frase (p. es., entro certi limiti, il verbo) e altre all'interno (l'ordine delle parole nel periodo latino non è mai propriamente arbitrario), e poichè le forme metriche non esistono in maniera astratta, ma in dipendenza delle parole che le contengono, è chiaro come nella struttura metrica delle clausole ed in quella del resto della frase possano sorgere differenze dovute non a ragioni di ordine ritmico ma alla disposizione delle parole. Queste differenze non trascurabili falsano sovente le statistiche più coscienziose del Novotny.

Nell'analisi puntuale delle forme, il Novotny postula che, nella prosa, come unità ritmica deve essere considerato non il piede, che rimane solo un elemento del verso, ma la forma metrica delle parole, che lo stilista, costruendo la frase, ha scelto per disporle secondo la serie metrica desiderata; inoltre egli considera solo i casi senza elisione, ammette la equivalenza di due sillabe brevi con una lunga solo quando sia accentata, e negli accenti trova la chiave delle clausole in Cicerone, perchè, anche se non arriva a pensare che queste comincino sempre con la sillaba accentata della penultima parola della frase, come gli fa dire il De Groot, è tuttavia convinto che la parte finale di una parola dopo la sillaba accentata sia decisiva per la scelta della forma successiva.

Il Novotny, nella esposizione della sua teoria, affronta anche il problema della metrica «non ciceroniana », esaminando con cura il ritmo sallustiano [1]: pare anzi aver colto nel segno quando afferma che non si può ritenere metrica solo la prosa ciceroniana, poichè anche Sallustio aveva un suo senso del ritmo: non ci appare chiaro questo, se lo confrontiamo con Cicerone, ma dobbiamo riconoscerlo esaminando l'opera

[1] « Berl. Phil. Woch. » XXXVII, 1917, p. 217-22; « Listy Filologicke » XXV, 1918, p. 257.

dello scrittore stesso. E, come la predilezione per determinate clausole è solo un segno della euritmia, così la clausola cretico + trocheo è solo una fra molte, e nemmeno si può dire che proprio questa sia una spiccata caratteristica della prosa d'arte (contro l'opinione del Norden che trova un valore universale e il fondamento della prosa metrica nel cretico più trocheo). Al contrario, nella frase di Sallustio viene impiegato l'elemento ritmico dattilico, e proprio per questo impiego la sua prosa è ritmica, anche se di un ritmo differente da quello di Cicerone.

Proprio sull'uso del ritmo dattilico e particolarmente della clausola eroica il Novotny basa la discriminazione fra metrica storiografica ed oratoria, scoprendo nell'ordine delle parole della prosa ciceroniana una intenzionale disposizione avversa alle successioni dattiliche. Di parole dattiliche Cicerone fa uso in fine di periodo (e l'ultima ancipite le confonde col cretico), raramente all'interno della frase; l'uso delle sequenze dattiliche è invece in Sallustio e negli storici indifferente, sia all'inizio che all'interno della frase, ed anzi è alquanto ricercato.

Anche per l'uso della clausola eroica, più frequente negli storici che in Cicerone, il Novotny basa il suo giudizio sulla differente scelta delle clausole fra i vari prosatori, seguendo per le sue statistiche in parte i risultati già ottenuti dal Lease [1], che aveva esaminato la frequenza assoluta per pagina della clausola eroica in molti autori latini, concludendo in base alle sue statistiche che, mentre la clausola eroica sussiste in Cicerone come clausola « negativa » (cioè evitata), la sua frequenza notevole negli storici indica che per questi ultimi essa ha il valore di clausola « positiva » (cioè ricercata) [2].

In questo possiamo ritenere il Novotny un precursore della teoria del Broadhead. Il punto essenziale del loro accordo è sulla necessità di paragonare le combinazioni delle unità metriche in corpo di frase con le unità finali e nel ruolo che assume l'accento tonico della penultima parola della frase (che segna per essi anche l'inizio della clausola). Ma – e questa è la differenza dal Novotny – il Broadhead [3] sostiene che non *sono le parole, bensì i piedi che costituiscono il ritmo della prosa, cioè* rappresentano le unità metriche su cui costruire le clausole. Per il resto egli è convinto che il ritmo inerente alla parola è alla base del ritmo

[1] Lease, « American Journal of Philology », XXXVI, 1915, p. 85.

[2] Cfr. « Philologica » II, 1923, p. 115-9.

[3] Broadhead H., « Berl. Phil. Wochen. » XXXVII, 1917, p. 217-22; *Latin Prose-rhythm*, Cambridge, Deighton 1922; « Class. Quart. », 1932, p. 35.44: *Prose-rhythm and prose-metre*.

della prosa, ed insiste sulla necessità di un metodo comparativo. Aggiunge che le clausole comprendono in genere l'ultimo e il penultimo piede e che evidente è l'importanza della tipologia [1], la quale indica, oltre alla frequenza di una data forma, perchè un tipo di questa sia più evitato o più ricercato.

In fondo il Broadhead non apporta nulla di veramente nuovo allo studio della prosa metrica e tanto meno a quella degli storici; il contrario avviene con il suo diretto oppositore, il De Groot [2], il cui studio mi sembra risponda più felicemente alle esigenze di simili ricerche. Il metodo del De Groot vuole stabilire la normale frequenza di ogni forma ritmica nella prosa ametrica, e, attraverso il paragone, quanto un particolare autore abbia ricercato o evitato certi ritmi nella prosa letteraria, non confrontando la clausola con l'interno della frase, ma con detta prosa non ritmica.

La difficoltà sta ora nel decidere quale possa essere un testo *aritmico,* cioè che presenti lo stesso grado di ritmicità casuale (che è aritmicità) che si trova nella lingua usuale.

Esso non sarà necessariamente così diverso nel vocabolario dal testo ritmico in esame che la comparazione ne risulti falsata? [3]. Una risposta

[1] Col termine di tipologia si intende la diversa struttura delle clausole in rapporto alla loro divisione in parole.

[2] De Groot A. W.: *Prosarhythmus* « Berl. Phil. Wochen. » XXXV, 1915, p. 1135-36; *De numero oratorio latino commentatio,* Groningen, 1919; *A handbook of antique prose-rhythm.* Groningen, 1919; « Berl. Phil. Wochen. » 1920, 1244-48; 1921, 502-4; *Der antike Prosarhythmus.* Groningen, Haag, 1921; « Revue des ét. lat. » T. III, f. 3 1925 p. 190: *La prose métrique latine: état actuel de nos connaissances;* T. IV, fasc. 3, p. 39, 1926: parte IIª; *La prose métrique des anciens,* Paris 1926; « Neophilologus » XVII, p. 81-100; p. 177-97; p. 241-65: *Esquisse historique des différentes théories du rhythme.*

[3] È l'obiezione che farà particolarmente il Broadhead al De Groot (« Classical Quart. » XXVI, 1932 p. 35-44). Il De Groot dice che in greco per es. la proporzione delle lunghe e delle brevi è di circa 4/3, per cui « le combinazioni contenenti un egual numero di lunghe e di brevi si presentano con quasi eguale frequenza ». Senonchè questo fatto — così afferma il Broadhead — basato sul calcolo matematico delle leggi del caso e delle probabilità, potrebbe essere legato ad altri fattori ma non necessariamente alle sillabe, dove esistono condizioni limitanti che sono: *a*) le sillabe formano unità di parole dove l'ordine è fisso, *b*) l'affermazione che « in ogni lingua esistono ritmi inerenti che inevitabilmente ricorrono senza alcuna conscia ricerca da parte dello scrittore »; *c*) l'ordine delle parole-unità largamente determinato dalla sequenza naturale delle idee e da considerazioni di enfasi, equilibrio, antitesi, scelta delle parole, sebbene, naturalmente, ci sia qualche libertà. Anche il differente stile della varie composizioni, le scelte e le idiosincrasie dei singoli scrittori hanno qualche influenza.

la dà lo stesso De Groot[1], ma già la questione era stata chiarita dal SERRUYS[2] con l'affermazione (valida, a mio parere, per una visione generale), *che le differenze di lessico, genere letterario, epoca, influiscono* troppo poco sulla proporzionalità degli elementi ritmici e metrici rispetto alla lingua usuale: questa proporzionalità si risolve anzi in una fissità notevole, poichè non dipende dall'uso individuale, ma dai caratteri stessi della lingua, dal fonetismo, dal sistema di flessione, di composizione, ecc..

Un testo *ametrico,* dice il De Groot, può essere riconosciuto per evidenti prove interne ed esterne: esterne, se sappiamo che un autore era ignaro di leggi metriche; interne, quando si può dimostrare che in un testo la distribuzione delle lunghe e delle brevi non è dovuta ad altro elemento che al caso. Per la dimostrazione della prova interna, il De Groot preleva da diversi autori passi di 1000 sillabe ognuno, ed in ciascun gruppo ricerca quale sia il numero delle sillabe brevi interposte fra due sillabe lunghe e viceversa.

Questo calcolo mette in evidenza un primo dato sulle preferenze dell'autore in base alla accertata prevalenza delle lunghe o delle brevi. Lo stesso calcolo, condotto su combinazioni successive di otto sillabe (tale è la lunghezza che il De Groot fissa convenzionalmente per la clausola) ci offre la frequenza di ogni tipo di clausola, la quale, bisogna ricordare, per il De Groot è soltanto una serie di otto sillabe di diversa quantità, che costituisce di per sè unità metrica: quella unità metrica che per gli altri studiosi è il piede o la parola. (Tutto ciò sull'assunto, in realtà difficilmente accettabile, che ogni successione metrica costituisca di per sè un periodo ritmico).

Poichè il valore metrico di ogni forma è dato dalla comparazione con la sua frequenza in un testo ametrico, il De Groot è costretto a stabilire quale testo possa essere considerato privo di ritmo e in base a quali principi. Ai fini di questa scelta segue un ragionamento teorico, che lo porta a fissare il cosidetto « coefficiente o indice di frequenza » nella prosa naturale. L'esempio che egli porta è riferito al greco, ma naturalmente viene adottato anche per il latino con le necessarie modifiche[3]. Mediante questo indice il De Groot fissa, come tipo di testo

[1] DE GROOT, *Handbook of antique prose-rhythm,* Gröningen 1919, p. 41-2; 147-166.

[2] SERRUYS in « Mélanges Louis Havet », p. 478.

[3] Per trovare l'indice di frequenza il De Groot fa questo calcolo: supposto che nella lingua greca ci sia maggior frequenza di lunghe che di brevi in proporzione di due a uno, allora la forma — ∪ ∪ compare due volte più frequente della ∪ ∪ ∪ e la forma — — ∪ risulta 2x2 volte più frequente. Chiamando x la frequenza di ∪ ∪ ∪ (tre brevi), $2x$ sarà la frequenza di — ∪ ∪ . Poichè in realtà la frequenza delle lunghe sulle brevi in greco è 577/423 = P, risulta ∪ ∪ ∪ (tre brevi) = x; — ∪ ∪ (1 lunga e due brevi) = Px (indice di frequenza). V. *Handbook,* p. 1 e segg.

ametrico, la traduzione dei Padri Apostolici, e dal confronto determina avversioni e preferenze per ogni forma metrica nei vari autori e le frequenze e in corpo di frase e in clausola. Con il suo metodo il De Groot vuole superare gli inconvenienti che presentano gli studi di Blass, Zielinski, Norden, Bornecque, Laurand, sostenitori delle statistiche assolute, e anche quelli che, come vedremo, si rimproverano al Novotny, col quale egli polemizza [1]. Al Broadhead rimprovera, insieme col principio generale, l'ipotesi, non confermata dalla realtà, che le clausole comprendano sempre l'ultimo e il penultimo piede della frase, quella che i piedi costituiscano unità metrica e quella sul ruolo dell'accento nella determinazione della lunghezza delle clausole, artificioso, e, specie per la metrica greca, insostenibile [2].

Ma questi problemi secondari (la tipologia, la lunghezza delle clausole l'ammissibilità di sostituzioni e di scioglimenti, il valore determinante dell'accento) non sono temi presi in grande considerazione dal De Groot, per esser stati non già proposti dagli antichi, ma soltanto introdotti dagli studiosi moderni [3].

Non so fino a qual punto gli studi del De Groot assolvano a quei doveri di obbiettività che egli afferma essere una delle esigenze di una severa indagine [4] o a quelli, aggiungo io, di una chiara semplicità e di una rapida praticità: certo mi pare rispondano più esaurientemente all'ultimo compito che si propone l'autore: quello di mettere in evidenza, come egli stesso dice, « le tendenze metriche direttrici di ogni scrittore ».

In pari modo il De Groot sembra aver compreso l'importanza del ritmo nell'antichità quando afferma che lo studio del ritmo fino ad allora trascurato costituisce un elemento importantissimo alla comprensione della letteratura latina e greca, ed un contributo notevole a risolvere questioni di dubbia autenticità e di critica del testo, e promette risultati notevoli agli studi che rimangono tuttora da compiere sulla metrica di molti autori [5].

[1] Infatti il metodo del Novotny non gli appare persuasivo, non per il postulato che i piedi e specialmente il cretico siano primari, ma per l'assunto che ogni singola parola latina e greca sia unità metrica, mentre la realtà mostra che in molti casi il doppio coreo è unità metrica, anche se implica due parole.

[2] De Groot, « Rev. ét. lat. », III, 1925, p. 190; IV, 1926, p. 39.

[3] Il De Groot nega la possibilità di sostituzioni, affermando che se in Cicerone si possono notare gruppi di clausole sostituentisi fra loro (Zielinski e Norden), non è detto che si tratti di una stessa clausola: troppe volte sulla scorta della poesia si è attribuito certezza a questa affinità di clausole con sostituzioni. V. p. 195, n. 2.

[4] « Revue des ét. lat. » IV, 1926, p. 42. Il metodo di ricerca deve: 1) considerare la differenza fra testo metrico e prosa ametrica; 2) essere obiettivo e senza ipotesi non provate; 3) mettere in evidenza le tendenze metriche direttrici.

[5] La conoscenza delle clausole è stata già accettata come elemento utile a ri-

Ma la conquista maggiore del De Groot è, a mio parere, quella di aver compreso che il carattere particolare della metrica di ciascun autore va spiegato sì nel suo rapporto con il ritmo naturale e spontaneo della lingua usuale, ma essenzialmente, come ogni altro fatto artistico, deve essere inquadrato nel suo particolare ambiente storico e debbono aiutare alla comprensione di esso fattori di ordine storico e letterario, quali l'atteggiamento dello scrittore verso la poesia, che può essere imitazione (Demostene evita la serie delle brevi, per imitare i metri epici e ditirambici) o inversamente tendenza a evitare i metri poetici (clausola eroica evitata da Platone e da Cicerone), si aggiunga l'imitazione dei modelli, intenzionale o no, ma tendente a semplificarne e a sistematizzarne le forme ritmiche (clausole degli autori latini post-ciceroniani); la critica letteraria ed i suoi gusti; la posizione dell'autore rispetto ai contemporanei e i fenomeni di reazione contro la moda predominante (Platone contro i Sofisti, Atticisti contro Cicerone, Tacito contro la storiografia e la retorica contemporanea) e infine prassi stilistica di ciascun autore: elemento soggettivo questo che si sottrae fino ad un certo grado alle influenze esterne [1].

La conclusione che « le norme metriche della prosa latina sono il prodotto di una lunga evoluzione e il risultato di forze varie sovente indirette e lontane » assume allora effettivo valore in sè e carattere indicativo per noi, mostrandoci che con una visione « storica » il De Groot intraprese lo studio metrico dei singoli autori e che con gli stessi intenti e sulla medesima via si dovrà sviluppare ogni ricerca del genere.

Così l'indagine che il De Groot compie sull'origine del *cursus* e delle clausole muovendo dall'antichità greca per giungere a Roma, dove scopre storicamente i nessi e le derivazioni che hanno legato in questa arte le espressioni delle due letterature, risulta assai utile ad ogni ricerca sulla prosa metrica degli storici e all'inquadramento storico delle loro opere.

È noto che dopo Trasimaco, che si dice l'inventore della prosa metrica per aver tentato di produrre una corrispondenza fra unità ritmiche e unità logiche, come in poesia, l'evoluzione del metro nella prosa prese diverse vie: dapprima si tentò di

solvere o a confermare risultati in discusse questioni di autenticità, di attribuzione o di critica del testo. Vedi per es. gli studi di: NOVOTNY, « Listy Filologicke » 1918, XLV, p. 257-65; B. EDMAR, *Studien zu den Epistulae ad Caesarem senem de republica*, Lund, 1931; MARC. CHOUET, *Les lettres de Salluste à César*, 1950, Paris, p. 28-31; DE GROOT, *La prose métrique* in « Rev. ét. lat. » IV, 1926, p. 15-18; RONCONI, *Il cursus medioevale e il testo di Cicerone*, in « St. it. fil. class. », n. s. XI, 1934, p. 97-120.

[1] DE GROOT, *La prose métrique* in « Rev. ét. lat. », IV, 1926, p. 45 e segg.

imitare i versi (Eraclito e Demostene imitano l'esametro), poi si cercò di evitare la monotonia creando ritmi variati (Demostene rifiuta una lunga serie di brevi, Plutarco una di lunghe); infine nacque la tendenza a distinguere periodi con clausole ben definite. L'individualità dei vari autori nei primi tempi fu prominente e solo con Platone si ebbe, con la reazione ai metri ditirambici ed epici nella prosa, la stabilizzazione limitatrice delle tendenze metriche, come risulta dalle sue opere, dove alla successione cronologica risponde un chiaro sviluppo di usi metrici diversi. La forma per es. del dicretico, molto comune in latino, si trova solo negli ultimi lavori di Platone, e di qui passò ad autori tardi e a quell'Egesia di Magnesia, la cui influenza è probabile in Cicerone giovane e nei suoi imitatori.

Con questi ultimi, si può dire, è segnata a Roma quella linea unitaria, che la prosa metrica di carattere ellenistico segue tuttavia più nel senso di un declino che di una evoluzione: chè, portate sul terreno latino, le clausole mostrano dopo Cicerone un impoverimento di forme, non nel loro numero ma in quello delle preferite, finchè, con la scomparsa delle eccezioni e con l'uso sempre più stereotipato, le tendenze diventano leggi severe.

Da questa linea, fa notare il De Groot, si stacca solo quel gruppo indipendente di scrittori di storie, Sallustio, Livio, Tacito ed altri, che non hanno nulla in comune con gli usi ciceroniani: ma delle loro clausole sarebbe difficile determinare una netta origine greca. (Forse un'influenza dall'opera dell'ultimo Platone o dalla prosa dattilica di Demostene?)

Il quadro in cui poniamo l'opera e il ritmo degli storici prende luce e significato dunque dal fatto che si delinea l'opposizione tra due correnti letterarie, quali sono da un lato la prosa oratoria, segnata dalla influenza della metrica ellenistica, dall'altro la prosa storiografica con la sua metrica di tipo epico completamente avversa alla euritmia di derivazione ellenistica. Della prima corrente sono noti i canoni metrici e la preferenza per le forme del dicoreo, del cretico + trocheo, del dicretico, dei peoni, a scapito dei dispondei, dei dattili ed in genere dei ritmi cari alla metrica epica. Al contrario, l'origine degli usi stilistici nella seconda corrente è romana; e la riprova sta nella continuità con cui le opere storiografiche tendono a riallacciarsi alla tradizione dei precursori attraverso l'adozione degli stessi mezzi stilistici, del lessico, del formulario, e le frequenti allusioni a testi poetici.

L'importanza che l'aderenza al *genus* letterario assume per gli storici romani è presente nei loro scritti anche nel ritmo, la cui origine si può far risalire alla prima espressione storiografica, ad Ennio, come provano le preferenze per i metri dattilo-spondaici e per i ritmi propri della poesia, oltre alla consuetudine di inserire nella prosa parti di esametro ed anche interi versi arcaici [1].

[1] LUNDSTRÖM, « Eranos », XV, 1915, p. 32; cfr. SKARD, *Ennius und Sallust*, Oslo, 1933.

L'esame del ritmo in Ennio (*Euhem.*), Claudio, Catone, Celio, Sisenna[1] conferma infatti un progressivo sviluppo ed una successiva stabilizzazione della tradizione dattilico-spondaica dai primi autori, nei quali non esiste ancora un sistema ben definito ma solo compaiono i primi accenni, a Sallustio, con il quale si compiono i passi definitivi per l'uso cosciente di tali ritmi.

Infine l'esame dei ritmi sallustiani in particolare mostra che questo storico predilige clausole completamente opposte a quelle ciceroniane: egli ricerca gli spondei, le successioni dattiliche, i peoni all'ultimo piede, e volentieri inserisce *cola* che costituiscono versi o parti di versi, allo scopo di ottenere una solennità epica. L'importanza dell'euritmia di Sallustio, quale appare dal suo consapevole desiderio di riallacciarsi ad Ennio e dalla diversa frequenza che presentano le sue clausole in rapporto alla lingua usuale, è accresciuta pure dal fatto che essa non si presenta come fenomeno isolato, ma si pone come modello a successori ed imitatori: questo mostrano infatti i sistemi metrici di Livio, e, con qualche riserva, di Tacito nei quali ritroviamo preferite le stesse clausole.

C'è dunque, concludendo, una tradizione ininterrotta per il ritmo nei tre principali storici latini: se la linea, per così dire, si piega con Tacito verso una ricerca di originalità anche in questo campo, non possiamo negare che un'affinità lega le loro opere in senso unitario.

Che tale unità sia da considerarsi come un fatto di eredità e appartenga semplicemente alla tradizione della storiografia e soprattutto al potere della μίμησις è indiscutibile; ma la durata nel tempo di tale metrica, la speciale funzione di antagonismo e di continuità spirituale che le conferiscono gli scrittori che l'usarono, l'originalità del tipo, sono tutti elementi che contribuiscono a darle validità ed a segnarne l'importanza.

Negare dunque l'esistenza delle clausole negli storici equivale ad annullare la verità di un fenomeno che è troppo vasto nello spazio e nel tempo per apparire come eccezione.

Queste clausole prettamente latine possono, come abbiamo detto, essere sorte sotto l'influenza di una sensibilità per la quantità sillabica altamente raffinata, quale i Romani avrebbero potuto acquistare dalla familiarità coi metri greci: tuttavia, anche se una qualsiasi connessione (non conscia imitazione, ma forse solo influenza) con la metrica prosastica ellenica sembra difficile non esista, possamo ritrovare la vera origine di tali clausole nella stessa letteratura latina e considerarle come frutto della più pura romanità. Al posto di una dubbia relazione con i metri prosastici greci, rileviamo su di esse una palese e diretta influenza degli usi dell'arcaica poesia ed in specie dell'esametro epico[2].

[1] Ullmann, *La prose métrique de l'ancienne historiofrafie romaine,* in « Symb. Oslo. », XI, 1933, p. 72-76; XII, 1933, p. 57-69; De Groot, *La prose métrique des anciens,* Parigi, 1926.

[2] De Groot, *Handbook,* p. 108 e segg.

* * *

Qualche fondamento di verità è in alcune critiche mosse dal BROADHEAD [1] al De Groot, al quale egli rimprovera di aver diviso i passi in sezioni di otto sillabe ciascuno, senza tenere minimamente conto della punteggiatura (!), nè delle pause, nè delle coerenze grammaticali, sintattiche, semantiche, di aver considerato ancipite l'ultima sillaba anche nelle sequenze interne, cosa che sarebbe ammissibile solo in quelle finali, e di aver ridotto col suo procedimento il ritmo della prosa ad una pura questione di conteggio di sillabe, come se il ritmo esistesse oggettivamente nelle pagine stampate e non piuttosto in una sensibilità soggettiva.

Prende parte al dialogo anche lo SCHEWRING [2] come paladino del De Groot, e ribatte queste obiezioni con le parole stesse dell'autore: « La quintessenza della prosa è nel metro: c'è infatti un ritmo del pen- « siero e un ritmo nell'accordarsi fra pensiero e lingua. Questo ritmo « consiste in un'armonia che è generalmente solo riconoscibile per mezzo « dell'intuizione e che può essere colta dalle statistiche. Questo, io penso, « è la più profonda essenza del ritmo ». Da tale conclusione, che è anche una premessa, il De Groot ha svolto le sue indagini, ci fa notare lo Schewring [3].

Un altro elemento di discussione sorge fra questi studiosi come problema generale e marginale, ma può illuminare un punto notevole: se cioè il ritmo sia conscio o no, particolarmente in quegli autori ove non è concordemente riconosciuto.

Varie sono infatti le opinioni degli studiosi sul fatto che gli antichi fossero consciamente esperti di leggi metriche. Il Broadhead [4] per es. sostiene che, a parte il fatto che per leggi si possono intendere solo preferenze o avversioni per alcune combinazioni di sillabe, non si può provare che gli scrittori avessero eccessive preoccupazioni per norme precostituite. Cicerone stesso, egli ritiene, ebbe una conoscenza imperfetta di tendenze ritmiche, ma ciò non significa che un autore scriva prosa non ritmica. Il Broadhead ritrova in Cicerone solo tendenze e costanze

[1] BROADHEOD: *Prose-rhythm and prose-metre,* in « Classical Quarterly », 1932, p. 35.

[2] SCHEWRING: « Class. Quart. », 1930, p. 164-73; *Prose-rhythm and comparative method,* 1931, p. 12-22, « Class. Quart. », 1933, p. 46-50: *Prose-rhythm: an apologia.*

[3] SCHEWRING: « Class. Quart. », 1933, 1 p. 46.

[4] BROADHEAD: « Class. Quart. », 1932, p. 35.

di ritmo dovute non a conscio proposito, ma alla guida dell'istinto: conscio, egli dice, può essere solo Simmaco, per es., che volutamente e con maggiore frequenza introduceva determinati ritmi.

Così il Broadhead: al quale lo Schewring risponde [1], con più esatta visione circa il conscio e l'inconscio, che gli antichi avevano un senso istintivo della quantità come dell'accento (*Or.* 173): nel loro discorso, di ogni sillaba era sentita la quantità, sì che non tutti gli aggruppamenti venivano riconosciuti come clausole desiderabili. Stava agli oratori porre qualche gruppo in rilievo con l'aumentata frequenza: questa pratica colpiva gli orecchi e risvegliava la sensibilità del pubblico, sì che l'effetto era notato e l'uso di certe espressioni metriche veniva raccomandato. Così gli studenti di retorica venivano ad usare consciamente e più frequentemente quei ritmi già inerenti alla lingua che essi avevano prima usato inavvertitamente. E Cicerone, che segna per certe clausole una frequenza inferiore a quella di Simmaco, mostra di fronte alla convenzionalità di quest'ultimo non solo maggiore gusto, ma anche una sua più avvertita coscienza, riserbandosi con l'uso moderato la libertà di variare i ritmi con altri tipi di clausole: e di questa sua coscienza ritmica ritroviamo conferma quando constatiamo che in gran parte delle sue opere la pratica si è adeguata alla sua teoria, come finalmente ha dimostrato il Laurand [2].

Per chi ricordi inoltre che l'uso della prosa ritmica divenne parte normale di esercizio retorico nel periodo classico, sarà difficile non credere che molti oratori non usassero volutamente le clausole, specie quelle più frequenti; quelli poi che (come Bruto, Sallustio, Livio, Tacito) non seguirono la tradizione retorica fissata da Cicerone, più che intuitivamente, sembrano aver usato quasi polemicamente schemi opposti.

Dopo il De Groot pochissimi studiosi si sono preoccupati del « numerus » storiografico e sempre senza allontanarsi nel metodo e nei risultati dall'opera del predecessore e maestro, compiendo in tal modo ben pochi passi per ulteriori scoperte degne di considerazione. Notevoli sono tuttavia l'opera ed i risultati dell'Ullmann [3], il quale ha seguito

[1] SCHEWRING: « Class. Quart. », 1933, 1, p. 46-47.

[2] *Op. cit.*, p. 72.

[3] ULLMANN: *Les clausules métriques de Sallustie, Live, Tacite.*, in « Symb. Oslo. », 1925, p. 68; *Les clausules en Tacite*, in Suppl. IV, 1931, p. 72 sg.; *La prose métrique de l'ancienne historiographie romaine*, in XI, 1932, p. 72-76; XII, 1933, p. 57-69; *La téchnique des discours dans Salluste. Live, Tacite*, Oslo, 1927; *Die Clauseln in den von Tacitus eingeflochten Reden.* « Serta Rudbergiana », 1932, p. 72-79.

il De Groot per il metodo generale, sostituendo tuttavia l'uso dei piedi alla successione fissa o convenzionale di otto sillabe considerata dal De Groot come unità di misura. Con il suo metodo lo studioso ha approfondito le indagini sui primi storici, singolarmente considerati, giungendo a interessanti risultati attraverso un'analisi che investe i principali rappresentanti della storiografia classica e risale nel tempo fino ai precursori.

Il De Groot e l'Ullmann sono i soli che in tempi più recenti abbiano preso in seria considerazione anche la metrica degli storici, suggerendo pure i termini entro i quali essa debba essere considerata; gli studi posteriori alle loro ricerche, invece, hanno trattato il « numerus » nella storiografia sempre come problema marginale di fronte ad altre questioni più importanti, usufruendo e non oltrepassando i risultati da quelli ottenuti e comunemente accettati.

Così B. EDMAR [1] si serve dei risultati forniti dal De Groot credendo di portare una ulteriore prova decisiva alla autenticità delle *Epistulae ad Caesarem* di Sallustio; ed anche lo CHOUET [2] per amore della stessa tesi accetta le conclusioni del De Groot sul valore dell'euritmia di Sallustio, non apportando nulla di nuovo per meglio definire il carattere della metrica storiografica.

Col metodo comparativo gli studiosi, a qualunque corrente appartengano e malgrado le obbiezioni che si pongono reciprocamente, sono tuttavia concordi nel ritrovare una qualche euritmia nelle opere di Sallustio e degli altri storici.

Qualche voce isolata si leva, incurante di questo metodo e contraria al « numerus » storiografico: vorrei qui ricordare il KOESTLER [1] e il SABBADINI. Il primo afferma di non aver in effetti scoperto per es. nessuna frase in cui Sallustio abbia modificato l'ordine delle parole per stabilire una determinata clausola: pertanto se certi tipi ricorrono con maggiore frequenza, egli ne vede la ragione nella struttura particolare della lingua latina che li impiega più spesso, al di fuori di ogni considerazione di ritmo (specie il dispondeo), e nella tendenza sallustiana a porre il predicato in fine di frase, cosa che apporta una limitazione forzata alle possibilità ritmiche.

[1] EDMAR, *o. c.*

[2] CHOUET M., *Les lettres de Salluste à César*, cit.

[3] KOESTLER E., *Untersuchungen ueber das Verhältnis von Satzrythmus und Wortstellung bei Sallust*. Diss. Bern, 1931, pag. 16-23.

Anche il Sabbadini [1], sulla scorta del Ceci, nega ogni ritmo agli storici e si oppone al De Groot e alla sua pretesa di determinarne le clausole: prova della loro aritmicità egli considera l'uso frequente di chiuse di esametri e pentametri che, in quanto metri propri della poesia, escludono nella prosa l'esistenza di un ritmo valido quale è quello ciceroniano. L'aritmicità è anche dimostrata, secondo il Sabbadini, dalla notevole prevalenza del dispondeo: questa appartiene all'indole della lingua latina, più ricca di lunghe che di brevi, e gli storici (come Livio, Sallustio, e Tacito), con la frequenza delle sillabe lunghe, mostrano di rispettare la proprietà nativa del latino, senza usare artifici per ottenere una più armoniosa proporzione con le brevi. Del resto anche Quintiliano dice (IX, 4, 70) che le successioni di lunghe non sono armoniose, perchè non creano ritmo, e che si preferiscono le clausole *novae,* più variate (probabilmente dicretici).

Il Sabbadini conclude che gli storici si astennero dal ritmo, non perchè non lo conoscessero, ma perchè lo giudicavano sconveniente al carattere della storia che, come scrive Quintiliano (IX, 4, 75) *non tam finitos numeros quam orbem quendam contextumque desiderat* poichè *historiae, quae currere debet ac ferri, minus convenissent insistentes clausulae.*

A questi studiosi che (con conclusioni quasi negative) si sono occupati dopo il De Groot di problemi metrici riguardanti gli scrittori di storiografia, aggiungo il cecoslovacco Kolăr [2], sebbene le sue ricerche non siano volte tanto a stabilire la ritmicità nelle opere degli storici, quanto piuttosto a scoprire i rapporti fra le forme metriche e il contenuto e tono delle orazioni in Sallustio. È chiaro che il metodo di ricerca delle clausole ha per noi valore marginale; tuttavia la mia speranza di ritrovare qualche progresso rispetto alle teorie degli studiosi precedenti nella sua indagine metrica, poichè essa è una delle più recenti (1942), è rimasta delusa: infatti lo studioso si attiene ancora ad una antiquata scansione delle opere pura e semplice, senza porle a paragone con una prosa aritmica base e senza tener conto dei lavori che in mezzo secolo hanno dato un orientamento nuovo agli studi di metrica, mettendoli in rapporto coi processi naturali della lingua.

Per il metodo di scansione il Kolăr si distingue dai predecessori,

[1] Sabbadini: « Riv. di Filol. » XLVIII, 1920, pag. 354-58.

[2] Kolăr A.: « Cesky Casopis Filologicky » Praha - - I (1942-43) pag. 54-59; 141-43; 210-16; ivi, II (1934-44) pag. 49-53; 137-38; 214-220; III (1944-45) pag. 56-65; 106-11; 217-9. « Listy Filologicke » Praha 1941, pag. 123-36.

perchè considera come clausole solamente le combinazioni di parole che presentano accordo fra l'*ictus* del piede e l'accento principale e secondario delle parole; mancando spesso tale coincidenza, egli viene a ridurre naturalmente il numero delle clausole riconosciute, a tal punto che anche nella scansione di Sallustio, per es., gran parte delle successioni da noi accettate vengono da lui considerate ametriche. Conseguentemente al suo metodo, il Kolăr è dell'opinione che Sallustio non si sforzi nella narrazione di rendere ritmici i suoi periodi, poichè in questa la maggior parte delle sequenze risultano a lui non ritmiche o di ritmo incerto; diverse gli appaiono le orazioni, dove egli ravvisa la ricerca cosciente di un ritmo quantitativo. Premesso che per la teoria generale le ipotesi del Kolăr non si accordano con i risultati finora raggiunti dagli studi moderni e con quelle che saranno le nostre conclusioni in proposito, è peraltro interessante che egli abbia per primo intravisto le possibilità di rispondenze nelle orazioni di Sallustio fra contenuto e ritmo.

Per concludere, una visione sintetica del problema metrico ed un giudizio più concreto, più aderente a un moderno criterio di equilibrio e di oggettività fornisce l'opera del NICOLAU [1]. Può apparire esagerata la sua critica al metodo comparativo, che pone l'essenza della prosa ritmica nel sottrarsi a quel ritmo che è connaturato alla lingua, mentre, egli afferma, gli studi moderni hanno dimostrato che l'opposizione fra prosa metrica artistica e prosa usuale, ove il ritmo è casuale, non è assoluta, perchè gli scrittori ricercano di solito le clausole più frequenti nella lingua viva, che seguono le cadenze naturali. (Cic. *Or.* 54, 180; 55, 183, Quint. IX, 4, 19). Critica, abbiamo detto, un po' esagerata, perchè spesso appare che in realtà nella prosa metrica le clausole favorite sono ottenute aumentando la frequenza di forme già numerose in natura (cretico + trocheo, ditrocheo), ma nello stesso tempo anche di forme altrettanto infrequenti (peone 1° + trocheo, dicretico).

Ma giusto è che non può il metodo statistico determinare il valore ritmico effettivo di ciascuna clausola, perchè fornisce solo risultati generali; mentre ciascuna clausola, è chiaro, aveva in certa misura un valore ritmico proprio e veniva variamente scelta a seconda della natura del soggetto, del genere letterario e dell'effetto ricercato *(rebus accommodanda compositio:* Quint. IX, 4, 126).

[1] NICOLAU: « Revue de Philologie » 1927, pag. 378; « Revue des études latines » 1928, n. VI, p. 44; ID., *L'origine du cursus rhythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*. Parigi 1930.

Il criterio statistico urta per il Nicolau contro numerose difficoltà: la statistica assoluta è insufficiente e le due forme di procedimento comparativo non del tutto soddisfacenti: dovremo dunque abbandonare l'impresa? Non pare; chè la sua conclusione non è negativa: conscio dei limiti del metodo, ne riconosce pure l'utilità, specie se i risultati di un procedimento comparativo sono controllati da quelli assoluti, e se le loro interpretazioni evitano il più possibile di essere soggettive. Del resto, aggiungo io, tutti gli studiosi ci hanno messo in guardia contro una eccessiva fiducia nei numeri, che oscura il senso esatto di problemi che sono di natura letteraria; e d'altra parte chi non conosce i limiti della statistica, la più romantica delle scienze? Sta dunque a noi interpretare al di sopra del calcolo meccanico il significato dei numeri, ricordando anche che la scienza del ritmo è una scienza esatta, e trascurare il valore di essi equivale a non comprendere l'utilità delle stesse ricerche metriche.

E si può sperare di superare i limiti del metodo comparativo, dico io, se accanto ai criteri statistici, che offrono una visione delle tendenze generali, ma non le sfumature coloristiche e le differenze ritmiche di un passo da un altro, affianchiamo uno studio più puntuale ed analitico sulle singole clausole. Soprattutto, secondo l'insegnamento del Nicolau, per una esatta comprensione di un'opera si dovrà tener conto dell'ambiente, del genere letterario, dell'argomento, e specialmente delle intenzioni nascoste o palesi dell'autore; nè si dovrà trascurare l'aiuto delle testimonianze degli antichi, che possono risolvere vari problemi, essendo il ritmo presso di loro elemento di pronunzia e certamente più aderente alla loro innata sensibilità. Gli autori hanno subito infatti tutti — e dovremmo indagare quanto — l'influsso delle dottrine dei grammatici e degli oratori, non esclusi quelli che, dotati di maggiore sensibilità, hanno reagito contro gli usi del loro ambiente; del resto, reagire alla corrente è una seconda maniera di subirne gli influssi.

MARIA PAOLA CARNEVALI

RICORDO DI GIUSEPPE CARDINALI

Era nato in Roma l'8 giugno 1879. Aveva percorso gli studi medi nella R. Scuola Archeologica Italiana, il che offrì l'occasione di percorrere a scopo di studio varie parti dell'Europa e di trattenersi un anno in Atene. Si preparò così a una carriera che fu una delle più brillanti: conseguita nel 1905 la libera docenza in Storia Antica, dopo un brevissimo periodo trascorso nell'Amministrazione dei Monumenti come ispettore al Foro Romano, ottenne per concorso all'età di ventisette anni la cattedra di Storia Antica nell'Università di Genova (1907). Di qui passò nel 1912 a Bologna e nel 1918 a Roma, nella cui Università rimase prima come professore di Epigrafia e Antichità Romane (1918-1928), poi come professore di Storia Romana. A Roma si spense il 22 dicembre 1955.

Il C. si formò alla scuola del grande Carlo Giulio Beloch, che ne notò subito le ottime attitudini scientifiche (era una delle maggiori doti questa del Beloch di saper scoprire subito gli elementi idonei e realizzarli). Il Beloch fu un grande rivoluzionatore degli studi storici: ebbe alti meriti anche nella storia romana, ma fu soprattutto nella storia greca (completamente ignota in Italia prima di lui) che lasciò un'orma non presto obliabile. La base scientifica, parisina, della ricostruzione storica ed il controllo del più minuto particolare dal quale, diversamente da come credono erroneamente molti altri storici e teorici, dipende la correttezza del nostro ragionamento e quindi la certezza, furono soprattutto l'oggetto della sua attività di studioso e scrittore e il fulcro del suo magistero: quindi la cronologia, la prosopografia, la statistica, oltre alla esatta valutazione del valore e della posizione delle fonti costituiscono le basi della sua indagine e i presupposti primi della sua sintesi ricostruttiva, sintesi nella quale, poi, egli riuscì non meno bene di un Grote, di un Mommsen, ecc., dei più celebri insomma dei moderni storici di grande stile[1]. Ed a questa indagine egli indirizzava i suoi discepoli;

[1] Ingiusto al tutto verso il Beloch è il giudizio di BENEDETTO CROCE (*Storia della storiografia italiana nel secolo XIX*, 3-a edizione, vol. II, p. 61, 64, 247) pieno di ironie e cosparso di frecciate. Il giudizio è ispirato certo dalla inconciliabile diversità

che furono molti, e, sparsi nei diversi atenei italiani, hanno costituito, essi e, a loro volta, i loro discepoli, una delle scuole più agguerrite e critiche del mondo.

Il C. fu uno di questi. Di ingegno pronto e duttile, esordì principalmente come ellenista (staremmo per dire come puro ellenista, se al primo tempo della sua attività non appartenesse la *Frumentatio*). Ma poi, ben presto, soprattutto a contatto di quel fecondo tirocinio che è la cattedra, spostò i suoi interessi verso il mondo romano, repubblicano prima, imperiale in un secondo tempo. I suoi studi iniziali furono una serie di articoli ispirati ai problemi che offre la storia del più chiuso degli ambienti greci: Creta. Sono una serie di indagini sui rapporti tra singole città di quest'isola nell'età ellenistica, indagini che subito furono altamente apprezzate per la loro equilibratezza e profondità. La storia di Creta attirava grandemente ai tempi della gioventù del C. gli studiosi, e ciò non tanto per le scoperte relative all'età del bronzo, che si iniziarono proprio in quel periodo, quanto per quelle nel campo epigrafico, che avevano avuto inizio una trentina d'anni prima e che illustrarono di vivida luce le istituzioni, e anche, in un certo senso, la storia dell'isola, non solo, ma posero una serie immensa di problemi nel campo linguistico, giuridico, storico-religioso, ecc. Dato che un italiano, Federico Halbherr, che per parecchi anni, fino alla sua morte (avvenuta nel 1930), percorse ed esplorò l'isola in lungo e in largo, era stato il fondatore di questo campo di ricerche, furono soprattutto studiosi italiani, da Lucio Mariani al Pernier e al Paribeni, quelli che, in compagnia o sulle orme dello Halbherr, esplorarono le antichità dell'isola del periodo storico. Il C., passato dal viaggio e dall'archeologia militante allo studio delle questioni storiche, seppe dire una parola nuova ed originale sullo intricato e oscuro problema della storia di Litto, di Creta e le grandi potenze ellenistiche, di Creta nel tramonto dell'ellenismo, ecc., e i suoi studi furono altamente apprezzati.

Dagli studi cretesi il C. passò poi a quelli relativi a un altro ambiente assai attraente, Pergamo, portato anch'esso al centro dell'attenzione e dell'attualità da una serie di fortunate scoperte, avvenute sullo scorcio del passato secolo ad opera dell'Istituto Archeologico Germanico. Si deve così al C. la più organica e profonda delle opere storiche su

del presupposto filosofico e dall'avversione che il Croce dimostra per la ricerca e l'analisi, ma questa comprensione non deve far chiudere gli occhi al pericolo che per la seria ricerca storica costituisce la parola d'un nome di tanto seguito e prestigio.

Pergamo, vero gioiello della scuola del Beloch, che è insieme un importante contributo alla storia d'una grande e importantissima regione, l'Asia Minore, destinata anch'essa, come Creta, a riservare in appresso una serie di sorprese (l'Asia Minore è oggi al centro dell'interesse degli studiosi, alcuni di essi italiani, che per la loro preparazione e per la giovane età, fanno assai bene sperare di sè).

Gli studi su Creta e il «Regno di Pergamo» fecero giudicare il C. ben degno di ascendere la cattedra. Al periodo successivo si devono gli *Studi Graccani*. Questo volume di un argomento così distante da quelli sino allora trattati aggiunse nuovi lauri e nuovo ornamento alla fama d'uno studioso già così apprezzato e ne completano degnamente il quadro. Quanto più ardui e più noti erano i nuovi problemi in mezzo a cui egli da padrone si muoveva, tanto più furono confermate le sue doti già dimostrate nei precedenti scritti: la chiarezza, la prontezza di orientamento e l'equilibrio.

Gli *Studi Graccani* sono un saggio decisivo sulla storia della rivoluzione romana, periodo dei più tormentati della storia di Roma, nel quale in appresso dovevano cimentarsi uomini come il Carcopino, Edoardo Meyer, il Piganiol, ecc. A distanza di tanti anni però il libro del C. ancora rimane un indispensabile punto di partenza.

Un po' il naturale spostamento dell'interesse d'un romanista che è quello verso l'Impero e verso il documento (e l'Impero è il periodo più ricco di documenti in quanto ad esso appartiene la gran maggioranza delle iscrizioni, e delle monete), un po' le esigenze dell'insegnamento portarono il C., divenuto professore di Epigrafia e Antichità, a riprendere con più impegno quel campo epigrafico e antiquario nel quale aveva già dato un saggio nella *Frumentatio*. Anche in questo settore il C. aveva avuto un ottimo maestro, Ettore De Ruggiero, allievo di Teodoro Mommsen dei più apprezzati. Nell'epigrafia e nelle antichità pubbliche il C. si muoveva da padrone, ed un modello di chiarezza e di tecnica erano le sue lezioni, purtroppo mai raccolte in volumi organici e fedeli (il C. era tra l'altro poco favorevole alla compilazione di dispense). Oltre ad indirizzare i suoi discepoli sia dell'Università che che della Scuola Archeologica, il C. diede nuovo impulso ad un'opera di grande interesse, il *Dizionario Epigrafico di Antichità Romane* pubblicato da Ettore De Ruggiero. Questa grande enciclopedia tecnica, che si allinea degnamente tra varie opere del genere tutte straniere, era da parecchi anni rimasta stazionaria alla lettera I. Fu per merito del C., divenuto presidente dell'Istituto Italiano per la Storia Antica, che

l'opera fu ripresa, alla vigilia, purtroppo, della seconda guerra mondiale che non poteva non produrne, con le nuove crisi nella vita culturale, un nuovo arresto.

Di originale il C. produsse, nel periodo posteriore al suo passaggio alla cattedra di Storia Romana, diversi articoli e saggi come la rapida sintesi sulle origini di Roma e quella sull'organizzazione augustea. Il C. però possedette altre grandi doti oltre quelle di semplice studioso; e posso dire che se di più non produsse in questo periodo e se soprattutto fu delusa in tutti noi, alunni e familiari, l'attesa di quella sintesi sulle origini di Roma che avrebbe dovuto costituire il primo e più delicato dei volumi di quell'eterogenea e poco felice collana di opere su Roma, tutti ben conosciamo che ciò dipese dal fatto che la sua attività fu quasi completamente asservita dall'esplicarsi di queste doti che moltiplicarono le sue incombenze e resero quasi indispensabile la sua opera in molti settori. Egli fu un ottimo organizzatore (somiglia in questo a un altro insigne studioso e maestro, quasi suo coetaneo, grande luminare negli studi storici e grande e, purtroppo dimenticato, mecenate) che sapeva attirare con la sua larghezza di vedute e il tratto signorile i giovani e gli studiosi. Sotto la sua direzione istituzioni diverse di alta cultura, come la R. Scuola Archeologica di Roma e il R. Istituto per la Storia Antica, ebbero grande impulso e fortuna: quanto al secondo, se ne può considerare il fondatore. E costituiscono oggi un gruppo veramente folto gli ex-alunni dell'una e dell'altra istituzione sia nella cattedra che nella direzione dei monumenti, che serbano di lui il ricordo più caro e incancellabile. Ai problemi direttivi e organizzativi della Pubblica Istruzione sia superiore che media recò serio contributo con la sua collaborazione quasi continua a commissioni tecniche e di studio. Il maggiore e più ambito dei riconoscimenti lo ebbe allorchè nel 1941 fu nominato Senatore del Regno e allorchè nel 1948 in tempi quindi assai diversi fu innalzato con democratiche elezioni a Rettore di quell'Università che nella realtà aveva diretto per molti anni in silenzio e modestamente senza avere il titolo ufficiale: per oltre 10 anni era stato infatti pro-Rettore assai apprezzato per competenza, energia e operosità.

Il C. appartiene a quella schiera di uomini che vanno valutati integralmente da punti di vista non unilaterali nè personali e possiamo con Tacito di lui ripetere: *obsequium ac modestiam ... eo laudis excedere, quo plerique per abrupta ... inclaruerunt.*

† Alberto Gitti

NOTE E DISCUSSIONI

AD SAPPH. I, 24 (L.P.)

Ne quis forte miretur nos quoque ingenti eruditorum hominum turbae misceri, qui summo ingeni acumine multaque doctrina ad explanandum celeberrimum illud Sapphicum carmen non parum contulerint, (qui sane tam multi fuerunt ut singulorum memoriam vix retinere possimus), me scito antequam eorum vestigiis insisterem diutius dubitasse, neque ulla alia praemi spe vel laudis cupidine esse inductum ut trepidus manus admoverem, quas quidem leves tenerasque Sappho sibi ipsa vindicare videtur (cfr. fr. 81b, 2: ἀπάλαισι χέρσι), ad textum emendandum, quem tot hominum aetates summa cum admiratione legerunt, nisi quo clariorem mihi ipse et verborum sensum et sententiarum nexum efficerem. Saepius enim in scholis tam mirabile carmen mihi legenti et in discipulorum usum interpretanti duo sane loci vel scriptura vel sensu corrupti et subobscuri subtiliores editorum curas desiderare visi sunt: quorum alter (v. 19) vix sanabilis existimandus est, cum ne papyrus quidem nuper in Aegypto reperta potiorem lectionem exhibeat quam quae codicibus continetur, alterum vero (v. 24), nostra quidem sententia, non eiusdem gravitatis vitio affectum, satis certa spe adducimur philologicae disciplinae adminiculo in pristinum propriumque statum a nobis redigi posse. Nihil est enim ad excitandum hominis ingenium accommodatius, nihil ad subsidia philologicae artis acuenda aptius efficaciusve quam ipsa docendi ratio ac natura, cum ipse tibi tute explanare et explicare debueris quae deinde ceteris communia facias et impertias.

Inter omnes constat primum Sapphus carmen, quod unum omnium adhuc totum atque integrum extat, a Dionysio Halicarnasseo in opere, quod *De compositione verborum* inscribitur, nobis adservatum (23, pp. 114-16, Us. - Rader.), ex papyro (Pap. Oxyr., XXI, 2288) nunc denuo a principio usque ad v. 21 in lucem esse prolatum. Neque de universa totius carminis interpretatione nimis ambigitur: nam gravibus amoris cruciatibus afflicta, quod puella quaedam se amantem non redamet, divinam Sappho expetit opem Veneremque precatur ut sibi statim auxilio adveniat tantisque sese amoris aestibus demum eripiat. Mox vero, praesentium malorum quasi immemor, altius repetit mente quam saepe sibi precanti suumque adventum imploranti fulgentissimo in curru, aureis avibus tracto, per medium aërem de coelo apparuerit statimque amoris se vulnere sauciam subridens interrogaverit, quid mali rursus tum accepisset, cur rursus deam compellaret, quidnam ardentissimo

animo expeteret, quam vellet rursus amori suo conciliari, cuius denique iniuria afficeretur. Hucusque sunt omnia perspicua et aperta, praesertim cum Dionysius Page (cfr. *Sappho and Alcaeus,* Oxonii, 1955, pp. 12 sq.), opportuna locorum similium comparatione ex compluribus Homeri versibus conflata, saepius iterati adverbi δηὖτε (= δὴ αὖτε, « rursus ») et anaphorica positione instructi praecipuam vim virtutemque ostenderit eiusque singularem usum demonstraverit, vel leviter indignantis proprium vel moleste aliquid tolerantis: singulorum tamen verborum formam sensumque desperato in loco (v. 19) vix sane deprenderis. Sed quae Veneris verba sequuntur in praesentia summatim attingam, quo tum copiosius fusiusve referam, cum de vv. 21-24 accuratius disputavero. Quibus extrema divinae adhortationis consilia continentur: omnia enim dea pollicetur in contrarium statum, quo saepe alias redierint, tum quoque esse reditura, et quae tum Sappho perturbata mente doleat, eadem mox ingratam eius amicam mutua vice passuram. Tum vero, confirmato animo, deam confidentius adloquitur ut sibi nunc quoque subveniat tamque adversa in fortuna sociam se praebeat.

Versus igitur 21-24 ita in recentissima Lesbiorum poetarum editione proferuntur, quam sociatis curis Edgardus Lobel et Dionysius Page (Oxonii, 1955) in lucem prodiderunt:

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει, 21
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώ ει,
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κωὐκ ἐθέλοισα. 24

Nullas varias lectiones codices praebent in vv. 21-23; in insequenti tamen varie verba distinguuntur vel traduntur, cum in altero codice (F) κωὔ κεθέλουσα legantur, in altero (P) κ' ὠυκ ἐθέλοις, in compluribus vero levioris auctoritatis κῶ εἰ καὶ θέλεις. Primam scilicet lectionem editores praetulerunt, necessaria mutatione correctam, cum reliquae neque quidquam dicerent neque metricis necessitatibus pares essent. Itaque Theodorus Bergk in Teubneriana editione (1868) κωὐκὶ θέλοισα scripsit, Ernestus Diehl, alterius editionis curator (1925), κωὐκ ἐθέλοισα, Edgardus Lobel in priore Oxoniensi editione (1925) post Theodorum Bergk usitatam lectionem reposuit, in altera vero cum Dionysio Page (1955) ad codicis F fidem propius accessit: ceteri denique modo hanc, modo illam arbitrio suo secuti sunt. Neutram tamen lectionem doctissimi illi viri, non modo non genuinam, sed ne certam quidem satis, vel certe probabilem iudicaverunt, quod nusquam apud Lesbios poetas ἐθέλω pro θέλω inveniatur, eorumque carmina cum saepissime οὐ testentur, corroboratae tamen particula -κι negationis nullum proferant exemplum. Qua rerum condicione diffisus Edgardus Lobel (*Alcaei Carmina,* Oxonii, 1927, p. LXIII), primum sibi proposuit libri manuscripti lectionem in textum recipere, paululum immutatam (κωὔ κε θέλοισα), sed graeco sermoni vix consentaneam, quam postremo repudiavit ut rursus Diehlianae indulgeret.

In tanta opinionum inconstantia ac discordia profecto nobis non praetereunda videntur quae A. D. Knox coniecit, vel potius divinavit κωὔ σε θέλοισαν, copiosius vero sibi esse illustranda non censuit; cum enim aliquot personalium pronominum testimonia proferret, quae sensui non necessaria ac tamen Homerico more quibusdam particulis adiecta editores saepius in errorem induxissent, iuxta Simonidis exemplum (fr. 13 D., 16-17) hunc quoque Sapphus locum produxit, se semper haec verba existimasse affirmans a Sappho ita esse conscripta (cfr. « Studi It. Fil. cl. », XV, 1939, p. 194, n. 3). Quae multis de causis digna ut in textum recipiantur non antea demonstrabimus, quam nonnulla quaedam de iis in universum expediverimus. Accusativum (θέλοισαν) pro nominativo (ἐθέλοισα) primum omnium non eo consilio scito ponendum esse, ut corruptorum morum fama Sappho purgetur, quod iam multi viri docti perperam conati sunt, cum nullum nobis sit dubium quin puellarum amore poetria saepius flagraverit ardentisque eius animi compluribus ex locis haud incerta testimonia proferri possint. Neque stulti quidquam neque insulsi recepta coniectura in carmen inducit, cum longe aliud Sappho sensisse arbitremur atque interpretum turbam, qui accusativo, ut ita dicam, bellum indixerunt, quasi vero illud Sophoclis (Oed. Col., 775)

καίτοι, τίς αὕτη τέρψις, ἄκοντας φιλεῖν ;

comprobare deberent! Quod denique ad personalis pronominis collocationem attinet, post negationem positi, non est infitiandum ineunte colo hanc esse certam stabilemque verborum sedem, quae non suo praedita accentu antecedentibus nitantur, ut uno eodemque flatu vocis emissa pronuntientur. Qua negationis vi, eadem in sede collocatae, ne in Horatio quidem, ut latina quoque afferam exempla, pronomen affici videmus, qui, exempli gratia (Serm. I, 6, 58 sqq.), « non ego me claro natum patre, non ego ..., sed quod eram narro » ita posuit videlicet ut negativum adverbium non cum pronomine coniungeretur — quasi « non ego » idem esset ac « tu, vel reliqui me excepto » —, sed cum ipso narrandi vocabulo: « non ... narro »; quominus ergo magis opportuno verborum ambitu poeta uteretur enclitica, quae dicitur, pronominis natura impeditus est.

Propius vero ad singulorum versuum 21-24 interpretationem accedentibus nobis liquet unam iis eandemque sententiam contineri, ter autem imaginum ac verborum mutatione variatam. Omnibus immo versibus una eademque non solum sententia, sed structura quoque inest, si quidem suum cuiusque versus bipertitum colon ita verborum oppositione distinguitur, ut vel extremam prius condicionem (cfr. DENNISTON, *The greek particles,* Oxonii, 1954 ², p. 301) proponat, quam subinde posterius refellat ac respuat. In primo igitur versu (21) φεύγειν et διώκειν alterum alteri opponitur, quod verborum par, venatorio ex sermone depromptum (cfr. CHANTRAINE, *Etudes sur le vocabulaire grec,* Parisiis, 1956, p. 83) atque in amatorium translatum, amatam a Sappho puellam inducit amanti adversantem, mox cito alterna amoris vice

Sapphus amorem frustra requirentem: graece enim διώκειν usurpatur eodem sensu ac latine *fugientem cursu insequi* vel potius *insectari*, ut non solum ex Homero (K, 358 sq.; X 199 sq.) et Herodoto (IX, 77,2) et Democrito (fr. 203 D.-K.[5]) colligitur, longe vero maiore auctoritatis pondere ex Theocrito (VI, 17) καὶ φεύγει φιλέοντα, καὶ οὐ φιλέοντα διώκει, ex Callimacho (Ep. XXXI, 5) τὰ μὲν φεύγοντα διώκειν, ex Macedonio consulari (Anth. Pal. V, 247,3 sq.), qui omnes proverbiale dictum de amantium levitate ac protervia imitari videntur, hoc Sapphus carmine primum ad summam litterarum dignitatem provectum: quam quidem iocosam amoris consuetudinem Terentius latine expressit tantumque mulierum ingeniis accommodavit (Eun., 812): « Nolunt ubi velis, ubi nolis cupiunt ultro ». Cave igitur sumas vocabulum διώξει in eandem significationem atque ἕψεται.

Secundus deinceps huius strophae versus (22), quo inter se componuntur δῶρα δέχεσθαι et διδόναι, nihil sane novi, nihil insueti affert, cum recusantis amorem sit proprium insequentem fugere eiusque dona despicere, requirentis vero fugientem insectari donisque temptare. Dona enim eo consilio offerebantur, ut qui mitteret eius, ad quem mitterentur, animum sibi conciliaret; dona igitur despicienti animus amori alienus et contrarius, ultro danti promptus ac paratus inesse videbatur ad pertinacem amatae puellae superbiam expugnandam. Hac una tamen re hic versus praecipue ceteris praestat, quod, cum praecedentis et insequentis bipertita cola nullis adversativis particulis distinguantur mutuaque eorum oppositio non modo singulis verbis committatur, quae aut per se ipsa contraria (φεύγει - διώξει) aut iterata, adiecta semel negatione ac semel detracta (μὴ φίλει - φιλήσει), adversis frontibus consistunt, sed ipsis quoque mutatis verborum temporibus et in utroque versu temporali adverbio disiunctis (ταχέως), inter δέκετ(αι) et δώσει contra oppositio extrinsecus notatur adversativo adverbio interposito ἀλλά, quod huic tantum officio obsequitur, ut quam evidentissime eluceat imminens amantium nova et penitus immutata condicio.

Mira concinnitate versus 23-24 cum praecedentibus apte cohaerent, qui palam et aperte eandem rem attingunt, quam ceteri, adhibitis tropis ac figuris amatorii sermonis propriis, obscurant celantque; itaque dum in versum 24 κωὔ σε θέλοισαν recipiantur, alterum cuiusque versus colon triplicem hanc sententiarum successionem praebet legentibus: [quae nunc puella tuo amori cedere non vult], cito te <fugientem> insectabitur (διώξει), tibi <recusanti> ultro dona dabit (δῶρα... δώσει), te invitam quoque amabit (κωὔ σε θέλοισαν): vocabula tamen ex nostra interpretatione insinuata textui et ex mutua verborum διώκειν et δῶρα διδόναι significatione derivata, quae latine expressa uncinis seclusimus, nihil aliud sibi necessarium desiderant, nisi ut proposita in versu 24 textus emendatio sententiarum nexum feliciter expleat et convenienter perficiat.

Quae si ita sunt, longe aliter totum carmen interpretemur necesse est ac ceteri editores commentatoresque solent: non enim dea pollicetur fore ut amata a Sappho puella amanti mox pari amore respondeat,

quod nunquam Venus promisit neque Sappho iam petit, si quidem in versibus 26-27 totus ita locus explanandus videtur, ut sibi nihil poetria exposcat, quod divina mente ac consilio non iam dea destinaverit. Nam minime cum Edgardo Lobel (*Alcaei Carmina,* pp. LXXXIII sq.) consentiens, personae discrepantiam inter τέλεσον, quod de Venere dicitur, et θῦμος ἰμέρρει, quod de Sappho doctus ille vir putat dici, iuxta proprium ac peculiarem poetriae scribendi usum vix posse tolerari arbitror, ideoque eorum opinioni potius accedo, qui θῦμος ἰμέρρει quasi « tuus cupit animus » interpretantur, possessivum adiectivum eius personae subaudientes, quae cum imperativo τέλεσον maxime congruat. Nihil aliud igitur sibi expetit Sappho nisi tot ut aerumnis liberetur, tantam malorum vim effugiat, Venerisque voluntati facilis obsequatur. Haec enim, ubi primum puella amari cupierit, Sappho praenuntians eius amorem esse repudiaturam, tales semper fuisse amoris leges condicionesque constituit, ut non ametur qui amet, qui autem non amet ametur, iisdemque curis, quod non ameris, nunc pereas, quibus amantem amatus mox perdas: omnia enim, quae nunc doleas accepta, fore ut ipse mox non graveris illata. Aegrum igitur Sappho animum exuat et prorsus sibi persuasum habeat naturae legi, tam multis iam probatae casibus, nullo pacto posse resisti; quae saepius ut iam evenisse, ita eventura esse. Duram hanc amantibus condicionem proponens, Archilochi quiddam simile Sappho sonare videtur, qui strenuum suae vitae exemplar hac sententia conclusit (fr. 67a D., 5)

γίγνωσκε δ' οἷος ῥυσμὸς ἀνθρώπους ἔχει.

Eandem vivendi disciplinam atque experientiam, quod quidem ad amorem pertineat, redolent Sapphici versus, qui Venerem alternas amoris vices faciunt commonentem, ignaris vel obliviosis difficiles et graves, non inexpertis vero iocosas levesque. Peropportune igitur antequam suavissimas voces effundit ridenti ore effingitur dea, ut quae amoris dolos iocosque, curas ac solacia, remedia ac pericula sapiens didicerit et praesens propitio animo quae sit experta pie oranti communicet, modo leniter indignata, quod tot ex praeteritis casibus in tale discrimen nullos Sappho fructus perceperit. Quis enim ridentem Veneris vultum crediderit cum deorum simulacris comparandum esse, quae prisci Graecorum artifices ita sculpserunt, ut contracta ora ridentium speciem praebere videantur? Quis putet ridentem deam Sappho hoc uno consilio effinxisse ut exornans epithetum (φιλομμειδής) ab Homero Veneri adsignatum imitaretur ?

Potissimum vero argumentum, quo Knoxiana coniectura optime comprobatur, huc seposuimus, Catullianam illam (VIII, 13) versus 24 imitationem, quam omnes viri docti omnino neglexerunt, primusque, quod sciam, noster Alexander Ronconi in commentario publicis scholis destinato brevi adnotatione illustravit (cfr. A. Ronconi, *Catullo, I Carmi,* Romae, 1946, p. 15 ad loc.)[1]. Quamquam in re nihil commune habet

(1) Huius disputatiunculae primas iam plagulas emendaveram, cum Antonini Luppino adnotatio (*In margine all'ode di Saffo ad Afrodite,* « La parola del passato »,

cum Sappho Catullus, in verbis tamen latinum poetam liquet ex Sapphico fonte pendere: cum enim ipse sibi praescribat ne Lesbiam suo amori reluctantem ineptus amet (v. 10), locutionem adhibet

nec quae fugit sectare ...,

quam maxime cum graeco vocabulo διώκειν eiusque propria in amatorio sermone significatione congruentem. Mox vero cum ei gravem adferat nuntium iam se destinasse ingrato eius amori non parcere, singulis verbis utitur, ex graeco Sapphus exemplari depromptis (v. 13)

nec te requiret nec rogabit invitam.

Nam *requirere* pro « frustra quaerere » idest « desiderare » usurpatum idem fere sonat ac graece διώκειν ; *rogare* in amatoriis carminibus sae-

L, 1956, pp. 359 sqq.) in manus mihi incidit: quod iisdem fere argumentationibus comparationibusque usi, alter alteri omnino ignotus, in eandem fere sententiam convenerimus, facere non possum vehementer quin gaudeam. Data tamen occasione, aliqua nobis in eius expositione animadvertenda censemus. Sane nobis non liquet quaenam textus emendatio in versum 24 recipienda ei videatur; Knoxianam enim in notam (p. 360, n. 4 exempli gratia relegavit, vulgatam vero ita protulit (ἐ)θέλοισαν, ut non facile iudicare possis, utrum ἐθέλειν, quod quidem Edgardus Lobel (*Alcaei carmina*, p. LXIII) a Lesbiorum poetarum usu abhorrere constituit, an θέλειν praeferatur, cuius uni formae idem affirmavit eos se tantum adstrinxisse: quo tamen recepto, neque pronomine σε praeposito, Catulliana imitatione quamvis comprobato, una in versu syllaba desideratur. Neque ei libenter concedere possumus ita esse levia et iocosa Veneris verba, ut non Lesbia poetria sed Alexandrino aliquo poeta digna videantur. Non enim sua, sed Veneris verba a Sappho referuntur, satisque constat ex nuptialium carminum fragmentis, cum Sappho non suos exprimat animi sensus, quam lepida et iocosa festivitate eos soleat aspergere. Multo longius processisse scimus Alexandrinos poetas, si quidem prope infinitam amantium seriem mutuum amorem recusantium in eo carmine Moschus (fr. 2 Gallavotti, Romae 1946) constituit, quod Horatius imitatus est (Carm. I, 33) et Georgius Pasquali opportuna inscriptione italice instruxit « La catena d'amore » (cfr. *Orazio lirico,* Florentiae, 1920, pp. 495 sqq.).

Quod autem ad comparationes attinet cum poetis Latinis non temere Antoninus Luppino Horatianam (Carm. III, 25, 9 sqq.) producit ex eodem communi loco sine dubio depromptam: vix mihi tamen persuadere possum cum Sapphus versu 24 aliquid commune habere Catulliani carminis VIII versum 9, cuius amatoria verba *(non vultnoli),* verbis praecipue versus 7 respondentia, ex longe alia sermonis consuetudine decerpta esse videntur atque in versu 13 *te requirere* et *te rogare invitam;* illa enim vulgare quiddam ac cotidiani sermonis proprium redolent, ut Terentianus versus, quem supra memoravimus, luculenter testatur, haec autem aliquid exquisiti elegantisve prae se ferunt, ut quae Sapphicae imitationis dignitatem sustineant.

In extrema adnotationis parte de versu 19 agitur, qui tamen, nostra quidem sententia, nullum praebet emendationi locum: duorum personalium pronominum enclitica natura ac mutua oppositione ineunte versu praesentia ([μοί] σε...) non singulare, sed intolerabile artificium ostendit: ipsumque μοι pronomen vix putamus idonea in sede collocatum, ut sua virtute ac vi locutionem ἐς τὰν φιλότατα afficiat; quod etiam dici potest in versibus 17 et 25, in quibus si μοι idem sonaret ac μου, vel inter articulum et nomen insinuari vel, absente articulo, nomini adponi, ut ex testimoniis ab Jacobo Wackernagel (*Vorl. ü Synt.,* Basileae, 1926, II, p. 77) prolatis colligi potest, et enclitica natura ac forma praeditum esse deberet. His tamen tribus locis semper pronomen plane sepositum a nomine exhibetur, cui Luppino referendum id esse putat. Quod vero ex Delbrückiana lege (cfr. J. WACKERNAGEL, *ib.* I, p. 46) pronominis μοι in versibus 17 et 25 collocatio expetit, id eiusdem pronominis in versu 19 collocationi vehementer repugnat.

pius latine usitatum pro « amare » cum graeco φιλεῖν maxime quadrat; ex locutione denique « te ... invitam » ad verbum de graeca κωὔ σε θέλοισαν expressa, quam proxime Sapphus vestigia Catullus secutus sit manifesto apparet.

Ipsa vero in versibus 10 et 13 Sapphicae imitationis iteratio, quantum auctoritatis Catullo, Graecorum poetarum imitatori, a nobis tribuendum sit satis declarat: non enim incertam quandam et inertem reminiscendi facultatem exhibet, sed strenuam et consciam aemulandi virtutem ostentat.

IOANNES PASCUCCI

ANCORA SU VELLEIO 2, 129, 1.

Si tratta del passo evidentemente lacunoso: *sed proposita quasi uniuersa principatus Ti. Caesaris * singula recenseamus.* Io avevo proposto l'integrazione *tabula* (« Rhein. Mus. » 1955, pp. 188 s.), che mi pareva — e mi pare tuttora — soddisfacente sia per il senso che per la motivazione paleografica della lacuna. LUIGI ALFONSI mi obietta ora (« Aevum » 29, 1955, p. 580) che « *quasi* pare piuttosto riferirsi ad *uniuersa* che non al sostantivo caduto, più che al quadro o alla metafora allude alla quasi totalità di esso, alla sua completezza ». Perciò, dopo essersi chiesto: « che sarebbe latinamente questo *quadro quasi intero*? », propende o per l'integrazione del SINKO, paleograficamente non motivata, *imagine*, o per *ratione* da lui proposta e così giustificata: « l'affinità tra la fine di *Caesaris* e l'inizio di *ratione* può avere favorito la caduta della parola ».

Potremmo ribattere che il valore comparativo-ipotetico di *quasi* sembra escludere il riferimento ad *uniuersa* (nel qual caso ci attenderemmo *paene* o *fere*) ed è in favore della metafora, secondo un modulo ben conosciuto dalla stilistica tradizionale: « come un quadro complessivo ». Ma non avrei ripreso la questione se non credessi di poter recare un nuovo argomento in difesa di *tabula*. La metafora *tabulam proponere* non è, come pensavo allora, genericamente desunta dal campo della pittura, ma allude alla tradizione romana delle *tabulae triumphales*, che i trionfatori affiggevano sulla porta dei templi in ricordo delle loro imprese: cfr. pseudo Caesius Bassus VI 265 K. e Atilius Fortunatianus VI 293 K. L'espressione *tabulam proponere* è conservata negli *Scholia Bobiensia in Vatin.* p. 118 Hildebrant: *ubi Valerius Maximus tabulam rerum ab se gestarum proposuerat ostentui uulgo*, e col verbo semplice invece del composto in Liu. 41, 28, 3: *tabula in aede matris Matutae cum indice hoc posita est.* È probabile che Velleio pensasse al più recente ed imponente esempio, di cui anch'egli era stato testimonio, alle *Res gestae diui Augusti* incise in due pilastri di bronzo dinanzi al Mausoleo dell'imperatore.

ALFONSO TRAINA

PAGINE NEOUMANISTICHE

FOLLIS LUDUS: INTER PRASINOS ET VENETOS CERTAMEN

Arbiter in media curte bracatus arena,
Horis inspectis, aciem rimatur utramque,
Ad laevam prasinos, venetos dextraque paratos;
Post arguta canens signum certaminis edit.
Iam follis spatium peragrat pedis impete pulsus;
Hinc praeceps fertur venetus, volat inde renisum,
Corpore contento, prasinus; reticetque corona.
Praevenit ille, pilam pulsat mittitque sodali,
At procumbit humi, collisus forte petulco.
Interea prae se qui cursu est folle potitus
Tam rapide volvit, nequiquam obstantibus ullis,
Ut valido venti videatur flamine trudi.
E stadii gradibus salienti corde popellus
Immensum reboat, maris instar turbine versi.
« Euge » sonant, « celera, sphaeraque eho concute rete ».
Tertia iam pone est acies inimica; sed exit
E porta audacter custos, terraque volutus
Praeripit hosti orbem, nitenti et pectore pressat.
Sibilat et plaudit vario clamore theatrum,
Dum bis terque sonat iudex discrimina ludi.
Exsurgit, pugnoque pilam propellit in oram
Ianitor hostilem; petit illa altissima caeli,
Dein recidens valido pulsatur verticis ictu
A prasino quodam cunctos superante figura,
Atque extrema petit iustoque sinistra volatu.
Arbiter huc illuc cursat non impiger Argus.
Praepetibus follem pedibus per prata volutat
Alaris, iam iamque aditum contingit anhelus,
— De populo quidam formidine lumina versant —,
Cum subito supplantatur prope limina portae.
Culpa gravis, culpae subeunda est ultima poena:
Sic lusus rector cecinit; mox indice tenso
Imponi cretae harpastum iubet orbiculatae.
Ante forem fit inane; silet pavitatque corona;
Solus et immotus medio stat limine custos.
Radit humum follis velut arcu torta sagitta,
Et fatalem aditum, frustra custode vetante,

Transgreditur, quassaque plaga, consistit arena.
Exsultant prasinae socii comitesque cohortis,
Et victori aliquis propior dat brachia collo.
At similes canibus rostros caudasque remissis
Stant veneti; posthaec properant renovare duellum.
Concidit in cavea murmur; puer ille residit,
Qui paulo ante pilos vellens surrexerit acer;
Iam vetulus sedate animam de pectore ducit,
Currere qui sensit nuper sua corda tolutim;
Se recipit quae mox expalluit ore puella,
Et reserans oculos dulcem miratur amicum;
Unus adhuc, patula incaute qui fauce coaxans,
Ante « sophos » crepuit, pedibus pugnisque petitus,
Felle fremit madidus nescitque extendere frontem.
Rursus fervet agon, ruit et pila missa remissa,
Perpetuo velutique suo sit praedita motu,
Et salit et volitat, radit modo rasile pratum,
Nunc pedibus, nunc pectore, nunc et vertice pulsa.
Incitat in numerum venetos iteratque corona:
« Vivat, io, vivat Calaris »; vulgique cupido
Cruribus adnectit celeres lusoribus alas.
Ecce subit portae venetus, iam limine in ipso
Acer adest palmae cupidus; iam robore calcis
Impegit follem, tota assurgente caterva,
Cum prasinus quidam devertit forte lacerto.
Tollitur e cavea, reboat similisque procellae,
Clamor: « Ohe, manibus tetigit »; poenamque supremam
Exposcunt omnes; renuit moderator agonis.
Fit nova turba; unus minitantia lumina torquens
Destringit baculum, totis et viribus inde
Lusorum in medias acies ut missile telum
Proicit, alta tonans: « venalis, corniger, aedes
Infernas pete; abi terram versare ligone »;
Post ruit e gradibus, magna comitante caterva,
In campum; fugit arbiter ut lepus exanimatus,
Quaeritat et latebras, post terga inhiante canum vi.
At raptim rabidos sublatis fustibus urgent
Tutores legum, lumbos humerosque dolantes.
Unum corripiunt; ultro dispergitur agmen,
Ut nubes caeli borea veniente sereno.
Arbiter inferno stadii tutoque recessu
Inclusus nondum tota se mente recepit;
At secum meditans venetae mala magna cohorti
Gaudia amara capit veteris ceu numen Homeri.

IACOBUS PORCELLI

RECENSIONI

BERTRAND HEMMERDINGER. *Essai sur l'histoire du texte de Thucydide,* Paris, Les Belles Lettres, 1955, pp. 74.

Dopo il bel libro di J. Irigoin sulla storia del testo di Pindaro [1], un altro scolaro di A. Dain ha recentemente pubblicato questo volume dedicato alla storia del testo di Tucidide. L'Hemmerdinger, che già da tempo si stava occupando della tradizione tucididea ed aveva già pubblicato qualche articolo in proposito [2], ha voluto con questo suo lavoro ricostruire la storia del testo di Tucidide dall'età alessandrina sino all'epoca dei nostri manoscritti. Quanto di questa ricostruzione sia accettabile, quanto invece sia scarsamente fondato o addirittura insostenibile, vedremo nel corso della presente discussione.

Il libro consta di sette capitoli, più un'introduzione e un'appendice, ed è corredato di fotografie riproducenti alcune pagine di mss.

Nell'introduzione l'Hemmerdinger, dopo aver fatto una breve storia del modo come s'è venuto determinando il canone dei « *codices meliores* » ed aver reso omaggio all'opera intrapresa — e purtroppo non condotta a termine — da J. E. Powell per la collazione e lo studio di un numero notevole di *recentiores,* viene a dire che intento del suo lavoro è dimostrare che « la tradition manuscrite de Thucydide dépend d'un archétype à variantes ». E qui occorre subito avvertire che il termine archetipo è adoperato secondo il significato che a questa parola dà il Dain [3], significato molto diverso da quello che esso ha nella terminologia tradizionale, alla quale ho creduto opportuno attenermi anch'io nel discutere di questi problemi, allo scopo di evitare possibili confusioni: chiamerò perciò prearchetipo l'« archetype » di Hemmerdinger e archetipo quello che nello *stemma* dello studioso francese è indicato con la sigla α

Nel primo capitolo (*L'édition d'Aristophane de Byzance*) l'Hemmerdinger si propone di dimostrare come l'attuale divisione in otto libri dell'opera di Tucidide sia dovuta ad Aristofane di Bisanzio. Egli comincia con l'osservare che in mezzo a sei dei nostri libri si trova la sottoscrizione ὃν Θουκυδίδης ξυνέγραψε(ν), la quale rappresenterebbe un titolo; ciascun titolo, a sua volta, segnerebbe la fine d'un rotolo di papiro dell'edizione originale. Prendendo perciò in considerazione i primi quattro libri, vediamo che il I è costituito dal proemio e gli altri tre dalla riunione di tre anni

[1] *Histoire du texte de Pindare,* Paris, 1952.

[2] *La division en livres de l'oeuvre de Thucydide,* in « Rev. Ét. Gr. », 1948, p. 104 sgg.; *Les chiffres dans l'archetype de Thucydide,* in « Studi it. fil. class. », 1951, p. 89 sgg.

[3] *Les Manuscrits,* Paris, 1949, p. 96.

ciascuno, con la relativa sottoscrizione (eccezion fatta per gli anni 1 e 8). Siccome poi anche la divisione in nove libri di Erodoto non è quella originaria, ma è stata fatta in periodo alessandrino, col criterio di riunire tre λόγοι nel I libro[1], l'Hemmerdinger ne deduce che anche la divisione in libri di Tucidide deve avere la stessa origine alessandrina.

Ora tutto questo mi pare che sia soltanto verisimile, non proprio sicuro. Certamente Tucidide stesso non ha diviso la sua opera in libri, ma ha voluto seguire un criterio annalistico, come risulta appunto dalle sottoscrizioni. Il fatto che nel V libro manchino tali sottoscrizioni, sarà molto probabilmente dovuto all'incompletezza in cui fu lasciato il materiale dall'autore, come dimostrano del resto altri indizi, quali la mancanza di discorsi diretti e la presenza di documenti nella loro forma grezza[2]. D'altra parte è naturale pensare che in epoca ellenistica qualche grammatico abbia introdotto l'attuale divisione in otto libri: il criterio seguito sembra quello indicato dall'Hemmerdinger per i primi quattro libri, mentre per gli altri quattro deve essersi tenuto conto in parte del contenuto, in parte delle necessità della tecnica editoriale, per cui ad esempio la narrazione della campagna di Sicilia, data la sua lunghezza, è stata smezzata tra il VI ed il VII libro. Che tale divisione in libri sia stata fatta ad Alessandria, è solo un'ipotesi, che rimane nel campo delle probabilità. Ma molto più problematica ancora è l'ipotesi dell'Hemmerdinger che in Aristofane di Bisanzio sia da identificare l'editore di Tucidide. Le prove di questa asserzione sarebbero date dalla presenza, nel testo tucidideo, di tracce dell'opera di un grammatico quale fu Aristofane, autore di Ἀττικαὶ λέξεις e di Λακωνικαὶ γλῶσσαι. Quanto alle Ἀττικαὶ λέξεις, l'Hemmerdinger cita i numerosi casi dell'VIII libro, in cui la grafia attica di B, -ττ-, si oppone a quella di C, -σσ-, e per dimostrare l'antichità di questa opposizione, porta la testimonianza di Π² (= P. Oxy. 16+696), papiro del I sec. d. C., dove si trovano esempi di grafia attica con soprascritta la grafia comune. Ma come voler risalire senz'altro ad Aristofane di Bisanzio per una particolarità così minuziosa, la quale può esser dovuta ad un qualsiasi correttore atticista? Quanto alle Λακωνικαὶ γλῶσσαι, si tratta, nella maggior parte dei casi, di forme doriche genuine, conservatesi in singoli mss. in qualche modo indipendenti dall'archetipo (come H ed M), o in papiri, o in testimoni antichi, e successivamente corrottesi nella tradizione dell'archetipo[3].

[1] Questa è la conclusione che sembra si debba trarre dall'esame del P. Amherst II 12.

[2] Cfr. SCHMID-STÄHLIN, *Gr. Litge.*, I, 5, p. 132 sgg. Nel suo articolo citato (in « Rev. Ét. Gr. », 1948, p. 104 sgg.) l'Hemmerdinger ricorreva all'ipotesi che il V libro fosse dovuto a Senofonte, il quale avrebbe completato l'edizione dell'opera di Tucidide servendosi degli appunti del suo predecessore; ma l'ipotesi è del tutto gratuita, basata com'è sul troppo debole argomento che l'unico titolo di questo libro è diverso da tutti gli altri: γέγραφε δὲ καὶ ταῦτα ὁ αὐτὸς θουκυδίδης trova la sua migliore spiegazione nel fatto che Tucidide stesso ha voluto fare come un secondo proemio per avvertire i lettori che la guerra non doveva considerarsi finita con la pace di Nicia.

[3] Diverso è forse il caso di I 59,2, dove la forma dorica Δέρδα, trovandosi in F *ex correctione,* sarà dovuta ad ipercorrezione di uno dei molti grammatici che lavorarono su questo ms. In VIII 91,2 poi la forma genuina Ἀγησανδρίδας, presente nell'archetipo, s'è conservata in ABEFM ed è invece andata corrotta in C.

Pur basandosi su così deboli argomenti, l'Hemmerdinger dà come certo che Aristofane di Bisanzio fece un'edizione di Tucidide, per la quale si sarebbe servito del testo che si trovava nella biblioteca del Museo, aggiungendovi poi correzioni proprie: il risultato sarebbe un ms. fornito di varianti, che rappresenterebbe il « prearchetipo » [1]. Riprova di ciò sarebbe il fatto che il testo dei nostri papiri è contaminato come quello dei nostri codici medievali, perché riflettente le stesse varianti. Come esempio è citato Π^2, che presenta un numero notevole di varianti, ma va osservato che esse non sono molto significative, perché non trovano corrispondenza nei nostri mss., se si eccettuano due casi del tutto trascurabili (IV 39,2 ἀπήιεσαν ABEF Π^2, ἀπήεσαν CGM Π^2 *ex corr.;* ἐγκατελείφθη AB Π^2, ἐγκατελήφθη *cett.* Π^2 *ex corr.*). Più interessanti sono i casi in cui varianti di papiri si ritrovano in singoli codici medievali, ma a me pare che la spiegazione di un simile fatto non sia necessariamente quella indicata dall'Hemmerdinger. È certo infatti che alcune varianti (come nel caso di I 13, 3-4 e VIII 81,3) ed alcune corruttele (come per II 22,3) [2] esistevano già nell'antichità, ma chi ci autorizza con questo a risalire ad un unico testo con varianti, per l'appunto quello di Aristofane di Bisanzio, senza tener conto delle contaminazioni e degli incroci, che possono essersi verificati nella fase più antica della trasmissione del testo di Tucidide? Perciò mi sembra che l'Hemmerdinger pecchi di imprudenza nel voler ricostruire con sicurezza la storia del testo tucidideo nel periodo alessandrino, senza avere argomenti abbastanza solidi su cui fondarsi.

Nel secondo capitolo (*L'exemplaire athénien*) l'Hemmerdinger vuol dimostrare che l'insieme dei nostri mss. medievali di Tucidide dipende dallo stesso esemplare ateniese dell'edizione di Aristofane di Bisanzio. La dimostrazione si basa sul fatto che nel testo tramandatoci di Tucidide si troverebbe spesso $\Delta = 4$ preso per $\Delta = 10$. Ora, siccome questo errore si spiega pensando che Δ significa 4 nel sistema numerale ionico, ma 10 in quello attico, e siccome ad Atene, a partire dal II secolo a.C. circa, si adoperano entrambi i sistemi, deve essere stato uno scriba ateniese a commettere tale errore nel copiare un esemplare dell'edizione di Aristofane di Bisanzio, proveniente dalla biblioteca di Alessandria.

Ma qui debbo dire che nessuno degli esempi citati dall'Hemmerdinger mi sembra veramente convincente:

In I 57,6, a proposito della questione di Potidea, si parla della spedizione di un contingente ateniese di trenta navi e mille opliti, sotto il comando di Archestrato μετ'ἄλλων δέκα στρατηγοῦντος. La lezione δέκα è certamente errata e non può essere mantenuta nel testo, nonostante la difesa dello Steup [3], perché gli strateghi erano dieci in tutto e non di più. Tuttavia non è affatto certo che τεσσάρων, come proposto dal Krüger, sia l'unica o la migliore emendazione possibile: sia il Busolt [4] che il Gomme [5] hanno buone ragioni per preferire δυοῖν,

In I 103,1 è narrata la capitolazione dell'Itome a Sparta ed il testo tramandatoci

[1] Il termine, coniato dal Pasquali, è adoperato dall'Hemmerdinger nel senso che ad esso dà il DAIN (*Op. cit.*, p. 97).

[2] Quanto ad VIII 10,1, αἱ σπονδαί di B e di Π^{17} non è interpolazione, ma lezione retta (cfr. J. STEUP, ad loc.).

[3] Ved. commento, ad loc.; ma le osservazioni dello Steup sono state efficacemente controbattute da A. DELACHAUX, *Notes critiques sur Thucydide*, Neuchâtel, 1925, p. 51.

[4] *Griechische Geschichte*, III, p. 795.

[5] *A historical commentary on Thucydides*, I, Oxford, 1945, p. 209 sg.

reca δεκάτῳ ἔτει. È questo uno dei passi tucididei più discussi tra storici e filologi, i quali hanno espresso le opinioni più varie in proposito. Basterà dire che la maggiore parte dei commentatori e dei critici — come il Gomme[1], il Klaffenbach[2] ed il Lewis[3] sono del parere che la lezione δεκάτῳ sia insostenibile, ma c'è anche chi, come l'Accame[4], difende la lezione tradita con argomenti piuttosto convincenti. Tuttavia, anche ammesso che δεκάτῳ sia corrotto, τετάρτῳ del Krüger non è certo l'unica emendazione possibile; sembra anzi che sia migliore ἕκτῳ, come congetturato dal Gomme, oppure πέμπτῳ, come proposto dal Lewis. D'altra parte un errore di scambio tra Δ = 4 e Δ = 10, come suppone l'Hemmerdinger, non è sostenibile nel passo in questione, perchè noi sappiamo dall'epigrafia[5] che il sistema acrofonico si usava in Atene solo per i cardinali e non anche per gli ordinali, come sarebbe nel nostro caso.

In I 116,1, a proposito della defezione di Samo e dell'intervento ateniese, si parla di una flotta di sessanta navi Περικλέους δεκάτου αὐτοῦ στρατηγοῦντος e pare poco verisimile che per comandare una parte della flotta ci siano voluti tutti quanti gli strateghi: subito dopo, infatti, (par. 2) si parla di un altro squadrone, che avrà avuto anch'esso i suoi comandanti. Ma questo non ci autorizza ad affermare senz'altro, come fa l'Hemmerdinger, che τετάρτου è la lezione giusta, tanto più se si considera che anche qui abbiamo a che fare con un ordinale, per cui la confusione di Δ = 4 con Δ =10 non può essere neppure qui supposta.

In V 25,3, infine, la lezione dei nostri mss. ἓξ ἔτη μὲν καὶ δέκα μῆνας è stata in vario modo corretta dai critici, alcuni dei quali, come il Krüger e lo Ullrich, hanno proposto di leggere τέσσαρας al posto di δέκα; ma molto probabilmente la cosa migliore è lasciare il testo così come c'è tramandato, secondo quanto giustamente osservano sia lo Steup[6] che il Busolt[7].

Come si vede, perciò, gli esempi portati dall'Hemmerdinger a sostegno della sua ipotesi sono troppo discutibili, perché se ne possano trarre conseguenze così importanti.

Col capitolo terzo (*Les exemplaires de la basse antiquité*) si passa alla storia del testo tucidideo in epoca bizantina, e l'Hemmerdinger comincia col citare alcuni casi di dubbia translitterazione, allo scopo di mettere in evidenza l'instabilità originaria delle varie costellazioni. I primi esempi si riferiscono alle divergenze B - ACEFM dopo VI 92,5 ed erano già in parte noti agli studiosi di Tucidide[8], che se ne servivano come prova del fatto che dopo VI 92,5 B rispecchia nel suo testo un esemplare indipendente dall'archetipo. Gli esempi che seguono vorrebbero dimostrare la presenza di varianti nel prearchetipo, ma a me pare che la loro migliore spiegazione si trovi nell'ammettere varianti da collazione nel capostipite della famiglia ABEFM,

[1] *Op. cit.*, ad loc.
[2] « Historia », I, 1950, p. 231 sgg.
[3] « Historia », II, 1953-4, p. 412 sgg.
[4] « Riv. fil. class. », 1952, p. 114 sg.; ved. anche « Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni », vol. I, p. 40, n. 8.
[5] Cfr. W. Larfeld, *Griechische Epigraphik*, p. 291 sgg.; M. N. Tod in « Annual of the British School at Athens », 1950, p. 126 sgg.
[6] Ved. commento, ad loc.
[7] *Op. cit.*, III, p. 1198, n. 1.
[8] Cfr. V. Bartoletti, *Per la storia del testo di Tucidide*, Firenze, 1937, p. 5, n. 1.

secondo quanto dimostrato dal Bartoletti[1]. Per quel che poi riguarda le divergenze H — resto della tradizione, nessuno degli esempi portati dall'Hemmerdinger mi convince pienamente: in V 77, 4 (ΔΟΜΕΝΔΕ] ΔΟΜΕΝΑΙΔΕ H) ed in VI 25,2 (ΑΥΤΩΝΔΑΘΗΝΑΙΩΝ] ΑΥΤΩΝΑΘΗΝΑΙΩΝΩΝ H) si tratta di errori che non presuppongono necessariamente la *scriptio continua,* ma potrebbero essersi verificati dopo la translitterazione, causa la disattenzione del copista; in VI 55,2 (ΑΤΗΙ (πρώτῃ)] ΑΥΤΙΗ H) si suppone che l'ordinale fosse abbreviato in una maniera molto singolare, che non trova riscontro — per quanto io sappia — in codici o in papiri; in VIII 77 (ΔΗΛΩΙ] ΔΗΜΩΙ H rappresentato da Valla) si dà per certo che il Valla abbia adoperato per la sua traduzione il parigino H, quando questo ms. era ancora integro — ciò che non mi pare dimostrabile con sicurezza[2] —, e non si tiene conto del fatto che l'errore potrebbe esser dovuto al Valla stesso, piuttosto sciatto nel tradurre e poco sicuro conoscitore del greco[3].

Ma la parte più interessante del capitolo è quella in cui l'Hemmerdinger cerca di dimostrare che l'archetipo e il progenitore di B hanno translitterato — indipendentemente l'uno dall'altro — lo stesso codice in onciale, il quale costituirebbe il prearchetipo di tutta la nostra tradizione manoscritta medievale. Tale prearchetipo, infatti, sarebbe stato copiato da uno scriba, il quale aveva la tendenza a saltare gruppi di circa 110 lettere, corrispondenti nel suo modello a colonne di 11 linee di una decina di lettere ciascuna. Ora, a parte il fatto che un codice di questo genere trova riscontro solo in alcuni piccoli mss. cristiani del IV secolo, di natura tutta diversa, e non nei frammenti di codici che della stessa epoca abbiamo per Tucidide o per altri autori classici, è decisiva l'osservazione che — chi ben guardi — gli esempi portati dall'Hemmerdinger a riprova di questa sua ipotesi non sono affatto probanti, ma trovano la loro spiegazione più ovvia in modo del tutto diverso:

In II 43,6 (μετὰ τοῦ ἐν τῷ C *et Stobaeus,* ἐν τῷ μετὰ τοῦ *cett.*) è chiaro che le due espressioni, μετὰ τοῦ ed ἐν τῷ, non possono stare insieme, ma l'errore si spiega molto semplicemente pensando che l'una è glossa dell'altra, senza andare ad immaginare che lo scriba del prearchetipo abbia ricominciato a copiare la stessa colonna di 111 lettere che cominciava con ἐν τῷ ζῆν, tanto più che genuino deve essere proprio ἐν τῷ e glossa μετὰ τοῦ[4].

In VIII 23,4 (παραπέμπει ἐπὶ τὴν Ἄντισσαν καὶ Μήθυμναν... παρέπλει B, παρέπλει ἐπὶ τὴν Ἄντισσαν καὶ Μήθυμναν... παρέπλει ἐπὶ τὴν Ἄντισσαν καί Μήθυμναν *cett.*) l'Hemmerdinger fa tutto un lungo e complicato discorso per dimostrare che il modello del prearchetipo doveva avere una colonna di 109 lettere che andava da παραπέμπει a Χίαις e la colonna seguente che cominciava con παρέπλει; lo scriba del prearchetipo avrebbe ricominciato a copiare la colonna di 109 lettere, ma, accortosi dell'errore, avrebbe espunto il secondo ἐπὶ τὴν Ἄντισσαν καὶ Μήθυμναν e scritto παρέπλει sia sopra il primo che sopra il secondo παραπέμπει; e mentre il copista del progenitore di B avrebbe scelto il testo giusto, quello dell'archetipo avrebbe preferito la variante errata. Ma a me pare che le cose vadano spiegate in un modo molto

[1] *Op. cit.,* p. 39 sgg.
[2] Ved. sotto, p. 7.
[3] Questa è l'impressione che ho ricevuto da un esame abbastanza accurato della traduzione del Valla.
[4] Cfr. STEUP, ad loc.

più semplice e persuasivo: il testo genuino, qual'è rispecchiato da B, si è corrotto nella tradizione dell'archetipo, con παραπέμπει divenuto παρέπλει e successiva interpolazione di ἐπὶ τὴν Ἄντισσαν καὶ Μήθυμναν, favorita dalla ripetizione dello stesso verbo a poche linee di distanza [1].

In VIII 93,1 (Διονυσιακὸν C, Διονυσιακὸν τὸ ἐν τῷ Πειραιεῖ ABEFM) si tratta di glossa penetrata nel testo di ABEFM, e non vedo perché si debba pensare ad una colonna di 106 lettere che andava da ἐν τῷ Πειραιεῖ a Διονυσιακόν nel modello del prearchetipo; l'interpolazione non esisteva né nel prearchetipo né nell'archetipo, come dimostra la lezione di C, ma è avvenuta nel capostitipide della famiglia ABEFM [2].

Concludendo, perciò, mi pare sia da respingere l'ipotesi dell'Hemmerdinger che l'archetipo e il progenitore di B discendano direttamente dallo stesso ms. fornito di varianti. Tuttavia ciò non significa che B e l'archetipo non risalgano in definitiva ad un prearchetipo comune, come dimostrano alcuni casi di lezioni rette conservate in papiri, di contro ad errori dell'archetipo e di B dopo VI 92,5 [3].

Il capitolo quarto (*La Renaissance iconoclaste*) è dedicato alla rivalutazione dell'opera svolta dagli iconoclasti nel Rinascimento bizantino, contro la *communis opinio* che il fattore principale del cosidetto δεύτερος Ἑλληνισμός vada invece ricercato in ambiente iconofilo. Tra gli iconoclasti, l'Hemmerdinger mette particolarmente in luce la figura di Giovanni il Grammatico e Leone il Filosofo. A proposito di quest'ultimo, dopo aver parlato della sua attività culturale e della sua biblioteca, egli cita un epigramma che si trova alla fine dei mss. BF di Tucidide e corrisponde, salvo qualche particolare, all'epigramma IX, 583 dell'Antologia palatina; questo epigramma è anonimo, ma siccome il 578 e il 579 sono attribuiti espressamente a Leone il Filosofo, allo stesso Leone l'Hemmerdinger attribuisce anche il 583 e ne deduce che il progenitore comune di ABF (δ) deve essere stato un ms. appartenente a Leone il Filosofo. Vien però fatto di osservare che è questa tutta una serie di supposizioni, le quali hanno solo qualche probabilità di corrispondere alla realtà. Quanto a Giovanni il Grammatico, poi, egli avrebbe posseduto il ms. archetipo della nostra tradizione, come risulterebbe dalla sottoscrizione latina che si trova nell'ultima pagina di C: *Deo gratias Petrus scripsit*. Questo Pietro — così argomenta l'Hemmerdinger — doveva essere un monaco del monastero di S. Sergio, poiché questo era l'unico monastero latino di Costantinopoli nell'epoca in cui fu scritto C (X secolo). D'altra parte Giovanni il Grammatico fu ἡγούμενος di S. Sergio; quindi è probabile che sia stato lui a far translitterare l'archetipo e che in ambiente iconoclasta debba esser posto anche il ms. β, copia dell'archetipo e modello di δ. Ma qui non si può seguire l'Hemmerdinger nelle sue ipotesi, perché la sottoscrizione di C, da cui egli prende le mosse, ha caratteri così incerti, come già notato dal Powell [4], che può essere dovuta solo alla mano d'un copista di lingua greca, lo stesso copista, cioè, cui si deve la bellissima scrittura del testo del Laurenziano. Perciò mi par logico pensare che la

[1] Errori di questo genere si ritrovano anche altrove (per es. in VIII 58,6), senza che si possa minimamente pensare al prearchetipo, dato che la distanza tra le due espressioni ripetute non è mai di circa 110 lettere.

[2] B in questo caso segue il modello di tradizione comune, come accade talvolta anche dopo VI 92,5 (cfr. Bartoletti, *op. cit.*, p. 9).

[3] Cfr. Bartoletti, *op. cit.*, p. 21; P. Focardi in « Aegyptus », 1955, p. 59 sg.

[4] *The Archetype of Thucydides*, in « Class. Quart. », 1938, p. 79.

sottoscrizione non sia stata aggiunta di suo dallo scriba del codice, ma sia stata da lui meccanicamente copiata, così come si trovava nell'esemplare adoperato, e che quindi sia di origine più antica.

Nell'ultima parte del capitolo l'Hemmerdinger ritorna alla stemmatica, per mettere in evidenza le presunte tracce di varianti di archetipo e di prearchetipo nei nostri mss. medievali. Il problema è uno dei più discussi tra gli studiosi del testo di Tucidide: il primo a postulare la presenza di varianti nell'archetipo è stato il Luschnat [1], il quale, opponendosi all'opinione sia del Bartoletti [2] che del Powell [3], è giunto a fissare un archetipo con varianti, in base alla discussione degli stessi casi di cui si era servito il Bartoletti per dimostrare la presenza di varianti da collazione nel capostipite della famiglia ABEFM. Adesso l'Hemmerdinger aggiunge altri argomenti a quelli già noti, allo scopo di risalire ad un prearchetipo con varianti: varianti che poi si sarebbero trasmesse nell'archetipo e di qui in una serie di mss. Non potendo soffermarmi a discutere minutamente i vari passi in questione [4], basterà dire che né la tesi del Luschnat, né quella dell'Hemmerdinger riescono a convincermi. Infatti alcuni dei casi citati (come I 24,3; IV 32,3; VI 12,2; VIII 79,2) si spiegano molto meglio con la collazione nel capostipite di ABEFM postulata dal Bartoletti, altri (come IV 118,4) con la fonte di contaminazione FGM [5], altri ancora come errori molto ovvi verificatisi nel corso della tradizione manoscritta posteriore all'archetipo [6], altri infine in altro modo [7].

Col quinto capitolo (*Métochite et Planude à Chora*) si passa alla storia del testo tucidideo tra il XIII ed il XIV secolo, cioè durante quel periodo in cui l'operosità filologica, interrotta dall'occupazione dei Crociati, riceve nuovo impulso in Oriente, in particolar modo a Costantinopoli [8]. È questa l'epoca in cui ritornano alla luce antichi mss., si collazionano nuovi testi, si fanno perfino nuove translitterazioni di scrittura maiuscola. Ebbene, l'Hemmerdinger crede di poter attribuire a due famosi umanisti di quest'epoca, Metochita e Planude, l'opera di scrittura e di rifacimento di alcuni codici di Tucidide. Quanto a Metochita, la dimostrazione dello studioso francese si basa su di una nota che si trova nel foglio 292 v del ms. A, nella quale un certo Θεόδωρος dice di aver contato i fogli del codice, risultanti 291, e di aver restaurato 13 fogli andati perduti. Secondo l'Hemmerdinger, questo Teodoro sarebbe da identificare col celebre Teodoro Metochita, uomo politico che, dopo varie vicende, finì la sua vita nel monastero di Cora, a Costantinopoli. Siccome però A è tutto di prima mano, bisogna supporre che Metochita, avendo sotto le mani, insieme ad A, anche M, abbia confuso l'un ms. con l'altro ed abbia scritto in A la nota che invece

[1] *Thucydidis Historiae,* Lipsiae, 1954, praef., p. 11 sgg.
[2] *Op. cit.,* p. 57, n. 1.
[3] *Art. cit.,* p. 75.
[4] Ved. in proposito il mio articolo in « Bollettino del Comitato per l'Ed. Naz. dei Classici greci e latini », 1957, p. 19 sgg.
[5] Cfr. BARTOLETTI, *op. cit.,* p. 59 sgg.; POWELL, *art. cit.,* p. 76.
[6] Così in I 63, I e VI 86,5 si tratta di interpolazione di scolio, nel primo caso in ABF, nel secondo caso in AB.
[7] Per es. in V 77,4 la lezione genuina si è conservata in alcuni *recentiores* ed è andata invece corrotta nell'archetipo; in VI 74,2 la lezione giusta, tramandata dagli scolii, si è corrotta nell'archetipo, in seguito a scambio di lettere onciali.
[8] Cfr. A. DAIN, *op. cit.,* p. 130 sgg.

doveva riferirsi ad M, codice nel quale si trovano effettivamente 12 fogli (se non proprio 13) restaurati. Tutto questo sarebbe dimostrato dall'identità tra la mano della nota di A e quella dei fogli di restauro in M. Non solo, ma la stessa mano, cioè lo stesso Metochita, avrebbe scritto il ms. H per intero ed i fogli restaurati in C ed in F. Ma qui mi pare che l'Hemmerdinger si lasci un po' troppo trasportare dalla fantasia, perché, anche ammesso che Θεόδωρος sia da identificare con Teodoro Metochita e che a lui sia dovuta la nota di A ed il restauro dei 12 fogli mancanti in M [1], quello che non mi sembra possibile è che H ed i fogli restaurati in CFM siano stati scritti tutti dalla stessa mano. Esaminando infatti le fotografie annesse al volume, le caratteristiche della scrittura risultano così diverse da codice a codice — anche se siamo press'a poco nella stessa epoca —, che non basta dire a giustificazione che « l'écriture de Théodore Métochite est à la fois instable et bien personelle ».

Quanto a Planude, invece, è certo che a lui appartenne il ms. F, come si ricava da due diverse note del codice, delle quali l'una è di mano di Planude stesso [2], l'altra attribuisce il ms. a Planude. Certo è pure, come dimostra l'Hemmerdinger, che Planude fu monaco a Cora nei primi anni del 1300; e sempre a lui sembra si debba attribuire la seconda mano del *Cassellanus* (S), come risulta da un esame condotto sul codice dall'Hemmerdinger insieme al Preisendanz.

Il capitolo si apre e si chiude con una rettifica alla datazione di due mss. tucididei: uno di questi è il Parigino H, il quale non è del XV secolo, come credevano Omont e Hude, ma del XIV, come risulta dall'esame delle filigrane e si può dedurre anche dalle caratteristiche della scrittura. L'altro ms. è S. alla fine del quale si legge la data del 1199, data che l'Hemmerdinger ritiene apocrifa, poiché la prima mano del codice sarebbe la stessa di un altro ms. del Trinity College, appartenente a D. S. Robertson e databile ai primi del XIV secolo in base alle filigrane. Ora a me pare che l'Hemmerdinger abbia ragione nel ritenere apocrifa la datazione del codice, la cui scrittura non può essere attribuita al XII secolo; d'altro lato il confronto con il ms. del Trinity College sembra abbastanza convincente: le due scritture sono molto simili, sebbene forse non si possa parlare di identità assoluta.

Il capitolo sesto *(Le Decurtatus)* prende il titolo dal progenitore di B, il quale, secondo l'Hemmerdinger, era un codice mutilo, che cominciava da VI 92,5 e fu restaurato aggiungendovi una copia di δ. Il *Decurtatus* sarebbe stato poi collazionato su di un altro ms.: così si spiegherebbe come il suo diretto discendente, B, dopo VI 92,5 presenta nel testo principale le lezioni del *Decurtatus* e le lezioni del resto della tradizione come varianti. Che da VI 92,5 B rispecchi nel suo testo una nuova tradizione, indipendente dall'archetipo, è stato già da tempo riconosciuto; l'Hemmerdinger, tuttavia, si allontana dall'opinione del Richter [3] e del Bartoletti [4], che parlavano di collazione di un nuovo ms. nel progenitore di B, e si avvicina invece alla vecchia tesi

[1] La scrittura della nota di A ha un *ductus* molto libero e svolazzante e perciò non si può escludere che sia dovuta alla stessa mano che ha scritto i fogli suppliti in M.

[2] L'identificazione si deve a S. Kugéas, in « Byzant. Zeitsch. », 1907, p. 608.

[3] *De ratione cod. Laur. plut.* 69,2 *et Vat.* 126 *in extrema Thuc. historiarum parte,* Dissertat. Phil. Halenses, 1906, p. 343.

[4] *Op. cit.,* p. 11.

del Wilamowitz[1], il quale pensava a trascrizione del nuovo esemplare[2]. Ma se veramente si trattasse di trascrizione, non saprei come spiegare i casi in cui B concorda con A ed AF in corruttele particolarissime[3] e quelli in cui B ha nel testo principale la lezione del suo vecchio progenitore fino a VI 92,5 ed in margine o soprascritta la lazione nuova[4]. L'Hemmerdinger dice poi che il *Decurtatus* fu collazionato su di un altro ms., cioè — a quanto pare — su di un ms. diverso da quello adoperato per restaurare il *Decurtatus* stesso; ma allora non si riesce a capire come le varianti marginali o soprascritte di B concidano talvolta con il solo A[5], che è appunto il codice più vicino a B prima di VI 92,5. Tutto questo, invece, si spiega benissimo ricorrendo all'ipotesi del Bartoletti, che il progenitore di B, a cominciare da VI 92,5, pur avendo dinanzi un nuovo esemplare, abbia continuato ad adoperare il vecchio esemplare di tradizione comune.

Molto interessante è l'elenco che l'Hemmerdinger dà delle varianti che si trovano in B dopo VI 92,5, riproducendole con esattezza diplomatica: in questo modo si viene ad alcune rettifiche e ad alcune integrazioni; importanti sono sopratutto quattro casi di varianti omessi dal Hude, sebbene debba dire che uno di questi casi (VII 31,4) è inesistente, perché, dopo aver controllato personalmente il ms., posso assicurare che B ha in margine εἴκοσι ταῖς, come si trova nell'apparato del Hude, e non εἰκότες. come legge l'Hemmerdinger. D'altra parte sono omessi due casi (VIII 64,5; 92,10), che si trovano invece in Hude[6].

L'ottavo ed ultimo capitolo *(Le manuscrit H)* è dedicato al Parigino H, il quale, pur essendo del XIV secolo e quindi un *recentior,* è tra i codici più importanti di Tucidide, sì da rappresentare una elegante conferma dell'espressione del Pasquali: « *recentiores, non deteriores* », dall'Hemmerdinger posta sotto il titolo di questo capitolo. Dopo aver fatto la storia del ms. e della sua fortuna, lo studioso francese viene a parlare della posizione di H nello *stemma:* contro l'opinione finora prevalente, che B ed H rappresentino due discendenti di un comune progenitore, egli invece sostiene che H è la copia di un codice perduto (γ), il quale a sua volta è copia di B, collazionata sul prearchetipo. In questo modo si spiegherebbero sia i casi in cui H presenta tre lezioni[7], sia le varianti rette di H prima di VI 92,5, sia i casi di accordo con mss. diversi da B. In altre parole, l'accordo BH sarebbe dovuto al fatto che H è un discendente — sebbene indiretto — di B, mentre le divergenze di H da B sarebbero effetto della collazione di γ sul prearchetipo.

La questione è molto complessa e richiederebbe una discussione troppo lunga e particolareggiata, che esorbiterebbe dai limiti del presente scritto. Perciò mi limiterò ad accennare a quello che della tesi dell'Hemmerdinger mi convince ed a quello che

[1] *Curae Thucydideae,* Göttingen, 1885, p. 5.

[2] Una posizione intermedia tiene il Focardi (*art. cit.*), il quale pensa a trascrizione del nuovo esemplare contaminata con il ms. di tradizione comune.

[3] Cfr. Bartoletti, *op. cit.,* p. 9.

[4] Così per es. in VII 29,3; 77,7; VIII 68,4; 79,2.

[5] Cfr. VII 47,4; 73,1; VIII 7,1; 15,2; 50,5; 73,3; 85,2.

[6] Un errore tipografico deve essere invece VII 48,6 anziché 51,1 per la variante ἐπηρμένοι] ἐγηγερμένοι.

[7] Secondo l'Hemmerdinger, H è stato scritto tutto dalla stessa mano, contro l'opinione del Hude, che distingueva due mani diverse. Devo dire però che, dopo aver esaminato il ms. su microfilm, ho i miei dubbi sull'esattezza dell'affermazione dello studioso francese.

invece mi lascia piuttosto perplesso. Sicuro mi pare, ad esempio, che per lo meno certe lezioni rette di H prima di VI 92,5 derivino da una fonte antica e non siano semplici congetture, come pensa invece il Luschnat[1]: una conferma molto convincente di ciò è giunta ultimamente da Π[2] (= P. Hamburg. 646+666); questo papiro, non ancora noto quando è uscito il libro dell'Hemmerdinger, appartiene al III secolo a. C., come ha dimostrato E. G. Turner[2], ed ha nel testo un errore (διανοίᾳ anziché παρασκευῇ), che si ritrova in H come variante soprascritta, senza che si possa assolutamente parlare di coincidenza casuale. Che però questa antica fonte sia da identificare con il prearchetipo, mi sembra non dimostrato; in particolare, non vedo come si possano ricondurre al prearchetipo tutti i casi in cui H diverge da B per accostarsi ad altri mss., dal momento che tra questi casi ce ne sono alcuni, nei quali H si accorda con qualche codice in errori secondari[3], che devono essere posteriori al prearchetipo. Inoltre l'Hemmerdinger pare non tenga nel dovuto conto il fatto che H porta ben chiare le tracce di un rimaneggiamento ad opera di grammatici e correttori, che talvolta hanno normalizzato e banalizzato il testo[4]: ragione, questa, per cui non sempre è possibile distinguere ciò che può essere di tradizione antica da ciò che può derivare da posteriore correzione di grammatici. Quanto infine alla collocazione di H nello *stemma*, l'ipotesi dell'Hemmerdinger, che H derivi da B, non mi convince molto, perché ci sono alcuni casi di contaminazione dopo VI 92,5[5], che mi sembra si spieghino meglio con la vecchia ipotesi del Bartoletti, che H discenda dallo stesso progenitore di B.

Il capitolo si chiude con l'esame della traduzione latina di L. Valla: secondo l'Hemmerdinger, l'umanista si sarebbe servito nel tradurre di H, quando questo ms. — adesso mutilo — era ancora integro, e del progenitore del Parigino i. Anch'io mi sono occupato della traduzione del Valla[6], giungendo a conclusioni in parte diverse da quelle dello studioso francese. Qui basterà dire che, anche ammesso che H fosse integro ai tempi dell'umanista (cosa che però non è dimostrata), in questo modo si giustificherebbero le lezioni nuove, che dalla traduzione del Valla si ricavano dopo VI 92,5, ma rimarrebbero sempre da spiegare le lezioni nuove, che anche prima di questo limite — sebbene in minor numero — si possono desumere dal testo dell'umanista, ed i casi di accordo del Valla con codici diversi sia da H che da i.

In un'appendice, intitolata *Le commentaire de Marcellus*, l'Hemmerdinger dimostra che l'autore del commentario di Tucidide, dal quale sono derivati gli scolii dei nostri mss., si chiamava non Marcellino, come si diceva fin ora in base alla *Vita* che si trova nei codici E e T (con errore dovuto a confusione con un altro Marcellino, scoliasta d'Ermogene), bensì Marcello, come si può dimostrare in base ad uno scolio all'Anabasi di origine molto antica, che ci ha conservato il nome genuino, d'accordo con Gregorio Corinzio.

Concludendo, si può dire che il libro dell'Hemmerdinger, pur prestando il fianco

[1] *Op. cit.*, praef., p. 15 sgg.

[2] *A third-century B. C. fragment of Thucydides*, in « Journ. Hell. St. », 1956, p. 96 sgg.

[3] Simili accordi si riscontrano sopratutto con E.

[4] Cfr. J. DE ROMILLY, *Thucydide*, I, Paris, 1953, Introduction, p. 28.

[5] Cfr. sopratutto VII 19,5 e 26,3.

[6] I risultati del mio lavoro sono esposti in un lavoro in corso di stampa in « Studi it. fil. class. », 1957.

a molte critiche, non è un libro inutile, perché si propone di ricostruire la storia del testo di Tucidide nel suo periodo più antico — cosa che finora non era stata mai tentata dai critici tucididei — e perché cerca di spiegare i fatti caratteristici della trasmissione del testo di Tucidide in modo piuttosto originale. Sebbene in complesso il tentativo mi sembri fallito, debbo dire però che il fatto stesso che mi sia così a lungo soffermato a discutere sulle varie questioni, torna a merito dell'Hemmerdinger, il quale ha fatto opera viva, anche se discutibile.

GIOVAN BATTISTA ALBERTI

ANTONIO LA PENNA, *Problemi di stile catulliano*. Estr. « Maia », 1956, pp. 141-160.

Il lavoro di La Penna merita la nostra attenzione per due motivi: per il saggio-recensione (pp. 141-157) in cui vengono ripresi problemi di stile catulliano, e per la breve appendice sulla stilistica. Egli ha preso lo spunto dagli *Studi catulliani* del Ronconi (Adriatica editrice, Bari, 1953; ma si veda anche l'articolo *Stile e lingua di Catullo* inserito nel vol. *Da Lucrezio a Tacito*, pp. 23-47, Messina ed. D'Anna 1950) e dal libro di H. HEUSCH, *Das archaische in der Sprache Catulls* (Bonn 1954) per trarne conclusioni personali. Sono pagine che si leggono con piacere, percorse e illuminate anche nelle note da quel buon gusto in fatto di poesia in genere che il La Penna ha rivelato in altre occasioni. Va quindi da sé che è giocoforza consentire con lui in tutto o quasi: le poche osservazioni che qui farò non vogliono che mettere in evidenza i giudizi dell'A. quando essi si impongono da sé, e presentare qualche obiezione nei rari casi in cui la questione dia adito a incertezze o perplessità: segni o di soluzione non univoca o di consenso non raggiungibile. Così a p. 142 la tendenza a cui indulge il Ronconi di limitare il numero dei presunti grecismi catulliani (in quanto spesso il preteso grecismo si innesta in una tendenza del latino parlato) trova il consenso di La Penna e non può che trovare consenziente qualsiasi lettore competente: io ho personalmente dei dubbî solo per il genitivo esclamativo. Quanto alle allitterazioni (p. 146) non credo che Catullo sia rimasto esclusivamente succube di una tradizione aulica; avranno esercitato il loro influsso anche la poesia popolare latina e il *sermo cotidianus*; penso cioè che i due influssi, tradizione popolare e tradizione aulica, siano stati per Catullo complementari.

Ma in tutto e per tutto convincono le pp. 151-157; a volte si sente solo la mancanza di una esemplificazione più ampia. Quando La Penna dichiara (p. 157) di non credere all'estrema sorvegliatezza dell'arte catulliana, e definisce « diseguale » lo stile di Catullo e la poesia catulliana « poesia di getto », ha visto e giudicato bene; solo che a confortare l'impressione che Catullo « di rivoltar lo stilo per cancellare » non si sia preoccupato molto spesso sarebbe stato bene addurre qualche esempio chiaro e concreto; tra l'altro, si dovrebbero menzionare certe formule di passaggio che rivelano nel nostro poeta negligenza o voluto disprezzo di particolari valori formali: mi limito qui a segnalare l'orribile *quod cum ita sit* che si trova al principio del v. 37 del c. 68, appena sopportabile in un oratore; il *quoniam* di 68,9; la giuntura *cuius*

ego interitu di 68, 25; *quare, quod scribis* di 68,27; *nam quod... non est... hoc fit quod* di 68, 33-34. Proprio perché il contrasto assuma maggiore rilievo ho scelto a bella posta gli esempi da un carme, il 68, che è riuscito in altre parti, in cui cioè Catullo ha raggiunto spesso la poesia e nel quale era seriamente impegnato quanto a sentimento e a sofferenza. Per spiegare queste dissonanze nello stile catulliano (e naturalmente molti altri esempi si potrebbero citare) le ipotesi da formulare possono essere parecchie: puerile sarebbe il voler giustificare tutto con la breve vita del poeta come pretesto o di fretta o di non raggiunta maturità: Catullo non poteva certo sapere che sarebbe morto presto, e, del resto si deve riconoscere che un poeta a trent'anni può aver raggiunta la perfezione. Sarei incline a vederci una « posa », un voluto atteggiamento da « scapigliato »; callimachismo e tradizione aulica latina da una parte, poesia popolare latina e *sermo cotidianus* dall'altra lo hanno attratto e disilluso volta a volta: egli si è comportato capricciosamente con le diverse scelte linguistiche per naturale insofferenza e inquietudine di artista in perpetuo divenire. Proprio per questo credo che sia difficile giudicare con sicurezza e in maniera univoca certe sue tendenze che non possono essere intese nella medesima maniera. A p. 156 La Penna mette giustamente in rilievo, quale indizio di ποικιλία stilistica, la tendenza ai periodi lunghi ravvisabile nel c. 68: non parlerei però sempre di callimachismo, come non ci vedrei sempre o trascuratezza o sprezzatura: l'ampio periodo che costituisce l'apertura del c. 68 non è né artificio né mezzo stilistico, mi pare, che sia imputabile a imitazione dotta o a gioco letterario: esso sorge da uno stato d'animo di dolore da cui il poeta non sa liberarsi, e oltre a riflettere l'ansia e l'incertezza che lo tormentano sembra sciogliersi faticosamente alla fine nell'accorato ringraziamento ad Allio: struttura e sentimento formano qui un'unità. Non metterei invece sullo stesso piano il lungo periodo che apre il c. 76: a parte la minore ampiezza, esso tradisce un maggiore intervento della riflessione, e il suo valore poetico non consiste in quello che direttamente esprime, ma in quello che preannuncia (se è lecito usare vecchie formule, esso costituisce il momento della « non-poesia », necessario e ineliminabile, ma distinto dal momento della « poesia »).

Perché, nessuno può mettere in discussione che Catullo sia poeta difficile: è una poesia che entusiasma, ma riesce difficile a chiunque rendersi conto chiaramente delle diversità dello stile, cogliere e dare altrui il centro lirico dei carmi più belli; essa sfugge non solo ad essere definita con una formula, ma ad un'analisi che possa soddisfare: una prova della difficoltà è data dallo scarsissimo numero dei critici che hanno saputo compiere analisi e formulare giudizi accettabili; per limitare una rapida rassegna alla produzione italiana, o ci si è orientati prevalentemente sui problemi di carattere culturale (Paratore, Marmorale), oppure, se si ricerca un giudizio sulla poesia, i critici che hanno scritto qualcosa di serio si contano sulla punta delle dita: il Ronconi, Francesco Della Corte (*Due studi catulliani,* Genova 1951), l'Arnaldi; mi preme in particolare richiamare qui l'attenzione sul commento dell'Arnaldi (Milano, ed. Principato, 2ª ediz. 1953) soprattutto per la felice intuizione che l'ha guidato nell'enucleare il significato e il valore del c. 76 (si legga nelle ultime

righe della nota introduttiva, a p. 158, comm. cit., ciò che l'Arnaldi scrive del catulliano « impegno della poesia nella vita ».). Eppure non si può dimenticare che Catullo ha impegnato, sia in saggi che in traduzioni, critici di alto valore: basti ricordare l'Errante.

Per tornare a La Penna, bisogna riconoscere che ha còlto bene (pp. 151-155) quelle che sono le vere e peculiari tendenze della poesia latina del periodo ciceroniano e dell'età augustea: acuto in quello che scrive sui limiti che si devono porre alla contrapposizione (p. 153, a metà) tra una « soggettività » latina ed una « oggettività » greca, egli ha intuito felicemente le caratteristiche del « callimachismo » catulliano e ha delimitato nettamente il posto che occupa la poesia di Catullo nella storia della letteratura latina.

Invece non si può andare del tutto d'accordo con La Penna su quello che ha scritto nell'Appendice a proposito della stilistica (si tratta di alcune considerazioni di carattere metodologico).

Egli si rifà all'impostazione di Giacomo Devoto, e cita i devotiani *Studi di Stilistica* (Firenze, 1950); ma non bisogna dimenticare che il Devoto è tornato sull'argomento, illustrandolo con maggiore chiarezza, nel volume *I fondamenti della storia linguistica* uscito nel gennaio del 1951 (ed. Sansoni, Firenze). La distinzione posta dal Devoto a fondamento del problema non ha soltanto un valore empirico, né egli dimentica il legame stretto che sussiste fra ἔργον ed ἐνέργεια : il Devoto ha scritto su questo punto delle parole significative che giova riportare (*Fondamenti* citt., pp. 78-79): « La differenza fra l'individuo e l'istituto linguistico appare... con maggiore chiarezza come di ordine qualitativo e non quantitativo. Le creazioni linguistiche individuali sono di pertinenza della estetica: il succedersi di ideali stilistici differenti, talvolta contrastanti, presso uno stesso autore come Tacito spetta pure in prima linea all'estetica, volta a interpretare i suoi problemi espressivi, la sua ansia di realizzazioni nuove. Ma lo storico dell'istituto prende in considerazione questo travaglio quando esso si ricolleghi o riveli una stanchezza di vecchie tradizioni, o sia inizio di una tradizione che egli valuta non attraverso i suoi intrinseci pregi artistici, ma unicamente attraverso la sua efficacia e la sua durata.

Analogamente rimangono ai margini della storia linguistica le interpretazioni di altri personaggi, sia pure di grandissimo rilievo artistico come lo stesso Cesare, quando non sono capostipiti e creatori di una tradizione, quali sono stati invece un Appio Claudio riformatore dell'ortografia, un Livio Andronico traduttore dal greco, un Cicerone, autore di un modello inarrivabile di lingua letteraria ».

Si faccia attenzione in particolare a dove si tocca del travaglio (dell'artista) quando « esso si ricolleghi o riveli una stanchezza di vecchie tradizioni »: il Devoto sostituisce qui a « istituto » proprio la parola preferita da La Penna, « tradizione », pur se essa abbia ancora un significato che allude a regole o usi di carattere retorico; inoltre, si badi, l'artista non è posto fuori della storia, ma è considerato come del tutto immerso in essa. E la distinzione ha tanto più valore in quanto in taluni casi lingua e linguaggio sono due poli che invece di attirarsi tendono a divergere: per

questo, agli esempi addotti dal Devoto si può aggiungere a maggiore chiarimento il caso del Petrarca e dell'Alfieri: il loro linguaggio è monotono; per il Petrarca, come è stato ben detto dal Contini, tutto si riduce a una « collocazione ottima »; ma proprio in questi casi il critico estetico ha più, molto più da fare, dello storico della lingua. Quell'unità dei due termini che La Penna esige, e l'impossibilità che egli afferma di separare stilistica letteraria da critica letteraria hanno un valore essenzialmente ideale: la fusione di storico della lingua + critico a volte riesce bene, ma si riscontra molto di rado; che essa debba costituire il fine ultimo a cui mirare non lo esclude, implicitamente, neppure il Devoto.

Per altre affermazioni importanti del Devoto nei *Fondamenti* rinvio alle pp. 27, 29, 32 (sempre in cima alla pag.), 84, 85. Una esposizione molto chiara delle idee e del metodo del Devoto fu data da Emidio De Felice nella recensione agli *Studi di Stilistica,* apparsa sugli « Annali della Scuola Normale Sup. di Pisa », 1950, pp. 103-110: si faccia attenzione a quello che il recensore ha scritto alla p. 105 (a metà); e soprattutto alla p. 109: la differenza fra storico della lingua e critico letterario appare più come di ordine quantitativo che qualitativo: al contrario di quello che scrive il Devoto — ma in un senso diverso e tra termini diversi — a p. 78 dei *Fondamenti.*

Concludendo: in pratica e in teoria i due termini sono distinti; se poi nella realtà essi si avvicinano tanto da arrivare ad identificarsi, tanto meglio: dai contributi unificati delle due parti risulterà quella fusione di critica e filologia che sta in cima ai nostri pensieri.

GIULIO PUCCIONI

Gli epigrammi attribuiti a L. Anneo Seneca, introduzione, testo critico, commento di CARLO PRATO, Bari, Adriatica editrice, 1955, pp. XXXII-128.

Scrive Carlo Prato nella prefazione: « Duplice lo scopo di questa edizione degli epigrammi attribuiti a Seneca: dare un testo criticamente riveduto, che segnasse un passo innanzi rispetto a quello dato dall'*Anthologia Latina* di Buecheler-Riese [parte I, a cura del Riese, fasc. I, Lipsia 1894 ²], e offrire all'attenzione degli studiosi una raccolta di carmi non privi di qualità artistiche ».

Sul problema dell'attribuzione a Seneca — attribuzione che per i primi tre epigrammi si basa sui codici Salmasiano e Tuanèo, per gli altri è congetturale — egli si è di proposito astenuto dal pronunciarsi, pur accennando brevemente nell'introduzione ai principali argomenti pro e contro. Il problema sarà affrontato nuovamente da uno scolaro del Ronconi, Vincenzo Tandoi, in un lavoro di prossima pubblicazione; io mi limiterò ad accennare, più sotto, a un indizio di non autenticità di un epigramma. Ad ogni modo il Prato ha ragione di osservare che l'incertezza dell'attribuzione non deve far disconoscere il notevole valore poetico di alcuni di questi epigrammi: si veda specialmente il gruppo degli epigrammi « politici » (in lode di Catone e di Pompeo e in esecrazione delle guerre civili), il cui pathos politico-

morale, profondamente sentito anche se espresso in forme retoriche, ricorda molto da vicino Lucano; si veda anche il primo epigramma (= 232 Riese), in cui un motivo comunissimo, quello dell'incessante trasformarsi e perire di tutte le cose, è espresso con insolita potenza e con un senso di serena tragicità: *lex est, non poena perire*. Assai più incolori gli epigrammi di argomento amoroso o satirico o genericamente gnomico: verso questi l'ammirazione del Prato (p. xv sgg.) mi pare un po' eccessiva, pur senza voler disconoscere la loro buona fattura tecnica e qualche tocco felice.

L'edizione rappresenta un vero progresso su quella del Riese. Com'era da aspettarsi, il progresso consiste soprattutto nell'eliminazione di molte congetture inutili o addirittura assurde. In questa direzione avevano già fatto molti passi O. Rossbach e J. Ziehen; ma molti altri ne ha fatti adesso il Prato (sono anche da tener presenti i suoi due articoli preparatorî in « Annali della fac. di Lettere di Bari » II, 1955 e in « Maia » VII, 1955, p. 147 ss.). Per es. nell'epigramma 41 (433 Riese) *De bono vitae humilioris*, v. 5 sg., il Prato scrive giustamente: *Castra alios operosa vocent sellaeque curules et quidquid vana grandia mente movet* (*movent* cod.). L'ottimo *grandia* (« grandi progetti », idee megalomani) fu corretto dallo Scaligero in *gaudia*, e questa congettura, non degna del sommo filologo francese, era stata finora passivamente accettata da tutti gli editori. Lezioni certamente giuste rivendicate per la prima volta dal Prato sono anche *memoria litteras permanere* nel titolo dell'epigr. 25 (417), *et ... pulsans* in 37 (429), 5, *miserere* in 40 (432), 1, *quid ... resonas* in 59 (452), 1. In 16 (407), 7 il confronto con Euripide, *Hippol.* 102 permette al Prato di confermare definitivamente una lezione già difesa dal Rossbach. Nel secondo verso del carme *De spe* (23 = 415) il Prato ha certamente ragione di conservare col Baehrens *qua sua fata trahunt* contro il pessimo *quos* del Riese. Un contributo eccellente di V. Tandoi, accolto dal Prato, concerne il titolo del carme 4 (238): *De Ovidio*, che gli editori avevano mutato in *De ovili* o *De die occiduo*, mentre si tratta d'una glossa che vuol mettere in rilievo la reminiscenza ovidiana del primo verso. Nel primo epigramma, v. 3, anche il nuovo editore scrive, con Heinsius, *profugum mare litora siccant*; ma Italo Mariotti, in una nota di prossima pubblicazione negli « Studi italiani di filol. class. », ha dimostrato che la lezione tramandata *siccat* è quella giusta.

Accanto alle difese di lezioni finora considerate corrotte, non mancano congetture nuove del Prato. In 14 (405), 11 *antiquae*, sebbene non elimini ogni dubbio, è ad ogni modo il tentativo finora meglio riuscito di correggere l'impossibile *antucui* del codice. Degno di nota è *affractis* in 64 (457), 4, paleograficamente vicinissimo al tramandato *affructis* (lo scambio tra *u* ed « *a* aperta » è frequentissimo nel Vossiano): lessicalmente, tuttavia, sembra preferibile *afflictis* dello Scaligero. Tre congetture interessanti di Carlo Ferd. Russo al già ricordato carme *De spe* (23 = 415, vv. 8, 13, 29) compaiono per la prima volta in questa edizione (cfr. il commento, e ora l'articolo del Russo in « Maia » VIII, 1956, p. 290 ss.): al verso 29 io credo che il Russo abbia ragione di conservare *tinctoria*, anche se poi è lecito rimanere incerti tra *vota* o *fata* o altre possibilità.

Meno persuaso mi lascia qualche altra congettura. Per es. in 28 (420), 2 credo ancora che il poeta abbia scritto *inlibata tuos gens iacet in titulos,* come è nel codice. Il popolo dei Britanni, finora invitto, adesso giace a terra, destinato al trionfo di Claudio (propriam.: destinato a figurare tra i *tituli* delle vittorie di Claudio): l'*in* ha valore finale, come *in honorem, in memoriam, in ludibrium* ecc. Così in sostanza intendeva il Rossbach (cit. dal Prato nel commento), anche se la sua parafrasi possa apparire involuta. Non è dunque necessario correggere col Prato *iacet* in *hiat.* Così pure in 34 (426), 10 sarà da mantenere, contro la congettura *orbis et urbis,* la lezione *orbis et orbis* (tutti e due nominativi): « prima erano due mondi diversi, ora è tutt'uno » (cfr. 31, 5 *geminos ... orbes*). E in 18 (409), 14 sgg. bisognerà ancora scrivere col codice: *Corduba solve comas* | *et gratare tibi quod te natura supremo* | *a d l u i t Oceano: tardius ista* (cioè la notizia della relegazione di Seneca in Corsica) *doles.* La congettura *abstulit,* migliore senza dubbio di altre tentate da precedenti studiosi, eliminerebbe l'errore geografico (poiché Cordova è nell'interno della Spagna, a notevole distanza dall'Oceano): « Rallégrati — direbbe il poeta — che la natura non ti abbia posto sul mare, perché così la notizia del mio esilio ti giungerà più tardi », in quanto le comunicazioni tra Italia e Spagna si svolgevano normalmente per via marittima. Senonché in questo caso diverrebbe incomprensibile l'enfatico epiteto *supremus* dato all'Oceano. « Rallégrati che la natura ti abbia posto agli estremi confini del mondo » si collega bene con *tardius ista doles,* mentre « Rallégrati che la natura ti abbia allontanato dagli estremi confini ecc. » apparirebbe in contrasto con l'espressione seguente. Occorrerà dunque mantenere *adluit* e ammettere l'esistenza dell'errore geografico. Errori di questo genere sono abbastanza frequenti anche tra poeti latini colti e di buona epoca; ma che Seneca si sbagliasse così gravemente riguardo alla posizione geografica d e l l a s u a p a t r i a, non è credibile. Questo è perciò, se non m'inganno, un indizio piuttosto grave di non autenticità; *sed videant doctiores.*

Due altre novità dell'edizione del Prato rispetto alle precedenti sono l'elenco dei passi paralleli, molto utile e accurato, e il commento, che fornisce un ampio materiale per lo studio linguistico e stilistico di questi epigrammi (sulla vera e propria interpretazione, forse, il Prato a volte si sofferma meno del necessario). L'unico aspetto negativo è costituito dal numero troppo elevato degli errori di stampa. Di ciò non è da far colpa al Prato, ma piuttosto alla tipografia, che non era evidentemente in grado di stampare un testo scientifico. La grande maggioranza degli errori, ad ogni modo, è stata corretta nei due *errata corrige.* Una nuova edizione del lavoro del Prato, che ci auguriamo prossima, rimedierà anche a questo inconveniente di carattere pratico.

SEBASTIANO TIMPANARO JR.

GENNARO PESCE, *Sarcofagi romani di Sardegna,* L'Erma di Bretschneider, Roma 1957, pp. 128, Tavv. CXIV, prezzo 10.000 lire.

Per diretto interessamento dell'On. Segni quando resse il Ministero della P. I. fu svolta una larga campagna fotografica in Sardegna da parte di tecnici del Gabinetto Fotografico Nazionale per documentare gli aspetti monumentali più importanti dell'isola, dalle chiese romantiche ai sarcofagi romani. Questi ultimi sono stati studiati e classificati dal Pesce in questo volume edito in bella veste tipografica dall'Erma con nitide tavole. C'è qualche sproporzione fra le dimensioni date a qualche frammento rispetto a quelle di pezzi maggiori e più importanti, ma di questi sono riprodotti spesso anche vari particolari che ne permettono una adeguata valutazione stilistica. Qualche veduta meno felice è dovuta unicamente alla difficoltà di fotografare il sarcofago nella sua attuale posizione, perché molti sono oggi collocati e riadoperati in chiese o in altre costruzioni. Il volume costituisce pertanto un utile *corpus* dei sarcofagi trovati finora in Sardegna, comprendente 78 pezzi, inclusi i frammenti; una trentina sono intieri o conservati nella sola fronte, sette sono dispersi e noti solo attraverso notizie o disegni. L'analisi dei marmi per mezzo del prelevamento di piccoli campioni è stata compiuta dal Prof. Gioacchino De Angelis d'Ossat e ne ha dimostrato l'origine greca, togliendo quindi ogni fondamento alla ipotesi già formulata dal canonico Spano che questi sarcofagi fossero di marmo sardo, proveniente dalle cave di Teulada, e lavorati nell'isola. Solo due (nn. 35 e 47) sono di pietra locale, decorati a semplici strigilature piuttosto rozze, e giustamente il Pesce li ritiene prodotti sul luogo; non condivido invece la sua ipotesi che anche il bel sarcofago strigilato con busto del defunto su base con cespo di acanto (n. 31) possa essere stato scolpito in un'officina di Cagliari sol perché il motivo del cespo di acanto si ritrova in un bustino di fanciullo proveniente da questo centro; il motivo dell'acanto, come dimostrerà il lavoro in corso del dottor Jucker, di cui anche il Pesce è informato, è molto diffuso, inoltre lo stile del sarcofago è tutt'altro che provinciale e si ricollega ai prodotti delle officine romane: le fotografie sono insufficienti per risolvere il problema dell'appartenenza del coperchio alla cassa, tanto più che manca una veduta d'insieme. Nell'interessante scena di filosofi dell'alzata i dischi sopra allo scrigno del lato sinistro non sono certo nummi, come vuole il Pesce, bensì raffigurano i *volumina* arrotolati e ammucchiati in fascio, come il Pesce stesso aveva detto a prima vista.

Manca in sostanza ogni elemento per ammettere una produzione locale di sarcofagi, tranne qualche tardo e modesto esemplare in pietra, e la mancanza di marmo statuario nell'isola e gli intensi traffici marittimi con i centri costieri dell'Italia rendevano più conveniente e opportuna l'importazione dei prodotti delle officine romane. Il Pesce richiama giustamente la rete di rapporti commerciali fra la Sardegna e Ostia, largamente documentata da fonti storiche, epigrafiche, e avemmo già l'occasione di discutere insieme sulla probabile provenienza ostiense di molti di questi

sarcofagi trovati in Sardegna, come mi aveva convinto una visione diretta di alcuni durante una mia visita nell'isola. Il Pesce giunge ora ad attribuire a fabbrica ostiense i sarcofagi nn. 3, 17, 27, 29, 56, 58, 59, 61, 62, 63 trovati a Cagliari e a Porto Torres, centri che avevano ambedue una *statio* nel Piazzale delle Corporazioni ad Ostia. Il primo (segnato erroneamente con il n. 5 a p. 13 mentre deve intendersi n. 3, con tiaso di putti bacchici) è attribuito ad Ostia perché vi compare una figura dal caratteristico costume con campanelli che si ritrova in un sarcofago ostiense in analoga posizione, oltre che su altri due esemplari romani. In un interessante *excursus* il Pesce studia questa singolare figura e vi riconosce plausibilmente un *archiboukolos* dionisiaco, richiamando un analogo costume carnevalesco di Skyros in Tracia. Nella descrizione non capisco perché il cinturone al quale sono appesi i campanelli non possa essere di cuoio, e la capanna o piccola *tholos* rotonda raffigurata sul lato sinistro (fig. 10, p. 25) non deve intendersi con tetto a doppio spiovente, ma conico. Il Pesce per il campanello riproduce un vaso con Menade del Museo Britannico (fig. 12, p. 25, nota 5) dove vede un'appendice filiforme infilata nell'anello, da interpretare invece come le dita stese della mano della figura. Degli altri sarcofagi attribuiti a fabbrica ostiense rimane piuttosto vago il riferimento a precisi caratteri ostiensi che presuppongono uno studio sistematico di tutti gli esemplari trovati ad Ostia, a Porto e all'Isola Sacra e che è ancora da fare, pur restando molto probabile la supposizione di una provenienza ostiense, che proporrei ad esempio anche per qualche frammento con festoni, con ippocampi ecc. Ma sorprende di non vedere citato fra i sarcofagi di origine ostiense a p. 13 proprio quello che più sicuramente si può ritenere lavorato ad Ostia, cioè il sarcofago di Orfeo n. 57, p. 102. simile all'esemplare che si trova presso il Teatro di Ostia nell'oratorio cristiano, come il Pesce stesso giustamente richiama. Quando tutti i sarcofagi di Ostia saranno pubblicati si potranno più validamente istituire precisi confronti tipologici, tecnici e stilistici con questa serie sarda e riproporre più particolareggiatamente questo problema utilmente prospettato dal Pesce, e da estendere, credo, utilmente anche ai sarcofagi trovati nella Spagna. Le datazioni proposte per tutta questa ricca serie possono quasi sempre accettarsi e sono riassunte in una tavola cronologica dalla quale risulta che solo sei o sette esemplari rientrano nel II secolo, la gran maggioranza appartiene al III e un gruppo minore di quelli strigilati e con motivi cristiani scende al IV secolo. Il sarcofago n. 21 strigilato con busto del defunto e Genii con fiaccola è dorato, ma un'analisi compiuta da M. Cagiano de Azevedo ha dimostrato che si tratta di una doratura applicata nel sec. XVIII all'epoca del restauro barocco della chiesetta di Gesico dove si trova murato il sarcofago dietro l'altare maggiore.

I ritratti dei defunti nei clipei o sulle figure principali delle scene solo in qualche raro caso possono essere stati rifiniti sul posto dietro una precisa commissione, ma in genere dovevano probabilmente arrivare già scolpiti e il ritratto rimaneva generico, senza un preciso rapporto con la fisionomia reale del defunto. La descrizione tecnica dei sarcofagi è accurata; nell'esegesi il Pesce richiama largamente gli studi del Cumont; qualche inesattezza nell'analisi dei soggetti poteva essere evitata:

p. 20 nel sarcofago n. 1 con i Genii delle Stagioni l'Inverno ammantato non tiene in mano un corvo bensì l'anatra, l'animale della caccia invernale; così il Genio della Primavera con la destra levata non si appoggia ad un lungo *pedum*, ma tiene nella mano un attributo vegetale che non è leggibile nella fotografia, simbolo della natura rifiorente. P. 35 nel sarcofago n. 4 di Ruffia Marcella non esistono i rosoni nel fondo, che secondo il Pesce dovrebbero simboleggiare il disco del Sole, e che si trovano invece nel sarcofago n. 14, dove sono detti largo fiore a corolla espansa ad otto petali. P. 35 nel sarcofago n. 5 l'Eros dormiente sotto la tabella non è di tipo efebico ma infantile. P. 43 nel sarcofago n. 14 non interpreterei come vasi i due piedistalli dal fusto decorato a foglie, con base e capitello, che reggono i festoni e che sono di un tipo noto da vari esemplari nei musei, fra cui alcuni sono ad esempio in Ostia. P. 95 nel sarcofago n. 53 con scena di banchetto il suonatore di tibia, certamente figura maschile e non femminile, non è da interpretare come di razza negra perché i tratti del volto sono intenzionalmente ed espressionisticamente deformati per render l'azione più evidente, e si riporta a tipi ben noti. Qualche errore nei numeri: p. 86 il sarcofago n. 41 corrisponde alla fig. 89 non 87, e p. 87 il sarcofago n. 45 corrisponde alla fig. 87 non 89; p. 98 nel sarcofago n. 55 il monile va confrontato con quello del sarcofago n. 53 non 54. Ma queste piccole sviste, che si posson facilmente correggere, non infirmano l'utilità di questa interessante raccolta per cui dobbiamo essere grati all'Autore che l'ha curata e all'Editore, augurandoci che si moltiplichino sempre più questi indispensabili strumenti di lavoro.

GIOVANNI BECATTI

SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

FILOLOGIA GRECA

*** Fra le dissertazioni di dottorato che sono state dedicate a Euripide in questi ultimi anni da giovani filologi tedeschi, ci piace di segnalarne tre che meritano veramente alto elogio e ogni considerazione: B. MEISSNER, *Mythisches und Rationales in der Psychologie der euripideischen Tragödie,* Göttingen 1953, pp. VII-178 (ciclost.); W. LUDWIG, *SAPHENEIA. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides,* Tübingen 1954, pp. 171 (ripr. fot.); W. BIEHL, *Textprobleme im Euripides Orestes. Interpolationen u.a.,* Göttingen 1955, Hubert & Co., pp. 99.

Di grande interesse è la ricerca del MEISSNER soprattutto perchè egli ha lavorato su un terreno poco dissodato, mettendo a profitto insieme la psicologia e la semantica, la storia del pensiero greco e l'indagine sul testo euripideo. Il lavoro è tutto pieno di « cose », e ben si allinea accanto ad altre note ricerche di carattere analogo già condotte soprattutto sull'epos omerico (Böhme, von Fritz, Snell, Thimme, ecc.), non solo illuminando l'uso di termini specifici, come καρδία, φρήν, θυμός, μένος e simili) in Euripide, ma anche apportando un valido contributo alla risoluzione del problema centrale della presenza o meno di una concezione unitaria del ' carattere ' in questo tragico.

Il lavoro del LUDWIG è invece di altro genere e si rivolge alla tecnica drammatica euripidea dell'ultimo periodo (a partire all'incirca dalle *Troadi*) dell'attività del poeta. Attraverso un'attenta indagine sulle singole « Formen » (discorsi dei nunzî, prologo, agone, sticomitia, coro, composizione drammatica), l'A. giunge alla conclusione che la tecnica drammatica del tardo Euripide, lungi dal meritare il diffuso giudizio di condanna (mancanza di accuratezza e di drammaticità, scarso senso del tragico, ecc.), si presenta invece conforme a un compiuto ideale artistico che s'identifica sostanzialmente con un principio di σαφήνεια, di *clarté*. Tutta la ricerca del Ludwig (insieme analitica e sintetica) è ricca di spunti interessanti e sarà certamente per molti non solo utilissima ma anche stimolante.

Piú circoscritto, ma non meno solido è l'ambito della tesi del BIEHL, il quale ha preso in esame quasi tutti i luoghi discussi del tormentato testo dell'*Oreste,* o per difendere la tradizione o, piú spesso, sforzandosi di dare spiegazione del guasto, classificarlo, cosa metodicamente importantissima, a seconda della sua natura, e cercando quindi con grande prudenza e con estremo rigore entro quali limiti e su quale terreno sia da operare la sanatoria. La ricerca si presenta sotto forma di un commento testuale, e una tavola conclusiva dei luoghi trattati illumina, con le sue suddivisioni, sui fondamenti metodici fatti proprî dall'A.

A. GAR.

FILOLOGIA LATINA

F. MUNARI, *Catalogue of the mss. of Ovid's Metamorphoses,* University of London, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl. N. 4, 1957, pp. 74.

Il catalogo, preceduto da un elenco delle *subscriptiones metricae,* e dalla bibliografia, comprende, tra codd. e framm., ben 390 manoscritti delle Metamorfosi ovidiane, un numero assai rilevante rispetto ai precedenti elenchi parziali ed incompleti. I mss., disposti in ordine alfabetico, sono schematicamente descritti nelle loro linee essenziali, e per ognuno di essi viene data (ove risulti) notizia delle effettuate collazioni e riproduzioni, nonchè indicazione della bibliografia specifica. L'A., benemerito degli studi ovidiani (si ricordino, fra l'altro, le due edd. degli *Amores* - Firenze 1951 e 1955) ha personalmente ispezionato circa 180 dei mss. catalogati, fornendoci per alcuni di essi particolari non altrimenti noti ed operando qua e là (cfr. n. 162, 273, 329 et a.) collazioni dirette. Oggetto di speciale attenzione da parte del M. che ha pubblicato a parte i risultati delle sue indagini, sono stati i codd. inglesi collazionati dallo Heinsius (cfr. *Manoscritti ovidiani di N. Henisius* in « SIFC » 29 (1957) pp. 98 sgg. per le altre opere di Ovidio, e, per le *Metamorfosi,* « Phil. » 100 (1956), p. 312, e l'annunciato articolo in *Etudes ovidiennes,* Paris). Il catalogo è particolarmente utile a tutti coloro che vogliano rendersi conto della molteplicità degli esemplari medievali (in massima parte dei secc. XIII-XV) delle *Metamorfosi* in nostro possesso (l'A. segnala anche quei codici che recentemente sono stati danneggiati o sono andati perduti), ed offre un materiale che — come l'A. stesso osserva in prefazione — è tuttora in parte inesplorato, sollecitando studiosi della tradizione manoscritta e critici del testo a ritornare sui codici, se non per tirarne fuori sensazionali e rivoluzionarie soluzioni ai problemi sempre vivi e brucianti delle Metamorfosi, per prendere almeno una più esatta visione, da un lato delle fortunose vicende a cui la grande diffusione e lettura sottopose i mss. di quest'opera, dall'altro di qualche buona lezione conservata casualmente in codici recenziori non ancora attentamente esaminati.

Di quest'utile pubblicazione si è fatto promotore l'Istituto di studi classici dell'Università di Londra, che, fin dal 1954 ha dato vita, col suo « Bulletin », ad una serie di interessanti pubblicazioni nel campo della filologia classica.

R. L.

LUCIO ANNEO SENECA, *Le Troadi.* Introduzione, versione e appendice di Maurangelo Pasquale; prefazione di Augusto Mancini, Bari, 1957, p. 100 (Quaderni di « *Clizia* », diretti da P. Lattanzio e A. Papagni).

Dopo aver mostrato come sia grave il compito di tradurre da Seneca « anche per l'affollarsi delle immagini con cui pare si vogliano non che colorire, sfaccettare, come pietre preziose, i concetti, donde la necessità di possedere un lessico che, pur non dovendo affrontare le difficoltà di chi traduce dal greco, così ricco di aggettivazione di composti, deve pur sempre avere adeguata dovizia » - A. Mancini sottolinea (p. 7) che « nella traduzione di Maurangelo Pasquale questo studio di aderenza al testo, in una progressiva capacità espressiva, è evidente ». Nell'introduzione, il P., premessa la « frammentarietà » (diremmo « episodicità », richiamandoci al linguaggio aristotelico) esteriore della tragedia, che non toglie però

la sua unitarietà interiore, passa a mettere in chiaro come, attraverso i diversi « frammenti » della tragedia, s'insinua come un unico soffio di passionalità che collega le singole parti in un solo organismo quasi corporeo. Qui potevano essere evitati certi termini greci traslitterati, come *metriotes, sophrosyne, sphraghis,* ecc., ai quali si può trovare un facile e fedele equivalente italiano: *misura, saggezza, suggello,* ecc.

L'Appendice ci presenta *L'ultima bibliografia italiana sul teatro di Seneca* (pp. 79-91), a cui fanno seguito esaurienti note esplicative, di carattere filologico, necessarie per una migliore comprensione di alcuni passi della tragedia.

DEMETRIO MARIN

BASIL MUNTEANO, *Les prémisses rhétoriques du système de l'abbé Du Bos,* estr. da «Rivista di Letterature Moderne e Comparate », anno X, n. 1, 1927, p. 28.

Lo studioso romeno dedica questo importantissimo articolo alle fonti retoriche antiche dell'estetica dell'abbate Du Bos nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719); e deplora l'oblio in cui giace ai nostri tempi questo lavoro di estetica, che Voltaire definiva « le livre le plus utile qu'on ait jamais écrit sur ces matières chez aucun peuple de l'Europe ». I filosofi antichi entrano solo per l'aspetto retorico nella formazione estetica del Du Bos: Aristotele contribuisce solo colla sua *Poetica.* In cambio, Orazio, « le plus judicieux des poètes » e « grand maître dans les ouvrages d'esprit », è al posto di onore. Fra i retori, Cicerone fornisce alla meditazione del Du Bos circa 25 brani, delle volte molto ampî, di cui parecchi fondamentali, del *De Oratore* e, più raramente, dell'*Orator.* Ma, in questo campo, per il Du Bos, l'autorità per eccellenza è Quintiliano, il quale praticamente apre e chiude la dimostrazione attraverso numerose citazioni, sempre suggestive, per orientare le *Réflexions* in tante questioni e controversie essenziali per il sistema. Egli è « celui de tous les hommes qui s'est fait la plus grande réputation dans la profession d'instruire les enfants »; egli passa ancora come « écrivain judicieux », come « grand maître dans les ouvrages d'esprit » (non diversamente da Orazio) e persino come « l'auteur le plus capable de rendre compte du goût de l'Antiquité ». Il M. sottolinea che Quintiliano fornisce al Du Bos circa cento citazioni, generalmente ampie, accompagnate dalla traduzione più o meno libera e, quasi sempre, da un commento più o meno sviluppato. Tali presupposti quintilianei vengono in seguito studiati nei diversi aspetti dell'estetica del Du Bos: l'unità delle arti (eloquenza e poesia confuse); giudizio del pubblico e consenso universale; il « cuore » e la critica del sentimento; il genio naturale nei suoi rapporti coll'arte e lo studio; « un facteur irrationnel: le *climat* ». Vogliamo sottolineare però qui che tali « presupposti retorici » erano in Quintiliano stesso d'imprestito, provenendo in primo luogo da Dionisio di Alicarnasso (ivi incluso per noi il « Saggio sul Sublime ») e da Cecilio di Calatte (ad. es. per la dottrina delle *figure*). Quintiliano cita espressamente i due menzionati retori greci; dionisiana, inoltre, è, a nostro avviso, l'unità delle arti (fusione di poesia-eloquenza-arti plastiche); il consenso universale come pegno della sublimità di un'opera; l'« aisthesis » = senso estetico, come seconda forma di conoscenza, accanto alla ragione; conciliazione armonica fra *ars* e *natura* nella creazione del capolavoro, ecc. Dall'insieme dell'art. del Munteano ci sembra risulti con chiarezza — cosa di cui noi

siamo convinti da parecchio, come abbiamo già detto altrove — che certe idee vantate dall'estetica moderna come suo appannaggio, tutt'al più intraviste da un Vico e da un Baumgarten, erano già di diritto comune nella retorica antica.

DEMETRIO MARIN

LETTERATURA CRISTIANA

*** Sul problema dei rapporti fra *Acta Martyrum* cristiani e *Acta* pagani non si è ancora giunti a una parola definitiva; eppure non mancano argomenti per ricollegare strettamente quelli a questi. Li riassume lucidamente (anche se avanza poi molte riserve) MANLIO SIMONETTI *Qualche osservazione a proposito degli Atti dei martiri* in « Revue des Etudes augustiniennes », 1956, p. 39 sgg.: Atti pagani e Atti cristiani appaiono come rielaborazione di verbali dei processi; gli uni e gli altri idealizzano la fermezza dell'accusato dinanzi alla minaccia di morte; vi si incontrano le stesse schermaglie verbali fra giudice e accusato. Di più, gli *Acta* cristiani contengono spesso allusioni a filosofi pagani perseguitati, particolarmente Socrate, che più volte i martiri paragonano a volte a Cristo o a se medesimi. Su quest'ultima coincidenza mi ero soffermato anche io (v. *Da Lucrezio a Tacito,* Messina, 1950, p. 209 sgg.) mostrando che l'esempio di Socrate è come un topos letterario tradizionale di marca cinico-stoica e insistendo per una derivazione di questo particolare dalla diatriba. Il S. ritiene invece che il motivo derivi dagli apologisti (v., dello stesso SIMONETTI, *I luoghi comuni negli Atti dei martiri,* in « Giorn. ital. di filologia » 1957, p. 153, n. 26); la differenza è dunque soltanto tra derivazione diretta e indiretta.

Nel primo dei due lavori citati il S. pone una acuta e accettabilissima premessa, che non si deve pensare agli *Acta* cristiani come ad un unico blocco, nè si può escludere che i primi di essi sieno sorti indipendentemente dalla aretalogia pagana e solo gradualmente abbiano assunto la fisonomia di ungenere a sè, modellato sugli *Exitus illustrium virorum* pagani. Il colorito retorico che già si avverte negli *Acta* più antichi non basta ad escludere il valore, nel fondo, documentario, ma è certo che la forma diatribica, l'atteggiamento sprezzante degli accusati, il gusto per i particolari atroci, persino certi raffronti puntuali fra passi degli *Acta* e passi di scrittori pagani, tutti elementi che il S. onestamente riconosce, ci portano a ritenere, nonostante le sue prudenti riserve, che i redattori di molti *Acta* (Atti dei Martiri di Lione, di Giustino, di Apollonio, etc.) abbiano conosciuto la letteratura degli *Exitus illustrium virorum:* gli stessi luoghi comuni, che il S. studia nel secondo dei suoi lavori, per dimostrare come gli *Acta* sieno degenerati col tempo in composizioni retoriche romanzate, ci riportano in parte alla aretalogia pagana, anzi cinico-stoica; questo il S. ammette senz'altro per il tema della indifferenza dinanzi alla morte già negli Atti dei martiri di Lione, cioè abbastanza presto. Che poi l'inizio della deformazione su moduli pagani risalga molto indietro anche se essa diventa vistosa soltanto col tempo (« Giorn. di filol. » cit., p. 150 e 154 sg.) è sempre una buona ragione per accostare le due letterature più presto che il S. non ammetta. Ma i due lavori del S. sono quelli di un filologo controllato, che pone chiaramente la sua problematica.

A. RONCIONI