Nuova Serie - Anno VIII Luglio-Dicembre 1927 N. 3-4

ATENE E ROMA

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

Sede centrale: FIRENZE, Piazza S. Marco, 2

DIRETTORE DEL BULLETTINO	Abbonamento annuale . L 25.—	AMMINISTRAZIONE
Prof. L. PARETI	Un fascicolo trimestrale » 7.—	Casa Editrice Felice Le Monnier
Firenze — Piazza S. Marco, 2	Un numero doppio . . » 14.—	Via S. Gallo, 33 - Firenze (13)

INTORNO AD ALCUNI CONCETTI DELLA POETICA ARISTOTELICA E DI QUELLA PLATONICA

I. — LA MIMESI.

Manara Valgimigli, come sanno gli studiosi, nella introduzione di quella sua elegantissima traduzione della *Poetica* [1]), affermò che il termine di *mimesi* presso Aristotele equivale sostanzialmente al termine moderno di *creazione poetica*; e in uno dei passi più importanti del trattato (1451^b, 27-29) introdusse addirittura questa interpretazione nella traduzione, fra parentesi quadre, a guisa di chiarimento; nella recente edizione per le scuole [2]) i segni di parentesi sono sistematicamente soppressi, e quest'aggiunta dichiarativa è assunta, insieme con molte altre, nel testo, come se provenisse dalla penna di Aristotele.

Umberto Galli, in una sua diligente e assennata ricerca intitolata *La mimesi artistica secondo Aristotele* [3]), mise in chiaro con una infinità di riscontri che il significato di *mimesi* presso Platone e presso Aristotele non può essere che quello ordinario di *imitazione*. Al Galli il Valgimigli rispose con un articolo nel «Leonardo» [4]), intitolato *Filosofia e filologismo*, dove fra l'altro osserva che lo studio dei filosofi antichi è fatica sterile quando si considera ogni loro errore come errore «chiuso, e però finito compiuto morto senza più alcun germe di vita nè alcunissima esigenza e possibilità di sviluppo». Al Valgimigli il pensiero di Aristotele sembra essere anche oggi «tuttavia germinante e vivo e

1) ARISTOTELE, *Poetica*, Bari, Laterza, 1916.
2) ARISTOTELE, *Il pensiero estetico*, Bari, Laterza, 1927.
3) In «Studi italiani di Filologia classica», N. S., vol. IV, fasc. 4°, 1926.
4) «Leonardo», 20 dicembre 1926.

fecondo », in quanto egli riesce a ricavare dalla sua *Poetica* una teoria moderna, che nessun altro prima ci aveva veduto, e alla quale i filosofi sono pervenuti per tutt'altra via che studiando Aristotele. La scoperta è tale e così ben presentata, da meritare che si ammiri il sottile ingegno dello scrittore: ma non fa progredire la scienza estetica oltre il termine a cui l'avevano condotta i filosofi da cui egli s' inspira: perciò non so se si possa dire propriamente che essa richiami il pensiero di Aristotele ad una vita tuttora feconda, più di quanto facessero le interpretazioni vecchie. Ma anche se si ammette che il trattato non contenga nulla più, ed anzi molto meno di quello che noi sappiamo d'estetica, non per questo esso ci diventa inutile come un cadavere composto nel suo sepolcro: non sempre il profitto che si può ricavare da un libro, soprattutto così vecchio, si trova proprio nella stessa direzione del fine che si propose lo scrittore; pur non tenendo conto dell' interesse che ha per se stesso il tener dietro agli sforzi del pensiero di un grande ingegno, le insufficienze medesime e gli errori d'Aristotele possono illuminarci intorno ad altri fatti della cultura del suo tempo; e per quel che riguarda in particolare l'estetica, è sempre grandemente istruttivo così lo studio dell' itinerario percorso dal pensiero filosofico e delle sue tappe più importanti, come l'indagine delle ragioni per cui una teoria che soddisfaceva il più acuto degli ingegni filosofici viventi intorno a trecentocinquant'anni avanti Cristo, riesca insufficiente al più mediocre scrittore d'estetica del ventesimo secolo dopo Cristo [1]).

Il Galli, come ho detto, ha cercato, a me pare felicemente, d' infirmare la scoperta, studiando direttamente sui testi il significato della parola *mimesi*. Per la compiutezza della sua confutazione mi pare che sarebbe stato opportuno esaminare l'edificio logico della dimostrazione del Valgimigli in sè medesimo. Tenterò qui brevemente questo esame.

Il Valgimigli parte dalla celebre definizione aristotelica dei compiti rispettivi del poeta e dello storico: il poeta non deve dire ciò che è accaduto, ma ciò che può accadere, le cose possibili secondo le leggi del verisimile e del necessario (1451 *a*, 36-38). Richiamando le considerazioni del Goethe a proposito della catarsi, il Valgimigli insinua che si debba intendere necessità e verisimiglianza estetica: quella stessa per cui tutti gli elementi d' una musica debbono essere « strettamente e coerentemente saldati l' uno con l'altro, senza tracce o residui di legatura, per modo che ogni suono degradi e rialzi, si smorzi e s'ac-

1) Vedi ora le risposte del GALLI al VALGIMIGLI, in « Studi ital. di Fil. class. » (N. S., vol. V, fasc. 3°), e nella recensione, contenuta in questo fascicolo, della *Poetica* edita dal ROSTAGNI.

cenda nel suono successivo, e tutti insieme siano infusi dello stesso spirito e animati dallo stesso soffio »[1]). Se tale fosse veramente il pensiero d'Aristotele, è certo che, come fa l'estetica moderna, egli dovrebbe porre il principio generatore e la legge dell'opera d'arte unicamente nell'animo dell'artista. Ma il Valgimigli non mi sembra molto fermo in questa interpretazione: a p. XLII, commentando la stessa pagina d'Aristotele, spiega che « un fatto già accaduto, in quanto è accaduto, è ormai fuori della legge del verosimile e del necessario; dentro questa legge è solo in quanto si realizza e nell'atto in cui si realizza ». Se anche in questo luogo egli intendesse parlare di necessità e verisimiglianza estetica, ne seguirebbe che ciascun evento nell'atto che si svolge obbedisca a tutte le leggi della poesia. Ora si può concedere che nella mente di Dio la serie degli eventi sia un'opera d'arte, ma comprendendola tutta, nell' immenso spazio, nell' infinito passato e nell' infinito futuro. I poveri frammenti che noi ne vediamo, anche, credo, secondo lo spirito della teoria del Valgimigli, non possono essere poesia se prima non sono scelti, ordinati e accomodati da una mente di poeta. In verità l' interpretazione del Valgimigli non è compatibile col testo d'Aristotele, là dove dice (1451 *b*, 8-10) che la poesia s' intrattiene preferibilmente nell' universale; *ἔστιν δὲ τὸ καθόλου, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*. Aristotele qui non parla dell' intima coerenza di tutta l'opera d'arte, ma della coerenza di ciascun personaggio tragico; e già da lungo tempo è stato riconosciuto, che non si può intendere altro che necessità e verisimiglianza logica: definito il carattere, ossia le tendenze costanti di una persona, se ne deduce logicamente il modo come si comporterà in una circostanza determinata.

Alla nota legge di verisimiglianza e di necessità il Valgimigli aggiunge la legge di *concentrazione drammatica*, desumendola da quei luoghi dove Omero è lodato del carattere drammatico della sua imitazione, perchè suole far parlare direttamente i suoi personaggi, e dove dice che la favola d' un poema dev'essere, come quella della tragedia, drammatica, ossia riguardare un'azione sola, avente principio mezzo e fine. Il Valgimigli riassume (a p. XLI) queste due osservazioni, e le fonde in una sola così: « Apparisce subito che il miglior modo di rappresentare personaggi in azione è appunto il modo che si fonda su

---

[1]) Il VALGIMIGLI (p. L) dice anche « necessari l' uno all'altro, *verisimili l'uno all'altro* »: non conosco un tale uso di *verosimile* col complemento di termine, e non comprendo il senso di queste ultime parole; per quanto servano certamente a mantenere il termine aristotelico di *verosimiglianza*.

l'azione, ossia il modo drammatico. Che cosa significa modo drammatico per una narrazione epica? Significa allontanarsi il più che è possibile dalla narrazione di ciò che è accaduto, — l'epica non è storia; — e avvicinarsi il più che è possibile alla rappresentazione di ciò che accade, nell'atto in cui accade, — poesia drammatica che è la poesia ideale ». Ed anche in una nota della traduzione al passo della *Poetica* (1459 *a*, 19-20) dove Aristotele dice che la favola dell'epopea dev'essere drammatica come nella tragedia, il Valgimigli cerca di confondere questo precetto, che riguarda unicamente la composizione della favola, con quell'altro che la forma debba essere, quanto possibile, rappresentazione drammatica piuttosto che narrativa. Presso Aristotele la differenza tra storia e poesia è che la storia narra i fatti secondo il nesso cronologico, la poesia immagina o trasceglie quei fatti che sono uniti da un vincolo di verisimiglianza o di necessità. Il far parlare direttamente i personaggi è altra cosa indipendente da questa, e Aristotele mostra chiaramente di preferirlo non per amore della concentrazione drammatica, ma per l'imitazione della realtà: « *αὐτὸν δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα ποιητής* ».

Dopo avere unito quelle due condizioni in una, il Valgimigli fa tacitamente un altro gran passo, dalla qualità dell'opera all'atto dello spirito che oggi si ritiene necessario ad ottenerla: « mimesi è visione diretta del poeta, nella sua maggior vivezza e concretezza, di un processo di vita, e rappresentazione di codesto processo ». Ma il pensatore antico poteva supporre che quelle qualità si potessero conseguire anche a forza di riflessione e di scaltro accorgimento: *ἤ τοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν*, com'è detto a p. 1451 *a*, 24. In un luogo solo della *Poetica*, se ben ricordo, Aristotele tocca delle qualità necessarie al poeta, parlando della esecuzione piuttosto che della concezione poetica; là dove dice che le passioni si rappresentano meglio da chi le prova attualmente; e perciò *εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστι ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι, οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσι* (1455 *a*, 33): dove mi sembra molto osservabile che Aristotele definisca quelle qualità come attitudini recettive piuttosto che attive ed inventive: l'uomo di buon naturale, *εὐφυής*, è *εὔπλαστος*, trasmutabile per tutte guise, come dice Dante; l'esaltato, *μανικός*, è *ἐκστατικός*, ossia soggetto ad andar fuori di sè. Per apprezzar bene che cosa importi la scelta di questi termini, si confrontino con le parole che adopera Platone in una celebre pagina del *Simposio*: anime pregnanti e divine, *κατὰ τὴν ψυχὴν ἐγκύμονες, τὴν ψυχὴν θεῖοι* (209 *a-b*) chiama gl'ingegni creatori (fra i quali qui mette anche i poeti); e adopera proprio la parola che abbiamo trovato in Aristotele,

εὐφυής, (209 *b*) per indicare l'elemento femminile, l'anima capace di ricevere i concetti di cui l'ἐγκύμων è pieno. Ed anche κατεχόμενοι e μαινόμενοι, posseduti e pazzi, sono chiamati i poeti nel *Ione* (536 *d*), là dove Socrate ci vuol persuadere che tutto quello che essi dicono non viene da loro ma dalla divinità che li ispira: tutti gli avvertimenti della *Poetica* d'Aristotele a questa sorte di pazzi sarebbero certamente inutili: non così ai μανικοὶ di Aristotele, che sono soggetti ad andare in estasi, ma non continuamente μαινόμενοι quando compongono poesia. Secondo il Valgimigli (p. XXXVI) le qualità dell'εὐφυής e del μανικός non si adoperano solo nella rappresentazione delle passioni, ma nella composizione medesima della favola. Questo non è detto da Aristotele; e da tutto il contesto della *Poetica* mi sembra invece potersi arguire che anche nel lavoro poetico Aristotele assegnava l'iniziativa e il comando alla facoltà discorsiva [1]).

Del resto tutta questa pagina della *Poetica* nel commento del Valgimigli è pericolosamente alzata di tono. Là dove Aristotele, parlando solamente della tragedia, dice che il poeta nel comporre la favola deve rappresentarsela dinanzi agli occhi, al fine di evitare certe sconvenienze che, non percettibili nella lettura, sarebbero dannosissime nella rappresentazione, il Valgimigli ne cava un precetto applicabile tanto alla tragedia che all'epica, trasformando così: «è necessario che il poeta viva il suo mito, che col suo mito si identifichi nell'atto in cui lo produce». Dove Aristotele dice che nel comporre la favola bisogna prima proporsene le linee generali, poi allungarla e inserirvi gli episodî, evidentemente per evitare che questi alterino l'ordine e oscurino la perspicuità della favola, il Valgimigli commenta che la favola «deve essere posta in fuoco dall'animo del poeta e investita della sua luce»; che il poeta «deve cogliere il centro di vita del mito nel suo stesso vivere, nella mobilità del suo stesso formarsi, nella mutevole e feconda potenzialità del suo essere e divenire».

Il fatto poi che tutti i precetti d'Aristotele *possano* dedursi dall'unico principio stabilito dal Valgimigli, che «poesia è visione diretta del poeta nella sua maggior vivezza e concretezza di un processo di

---

1) Nella *Repubblica*, II, 365 *a* sono definiti per εὐφυεῖς, quelli che capiscono a volo, ed entrano subito nello spirito d'una teoria: *ὅσοι εὐφυεῖς καὶ ἱκανοὶ ἐπὶ πάντα τὰ λεγόμενα ὥσπερ ἐπιπτόμενοι συλλογίσασθαι ἐξ αὐτῶν*; nel *Fedro* (270 *a*) SOCRATE dice che Pericle per diventare eccellente oratore *πρὸς τῷ εὐφυὴς εἶναι*, acquistò, conversando con Anassagora, *la scienza* dell'anima: *che è quella che deve dirigere* l'oratore nell'impiego dei suoi mezzi. (pp. 271-72). Anche qui le doti naturali dell'εὐφυής vengono subordinate nella pratica dell'arte all'intelligenza e al sapere. Del resto il VALGIMIGLI, nella nota 2, p. 68, riconosce che Aristotele «mostra più volte di credere che le facoltà logiche e razionali sieno sufficienti alla creazione poetica». Questo è contro la teoria svolta nell'introduzione.

vita, e rappresentazione di codesto processo », non importa che questo principio fosse nella mente d'Aristotele. Infinite osservazioni vere si fanno dagli uomini di gusto e d' ingegno prima che si scopra il principio che le domina: e l'esposizione minuta dei precetti particolari fatta da Aristotele è un indizio che non la pensava come il Valgimigli.

Questi, nell'articolo ricordato del « Leonardo », rileva con un commento ironico l'osservazione del Galli, che, « se anche si interpreta mimesi come imitazione da parte dell'artista di un dato della sua immaginazione, di una realtà da lui stesso foggiata, anche in tal caso il senso della parola mimesi resta quello di imitazione ». Lasciando stare l' imitazione di una realtà foggiata dall'artista, se il Galli avesse parlato solamente d' imitazione d' immagini interne, l'osservazione non era oziosa; poichè significava in primo luogo che secondo Aristotele l'esecuzione esterna è essenziale all'opera d'arte, e non accessoria, come ritiene la scuola a cui aderisce il Valgimigli; in secondo luogo le immagini interne hanno un carattere di somiglianza generica cogli obbietti esterni, il quale non si ritrova nel ritmo di vita, che il Valgimigli dice costituire l'essenza così di ogni carattere drammatico (p. XLIII) come dell' intero dramma (p. XLIX). Un ritmo di vita si può sentire nell'anima, non si vede cogli occhi della mente come si vedono le immagini interne; s' imprime da sè anche senza volerlo e in molta parte a insaputa dell'autore nello stile dell'opera, — tale mi sembra essere il pensiero anche del Valgimigli, — non si copia come si possono copiare le immagini che si sono affacciate alla mente. La riflessione intorno all'arte al tempo d'Aristotele era nei suoi principî; ed è necessario che si discerna prima quella parte delle nostre attività che è rivolta verso l'obbietto esterno, o che gli è più prossima. Di quel che dice Aristotele nell' VIII della *Politica* intorno all' imitazione dei sentimenti per mezzo della musica, parlerò più oltre.

Intorno ai rapporti fra l' imitazione artistica e la realtà esterna, l'opuscolo del Galli non mi sembra esente da qualche incertezza. A p. 334 egli scrive: « vuol esserci analogia tra gli individui della storia o del mito e i personaggi drammatici; cioè, dunque, tra la vita reale e l'azione del dramma »; a p. 350: « per Aristotele l'arte aderisce tuttora intimamente al particolare ed al reale, per poter essere, come egli vuole, cosa concreta e universalmente credibile; e dipende dal contingente empirico per poter essere, come egli stesso vuole, espressione del *verisimile* e del *possibile* ». In due luoghi, 1451 *b*, 15 sg. e 1453 *b*, 22 sg., Aristotele dice che i poeti tragici conservano, e devono conservare, i miti tradizionali nelle loro parti essenziali; ma la ragione

che ne adduce mi sembra dimostrare soprattutto quanto la sua età fosse ormai lontana dal sentire il carattere religioso originario di quei miti; il precetto non ha nulla di essenziale e di obbligatorio, poichè Aristotele cita approvando l'esempio di tragedie col mito in buona parte o interamente inventato. Per quel che riguarda l'aderenza alla storia, il commento del Galli non mi sembra interamente fedele allo spirito del passo aristotelico. « Il poeta — dice Aristotele (1460 *b*, 10) — come il pittore od altro artefice d' immagini deve necessariamente imitare le cose o quali furono o sono, o quali si dice o si credè che siano, o quali dovrebbero essere ». « È quanto dire — aggiunge il Galli — che l'arte si rivolge, e, in certo modo e misura, si attiene o alla storia o alla tradizione, cioè alla verità accaduta o alla comune opinione; oppure dell' una e dell'altra esprime una sua propria idea; sicchè le cose o vere o fittizie, ma pur sempre conformi a verità, appariscono quali veramente dovrebbero essere » (p. 357). Ricordiamo che l'essenza della tragedia secondo Aristotele sta nella favola; e che a proposito della composizione della favola egli pone la famosa distinzione fra storia e poesia, secondo la quale lo storico narra le cose accadute, il poeta quelle possibili ad accadere: *τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο* (1451 *b*, 5). Invece nel passo che stiamo esaminando non si tratta della favola, ma dei caratteri e dei costumi, e quindi non di accadimenti (*γενόμενα*), ma di modi di essere (*εἶναι*) [1]). La distinzione va osservata, per non estendere indebitamente alla composizione della favola quello che Aristotele dice della pittura dei caratteri e dei costumi, nè a questa e all'arte in generale quello che dice della composizione della favola. Perchè la favola del dramma imiti la vita, non si richiede che si appoggi nè alla tradizione nè alla storia; basta che osservi le leggi del necessario e del verisimile; le quali poi non è detto che si conoscano solamente per induzione dall'osservazione dei casi analoghi; propriamente noi sappiamo che le leggi *necessarie, non si possono* indurre dall'esperienza. Il poeta, quando ha determinato a

---

[1]) Per esempio i *Promessi Sposi*, che sono così fedele rappresentazione del modo come si viveva nel Seicento, sono, secondo queste determinazioni aristoteliche, poesia e non storia, perchè rappresentano avvenimenti *οἷα ἂν γένοιτο* in quel tempo, i costumi *οἷα ἦν*.

Anche il FINSLER, nel suo volume, di cui discorrerò in seguito, *Platon und die aristotelische Poetik*, per accrescere il numero delle concordanze fra la poetica d'Aristotele e gli scritti di Platone, fa la stessa confusione fra *γενέσθαι* e *εἶναι*, riferendo (a p. 56) il passo sopra citato della Poetica in questo modo: « Der Dichter zeigt, wie die Handlung nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit verlaufen würde (*οἷα ἂν εἴη*), gerade wie bei Platon (Staat V. 472 d) das Bild des vollkommen Gerechten gesucht wird der dem Begriff in jedem Punkte entspricht ». Ma Aristotele, parlando dell'azione, non dice *οἷα ἂν εἴη*, dice *οἷα ἂν γένοιτο*.

suo talento certe proprietà del carattere dei personaggi, ne può dedurre il modo di agire secondo le circostanze, come il matematico, quando ha stabilito per ipotesi certi dati di forma o di numero e di misura, ne ricava le necessarie conseguenze. Ma le leggi del verisimile e del necessario non sono concepite da Aristotele alla maniera dei moderni, come leggi del nostro pensiero; bensì come leggi esistenti per se stesse nella natura delle cose, alle quali il poeta deve aver l'occhio (*οὗ στοχάζεται*, 1451 *b*, 10) nel comporre la favola. Ecco pertanto come si applica anche ad una favola interamente inventata il concetto dell'imitazione: il poeta imita la vita degli uomini in generale, osservando le leggi che regolano in generale le manifestazioni di essa.

Tutto questo non si applica che alla poesia, conformemente alla lettera del testo aristotelico. Invece il Galli, accostandosi all'interpretazione del Butcher [1]), ritiene che Aristotele consideri come proprietà di tutta l'arte quella d'intuire e ritrarre l'universale nel particolare [2]). Trovano appiglio per questa modificazione ed estensione del concetto, in quel luogo dove Aristotele dice che il poeta tragico deve fare come i buoni pittori, i quali sanno dipingere dei ritratti somiglianti e nello stesso tempo più belli degli originali (1454 *b*, 10). Dove tuttavia si deve osservare che Aristotele consiglia di abbellire i caratteri al poeta tragico in quanto è imitatore di migliori, *βελτιόνων*; dunque non ha in mente una proprietà essenziale di tutta l'arte, e nemmeno di tutta la poesia, la quale egli dice espressamente, nel secondo capitolo della *Poetica*, che può essere imitazione di migliori, o di peggiori, o di uguali a noi. Questa considerazione mi sembra sufficiente a infirmare tutto l'edifizio interpretativo così ingegnoso e seducente del Butcher; il quale non mi sembra aver serbato in questa costruzione quella prudenza ch'egli desidera giustamente in altri commentatori. Alla fine del capitolo infatti egli rigetta i tentativi che furono fatti di dedurre i principî fondamentali dell'estetica aristotelica dall'idea del bello, perchè si reggono solo, egli dice, a furia d'inferenze lontane e sforzate, e di spremere significati filosofici di vasta portata da parole dette incidentalmente e senza pretesa. Più prudente di questi e del Butcher, il Gomperz [3]) si contenta di rilevare la contraddizione di Aristotele, il quale antepone espressamente in molti luoghi, ma sempre incidentalmente e senza giustificazione teorica, la bellezza all'esattezza dell'imitazione; mentre nella teoria non sa dir altro se non che l'arte è imitazione; e nondimeno lo loda di essersi astenuto

1) Butcher, *Aristotle's theory of Poetry and fine Art*, 2ª ed., p. 149 sgg.
2) Vedi particolarmente pp. 349-50; 378-79.
3) *Griechische Denker*, III, 332.

dal cercare una definizione del bello, che sarebbe riuscita difficilmente soddisfacente, e certamente infeconda per soverchia astrattezza.

Non soltanto per un generale scrupolo metodico mi sembra consigliabile di andare adagio e con estrema cautela a immaginare ulteriori determinazioni e sviluppi, soprattutto al pensiero d'un filosofo come Aristotele, che sa essere assai preciso quando lo crede possibile ed opportuno; ma in più d'un luogo avverte espressamente che non ogni materia ammette un medesimo grado di precisione, e in certi casi le definizioni devono reputarsi sufficienti quando non sono nè oscure nè rigide [1]). La parola *μίμησις*, imitazione, non importando identità ma somiglianza fra l'imitazione e l'imitato, ammette qualche larghezza nel modo d'intenderla, così che si possa dire che l'imitazione deve essere superiore al modello, come può dirlo uno del volgo, *ἁπλῶς*, senza cercare oltre d'onde provenga quel meglio. Sarebbe poco adatta la scelta di termini relativi, quali sono il *meglio* (*βέλτιον*), il *più bello* (*κάλλιον*), e *superare* (*ὑπερέχειν*) *il modello*, se Aristotele avesse voluto farci intendere che l'artista deve discernere nel contingente l'universale, che è un assoluto. Dove ha creduto di scorgere nell'arte la rappresentazione d'un universale o d'un ideale, l'ha detto chiaramente con termini propri; mostrando insieme di ritenere che in questi casi l'arte non trovi l'ideale nel contingente, ma sia imitazione diretta dell'universale o dell'ideale: non dico imitazione d'un modello ideale esistente per sè medesimo; ma imitazione eseguita osservando, e in qualche modo attuando nell'opera d'arte, le leggi universali secondo cui le cose avvengono, o quelle ideali secondo cui dovrebbero essere. Così nella definizione lungamente discussa della poesia; così al principio del cap. 25, dove dice che l'imitazione non può essere se non delle cose quali sono o quali si dicono o quali debbono essere. Perciò l'affermazione del Butcher (a p. 150), che fa *βέλτιον* sinonimo di *οἷα εἶναι δεῖ* e *οἵους δεῖ*, non credo che si possa accettare.

II. — LA CATARSI.

Augusto Rostagni, nel suo studio su *Aristotele e l'Aristotelismo* [2]), e più recentemente nella sua introduzione alla *Poetica* d'Aristotele [3]),

---

[1]) *Μεμνῆσθαι δὲ χρὴ καὶ τὴν ἀκρίβειαν μὴ ὁμοίως ἐν ἅπασιν ἐπιζητεῖν, ἀλλ' ἐν ἑκάστοις κατὰ τὴν ὑποκειμένην ὕλην καὶ ἐπὶ τοσοῦτον ἐφ' ὅσον οἰκεῖον τῇ μεθόδῳ. Eth. Nicom.* I, 7. *Δεῖ δὲ νομίζειν ἱκανοὺς τοὺς ὅρους ἐὰν ὦσι περὶ ἑκάστου μήτε ἀσαφεῖς μήτε ἀκριβεῖς. Rhet.* I, 10.

[2]) «Studi di Filologia classica», N. S., vol. II, p. 194.

[3]) Torino, Chiantore, 1927.

propugna una interpretazione del trattato, che egli medesimo riconosce [1]) contradittoria. Il libro sarebbe scritto coll' intento di difendere la poesia dalle accuse di Platone. Per questo, secondo il Rostagni, Aristotele « sostiene che le passioni suscitate dall'arte, in modo particolare dalla Tragedia, o si risolvono in un utile sussidio alla virtù, o, per lo meno, producono piacere innocente: in ogni caso, tutta la parte del senso, del sentimento, della passione, non è — così nella Eloquenza, come nella Poesia, — altro che parola, ossia vacuità, superficialità, ornamentazione; oltre a cui e dentro a cui si trova, in maggiore o minor misura, il nocciolo delle *cose*; la vera sostanza razionale ».

Il caso che un filosofo o piccolo o grande si contraddica non è rarissimo; ma che in uno scritto così breve com' è la *Poetica*, un uomo come Aristotele da una parte riconosca come essenziale e metta nella definizione medesima della tragedia la proprietà di « operare per mezzo della pietà e del terrore la purgazione di cotali affetti », e lungamente si soffermi sulle condizioni perchè l' uno e l'altro di quegli affetti si producano negli spettatori; dall'altra parte consideri come vano ornamento tutta la parte dei sentimenti, non mi pare verisimile.

Il Rostagni giustifica la sua affermazione coll'osservazione verissima che Aristotele pone l'essenza della tragedia nell'azione anzichè nella rappresentazione dei caratteri: ma questo non porta che i caratteri siano un di più, un ornamento; porta solo che nella composizione della tragedia la scelta di essi sia subordinata a quella della parte che devono avere nell'azione (*τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις*: 1450 *a*, 21-22), perchè la qualità delle azioni dipende dai caratteri; anzi le cause delle azioni sono due: il pensiero e il carattere (1449-1450). Perciò il principio e per così dire l'anima della tragedia dice bensì Aristotele che è l'azione, ma subito dopo mette i caratteri: *δεύτερον τὰ ἤθη* (1450 *a*, 39). Invece al pensiero (*διάνοια*), che, per quello che sto per accennare, secondo l'interpretazione del Rostagni nella *Poetica* d'Aristotele dovrebbe avere un'importanza principalissima, Aristotele assegna solamente il terzo luogo, subito dopo i caratteri.

Ma il fondamento principale dell'asserzione del Rostagni è nel principio del terzo libro della *Retorica*, dove Aristotele dice che « nel discorso si dovrebbe cercare solamente il modo di non dare nè pena nè piacere; poichè giustizia vorrebbe che si contendesse solamente con argomenti reali: tutto quello che non appartiene alla dimostrazione è un di più; ma ha un grande potere, per via che gli ascoltatori sono

1) A p. 95 dello studio, LXXI dell'*Introduzione*.

corrotti ». In questo luogo Aristotele considera il fine pratico e non il valore di un discorso come opera d'arte: poche righe prima ha deplorato che al suo tempo le contese politiche si decidessero con gli stessi criterî con cui si assegnavano i premi nei certami poetici; e come in questi i poeti, così in quelle ormai prevalessero gli oratori più abili nel porgere, « a cagione della corruzione degli Stati » (*διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτειῶν*). Qui l'estetica non ha che vedere: a qualunque scuola filosofica si appartenga, si può onestamente concedere che nelle decisioni degli affari si deve badare solamente alla sostanza delle cose, e i successi ottenuti coll'arte piuttosto che colla bontà delle ragioni non giovano nè alla cosa pubblica nè alla giustizia. Quello che dice in seguito Aristotele nello stesso capitolo riguarda unicamente la correttezza del gusto: il linguaggio poetico usato da Gorgia nelle orazioni è fuori di posto, e perciò giustamente è stato abbandonato: questo non vuol dire, nell' intenzione d'Aristotele, che nell'oratoria più recente venisse maggiormente prevalendo la ragione sulle seduzioni, come intende il Rostagni, poichè poco prima ha detto proprio il contrario.

Prima di esaminare l' interpretazione propugnata dal Rostagni della catarsi, credo utile risalire più addietro. I testi principali con cui si può integrare il fuggitivo accenno della *Poetica* sulla catarsi furono prodotti dal Bernays in quella sua fondamentale dissertazione pubblicata in Breslavia nel 1857, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie* [1]). Questi sono: le ultime pagine del libro VIII della *Politica* d'Aristotele; un passo dell'opera di Giamblico, *De mysteriis*, Sect. I, cap. XI; due passi del commento di Proclo alla *Repubblica* di Platone (pp. 42, 49-51, ed. Kroll). Raffrontando questi passi con alcuni luoghi platonici, il Bernays ne ricava la convinzione che per *catarsi* si deve intendere un processo terapeutico per cui si libera l'anima da certi affetti morbosi mediante una moderata eccitazione degli affetti medesimi. Per quello che riguarda i rapporti fra l'operetta aristotelica e le famose pagine sull'arte nella *Repubblica* di Platone, il Bernays riconosce che non vi sono tracce manifeste d'intenzione polemica nella parte della *Poetica* rimastaci; ma scorge nel passo di Proclo una prova sicura che la polemica esisteva nelle pagine, andate perdute, dove Aristotele sviluppava la dottrina della catarsi. È notevole che, mentre si serve di Proclo per stabilire questo punto, lo trascura interamente nel definire il contenuto di quella polemica. Proclo infatti dice che Aristotele e gli altri che scrissero

[1]) Ripubblicata nel 1880 in Berlino, presso Hertz.

intorno alla poesia contro Platone, rimproveravano molto a questo di aver voluto bandire la commedia e la tragedia, mentre per mezzo di queste è possibile soddisfare moderatamente le passioni, e, levatone il torbido, cambiarle in strumenti efficaci per l'educazione [1]). Invece il Bernays esclude che Aristotele attribuisse alla catarsi un'efficacia duratura e un fine etico [2]).

Egli poi ritiene che il piacere che accompagna la catarsi non sia effetto della catarsi medesima, ossia del ritornare gli affetti in quiete, ma del processo per ottenerla, commovendo l'animo e mettendolo in una specie di estasi (p. 68 sgg.). Quel distendimento degli affetti, egli dice esaminando un passo della *Politica* (1342*a*, 12), è così lontano dall'essere un piacere per se stesso, che Aristotele sente il bisogno di avvertirlo espressamente, aggiungendo *μεθ' ἡδονῆς*. Questo non toglie che in questo luogo Aristotele riferisca il piacere proprio al fatto di alleggerirsi della passione, come si vedrà più oltre.

La descrizione che fa il Bernays del processo della catarsi è assai complessa, e con pochissima base nei testi aristotelici: non solo construisce aggiungendo di suo troppo più di quel che la prudenza consiglia, ma anche, se non sbaglio, sposta alquanto i sensi del testo per potervi appoggiare la sua tesi. Per esempio spiega (a p. 73) il precetto aristotelico di astenersi dal cercare di fare impressione colla vista [3]), con la necessità di evitare che la paura sia così forte negli spettatori da non lasciar posto alla compassione: mentre Aristotele mira veramente alla purezza dei mezzi artistici; e non sconsiglia solo gli effetti paurosi, ma anche quelli pietosi ottenuti colla vista. Credo che i critici posteriori abbiano avuto ragione di lasciar cadere questa parte, e di ritenere come risultato acquisito solamente il concetto che la catarsi sia un processo terapeutico delle passioni [4]).

Il Finsler [5]) crede che dalle testimonianze di scrittori posteriori si possa trarre molto poco profitto per ricostruire quello che manca del

---

1) *τὸ τὴν τραγῳδίαν ἐκβάλλεσθαι καὶ κωμῳδίαν ἀτόπως, εἴπερ διὰ τούτων δυνατὸν ἐμμέτρως ἀποπιμπλάναι τὰ πάθη, καὶ ἀποπλήσαντας ἐνεργὰ πρὸς τὴν παιδείαν ἔχειν τὸ πεπονηκὸς αὐτῶν θεραπεύσαντας.*

2) p. 67: «eben ihrer palliativen Zeitweiligkeit wegen»; p. 14: «nichts mit Moral zu schaffen haben kann»; cfr. p. 60: «Nimmermehr wäre ein solches Urtheil zu erklären, wenn Aristoteles in Katharsis eine moralische Verbesserung.... verlangt hätte».

3) «Darf die Furcht nie direct und nie durch ein Ding erregt werden u. s. w.». Allude certamente al principio del c. 14.

4) Cfr. FESTA, *Sulle più recenti interpretazioni della teoria aristotelica della catarsi*, Firenze, 1901, p. 18. L'obiezione del Festa, a pp. 37-38, che un'efficacia di questo genere lo spettacolo tragico possa avere solo raramente in casi di estrema affizione, mi sembra priva di valore di fronte a quello che dice ARISTOTELE nella *Politica*, VIII, 1342 *a*, 5-15.

5) FINSLER, *Platon und die Aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900.

pensiero di Aristotele nella *Poetica* [1]). Tuttavia la sua interpretazione della catarsi è molto più vicina a quello che dice Proclo che non sia quella del Bernays. Egli crede che i concetti essenziali della *Poetica* derivino tutti dalle opere di Platone, ed anche quasi tutti gli elementi di cui Aristotele compose la teoria della catarsi. Nondimeno questa sarebbe una risposta alla condanna platonica della tragedia. La catarsi, col ricondurre le passioni della pietà e del terrore alla giusta misura, ristabilisce nell'anima l'equilibrio e la virtù, la quale è necessaria per il conseguimento della felicità, e per poter essere utili membri dello Stato (p. 121). Contro questa interpretazione io credo giusta l'osservazione ricordata del Bernays, che l'effetto della catarsi non può essere che passeggero: non si vede come Aristotele potesse attribuire allo spettacolo teatrale l'efficacia di ricondurre nell'anima un equilibrio duraturo, quale si richiede al possesso della virtù, la quale è disposizione dell'animo e non passione, ἕξις e non πάθος [2]). Infatti nella *Politica* distingue ripetutamente le melodie e i ritmi etici da quelli catartici: quelli soli i giovani devono imparare (1340 *b*, 10-15; 1342 *a*, 2-3), eseguendoli essi medesimi; perchè fa molta differenza, quanto all'impronta che se ne riceve, il prendere o non prender parte all'esecuzione (1340 *b*, 20-23). Le melodie « pratiche » ed entusiastiche devono essere ascoltate, ma lasciate eseguire da altri (1342 *a*, 3-4); e similmente il flauto, perchè è strumento non etico, ma piuttosto orgiastico, si deve adoperare solo in quelle occasioni in cui lo spettacolo serve alla catarsi piuttosto che all'insegnamento (1341 *a*, 21-24). Osservo che anche la tragedia è certamente spettacolo da vedersi eseguito da altri; catartico e non etico. Mi sembra chiaro che Aristotele la pensava non troppo diversamente da Platone quanto all'effetto poco sano che possono avere per l'educazione morale le forme più violente dell'arte; ma credeva evitato il pericolo col restringerne l'uso al solo spettacolo, che fa un'impressione meno profonda e meno duratura, e per questo non serve all'educazione, ma al sollievo e al diletto.

Il Finsler [3]) crede che il φιλάνθρωπον che Aristotele ritiene necessario nella tragedia sia il sentimento della giustizia, e che anche il luogo dove ne parla contenga una risposta all'accusa rivolta ai poeti da Adimanto presso Platone nel II della *Repubblica* (363 *a*), di disanimare dalla virtù esagerando l'infelicità della sorte che le è destinata sulla terra. Si sa che per conservare il φιλάνθρωπον Aristotele sconsiglia di

1) Op. cit. p. 97.
2) Cfr. *Eth. Nicomach.*, B. 4 in fine.
3) Op. cit., p. 123 sgg.

fare nella tragedia che il malvagio passi dall' infelicità alla felicità. Se questo è per rispondere a Adimanto, la risposta non si può dire molto soddisfacente; perchè Adimanto dice che l'errore e la colpa comune è di guardare solamente ai beni mondani, senza accorgersi che l' ingiustizia è per sè stessa il maggiore dei mali che possano annidarsi nell'anima, e la giustizia il maggiore dei beni. Il medesimo concetto è ripetuto dal Forestiero ateniese nel luogo delle *Leggi* (II, 660 *e*) citato dal Rostagni, con lo stesso intendimento del Finsler, nel suo commento a questo luogo della *Poetica*. Dice il Forestiero ateniese, che si devono obbligare i poeti a insegnare che l' uomo buono, essendo saggio e giusto, è anche felice e beato, o ch'egli sia grande e forte o che sia piccolo e debole, o che sia ricco o che sia povero; ma l' uomo ingiusto, anche se sia più ricco di Cinira e di Mida, è sempre infelice e la vita gli è di peso. Che rispondenza c' è fra questi concetti platonici, e il precetto che non si rappresenti il malvagio favorito dalla sorte?

Il Finsler (a p. 125) conforta la sua interpretazione della parola *φιλάνθρωπον* con un luogo dell'oratore Licurgo, dove questi lamenta che chi porta un'accusa contro uno nell' interesse di tutti non sia considerato come patriotta (*φιλόπολις*) ma come un attaccabrighe: cosa che non corrisponde nè alla giustizia nè all' interesse dello Stato. «Poichè — dice il Finsler — secondo Aristotele la tragedia deve giovare allo Stato, così possiamo stabilire che la parola *φιλάνθρωπος* abbia per lui lo stesso significato che *φιλόπολις* presso Licurgo». L' illazione è molto forzata. Comunque, — ammettendo che *φιλόπολις* in quel luogo di Licurgo equivalga a *δίκαιος*, — si vede bene la ragione per la quale scelse quella parola. Ma nel luogo della *Poetica*, se Aristotele voleva porre in rilievo, contro le accuse di Adimanto, il carattere morale della tragedia, perchè non adoperò il vocabolo proprio *δίκαιον*? Inoltre in un altro luogo (1453 *a*, 30-35) Aristotele biasima che si conceda troppo al gusto del pubblico facendo che la tragedia finisca bene per i migliori e male per i peggiori: or non sarebbe questo il modo più perfetto di evitare il rimprovero di Platone, se questo dovesse essere inteso nel modo che suggerisce il Finsler? Ma i concetti di Aristotele intorno alla felicità nel primo dell' Etica Nicomachea, abbastanza prossimi a quelli di Platone, non permettono di pensare che egli fraintendesse talmente il maestro, da credere che il modo come opera nella vita l'arbitrio della sorte, o come viene rappresentato sulla scena, abbia qualche rapporto diretto con la morale; e che per conferire alla tragedia quell'alta virtù educativa desiderata da Platone, basti evitare di dare a quello un carattere d' ingiustizia troppo aperta.

Il Rostagni mantiene il concetto che la catarsi sia un processo per moderare gli affetti del terrore e della compassione, procurando loro uno sfogo; ma definisce con maggior precisione l' importanza di questa cura per l'educazione morale. Ricordando come Aristotele non era così severo com'era Platone verso le passioni, ed anzi, contenute entro i limiti giusti, riteneva che fossero «armi della virtù», il Rostagni osserva che in particolare il terrore e la pietà «formano la naturale e necessaria base di una fra le migliori doti dell' uomo: il sentimento di giustizia e d' umanità, la *filantropia*» [1]). È vero che Aristotele ammette, pur biasimandolo, la possibilità d' un intreccio che abbia il *φιλάνθρωπον* anche senza la pietà e il terrore; ma «allora — dice il Rostagni — non è il *φιλάνθρωπον* della Tragedia; la Tragedia deve avere il *φιλάνθρωπον in aggiunta*, cioè insieme e in accordo coi sentimenti tragici della pietà e del terrore, inquantochè esso è la catarsi o l'esito morale di questi sentimenti: quasi il clima morale in cui questi sentimenti debbono determinarsi» (*Poetica*, p. 47, in nota). Se è «l'esito morale di quei sentimenti», non è «il clima morale in cui debbono determinarsi». In realtà Aristotele mette il *φιλάνθρωπον* accanto all'*ἔλεος* e al *φόβος* senza accennare ad alcun rapporto di effetto o di condizione fra quello e questi. Non credo che la ragione dell' introdurlo così di sorpresa sia quella che dice il Rostagni, che «esso rientra nel concetto generale della catarsi»: ma gli sembrava cosa troppo evidente che la mancanza di quella qualità dovesse guastare il piacere dello spettacolo teatrale qualunque fosse; e che non ci fosse bisogno di metterlo espressamente nella definizione e nei principî fondamentali della teoria. Poichè, dice Aristotele nell' *Etica Nicomachea* (*B*, 7, 13), *φίλος* è colui che si mostra compiacente come il dovere comporta (*ὁ μὲν ὡς δεῖ ἡδὺς ὤν, φίλος*): dunque avrà il *φιλάνθρωπον* quell' intreccio drammatico che non contrasti colle tendenze legittime dell' umana natura: una delle quali, fra le più legittime, è quella di volere attuata, o almeno non troppo violentemente contrastata, la giustizia. In altre parole Aristotele non vuole un intreccio tragico nel quale il malvagio passi dall' infelicità alla felicità, non perchè è contrario alla giustizia, ma perchè è troppo contrario al desiderio degli spettatori, e all'odio che inspira il malvagio, oltrechè mette nell'animo un sentimento troppo amaro della vita, e invita al mal fare.

Gl' integramenti proposti dal Finsler e dal Rostagni alla teoria della catarsi hanno sopra gli altri molti il notevole merito di attenersi

1) *Aristotele e l'Aristotelismo*, p. 18; *Poetica*, p. XLIX.

più strettamente ai testi aristotelici. Ho detto le ragioni per cui non mi persuadono; e il solo risultato certo mi sembra essere tuttora la dimostrazione fatta dal Bernays del significato terapeutico della parola « catarsi ».

Così il Finsler come il Rostagni, per confortare la loro tesi che la *Poetica* sia scritta collo scopo di difendere la poesia dalle accuse di Platone, hanno cura di rilevare le concordanze in tutti gli altri punti fra la *Poetica* e i concetti intorno all'arte sparsi nelle opere di Platone. Che in molte cose i concetti di quei due sommi concordino non mi par dubbio, e mi sembra fondato nella natura delle cose. In parte, come dottamente osserva il Rostagni, quei concetti appartenevano alla coscienza comune; in parte al comune patrimonio filosofico del tempo; in parte erano dell'eredità lasciata dal maestro al discepolo. Tuttavia alcuni di quei raffronti non mi sembrano esatti.

Il Rostagni, a p. 37 del suo studio (LVII dell'ediz. della *Poetica*), ritrova in un passo delle *Leggi* (II, 667-68) il concetto aristotelico, che il piacere dell'arte è quello che nasce dallo scoprire la somiglianza fra l'imitazione e l'imitato. Veramente in quel luogo Platone distingue il piacere che procurano le arti imitative dalla perfezione di esse, la quale consiste nell'esattezza dell'imitazione; d'onde provenga quel piacere non dice: anzi, dicendo che per giudicare un'opera d'arte non bisogna guardare se piace, ma se imita bene [1]), sembra ammettere la possibilità che la bontà dell'imitazione e il piacere non vadano insieme. Il Rostagni dice che altrove secondo Platone il piacere dell'arte nasce dal gusto che naturalmente proviamo ad imitare tutto e tutti; e cita il passo della *Repubblica*, IV, 475 *d*, dove d'imitazione non si parla. A p. 40 (LXI della *Poetica*) dice che Platone nel II delle *Leggi* (pp. 667-68) fa il seguente ragionamento: « L'opera d'arte è imitazione, e, come tale, non può giudicarsi dall'impressione gradevole o sgradevole che produce, bensì dal rapporto di eguaglianza o di somiglianza fra essa e l'oggetto imitato. Se poi l'opera d'arte, così giudicata ed approvata, procura — come è naturale — piacere, questo piacere non è da rifuggire, perchè è innocente. E può chiamarsi anche *divertimento* (*παιδιά*): come quello a cui non segue nessun danno nè utile veramente considerevole ». Il testo di Platone è tutt'altro: di *παιδιά* nel luogo indicato dal Rostagni non è parola, ma bensì un po' più in alto (667 *d-e*),

---

1) *Καὶ τούτοις δὴ τοῖς τὴν καλλίστην ᾠδήν τε ζητοῦσι καὶ μοῦσαν ζητητέον, ὡς ἔοικε, οὐχ ἥτις ἡδεῖα, ἀλλ' ἥτις ὀρθή* (668 *b*).

dove dice che va giudicato alla stregua del piacere che procura solamente ciò che non si propone nè l'utile nè la verità nè la somiglianza e neppure il danno, ma solamente il piacere, che nelle altre nostre operazioni è accessorio; e aggiunge poi che una tale attività, quando non produce nè utile nè danno apprezzabile, si chiama giuoco. Di qui si desume che secondo Platone l'arte, poichè si propone la somiglianza (è imitatrice) *non* è giuoco (*παιδιά*). E poco dopo chiama seria, *σπουδαία* (che è il contrario di giuoco), quella musica che possiede la somiglianza imitando il bello.

Presso il Finsler non mi persuade l'osservazione [1]) che già nel *Fedro* di Platone il terrore e la pietà siano indicati come le passioni caratteristiche della tragedia. Dice Socrate: « Che cosa penseresti di uno che andasse a dire a Sofocle o a Euripide ch'egli sa fare dei discorsi ben lunghi su un tema ben magro, e di quelli brevissimi su un tema vastissimo, e che sa fare discorsi lamentosi e discorsi terribili e minacciosi a piacimento, e credesse che basti insegnar queste cose per comunicare l'arte di comporre tragedie? ». In questo luogo non c'è nessuna intenzione di precisione teorica: i discorsi lamentosi, e quelli minacciosi e terribili valgono come esempi trascelti fra gli altri come quelli che fanno più impressione e sono più caratteristici del genere tragico. Inoltre quei supposti discorsi sono chiamati lamentosi, o minacciosi e terribili, per l'effetto a cui mirano nell'animo *di un interlocutore* supposto; invece il terrore e la pietà della definizione aristotelica sono quelli che nascono *nello spettatore dal complesso della favola.* Di questo riparlerò più oltre.

Il Finsler, il Rostagni e molti altri ritengono per certo che la *Poetica* sia scritta per combattere Platone: motivi del fare questa polemica in sordina, senza nominare mai, nonchè l'autore, neppure le opinioni combattute, non ne propongono. I preziosi indizi raccolti dal Jäger collocano la composizione di quest'opera d'Aristotele al principio dell'ultimo periodo della sua operosità, intorno al tempo del suo ritorno in Atene; quando, avendo già definito le linee fondamentali della sua filosofia, e le ragioni che lo separavano dal suo Maestro, aveva cessato di occuparsi della critica del pensiero platonico, e si rivolgeva interamente alle ricerche storiche e scientifiche [2]). Esiste

---

[1]) Op. cit., pp. 81-82.

[2]) JAEGER, *Aristoteles*, Berlin, 1923, p. 347 sgg. Il ROSTAGNI accoglie la cronologia del JAEGER, ma ritiene (p. XXIX) che la *Poetica* « come in generale tutte le opere teoretiche dell'ultimo periodo, non sorse da altro se non dalla precisa metodica revisione che Aristotele andava operando delle dottrine di Platone ». Non dice le ragioni per cui dissente dal JAEGER.

tuttavia, come ho già accennato, un'antica testimonianza che nella *Poetica*, o in qualche altro scritto d'Aristotele, questa polemica ci fosse. Questo sembra esser detto da Proclo nel noto passo del commento alla *Repubblica* di Platone (p. 49 ed. Kroll). Tuttavia si osservi che non parla solamente di Aristotele, ma generalmente dei difensori della tragedia e della commedia [1]). È certo che questi più o meno felice-

---

1) Il ROSTAGNI, nel suo studio su *Aristotele e Aristotelismo*, p. 24, e nuovamente nell'articolo *Il Dialogo aristotelico περὶ ποιητῶν* (« Riv. di Filol. class. », N. S., anno IV, fasc. 4°, p. 456 sgg.), riassume la pagina di PROCLO come se questi adottasse l'opinione di costoro; mentre è vero il contrario: la ricorda per combatterla; e l'ultimo dei passi ch'egli traduce è contro quegli autori, non in favore. Infatti, dopo le parole *οὕτωσί πως ἡμεῖς ἑπομένως τοῖς ἔμπροσθεν διαλύσομεν* (dove, come appare dal contesto, *τοῖς ἔμπροσθεν* è neutro, e va interpretato, come tradusse il BERNAYS, « conformemente a quello che precede », cioè, a quello che si è detto della poesia in generale), nel testo di PROCLO si legge che l'imitazione di caratteri d'ogni specie, per la sua stessa varietà, e per tutte quelle diverse impronte che lascia negli animi, è pericolosa agli ascoltatori, e contrarissima all'educare i giovani alla virtù, la quale è semplice di sua natura, e la cosa più simile a Dio, che è uno. Perciò dovremo stare in guardia che la tragedia e la commedia, imitatrici di caratteri d'ogni specie, e piacevoli come sono ad ascoltarsi, invece di purgare gli animi non generino in essi una disposizione cattiva e difficilmente cancellabile, distruggendone l'uno e il semplice, e formandoli in modo tutto contrario, con la seduzione delle molteplici imitazioni. Poichè queste poesie singolarmente si rivolgono a quella parte dell'anima che più soggiace alle passioni, l'una eccitando l'amor del piacere, e facendo ridere smodatamente, l'altra alimentando l'umor melanconico, e invitando ai fiacchi lamenti, l'una e l'altra alimentando la nostra disposizione patetica, tanto più quanto meglio ciascuna fa l'ufficio che le è proprio. Da questo che precede, e dalle parole che vengono dopo al passo tradotto dal ROSTAGNI, si conferma chiaramente che le parole: *ἐκείνας δὲ ἄρα τὰς ποιήσεις πρὸς τῇ ποικιλίᾳ καὶ τὸ ἄμετρον ἐχούσας ἐν ταῖς τῶν παθῶν τούτων προκλήσεσι πολλοῦ δεῖν εἰς ἀφοσίωσιν εἶναι χρησίμους*, si devono tradurre: « quelle poesie dunque [ossia la tragedia e la commedia], avendo oltre la varietà anche l'immoderatezza nel muovere queste passioni, sono ben lungi dal servire a purificazione »; non già, come traduce il ROSTAGNI: « poichè quelle poesie che nell'evocazione di tali passioni oltre la varietà hanno immoderatezza ecc. ».

Il testo di PROCLO è adoperato largamente dal ROSTAGNI per ricostruire il dialogo *Περὶ ποιητῶν*; al quale solamente, e non alla *Poetica* esso si riferirebbe, secondo una nuova interpretazione che il ROSTAGNI propone del passo: *τοῦτο δ' οὖν πολλὴν καὶ τῷ Ἀριστοτέλει παρασχὸν αἰτιάσεως ἀφορμὴν καὶ τοῖς ὑπὲρ τῶν ποιήσεων τούτων ἀγωνισταῖς τῶν πρὸς Πλάτωνα λόγων*. Le parole *τῷ Ἀριστοτέλει καὶ τοῖς ὑπὲρ τῶν ποιήσεων τούτων ἀγωνισταῖς τῶν πρὸς Πλάτωνα λόγων* secondo il ROSTAGNI si devono tradurre *ad Aristotele ed ai personaggi del suo dialogo (Περὶ ποιητῶν) contro Platone*, e non, come si sono interpretate finora, *ad Aristotele e a quelli dei discorsi contro Platone che difendono queste poesie*. Egli osserva che « *ἀγωνισταί* si dicono in senso proprio gli attori, coloro che *assumono una parte* in una rappresentazione o in un discorso, e *ἀγωνισταί* di *quei determinati* discorsi in difesa di *quei* generi poetici (*τῶν πρὸς Πλάτωνα λόγων κτλ.*) non possono essere se non gli attori o i rappresentanti dei discorsi stessi d'Aristotele: cioè i personaggi del *dialogo* (detto in senso proprio *λόγοι* = *sermones*), quei personaggi a cui Aristotele aveva affidato la parte di contendere contro Platone ».

Osservo che, perchè si potesse indicare antonomasticamente il dialogo *Περὶ ποιητῶν* colle parole *οἱ πρὸς Πλάτωνα λόγοι*, occorrerebbe che non contenessero altro che la polemica contro Platone; il che non sembra certamente risultare dai frammenti conservati, e non sembra essere creduto nemmeno dal ROSTAGNI. Poi, anche ammessa questa ipotesi, l'espressione sarebbe poco chiara, perchè discorsi polemici contro Platone ve ne sono parecchi altri, anche nelle opere d'Aristotele. In secondo luogo, come si può vedere nei vocabolari, la parola *ἀγωνιστής* significa *avvocato* non meno propriamente che *attore*. Se qui *ἀγωνισταί* fosse detto nel senso di *attori*, sarebbe molto impropriamente detto, perchè gli argomenti in difesa della poesia potevano essere attribuiti solo ai personaggi medesimi del dialogo (*τοῦ διαλόγου πρόσωπα*),

mente, e con minore o maggior libertà, attingevano i loro argomenti da Aristotele; Proclo, il quale cita evidentemente a memoria, non fa nessuna distinzione fra quello e questi: quanta e quale parte dei concetti ch'egli riassume risale veramente ad Aristotele? Non può aver fatto confusione, attribuendo ad Aristotele i corollari e le applicazioni pedagogiche della sua dottrina che aveva letto nei posteriori? E fatto erroneamente Aristotele medesimo partecipe d'una polemica, dove si era soliti invocare la sua autorità e le sue dottrine? Il linguaggio impreciso ch'egli adopera non mostra certamente che attingesse direttamente da Aristotele: egli parla di *ἐμπιμπλάναι*, e di *ἐμμέτρως ἀποπιμπλάναι τὰ πάθη*, con manifesta reminiscenza del passo della *Repubblica* (X, 606) dove Platone parla di quella parte dell'anima che ha fame di piangere e di lamentarsi e di saziarsi (*ἀποπλησθῆναι*). Ma come sta l'avverbio *moderatamente* (*ἐμμέτρως*) accanto al verbo *saziare* (*ἀποπιμπλάναι*)? Come si può dire propriamente che le passioni del terrore e della pietà siano *saziate* da quello spettacolo che

---

non agli attori che ne potessero assumere le parti in una rappresentazione scenica, alla quale del resto il dialogo non era destinato. Poi, se *ἀγωνιστής* significa *attore*, come si può congiungere col complemento *ὑπὲρ τῶν ποιήσεων τούτων*? Il ROSTAGNI, nel suo commento, sposta questo complemento, dicendo «*ἀγωνισταί* di quei determinati discorsi in difesa di quei generi poetici»; nel testo greco si riferisce proprio ad *ἀγωνισταῖς*, e non a *λόγων*.

Uno dei passi più importanti per la ricostruzione del dialogo che fa il ROSTAGNI, è il fr. 72 (ed. ROSE), *οὐκοῦν οὐδὲ ἐμμέτρους τοὺς καλουμένους Σώφρωνος μίμους μὴ φῶμεν εἶναι λόγους καὶ μιμήσεις, ἢ τοὺς Ἀλεξαμένοῦ τοῦ Τηίου τοὺς πρώτους γραφέντας τῶν Σωκρατικῶν διαλόγων;* Il ROSTAGNI (a pp. 442-44) ci vuol scoprire una intenzione polemica contro Platone, confrontando il frammento col passo nel primo capitolo della *Poetica*, dove sono ricordati fra i generi poetici i mimi di Sofrone e Senarco e i dialoghi socratici; e connettendo quello colle parole che lo precedono in ATENEO, dove Platone è designato come «colui che nella *Repubblica* cacciò via Omero e la poesia mimetica, e poi compose mimeticamente egli stesso i suoi dialoghi» (pp. 446-48, 453-54). Riguardo al passo della *Poetica*, il ROSTAGNI osserva che il trattar Platone da poeta ha «qualcosa di polemico e di leggermente ironico verso il Maestro», e che «l'allusione appare tanto più saporita in quanto i dialoghi di Platone sono messi in particolare contatto coi mimi dei siracusani Sofrone e Senarco: cioè col genere ch'era fra tutti il più mimetico e il meno curante d'elevatezza filosofica». Ma Aristotele in quel luogo della *Poetica*, lungi dal metterli insieme, dice che non si può dare un nome comune a quei mimi e a questi dialoghi (*οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινόν*), così come più sotto osserva che non c'è nulla di comune fra Omero e Empedocle, altro che il metro. Quanto all'ironia d'Ateneo, di cui il ROSTAGNI vuole addossare la paternità ad Aristotele, come si può dire che non abbia nessuna ragione di essere in quel contesto, che ci conserva compiacentemente un abbondante florilegio (dieci facciate nell'edizione KAIBEL) delle malignità immaginate dai letterati per denigrare Platone? Quelle pagine non chiariscono forse nel modo più completo che si possa desiderare l'accenno di PROCLO ai *πρὸς Πλάτωνα λόγοι*? Di alcuni ci conservano anche i titoli e i nomi degli autori: un ANTISTENE, autore di un *Σάθων* (non traduco il termine, che parve sconcio anche ad ATENEO), un EGESANDRO autore di *Ὑπομνήματα*, un TEOPOMPO di Chio, autore di uno scritto *κατὰ τῆς Πλάτωνος διατριβῆς*. Il tono irriverente e leggero di quel passo dimostra assai chiaramente che esso appartiene proprio ad Ateneo, o a qualche altro scioperato retore o grammatico, e non al grave discepolo di Platone. Se ben mi appongo, mancano gl'indizi che il Dialogo contenesse, come vuole il ROSTAGNI, la difesa della poesia dalle accuse platoniche.

le suscita? C' è evidentemente in questi passi di Proclo una infelice contaminazione di elementi platonici ed aristotelici, la quale ci rende assai perplessi nel servircene. Il *Tractatus coislinianus* più volte menzionato dal Rostagni è un esempio notevole del modo arbitrario in cui i grammatici tardi alteravano e rimaneggiavano le dottrine ricevute [1]). L' impronta aristotelica, sebbene Aristotele non sia nominato, si vede molto meglio nel passo di Giamblico (*De Mysteriis*, 1° Sect., cap. XI), che qui trascrivo per comodità del lettore: *αἱ δυνάμεις τῶν ἀνθρωπίνων παθημάτων τῶν ἐν ἡμῖν πάντη μὲν εἰργόμεναι καθίστανται σφοδρότεραι. εἰς ἐνέργειαν δὲ βραχεῖαν καὶ ἄχρι τοῦ συμμέτρου προαγόμεναι, χαίρουσι μετρίως καὶ ἀποπληροῦνται καὶ ἐντεῦθεν ἀποκαθαιρόμεναι πειθοῖ καὶ οὐ πρὸς βίαν ἀναπαύονται. διὰ τοῦτο ἔν τε κωμῳδίᾳ καὶ τραγῳδίᾳ ἀλλότρια πάθη θεωροῦντες ἵσταμεν τὰ οἰκεῖα πάθη καὶ μετριώτερα ἀπεργαζόμεθα, καὶ ἀποκαθαίρομεν.* Qui la giustezza dei concetti, la finezza dell'analisi, la limpidezza del dettato, la scelta, come osservava il Bernays, e, aggiungo, il diritto uso dei termini *δύναμις* ed *ἐνέργεια* [2]), rivelano chiaramente la derivazione molto prossima da Aristotele, e permettono di adoperare con sufficiente fiducia questo testo per integrare la teoria della catarsi. Si osservi che questo passo non parla dell' utilità pedagogica della catarsi, come non ne parla quello che ci rimane della *Poetica*: « Le potenze affettive degli uomini, quando si cerca di reprimerle del tutto, si levano più violente. Invece, se si recano all'atto per breve tempo, e in misura conveniente, moderatamente godono, e si saziano, e quindi, purgate colla persuasione e non colla violenza, si quetano. Per questo nella commedia e nella tragedia contemplando le passioni degli altri fermiamo le nostre, e le moderiamo, e ce ne liberiamo ». Salva la minore nitidezza dell'espressione, a questa descrizione del processo catartico corrisponde in ogni punto il primo dei passi che si citano di Proclo (*in Plat. Remp.*, I, p. 42 Kroll): « la commedia e la tragedia conferiscono alla purgazione delle passioni, le quali non è possibile del tutto scacciare, e saziarle non è prudente, e hanno bisogno di qualche opportuno eccitamento, il quale, quando è soddisfatto con l'assistere a quegli spettacoli, fa sì che nel seguito cessino di turbarci ». Tanto nel passo di Giamblico come in questo di Proclo l'effetto finale della catarsi è la liberazione almeno momen-

---

1) Vedi particolarmente nel § 2 la definizione della commedia goffamente imitata da quella aristotelica della tragedia; e le giuste osservazioni del BERNAYS, *Ergänzung zu Aristoteles' Poetik*, nelle citate « Zwei Abhandlungen », p. 146.

2) Cfr. *Ethica Nicomach.*, B. 4: *λέγω δὲ πάθη μὲν ἐπιθυμίαν, ὀργήν..., δυνάμεις δὲ καθ' ἃς παθητικοὶ τούτων λεγόμεθα.*

tanea dalle passioni (*καθαιρόμεναι ἀναπαύονται, ἀνενοχλήτους ἡμᾶς ἀπ' αὐτῶν ποιεῖν*), e non il temperamento di esse come si richiede per l'interpretazione pedagogica del Finsler e del Rostagni.

III. — IL PIACERE DELLA TRAGEDIA.

Sgombrato il terreno dal preconcetto della polemica platonica, e fermato il punto che, come bene osserva il Rostagni (*Poetica*, p. XXXI), Aristotele « studiava la poesia in se stessa », indipendentemente da altri fini pratici e morali, si può presumere che alla mente di Aristotele dovette affacciarsi quel quesito intorno a cui tanti si affaticarono nel seguito, come nasca il diletto del tragico. Già esso è implicito negli accenni di Platone al dolore piacevole; e già Aristotele aveva tentato, nel principio della *Poetica*, la soluzione di una difficoltà simile, dove spiega come il brutto piaccia nell'imitazione (144 8*b*, 10-12). Sembra opporsi alla supposizione che la dottrina della catarsi fosse pensata per rispondere a quel quesito, il vederla applicata ugualmente alla tragedia e alla commedia presso Giamblico e presso Proclo. Ma sono derivazioni lontane di secoli dalla fonte; e l'esempio di Platone che accomunava i due generi nella trattazione e nelle accuse, insieme col desiderio di valersi della dottrina aristotelica per rispondere a tali accuse, era un incentivo molto forte ai posteriori ad estendere molto presto la dottrina. Poichè, se anche si esagerò nel seguito, ed esagerano i moderni nel volerci scoprire dei significati morali e pedagogici, tuttavia è certo che qui come nel libro VIII della *Politica*, Aristotele non si mostra affatto ostile ai piaceri dell'arte, e che il piacere della tragedia, secondo la teoria della catarsi, non è un dono pericoloso alla parte inferiore dell'anima, ma un sollievo innocente ed utile dalle cure e dai tormenti dell'immaginazione: « *ἀβλαβὴς χαρά* ».

Nell'VIII della *Politica* (1342 *a*, 7) solamente i due affetti tragici *ἔλεος* e *φόβος* sono indicati accanto all'entusiasmo come suscettibili della cura catartica; il flauto (*αὐλός*) è detto strumento orgiastico e patetico (1341 *a*, 22; 1342 *b*, 3) e per questo adatto a quelle occasioni in cui lo spettacolo serve piuttosto alla catarsi che all'insegnamento (1341 *a*, 23); la descrizione degli effetti catartici, che addirittura si vedono sensibilmente prodotti in certi temperamenti dalle melodie orgiastiche, si adatta solo alle agitazioni violente; e la conclusione del passo è che « necessariamente devono provare i medesimi effetti i compassionevoli, i paventosi, e i molto appassionati (*καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς*) »; anche leggendo

attentamente le spiegazioni di Giamblico e di Proclo, si vede che quegli affetti che non vogliono essere repressi violentemente ma assecondati moderatamente, per farli poi cessare, non possono essere i placidi affetti della commedia, ma quelli violenti della tragedia. Per queste ragioni non credo possibile che Aristotele parlasse di catarsi anche a proposito della commedia. Il fatto che i posteriori si servirono della dottrina della catarsi per difendere dalle accuse platoniche tanto la tragedia che la commedia, mi sembra provare soltanto che presso Aristotele non avevano trovato nessun argomento esplicito per questa difesa; la quale invece è interamente opera loro.

Si è discusso se potesse ritenersi la parola *κάθαρσις* sinonimo di *ἡδονή*, perchè Aristotele mentre nella definizione della tragedia mette la catarsi per suo fine, e non nomina il piacere, più oltre nel c. 14 mette il piacere e non nomina la catarsi (1453 *b*, 12-13). Io non credo che i due termini possano equivalersi, ma il raffronto di questi due passi, insieme col luogo già ricordato della *Politica*, dove dice che per la catarsi gli animi si alleggeriscono delle passioni *con piacere*, mi sembrano grandi conferme che Aristotele colla teoria della catarsi mirava a spiegare il piacere del tragico. I concetti di arte e di piacere nel suo spirito erano strettamente connessi, com'erano del resto e sono nella coscienza comune: per quel tempo basterebbe a provarlo, se fosse necessario, la necessità sentita da Platone di dimostrare che l'arte non si deve giudicare dal piacere (*Leggi*, II, 667-668); per Aristotele questo si vede nel c. 4 della *Poetica*, dove parla dell'origine dell'arte, e qua e là in tutto il trattato, e nell' VIII libro della *Politica*. Il paradosso del piacere procurato nella tragedia per mezzo degli affetti dolorosi stimolava da tempo la curiosità dei filosofi; Platone lo aveva risolto nel decimo della *Repubblica* nel modo che ognuno sa. Nella pregnante brevità della definizione della tragedia, Aristotele non dovette sentire il bisogno di avvertire il lettore dove stava la soluzione del paradosso: ciascuno che fosse mediocremente versato in questi studi doveva aspettarla, e doveva anche scorgerla assai facilmente dove vedeva menzionati gli affetti caratteristici della tragedia, e il fine ulteriore della catarsi a cui servono. Del resto non bisogna dimenticare, che l'esposizione scritta era destinata ad essere integrata dall' insegnamento orale. Dall'altra parte, dopo aver definito da che cosa nasce quel piacere, Aristotele poteva facilmente nel c. 14 parlare del piacere che nasce dalla pietà e dal terrore, sottintendendo « per via della catarsi ».

Se accettiamo per genuina la spiegazione della catarsi riferita da Giamblico, in questa non è difficile rintracciare il punto dove il pensiero

di Aristotele si connette, e dove si diparte dal pensiero platonico. Le circonlocuzioni varie adoperate da Platone, *τὸ ἕλκον ἐπὶ τὰς λύπας, τὸ πρός τε τὰς ἀναμνήσεις τε τοῦ πάθους καὶ πρὸς τοὺς ὀδυρμοὺς ἄγον καὶ ἀπλήστως ἔχον αὐτῶν, τὸ ἀγανακτητικὸν, τὸ πεπεινηκὸς τοῦ δακρῦσαί τε καὶ ἀποδύρασθαι ἱκανῶς καὶ ἀποπλησθῆναι, τὸ θρηνῶδες* (*De Rep.*, 604 *b, d, e*, 606 *a-b*) hanno il loro riscontro nel termine aristotelico di *δυνάμεις τῶν ἀνθρωπίνων παθημάτων*. Ma con l'espressione mutata, anche il concetto è modificato e assai meglio determinato. Infatti in Platone c' è un poco di titubazione, e non si vede bene se quello che la parte irrazionale dell'anima cerca è il dolore medesimo, o le manifestazioni del dolore; invece Aristotele designa nettamente le potenze affettive come quelle che vogliono essere soddisfatte con un eccitamento conveniente. Questo corrisponde meglio anche ai termini del problema, perchè la tragedia interessa colla rappresentazione della sventura prima che colle manifestazioni del dolore. Segue una descrizione assai precisa dei diversi momenti di quel piacere: mirando le altrui pene, le inquiete nostre cure si posano, si moderano, e finalmente si dileguano (*ἵσταμεν καὶ μετριώτερα ἀπεργάζομεν, καὶ ἀποκαθαίρομεν*): il primo beneficio è di porgere all'animo inquieto un oggetto certo in cui pascere la sua tristezza; poi di moderarla col pascerla d' un dolore immaginario; e finalmente di rimuoverla dopo averle dato il debito sfogo.

La tragedia è imitazione di vita infelice (1450 *a*, 17-18); è imitazione di azioni belle compiute da nobili persone, e la coltivano i poeti di animo più elevato (1448 *b*, 25); è imitazione di azione seria e compiuta (1449 *b*, 24), e serve a divertire dalle cure proprie gli animi appassionati e profondi (cfr. *Politica*, 1342 *a*, 11-15). Il severo diletto che ella porge è di una qualità particolare, e quelli che l' intendono dirittamente, come Euripide, la fanno terminare ordinariamente nella sventura (1453 *a*, 15-29). È anche obbligata ad una osservanza più stretta delle leggi reali della vita; e fanno male quei poeti che, per gratificare al gusto sciocco del pubblico, danno alla tragedia un esito doppio, felice per i migliori, e infelice per i peggiori. « Questa sorta di piacere non spetta alla tragedia, ma piuttosto alla commedia; dove si vedono anche quelli che il mito rappresenta nemicissimi, come Oreste ed Egisto, alla fine diventare amici, e nessuno ammazza e nessuno viene ammazzato ». Queste ultime parole lasciano trasparire una stima mediocre del genere comico [1]: paragonandole colla definizione della

---

[1]) Cfr. *Eth. Nicom.*, *K* 6, 7: *βελτίω λέγομεν τὰ σπουδαῖα τῶν γελοίων καὶ τῶν μετὰ παιδιᾶς.*

commedia, e coll'esempio recato per chiarire la definizione del comico (un volto brutto e stravolto senza dolore), e poi con le cose dette nell' ultima pagina della *Politica*, si pensa facilmente che, allo stesso modo come paragonava la tragedia alle melodie catartiche e la destinava al diletto degli spiriti liberi e coltivati, probabilmente avvicinava la commedia a quelle armonie e melodie irregolari, le quali servono al diletto e al riposo degli operai e dei servi, che hanno gli animi stravolti dal modo naturale di essere [1]). Tuttavia, come il Galli osserva ottimamente (p. 330), l'apprezzamento non è determinato da ragioni morali, ma dalla maniera corretta e vera o arbitraria e falsa dell' imitazione.

È un' osservazione degna di quel gran conoscitore questa, che spesso i più appassionati sogliono affannarsi e tormentarsi dei mali propri e degli altrui, dell'accaduto e di quello che può accadere; e che queste nature melanconiche e fantasiose sono quelle che gustano meglio il tragico. Ma secondo Aristotele, la tragedia li pasce con lo spettacolo dei casi e delle azioni piuttosto che delle passioni: l'anima della tragedia è la favola. La cosa, per quanto osservata, nel corso delle discussioni è stata spesso dimenticata. «La tragedia — egli dice — è rappresentazione di vita infelice (secondo altri: di vita felice e infelice): ma la felicità e l' infelicità sono nell'azione, e il fine è un'azione» (1450 *a*, 17-19). Similmente nell'*Etica Nicomachea*, *A*, 13: «la felicità è atto (*ἐνέργεια*) dell'anima». Nel fondamentale c. 6 della *Poetica* le passioni sono nominate solo in quanto lo spettacolo deve suscitarle nello spettatore [2]). Dopo l' intreccio vengono i caratteri: questi non importano per sè medesimi, ma in quanto servono all'azione (1450 *a*, 21-22): anzi la definizione medesima del carattere riguarda solamente il suo manifestarsi nell'azione: «il carattere è quell'elemento che manifesta la maniera come uno si determina: che cosa uno sceglie e che cosa uno fugge, là dove non è chiaro per sè stesso». Alla quale definizione corrisponde l'altra famosa dell' universale poetico: «quali cose accade

---

1) Cfr. *Politica*, 1342 *a*, 22-25.

2) Chi volesse osservare, confrontando il c. 19, che gli affetti, come parte della tragedia, sono compresi nella *διάνοια*, dovrebbe pure notare che in questo luogo ARISTOTELE non parla degli affetti che ciascun personaggio volontariamente o involontariamente manifesta, ma di quelli che le sue parole devono suscitare (*παρασκευάζειν*) nell'altro personaggio (cfr. BYWATER, p. 256; VAHLEN, *Beiträge zu Aristoteles' Poetik*, Berlin, 1914, p. 94 sgg.); e rimanda per la trattazione di questa parte alla *Retorica*. Il che è rigorosamente conforme al concetto che l'essenza della tragedia è l'azione: le parole valgono in quanto servono a questa: quindi, non perchè manifestano l'animo di chi parla, ma perchè muovono l'animo dell'altro interlocutore. Del tutto incidentalmente ARISTOTELE parla dell'espressione degli affetti nel c. 17, 1455 *a*, 31.

di dire o di fare a un uomo di un determinato carattere »[1]. Le parole *συμπάσχειν* e *συμπάθεια* non s' incontrano nella *Poetica*: le tragedie sono considerate come quadri del modo come parlano e come operano gli uomini, e degli accidenti a cui soggiacciono; dei loro affetti il filosofo qui non si occupa. Rivolta l'attenzione unicamente alla favola, poichè la tragedia gli appariva come uno spettacolo di sventura, si spiega il perchè ponesse costantemente la pietà e il terrore come i soli effetti che si vogliono suscitare colla tragedia: quando si lascia da parte la facoltà che abbiamo, chi più chi meno, di provare dentro di noi, per solo fatto di simpatia, gli stessi sentimenti da cui vediamo dominati i nostri simili, le sventure non nostre non possono destare altro che la pietà per chi le soffre, e il terrore che possano quelle medesime od altre simili piombare su di noi.

« Si prova pietà — dice Aristotele — nel vedere le sventure di uno che non le merita, paura nel veder quelle di uno simile a noi » (1453 *a*, 4-6). Il Finsler (pp. 91-92) spiega così: « nella *Poetica* non è detto che lo spettatore tema per sè; si teme nel vedere la sventura di un nostro simile, per la viva parte che noi prendiamo al fatto (*weil wir die Sache miterleben*) ». Così la pensa un moderno; ma non mi sembra che sia tale il pensiero di Aristotele; e le parole *φόβος περὶ τὸν ὅμοιον* ricordano troppo quelle della *Retorica*, dove fra le arti per inspirare la paura insegna a mostrare i simili colpiti attualmente o nel passato da quella sventura (1383 *a*, 10-12). Nel luogo della *Retorica* dove Aristotele parla della pietà c' è un pensiero simile, che similmente il Finsler modifica secondo le nostre vedute moderne. Aristotele dice (1385 *b*, 13-16) « che la pietà è un dolore che si prova nel vedere un male funesto e doloroso sopravvenire ad uno che non lo merita, quando pensiamo che possa sopravvenire anche a noi, o a qualcuno dei nostri, e quando appaia vicino ». Il Finsler (p. 93) spiega che la coscienza di poter essere colpiti da una simile sventura non è altro che la condizione necessaria per poter comprendere il dolore degli altri; e mostra di ritenere che per Aristotele il provar compassione sia un entrare nel dolore degli altri, e un sentirlo dentro di noi per simpatia (*zum Mitgefühl für andere kommen*). Ma le parole di Aristotele non confortano questa tesi; l'adirato e il baldanzoso, egli dice, non compatiscono perchè meno di chicchessia pensano a quello che potrà loro succedere;

---

[1]) *τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν. Τῷ ποίῳ* si può tradurre senza arbitrio « a un uomo di un determinato carattere », perchè a p. 1450 *a* 5-6 dice « *λέγω τὰ ἤθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας* ». Questo concetto puramente pragmatico dell' *ἦθος* è quello di cui si servivano i retori. Vedi SUESS, *Ethos*, pp. 2-3.

nè similmente il violento, perchè anche questi non pensa affatto a quello che gli succederà (1385 *b*, 30-32); invece sono inclini alla compassione quelli che hanno sofferto, e gli uomini maturi, perchè hanno acquistato il senno e l'esperienza, e i deboli e i timidi, e le persone colte, perchè sono i più riflessivi (ivi, 25-28); e se i disperati non provano compassione, è perchè non si aspettano di patire, ma ci sono in mezzo (ivi, 20-21). Non bisogna guardare se tutte queste osservazioni così vere ed acute intorno alle circostanze propizie o contrarie al provar compassione si possono o si devono spiegare come le spieghiamo noi; bisogna guardare come le spiega Aristotele; ora le sue parole mostrano assai chiaro lo sforzo di ridurle tutte al possedere o non possedere l'inclinazione e la capacità di riflettere su quello che può succedere a noi. In altri termini il suo pensiero è questo: che noi proviamo dispiacere di vedere un nostro pari soffrire un male non meritato, perchè pensiamo che la stessa cosa possa succedere ugualmente a noi. Esiste infatti una tendenza del pensiero razionalista di tutti i tempi a derivare tutti gli affetti dall'amore di sè.

Sembrano discordare fra loro la *Retorica* e la *Poetica*, perchè le due condizioni poste nella *Retorica* perchè si provi compassione, — la sventura immeritata e la somiglianza dello sventurato con noi, — nella *Poetica* sono assegnate separatamente e rispettivamente l'una alla compassione l'altra al terrore. Propriamente anche nella *Retorica* la somiglianza è condizione, ma la sventura immeritata è cagione della compassione; perciò nelle rapide note della *Poetica* ricorda solo questa, dovendo ricordar l'altra come cagione propria del terrore.

IV. — L'ARTE LIRICA.

Si nota, con giusta meraviglia, che Aristotele non fa menzione della poesia lirica [1]). Si osservi tuttavia che egli ricorda le varie forme metriche nel c. 1; ma, aggiunge, non si è poeti per il metro. Io credo che seguendo le tracce indicate nel c. 1, dove esclude la didascalica dalla poesia, e soprattutto quelle del c. 4, dove dice che al posto delle forme primitive dei giambi, degl'inni e degli encomi, sono succedute quelle più nobili della commedia e della tragedia, ed ora in queste hanno sfogo i medesimi spiriti e s'impiegano i medesimi talenti che prima

[1]) Cfr. Galli, op. cit., pp. 320-321.

in quelli; seguendo queste tracce, e quella del c. 19, dove rimanda alla *Retorica* per i precetti intorno al modo di muovere gli affetti, e quella del passo platonico del *Fedro*, dove è detto che non basta saper fare discorsi lamentosi o minacciosi per poter comporre una tragedia, una gran parte delle poesie liriche possono essere assegnate alla filosofia o all'oratoria, o esser considerate come tentativi e avviamenti all'epica e alla drammatica. Quello spirito comprensivo e sistematico vide nel dramma la cima della poesia, perchè è rappresentazione completa della vita; e ritenne di aver trovato il principio nascosto che dirige naturalmente lo sviluppo della poesia verso quella forma suprema.

Quanto all'espressione del nostro modo interno di essere, che noi crediamo essere la parte propria della lirica, a me non par dubbio che Aristotele l'assegnava alla musica: « Vi sono nei ritmi e nelle melodie delle somiglianze grandissime colle vere nature dell' ira e della mansuetudine, e del coraggio e della moderazione e delle cose opposte a queste e delle altre cose morali. Questo è dimostrato dai fatti, perchè il nostro animo si muta ascoltando quelle musiche ». « Dei sensibili alcuni non hanno alcuna rassomiglianza col morale; per esempio le cose che si toccano e si gustano; quelle che si vedono ne hanno poca: per esempio se ne può trovare negli atteggiamenti; ma l'atteggiamento dei corpi e il colore (dei visi) sono indizi del morale piuttosto che immagini rassomiglianti. Invece nelle melodie c' è proprio l' imitazione del morale. E questo si vede: perchè la varietà delle melodie fa che subito si modifichino conformemente le disposizioni morali degli ascoltatori; e per le une si fanno più mesti e più gravi, per le altre più teneri, e per altre ancora si calmano e per altre si accendono. Queste cose osservano giustamente quelli che speculano intorno a questa disciplina: poichè recano le prove di quel che dicono dai fatti stessi » (*Politica*, 1340 *a-b*). A questo proposito Aristotele accenna anche di fuggita al fatto che generalmente udendo delle imitazioni, anche senza i ritmi e le melodie, si provano i medesimi affetti rappresentati dai personaggi (*γίγνονται πάντες συμπαθεῖς*, 1340 *a*, 12-13): ma il vederlo taciuto nella *Poetica* mostra che lo riteneva un effetto secondario dello spettacolo teatrale; soprattutto l'acuta distinzione delle cose che sono indizi e di quelle che sono propriamente imitazioni del morale, mi sembra essere una prova che non considerava come una proprietà dell' imitazione tragica l' imitazione degli affetti; poichè certamente le parole non meno degli atteggiamenti e dei colori sono indizi e non imitazioni dirette del morale. Non occorre che io richiami quello che ho detto sopra, che nella *Poetica* il carattere è definito solo come determinante l'azione.

È degno di osservazione che trattando delle proprietà imitative della musica, sebbene si riferisca a cose già note e discusse dagli intendenti, sente il bisogno tre volte in pochissimo spazio di giustificare quello che afferma con la testimonianza dei fatti: e non lo ricava dalla osservazione diretta, ma lo induce dagli effetti che la musica opera su di noi. Quell' intelletto chiaro e nemico delle nebbie trovava qualche difficoltà a pensare che i fatti dello spirito potessero essere imitati direttamente col mezzo sensibile dei suoni, sebbene riconoscesse che la cosa non si poteva negare: tanto era lontano dallo spiegare le proprietà e le leggi dell' imitazione drammatica con delle immagini tolte dalla musica, come fa il Valgimigli.

V. — ARISTOTELE E PLATONE.

Aristotele fu rimesso in onore presso gli studiosi come precursore dell'estetica moderna dal Croce, per quel suo paragone della poesia colla filosofia, per cui sembrava che egli mettesse la poesia tra le attività teoretiche. La preferenza data ad Aristotele su Platone era interamente conforme alla prima concezione dell'Estetica crociana, nella quale mancava il concetto dell'essenza lirica dell'arte. Questo concetto fu messo in luce dopo, da uno studioso modesto, e giovane allora [1]: il Croce credette che fosse già virtualmente contenuto nei suoi scritti, principalmente nei suoi saggi critici, perchè i metodi e i giudizi della sua critica trovano in esso la loro giustificazione [2]. Non solo i metodi della sua critica, ma di tutta quella del secolo XIX, e, in qualche parte, della buona critica d'ogni tempo. È ufficio della filosofia rendere esplicito quello che è implicito nella coscienza comune.

Ma tutto quello che Platone dice della poesia nella *Repubblica*, e buona parte di quello che dice o Platone o un platonico di genio nel *Ione*, si fonda sulla persuasione che gli spettatori e i lettori provino per simpatia i sentimenti dei personaggi rappresentati, e che la parte essenziale della poesia è la rappresentazione dei sentimenti. Questa persuasione è il fondamento necessario della teoria che la parte più essenziale della poesia è l'elemento lirico.

---

1) Vedi i miei *Studi estetici*, parte I, Città di Castello, 1907; ora presso Battistelli, Firenze.

2) CROCE, *Intuizione, sentimento, liricità*, nella «Critica», 20 maggio 1907; cfr. LEVI, *Definizione dell'arte in quanto è rivelazione del sentimento*, in *Dibattiti filosofici*, Città di Castello, «Il solco», 1925, pp. 161-62; G. VERTOVA, *De ocio philosophorum*, in «Leonardo», 20 gennaio 1926; LEVI e VERTOVA, *Filosofia*, in «Leonardo», 20 marzo 1926.

Ho detto che in Aristotele è manifesta la tendenza a ritenere che la poesia sia opera di riflessione e di tecnica; invece Platone rimprovera ai poeti di non sapere quello che fanno, ed ora li crede ispirati dall'amore ideale, come nel *Simposio*, ora da un Dio, come nel *Ione*. Io non voglio presumere di fare da giudice fra Aristotele e Platone; ma voglio dire che per questi riguardi Platone mi sembra manifestamente più vicino ai moderni di Aristotele. Vorrei anche dire che l'avere esperienza diretta dei fatti spirituali debba essere verosimilmente un grande aiuto per comprenderli, e così a Platone per veder meglio l'essenza e le proprietà della poesia, l'essere stato dotato più che mediocremente di vena poetica: ma oggi sembra che molti la pensino diversamente.

La colpa grande di Platone agli occhi dei moderni è di avere condannato l'arte in nome della morale. Certo Aristotele ammette l'arte nello Stato perchè procura un piacere innocente; può servire al trattenimento delle persone bene educate; può dare un sollievo passeggero dalle inquietudini che ci tormentano; ammette perfino le forme più irregolari e più strane dell'arte, perchè servono a ricreare il volgo dalle fatiche materiali. Questo non bastava all'anima ardente di Platone: aveva un concetto troppo serio della vita, e amava troppo la poesia. Non poteva pensare che una cosa che penetra e scuote le più intime fibre dell'essere nostro dovesse esistere solo per il nostro divertimento: o doveva servire al fine supremo, oppure era il più funesto degli inganni, e doveva essere sbandita dallo Stato.

I moderni rispondono a Platone, con quella sicurezza e quel tono di superiorità che li distingue, che l'arte è fine a se stessa. Platone credeva che il fine dell' uomo fosse uno solo, e nessuna delle attività potesse essere fine a se stessa. Hanno ragione i moderni, o aveva ragione Platone? Non dico se aveva ragione o torto di condannare la poesia; ma se aveva ragione o torto di restare insoddisfatto di quel che dicono i moderni, e di pretendere che sia uno solo il fine di tutte le attività umane.

GIULIO AUGUSTO LEVI.

LIBRI RICEVUTI.

G. ACERBO, *Studi riassuntivi di agricultura antica*. Serie I. Roma, Sindac. Naz. Tecn. Agr. Fascisti, 1927; di pp. 69.

Annuario 1927 della Società italiana per il progresso delle Scienze. Roma, presso la Sede sociale. 1927; di pp. 153.

L'ELEGIA DI CATULLO AD ALLIO

Su questo difficile carme i critici hanno scritto moltissimo, e non inutilmente. Un po' alla volta, i passi più ardui sono stati interpretati; le questioni meno facili, risolte: il carme 68 non può dirsi più un indovinello. Ma i passi difficili sono tanti, che ogni critico, per ogni tre o quattro che ne abbia intesi, altri tre o quattro ne ha indubbiamente fraintesi; e soprattutto manca un' interpretazione complessiva della elegia. Lo dimostra chiaramente il miglior commento di Catullo, che è anche il più recente, quello del Kroll: le note al carme 68 sono spesso giuste e assennate, e il commentatore si salva generalmente dal pericolo delle interpretazioni grossolane e di cattivo gusto; ma vi sono ancora parecchie spiegazioni inaccettabili, che più d' una volta col buon gusto non hanno nulla a che fare [1]). E soprattutto, non soddisfa l'interpretazione generale, a cui non poteva non nuocere irrimediabilmente qualche particolare importante frainteso.

Del resto, nessuna delle spiegazioni tentate è veramente soddisfacente; e restano un indovinello, per il Kroll come per tutti, i vv. 155-160, che costituiscono la fine del carme. Ma io credo che non sia impossibile trovar la via giusta per intendere l'elegia nel suo complesso, e la chiusa di essa, che ne è la parte più difficile.

Sarebbe inutile ch' io insistessi molto su alcune affermazioni e dimostrazioni altrui, che mi sembrano inconfutabili: esse saranno, anzi, le premesse del mio ragionamento. Innanzi tutto, dell' unità del carme 68 non mi pare lecito dubitare. Se recentemente il Lafaye e il Merrill hanno creduto opportuno dividere nuovamente il poemetto in 68 *a* e 68 *b*, questo vuol dire soltanto che è difficile, anche in filologia, distruggere un errore inveterato. Ha ragione il Kroll (*ad loc.*) di osservare che la rispondenza dei vv. 149-150 (così detto 68 *b*):

Hoc tibi quod potui confectum carmine munus
Pro multis, Alli, redditur officiis

con la richiesta espressa nel v. 10 (così detto 68 *a*):

Muneraque et Musarum hinc petis et Veneris

---

1) Vedi, per questo, l'ottima recensione di GÜNTHER JACHMANN, in « Gnomon », 1925, 200 sgg.

e col v. 32 (così detto 68 *a*):

Haec tibi non tribuo munera, cum nequeo

dovrebbe bastare a dimostrare l' unità del carme.

Ma si osservi ancora che al v. 12 del preteso 68 *a*:

Neu me odisse putes *hospitis officium*

risponde perfettamente

Pro *multis*, Alli, redditur *officiis*

già citato; come rispondono, per es., il v. 68 (preteso 68 *b*):

Isque domum nobis, isque dedit dominam,

e il v. 156 (preteso 68 *b*):

Et domus in qua ⟨nos⟩ lusimus et domina.

Di fronte a questi riscontri, tutte le obiezioni dei *χωρίζοντες* non hanno nessun valore: tutte, fuorchè una sola, che a me pare anche superabile, se pure in una sola maniera (cfr. p. 149). Così, non ha valore osservare, com' è stato fatto, che, nei codici, l'amico di Catullo è chiamato, per la prima parte del carme, *Mali* o *Malli*; per la seconda, *Allius*, *Alli*. Il Lachmann, per salvare l' unità, pensò genialmente che in *Mali* dei codici si potesse nascondere un *Mani*: Catullo chiamerebbe il suo amico Manio Allio prima col *praenomen*, poi col *nomen*, e userebbe il *praenomen* nella parte confidenziale, intima dell'elegia, ch' è una vera lettera all'amico (due volte, a v. 11 e a v. 30); il *nomen* nel carme vero e proprio, quando il poeta volle scrivere un solenne *Encomion Alli* [1]). Inoltre, *Mani* per *Mali* che è nei codici, è, diplomaticamente, correzione facilissima. Ma la bella congettura del Lachmann è forse inaccettabile: contro l'autorità di Wilhelm Schulze (*Zur Geschichte Lateinischer Eigennamen*, 487), un articolo recente di U. E. Paoli (*Uso ufficiale e familiare del « praenomen » romano*, in « Riv. di filologia classica », 1925, 542 sgg.) mostra inconfutabilmente che l' uso del *praenomen* non

[1]) Una sola cosa è indiscutibile: Catullo, nella prima parte del carme (lettera ad Allio), si rivolge direttamente all'amico, che è nominato due volte, e tutte e due le volte in vocativo (*Mani* o *mi Alli* che sia); nella seconda parte (*Encomion Alli*), parla sempre di Allio in terza persona. Questo particolare ha la sua ragion d'essere nella curiosa architettura dell'elegia, in cui si vede un carme intercalato in un altro carme. È impossibile separarli, ma formano un' unità *sui generis*, non un' unità in tutto organica: sono due in uno e uno in due.

è affatto familiare e confidenziale, com'è opinione diffusa; e poco importa che il Paoli dia valore troppo assoluto alla sua tesi [1]).

A rigor di logica, la congettura del Lachmann si potrebbe ancora sostenere. Si potrebbe, per esempio, citare un distico d'Ovidio sfuggito all'acume del Paoli (*Ex Ponto*, IV, 1, 1-2):

Accipe, Pompei, *deductum carmen ab illo*
Debitor est vitae qui tibi, Sexte, *suae*.

Questa volta, *praenomen* e *nomen* s'alternano con perfetta indifferenza. Ma, anche più che la bella dimostrazione del Paoli, varrà, nel caso nostro, un'altra osservazione. Catullo, rivolgendosi ad amici e nemici, non adopera mai il *praenomen*, ma sempre il *nomen* o il *cognomen*; e si badi che nei carmi catulliani abbondano i nomi propri (ci sono parecchie decine di vocativi), e che spesso ai suoi amici il poeta si rivolge, com'è naturale, con tutta familiarità. Egli adopera o il *nomen* o il *cognomen*, e neppure li alterna mai nella stessa poesia; ma dice, per esempio, nel carme 25, *Ortale*, tanto nel v. 2 che nel v. 15; nel carme 56, *Cato* tanto nel v. 1 che nel v. 24; nel carme 50, *Licini*, tanto nel v. 1 che nel v. 8. Solo in carmi diversi, una persona sola, Licinio Calvo, è chiamata col *nomen* Licinio (50, 1 e 50, 8) e col *cognomen* Calvo (14, 2; 96, 2); non mai col *praenomen*. Tutte le volte che il poeta nomina sè stesso, si chiama sempre *Catullus*: sia che parli di sè in terza persona, sia che si rivolga egli stesso la parola, sia, infine, che se la faccia rivolgere da persona di confidenza (*mi Catulle* in 10, 25). È inutile dire che *Quinte* in 67, 12 è pessima congettura, che non occorre nemmeno discutere: molto probabilmente Catullo, nel carme 67, non è affatto l'interlocutore della *ianua*, sicchè non v'è proprio nessuna ragione perchè vi sia nominato. Due volte sole, in tutte le poesie di Catullo, troviamo un *praenomen*, e tutte e due le volte lo troviamo accompagnato o dal *nomen* o dal *cognomen*. In 49, 2 troviamo *Marce Tulli*, che forse è solenne; in 10, 30 *Cinna Gaius*, che è indubbiamente, con l'anticipazione tipica del *cognomen*, confidenziale e familiare. Neppure una volta, Catullo adopera il *praenomen* solo; meno che mai, alterna il *praenomen* col *nomen* in uno stesso carme.

Tenendo conto, dunque, dell'*usus* catulliano, non mi sembra affatto prudente accettare la correzione del Lachmann, teoricamente pur sempre possibile. Ma si può correggere il testo in un altro modo: si

---

1) Il PAOLI sottilizza troppo, per esempio, su *Gnaeus noster* che è in CICERONE. Doveva dire: una rondine non fa primavera.

può leggere, a v. 11 e a v. 30, invece di *Mali* o *Malli* dei codici, *mi Alli*, come propose lo Schöll e come accettano il Diels (« Sitz.-Ber. Akad. Berlin », 1918, 936, nota 1) e il Vollmer (« Sitz.-Ber. Akad. München », 1919, 8 sgg.). Se la lezione giusta è *mi Alli*, è facilissimo spiegare l'errore dei codici, che hanno creato un *Mallius*. Hanno fatto, del resto, di molto peggio : a v. 41, *qua me Allius*, lezione sicurissima, è diventato nei codici concordi (era già, dunque, nel Veronese) *quam fallius*. E, in generale, nei codici di Catullo, i nomi propri sono storpiati in tutti i modi : esempio tipico *Ariadna*, che diventa costantemente *Adriana*. Se qualcuno, poi, troverà da ridire sulla brutta elisione *mi Alli*, ripensi a *vix mi ipse credens* di 31, 5, o a *ut mi ex ambrosia* di 99, 13, o a *reddite mi hoc* di 76, 26 ; e lasciamo stare che i più leggono senza scrupoli, con Maurizio Haupt, in 68, 158 *primo mi omnia*. *Mi* vocativo di *meus*, se anche non era sentito da Catullo come un dativo, qual è veramente (Sommer, *Handb.*[2], 415), ossia come forma parallela a *mihi*, era certo sentito metricamente come uguale al dativo *mi* per *mihi*. Tanto è vero che i poeti comici, come elidevano *mi* dativo, elidevano pure *mi* vocativo : i passi sono raccolti dal Vollmer (art. cit.).

La correzione *mi Alli*, dunque, può esser considerata come la più attendibile.

Tutte le altre obiezioni dei *χωρίζοντες* consistono in pretese contraddizioni da essi osservate, che però hanno un'origine sola : la mancata intelligenza del carme. Queste obiezioni non meritano, perciò, d'esser discusse ; qualche volta, anzi, sono argomenti adatti a dimostrar la tesi contraria. Così, per esempio, la ripetizione d'uno stesso pensiero quasi con le stesse parole nei vv. 20-24 (*O misero frater adempte mihi* ecc.) e nei vv. 92-96 può forse dimostrare, a chi conosca un po' l'arte di Catullo, che i due passi devono appartenere allo stesso carme ; ma certo non prova affatto ch'essi appartengono a due carmi diversi, come vorrebbero i *χωρίζοντες* ad ogni costo.

Resta una sola obiezione, veramente grave, a cui gli unitari non han mai saputo rispondere : nella prima parte dell'elegia si dice che Allio dorme *in lecto caelibe* (v. 6), anzi pare che la sventura che l' ha colpito sia proprio la morte della moglie o dell'amante ; nel commiato dell'elegia (vv. 155 sgg.), il poeta augura felicità non soltanto all'amico, ma anche alla moglie o all'amante dell'amico, ch'egli chiama *tua vita*. Ma per la soluzione di questa grave difficoltà, cfr. p. 149.

Affermata l' unità dell'elegia, bisogna spiegarne l' incorniciatura, cioè l'*Epistola ad Allium* che costituisce la vera difficoltà del carme ;

intendere questa parte è essenziale anche per chi voglia tentare l'interpretazione degli ultimi versi.

Allio, colpito da una sventura, ha scritto a Catullo un *epistolium*, chiedendo, come conforto, *munera.... et Musarum.... et Veneris*. Il Jachmann, la cui recensione, già citata, interpreta con preziosa chiarezza alcuni passi difficili del carme 68, ha perfettamente ragione d'intendere, secondo una vecchia spiegazione, *munera Musarum* per *Kunstgedichte* e *munera Veneris* per *Liebesgedichte* [1]). Catullo, rispondendo ad Allio, si scusa, nei vv. 15-32, di non poter inviare *munera Veneris*; nei vv. 33-38, di non poter inviare *munera Musarum*. I vv. 39-40 concludono, riassumendola, la *recusatio*:

> Quod tibi non utriusque petenti copia postast,
> Ultro ego deferrem, copia siqua foret.

Il poeta non può, dunque, inviare, nè l'una nè l'altra delle due cose richiestegli.

D'un tratto egli si ferma, interrompe il suo canto di prima; e comincia un nuovo canto, e invoca le Muse che almeno per esso lo ispirino:

> Non possum reticere, deae, qua me Allius in re
> Iuverit....

Tra il v. 40 e il v. 41, bisogna supporre una pausa.

Cantare, Catullo non vuole; ma vuole scrivere qualche cosa almeno per esprimere la sua riconoscenza all'amico. Se si limitasse a questo, resterebbe pur sempre fedele al rifiuto espresso nella prima parte dell'elegia: manifestare la propria gratitudine a un amico, non è un *munus Veneris*, e neppure un *munus Musarum*. Ma la riconoscenza per Allio, l'*Encomium Alli* spinge il poeta molto lontano: una volta che le Muse gli sono entrate nel petto, egli scrive, quasi senz'accorgersene, un carme che è al tempo stesso *munus Veneris* e *munus Musarum*. I benefìci dell'amico danno modo a Catullo di celebrare il suo amore per Lesbia (*munus Veneris*); Lesbia gli ricorda Laodamia, Pro-

---

[1]) Intendere *munera.... et Musarum.... et Veneris* come un ἓν διὰ δυοῖν (HAUPT, WESTPHAL) non è possibile: se non altro, per il v. 39: *quod tibi non utriusque petenti copia postast*, e per la ripetizione di *et* (*et Musarum.... et Veneris*). L'interpretazione del KROLL, che intende *munera Veneris* = *scortilla*, è d'una tale grossolanità che non merita d'esser nemmeno discussa. *Non utriusque* di v. 40 vuol dire «nè l'uno nè l'altro»; non che *non utriusque* significhi *neutrius*; ma *non* va col verbo e nega tutta la proposizione: vedi gli esempi raccolti nel KROLL. Il quale però ha torto a sostenere che *non utriusque* può significare ugualmente «non di tutti e due, di uno solo»: in questo caso, *ultro ego deferrem* non potrebbe stare da sè, e avrebbe bisogno di un oggetto *alterum*.

tesilao e la guerra di Troia, e Troia la morte del fratello (*munus Musarum*). Del resto, distinguere con precisione il *munus Veneris* dal *munus Musarum* non è possibile: il carme è uno solo, e molteplice; così l'anima del poeta erra affannosamente dall' uno all'altro motivo, e non si ferma in nessuno, come chi non possa trovar pace in nulla. Ma l'amore per Lesbia dà unità al carme: se Catullo è grato ad Allio, gli è grato perchè Allio ha favorito il suo amore con Lesbia; se nel carme compare Laodamia, lo deve a Lesbia, a cui essa è paragonata; infine, con una nuova celebrazione dell'amore per Lesbia il carme finisce.

Quando poi l'elegia è stata scritta, Catullo non vuol darsi l'aria d'averla scritta. Si rivolge ancora all'amico, e conclude (vv. 149-150):

Hoc tibi quod potui *confectum carmine munus*
Pro multis, Alli, redditur officiis.

È, dunque, un *munus* anche questo. «Ma non è questo il *munus* che tu volevi e che io dovevo offrirti», vuol dire il poeta. «Io, per me, ho fatto quel che ho potuto: non avrei potuto darti nulla, e soltanto m' ha ispirato la mia riconoscenza per te. Non ti lamentare, poi, se il carme non sia proprio degno di Venere e delle Muse». Ma s' intende che nel v. 149 s' intravede, sia pure in barlume, la verità vera: il poeta ha la piena coscienza, com' è naturale, d'avere scritto davvero un *munus Veneris* che sia al tempo stesso un *munus Musarum* [1]).

In fondo, nel carme 68, pur con molto più artificio, ritorna lo stesso motivo che troviamo nella lettera introduttiva alla traduzione della *Chioma* callimachea, cioè nel carme 65. Catullo scrive a Ortalo (vv. 1-4):

Etsi me assiduo confectum cura dolore
Sevocat a doctis, Ortale, virginibus
Nec potis est dulces Musarum expromere fetus
Mens animi, tantis fluctuat ipsa malis....

E, dopo aver espresso, in una lunga parentesi, il suo dolore per la morte del fratello che gl' impedisce di scriver versi, riprende il discorso al punto dove l' ha interrotto (vv. 15-18):

Sed tamen in tantis maeroribus, Ortale, mitto
Haec expressa tibi carmina Battiadae,
Ne tua dicta vagis nequiquam credita ventis
Effluxisse meo forte putes animo.

[1]) Che Catullo in questo carme finisca per concedere quello che vuol parere di negare, ha già sostenuto giustamente HANS LUCAS (*Recusatio*) in «Festschrift für Vahlen», 329 sgg.). Ma alcune spiegazioni del LUCAS sono inaccettabili; e in troppi particolari importanti la mia interpretazione è diversa dalla sua.

Il procedimento del carme 68 è molto più complicato, ma non sostanzialmente diverso. Anzi, il carme 65, dove tutto è perfettamente chiaro, aiuta a intendere il carme 68, dove molte cose sembrano a prima vista oscure.

Esempi di *recusatio* simile a quella di Catullo non mancano in Orazio. Il Lucas (art. cit.) ha sostenuto che quattro volte questo poeta (in I, 6 *Scriberis Vario*, in II, 12 *Nolis longa ferae*, in IV, 2 *Pindarum quisquis*, in IV, 15 *Phoebus volentem*) conceda, senza voler parere, quel che nega di voler concedere. La tesi non è sostenibile nè per I, 6, dove le imprese di Agrippa non sono affatto celebrate, nè per II, 12, in cui la guerra di Numanzia, le guerre puniche, la lotta dei Lapiti e dei Centauri, appena nominate, sono soltanto esempi di poesia epica, di temi che il poeta potrebbe cantare, ma non canta nè ha nessuna voglia di cantare. E neppure il Lucas ha ragione per IV, 15, di cui propone un' interpretazione indubbiamente falsa [1]). Inoltre, un paragone inopportuno di Orazio con Mark Twain, che annunziava in lettere autografe ai cercatori d'autografi di non poterli contentare, ha valso al Lucas un giusto rimprovero del Pasquali (*Orazio lirico*, 310, nota 3). Effettivamente «carmi oraziani non si possono ragguagliare con trovate umoristiche», ed è innegabilmente di pessimo gusto paragonare Orazio col mediocre umorista americano. Ma per IV, 2, io credo che il Lucas abbia ragione.

In IV, 2 se i primi trentadue versi esaltano la poesia di Pindaro, il cigno dirceo, davanti al quale il poeta paragona modestamente sè stesso all'ape del monte Matino, gli altri ventotto versi son tutti dedicati a celebrare il trionfo di Augusto vincitore dei Sigambri. Se la prima parte dell'ode è un rifiuto, nella seconda parte, il poeta, fingendo d'indirizzarsi all'amico Antonio, miglior poeta di lui (*concines* v. 32, *concines* v. 41), fingendo, dunque, che l'amico, *maiore poeta plectro* non lui, canterà degnamente il ritorno del vincitore, fa egli stesso in realtà, una calda esaltazione di Augusto

Quo nihil maius meliusve terris
Fata donavere bonique divi
Nec dabunt, quamvis redeant in aurum
Tempora priscum.

---

1) Che Orazio, facendosi ammonire da Apollo (vv. 1-4), voglia ripudiare i carmi 4 e 1 del IV libro, in cui ha già cantato proprio *proelia* e *victas.... urbes*, è assurdo. Il poeta non per sava affatto alle sue odi precedenti. Il nocciolo del carme 15 è questo: Apollo non vuole ch il poeta parli in versi epici di guerre; ed egli celebra, allora, in versi lirici, la pace augustea Se Orazio prima rifiutasse, poi concedesse, rifiuterebbe e concederebbe due cose diverse Il carme è interpretato bene nel commento di KIESSLING-HEINZE; l'interpretazione è ass curata, secondo me, da un solo argomento, ma indiscutibile: dal confronto con VIRGILI *Buc.* 6, 3 sgg.: «*cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem vellit et admonuit: pastorem, T tyre, pingues pascere oportet oves, deductum dicere carmen*».

Questa forma di *recusatio*, più complicata delle altre, è molto vicina a quella di Catullo [1]), che resta sempre la più complicata di tutte.

Che le forme più semplici di *recusatio* nella poesia latina derivino da modelli ellenistici, in parte da Callimaco, in parte da un poeta ellenistico che non è Callimaco, ha dimostrato sufficientemente, con raffronti significativi tra Orazio, Virgilio e Properzio, il Pasquali (*Orazio lirico*, 302 sgg.). Delle *recusationes* più complicate come quella di Catullo, il critico non ha occasione d'occuparsi; ma bisogna supporre *a fortiori* che non mancassero anche per esse modelli ellenistici. Certo, mancano gli elementi di riscontro; e si potrebbe anche supporre che Catullo, artista raffinato, Alessandrino di gusti e d'*animus*, esagerasse la tecnica alessandrina portandola alle estreme sue conseguenze, come certo fa nel suo carme 64, dove introduce un'*ἔκφρασις* assai più estesa e complicata di quelle usate da Mosco e da altri poeti ellenistici. Ma ragioni di metodo consigliano a respingere l' ipotesi: tutto il carme 68 di Catullo, a parte la *recusatio*, rivela ad ogni passo l' imitazione di modelli alessandrini. Voler trovare ad ogni costo nei vv. 41-148 di questo carme, come fecero il Westphal e lo Skutsch, e come fa ora il Kroll, lo schema della *μεσῳδός*, è esagerazione di spiriti schematici: ebbe ragione il Vahlen (*Ges. Schr.* II, 668) di combatterla, ed ha ragione il Jachmann (rec. cit.) di chiamare quello schema non *alexanarinische Spielerei*, ma *moderne Spielerei*. Ma è indubbio che quel calcolato errare da un argomento all'altro, apparentemente senza nessun ordine prestabilito, è arte troppo riflessa e artificio troppo complicato per non far pensare a modelli ellenistici. E sarà, dunque, alessandrina anche la *recusatio*, un artificio alessandrino per eccellenza. Contro questa conclusione, si potrebbe addurre un argomento solo, importante, ma non risolutivo: Properzio, il più Alessandrino dei poeti romani, pur adoperando abbastanza spesso la *recusatio*, non ricorre mai a forme così complicate come quella del carme 68 di Catullo.

Per intendere bene la fine dell'elegia, hanno importanza fondamentale i vv. 67 sgg. Catullo parla degli *officia* di Allio:

> Is claussum lato patefecit limite campum,
> Isque domum nobis, isque dedit dominam,
> Ad quam communes exerceremus amores.

---

1) Intendendo IV, 2 di ORAZIO com' io credo che vada interpretato, s' intende anche perchè mai Orazio pindareggi proprio dove sconsiglia d'emulare Pindaro. La spiegazione del PASQUALI (*Orazio lirico*, 782), in sè giusta, forse non spiega abbastanza.

Questi versi, io non posso nè leggerli nè interpretarli come fanno il Kroll e il Jachmann, i quali accettano la congettura del Fröhlich *dominae* per *dominam*, e riferiscono, di conseguenza, *ad quam* a *domus*, non a *domina*. Io non nego che la congettura del Fröhlich sia ingegnosa; ma è inutile; anzi, accettandola, si peggiora, non si migliora, il senso del passo. Che nei vv. 67 sgg. Catullo, trascinato dall'ebbrezza dei ricordi d'amore, abbondi d'enfasi e d'entusiasmo, è evidente: la ripetizione incalzante *is*, *isque*, *isque* basterebbe a dimostrarlo. Ma leggere

Isque domum nobis, isque dedit dominae,

se anche non è assurdo e da rigettare assolutamente perchè potrebbe significare, come ha osservato esagerando qualcuno, che Allio dette una casa a Catullo, un'altra a Lesbia, è veramente troppo enfatico, se deve significare soltanto che Allio dette modo a Catullo d'incontrarsi con Lesbia in casa sua. Per giunta, qualche esempio addotto per giustificare *ad quam* riferito a *domum*, invece di *in qua* come ci aspetteremmo (cfr., del resto, il v. 158: « Et domus *in qua* ⟨nos⟩ lusimus et domina »), non convince. Infine, *ad quam* riferito a *domum* deve escludersi assolutamente per il verso seguente:

Ad quam communes exerceremus amores.
Quo mea se molli candida diva pede....

Quo si riferisce certo a *domum*, e significa *ad quam*: avrebbe, dunque proprio lo stesso valore di *ad quam*. Ora quest' uso di *ad quam* e d *quo*, due forme diverse di moto a luogo, a distanza d' un verso solo è inammissibile: tanto più che la prima volta non si trattava affatto d' un moto a luogo. D'altra parte, che cosa avrebbe impedito al poeta di scrivere *In qua*, metricamente comodo almeno quanto *Ad quam*

E forse non sarà inutile neppure osservare che intendere com soggetto di *exerceremus* il pronome *nos* = Catullo e Lesbia, mentr nel verso che precede immediatamente *nobis* = Catullo, se a rigor non è impossibile, fa una certa difficoltà: per me, soggetto di *exerce remus* è naturalmente un *nos* sottinteso, ma che vuol dire « io Catullo proprio come il *nobis* del verso precedente.

Invece, io non trovo che ci siano obiezioni plausibili contro l lezione *dominam* dei codici. Catullo vuol dire: « Allio m' ha data l casa, Allio m' ha data la donna; se egli non m'avesse prestata la cas Lesbia non sarebbe stata mia » [1]).

---

1) Parrebbe far difficoltà *lato.... limite*; ma fu certo suggerito, per contrasto, da *clau sum.... campum*, e doveva essere frase comune. Cfr. VIRGILIO, *Aen.*, 9, 323: *et lato te lim*

L'enfasi

Isque domum nobis, isque dedit dominam,

in questo caso, e solo in questo caso, è perfettamente spiegabile: dire dell'amico *isque dedit dominam* è molto maggiore elogio che dire *isque dedit domum*. Tra le due espressioni, che in fondo significano la stessa cosa, v' è come una gradazione, un rafforzamento di tono. Nelle parole *isque dedit dominam* c' è esagerazione, s' intende; ma è esagerazione spiegabilissima: nella sua calda amicizia per Allio, Catullo ingrandisce di proporzioni il beneficio ricevuto da lui. Fa maraviglia come i critici non si rendano conto di questo; osservare, come fa il Kroll (*ad loc.*): «*dominam* è impossibile, perchè Catullo, l'amata, l'aveva già, e non aveva bisogno che gliela desse Allio», è un'insopportabile pedanteria. Catullo vuol dire: «me l' ha data in braccio, ha fatto in modo ch' io potessi goderla»: se anche il Kroll sapesse per certo (e come farebbe a saperlo?) che Lesbia si dette a Catullo prima che Allio prestasse generosamente la sua casa, questo non vorrebbe dir nulla. *Isque dedit dominam* darebbe sempre un ottimo senso: il poeta

---

ducam, e, per *limes* in senso figurato come in Catullo, SENECA, *De beneficiis*, 1, 14: *benignitatis fines introrsus referre, et illi minus laxum tuum limitem aperire*. Cfr. anche OVIDIO, *Rem. am.*, 326: *Iudiciumque brevi limite falle*, e PROPERZIO, III, 1, 14: *Non datur ad Musas currere lata via*. Per la metafora *claussum.... campum*, il KROLL cita PLAUTO, *Curculio*, 36: *dum ne per fundum saeptum facias semitam*, dove s'allude appunto a un amore proibito. Per *exercere amores*, si può confrontare con CATULLO stesso, 71, 3: *aemulus iste tuus, qui vostrum exercet amorem*, dove il KROLL ha torto d' intendere *exercet amorem* diversamente da *exercere amores* del carme 68: 71, 3 vuol dire «codesto tuo emulo, che gode quell'amore che dovresti goderti tu», ed è l' unica spiegazione naturale (è inutile dire che *amorem* non vuol dire affatto *amicam*!). E si può confrontare anche con PLAUTO, *Miles*, 656: *Venerem, amorem amoenitatemque accubans exerce*. A prima vista può forse far difficoltà *ad quam.... exerceremus amores*, dove si aspetterebbe *in quam* o *in qua*. Ma forse *ad quam* ha la sua ragion d'essere: se il poeta avesse detto *in qua* o *in quam*, non dico che queste parole si potessero riferire a *domum*; ma insomma chi avesse letto, dopo:

Isque domum nobis, isque dedit dominam

un verso come questo:

In qua communes exerceremus amores,

sarebbe potuto rimanere incerto, soprattutto ricordandosi del v. 156:

Et domus in qua nos lusimus et domina.

Tanto più che non è punto vero che il relativo non possa esser distante dalla parola a cui si riferisce: cfr., per esempio, PLAUTO, *Epidicus*, 55: *et is danista advenit una cum eo qui argentum petit*. CATULLO osò scrivere *ad quam*, da una parte, sull'analogia di *exercere odium, inimicitiam in aliquem*, dall'altra sull'analogia di frasi in cui *exerceo*, parola vaga e dal senso oscillante, significa «dirigere» ed è costruito con *ad*, del genere di questa di OVIDIO (*Met.*, VIII, 165-166: si parla del Meandro): *Et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum incertas exercet aquas*. E scrisse *ad quam* forse per amor di chiarezza. Non si può dire che non ce ne fosse bisogno: i critici, nonostante l'*ad*, riferiscono il pronome relativo alla casa, non alla donna!

non voleva aver posseduto Lesbia una volta, voleva continuare ad averla; anzi, non averla sempre doveva parergli non averla avuta mai.

Si osservi inoltre che, leggendo *dominam*, il v. 68 è in relazione assai più stretta col verso che immediatamente precede:

Is claussum lato patefecit limite campum.

Claussus.... campus non è, naturalmente, la casa di Allio (vedi nota a p. 142): sarebbe interpretazione assurda. Ma è l'amore di Lesbia: l'espressione metaforica *claussum.... campum* del v. 67 è, dunque, spiegata chiaramente da *isque dedit dominam* del v. 68. *Patefecit* sottintende un *nobis* (= *mihi*), ma questo *nobis* si ricava dal v. 66 che immediatamente precede

Tale fuit nobis Allius auxilium,

dove *nobis* significa evidentemente *mihi*, « a me Catullo ».

In conclusione, i due versi

Isque domum nobis, isque dedit dominam,
Ad quam communes exerceremus amores

vanno interpretati: « egli m' ha data la casa, egli m' ha data la donna, con la quale potessi godere un amore corrisposto » [1]): che è il senso più naturale e il migliore che si potesse desiderare.

Naturalmente non discuto neppure l' interpretazione di quelli che, pur leggendo *dominam*, intendono per *domina* la padrona della *domus* ospitale (che non sarebbe più quella di Allio, ma d' un amico o d'un'amica di Allio). *Isque dedit dominam* sarebbe, in questo caso, un'espressione molto strana. *Nos lusimus et domina* di v. 156 non avrebbe più senso: oppure, bisognerebbe staccare fortemente *et domina*, e legare queste parole con *sitis felices* di v. 155; e allora verrebbe a mancare le rispondenza precisa che corre tra *communes exerceremus amores* di v. 69 e ⟨*nos*⟩ *lusimus et domina* di v. 156 (si badi, per intendere la rispondenza, che, nella prima come nella seconda frase, *nos* può avere soltanto il senso di *ego*). Infine, Catullo sarebbe stato *hospes* di Allio (v. 12) soltanto per modo di dire: Allio non avrebbe fatto che

[1]) Per questo senso di *communis*, confronta in LUCREZIO: *communia.... gaudia* (IV, 1195-1196) e *communis voluptas* (IV, 1207), espressioni che hanno lo stesso senso preciso di *mutua gaudia* (LUCREZIO, IV, 1205). Per il concetto, cfr. Catullo stesso di Acme e Settimio (45, 20): *mutuis animis amant amantur*.

da intermediario tra il poeta e la padrona della *domus*. Ognuno vede quanto sia verosimile tutto questo. Io non vorrei che pesasse sul giudizio da dare su queste cose una mia impressione personale; ma non posso fare a meno d'osservare che un' interpretazione di questo genere trasporta il carme in un'atmosfera antipatica, di pessimo gusto: la *domina* sarebbe una mezzana volgare.

D'altra parte, osservare, com' è stato osservato, che soltanto i poeti augustei chiamano *domina* la donna amata, e che perciò la *domina* di Catullo non può essere Lesbia, non ha importanza. I critici hanno dimenticato che Catullo, proprio in questo stesso carme (v. 136: *rara verecundae furta feremus erae*) chiama *era* Lesbia; *era* val bene *domina*. Di più, i critici hanno dimenticato che in questo stesso carme, a v. 70, Catullo chiama Lesbia *mea.... diva*, come nessun poeta latino chiamerà mai la donna amata [1]) (*diva* non solo è sostantivo, come, del resto, sempre in latino fino al III secolo, ma forse doveva esser sentito da un contemporaneo di Catullo come più forte di *dea*, poichè avrà certo ragione Walther Schwering in *I. F.*, 1914, 1 sgg., di sostenere che *deus*, *dea* è *Gattungsbegriff*, *divus*, *diva* è *Eigenschaftsbegriff*) [2]).

Premesso tutto quello che precede, esaminiamo la fine dell'elegia. I vv. 155 e segg. sono così stampati dal Kroll:

Sitis felices et tu simul et tua vita
  Et domus + in qua lusimus et domina,
Et qui principio nobis terram dedit + aufert,
  A quo sunt primo omnia nata bona.
Et longe ante omnes mihi quae carior ipsost,
  Lux mea, qua viva vivere dulce mihist.

---

1) Il Kroll cita Petronio, 127, 5: «*Itaque miranti, et toto mihi caelo clarius nescio quid relucente, libuit deae nomen quaerere*». Ma la citazione è inopportuna, perchè non ha nulla a che fare con Catullo: nel *Satiricon*, subito dopo il periodo citato, interloquisce la bella Circe: «*Ita, inquit, non dixit tibi ancilla mea Circen me vocari? Non sum quidem Solis progenies, nec mea maier, dum placet, labentis mundi cursum detinuit*». Evidentemente *deae nomen quaerere* non è detto sul serio: serve a preparare lo scherzo che segue, ed è giustificato da *toto mihi caelo clarius nescio quid relucente*, che immediatamente precede, e anche da *tam dulcis sonus pertemptatum mulcebat aera, ut putares inter auras canere Sirenum concordiam*, che è nel periodo precedente.

2) Perciò non ha ragione il Kroll d'osservare (*ad loc.*) che *dīva* è usato invece di *dĕa* per esigenze metriche. Quando Catullo dice: «*ille mi par esse deo videtur, ille, si fas est, superare divos*», la doppia forma *dĕus*, *dīvus* non si spiega con le esigenze metriche, ma con l' interpretazione dello Schwering (art. cit., 27): *deo* vuol dire «a un dio qualunque», è soltanto *Gattungsbegriff*; *divi* sono gli dèi in concreto. Così, tra il primo e il secondo verso, la κλῖμαξ è anche più forte che a prima vista non paia. E così, mi pare, si giustifica meglio anche l'aggiunta catulliana *si fas est*, che al Wilamowitz sembra un insopportabile riempitivo: *divos* è più forte di *deo* come *superare* è più forte di *par esse*.

Che il v. 157 sia corrotto, e gravemente corrotto, è evidente; anzi, un critico come il Jachmann (art. cit., 210) giudica insanabile il guasto. Così pure, è evidente che i vv. 155 sgg. formano un tutto a sè, la chiusa della lettera ad Allio: bisogna, dunque, interpretarli tutti, o rinunziare a intenderli tutti.

Chi legge attentamente, si maraviglierà subito di questo: che nei vv. 157-158 si parli d'un nuovo personaggio *a quo sunt primo omnia nata bona*. I commentatori s'affaticano, infatti, a ricercare chi sia costui, a fantasticare d'un amico comune di Catullo e di Allio, un *Anser* (così correggono *aufert* dei codici), che avrebbe dato ospitalità agli amori di Catullo e a quelli di Allio; e magari interpretano *communes amores* del v. 69 per *communes inter Allium et Catullum*! Ma ha perfettamente ragione il Jachmann d'osservare (rec. cit., 210), col solito felice acume, come sia da escludersi assolutamente che il poeta, proprio negli ultimi versi del suo lungo carme, nei quali senza alcun dubbio riassume quanto ha già detto avanti, faccia comparire all'improvviso un nuovo personaggio. All'osservazione del Jachmann si può aggiungere che il v. 158:

A quo sunt primo omnia nata bona

non può riferirsi che ad Allio: se no, le dichiarazioni di gratitudine eterna, ripetute continuamente e con tanto calore per tutto il carme, non avrebbero più senso. Il personaggio di cui si parla, dunque, nei vv. 157-158 è proprio Allio, non altri.

Ora, il v. 156:

Et domus + in qua lusimus et domina

ricorda indubbiamente il v. 68:

Isque domum dedit, isque dedit dominam.

E, per giunta, nel v. 157 c'è un *dedit* corrispondente al *dedit* del v. 68: evidentemente il poeta, arrivato ormai alla fine del carme, vuol inviare un saluto affettuoso ad Allio e a Lesbia, riassumendo in poche parole quanto ha già detto della sua amicizia e del suo amore.

Su questo fondamento, è proprio impossibile correggere il v. 157? [1]. Intanto, bisogna scacciare assolutamente dal testo *aufert*, che non dà

[1]) *Et qui principio* è sicuro, perchè confermato da *et qui principio* a v. 49 della *Chioma*, pure all'inizio del verso.

senso. *Aufert* risale al Veronese: può essere stata una glossa marginale, forse un *aufer*, penetrata nel testo: è certo che il Veronese aveva varianti e glosse marginali. Oppure, chi aggiunse *aufert*, leggeva già *terram*, e forse intendeva *qui principio nobis terram dedit aufert* = *Iuppiter*. A chi potrà sembrar temeraria una supposizione di questo genere, se un interprete moderno, e un interprete come il Vahlen (« Sitz.-Ber. Akad. Berlin », 1902, 1043), intendeva questo verso così? Ma già i codici interpolati del Rinascimento correggevano bene, se pure non correggevano tutto:

Et qui principio nobis terram dedit, a quo
Sunt primo ⟨nobis⟩ omnia nata bona.

Come sia potuto cadere il *nobis* del secondo verso, si spiega benissimo: c'era *nobis* nel primo, anch'esso quasi alla metà del verso. Ed è inutile ricordare quante volte tali pronomi siano caduti nei manoscritti catulliani. Così, *nobis* del secondo verso sparì; *aufert*, introdottosi alla fine del primo, ricacciò *a quo* nel secondo.

La correzione dei codici deteriori, oltre che necessaria per eliminare *aufert*, è necessaria per un altro verso: perchè rimedia all' insopportabile iato tra la prima e la seconda parte del pentametro.

A quo sunt primo omnia nata bona.

I commentatori citano, è vero, 66, 48:

Iuppiter, ut Chalybum omne genus pereat.

Ma è un esempio che non prova molto: chi può giurare che Catullo non abbia scritto *Chalybon*, come congetturava il Poliziano (cfr. Callimaco, fr. 35 *c*: *Χαλύβων ὡς ἀπόλοιτο γένος*)? Sono anche citati tre altri esempi di iato tra la prima parte e la seconda del pentametro (67, 44; 76, 10; 97, 2); ma tutte e tre le volte si tratta dell' incontro della finale *m* con una vocale, come *Chalybum* stesso, se fosse sicuro (*linguam esse, iam amplius, culum olfacerem*). Si concederà che è questo un caso meno grave dell'incontro di due vocali uguali (*primo omnia*), che sarebbe arbitrario ammettere senza nessun esempio sicuro. Catullo abbonda nelle sinalefi, non negli iati: sulle sue imperfezioni metriche si è soliti esagerare[1].

Anche se non vi fossero altre ragioni, dunque, *primo omnia* di v. 158 andrebbe forse corretto. Ora, la correzione dei codici interpo-

[1]) Neppure metto nel conto 99, 8: *abstersti omnibus*, che è certo *abstersisti omnibus*.

lati è senza dubbio migliore di quella di Haupt, generalmente accettata:

A quo sunt primo ⟨mi⟩ omnia nata bona.

L'*ἀναδίπλωσις et qui principio nobis, a quo sunt primo nobis*, all'inizio di due versi consecutivi, per di più enfatici come i vv. 157-158, è prettamente catulliana, e basterebbe a dimostrare la superiorità della correzione umanistica.

Resta, però, da correggere la parola *terram*, che, tormentata in tutti i modi dai critici, non ha mai dato un senso soddisfacente. Qui la corruzione è evidente. Pure, correggere non è difficile: invece di *terram*, bisognerà supporre un *se et eram*. I due versi possono leggersi:

Et qui principio nobis se et eram dedit, a quo
Sunt primo nobis omnia data bona.

Il poeta, dicendo *se et eram dedit* [1]), riassume evidentemente il v. 68:

Isque domum nobis, isque dedit dominam.

Tanto più che la *domus* è stata ricordata proprio nel verso che immediatamente precede (156):

Et domus + in qua lusimus et domina,

e dunque *se* basta a far capire che Catullo fu amico e *hospes* di Allio.

Eram dedit ripete *dedit dominam*: *eram* è suggerito dal v. 136: *rara verecundae furta feremus erae*. Se qualcuno trovasse a ridire per *se et eram*, facendo difficoltà perchè *sē*, eliso con *ĕt*, darebbe sillaba breve, si ricordi che in Catullo non mancano davvero esempi d'elisioni di questo genere: basterà citare *odissēm te‿ŏdĭo Vatiniano* di 14, 3, oppure *īn se‿hăbĕt* di 114, 2, oppure anche *āt ⟨te⟩ ĕgŏ certe* di 66, 25, dove *te* è restituito dagli editori, ma è restituzione sicura, perchè richiesta dal senso (*at te ego certe cognoram a parva virgine magnanimam*) e perchè necessaria ad allungare *ăt*. E lasciamo stare casi come *perdito amore* (91, 2), *perdite amarem* (104, 3), *ploxeni habet* (97, 6), *fido ab amico* (102, 1), *studioso animo* (116, 1).

Se i vv. 157-158 devono leggersi come io ritengo, e se, dunque, in essi s'accenna ad Allio, le sole persone nominate da Catullo alla fine del suo carme sono Allio e Lesbia. Resterebbe, è vero,... *tua vita*

---

1) Cfr. Munro, *Criticisms and Elucidations of Catullus*, 179, che propone *te et eram*, interpretando molto diversamente.

del v. 155, cioè la moglie o l'amante di Allio. Ma proprio *tua vita* è una difficoltà insormontabile per ammettere l'unità del carme 68, che, d'altra parte, per ben altre ragioni, non può esser messa in dubbio. Che ad Allio sia morta la moglie o l'amante, si ricava chiarissimamente dalla prima parte del carme: già i primi versi:

> Quod mihi fortuna casuque oppressus acerbo
> Conscriptum hoc lacrimis mittis epistolium,
> Naufragum ut eiectum spumantibus aequoris undis
> Sublevem et a mortis limine restituam

non dovrebbero lasciare nessun dubbio sulla gravità del *casus* di Allio. I versi che seguono subito dopo:

> Quem neque sancta Venus molli requiescere somno
> Desertum in *lecto caelibe* perpetitur.

precisano chiaramente che Allio è in lutto per la moglie o per l'amante. Come si spiega, dunque, il *tua vita* del v. 155? Non si spiega affatto. È inutile sofisticare; è inutile parlare della sensibilità raffinata e quasi morbosa della cerchia dei *νεώτεροι*, che avrebbe potuto ispirare ad Allio e a Catullo parole troppo più gravi e dolorose che gli avvenimenti non meritassero. Lo zelo degl' interpreti, volendo conciliare l' inconciliabile, ha esaurito tutte le congetture possibili: molti, dallo Scaligero in poi, pensarono non a una morte, ma a una separazione, a un *discidium*. Ma aveva proprio ragione, contro interpreti antichi e moderni, lo Schwabe (*Quaestiones Catullianae*, 343): «*homo qui discidium puellae suae queritur, dici non potest fortuna casuque acerbo oppressus esse: immo qui versuum 1-4 sententiam examinaverit, mecum consentiet in his fatale aliquid quod Manlio obtigerit indicatum esse nec de ulla re nisi de morte coniugis posse cogitari*». Io non seguo in molte altre cose lo Schwabe, che, oltre a tutto, è uno dei *χωρίζοντες*; ma su questo punto non si può non esser d'accordo con lui.

Del resto, ammettendo l' ipotesi d' un *discidium*, la difficoltà non sarebbe risolta: l'augurio finale *sitis felices et tu simul et tua vita*, nel caso d' una separazione, sarebbe una sconvenienza, e, in ogni modo, sarebbe poco opportuno quasi come un' ironia involontaria di cattivo gusto.

Ogni difficoltà si può rimuovere, leggendo, invece di *et tua vita*, *et mea vita*, e intendendo, naturalmente, per *mea vita*, Lesbia. Nulla è più naturale per il poeta che rivolgersi, alla fine della sua elegia, all'amico e alla donna amata, le due persone che ha celebrate in tutto

il carme. « Siate felici », egli dice, « e così sia felice la casa (s' intende che la casa è proprio la *domus* di Allio, non un'altra casa presa a prestito da uno qualunque) che ricorda i miei amori ». A questo punto, il poeta ribatte il concetto già espresso, spiegandolo e motivandolo: « Cioè, sia felice chi m' ha dato sè stesso, e m' ha dato la mia donna, chi è stata la causa d'ogni mia gioia, dandomi insieme l'amicizia e l'amore. Ma più di tutti, più di Allio stesso, sia felice la mia Lesbia, che m' è più cara di me stesso (se Catullo diceva così, Allio non poteva aversene a male), che mi rende cara la vita ». Come mai si sia passati da *mea vita* a *tua vita*, non è davvero difficile spiegare: *et tu simul et mea vita* era espressione difficile; *et tu* ha influito su *mea*, trasformandolo in *tua*, tanto più che si sarà inteso scioccamente *tua vita* nel senso più letterale per « la vita di Allio », come perfino qualche interprete moderno non s' è vergognato d' intendere.

Quanto al v. 156:

Et domus + in qua lusimus et domina,

esso è già emendato da molto tempo per congettura nei codici del Rinascimento come meglio non si potrebbe:

Et domus in qua ⟨nos⟩ lusimus et domina,

ed ha ragione il Jachmann (rec. cit., 209) di rimproverare al Kroll d'esser ricorso inutilmente alla croce della disperazione, come ha ragione nell'attribuire l'origine della caduta di *nos* nei codici al fraintendimento di *nos* = *ego* [1]).

In conclusione, tutta la fine dell'elegia ad Allio si può leggere, io credo, così:

Sitis felices et tu simul et mea vita
  Et domus in qua nos lusimus et domina:
Et qui principio nobis se et eram dedit, a quo
  Sunt primo nobis omnia nata bona;
Et longe ante omnes mihi quae me carior ipsost,
  Lux mea, qua viva vivere dulce mihist.

I vv. 155-160 vengono a formare, così, un tutto omogeneo: *et tu* è spiegato nei vv. 157-158; *et mea vita* è spiegato nei vv. 159-160; anzi, *qua viva vivere dulce mihist* dell' ultimo verso parafrasa e riprende *et mea*

[1]) Non è vero che *et domus ipsa in qua*, come sostiene il VAHLEN (art. cit., 1042, nota 2), abbia le stesse probabilità di *et domus in qua nos*. È molto più facile che sia caduto *nos*: lo provano i numerosi esempi del genere nei codici catulliani.

vita di v. 155. L'ultimo verso conferma la lezione *mea vita*; dopo un *tua vita* (da riferirsi all'amante di Allio), sarebbe scialbo e poco elegante[1]). A *et domus* non corrisponde nulla nei versi seguenti, ma proprio per la *domus*, quello che segue immediatamente, in *qua nos lusimus et domina*, dice abbastanza.

S' intende che, in materia così difficile, debbo avanzare le mie proposte come possibilità, non come soluzioni sicure. Soltanto, credo d'essere più vicino alla verità di chi continua a vedere, nei vv. 155-160 dell'elegia catulliana, un saluto: 1) ad Allio; 2) all'amante di Allio; 3) alla *domus*; 4) alla *domina*, padrona compiacente della *domus*; 5) all'amico ignoto, *Orfens* o *Anser* o *Afer*; 6) a Lesbia. In sei versi, dovrebbero entrarci cinque persone e una casa. Per tutta questa roba manca il posto.

GENNARO PERROTTA.

---

[1]) E non avrà nessun valore osservare che *vita* nel senso di «amata» si trova sempre nel vocativo con *mea* espresso o sottinteso, cioè è vocabolo enfatico e del linguaggio dell'affetto? Così Catullo stesso in 45, 13 ha *sic, inquit, mea vita, Septimille*; in 109, 1 *iocundum, mea vita, mihi proponis amorem*; Plauto ha *mea vita* vocativo in *Cas.*, 1, 1, 47, o in *Stich.*, 4, 2, 6, in *Truc.*, 2, 4, 40; Properzio, *mea vita* in 2, 3, 23 e 2, 26, 1; *vita*, sempre vocativo in 1, 2, 1; 1, 8, 22; infine, Mecenate chiama Orazio *mea vita* (FPR 338 *fr.* 1). *Mea vita* sarà da leggere, dunque, anche nel v. 155 del carme 68, dove è quasi un vocativo.

LIBRI RICEVUTI.

C. BATTISTI, *Appunti sulla storia e sulla diffusione dell'ellenismo nell'Italia meridionale*. Estr. dalla «Revue de linguistique romane», 1927.

G. CALOGERO. *I fondamenti della logica aristotelica*. Firenze, Le Monnier, 1927; di pp. XII-328.

G. CATAUDELLA, *Riflessi virgiliani nel romanzo di Caritone*. Estr. dall' «Athenaeum», N. S., V, 1927.

A. CAVALLAZZI, *La stele etrusca di Novilara al duce caduto in battaglia*. Torino, C. Crudo e C., 1928; di pp. XVI.

G. DAINELLI, *Olinto Marinelli e la sua opera geografica* (Commemorazione). Udine, Doretti, 1927; di pp. 42.

ERODOTO, *Le Storie*, libro I. Con note di FL. NENCINI. Albrighi, Segati e C., 1926; di pp. XXIII-187.

EURIPIDE, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*. Texte établi et traduit par L. MÉRIDIER. Paris, «Les Belles Lettres», 1927; di pp. 230 (doppie).

A. FERRABINO, *I Quattrocento e i Cinquemila*. Estr. dagli «Atti e Mem. della R. Acc. di Padova», 42 (1926). Padova, Penada, 1926.

S. FERRI, *La «Lex Cathartica» di Cirene*. Estr. dal «Notiziario Arch. del Min. delle Colon.», 1927, IV.

LA POESIA LATINA NELL' ULTIMO SECOLO DELL' IMPERO

L' ultimo secolo dell' Impero è un periodo di crisi profonda nel l'antica società: la lunga lotta combattuta fra il Cristianesimo e la fede del passato, fatta di battaglie oscure, di travaglio di anime, d dolori e di martirî, ormai è vinta, ed affiora nelle sue conclusioni ine sorabili, che suscitano le ultime e più fiere resistenze del Paganesimo l' Impero è scosso da un capo all'altro da antagonismo di aspirazion e di razze, irrompono dai confini le invasioni dei barbari, cittadini barbari assoldati accorrono alle difese, mai come in questo moment Roma è stata veramente oggetto di odio inestinguibile e di indomit amore. Ciò che non aveva più ragione di vivere, muore sì, ma non senz bagliori; ciò che aveva diritto alla vita e all'avvenire, si lancia all'oper di ricostruzione e di restaurazione, fermando la violenza davanti all splendore dell' ideale.

In mezzo a questo fermento immane, in cui una civiltà finiva e un'altra se ne preparava, sbocciò una nuova fioritura poetica, cristian e pagana, la quale espresse tutti gli accenti della lode e del compiant della lotta e della preghiera, dell'affetto e dell' invettiva, inalzando a concezioni nuove, che dovevano dare i loro frutti nell'avvenire. I questa poesia, sgorgata dal cuore di gente diversa di fede e di nazion si conciliò in un nome glorioso, il nome di Roma, che appariva sempr come un segnacolo luminoso in mezzo alle tempeste, giacchè Roma er il centro ed il simbolo della latinità contro l'onda incalzante della ba barie, e la poesia di tutta questa bella fioritura è profondamente la tina, non solo di forma, ma anche e più di pensiero: ella è in somm ancora poesia romana, per quanto assuma caratteri sempre più un versali; e il vero medio evo anche nella letteratura latina s' inizia p tardi [1]), quando cessa l' imitazione dei classici e viene dimenticata romanità, quando già i Vandali signoreggiano in Africa e gli Eruli i

[1]) In questo sono costretto a discordare da F. Ermini, il quale in un suo recente st dio, *La letteratura latina nel Medio Evo*, «Athenaeum», N. S., IV, fasc. 2 (aprile 1926), p. 78 s vuol far cominciare la letteratura medievale con la morte di Costantino. Altro è riconosce come tutti riconosciamo, che la letteratura latina cristiana (ed anche la poesia di Claudian offre modelli e immagini alla letteratura medievale, altro è affermare che la letteratura c stiana fa parte della medievale, anzi costituisce il periodo delle *origini* per la medievale.

Italia, e non vi è più un Draconzio, che con verso ovidiano celebra in carcere le lodi della creazione.

Diremo di più che questa non è poesia di decadenza. Molti sogliono dare il nome di Decadenza al lungo periodo della letteratura latina, che va dalla morte di Traiano (117 d. C.) alla fine dell' Impero. E veramente dopo Traiano, fatta eccezione per Svetonio ed Apuleio che seguono immediatamente, si può dire che la letteratura latina taccia del tutto, giacchè sotto l'aspetto dell'arte e del pensiero non merita tal nome la produzione di Frontone e dei frontoniani, di grammatici e di eruditi, siano pure famosi come Gellio e Festo. E per la poesia, dopo la bella schiera che si adorna dei nomi di Lucano, Seneca, Valerio Flacco, Stazio, Silio Italico, Persio, Giovenale e Marziale, dobbiamo fare un salto di quasi tre secoli, andare cioè dal principio del II secolo dell'era volgare alla seconda metà del IV, per ritrovare un nome di poeta, che è Ausonio. Ausonio piuttosto che poeta è un fine verseggiatore, ma egli dà inizio ad una serie di poeti veri, come Claudiano, Prudenzio a Paolino da Nola, che, se oggi sono poco letti, ebbero grande importanza mentre vissero, ed influirono non poco sulle nuove letterature.

***

Dunque alla decadenza della letteratura latina succede un periodo di rinascita, che va dall'età di Graziano e Teodosio il Grande fino alla caduta dell' Impero, o meglio fino a Draconzio. Questa rinascita comprende la letteratura cristiana, anzi diciamo che essa è in gran parte un fenomeno della letteratura cristiana in quanto coincide col secolo d'oro della medesima, il secolo in cui rifulgono le figure di Sant'Ambrogio, San Girolamo e Sant'Agostino. Naturalmente anche la poesia cristiana, prima di giungere allo splendore di Prudenzio, fece i suoi tentativi più o meno fortunati, le cui radici si profondano nelle origini e nelle cerimonie del culto, nella memoria dei martiri e nel fervore degli apologisti. Furono invocazioni *litaniche* ripetentisi nel ritmo accorato di antichissimi riti, preghiere e canti nell'andamento dei salmi, che i fedeli inalzavano a Dio sotto il cielo stellato nelle solitudini suburbane e nelle catacombe, furono i primi accenti dell' inno liturgico occidentale, in cui Sant'Ilario di Poitiers intendeva a combattere il « grande avversaro » ed a vincere la morte con la fede nella resurrezione [1]).

---

1) *Tractatus super Psalmos*, 65, 4. Cfr. G. F. Gamurrini, *S. Hilarii Tractatus de Mysteriis et Hymni...*, Roma, Cuggiani, 1887.

Tra il brulicar di questi fermenti erompe la poesia acerba di Commodiano, che, pur avendo una certa conoscenza degli scrittori classici, non cura affatto gli ornamenti della loro arte, e versa l' impeto de' suoi concetti e delle sue idee in un ritmo fatto solo per aiutar la memoria dei lettori, che chiameremo esametro barbaro, perchè in generale, come quello carducciano, sostituisce al senso della quantità quello degli accenti. I critici non sono d'accordo nè sulla patria nè sull'età di questo curioso verseggiatore, ma probabilmente egli fu oriundo di Gaza in Palestina e visse in Africa nell'epoca di Diocleziano [1]). L'opera sua comprende due libri di *Instructiones adversus paganos* e un *Carmen Apologeticum*. Le *Instructiones*, ottanta brevi componimenti didascalici o polemici, sono esortazioni e consigli ai compagni di fede ed invettive contro i pagani ed i giudei, in forma semplice e rude, quale poteva convenire all' intelligenza dei volgbi provinciali: non mancano però tratti di grande vigoria ed immagini grandiose, come là ove descrive la città celeste, che ha la radice in terra e la cima nel cielo [2]).

Nel *Carmen Apologeticum*, così chiamato da G. B. Pitra, che lo scoprì e pubblicò a Parigi nel 1852 [3]), Commodiano continua la sua ardente propaganda per la fede, protestando la sua vocazione a convertire i pagani ed invitando gli uomini a perseguire lo scopo vero della vita, che è la salvezza dell'anima. La verità deriva dai libri del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*, che egli raccomanda allo studio invece delle lettere e dell'eloquenza profana. I giudei furono sordi agl' insegnamenti divini ed in loro vece vennero chiamati i gentili. Coloro che sacrificano agl' idoli, periranno della seconda morte: solo chi crede a Dio in tre persone rinascerà per non morire mai più. La fine del mondo sarà preceduta da segni annunziatori: i Goti passeranno il fiume [4]) col re Apollione, e prenderanno Roma per mettere fine alle persecuzioni. Allora saranno oppressi i pagani, ma sorgerà un Ciro, cioè Nerone, tornato dall' inferno a nuova vita per liberare i suoi: egli si assocerà due Cesari e incrudelirà contro i Cristiani. Ma dopo tre anni e mezzo giungerà la vendetta: verrà dall'oriente un re con Persiani, Medi, Caldei e Babilonesi, abbatterà Nerone coi due Cesari, e Roma

1) M. Schanz, *Geschichte der Röm. Literatur*, III, § 744 (p. 427 sg.); P. De Labriolle, *Histoire de la Litt. Lat. Chrét.*, pp. 246-251; A. Harnack, *Gesch. d. Altchristl. Lit.*, Cronologie, II, p. 433 sgg.; S. Colombo, *La poesia cristiana antica*, I, p. 51 sgg.

2) *Instruct.*, II, 3.

3) *Spicilegium Solesmense*, I, pp. 21-49: cfr. ed. Dombart, *Corpus Script. Eccles. Lat. Vind.*, vol. XV, 1887, parte III.

4) S' intende dai più il Danubio, ma probabilmente era indeterminato nella mente stessa dell'autore.

sarà data alle fiamme. Quindi il vincitore si recherà in Giudea, e compirà prodigi: egli è l'Anticristo de' Giudei come Nerone lo è dei Pagani. Ma i Giudei scopriranno il falso profeta, ed invocheranno l'aiuto del cielo. Ed ecco finalmente avvicinarsi Cristo Dio con le milizie sante costituite dagli Ebrei rimasti nel recesso della Perside dopo la schiavitù di Babilonia. «Tutto verdeggia, tutto esulta davanti a loro..., dovunque sgorgano spontaneamente fontane..., le nubi li proteggono dai raggi del sole: anche i monti si abbassano per facilitare loro il passaggio, poichè li precede un angelo dell'Alto a preparar loro una marcia senza ostacoli. Ed essi avanzano lievemente, senza fatica, e come leoni al loro passare devastano tutto. Nè potrà resistere ad essi alcuna gente, poichè Dio è con loro. Vincono nazioni, prostrano città, e si arricchiscono di bottino. Così adorni cantano inni a Dio marciando, e s'affrettano verso la santa città dei padri Gerusalemme: il tiranno terribile, l'Anticristo, davanti al grande esercito [1]) fugge spaventato nelle parti del Nord.... ». L'autore termina con una descrizione del giudizio finale, ma questa parte è frammentaria e inintelligibile.

***

Con l'opera di Commodiano comincia ad entrare nella poesia latina tutto un enorme materiale nuovo, i fatti del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*, i concetti e gl' ideali del Cristianesimo, che portano seco immagini e atteggiamenti di pensiero finora ignorati all'arte del verso, e talvolta una strana ma non meno attraente fusione di elementi epici: Il fantasioso poeta chiama i giganti figli di donne terrene e degli angeli che si ribellarono a Dio [2]), e nel descrivere il soggiorno degli Ebrei riserbati a formar l'esercito santo del tornante Messia ha senza dubbio presente, oltre il ricordo dell'Eden, quel che i poeti pagani avevano detto dell'età dell'oro:

Mendacium ibi non est, sed neque odium ullum;
idcirco nec moritur filius suos ante parentes,
nec mortuos plangunt nec lugunt [3]) more de nostro,
exspectantque vitam resurrectionemque futuram.

---

1) Per il v. 974 seguo l'integrazione del LUDWIG, ed. TEUBNER, 1877.

2) *Instruct.*, I, 3.

3) *Lugo* per *lugeo* sembra della parlata. Trovasi anche nella *Vulgata italica* (ed. A. MAI): JOHEL, 1, 13: «lugite deservientes altario»; MATTH., 5, 5: «Beati qui lugunt....».

Non animal ullum vescuntur additis escis,
sed olera tantum quod sint sine sanguine fuso.
Iustitia pleni illibato corpore vivunt:
in illis nec genesis exercet impia vires
nec febres accedunt in illis, non frigora saeva,
obtemperant quoniam universa candide legis [1]),
quae nos et ipsi sequemur pure viventes [2]).

Commodiano è stato forse il primo tra gli scrittori cristiani a trattare la leggenda dell'Anticristo [3]): se così è, egli ha fuso il concetto giudaico dell'Antimessia con la tradizione romana sul ritorno di Nerone, ricordata da Tacito (*Hist.*, II, 8) e da altri: in tal modo gli Anticristi, invece di uno, diventano due, e la duplicazione non sarà senza seguito negli scrittori che verranno di poi. Cosa notevole è che intanto comincino ad entrare nel dominio della poesia leggende extra-classiche, orientali e popolari, che portano il meraviglioso anche nel racconto dei fatti contemporanei, ed aprono così un campo nuovo all'attività dei poeti. Claudiano stesso, educato alla scuola dei classici, non disdegna di accogliere questo nuovo elemento, come fa nel *De bello gothico* (249 sgg.), dove accenna ai terrori popolari per due lupi uccisi, dal cui ventre uscirono due mani, e nel primo libro *In Rufinum* (134 sgg.), in cui racconta come Rufino venisse allevato in Elusa dalla furia Megera, che poi lo condusse a Costantinopoli. E sebbene « a Christi nomine alienus » (Sant'Agostino, *De Civ. Dei*, V, 26), anzi « paganus pervicacissimus » (Orosio, VII, 35), Claudiano non fu neppur refrattario agli atteggiamenti di pensiero e alle immagini degli scrittori cristiani: dai Vangeli, sia dal poema di Giovenco (*Evangeliorum*, IV, 190-196), sia direttamente dal racconto di S. Luca (XII, 45-47) tolse la similitudine dei servi infedeli, che alla falsa notizia della morte del padrone, si dànno bel tempo, e vengono da questo sorpresi in mezzo alle gozzoviglie (*De b. Goth.*, 366 sgg.).

***

Con Commodiano la poesia latina cristiana non ha ancora avuto il suo assestamento, anzi i suoi carmi compiono per il contenuto l'uf-

---

1) « Giacchè obbediscono candidamente tutte le cose della legge ».
2) *Carm. Apol.*, 940 sgg.
3) A. Ebert, *Allgemeine Gesch. d. Lit. d. Mittelalters im Abendlande*, I, p. 93.

ficio stesso della prosa, e quanto alla forma sono sembrati ad alcuno senz'altro una prosa ritmica [1]). Siamo adunque davanti ad una specie letteraria in formazione: occorse di fatti ancora un secolo e più, perchè la poesia cristiana avesse la sua veste definitiva. È noto che i Padri della Chiesa da prima avversarono le letterature classiche, e per ragione del contenuto disprezzarono anche le qualità della forma. A poco a poco però convennero che i pregi formali potevano essere un mezzo utile e degno per la diffusione e per l'esaltazione della fede, e sull'esempio di Minucio e di Lattanzio non isdegnarono di vestire pensieri e fantasmi cristiani con le belle forme apprese nelle scuole di retorica. Ormai, dopo il favore concesso da Costantino e da Teodosio alla nuova religione, che cosa poteva essa temere dall'antica? Non bastava la santità del pensiero a santificare anche l'esteriorità del discorso? Quando con la prosa di Cicerone e col verso di Virgilio si abbattevano i vecchi idoli e si celebravano le nuove gesta ed i nuovi ideali, non era la bella lingua classica diventata anch'essa uno strumento di propaganda religiosa? Fu così che il Cristianesimo si conciliò con l'antica letteratura; ed allora apparve il poeta della nuova fede e della rinnovantesi civiltà: Aurelio Prudenzio Clemente.

Questo spagnolo, che aveva nel sangue l'esuberanza della stirpe, e nella scuola s'era imbevuto della esagerazione retorica propria del tempo, dopo aver percorso la carriera degli onori e coperto un alto grado nella guardia imperiale, si ritirò a vita privata per dedicarsi alla contemplazione e alla celebrazione degl' ideali cristiani. Egli fu veramente un grande poeta, e stampò nell'arte dei versi orme profonde e durature. Il poema allegorico, che tanta diffusione e tanta importanza raggiunse nel Medio Evo fino a culminare nella *Divina Commedia*, fu creato da Prudenzio: avanti di lui, nei classici latini e greci, la poesia allegorica si era limitata a sostituzioni di personaggi, come in alcune egloghe di Virgilio, ed a personificazioni di astratti, come nell'*Eneide*, in Lucano e nel dramma greco. La *Fama* di Virgilio (*Eneide*, IV, 173 sgg.) e la *Casa del Sonno* nell' XI libro delle *Metamorfosi* ovidiane (592 sgg.) sono figurazioni episodiche, belle e felici fantasie, ma nulla più. Le grandi allegorie organiche sono estranee alla poesia classica; ma compaiono ben presto nella letteratura cristiana, che aveva dei cospicui modelli nei libri del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*, specialmente nei

---

1) GENNADIO, *De viris illustribus*, XV: «.... scripsit mediocri sermone quasi versu librum adversus paganos»; HARNACK, op. cit., p. 438, n. 1: «Die verse Commodians sind rhythmische Prosa». Però è un ritmo senza dubbio esametrico.

Profeti: ad alcune solenni ed oscure allegorie di Ezechiele si riattacca l'*Apocalissi* di S. Giovanni. Ricordiamo inoltre che nelle questioni sui vari significati dei libri sacri gl' interpreti cristiani si ispirarono al giudaismo alessandrino, e proprio nell'età di Prudenzio Sant'Ambrogio aveva divulgato in occidente la esegesi allegorica e mistica della *Bibbia*. Forse nella *Bibbia* è più giusto parlare di simbolismo che di vero e proprio poema allegorico, ma è certo che questo genere di poesia deriva di là, cioè dai libri sacri e dalle interpretazioni che se ne fecero.

Il primo poema allegorico nelle letterature occidentali è di fatti la *Psychomachia* di Prudenzio, forse il meno perfetto ma il più fortunato de' suoi carmi. Precede un' introduzione in trimetri giambici, anch'essa allegorica, dove si celebrano le gesta di Abramo contro i re assiri, che simboleggiano i vizi. Quindi il poema vero, 916 esametri, ci trasporta in un'epica lotta campale, che si divide in sette quadri successivi, la battaglia tra la Fede e l' Idolatria, tra la Pudicizia e la Libidine, tra Pazienza ed Ira, Superbia e Umiltà, *Luxuria* e Sobrietà, Avarizia e Carità, Concordia e Discordia. Le allegoriche eroine, rappresentate a colori vivaci, sono rispettivamente accompagnate da regolari schiere di Virtù e di Vizi, che ci fanno pensare ai fantasmagorici stuoli descritti dall'Ariosto nelle isole di Alcina e di Logistilla. La Fede combatte nuda e senz'armi, con armi splendenti la Pudicizia: la Pazienza resiste dentro la sua corazza, e lascia che l' Ira si uccida da sè; la Superbia precipita in una fossa scavata e mascherata dalla Frode, ed ivi la uccide l' Umiltà con la spada offertale dalla Speranza; la Lussuria combatte scagliando dal suo cocchio viole e petali di rosa contro i nemici, ma la Sobrietà rinfranca i suoi guerrieri inalberando il vessillo della Croce, onde i cavalli della nemica fuggono a precipizio. L'Avarizia col grembo capace e la grande bocca aperta, che raccoglie gli avanzi del lusso, e sceglie l'oro di tra le sabbie riempiendone le pieghe della veste, borse e canestri, scende in campo col corteggio degli affanni, la fame, la paura, l'ansietà, il pallore, la corruzione, l' inganno, l' invenzione, l' insonnia, la spilorceria e ogni specie di delitti, che scorazzano a guisa di lupi: arrestata dallo scudo della Ragione, l'Avarizia assume aspetto onesto e gentile, e continua le sue male arti, finchè viene abbattuta dalla Carità. La Concordia, mentre si aggira tranquilla entro le mura in mezzo alle folte schiere de' suoi guerrieri, viene ferita a tradimento dalla Discordia, che, lasciato il mantello lacero e il flagello intrecciato di serpenti nel campo aperto pieno di stragi, era entrata dentro « sociam mentita figuram » e coronata di olivo. « Sed

sicam sub veste tegit », ma porta il pugnale sotto la veste, come la Frode dell'Ariosto (XIV, 77):

> Avea piacevol viso, abito onesto,
> un umil volger d'occhi, un andar grave,
> un parlar sì benigno e sì modesto,
> che parea Gabriel, che dicesse: Ave.
> Era brutta e deforme in tutto il resto,
> ma nascondea queste fattezze prave
> con lungo abito e largo; e sotto quello
> attossicato avea sempre il coltello.

Scoperta al pallore del volto e circondata dalle Virtù con le spade protese, la Discordia dichiara l'essere suo, dice di soprannominarsi Eresia, di venerare un Dio multicolore, ora più piccolo, ora più grande, ora duplice, ora semplice; celeste, quando le piace, oppure anima innata nelle cose: *Belial*, lo spirito maligno *senza gioghi*, le insegna ad illudere il Nume; sua casa è il mondo.... Ma la Fede, regina delle virtù, non le permette di bestemmiare più a lungo, e le chiude la voce immergendole la spada nella gola. La Concordia e la Fede, rimaste così padrone del campo, pronunziano l' una un discorso in lode della Pace, l'altra in lode della Sapienza, di cui si descrive la sede, che è un magnifico tempio simbolo dell'anima.

I varî quadri sono ineguali fra loro e legati appena da qualche formula di passaggio: manca la coesione, il cemento che bellamente unisce ed armonizza le opere organiche ed artisticamente elaborate. Si direbbe che Prudenzio abbia voluto lasciar nel poema quel difetto, che maggiormente caratterizza le forme di componimento presso al loro nascere; ma i singoli quadri sono per sè generalmente splendidi, e riuscirono cari alle arti del Medio Evo [1]) e alle nuove letterature, perchè rispondevano al nuovo stato delle anime, e fornivano elementi suscettibili di grandi sviluppi.

***

Mentre il simbolismo ebraico ed orientale in genere serve ad esprimere con più solennità i fantasmi dell' ispirazione lirica, il nostro poema allegorico non è che un particolare atteggiamento della didascalica. Il simbolismo didascalico si era già manifestato nel poemetto *De Cruce* [2]):

1) Cfr. A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, I, pp. 78-85.
2) Ed. in *Corpus Script. Eccl.* di Vienna, vol. III, p. 3, p. 305 sgg.

è un anonimo tentativo, ove si descrive la croce del Golgota, che ramifica e stende le sue fronde sul mondo producendo frutti saporiti, che danno vita novella a chi li gusti dopo essersi purificato col battesimo. Ma la vera azione allegorica, come abbiamo visto, comincia con Prudenzio, e dopo di lui continuerà in poemetti didattico-allegorici, come il *Tesoretto* di Brunetto Latini e l'*Intelligenza*, che fu attribuita a Dino Compagni.

Poemi didascalici più perfetti, perchè la loro forma era già fissata nei modelli classici, sono l'*Apotheosis* e l'*Hamartigenia*. Nell'*Apoteosi*, dove Prudenzio tratta della divinità di Cristo, polemizzando con le varie sette del tempo e con i Giudei (non dimenticbiamo che anche in Lucrezio si trova molta polemica), è veramente notevole il passo dove sono rappresentati i benefici influssi del Cristianesimo sulle popolazioni incivili e descritto uno strano incidente avvenuto a Giuliano l'Apostata, mentre stava compiendo un sacrificio ad Ecate (424-502). « Udirono l'arrivo del Signore i popoli del tramonto e quelli del roseo levante. La Buona Novella diffondendosi con la parola di Cristo sciolse le brine della Scizia, il suo calore sciolse le brume dell' Ircania.... Da quando Dio si fece uomo nascendo da una vergine, non furono più curati i responsi, tacque l'antro di Delfo, non più la cortina copre il tripode, non più un sacerdote fanatico recita anelando con la bocca spumante i destini rivelati dai libri della Sibilla. La mendace Dodona ha perso i folli vapori [1]), e Cuma fatta muta piange i suoi morti oracoli, nè Ammone dà più responsi sulle libiche Sirti. Lo stesso Campidoglio romano si addolora che la luce di Cristo rifulga a' suoi principi e che i templi sian caduti distrutti per ordine degl' imperatori. Già la porpora del reggitore discendente di Enea si prostra supplichevole davanti agli atrii di Cristo, e il supremo dominatore adora il vessillo della croce. Tuttavia fra tutti i principi non mancò un condottiero valorosissimo in guerra al tempo della mia fanciullezza, come ricordo, ben consigliato per l' interesse della patria ma non per la religione da seguirsi, amante di trecentomila divinità. Perfido verso Dio, benchè non perfido verso il mondo, soleva curvare l'augusto capo ai piedi di una Minerva di terracotta, leccar le scarpe a Giunone, prostrarsi dinanzi ad Ercole, incerare le ginocchia a Diana, piegar la fronte anche davanti

[1]) Cioè: i vapori, le esalazioni, che danno l'estro profetico. Di queste esalazioni a Dodona non abbiamo notizia da alcun altro autore: forse PRUDENZIO confonde con Delfo ed altri oracoli.

a un gesso raffigurante Apollo e affumicare con ardenti interiora il cavallo di Polluce. Una volta per avventura faceva sacrifizio di molte vittime onde propiziarsi Ecate: stavano lì presso schiere di vacche destinate ad essere colpite dalle scuri festive dei pontefici e vitelle coronate la fronte con intrecciati rami di cipresso. E già un vecchio con le bende, secondo il solito, apriva le viscere immergendovi il coltello, e con le mani insanguinate palpava le fibre tremanti della morte recente, e da esperto interprete notava quanto durassero e come finissero gli ultimi battiti della vita nel cuore ancor tiepido, quando all' improvviso in mezzo ai sacrifizi il sacerdote tutto pallido esclama: — Ed ora che debbo fare? un nume troppo grande, o ottimo sire, un nume troppo grande interviene alle nostre cerimonie, perchè lo possano sopportare le tazze spumanti di latte, e il sangue degli animali uccisi, le fronde e le corone. Vedo disperdersi in lontananza le ombre evocate, e Proserpina atterrita volge indietro i passi, fuggendo in mezzo alle faci spente e con la sferza abbassata.... Ecco il paggio imperiale non è più capace di tenere la patera ed i balsami stillano giù dalla destra colpita; ed il flamine stesso si meraviglia di vedersi cader giù la corona dal capo, e la vittima elude il colpo del ferro mal sicuro. Non so chi, ma certamente qui s' è introdotto uno dei giovani cristiani. Ogni benda ed ogni pulvinare trema davanti a questo genere di uomini. Tutti i battezzati ed unti stiano lontano di qua, e la bella Proserpina ritorni ai rinnovati sacrifizi! — Così detto, cadde disfatto; ed il principe stesso, come se vedesse Cristo in persona minacciare brandendo il fulmine, tutto smarrito e pallido depone il diadema, e guarda intorno gli astanti per saper quale allievo del Cristianesimo avesse segnato le tempia col legno della croce e turbato con la sua fronte le formule di Zoroastro. Vien tratto fuori un armigero di mezzo a una schiera di giovani biondi [1]), un custode della persona imperiale (*purpurei custos lateris*); ed egli non nega, ma getta l'asta gemmata con la punta da ambe le parti, e confessa di portar il segno di Cristo. Scoperto l' iniziato, il principe si precipitò fuori esterrefatto, fuggendo senza compagnia dal marmoreo tempio di Proserpina, mentre la coorte, tremante e dimentica dell' imperatore, inalza al cielo i volti supini ed invoca Gesù.... ». La esposizione, che ci porge notizie importantissime sul culto e sul cerimoniale di corte, non potrebbe essere fatta con maggior vivezza drammatica.

---

[1]) Quasi certamente di stirpe germanica.

***

All'*Hamartigenia, l'origine del male*, accenneremo più avanti. Vediamo ora un'altr'opera notevolissima di Prudenzio, il *Peristephánon*, le *Corone*, quattordici inni ad ampio svolgimento, dove si narra appunto come ebbero la *corona del martirio* parecchi santi in Italia, in Ispagna, ed altrove. Sulla materia della viva tradizione orale e dei martirologi il poeta foggia queste rapsodie a celebrare la gloria degl'impavidi assertori della fede nella lotta contro le persecuzioni, lotta di uomini e di donne, di vecchi e di fanciulli, pronti a morire per l'idea che li arde, contro la forza di un impero e di una legge, che non li comprende e che essi non comprendono più.

Pare che la prima idea di comporre questi canti egli l'avesse quando venne a Roma nei primi anni del 400 [1]). Trasportiamoci col poeta alla festa degli Apostoli Pietro e Paolo (inno 12): la gente si affretta lieta per le vie di Roma, recandosi alla tomba di S. Pietro in Vaticano, tutta d'oro e di candidi marmi, in mezzo agli olivi, con una fonte perenne ad uso battesimale, e alla regale basilica di S. Paolo sulla Via Ostiense, inalzata dal « principe buono » [2]), con tetto dorato su quattro ordini di colonne marmoree ed archi adorni di splendidi cristalli. Prudenzio si reca prima alla tomba di S. Pietro per il ponte Adriano (od Elio), quindi a S. Paolo.... Chi direbbe che questa è pure la Roma di Claudiano e di Simmaco, la Roma di quei senatori pagani, che domandavano ancora di rimettere nella curia la statua e l'altare della dea Vittoria? Forse alla vista di questi luoghi consacrati dai più grandi martiri, davanti ai monumenti ed ai templi della nuova fede sorgenti in mezzo a quelli del Paganesimo e con ben maggiore frequenza e venerazione di popolo, il poeta rivisse nel suo spirito la grande tragedia delle precedenti generazioni, che ancora mandava sospiri e fremiti, ed i martiri di Roma gli fecero pensare i martiri di Spagna, di cui fanciullo aveva partecipato alle feste e sentito narrare le prodigiose vicende.

Le vie per cui il poeta ci trasporta in mezzo alle sante gesta, sono la ricorrenza della festa, il luogo del martirio, la tomba o qualche altro

---

[1]) Secondo il ROESLER, *Der katholische Dichter Aur. Prudentius*, Freiburg, 1886, p. 23, Prudenzio sarebbe venuto a Roma nel 401, e vi sarebbe rimasto tre anni: a quest' opinione aderisce F. ERMINI, *Peristephanon, Studi Prudenziani*, Roma, 1914, p. 16; ed in fondo anche il MARCHESI, *Le Corone di Prudenzio*, Roma, 1917, p. 17, 192 ecc., mostra di non allontanarsene.

[2]) La prima basilica di S. Paolo fu fondata da Costantino, ma qui si accenna alla magnifica ricostruzione voluta da Teodosio.

monumento, che ricordi il santo. Sostando ad Imola nel suo pellegrinaggio alla volta di Roma per ottenere una grazia, di cui ignoriamo la natura (*Peristephanon* 9, 3 sgg., 102 sgg.), Prudenzio visita la chiesa di S. Cassiano, e ne vede il martirio dipinto nella parete sopra la tomba: l'immagine del santo è trafitta da mille piccole piaghe, ed intorno a lui sta una folla di ragazzi, che gli ficcano nelle membra gli stili da scrivere. Il custode (*aedituus*, nome pagano in tempio cristiano), da lui interrogato, gli narra la storia contenuta nella pittura:

Historiam pictura refert, quae, tradita libris,
veram vetusti temporis monstrat fidem [1]).

Così giungiamo all'esposizione del fatto già «consegnato ai libri» degli *Atti* dei martiri: Cassiano, maestro di lingua e di stenografia, allo scoppiar di una persecuzione fu scoperto e consegnato agli scolari, perchè ne facessero strazio.

L'inno secondo, *passio*, martirio di S. Lorenzo, comincia con l'invocazione a Roma:

antiqua fanorum parens
iam Roma Christo dedita....

E s'inoltra a narrare la storia del santo arcidiacono custode del tesoro della Chiesa di Roma, fatto arrestare dal prefetto della città, perchè consegnasse i denari e gli oggetti preziosi affidatigli. Lorenzo ottiene tre giorni di libertà per raccogliere i suoi tesori, egli dice; corre per tutta Roma a chiamare poveri e storpi, che egli conosceva per avere beneficati, e quando viene il prefetto, gli presenta davanti al tempio una folla miserabile di cenciosi accattoni, dicendogli in un discorso, anzi in un'invettiva, che dura per 127 dimetri giambici, che quelle sono le ricchezze dei cristiani.... Quindi l'ira del prefetto e il famosissimo tormento della graticola, di sulla quale il martire scherza (401 sgg.): «Fammi voltare, questa parte è cotta; e guarda come ha lavorato il tuo Vulcano». Lo voltano, e Lorenzo aggiunge: «La carne è cotta: mangia e senti se è meglio cruda o arrostita». Ma poi il santo leva la mente al cielo, e scioglie la sublime preghiera: «O Cristo, unico nume, splendore e virtù del Padre, creatore del mondo e del cielo ed anche di queste mura, Tu che ponesti lo scettro di Roma al vertice delle cose, decretando che il mondo servisse alla toga di Quirino e cedesse alle sue armi..., concedi, o Cristo, che sia cristiana questa città,

1) Versi 19-20.

per mezzo della quale volesti unificare i riti religiosi delle altre.... ». E continuando la invocazione con qualche frecciata a Saturno *sterculo* e all'adultero Giove, chiude la vita mortale nella visione del principe (Teodosio), che, *servus Dei*, proibirà il culto pagano in Roma, e ne chiuderà i templi. In un altro centinaio di versi il poeta celebra gli effetti della morte di Lorenzo sulla città pagana, divenuta « piena di santi », ed accenna alla devozione dei fedeli, fra i quali desidera di essere contato anche lui, « rustico poeta », supplicante peccatore soggetto alle passioni del senso.

Dal riassunto di questo carme, che non è il più lungo, si può aver un' idea delle più rilevanti caratteristiche del *Peristephanon*: particolareggiato racconto dell'antefatto, drammatica rappresentazione del martirio con lunghi discorsi del persecutore pagano e del martire, non senza qualche tratto cinico o volgare, invocazioni liriche del santo, considerazioni e preci del poeta, ecco gli elementi che si uniscono ma non si fondono in questi inni, in cui entrano tutti i generi della poesia, l'epica, la lirica e la drammatica. Anche qui, come nella *Psycomachia*, ci troviamo davanti ad un genere non ancora perfettamente elaborato; però, mentre nella *Psycomachia* questo carattere primitivo si manifesta nella forma, nel *Peristephanon* appare nel contenuto. Non direi per questo che il *Peristephanon* si ricongiunga ad origini popolari [1]: la unione dei varî generi si trova anche negli altri componimenti di Prudenzio, ed un po' in tutti i poeti dell'epoca.

* * *

Quando Prudenzio nel 405 scriveva la prefazione alla raccolta quasi completa delle sue opere, il più grande poeta del tempo, Cl. Claudiano, secondo molti critici era morto appena da un anno, secondo il sottoscritto si accingeva a comporre il *Ratto di Proserpina* [2]. Si è voluto vedere in Prudenzio un imitatore di Claudiano [3], ma convengo col Marchesi [4] che quest'opinione non abbia alcuna consistenza. Oltre alle giustissime osservazioni del Marchesi per ciò che riguarda la forma,

---

[1]) Cfr. C. Marchesi, op. cit., p. 35 sg.

[2]) Questa tesi è svolta in un mio breve studio, *Claudiano in Sicilia e il Ratto di Proserpina*, pubblicato nella *Raccolta Ramorino*, pp. 91-100.

[3]) Th. Birt, *Cl. Claudiani Carmina*, in *M. G. H.*, *Auct. ant.*, t. 10, p. LVII; O. Hoefer, *De Prudentii poetae Psychomachia et carminum chronologia*, Marpurgi Chattorum, 1895; F. Ermini, op. cit., p. 15 sgg.

[4]) Op. cit., p. 33 sg., nota 1.

che cioè « gl' indizi dell' imitazione non sono da ricercare in quelle somiglianze di concetti e di locuzioni che appartengono al patrimonio comune dell'espressione letteraria.... », dobbiamo tener presente che qualche somiglianza può anche derivare dall'aver davanti gli stessi modelli, e che in questo caso particolare bisognerebbe ammettere che il poeta più vecchio abbia imitato quello più giovane, giacchè, mentre è noto che Prudenzio nacque nel 348, Claudiano è fatto nascere dal Birt circa il 375 [1]). Del resto sarebbe far torto al carattere di Prudenzio ammettere che egli abbia imitato un poeta contemporaneo, a lui avverso di fede e di ideali.

Fra i due poeti si potrebbe trovar una somiglianza di contenuto nel fatto che entrambi descrivono il genio del male. Nell' *Hamartigenia*, il più organico fra i poemi di Prudenzio, forse perchè vi segue una traccia unica (Tertulliano, *Adversus Marcionem*), il poeta, combattendo il dualismo marcionita, dimostra che l'autore del male non è un Dio e tanto meno il Dio del *Vecchio Testamento*, che s' identifica col Figlio. L'origine del male è Satana, l'angelo ribelle che cerca di sollevare la creatura contro il Creatore, e tende mille insidie alla povera umanità, che egli assale e corrompe con una folla di vizi.... Ed in questa esposizione il poeta viene dipingendo figure e quadri escatologici, come quelli dell' Inferno e del Paradiso (825-882), che non saranno senza influsso sulle letterature medievali e moderne, compresa la *Divina Commedia*. Una delle figure che dominano maggiormente il poema, è quella del dio marcionita, che in fondo è Satana, Belial, Lucifero, il Diavolo (126 sgg.):

Novimus esse patrem scelerum, sed novimus ipsum
haudquaquam tamen [2]) esse Deum ; quin immo gehennae
mancipium, Stygio qui sit damnandus Averno.
Marcionita Deus, tristis, ferus, insidiator,
vertice sublimi, cinctum cui nubibus atris
anguiferum caput et fumo stipatur et igni,
liventes oculos suffundit felle perusto
invidia, impatiens iustorum gaudia ferre.
Hirsutos iuba densa humeros errantibus hydris
obtegit, et virides adlambunt ora cerastae.
Ipse manu laqueos per lubrica fila reflexos
in nodum revocat, facilique ligamine certas
innectit pedicas, nervosque in vincula tendit.

---

1) « Vix ante annum 375 », op. cit., p. XII.

2) Questo *tamen* non si legge nell'edizione parmense (1788), che lascia il verso mancante di un piede, e l'errore fu ripetuto dal LANFRANCHI, Augustae Taurinorum, 1902.

Questa descrizione può essere confrontata con quella, che Claudiano (*Ratto di Pros.*, I, 79 sgg.) fa di Plutone:

> Ipse rudi fultus solio nigraque verendus
> maiestate sedet: squalent immania foedo
> sceptra situ; sublime caput moestissima nubes
> asperat, et dirae riget inclementia formae.
> Terrorem dolor augebat.... [1]).

Ma il *Plutone* di Claudiano è semplicemente irritato, perchè si crede trattato ingiustamente da Giove, e non medita nessun male, nessuna insidia agli uomini, mentre il Maligno di Prudenzio è tutto inteso a tender lacci e trappole ai miseri mortali [2]). Le due rappresentazioni hanno di comune solo la terribile maestà del capo torvo e cinto di nubi; ma questo particolare può derivare da Seneca (*Hercules Furens*, 726 sgg.), che pure descrive Plutone:

> . . . . . Dira maiestas dei,
> frons torva, fratrum tamen quae speciem gerat
> gentisque tantae. Vultus est illi Jovis
> sed fulminantis....

In Seneca, più vicino alle pure linee delle forme classiche, non appare la nube, ma il fulmine, senza dire che la *moestissima nubes* di Claudiano è semplicemente metaforica, mentre in Prudenzio si tratta di vere nubi nereggianti, di fumo e di fuoco, che cingono il capo pieno di serpenti al Dio manicheo.

Osserva il Marchesi [3]) che « quel che Prudenzio dice sull'origine dell'*angelus malus* concorda con Tertulliano (*Adv. Marc.*, II, 10) »: ciò sta bene per quel che riguarda la concezione morale; ma la rappresentazione ci richiama naturalmente ad altre fonti, che possono essere i libri del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*, specialmente l'*Apocalissi* di S. Giovanni, XII, 9-12 ecc., ed anche le tradizioni popolari cristiane, a cui si ricongiungono i Vangeli apocrifi e le scritture consimili. Certo al tempo di Prudenzio la concezione e la raffigurazione dello spirito maligno doveva attirar molto la fantasia non solo dei volghi ma anche delle persone colte, se i due più grandi poeti dell'epoca si trattennero con tale interesse intorno a questo argomento.

---

1) Cfr. TASSO, *Ger. Lib.*, IV, 7: « Orrida maestà nel fero aspetto Terrore accresce e più superbo il rende.... ». Del resto il concilio infernale della *Liberata* è tutto imitato su Claudiano.

2) Il vero genio del male CLAUDIANO lo rappresenta nelle *Furie*: cfr. un mio articolo: *Il genio del male nella poesia di Claudiano*, in « Athenaeum », VI (1918), fasc. I, p. 52 sgg.

3) Op. cit., p. 16, n. 1.

***

Claudiano, nato a Canopo [1]) presso Alessandria d' Egitto verso il 370, venne probabilmente in Italia con la spedizione di Teodosio contro Arbogaste, e vide forse Roma per la prima volta a principio del 395 per l'entrata in carica dei consoli Probino ed Olibrio. Ebbe il titolo di *tribuno*, coprì l' importante ufficio di segretario (*notarius*) a corte, forse segretario del consiglio secreto [2]), celebrò Onorio, ma fu soprattutto fervido ammiratore e seguace di Stilicone, il grande Vandalo che per oltre due lustri ebbe in mano i destini della famiglia imperiale e difese con ardore l' Impero respingendo ripetutamente le invasioni barbariche e coprendosi di gloria. Per i buoni uffici di Serena, forse tra il 404 e il 405, il poeta potè sposare una ricca fanciulla d'Alessandria; e probabilmente dopo il matrimonio si tenne lontano dalla politica, ciò che per altro non valse a salvarlo dalla tempesta, che si abbattè sulla famiglia e sugli amici di Stilicone, allorchè questi cadde colpito, come pericoloso allo Stato, per ordine di Onorio (408).

Quella di Claudiano è tutta poesia di occasione [3]). La forma maggiormente usata è il panegirico: sono poesia panegirica non solo il *Panegyricus Probini et Olybrii*, in cui celebra la nobiltà e le gesta dei due fratelli Anici consoli nel 395, e quello di Manlio Teodoro, profondo studioso e savio amministratore della giustizia, ma i tre libri *De consulatu Stilichonis*, nei quali si fa poeticamente la storia delle imprese compiute dal grande ministro e condottiero fra gli anni 395 e 400, e il *De tertio, De quarto, De sexto consulatu Honorii*, che oltre a celebrare i fatti della storia e le buone qualità del giovane imperatore, ci offrono sfolgoranti descrizioni delle feste che si facevano nella corte ed a Roma. A noi non è dato di leggere il *De morte* e il *Panegyricus Augusti* di Vario, che i pochi frammenti e le testimonianze dei contemporanei ci fanno maggiormente desiderare: certo il *Panegyricus Messallae* del *corpus* tibulliano, il cui ciarliero autore non è riuscito ad abbozzare nè un quadro nè una figura, è di gran lunga infe-

---

1) *Apollinare Sidonio*, carm. 9, 274.

2) Cfr. Birt, op. cit., p. xxii.

3) Ciò è vero anche per il *Ratto di Proserpina*, sia che si ritenga composto per Fiorentino prefetto di Roma nel 396, come vuole il Birt, sia che il poeta vi ponesse mano dopo una visita alla Sicilia, come suppongo io. Ma di ciò altrove (cfr. nota 2 a p. 164).

riore a quelli di Claudiano, che con la fervida fantasia sa trarre le belle immagini anche dagli argomenti meno fecondi.

Sol, qui flammigeris mundum complexus habenis
volvis inexhausto redeuntia saecula motu,
sparge diem meliore coma....

Così comincia il panegirico di Probino ed Olibrio, che è, a detta del poeta [1]), il primo carme da lui composto in lingua latina. Ed ecco come Claudiano ci trasporta in mezzo alle feste di Milano per la quarta elezione dell' imperatore a console all'aprirsi dell'anno 398 (v. 565 sgg.): « Di quali fogge, di qual pompa vedemmo le maraviglie, quando indossando la veste consolare andavi più fulgente del solito fra i popoli di Liguria [2]), trasportato in alto fra bianche coorti...! Così la città di Memfi suol portare in pubblico i suoi numi.... Tutta la nobiltà, tutta la stirpe del Tevere e del Lazio frequenta le feste in tuo onore; qui si sono raccolti tutti i principi del mondo, che ebbero onori da te e dal padre tuo. Console sei cinto da una folla di consoli, e godi di ammettere i patrizi alla tua compagnia. Te il Tago ha circondato di una gioventù illustre, la Gallia di dotti cittadini e Roma di tutto il Senato. Sopra le teste dei giovani viene portata la sedia d'oro e il divo fatto più grave dai nuovi ornamenti: tempestano la veste pietre preziose dell' India e verdi file di smeraldi; vi è l'ametista, e il rubino spagnolo tempera con arcane fiamme l'azzurro del giacinto.... Il ricamo aumenta il pregio della materia; questo lavoro ha vita.... ».

Sia che si tratti di quadri reali, sia che si tratti di quadri fantastici, le descrizioni di Claudiano sono veramente felici. E di ciò ben si accorse il Poliziano, che, dopo aver ideato le *Stanze per la giostra* sul così detto *Epitalamio per le nozze di Onorio* (che in realtà è un epillio, in cui si narra l' innamoramento di Onorio per Maria, figlia di Stilicone, e l' intervento di Venere stessa con il corteggio delle Nereidi alle imperiali nozze in Milano), tradusse dal poeta latino la descrizione di Cipro.

Mons latus Ionium Cypri praeruptus obumbrat,
invius humano gressu, Phariumque cubile
Proteos et septem despectat cornua Nili.... [3]).

---

1) Carm. m. 41: *Ad Probinum*, 13 sg.: « Romanos bibimus primum te consule fontes Et Latiae accessit Graia Thalia togae ». Questo distico a mio avviso basta per dimostrare errata l'opinione di coloro che attribuiscono i frammenti greci ad altro poeta.

2) Milano era il capoluogo della *provincia di Liguria*.

3) *Epithalamium de nuptiis Honorii*, 49 sgg.

Vagheggia Cipri un dilettoso monte,
che del gran Nilo i sette corni vede,
al primo rosseggiar dell'orizzonte,
ove poggiar non lice a mortal piede.... [1]).

Dai panegirici appare anche la posizione specialissima di questo straordinario poeta aulico. Egli ci rappresenta Stilicone nell' intimità con la evidenza di un devoto familiare [2]). « La superbia sta lungi di qua.... Ti si può incontrare e parlare dovunque. A mensa non si fanno discorsi ricercati, ma con libertà di parola ognuno mischia le cose serie agli scherzi senza alcun timore. Il convitato si meraviglia di veder fatto pari a sè colui, che vede suocero di Augusto e padre dell'Impero, poichè un uomo tanto potente ha la bontà di contenersi da semplice cittadino. Il dotto ti sente parlare di cose antiche, il vecchio di cose assennate, il soldato di valorose gesta insieme con motti di spirito.... Di qui l'amore sincero, per questo tutti sono solleciti di te con voti sinceri e non finti; per questo dovunque celebrano il tuo nome con gli applausi e il tuo volto con le immagini d'oro.... ». E intanto vengono da ogni parte ambasciatori a celebrar Stilicone [3]): « I Galli ringraziano, che sicuri pur con il confine disarmato, senza temere alcun atto ostile, possono costruir nuove ville su tutta la riva del Reno e coprir di amene dimore il fiume crudele alla stessa guisa del Tevere. Di qua moltiplicano le lodi gli Africani, perchè sono tornati in possesso delle loro capanne liberate dal tiranno Gildone; di là i Pannoni e i popoli della Sava, perchè, liberi dall'assedio, hanno osato aprir le porte delle città chiuse per tanti anni, e rinnovano con la cote le falci già nere di ruggine, e fanno splendere al sole le zappe già consumate dalla muffa, tornando a salutar le loro capanne e i noti colli, ad affondare, contro ogni speranza, l'aratro nelle glebe feconde.... Stilicone rende alla patria tutto ciò che una volta perdemmo sotto tanti principi.... ».

Cieca fiducia in Stilicone adunque e baldanza verso tutti gli altri. Anche col giovane imperatore, il poeta usa una confidenza sua speciale, assumendosi talvolta l'alto ufficio di dargli consigli e precetti, magari ricordando i paterni avvertimenti di Teodosio, come fa nel *De IV consul. Honorii* per un lungo tratto (214-418), che è veramente un *protrepticon* denso di begli esempi, di saggezza e di esperienza poli-

1) *Stanze per la Giostra*, I, 70.
2) *De consul. Stil.*, II, 160 sgg.
3) *Ibid.*, 184 sgg.

tica. I Romani, egli dice, devono essere governati non con la violenza ma con la virtù....

Sis pius in primis, nam cum vincamur in omni
munere, sola deos aequat clementia nobis....
Qui terret, plus ipse timet....
Inquinat egregios adiuncta superbia mores....

Viene poi a dare precetti di arte della guerra:

Non brumae requies, non hibernacula segnes
enervent torpore manus. Ponenda salubri
castra loco; praebenda vigil custodia vallo....
..... Multis damnosa fuere
gaudia; dispersi pereunt somnove soluti;
saepius incautae nocuit victoria turbae....

Da ciò che fecero i grandi dell'antica repubblica, bisogna trarre l'esempio e l'ammaestramento su quel che deve farsi in qualunque occorrenza del comando in pace e in guerra:

Discitur hinc nullos meritis obsistere casus....
Discitur hinc quantam paupertas sobria possit:
pauper erat Curius, reges cum vinceret armis,
pauper Fabricius, Pyrrhi cum sperneret aurum....

Auree sentenze di un'anima nobile, che aveva coscienza di non mendicare il suo pane!

***

Espressioni simili a queste ed altre ben più ardite, fatte magari pronunziare dall'immagine di Roma personificata, che giunge a qualificar Cesare come usurpatore de' suoi diritti [1]), hanno fatto pensare che Claudiano nutrisse sentimenti repubblicani. Ma è sua anche la massima, da qualcuno citata quale esempio di dedizione al potere assoluto, che «non vi è libertà più gradita di quella che si gode sotto un re pio» [2]). Claudiano, per quanto si potesse illudere, comprendeva bene che non era più il caso di pensare a un ritorno dell'antica repub-

1) *De bello Gildonico*, 49 sgg.
2) *De consul. Stil.*, III, 114 sg.

blica e che il potere assoluto era più che necessario alla difesa dell' Impero; però in lui c' è forse qualcosa di più che un semplice interprete del risentimento dei Romani contro l' imperatore, che aveva portato altrove la sua residenza, come ha asserito il Boissier [1]). Chi legga con attenzione i carmi di Claudiano, arriva facilmente a convincersi che il poeta non ha vera stima di Onorio, e lo considera un ragazzo nelle mani del potente ministro. Nessuna meraviglia quindi se egli parla a Stilicone come al vero padrone dell' Impero, se non esita a proclamarlo *dominum* in nome dei Romani [2]) ed a far grandi prognostici per il figlio Eucherio [3]). Probabilmente quando egli si accorse di essere troppo audace, divenne più riservato; ma le sue parole ancor più probabilmente non furono dimenticate.

* * *

Forse nessun poeta latino visse mai così intensamente i fatti e le questioni politiche del tempo come Claudiano. Fu in tal modo che egli creò il poemetto storico, un genere ben adatto alle epoche dei grandi avvenimenti, usato pure dal nostro Monti, che ebbe qualità artistiche (non di carattere) molto affini a quelle di Claudiano. Esempio tipico di poemetto storico è il *De bello Gothico*, ove si celebra la vittoria di Pollenza riportata da Stilicone contro Alarico nel 202. Dopo un ampio elogio a Stilicone ed una colorita apostrofe a Roma, di cui rievoca le antiche glorie, accennato il terrore che si diffuse tra le popolazioni all'avvicinarsi di Alarico, il poeta narra come Stilicone accorse a raccogliere milizie per la difesa dell' Impero, comparendo in mezzo ai rigori dell' inverno alle genti della Rezia, che si affrettarono a tornare in fedeltà, e ordinando alle legioni occidentali di marciare alla volta dell' Italia. Così il grande ministro giunge con forti milizie davanti alla città, forse Asti [4]), dove la corte era assediata dai barbari; mentre Alarico, respinto dal piano, convoca un concilio di capi, nel quale un vecchio goto lo esorta ad evitare il cimento contro tante schiere

---

1) *La fin du Paganisme*, 4ª ed., Paris, vol. II, p. 245 sgg.

2) *De consul. Stil.*, III, 192.

3) *Ibid.*, 176 sgg.

4) *De VI consul. Honorii*, 202 sg.: «.... nec plus Pollentia rebus Contulit Ausoniis aut moenia vindicis Astae»: il poeta era anch'esso dentro la città (*De b. Goth.*, 455 sgg.). Secondo il Birt, op. cit., p. LI, anzichè di Asti, si tratta di Milano: forse bisogna ammettere che tutte due le città facessero resistenza, ma che Asti compisse anche azione offensiva.

e ad uscir da quella tenaglia, abbandonando il proposito di marciare su Roma.

..... Referunt si vera parentes
hanc urbem insano nullus qui Marte petivit,
laetatus violasse redit. Nec numina sedem
destituunt: iactata procul dicuntur in hostem
fulmina, divinique volant pro mcenibus ignes,
seu caelum seu Roma tonat.... [1]).

Ma Alarico rimprovera aspramente il vecchio, aggiungendo che dopo aver visto fuggire tanti Augusti non si sarebbe certo ritirato dall' Italia: « Vincitore col regno o vinto con la morte io debbo occupar questo suolo [2]). Corsi attraverso tanti popoli e tante città, ruppi la barriera delle Alpi, e i miei soldati vittoriosi bevvero negli elmi l'acqua del Po: che mi resta se non occupare Roma ?... A ciò mi esortano gli dei. Non sogni, non augurio d' uccelli, ma una voce chiara uscita dal bosco: — Rompi gl' indugi, o Alarico: in quest'anno, infranto il baluardo delle Alpi, penetrerai fino all' Urbe — ».

Anche Stilicone esorta i suoi; ed un condottiero degli Alani dà inizio alla grande battaglia, che viene narrata brevemente, non senza una descrizione del ricco bottino consistente per gran parte in opere d'arte già rapite dai barbari alle città della Grecia. E il poemetto si chiude con un magnifico, sia pur retorico, saluto alla piccola città (oggi villaggio di Pollenza) immortalata dalla grande vittoria delle armi romane:

O celebranda mihi cunctis Pollentia saeclis!
O meritum nomen, felicibus apta triumphis!
Virtutis fatale solum, memorabile bustum
barbariae!...

E ricordata la strage dei Cimbri, avvenuta « isdem.... campis », il poeta termina col verso:

Discite, vesanae, Romam non temnere, gentes.

---

1) *De bello Goth.*, 506 sgg.

2) *Ibid.*, 530 sg.: « Hanc ego vel victor regno vel morte tenebo Victus humum.... ». CLAUDIANO fu profeta: se non si sapesse che questi versi furono declamati nel tempio di Apollo palatino in Roma (*Praef.*, 1-4) entro l'anno 402 (di fatti non vi si fa neppur cenno della battaglia di Verona avvenuta nel 403 e celebrata nel *De VI consul. Hon.*, 201-330), ed il poeta non rivolgesse fin dall' inizio il discorso a Stilicone come a persona viva (*De b. Goth.*, 13 sgg. *aliasque passim*), si potrebbe dubitare che egli sia sopravvissuto non solo alla morte di Stilicone (408), ma anche a quella di Alarico (410).

Questo poemetto a fondo narrativo si adorna di elementi lirici, descrittivi e drammatici, fondendosi anche qui i varî generi poetici, come abbiamo visto in Prudenzio, e come avviene del resto negli altri carmi di Claudiano in generale. Fa eccezione il *Ratto di Proserpina*, il capolavoro del poeta rimasto incompiuto (tre libri, 1108 versi più due pretazioni), che doveva celebrare l' incivilimento umano per opera di Cerere, la quale, costretta a cercare la figlia per il mondo, insegnò agli uomini l'agricoltura. Il poema contiene (libro I) le minacce di Plutone, che vuole una moglie, il decreto di Giove, che gli destina Proserpina, la partenza di Cerere, che si reca a visitar la madre Cibele in Frigia; (l. II) l' inganno di Venere per indurre Proserpina ad uscire a coglier fiori nei prati di Enna, l'avvento di Plutone col carro, il ratto e le nozze nell'Ade; (l. III) i presentimenti e il dolore di Cerere per la perdita della figlia, il racconto di Cyane, l'accensione dei due pini e l' inizio della ricerca. L'esposizione si conserva invariabilmente oggettiva, in una solennità insensibile al mondo dei non iniziati. E sì che il poeta avrebbe potuto esprimere in proprio nome tanti concetti suoi particolari, mondani e oltremondani, che invece affida ai personaggi del poema: egli stesso negli altri carmi e gli altri poeti del tempo e quelli dopo di lui mescolarono alla materia epica l'espressione personale dei propri pensieri e dei propri sentimenti. Non si dica che Claudiano tratta un argomento lontano nel tempo, giacchè egli se lo rende presente con l' interesse e il significato nuovo visto nel mito; e del resto anche Draconzio dopo di lui celebrò nel *De laudibus Dei* [1]) la creazione e la caduta dell' uomo inserendovi le sue considerazioni, le sue preghiere e gl' inni dell'anima devota. Forse Claudiano volle di proposito riprodurre in questo poema la solennità oggettiva dell'epica classica; ma io credo che lo facesse sopra tutto per una ragione politica, per mettere cioè una barriera fra sè ed i fatti del tempo, convinto come sono che egli prendesse a scrivere il *Ratto* dopo le sue nozze e dopo il 404, quando dovette comprendere che la prudenza gl' imponeva di tenersi ormai lontano dalle competizioni di corte e di non aggravare il sospetto che egli conoscesse e favorisse qualche disegno pericoloso di Stilicone.

***

La poesia di Claudiano è in generale poesia profana, civile e politica, quella dei cristiani invece poesia religiosa. Nata nelle chiese come

1) Ed. F. Vollmer, in *M. G. H.*, *Auct. ant.*, t. 14, p. 23 sgg.

canto liturgico, levò le ali a più largo volo con l'inno ambrosiano e con l'ode degl'*inni quotidiani* (*Cathemerinon*) di Prudenzio, una corona di dodici canti destinati ai varî momenti della giornata e ad alcune solennità, ove l' invocazione religiosa si fonde con i sospiri affannati dei cuore e con i fantasmi paurosi del male, che uccide l'anima, e con le visioni della felicità ultraterrena.

Inventor rutili, Dux bone, luminis,
qui certis vicibus tempora dividis,
merso sole, chaos ingruit horridum :
lucem redde tuis, Christe, fidelibus.... [1]).

Il Dio, che guidò il suo popolo con una colonna di fuoco attraverso le sabbie del deserto, continua a chiamar in alto i figli stanchi fra le tempeste del secolo, e li invita a salire nella patria dei giusti.

Illic purpureis tecta rosariis
omnis flagrat humus, calthaque pinguia
et molles violas et tenues crocos
fundit fonticulis unda fugacibus [2]).
Illic et gracili balsama surculo
desudata fluunt, raraque cinnama
spirant et folium, fonte quod abdito
praelambens fluvius portat in exitum.
Felices animae prata per herbida
concentu parili suave sonantibus
hymnorum modulis dulce canunt melos,
calcant et pedibus lilia candidis.
Sunt et spiritibus saepe nocentibus
poenarum celebres sub Styge feriae
illa nocte, sacer qua rediit Deus
stagnis ad superos ex Acheronticis.... [3]).

In questa raffigurazione dell'al di là il poeta evidentemente non riesce a dimenticare i modelli classici, ma sa piegarli assai bene a servire le nuove concezioni. Di ciò non si era preoccupato affatto Ausonio, poeta non meno famoso, caro a Graziano e Valentiniano II, nonchè al grande Teodosio, e morto verso il 313, il quale fu certamente cri-

---

1) *Cathem.*, 5, 1-4.

2) Forse l' idea è tratta dal modo in cui si spargevano i profumi di zafferano nell'anfiteatro. Cfr. MARZIALE, *De spectaculis*, 3, 8.

3) *Cathem.*, *ibid.*, 113-128. Negli ultimi versi si allude all'opinione, probabilmente nota anche a CLAUDIANO (*Raptus*, II, 326 sgg.), secondo la quale anche i dannati hanno riposo nel giorno anniversario della risurrezione di Gesù Cristo.

stiano, ed ebbe una cappella di famiglia, dove pregava il Dio uno e trino:

Deus precandus est mihi
ac Filius summi Dei,
maiestas unius modi,
sociata sacro spiritu [1]).

Ma il suo fu un Cristianesimo tutto esteriore, forse qualche cosa di simile a quello dei nostri clerico-moderati, che non gl' impediva di usare immagini e concetti pagani, fatto notevole in un'età in cui la lotta fra Paganesimo e Cristianesimo era aspra e decisiva.

***

Il carme di Ausonio più ampio e più lodato, lodatissimo da Simmaco, il quale lo chiamò cosa divina (*Ep.* I, 14), è l' idillio decimo intitolato *Mosella*, ove il poeta descrive un suo viaggio da Bingen a Treviri, raffigurando con molta finezza ed eleganza così i grandi quadri come i più minuti particolari del paesaggio. E in mezzo alle scene naturali egli vede satiri e naiadi giocare sulle rive deliziose e nel fiume:

Dicitur et, medio cum sol stetit igneus orbe,
ad commune fretum satyros vitreasque sorores
consortes celebrare choros.... [2]).

Dove Ausonio riesce meglio è nell'espressione degli affetti domestici, che ci rende cari i *Parentalia*, ove il poeta canta, anzi piange i suoi cari morti, augurando al lettore di non dover provare dolori quali egli provò:

At tu, quicumque es, lector, qui fata meorum
dignaris maestis commemorare elegis,
inconcussa tuae percurras tempora vitae
et praeter iustum funera nulla fleas [3]).

«Praeter iustum» gli era stata rapita la giovane consorte Attusia Lucana Sabina, lasciando muta la casa e freddo il talamo.

Laeta, pudica, gravis, genus inclita et inclita forma,
et dolor atque decus coniugis Ausonii,

1) *Opuscula*, ed. Peiper, p. 6, *Ephemeris*, 39 sgg.
2) *Mosella*, 178 sgg.
3) *Parentalia*, 1, 15 sgg.

quae modo septenos quater impletura decembres
liquisti natos, pignora nostra, duos!
Illa favore Dei, sicut tua vota fuerunt,
florent optatis adcumulata bonis.
Et precor ut vigeant, tandemque, superstite utroque,
nuntiet hoc cineri nostra favilla tuo [1]).

Povero padre e povero marito! Sembra veramente poesia dei nostri giorni.

Continuatore di Ausonio nella poesia domestica fu il suo discepolo Ponzio Meropio Anicio Paolino, nato a Bordeaux (*Burdigala*) nel 353. Attratto irresistibilmente dalla sua devozione per S. Felice, egli si stabilì nel 394 definitivamente a Nola, dove fondò un ospizio per i poveri, e fece costruire presso la basilica del Santo una modesta dimora per sè e per la piissima moglie Terasia, con la quale già da tempo viveva come fratello: ben presto si aggiunsero altri compagni di preghiera, e la casa divenne un vero cenobio. Le opere di pietà, la coltura letteraria e teologica, la munificenza con la quale attese a diffondere il culto e a rendere più solenne la sede del popolarissimo patrono, lo fecero ben presto amare e stimare da tutti, tanto che nel 409 fu eletto vescovo di Nola. In questa dignità l'anno 410, durante l'invasione di Alarico, si adoperò a tutt'uomo per lenire i dolori dei miseri nolani, molti dei quali, fatti schiavi dai Visigoti, furono da lui riscattati mediante la vendita di tutti i suoi possessi. Morì nel 431, ed alle sue esequie presero parte anche eretici, pagani e giudei.

La sua vita ci dice qual fosse la sua poesia. Anima semplice, innamorata del prossimo e di ogni bellezza naturale, qualcosa di simile a quello che fu poi S. Francesco, concepisce l'amore come un purissimo profumo delle anime cristiane, e le nozze rassomiglia all'unione di candide colombe.

Concordes animae casto sociantur amore,
virgo puer Christi, virgo puella Dei.
Christe Deus, pariles duc ad tua frena columbas,
et moderare levi subdita colla iugo....
Absit ab his thalamis vani lascivia vulgi,
Iuno, Cupido, Venus, nomina luxuriae.... [2]).

Il matrimonio cristiano dev'essere celebrato nell'intimità, lungi dalla *turba fanatica*, senza lusso, senza grandi imbandigioni, e la sposa, adorna

---

1) *Parentalia*, 9, 23-fine.

2) *P. Mer. Paulini Nolani Carmina*, rec. G. De Hartel, *Corpus Vind.*, vol. XXX, 1894, p. 238, c. 25, 1 sgg.

delle sue virtù, non deve desiderare nè splendide vesti nè monili nè gemme, come le figlie del tempio pagano:

Absit ut idolici videatur filia templi,
gentis apostolicae filia facta domo,
non fucis male ficta cutem neque lumina nigro
pulvere nec flavo tincta colore comam [1]).

***

Paolino è felicissimo nella descrizione dei particolari e nella rappresentazione degli affetti, ispirandosi all' immediato contatto delle cose ed alla voce diretta degl' ideali, per i quali, più che alla retorica, chiede l'espressione all'anima propria, sempre ricca di accenti svariati. L'argomento più comune della sua musa è la festa di S. Felice a Nola (14 gennaio), celebrata ogni anno nei *carmina natalicia*, tredici poemetti epico-lirici in esametro piuttosto elegante. Li chiama *natalicia*, perchè la morte terrena del Santo fu la nascita alla vita eterna:

Natali sine fine die, quia natus in ista est
perpetuis Felix saeclis, qua, corporis aevum
functus, ad aeternam migravit in aethera vitam [2]).

La gioia per il ritorno della festa, le cure della basilica, de' suoi poveri e della sua piccola comunità, la moltitudine varia e multicolore dei fedeli accorrenti da ogni parte, dei quali descrive fogge, costumi e inclinazioni, i miracoli e la vita del santo patrono, i racconti della *Bibbia* e gli avvenimenti del tempo, sono i motivi principali di questi componimenti, ove si rivelano le migliori qualità dell'artista rapito da un potente ardore di fede e di carità. A lui la festa di S. Felice scioglie la voce come la primavera la scioglie agli uccelli:

Ver avibus vocem aperit, mea lingua suum ver
natalem Felicis habet, quo lumine et ipsa
floret hiems populis gaudentibus; et licet atro
frigore tempus adhuc mediis hiberna pruinis
ducat, concretum terris canentibus annum,

---

1) Carm. 25, 61 sgg. In questa elegia-epitalamio PAOLINO DA NOLA celebra le nozze di Giuliano, figlio del vescovo Memore, con Ia, figlia del vescovo Emilio: il lettore ricorderà che avanti Gregorio VII i preti non avevano l' obbligo del celibato.

2) Carm. 26: *nat.* 8, 14 sgg.

ista luce tamen nobis pia gaudia laetum
ver faciunt. Cedit pulsis a pectore curis
maeror, hiems animi; fugiunt a corde sereno
nubila tristitiae.... [1]).

Alcuni episodî sono importantissimi per la storia del costume.

Cernite quam multi coëant ex omnibus agris,
quamque pie rudibus decepti mentibus errent.
Longinquas liquere domus, sprevere pruinas,
non gelidi fervente fide; et nunc ecce frequentes
per totam et vigiles extendunt gaudia noctem:
laetitia somnum, tenebras funalibus arcent [2]).

È la veglia avanti la festa, l'antico *pervigilium* del culto pagano non ancora scomparso. Paolino era disposto a concedere che durante la festa si mangiasse e si bevesse, mentre Sant'Ambrogio e Sant'Agostino si mostrano più severi con queste pratiche, e compativa la vecchia superstizione pagana, secondo la quale si credeva che anche i santi godessero di veder le loro tombe sparse di vino profumato; ma voleva una certa moderazione, e per istruire i fedeli e allontanarli possibilmente dalle gozzoviglie fece dipingere per tutti gli edifici consacrati a S. Felice, «totis Felicis domibus», i fatti del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento* con opportune iscrizioni, che spiegassero gli argomenti ed i significati morali delle pitture [3]).

Dal carme 20 (*nat.* 12) apprendiamo che i popoli della Campania abituati ai sacrifizi del culto pagano, continuavano ad offrire ai santi del Cristianesimo le vittime tradizionali. S. Paolino ci parla di tre di tali offerte, due di un suino ciascuna e la terza di una giovenca. Benchè fosse un avanzo del Paganesimo, egli lasciava correre, perchè generalmente la vittima veniva divisa fra i poveri, precedendo in ciò papa Gregorio I, il quale, un secolo quasi più tardi, mandando l'abate Mellito in Britannia, gli dirà che, siccome si sogliono sacrificare ancora molti buoi nelle feste dei demonî (cioè degli dei pagani), procuri che l'uccisione de' buoi medesimi serva a celebrare con religiosi convivii le feste dei santi [4]). Curioso fu il caso toccato ad un avaraccio di Avella, che, avendo ucciso un maiale «de more voventum», caricò sul proprio cavallo tutte le parti migliori della vittima; ma, nel tornare a casa,

1) Carm. 23, 1 sgg.
2) Carm. 27: *nat.* 9, 552 sgg.
3) *Ibid.*, 580 sgg.
4) *Registrum Epistularum*, XI, 56, in *M. G. H.*, 11, 2, p. 331.

non si era ancora allontanato di un miglio quando cadde da cavallo, e non fu più capace di alzarsi. La buona bestia rifece la via, recando le carni all'ospizio eretto per i poveri da S. Paolino, e il tristo padrone fu riportato a braccia alla soglia della basilica, dove pentito ottenne da S. Felice la guarigione delle gambe, che gli erano rimaste irrigidite [1]).

***

Paolino da Nola racconta queste cose con la più amabile bonarietà, Prudenzio non avrebbe potuto astenersi dall' invettiva: questione di temperamento. Di fatti si può dire che il nolano non partecipi quasi affatto a quel genere di poesia battagliera, la poesia polemica, che è il fiore più splendido del tempo, fiore selvaggio dai vivaci colori, sbocciato dal terreno delle lotte politiche e religiose, che caratterizzano quest'epoca, in cui si affrontano ad estremo cimento interessi ed ideali contrarissimi. E spirito eminentemente polemista hanno appunto i più grandi poeti d'allora, Prudenzio, Claudiano, Namaziano.

Prudenzio ci ha lasciato il più importante carme polemico dei cristiani nei due libri *Contra Symmachum*, ispirati dalla questione per l'*ara Victoriae*: era un altare ed una statua della dea Vittoria, collocati da Ottaviano nella Curia Giulia, davanti a cui i senatori prima delle adunanze solevano offrire vin puro ed incenso. Graziano, il quale fu il primo imperatore cristiano che rifiutasse il titolo di pontefice massimo, nel 382 fece togliere definitivamente dalla curia altare e statua; onde Q. Aurelio Simmaco, allora prefetto di Roma e primo oratore del tempo, si recò a Milano a perorare a nome del Senato la causa dell'*ara Victoriae*. Ma papa Damaso informò Sant'Ambrogio, comunicandogli una petizione di senatori cristiani in senso opposto, ed il grande vescovo milanese prevenne Graziano, il quale non volle neppur ricevere il campione del Paganesimo. Essendo caduto nell'anno seguente in Gallia Graziano ucciso dall' usurpatore Massimo, Simmaco ritentò la prova con una *relazione*, che ci rimane [2]), ed è un bell'esempio di prosa latina; ma anche questa volta Sant'Ambrogio confutò con forte dialettica [3]) le ragioni dell'oratore pagano, che naturalmente non ottenne nulla.

---

1) Carm. 20, 67-209.
2) *Q. Aur. Symmachi quae supersunt*, ed. O. Seeck, in *M. G. H.*, *Auct. ant.*, t. 6, p. 280 sgg.
3) *Ep.* 18.

Forse da allora in poi Simmaco non mancò di ripetere il tentativo ogni volta che ne credette giunta l'occasione, ma non sappiamo che vi riuscisse mai. Se n'è voluta vedere una testimonianza affermativa in due passi di Claudiano [1]; ma nel primo (*De consul. Stil.*, praef. al lib. III, 19-20) si tratta semplicemente della *vittoria* riportata da Scipione contro Cartagine e celebrata da Ennio, a cui il poeta ama paragonarsi, come a Stilicone paragona l'Africano, e nel secondo (pure *De consul. Stil.*, III, 202 sgg.) si dice soltanto che la Vittoria, sollevandosi in alto sulle proprie ali, aperse le porte del suo tempio a Stilicone, che nel 400 entrava in Roma trionfatore. Ciò potrà significare che la statua della Vittoria venisse portata in processione, come pensa il Marchesi, ma non certo che ella fosse rimessa nella curia. Però, se ben si guarda alla maniera di Claudiano, si può anche ammettere che questa sia una delle tante sue personificazioni.

Per un altro motivo, a mio avviso, è importante il passo di Claudiano: il Boissier ha creduto [2]) che Prudenzio abbia tratto ispirazione a comporre i libri *Contra Symmachum* dalla risposta di Sant'Ambrogio, anzi che egli abbia poetizzato questa risposta; io ritengo invece che il primo impulso al poeta del Cristianesimo sia venuto proprio dal passo entusiastico, nel quale Claudiano celebra e fa celebrar dai Romani la dea, che aveva suscitato e suscitava ancora sì forti questioni tra i seguaci delle due fedi.

Quae vero procerum voces, quam certa fuere
gaudia, cum totis exsurgens ardua pennis
ipsa duci sacras Victoria panderet aedes!
O palma viridi gaudens et amica tropaeis
custos imperii virgo, quae sola mederis
vulneribus, nullumque doces sentire laborem....
adsis perpetuum Latio votisque senatus
adnue, diva, tui. Stilicho tua saepius ornet
limina [3]), teque simul redicns in castra reducat....

Il poeta cristiano non poteva tacere davanti a questi accenti, e fin dalla pubblicazione del III libro del *De consul. Stil.* dovette concepire il disegno del poema *Contra Symmachum* per riprendere in esame

1) Cfr. ERMINI. op. cit., p. 16; e MARCHESI, op. cit., p. 17, nota 1.

2) Op. cit., II, p. 146 sgg.

3) *Limina* equivale al *sacras.... aedes* di sopra: trattasi dunque del tempio particolare della dea Vittoria, non del senato. La proposizione con cui termina questo verso però starebbe a confermare che qui trattasi di una semplice personificazione, giacchè quella che Stilicone riconduce nei propri accampamenti è senza dubbio la vittoria conseguita sui nemici.

tutta la questione non solo della statua della Vittoria ma anche e sopra tutto dei meriti e dei diritti della nuova fede di fronte all'antica. Si ritiene in generale che l'opera venisse compiuta nel 402, perchè vi si celebra la battaglia di Pollenza (II, 695 sgg.), e non vi si fa cenno a quella di Verona posteriore di un anno. Apparterrebbe dunque all'anno medesimo in cui Claudiano recitò sul Palatino il suo *De bello Gothico*; ma se pensiamo che il secondo libro del *Contra Symmachum* è molto più ampio del primo senza che si veda la ragione di questa disuguaglianza, si può fors'anche congetturare che Prudenzio vi includesse il largo accenno alla gesta pollentina quando il poema era già compiuto.

Nel primo libro il poeta combatte le vecchie divinità ed i culti pagani. La superstizione adottata dai padri passò nei figli, che divinizzarono imperatori, donne e fanciulli, pieni di vizi e d' immoralità. Si dà culto a tutto ciò che di mirabile produce la natura o splende nel cielo, specialmente il sole, che è pur servo di Dio, anzi anche le ombre dell' Inferno sono divenute divinità, a cui Roma offre in tributo gli spettacoli dei gladiatori.

Eumenidum domina Stygio caput exserit antro
rapta ad Tartarei thalamum Proserpina regis [1]);
et si quando suos dignatur adire Quirites,
placatur vaccae sterili cervice resecta,
et regnare simul caeloque Ereboque putatur....
Si verum quaeris, Triviae sub nomine daemon
tartareus colitur, qui te modo raptat ad aethram
sidereoque deum venerandum suadet in astro;
per silvas modo mortiferi discurrere mundi
erroresque sequi subigit....
Respice terrifici scelerata sacraria Ditis,
cui cadit infausta fusus gladiator arena,
heu male lustratae Phlegethontia victima Romae!... [2]).

Prudenzio, continuando nella sua invettiva, rievoca il discorso fatto da Teodosio, quando (394) invitò il Senato a decidere se fosse da seguire il culto di Giove o di Cristo, inducendo la grande maggioranza

---

1) Chi ritiene, come il BIRT, che il *Raptus Proserpinae* fosse composto avanti il tempo in cui furono scritti i due libri contro Simmaco, potrebbe vedere nelle parole *rapta.... Proserpina* un'allusione al poema di CLAUDIANO: chi lo crede composto dopo può osservare che la concezione prudenziana di Proserpina è interamente diversa dalla claudianea, e che d'altra parte anche prima dell'opera di Claudiano il ratto della regina d' Inferno era celebratissimo nell'arte e nella poesia (specialmente di OVIDIO).

2) *Contra Symmachum*, I, 356-381.

a decretare l'abolizione dei riti pagani. Simmaco male impiega la sua eloquenza in difesa della vecchia fede.

O linguam miro verborum fonte fluentem,
Romani decus eloquii, cui cedat et ipse
Tullius, has fundit dives facundia gemmas!
O dignum, aeterno tinctum quod rulgeat auro,
si mallet laudare Deum, cui sordida monstra
praetulit, et liquidam temeravit crimine vocem!... [1]).

Nel secondo libro il poeta confuta da vicino la *relazione* di Simmaco. Questi aveva detto che se si voleva che la Vittoria arridesse sui campi di battaglia, bisognava onorarla sugli altari, e Prudenzio risponde che la vittoria si consegue con la preparazione militare, con la fatica, col valore e con l'aiuto del Dio adorato dai cristiani.... L'avversario aveva invocato il genio di Roma..., una falsa immagine! E il fato è anch'esso un concetto falso, che toglie agli uomini la responsabilità e il merito delle proprie azioni.... Tutta la folla degli dei pagani non ha alcun merito nei successi di Roma: Iddio le concesse le vittorie a fine di preparare le vie a Cristo.... Roma vinse una volta per valor militare, come poco fa ha vinto Alarico a Pollenza per virtù di Onorio e Stilicone, entrambi adoratori di Cristo:

..... dux agminis imperiique
Christipotens nobis iuvenis fuit et comes eius
atque parens Stilicho: Deus unus Christus utrique [2]).

L'oratore pagano aveva affermato che la carestia era derivata dal trascurato culto degli dei. Eppure di poi, benchè non si fosse restaurato questo culto, l'abbondanza era tornata: non fa meraviglia se per le vicende atmosferiche capita qualche anno di penuria; ma se la *pestis* della carestia fosse venuta per vendicare le vestali private del loro appannaggio, avrebbe dovuto invadere soltanto i *campicelli dei cristiani*

Utimur et ruris reditu, et ratione colendi
exercere manus non poenitet: et lapis illic
si stetit, antiquus quem cingere sueverat error,
fasciolis vel gallinae pulmone rogare [3]),

1) *Contra Symmachum*, I, 632 sgg. A parte un'imagine guasta dall'esagerazione retorica, sono versi veramente belli.

2) *Ibid.*, II, 708 sgg.

3) Le pietre di confine, sacre al dio Termine, solevano essere adornate di fiori e di nastri: l'offerta del polmone di gallina, ch'io sappia, non è menzionata da altri.

frangitur, et nullis violatur Terminus extis;
et quae fumificas arbor vittata lucernas
servabat [1]), cadit ultrici succisa bipenni.
Nec tamen idcirco minor est aut fructus agelli
aut tempestatis clementia laeta serenae.... [2]).

Le vergini dei cristiani hanno ben altri premi che l'appannaggio e i privilegi accordati alle vestali, le quali erano solite sedere nella parte migliore dell'anfiteatro ad ammirare i sanguinosi spettacoli dei gladiatori. Il poeta termina scongiurando vivamente l' imperatore ad abolire gli spettacoli stessi, a proibire l' uccisione degli uomini, come il padre aveva proibito quella delle vittime:

ille urbem vetuit taurorum sanguine tingi,
tu morte miserorum hominum prohibeto litari [3]),

affinchè Roma, potente di valore e pura da delitti, segua nella pietà lo stesso duce che segue in guerra. E la voce del poeta non rimase inascoltata: difatti Onorio poco dopo, forse per la sua venuta a Roma nel 404, proibiva definitivamente gli spettacoli dei gladiatori.

***

La polemica di Claudiano è soprattutto politica. Nella invettiva stessa contro il generale Giacobbe, un gran signore, che aveva il titolo di *magister equitum* e doveva essere molto devoto, mentre motteggia con insolenza i Santi e le tradizioni del Cristianesimo, tiene a far vedere che egli non agisce per odio religioso, ma per risentimento di artista, chè Giacobbe aveva detto male de' suoi versi:

ne laceres versus, dux Iacobe, meos [4]).

In tutti gli altri suoi carmi, sia pure per non far dispiacere alla Corte, egli è assai rispettoso della fede e delle cose cristiane. Ciò che tocca vivamente Claudiano sono i meriti di Stilicone di fronte alla malignità de' suoi avversari e i diritti di Roma di fronte alle nuove capi-

---

1) Si accenna al culto degli alberi sacri, che si ornavano di bende e la notte venivano illuminati sospendendovi delle lucerne accese.

2) *Contra Symmachum*, II, 1005 sgg.

3) *Ibid.*, 1124-1125.

4) Carm. m. 77, v. 2 e 14 (ultimo).

tali. Si direbbe anzi che egli identifichi l'interesse di Roma con quelli del suo potente benefattore, che probabilmente, sebbene cristiano, concepiva la religione come uno strumento politico, ed amava di essere rappresentato qual fedele campione della romanità. E Claudiano non sapeva concepire la romanità senza i vecchi dei di Roma.

Comunque il poeta sente tutto il contrasto del mondo in mezzo a cui vive; egli crede in Stilicone, ed è pronto sempre a scagliare uno strale contro i suoi avversari, talchè non di rado la polemica erompe dove meno ce l'aspetteremmo, magari nella celebrazione della vittoria di Pollenza (*De b. Goth.*, 466 sgg.) e nelle lodi dirette a Serena [1]. Ma quando l'avversario si trova nella città del Bosforo, che ha rapito a Roma i suoi privilegi e già comincia ad esercitare l' insidia bizantina contro l' Urbe madre del diritto e dell' Impero, Claudiano ricorre al grande poema polemico, combattendo contro l'oriente delle fiere battaglie, che forse non furono senza conseguenze negli avvenimenti d'allora.

I poemi polemici di Claudiano sono due, *In Rufinum* e *In Eutropium*, ognuno in due libri. Il primo trae ispirazione dall' uccisione di Rufino, avvenuta il 27 novembre del 395. Rufino, nativo di Elusa nell'Aquitania meridionale, si era recato ad esercitare giurisprudenza a Costantinopoli, dove, entrato nelle grazie di Teodosio, aveva occupato i più alti onori. Alla morte di Teodosio (17 gennaio 395) egli era rimasto tutore d'Arcadio e ministro d'oriente, come Onorio e l'occidente erano stati affidati a Stilicone; ma fra i due grandi ministri era sorta subito una rivalità implacabile, che finì con la morte di Rufino, ucciso dal goto Gaina, che era d' intesa con Stilicone, durante una rivista presso Costantinopoli. Il poema mette in rilievo i demeriti del caduto, che già era salito in alto sopprimendo i competitori con l'astuzia e col tradimento, e si era messo d'accordo coi barbari ai danni della patria. Ecco un vivace parallelo fra Stilicone e Rufino:

Certamen sublime diu, sed moribus impar,
virtutum scelerumque fuit. Iugulare minatur,
tu prohibes; ditem spoliat, tu reddis egenti;
eruit, instauras; accendit proelia, vincis.
Ac velut infecto morbus crudescere caelo
incipiens primos pecudum depascitur artus,
mox populos urbesque rapit, ventisque perustis
corruptos Stygiam pestem desudat in amnes;

---

1) *Laus Serenae*, Carm. m. 30, 229 sgg.

sic avidus praedo iam non per singula saevit,
sed sceptris inferre minas, omnique perempto
milite, Romanas ardet prosternere vires;
iamque Getas [1]) Histrumque movet, Scythiamque receptat
auxilio, traditque suas hostilibus armis
relliquias. Mixtis descendit Sarmata Dacis.... [2]).

Non diciamo che Stilicone avesse tutte le ragioni, ma è un fatto che Rufino e la corte orientale preferirono venir ad una umiliante conciliazione con i Visigoti anzichè vincerli con l'aiuto di Stilicone, il quale, accorso alla difesa della penisola balcanica invasa dai barbari, dovette tornar indietro per un ordine di Costantinopoli. È facile immaginare il risentimento dei Romani di antica prosapia e del poeta, che si era assunto l' ufficio d' interpretarlo. Questo risentimento, anzi quest'odio, eruppe ben più violentemente qualche anno dopo (399) quando fu inalzato al consolato d'oriente Eutropio, un eunuco, che aveva fatto l'amico a Stilicone, e poi, divenuto potente, aveva ordito ogni specie d' intrighi contro l' impero occidentale. « Cessi il mondo di meravigliarsi di parti mostruosi, che fanno orrore alle madri, di lupi che urlano la notte in mezzo alle città, di pecore che parlano, spaventando i pastori.... ».

Omnia cesserunt eunucho consule monstra.
Heu terrae caelique pudor! trabeata per urbes
ostentatur anus, titulumque effeminat anni [3]).

Eutropio, evirato quand'era nelle fascie, passato per le piazze di mille mercati e per le case di mille padroni, sferzato e infamato dai più sconci servigi, ebbe la libertà quando, divenuto vecchio, pieno di rughe come l' uva secca e il capo devastato dalla tigna..., il padrone lo gettò fuori come un cadavere, come un fantasma funesto alla casa.

Iamque aevo laxata cutis, sulcisque genarum
corruerat passa facies rugosior uva:
flava minus presso finduntur vomere rura
nec vento sic vela tremunt. Miserabile turpes
exedere caput tineae: deserta patebant

---

1) CLAUDIANO, come altri scrittori del tempo, crede erroneamente che *Getae* e *Gothi* siano la stessa cosa.

2) *In Rufinum*, I, 297 sgg.

3) *In Eutropium*, I, 8-10. Il poeta scrive contemporaneamente ai fatti, ed ancora ignora che Eutropio non darà il nome (*titulum*) all'anno (cfr. II, 126 sgg.).

intervalla comae, qualis sitientibus arvis
arida ieiunae seges interlucet aristae.... [1]).
..... Tandem ceu funus acerbum
infaustamque suis trusere penatibus umbram.
Contemptu iam liber erat.... [2]).

« La peinture de l'eunuque vieilli est d'une brutalité d'images qui rappelle Juvenal », esclama G. Boissier [3]), e possiamo aggiungere che qui davvero Claudiano non teme il confronto.

Allora Eutropio s' introduce nella corte d'oriente, diventa maestro di corruzione agli altri eunuchi, e fa carriera.... Afferrato il potere, incrudelisce su tutti senza pietà, vende il governo delle province ad amici ed a barbari, riempie la reggia di intrighi e di sozzure, tanto che la veneranda immagine di Roma, a cui è solito ricorrere il poeta per esprimere i sentimenti dei Romani, si presenta a Stilicone esortandolo a liberare l'oriente da simil vergogna. Ed ecco che nel secondo libro il poeta rimpiange gl' incendi della Frigia devastata per colpa di Eutropio, che all' incalzar del pericolo convocò un senato di giovani insolenti e di vecchi corrotti, i quali, dopo aver perduto il tempo a parlare degli spettacoli del circo e dei mimi più in voga, affidano il comando della guerra a un fanfarone scardassatore di lana, Leone di nome ma non di animo, che nella marcia, sentendo agitare le fronde, crede che sia il nemico, e muore dalla paura [4]).

La viva rappresentazione satirica del turpe e dell'eroicomico, lo sdegno sincero e la violenza dell' invettiva, che porta il poeta ad usare un linguaggio più semplice e più efficace del solito, fanno di questo poema forse l'opera migliore di Claudiano, il quale vi combattè una vera battaglia della romanità contro la perfidia dell' impero greco incipiente. Eutropio, nello stesso anno, fu deposto e relegato in Cipro, che il poeta nella prefazione al secondo libro (v. 59 sgg.) chiama la dimora veramente adatta per questo lenone:

Emeritam suspende togam, suspende pharetram;
ad Veneris partes ingeniumque redi.
Non bene Gradivo lenonia dextera servit:
suscipiet famulum te Cytherea libens....

---

1) *In Eutropium*, I, 110 sgg.
2) *Ibid.*, 130 sgg.
3) Op. cit., II, pp. 247-248. Non trovo giusto il disprezzo per la poesia di CLAUDIANO in genere e per quella satirica in particolare mostrato da FR. ARNALDI, *Dopo Costantino*, p. 275 sgg.
4) *In Eutropium*, II, 452 sgg.

E la elegia termina con un accenno minaccioso: «Ma temo che i Tritoni non ti vogliano in mezzo al mare.... o che desiderino d' immergerti nelle onde i venti, i quali poco fa impedirono la fuga a Gildone [1]: vien ricordata come famosa Tabraca per l'arresto del mauro, possa divenir memorabile Cipro per il tuo naufragio.... ».

Eutropio non morì a Cipro, ma fu ucciso a Calcedone sulla riva asiatica del Bosforo non molti mesi dopo, ed anche lui per ordine del generale goto Gaina: certo, per quel che poteva, il poeta aveva contribuito a fargli far quella fine.

***

Polemica politica adunque è questa di Claudiano: la polemica religiosa a favore dell'antica fede si trova in un altro poeta, Rutilio Namaziano, che fu veramente l' ultimo appassionato cantore del Paganesimo [2]. Era nato nell'Aquitania da Lacanio, già ottimo reggitore della Toscana e dell' Umbria (*consularis Tusciae*): entrato nella carriera delle cariche governative, fu *magister officiorum* nel 412 e nel 414 prefetto di Roma. Due anni dopo, nell'ottobre del 416, lasciò l' Urbe per ritornare nella Gallia, dove lo richiamavano i campi devastati dai Visigoti e le arse casette de' suoi pastori, che egli si proponeva di riedificare.

Su questo ritorno egli compose un carme elegiaco in due libri [3], ma del secondo restano solo 68 versi. Rutilio prese la via del mare, perchè la penisola dall' ultima invasione gotica era stata ridotta alla desolazione, con le campagne allagate, le case ed i ponti distrutti....

Electum pelagus, quoniam terrena viarum
plana madent fluviis, cautibus alta rigent.
Postquam Tuscus ager postquamque Aurelius agger,
perpessus Geticas ense vel igne manus,
non silvas domibus, non flumina ponte cohercet,
incerto satius credere vela mari [4].

---

[1]) Fra le pecche di Eutropio vi era stata quella di favorire la rivolta del ribelle africano.

[2]) Cfr. C. PASCAL, *L'ultimo canto romano*, in *Riv. d'Italia*, 1903, fasc. 5, p. 685 sgg.

[3]) *De reditu suo: Itinerarium* nelle vecchie stampe, titolo aggiunto al primo in qualche ms. Seguiamo l'edizione dell' USSANI, « Rassegna ital. di lingue e lett. classiche », II, 3-5 (maggio 1920), pp. 121-154.

[4]) I, 37 sgg.

Quindi rivolge il suo fervido, e del resto celebre, addio alla Città, che egli chiama ancor regina del mondo, madre di uomini e di numi assunta ai cieli stellati, che vinse le genti e fece per tutte la stessa patria:

Fecisti patriam diversis gentibus unam:
profuit iniustis te dominante capi.
Dumque offers victis proprii consortia iuris,
urbem fecisti quod prius orbis erat [1]).

E Rutilio s'indugia a descrivere le bellezze di Roma, i fulgidi templi, le arcate degli acquedotti, le moli sorgenti sui sette colli, il clima, le fontane, i verzieri, l'eterna primavera.... « Rialza sul crine gli allori, e ricomponi, o Roma, in giovanili chiome la canizie del tuo sacro capo ». Erano gli avanzi del sacco di Alarico, ed ancora parlavano così al cuore del poeta!

Da Ostia, dove è costretto da una tempesta a indugiare la partenza per quindici giorni, Rutilio Namaziano viene costeggiando e descrivendo la spiaggia del Tirreno, città, paesi e rovine, Alsio (oggi Palo), Pirgi, Cere, Castro Novo, Centocelle (Civitavecchia) col porto di Traiano, Cossa, il Monte Argentaro, l'isola del Giglio, ove sei anni avanti avevano trovato rifugio molti Romani, e l'isola dell'Elba, memorabile per le sue miniere di ferro (*Chalybum memorabilis Ilva metallis*), di cui non vi è gleba mineraria che produca più riccamente, neppur quella della Sardegna, « nec quae Sardonico caespite massa fluit » [2]). A Faleria (Falese, ad est di Piombino), sul mezzogiorno, la bonaccia costringe la barca a fermarsi, ed il poeta scende a terra, recandosi a diporto per la villa di un ebreo. Ma l'agente lo caccia inviperito, ed egli si sfoga riferendo le insolenze lanciate da lui e da' suoi compagni « obscenae.... genti », che sta in ozio il sabato e predica menzogne dal pulpito. Meglio se la Giudea non fosse stata presa!

Latius excisae pestis contagia serpunt,
victoresque suos natio victa premit [3]).

Ma è odio non tanto antigiudeo quanto anticristiano; e ben lo dà a vedere, quando, ripresa la navigazione e oltrepassate le rovine di Po-

---

1) *De reditu suo*, I, 63 sgg. Anche CLAUDIANO aveva detto la stessa cosa (*De consul. Stil.*, III, 150 sgg.): « Haec est in gremium victos quae sola recepit, Humanumque genus communi nomine fovit Matris.... ». Tale in fondo è pure il concetto di PRUDENZIO (*Peristephanon*, II, 417 sgg.): « Qui sceptra Romae in vertice Rerum locasti.... ».

2) Questa è forse l'unica testimonianza antica, che abbiamo sulle miniere di ferro in Sardegna: cosa interessante e d'attualità.

3) *De redito suo*, I, 397 sg.

pulonia, scorge l' isola di Capraia, allora piena di monaci, « gli uomini che fuggono la luce »:

Processu pelagi iam se Capraria tollit;
squalet lucifugis insula plena viris.
Ipsi se monachos Graio cognomine dicunt,
quod soli nullo vivere teste volunt.... [1]).

E dopo essere stato costretto da una tempesta a sostare nel porto di *Vada Volaterrana*, proseguendo il viaggio, vede la Gorgona, da cui ritorce inorridito lo sguardo, perchè colà si è sepolto vivo un suo amico, un altro cristiano....

Aversor scopulos, damni monumenta recentis:
conditus hic vivo funere civis erat.
Noster enim nuper iuvenis maioribus amplis
nec censu inferior coniugiove minor [2]),
impulsus furiis, homines terrasque reliquit.
et turpem latebram credulus exul adit.
Infelix putat illuvie caelestia pasci,
seque premit laesis saevior ipse deis.
Num, rogo, deterior Circaeis secta venenis?
Tunc mutabantur corpora, nunc animi [3]).

« Ma — domando io — è dunque (il Cristianesimo) una setta peggiore dei veleni di Circe? Allora si cambiavano i corpi, adesso gli animi ». Il linguaggio dell'anticlericalismo, come si vede, è ben antico.

Fermata la nave a Triturrita (a sud di Pisa), il poeta si reca a salutar l'amico Protadio a Pisa, dove allora il Serchio (*Ausur*) confluiva con l'Arno, e resta commosso fino alle lacrime nel trovar sulla piazza la statua, che i Pisani avevano inalzato al suo « santo genitore ». Quindi, tornato a Triturrita e trattenuto da una burrasca, passa il tempo andando alla caccia del cinghiale, finchè (libro II), calmatosi il mare, prosegue la rotta verso Luni, rivolgendo un caldo saluto all' Italia, che rassomiglia, come già Plinio (*Nat. hist.*, III, 5), alla foglia di una quercia. La natura, esclama Namaziano, cinse l' Italia delle Alpi, ed aggiunse la barriera degli Appennini a difesa del Lazio:

Iam tum multiplici meruit munimine cingi,
sollicitosque habuit Roma futura deos [4]).

---

1) *De reditu suo*, I, 441 sgg.

2) Questo « nostro giovane (cioè gallo) di grande casato con un censo ed una moglie non da meno » secondo la ZUMPT, il cui commento è sempre ottimo, era un Quintiliano parente del poeta.

3) *De reditu suo*, I, 517 sgg.

4) *Ibid.*, II, 39-40.

Onde tanto più grande fu il delitto di Stilicone, che non difese le Alpi e introdusse i barbari in Italia, dopo aver allontanato da Roma la protezione degli dei bruciando i libri sibillini [1]).

***

Un altro poeta della Gallia, gran personaggio nei tempi suoi e scrittore di molto interesse per la storia, difese validamente col consiglio e con l'azione le ragioni della romanità contro la barbarie: egli è C. Sollio Apollinare Sidonio, nato verso il 430 a Lione da antica famiglia cristiana, ma imbevuto fin da giovane di quegli studi paganizzanti di grammatica e di retorica, che allora fiorivano nel mezzodì della Gallia. La nobiltà della casa, l'ingegno poetico ed anche l'abilità politica gli aprirono la via ai più grandi onori: compose un panegirico in lode del suo suocero Avito, divenuto imperatore nel 455, ed ebbe una statua nel foro Traiano come già il cantore di Stilicone. Dopo la caduta di Avito seppe acquistarsi la benevolenza anche dei successivi imperatori, dedicando un panegirico pure a Maggiorano ed un altro ad Antemio, che nel 468 lo fece prefetto di Roma. Alla morte di Antemio (472) lo ritroviamo in Gallia, dove viene eletto dalla popolazione vescovo di Clermont-Ferrand nell'Alvernia. Da allora in poi si diede tutto alle pratiche del suo ministero, abbandonando la poesia profana, chè ormai altro significato non hanno miti e divinità del Paganesimo: «Disprezza, o mia lira, Febo e le nove sorelle con Pallade, Orfeo e la fonte Ippocrene.... Te piuttosto invoco, o Spirito, che scendesti in petto a Maria l'antica, quando al suono dei cembali Israele marciava a piedi asciutti attraverso gli abissi del mare..., te che guidasti la mano di Giuditta a ferir il collo di Oloferne» [2]). Ed Oloferne erano i barbari, contro i quali egli vescovo lottò dieci anni per salvare le popolazioni dell'Alvernia.

Nell'opera di Sidonio la parte più importante è costituita dai nove libri di *Epistole*, che sono la storia vissuta della Gallia ed anche del-

---

[1]) *De reditu suo*, II, 52. Zosimo, *Istoria nuova*, V, 38, 6, aggiunge: che Serena si appropriò il prezioso monile di Cibele togliendolo al capo della dea. Si noti come Rutilio rivolge contro Stilicone molte delle accuse, che Claudiano aveva dirette contro Rufino ed Eutropio. Del resto sono le accuse che gli mossero molti contemporanei, così cristiani come pagani, ma si può dubitare che egli non fosse abbastanza compreso nè dagli uni nè dagli altri. Egli aveva mirato ad essere il vero dominatore, sia in occidente sia in oriente, ciò che non poteva non procurargli un'infinità di nemici, ma la causa dell'Impero lo ebbe sempre campione fedele.

[2]) Carm. 16: *Eucharistion ad Faustum Episcopum*, 1 sgg.

l'Italia in quei tempi procellosi delle invasioni barbariche e della caduta dell' Impero occidentale. Il poeta, formatosi alla lettura di Stazio e di Claudiano e portato dall' indole al panegirico, ha in sè conciliato Paganesimo e Cristianesimo, togliendo dal primo le belle forme e le immagini ornamentali, dal secondo la sostanza del pensiero, degl' ideali e delle aspirazioni. Ma la sua mente non può distrarsi dalla marea, che gli rintrona nell'anima, la marea dei barbari che avanzano spingendosi gli uni sugli altri:

.... Pugnacem Rugum comitante Gelono
Gepida trux sequitur; Scirum Burgundio cogit;
Chunus, Bellonotus, Neurus, Bastarna, Turingus,
Bructerus, ulvosa vel quem Nicer alluit unda
prorumpit Francus.... [1]).

Ezio per mezzo di Avito ottiene di far combattere i Visigoti contro gli Unni (*Chuni*):

ibant pellitae post classica Romula turbae [2]);

ma dopo la morte di Ezio, ucciso da Valentiniano III, «un mezzòmo pazzo» [3]), ecco un'altra volta i barbari, i Vandali alla presa di Roma:

raptores ceu forte lupi, quis nare sagaci
monstrat odor pinguem clausis ab ovilibus auram,
irritant acuuntque famem, portantque rapinae
in vultu speciem, patulo ieiunia rictu
fallentes, iam iamque tener spe frangitur agnus,
atque absens avido crepitat iam praeda palato [4]).

La lettura di questi ultimi versi fa provar come un senso di ribrezzo. E ribrezzo provava veramente Sidonio davanti allo spettacolo delle orde degl' invasori, chiamando felici coloro che non erano costretti a vedere le sporche caterve dai capelli lunghi, a udir le parole

---

1) Panegirico per Avito, carm. 7, 321 sgg. Ho presente l'ediz. del MOHR, Teubner, che in generale si attiène a quella del LUETJOHANN, *Apollinaris Sidonii Epistolae et Carmina*, in *M. G. H.*, *Auct. ant.*, t. 8. Buono il commento del BARET, *Oeuvres de Sidoine Apollinaire*, Paris, 1879.

2) *Ibid.*, 349.

3) *Ibid.*, 359.

4) *Ibid.*, 363 sgg.

selvagge, a sentir il fetore che esalava dai Burgundi [1]). Così la poesia latina, la poesia di Roma, chiusi i carmi dell'antica grandezza, si ferma a contemplare le schiere dei nemici, che scendono alla strage e alla rapina. Le guarda e le conta quasi a presagio che quei conquistatori saranno conquistati, e sovra il mare delle invasioni, sovra l' urto delle civiltà sorgerà una nuova poesia e una civiltà nuova, che sarà ancora civiltà e poesia latina.

PAOLO FABBRI.

---

[1]) Carm. 12 : *Ad Catullinum.*

LIBRI RICEVUTI.

P. FOSSATARO, *Manuale teorico-pratico di prosodia e d'elementi di metrica latina*, Napoli, Rondinella e Loffredo, 1927 ; di pp. 133.

A. GANDIGLIO, *Prope Galaesum. Carmen.* Edidit Acad. Reg. Discipl. Nederlandica, Amstelodami, 1927 ; di pp. 13.

G. GIANNELLI, *La colonia panellenica di Turi nei primi trent'anni dalla sua fondazione.* Estr. dalla « Raccolta di scritti in onore di F. Ramorino ». Milano, Società editr. « Vita e Pensiero ».

L. GIANNITRAPANI, *L'Atlantide.* Estr. da « L' Universo », VIII, 1927.

E. P. LAMANNA, *Manuale di storia della filosofia ad uso delle scuole.* Parte I : *La filosofia antica.* Firenze, Le Monnier, 1927, di pp. 166.

R. LAQUEUR, *Das erste Edikt Caracallas auf dem Papyrus Giffensis*, 40. Estr. da « Nachrichten d. Götting. H. », VI, 1.

R. LAQUEUR, *Griechische Urkunden in der Jüdisch-Hellenistischen Literatur.* Estr. da « Historische Zeitschrift », vol. 136.

G. LIUZZI, *La Bibbia tradotta dai testi originali e annotata.* Vol. I : *La Bibbia : sua storia e storia d'Israel.* Vol. III : *I Profeti. Giosuè. Giudici. Samuele. Re.* Firenze, Società « Fides et amor » editrice, 1927 ; di pp. 322 e 529 con carte e tavole.

B. R. MOTZO, *Del modo di abitare degli antichi Sardi in rapporto con i Nuraghi.* Estr. dagli « Atti del Convegno Arch. Sardo », 1926. Reggio Emilia, Off. graf. regg., 1927.

A. NEPPI MODONA, *Il nuovo monumento epigrafico protoetrusco del Museo Metropolitano di New-York e la questione della provenienza dell'Alfabeto in Etruria.* Estr. dai « Rendic. dei Lincei » Cl. di scienze morali ecc., ser. VI, vol. II. Roma, G. Bardi, 1926.

A. NEPPI MODONA, *Recenti pubblicazioni di Etruscologia.* Estr. da « Historia », I, 3, 1927.

OMERO, *Odissea. Libro XXII.* Introduz. e commento di FL. NENCINI. Milano, C. Signorelli, 1927 ; di pp. 40.

M. ORLANDO, *L'etimologia di « Vitulus ».* Estr. dall' « Annuario 1925-26 del R. Ginnasio 'Porpora' di Cefalù ». Palermo, Santi Andò, 1927.

ALCEO DI MITILENE

Sul finire del VII secolo a. C. in quasi tutte le città della Grecia e delle isole si andava preparando quel vasto e profondo rivolgimento politico che un secolo dopo avrebbe dovuto mutare sostanzialmente la civiltà del mondo ellenico. L'età degli *anactes* tramontava; si affermava, in aspri contrasti, la recente nobiltà di famiglie arricchitesi nel commercio; il popolo parteggiava per questa o quella parte, e con l'aiuto suo sorgevano effimere oligarchie o governi popolari retti da nuovi prìncipi, i *tyrannoi*, non più, come gli *anactes*, consacrati dalla legge divina. Le risse sanguinose, indubbiamente feconde di bene poichè provocarono dovunque la promulgazione di leggi scritte e di norme precise per le giovani costituzioni, durarono a lungo fino alla metà del VI secolo, ed ebbero ancora un'eco nell'attentato contro i figli di Pisistrato in Atene.

Dello stesso fuoco di cui si accendevano i cittadini di cento altre città bruciavano faziosi quelli di Mitilene in Lesbo, dove per diecine di anni si avvicendarono governi di ogni sorta, tirannidi e oligarchie, e quindi rapine esilî violenze stragi. Ma di Mitilene vessata dalle lotte civili nel VII e nel VI secolo più nulla sapremmo oggi se non avessimo i frammenti di Alceo, che fu soprattutto uomo di parte fiero e animoso, e scrittore di odi conservateci in poche smozzicate citazioni di grammatici e in mutili pezzi di papiro, che l'industria dei critici moderni cerca di ricostruire abilmente [1]).

La vita di Alceo fu avventurosa. La fazione sua non ebbe mai, nonostante i momentanei successi, la vittoria, e i capi costretti due volte all'esilio, la prima ritornarono in patria esultanti per la morte di Myrsilos [2]), l'altra non conobbero forse l'arte del ritorno, o vi ritornarono rassegnati al mutato ordine di cose. Con essi, l'una e l'altra

---

[1]) Cito i frammenti dall'edizione del DIEHL, *Anthologia lyrica*. Teubner, 1923, pp. 390-446. Nella correzione delle bozze di stampa ho potuto giovarmi della ottima edizione del LOBEL, che ha letto i papiri benissimo e ha spesso corretto, molto di più di quel che si potesse supporre: *Ἀλκαίου μέλη* : *The fragments of the lyrical poems of Alcaeus*, Oxford, 1927, vol. in 8° di pp. XCVIII-76. Ci saranno dunque lezioni nuove assolutamente discordanti dal Diehl.

[2]) Per la cronologia vedi oltre: Myrsilos ebbe il potere nel 612 appoggiato da Pittaco. Questi fu nominato *αἰσυμνήτης* nei primi anni del VI secolo. Alceo ritornò dal secondo esilio intorno al 580: cfr. H. JURENKA, *Neue Lieder der Sappho und des Alkaios*, in «Wiener Studien», 1914, p. 236 sgg., e l'articolo del KAIBEL, in «R. E.», vol. I, 1498 sg.

volta, uscì di Mitilene anche Alceo, chè appunto lui e i parenti suoi [1]) e pochi altri nobili erano i capi dell'opposizione oligarchica.

Gli avvenimenti si riassumono in poco: la tirannide, piuttosto liberale, di Melanchros; l' interregno oligarchico; la tirannide di Myrsilos; l'assassinio di Myrsilos e nuovo interregno oligarchico; l'elezione di Pittaco a dittatore, e quindi governo quasi democratico. Quaranta anni di lotta all' incirca, e in quaranta anni Alceo fu due volte esiliato: prima della morte di Myrsilos per un attentato contro il tiranno, miseramente fallito; e dopo l'elezione di Pittaco a dittatore perchè sovvertiva la quiete cittadina.

Alceo è un nobile di razza. Si gloria di appartenere a famiglia di guerrieri, esulta di gioia quando saluta il fratello Antimenidas vittorioso in Babilonia, è accorato e avvilito quando narra a Melanippos l'avventura dello scudo che gli Ateniesi gli hanno strappato in battaglia e appenderanno in trofeo nel tempio di Atena [2]), inveisce acre ed amaro contro il plebeo arricchito che pretende al governo. Epigono degli eroi antichi, superbo del sangue che gli scorre nelle vene, sdegnoso e nemico a morte di chiunque osi contestargli il diritto di preminenza, Alceo è giustificato nella storia di Mitilene e nell'arte e nella vita da questo orgoglio veramente degno di un aristocratico [3]).

Scrisse dieci libri di odi, quasi tutte di contenuto politico, poche di argomento vario, canzoni di amore, inni ecc. [4]). Gli antichi e i moderni lo riconoscono poeta sommo per le sue poesie politiche, e nemmeno a farlo apposta anche gli scavi dei papiri non ci hanno dato altro di lui che nuovi frammenti di odi politiche. L'Alceo di oggi è

---

[1]) Antimenidas, uno dei fratelli di Alceo (se più fratelli egli ebbe) combattè contro i Babilonesi e uccise il loro re appunto durante il secondo esilio quando Alceo andava ramingo per l' Egitto e più tardi per la Tracia. Al fratello sono dirette odi di cui restano frammenti: il frm. 50 e l' 82.

[2]) È l'ode 49: *σάος Ἄλκαος, Ἄρη' ἔντεα δ' οὔ..* « Salva è la vita di Alceo, ma non le armi di Ares », motivo comune anche ad Archiloco (frm. 6) e quindi a Orazio; ma già in Archiloco, spirito più sereno e più letterario di Alceo, la perdita dello scudo è motivo esterno. Poichè Alceo perdette lo scudo nella battaglia contro gli Ateniesi per il possesso del Sigeion e lamenta che quelli lo appenderanno in voto ad Atena dovremo credere che fosse già famoso il suo nome in quegli anni. Comunque, è bene avvertire che il frammento nella edizione del Lobel non compare più in questa forma, ma corrotto come è nella citazione di Strabone. Certo è che *Ἄρηι* è impossibile (vedi oltre pag. 215 nota 2): proporrei *ἀρεύι(α)* aggettivo, poichè *ἀρεύιος* è in un frammento 35 D, v. 10.

[3]) Non c'è dubbio che Alceo fosse un eupatrida: egli chiama Pittaco *κακοπάτριδα* e nel frammento 26 D. dice *μή τις τῶν κακοπατρίδαν* da intendere: « nessuno del partito popolare (di bassa nascita) » in contrapposizione a *εὐπάτριδες*.

[4]) Gli Alessandrini non ordinarono la raccolta delle poesie di Alceo con lo stesso criterio seguito per quelle di Saffo, ma probabilmente si preoccuparono di osservare l'ordine per contenuto senza affatto badare alla metrica di ciascuna ode o inno.

però un Alceo più completo, più vero, meglio definibile dell'altro di ieri a mala pena ricostruito con l'aiuto degli antichi grammatici, e presenta nuovi e singolari aspetti di quel suo spirito battagliero e generoso, difficili forse ad intendere appieno senza un solo termine di confronto che ne agevoli la comprensione.

Il tentativo di paragonargli il Carducci non tiene conto del fatto che il Carducci è evocatore della storia e però la poesia sua è d'ispirazione storica [1]; Alceo invece trae ispirazione dalle più immediate contingenze che lo appassionano e lo commuovono a sdegno e sollievo, a dolore e gioia, a ira ed amore sconfinati. Nè Orazio, che pur ne sentiva la grandezza, riuscì mai a imitarlo perchè troppo diversi i tempi e assolutamente diverso il suo dallo spirito di Alceo. Semmai, gli è più vicino l'Alighieri di certe invettive; Dante quando è solo contro i tempi suoi, ribelle e sdegnoso, ghibellin fuggiasco, giudice degli avversari suoi, e tale attore del suo dramma politico che nessun personaggio può esservi inteso se non intendi prima lui protagonista, vissuto in epoca e città per molte ragioni simili ai tempi di Alceo e a Mitilene; a Mitilene tormentata anch'essa dalle lotte fratricide, dalle violenze, dal terrore, dagli odî di parte in cui si dibatteva la divina patria di Dante.

Poi che fu piacere de' cittadini della bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno nel quale nato e nutrito fui infino al colmo de la mia vita, — nel quale, con buona pace di quella, disidero con tutto il cuore di riposare l'animo stancato e terminare lo tempo che mi è dato — per le parti quasi tutte, a le quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando contro mia voglia la piaga de la fortuna che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata. Veramente io sono stato legno sanza vela e sanza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la povertade: e sono vile apparito agli occhi di molti che forse per alcuna fama in alcun'altra forma m'aveano imaginato; nel cospetto de' quali non solamente mia persona invilío, ma di minor pregio si fece ogni opra sì già fatta come quella che fosse a fare.

In questa meravigliosa pagina del primo capitolo del *Convivio* c'è tutto il cuore di Dante che, fuori della sua terra in tempi in cui l'esilio era più che mai pena dolorosa e tremenda, anela ritornare a Firenze. L'esilio non si colora di ricordi ma di sdegno e di odio, della povertà che trasporta la nave di sua vita raminga, e della piaga della

[1] Il confronto è di G. Fraccaroli, *Poeti lirici*, Torino, 1913, vol. I, p. 72, che però lo presenta con le dovute riserve.

fortuna avversa, ingiustamente imputata a lui, sì che non in conto di onesto uomo è tenuto dai più ma di malvagio e indegno.

ὣς γὰρ δήποτ' Ἀριστόδαμόν φαῖσ' οὐκ ἀπάλαμνον ἐν Σπάρται λόγον
εἴπην, "χρήματ' ἄνηρ", πένιχρος δ' οὐδ' εἷς πέλετ' ἔσλος οὐδὲ τίμιος.

Come invero dicono che Aristodamos in Sparta pronunziasse sentenza giustissima: « il danaro fa l' uomo », nessun povero mai è nobile e onorato.

È un frammento di Alceo esule dalla città desiderata e odiata, e v'è la stessa accorata amarezza che nella pagina del *Convivio* di Dante [1]).

A Dante fu cara un' immagine che Alceo fece motivo di molte sue odi politiche. Lì, nel *Convivio*, è lui « legno sanza vela e sanza governo » trascinato dai venti, che ammarra ora in questo ora in quel porto; altrove, nel canto sesto del *Purgatorio*, la « nave senza nocchiero in gran tempesta » è la patria sua, l' Italia. Si può dire l' immagine più fortunata e famosa questa della nave: ne sono piene le cronache scarne di molti cronisti medievali e l'adoprano volentieri poeti del Dugento. Allegoria notissima al mondo greco e latino, essa è stata sfruttata dai Padri della Chiesa nelle eloquenti omilie e lettere, meglio di tutti da S. Giovanni Crisostomo nella prima lettera a Olympias, dove per rendere più terrificante l' immagine della Chiesa in preda alle discordie e divisa dallo scisma descrive le traversie di una nave sbattuta dalla tempesta: la violenza delle onde è tale che l'abisso si scopre nella profondità spaventosa del mare, le gomene sono strappate, le vele in brandelli, gli alberi stroncati, i remi strappati dalle mani dei marinai che giacciono inerti, le mani strette ai ginocchi, e gemono e gridano atterriti nelle tenebre fonde senza distinguere più nè l'acqua nè il cielo e neppure i compagni vicini [2]). Fu anche imitata da Gregorio di Nazianzo nelle sue poesie, che però deriva direttamente dal poeta di Mitilene.

In Alceo l'allegoria della nave non è motivo retorico, ma è determinata dalle impressioni stesse che la natura e la realtà destano in lui. Neppure in Solone (cfr. fr. 9, 11, 12) le immagini del tuono e della tempesta e l'appello alla concordia hanno tanta naturalezza quanta in Alceo. Il che non è sfuggito all'autore delle *Allegoriae Homericae*. Lo pseudo

---

1) Il frm. 101 citato da SCHOL. PIND., *Isthm.*, 2, 11: *χρήματα χρήματ' ἀνήρ*. Ma PINDARO che certamente deriva da Alceo, dice argivo l'autore della sentenza e non spartano.

2) Si può citare anche S. BASILIO, *Epist.*, 82, p. 460, MIGNE: *ὅπως, καθάπερ ἐν πελάγει, πολλῶν ὁμοῦ συμπλεόντων, ὑπὸ τῆς βίας τοῦ κλύδωνος πάντες ὁμοῦ ἀλλήλοις προσρήγνυνται· καὶ γίνεται τὸ ναυάγιον* ecc.

Eraclito scrive: « fino alla sazietà in queste allegorie l'isolano parla del mare e paragona alle tempeste delle acque la più parte dei mali della tirannide »; intende, cioè, subito che l'immagine della nave è sorta spontanea nella mente di chi viveva in un' isola e aveva dimestichezza con le cose del mare e molte navi aveva veduto ammarrare nel porto di Mitilene, o partirne senza ritorno o ritornarvi avariate dopo giorni di terrore. Lui stesso, Alceo, aveva veleggiato chissà quante volte l'Egeo, e forse lo correva angustiato dall' ira e dal desiderio della rivincita proprio allora quando si immaginava la patria in preda della tirannide come una nave in balia delle onde. Lo pseudo Eraclito afferma che le odi della nave furono scritte durante la tirannide di Myrsilos: tiranno Myrsilos, Alceo conobbe la prima volta la via dell'esilio.

È ben conosciuta l'ode del frammento 30:

Ἄσυ<ν>νέτημμι τὼν ἀνέμων στάσιν.
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν· ἄμμες δ' ὂν τὸ μέσσον
ναῖ φορήμεθα σὺν μελαίνᾳ
5 *χείμωνι μόχθεντες μεγάλῳ μάλα·*
πὲρ μὲν γὰρ ἄντλος ἰστοπέδαν ἔχει,
λαῖφος δὲ πᾶν ζάδηλον ἤδη,
καὶ λάκιδες μέγαλαι κατ' αὖτο,
χόλαισι δ' ἄγκοιναι.

Non capisco più la discordia dei venti: di qui un'ondata si accavalla, di lì un'altra, e noi nel mezzo siamo trascinati con la bruna nave a fatica lottando contro la forte tempesta. La stiva fa acqua e tutta tesa è la vela e grandi strappi sono in essa: le ancore sono affondate.

Nel primo verso la lezione *ἀσυννέτημμι* è riuscita finalmente vittoriosa sull'altra impossibile di *ἃ συννέτημι* [1]). Alceo immagina di trovarsi sulla nave nel momento in cui le onde minacciano di travolgerla, quando la stiva è già avariata e le vele non resistono più alla furia dei venti. Da buon marinaio egli sa che quando il nocchiero non si raccapezza più nel tumulto dei venti il pericolo è grave, e però comincia col dire che la situazione è irrimediabile. Lui stesso ci denunzia quella sua esperienza marinara qui e altrove documentandola col valore tecnico di molte parole: qui *ἄντλος*, *ἰστοπέδα*, *λάκιδες*; altrove *φόρτιον*, *ἔρμα*, *φαρξώμεθα* ecc.

1) Cfr. G. PASQUALI, in « Studi italiani di Filologia classica », N. S., vol. I, fasc. 1°, p. 23; e *ἀσυννέτημμι* ha definitivamente proposto il LOBEL.

La paura della tempesta è fatta più evidente dalla immediatezza e continuità delle immagini, e il quadro della nave sbattuta dalle onde è abbozzato in poche pennellate forti e dense di colore, così che devi commentare con lo pseudo Eraclito che chiunque leggendo crederebbe trattarsi di un vero pericolo di naufragio, di un vero *ἀνδρῶν πλωϊζομένων θαλάττιος φόβος*, non già di una vivace allegoria. « Si tratta invece di Myrsilos e della instaurazione della tirannide sua in Mitilene ».

L'ode quattordicesima del primo libro di Orazio *O navis referent in mare te novi fluctus!* scritta nello stesso metro dell'ode di Alceo non può starle a confronto. È tutta diversa, ed è un'apostrofe alla nave dello Stato avventuratasi in difficili imprese lontane: Orazio non è come Alceo sulla nave, ma lontano dalla politica e desideroso di quiete. E comincia in maniera che ricorda tre versi di un'ode perduta di Alceo citati da Eraclito e ritrovati anche in P. Oxyr. 1789:

Τὸ δεῦτε κῦμα τὼ προτέρω † νέμω
στείχει, παρέξει δ' ἄμμι πόνον πόλυν
ἄντλην, ἐπεί κε νᾶος ἔμβαι
νήατα . . . . . .

dove si annunzia un'altra tempesta, una nuova ondata che darà anch'essa molto da fare. I tre versi, dice il solito commentatore, appartengono a un'altra ode di Alceo: *ἑτέρωθί που λέγει* (*ὁ Μυτιληναῖος μελοποιός*), e l' *ἑτέρωθι* non si può intenderlo come se lo pseudo Eraclito volesse dire che i versi ricorrono in altro punto della stessa ode prima. Del resto il P. Oxyr. 1789 non è tutto qui, ma continua in un altro frammento più lungo, che niente impedisce di congiungere con questi tre versi ora citati, e ci offre anche altri elementi per giudicare quale ode di Alceo Orazio abbia imitato nella sua:

.... risarciamo subito i fianchi della nave, corriamo a un porto sicuro. E che a nessuno di noi tocchi vile timore, poichè incombe una lotta difficile. Ricordatevi della fatica di prima, e ora ognuno sia uomo vero, e non copriamo di vergognosa viltà i nostri padri che dormono sotterra....

. . . . . .
. . . . . .
φαρξώμεθ' ὡς ὤκιστ[α τοίχους]
ἐς δ' ἔχυρον λίμενα δρό[μωμεν].
καὶ μή τιν' ὄκνος μόλθ[ακος ἀμμέων]
λάχηι· πρόδηλον γὰρ μέγ' [ἀέθλιον]·
5 *μνάσθητε τὼ πάροιθα μ[όχθω],*

νῦν τις ἄνηρ δόκιμος γε[νέσθω].
καὶ μὴ καταισχύνωμεν [ἀνανδρίαι]
ἔσλοις τόκηας γᾶς ὕπα κ[ειμένοις],
[. .] τᾶνδ . . . . .
τὰν πό[λιν . . . .
. . . . . .

Il P. Oxyr. 1789 ci conserva quarantuno frammenti di *στασιωτικά*, le odi di Alceo incitanti alla rivolta. Ma di tutti gli altri, più o meno mutili e illeggibili, i due frammenti da me ora trascritti sono i più importanti ed è, come avvertivo e come propone ora anche il Lobel, probabile che appartengano a una sola ode. Il motivo dominante è sempre quello della nave, e poichè vi si parla di una nuova minaccia di tempesta se ne arguisce che Alceo la scrisse quando la fazione sua subiva un nuovo scacco. La differenza tra Orazio e Alceo è però più che mai notevole: questi è lui stesso sulla nave, quegli invece segue da spettatore la nave della procellosa repubblica romana; Alceo esorta a sanare le falle e a continuare la lotta, Orazio esorta alla pace e alla quiete politica. Alceo non ha nessuna volontà di far la pace con gli avversari e l'*ἔχυρον λίμενα δρόμωμεν* tradotto dall'oraziano *fortiter occupa portum* ha valore tutto diverso, dev'essere l'ammarraggio un riposo momentaneo per rimediare alle avarie riprendere il mare e ricominciare la battaglia. Per Orazio la nave è in vicinanza del porto, si dibatte fra i marosi e per salvarsi deve rifugiarsi nell' unico porto sicuro della pace; per Alceo l'*ἔχυρος λίμην* è un porto di guerra, « ben difeso », munito contro l'assalto del nemico. Poniamo a confronto con Alceo il gruppo dei vv. 87-92 di Eschilo, *Persae*: *δόκιμος δ' οὔτις ὑποστὰς μεγάλῳ ῥεύματι φωτῶν ἐχυροῖς εἴργειν ἄμαχον κῦμα θαλάσσης · ἀπρόσοιστος γὰρ ὁ Περσῶν στρατὸς ἀλκίφρων τε λαός*, dove ricorre la stessa immagine e non si vuole possibilità di accordo col nemico ma ferma volontà di resistere: la simiglianza pare indicarci la vasta risonanza che quelle odi di Alceo trovarono nel mondo greco, e illumina di gloria la figura del poeta eolico, il cui verso divenne anche inno di guerra quando la Grecia scese a combattere eroica come non mai contro l' invasore persiano [1]).

[1]) Cfr. p. 203, nota 2. Pindaro ed Eschilo derivano da Alceo, ma l' importanza della imitazione in Eschilo è ben più significativa: puoi confrontare anche THEOCR., VII, 62: *εὔπλοος ὅρμον ἵκοιτο*. Nell'ode il valore di *ὄκνος* è « timore » come in SOPH., *Phil.*: *μὴ μ' ὄκνῳ δείσαντες ἐκπλαγῆτε* mentre di solito è contrapposto a *κάματος* o a *πόνος*-come in SOPH., *Phil.*, 875: *τοῦ πόνου γὰρ οὐκ ὄκνος*. Per *δόκιμος* a v. 6 cfr. *Hrd.*, I, 35: *ἀνὴρ δόκιμος*, 3, 143: *ἐν τοῖσι ἀστοῖσι δόκιμος* e PLAT., *Rp.*, X, 618 *a*: *δόκιμοι ἄνδρες*. Per l' interpretazione cfr. anche G. PASQUALI, *Orazio lirico*, p. 16.

Anche il frm. 46 D (= frm. 3 del P. Oxyr. 1234) svolge, sempre nello stesso metro dell'alcaica, il motivo della nave. I due frammenti studiati finora, quello dell'ode *ἀσυννέτημμι* e l'altro dell'ode *τὸ δεῦτε κῦμα*, sono molto probabilmente il principio di due odi, non la parte di mezzo o la finale, essendo costume di Alceo l'entrare subito in *medias res*, presentando scarne dure incisive le immagini all'animo dell' uditore e del lettore. Lo pseudo Eraclito del resto è probabile citasse delle due odi i primi versi, di solito quelli che più facilmente si ricordano. Il nuovo frammento invece è per noi interessante appunto perchè parte finale di un'ode.

. . . . . .

. . . . . .

πᾶν φόρτι[ο]ν̣ δ[⏑ – ⏑ ⏑]
δ' ὅττι μάλιστα σάλ[⏑ – ⏑]

5 *καὶ κύματι πλάγεισ[αν . . . . .]*
ὄμβρω μάχεσθαι χε[ίματί τ' ἀγρίω]
φαῖσ' οὔδεν ἰμέρρη[ν, ἀφάντω]
δ' ἔρματι τυπτομ[έναν . . . . .]
κῆνα μὲν ἐν τούτ[οισι κυλίνδεται]·
10 *τούτων λελάθων, ὦ φ[ίλοι . . . . .]*
σύν τ' ὔμμι τέρπ[εσθαι . . . . .]
καὶ πεδὰ Βύκχιδος αὖθ[ις . . . .]
τῶ δ' ἄμμες ἐς τὰν ἄψερον ἀ[⏑ ⏑]
αἰ καί τις ἀφ[. . . . .] αντατ[⏑ – ⏑ ⏑]
15 *[.] εἴχνυντε[ς – ⏑ – ⏑ – ⏑]*

. . . . . .

.... dicono che colpita da onde . . . . . con la tempesta fiera e la pioggia combatta e che niente più desideri, ma che urtata in uno scoglio nascosto (siasi sfasciata). In tali flutti essa si dibatte: ed io, o amici, dimenticando tutto (voglio) con voi godere . . . . . ancora con Bacco....

Nonostante questi versi abbiano dato origine a diverse interpretazioni del motivo della nave in Alceo e ci sia stato chi ha creduto, e lo stesso Diehl lo crede tuttora, che da questo frammento e dall'altro *ἀσυννέτημμι* esuli ogni significato allegorico, tuttavia a me sembra indiscutibile, anzi qui più evidente che altrove, la giustezza delle impressioni dello pseudo Eraclito. Alceo non è più sulla nave ma è a banchetto con amici, e conforta il cuore e dimentica i dolori per la patria

lontana, bevendo; ma la patria sua è sempre tormentata dalle lotte come nave sbattuta dalle onde e costretta a combattere con la tempesta. Niente la città può desiderare da lui, e s'è fracassata sur uno scoglio non veduto a tempo, è caduta nella schiavitù, nelle mani di uomini che l'hanno ingannata e già la rovinano: ebbene, il poeta vuole disinteressarsi della patria, e inneggiare a Bacco, e gioire con gli amici. Anche nel frm. 3 del P. Oxyr. 1360 si rivolge agli amici e a Bacco. Nel frammento 91 D. grida che non si deve più pensare ai dolori ma invocar Bacco essendo il vino, *οἶνος λαθικάδης*, il migliore rimedio per dimenticare le sventure.

Tale effusione di motivi politici nei carmi conviviali è caratteristica di Alceo. La calda sensualità di taluni frammenti dove invita a bere, di altri dove vuole che sul capo e sul petto che tanto hanno sofferto gli si versino unguenti profumati e quindi si beva, di altri ancora dove nei versi mutili scintillano immagini ricche di colore, è il costume dell'Alceo che canta *dura navis, dura fugae mala, dura belli.*

La nostra ode che è soltanto un'ode politica è chiusa da un invito a bere, dal solito invito a bere che ritroveremo di qui a poco in un'altra e che spesso fu imitato da Orazio: è però sempre un canto di rivolta e più degli altri tradisce l'angoscia del poeta bandito dalla patria. Gli dicono che Mitilene è senza governo, tiranneggiata da Myrsilos vessata dai partiti; e lui n'è lontano in esilio: Mitilene è indicata non col suo nome ma da un *κῆνα* che ha lo stesso valore del *κῆνος δὲ παώθεις* del frm. 43 detto di Pittaco. Esprime quel *κῆνα* la lontananza e lo sdegno, il desiderio del ritorno e l'odio per l'avversario che lo ha bandito: Alceo ama la sua Mitilene di un amore che è simile a quello di Dante per la Firenze sua, geloso e intransigente sì che Mitilene è lui stesso, col suo cuore e la sua anima di uomo di parte.

Sono dunque tre le odi motivate dall'allegoria della nave, a meno che non si creda, col Lobel, possibile riunire il primo e l'ultimo frammento, pur contrastando, come avvertimmo, le circostanze diverse in cui si trovano la nave e il poeta nell'uno e nell'altro frammento. Nella prima ode il poeta è sulla nave, in patria nella tempestosa vicenda delle risse civili; nella seconda dopo breve bonaccia la tempesta ha ripreso violenta; nella terza, bandito dalla patria, il poeta ci parla della nave come di cosa che non più gli appartiene, eppur la segue con cuore vigile e ansioso. Basta la seconda delle odi che abbiamo letto per rifiutare assolutamente la interpretazione di chi intende le altre due prive di allegoria, poichè tutte e tre sono insieme animate dalla stessa logica fiera dell'uomo di parte.

Il primo esilio di Alceo seguì all'attentato miseramente fallito contro Myrsilos, poco dopo che questi, morto Melanchros nel 612, si era fatto tiranno. Alceo e i suoi ripararono a Pyrrha, e vi attesero con ansia che venisse l'ora del ritorno: di lì, quando gli giunse la notizia che Myrsilos era stato assassinato, erompe dal petto di Alceo il grido famoso:

νῦν χρῆ μεθύσθην καί τινα πὲρ βίαν
πώνην, ἐπειδὴ κάτθανε Μύρσιλος, ...

Ora sì che ci si deve ubriacare e bere a forza poi che è morto Myrsilos.

Cominciava così l'ode che poi Orazio imitò nella sua: *nunc est bibendum* [1]), canto della libertà per la morte del tiranno odiato, con un enfatico *νῦν* a principio del verso per dire la gioia esultante del poeta a cui la notizia è giunta improvvisa. Due versi pieni di fuoco e di passione che basterebbero da soli a caratterizzare la violenza degli odî di Alceo: il nome del tiranno è in fine del secondo verso lì dove è grammaticalmente a posto; tutto è regolare, piano, intelligibile, eppure niente è più eloquente di queste undici parole. Diremo con Dionigi di Alicarnasso che nel poeta vibra lo stile dell'appassionato uomo di parte, e che se ne togli il ritmo, le parole sue sono quelle di un oratore alla folla: *καὶ πρὸ ἁπάντων τὸ τῶν πολιτικῶν πραγμάτων ἦθος πολλαχοῦ γοῦν εἴ τις τὸ μέτρον περιέλοι πολιτικὴν ἄν τις εὕροι ῥητορικήν.*, e difatti Alceo deve aver parlato ai suoi con la forza che ha messo qui in questi due versi, non retore dalle grosse e vuote parole [2]) ma scarno e tagliente. Una belva, come Demostene.

Il ritorno in patria sollevò le sorti della sua parte ma per poco. La lotta ricominciò più aspra che mai e la saggezza di Pittaco ebbe vittoria sulla intemperanza di Alceo, il quale partì da Mitilene esule la seconda volta per un esilio più lungo e più avventuroso, e più doloroso del primo.

Strabone dice che Alceo non fu senza macchia, nonostante fosse giudice severo degli avversari suoi; e gli crederemo poichè Alceo mirava come tutti gli uomini di parte a impossessarsi del governo per

---

1) Cfr. ora G. Pasquali, op. cit., pp. 44 sgg. e A. Sogliano, *Sull'oraziano « nunc pede libero pulsanda tellus »*, nota letta nella R. Accademia di Archeol., Lettere ecc. di Napoli il 1921, che ha il merito di spiegare *pede libero* = *pede candido* di Hor., I, 7 (cioè « piede scalzo »).

2) Le parole di Dionigi di Alicarnasso che parla di *ῥητορεία πολιτική* e di *σχεματισμοί*, figure retoriche, in Alceo, non conviene prenderle alla lettera nè potrebbero esserne esempio il frm. 65: *δέξαι με κωμάσδοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι* o il frm. 136: *αἰ γάρ κ' ἄλλοθεν ἔλθῃ, ⟨σὺ⟩ δὲ φαῖ⟨ς⟩ κήνοθεν ἔμμεναι*, o il frm. 134. Tali esempi sono frequenti anche in Saffo ma definirli *σχηματισμοί* mi pare azzardato, o per lo meno inutile.

far prevalere gl' interessi suoi e della sua fazione; ma di Pittaco è proverbiale la saggezza e sono famose le sentenze. Poco o niente sappiamo della vita di Pittaco, ma Alceo lo chiama *σαράποδα*, *χειροπόδην*, *φύσκωνα*, *γάστρωνα*, *κακοπάτριδα*, pie-dolci, palmipede, sgonfione, mangione, plebeo, volendo colpire in lui difetti che ne mettono in mostra la figura ridicola e i bassi natali. Ad Alceo si deve prestare scarsa fede quando giudica gli avversari e meno ancora quando ingiuria Pittaco, perchè di questi egli fu un tempo amico e compagno di lotta, fino a quando, salito al potere Myrsilos, l'altro non si accostò al tiranno. Nella lotta contro Melanchros, che però era di parte aristocratica e che più tardi Alceo sembra pentirsi di avere combattuto [1]), Pittaco plebeo e Alceo aristocratico furono d'accordo; quando invece la parte popolare ebbe il sopravvento, Pittaco si distaccò da Alceo che rimase con i suoi e continuò a congiurare. Alceo fu sempre un accanito conservatore, Pittaco più adatto di lui ai tempi nuovi, sostenne sempre la parte del popolo e si accostò alla nobiltà recente: i due furono d'accordo solo contro Melanchros combattuto dall' uno perchè tiranno, dall'altro perchè aristocratico.

Pittaco fu soprattutto più audace e più furbo di Alceo. Tolse in moglie una donna di natali nobilissimi e si garantì autorità e amicizie di potenti anche nel campo degli eupatridi, lui che Alceo costantemente definisce *κακόπατρις*. Aveva combattuto da valoroso contro gli Ateniesi, era di origine popolare il che lo faceva caro alla parte democratica; aveva dunque tutti i requisiti per contemperare la lotta e dar pace alla città. Uomo di senno, i Mitilenesi lo scelsero *αἰσυμνήτης* e gli dettero potere dittatoriale perchè desse un governo alla città che da anni non ne aveva uno. Ma intransigente e fiera restava ancora nelle mura la fazione di Alceo, la voce del poeta incitava ancora alla lotta i cittadini e minacciava nuovi conflitti: Pittaco non esitò a esiliare i faziosi, e Alceo battè per la seconda volta la via dell'esilio.

Basta leggere il frammento 27 D, ricostruito sulle citazioni dello scoliaste di P. Oxyr. 1360 per capire di che sorta fossero gli incitamenti alla rivolta: dovete, dice Alceo ai cittadini di Mitilene, spegnere il fuoco appiccatosi al tizzone prima che la fiamma si faccia più luminosa, ora che c' è ancora del fumo [2]). Immagine bellissima e ardita che è

---

[1]) Difatti il frm. 29 suona: *Μέλαγχρος αἴδως ἄξιος εἰς πόλιν*. Ma potrebbe essere ironia, sebbene sia sempre difficile parlare di ironia in Alceo che non doveva essere capace di farne.

[2]) A proposito di questa ode, che si può ricostruire in appena due strofe con l'aiuto dello scolio marginale (P. Oxyr. 1360, frm. 2) molto chiaro e preciso, il WILAMOWITZ, in «Pindaros», 255 ricorda PIND., *Nem.*, 1, 24.

sempre colta nell'ambiente infuocato in cui egli vive, immagine di fiamme degna delle altre che sono fatte di onde tempestose, di armi scintillanti, a colori vivi e caldi. In un'altra ode, troppo mutila per cavarne un costrutto, il ricordo della fanciullezza *μέμναιμ' ἔτι γὰρ πάις.... σμῖκρος ἐπίσδανον* si confonde con la dura realtà presente del plebeo che s' è fatto tiranno ; in un'altra ricorda sdegnoso che i cittadini di Mitilene si sono scelti *ἀόλλεες* a tiranno Pittaco. Una folla di tumultuosi ricordi par che lo soffochi quando parla di Pittaco e della sua tirannia.

Non rinunziò a nessuna arma per combattere il nuovo tiranno che più abile degli altri s'era fatto riconoscere dai partiti ed eleggere *αἰσυμνήτης*. L' uomo che in altre odi si manifesta generoso e nobile di animo, qui si rivela astioso e quasi inasprito dalla lotta, calunniatore capace di colpire l'avversario per partito preso, non per altro che per sentirlo sempre più lontan da sè, più nemico, più odioso.

λάβρως δὲ σύνστει [
πίμπλεισιν ἀκράτω [μαλ' ἐ]π' ἀμέραι,
καὶ νύκτι παφλάσδ[ει λατ]άχθεν,
ἔνθα νόμος θαμ' ενῳ . . . . νην.
5 *κῆνος δὲ τούτων οὐκ ἐπελάθετο*
ὤνηρ, ἐπεὶ δὴ πρῶτον ὀνέτροπε·
παίσαις γὰρ ὀννώρινε νύκτας,
τὼ δὲ πίθω πατάγεσκ' ὁ πύθμην.
σὺ δὴ τεαύτας ἐκγεγόνων ἔχῃς
10 *τὰν δόξαν οἵαν ἄνδρες ἐλεύθεροι*
ἔσλων ἔοντες ἐκ τοκήων
. . . . . .

insaziabile.... si riempie di vino in pieno giorno e di notte gozzoviglia e giuoca, ... Ma lui non si dimenticava di queste cose, l' uomo quando per le rivolte venne al primo posto: infatti tutte le notti egli turbava, e il fondo della botte risuonava. Ma già : tu pur essendo nato da simile stirpe hai oggi la reputazione che hanno gli uomini liberi nati da nobili genitori.

Il padre di Pittaco, Hyrrhas, e lo stesso Pittaco, dice Alceo, erano degli ubriaconi plebei frequentatori di bettole dove si celebrano festini popolari fra gente di mala vita (tale dev'essere il significato di *παφλάσδει*: cfr. Ar., *Pax* 314 : *παφλάζων καὶ κεκραγώς*, *Equit.* 919 e *Av.* 1243): e tale rimase Hyrrhas anche quando il figlio riuscì a mettersi in mo-

stra nella vita politica. Quindi acre ed aperto rinfaccia che ormai Pittaco passa per un nobile vero pur essendo di origine plebea. L'orgoglio dell'aristocratico di razza qui si fa crudele e violento ma soprattutto ingiusto, e tradisce in Alceo le smisurate proporzioni della passione politica che lo portava ad odiare a morte chiunque la pensasse diversamente da lui. Scritta quando forse il poeta era ancora in Mitilene, l'ode è documento della sua irriducibile avversione al partito di Pittaco e giustifica come le precedenti il suo bando dalla città, che altrimenti non avrebbe trovato pace [1]).

Non è molto chiaro il contesto dei primi quattro versi e non sappiamo chi sia il soggetto di *πίμπλεισιν* e *παφλάσδει*, probabilmente Hyrrhas; ma si può dall'insieme dell'ode arguire che Alceo alluda alle leggi di Pittaco che salito al potere emanò severe leggi contro la *φιλοποσία* dei concittadini, come informa Aristotele in *Pol.* II, 12, p. 1274 b 19. Alceo vuol dire che però Hyrrhas anche ora che il figlio è padrone della città agisce diversamente e gozzoviglia da vero plebeo, senza moderazione alcuna.

In esilio, prima di rinunziare al ritorno in patria Alceo si adoprò con gli altri fuorusciti per rientrarvi con le armi e con l'aiuto dei Lidii. Ma Pittaco dovette frustrare ogni tentativo e rifiutare ogni accordo nonostante avesse fatto balenare agli esuli la speranza del ritorno. Ne venne pel cuore del poeta più forte abbattimento. L'ode di cui qui diamo il frammento ritrovato nel P. Oxyr. 1234, è scritta sotto l'impressione di quel rifiuto quando all'esule si riapre ancora, e più dolorosa di prima, la realtà dell'esilio lontano, ond' è che leggerai in questi

---

[1]) È forse preferibile leggere *μάλ(α)* invece di *θάμ(α)*, cioè «in pieno giorno» col JURENKA; il *πατάγεσκε* è una forma iterativa, rara nel dialetto eolico. Che il fondo della botte faccia rumore significa che il bevitore attingeva il vino toccando il fondo, tanto insaziabile era: anche noi oggi diciamo: «il fiasco è rotto» per dire che non c'è più vino. Su questa ode molto ci sarebbe da dire. Anzitutto la lettura *παφλάσδει* nel v. 3, merito del LOBEL, ha eliminato l'incomodo *παφλάσμοι* seppure non ha fatto mutare gran che il senso della frase: [*λατ*]*άχθεν* se è così deriva da *λαταγέω* proprio del giuoco del cottabos; ma come tradurlo? Al verso 8 *τὼ δὲ πίθω πατάγεσκ' ὀ πύθμην* i due articoli confermano quanto or ora dicevamo, che cioè si tratta di un modo di dire, giacchè Alceo di solito adopra molto di rado l'articolo, tanto di rado che la sua presenza costituisce quasi una eccezione. Nei proverbi l'articolo di solito c'è, come ad esempio in 140 D: *πάλιν ἁ ὗς παροῤῥίνει* e di regola è anche in *τὸ μέγα κρέτος* per dir «la tirannide», *τὸ ἄστρον* «il sole», *τὰ λύχνα* «la luce» e lo hanno sempre i termini di un' antitesi, ad es. *τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα . . . . . τὸ δ' ἔντεν* di fr. 30 D. e *σοὶ μὲν γὰρ . . . . . τὸ κλᾶμμα δ(ε)* di fr. 117 D. Così l'articolo è adoperato con i sostantivi preceduti da aggettivi o participi *κὰτ τὰς πόλλα παθοίσας κεφάλας* di frm. 86 D., o preceduti o seguiti da un dimostrativo come *κῆνος . . . . . ὤνηρ* e meglio fr. 31 D. *ὤνηρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κρέτος ὀντρέχει τάχα τὴν πόλιν· ἁ δ' ἔχεται ῥόπας*. Dell' ultima parte del nostro frammento, s' intende che il senso non può ritenersi sicuro perchè la frase è monca. Il LOBEL, ad esempio, propone di renderla interrogativa.

pochi versi non la rabbia e l'ira soltanto ma lo scoramento profondo del poeta, sostenuto tuttavia con fierezza d'animo e dignitoso orgoglio. Il suo sdegno si fa solenne e commosso, e si tramuta in preghiera innalzata al cielo: *Ζεῦ πάτερ*. Sacra è la città lontana, la patria non mai dimenticata, sempre desiderata; nobile l'animo degli esuli e nobili gli intenti loro, ma Pittaco è volpe capace di terribili astuzie:

Ζεῦ πάτερ, Λύδοι μὲν ἐπ' ἀ[ργαλέαισι]
συμφόραισι δισχελίοις στά[τηρας]
ἄμμ' ἔδωκαν, αἴ κε δυναίμεθ' ἵρ[αν
ἐς πόλιν ἔλθην,
5 *οὐ πάθοντες οὔδαμα πῶσλον οὐ[δ' ἐν]*
οὐδὲ γινώσκοντες· ὅ δ' ὡς ἀλώπα
ποικιλόφρων εὐμαρέα προλέξα[ις]
ἤλπετο λάσην.

O Zeus padre, i Lidii per le sventure nostre atroci duemila stateri ci diedero, se mai potessimo alla sacra città ritornare e niente mai di men che nobile soffrimmo o conoscemmo. Lui invece, che come volpe dagli astuti raggiri facilmente fa da padrone, sperava di sfuggire....

Il P. Oxyr. 1360 frm. 5 ove si legge *δισχε[λίοις στάτ]ηρας* si riferisce probabilmente alle stesse circostanze, di un tentato accordo fra i fuorusciti e Pittaco, intermediari i Lidii, e delle manovre astute del dittatore che meditava già di non farne nulla. Il poeta denunzia a *Ζεὺς ὅρκιος* il tradimento e si allontana dalla città senza volgerle neppure uno sguardo: ora lo turbano non il rancore e lo sdegno soltanto, ma l'amarezza per la speranza delusa [1]). Altrove, nel frm. P. Oxyr. 1360,

1) H. Fraenkel, in « Ges. d. Wiss. Nachrichten, Phil. hist. klasse », 1924, Heft 2: *Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur*, nota in questa apostrofe a Zeus, che s'apre bruscamente con *Ζεῦ πάτερ*, una caratteristica di Alceo impetuoso e poco reverente anche negli inni: un altro esempio è nel frm. 59: *Ἄρευ, δι' ὦ φόβος δαΐκτηρ*. Ma in verità lo stesso è in Archiloco, frm. 29: *Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδαισάμην*, per non dire del frm. 56 che comincia: *Γλαῦχ', ὅρα* indirizzato all'amico figlio di Leptines, il che mostra che l'apostrofe a Zeus anche in Archiloco non era gran che diversa dall'apostrofe a un amico mortale; ed anzi proprio in Archiloco poca è la differenza tra Zeus e Licambe, se si confronta col frm. 29 il frm. 88: *Πάτερ Λυκάμβα*.... ecc. Che c'entrino i Lidii (i quali ricordano il frm. 27, v. 19 di Saffo: *τὰ Λύδων ἄρματα*) non saprei dire, a meno che non si debba pensare alle minacce del loro re Alyatte che Pittaco rintuzzò energicamente, e quindi non si voglia mettere in relazione con quegli avvenimenti un tentativo dei fuorusciti di rientrare in patria. Ma, e la cronologia di Alyatte? Nel v. 3: *ἵραν* sarà aggettivo come in frm. 74, v. 4: *Ἴλιον ἵραν*, e non la città *Ἴρα* dell'isola di Lesbo (cfr. frm. 33 e P. Wiss., « R. E. », XII², 2127 s. v. *Lesbos*). Difficile è l'interpretazione dei vv. 5-6, ma probabilmente significano che gli esuli non hanno fatto patti di tradimento contro la città (*γινώσκοντες*), nè hanno ricevute proposte simili (*πάθοντες*) dai Lidii, che cioè essi e i Lidii erano in buona fede; Pittaco deve però avere intascato

dice di aver giurato sull'altare del figlio di Latona che nessuno dei democratici, *μή τις τὼν κακοπατρίδαν* salirà al potere (?). Altrove afferma che un dio dell'Olimpo ha dato la vittoria a Pittaco. Come un eroe omerico Alceo ha tra gli dei amici e nemici.

Poco dopo, quando esule ramingo per la Tracia e l'Egitto correva portato dal « vento della povertade », l'ira a lungo repressa divampava di nuovo. Cantava, come dice Orazio, dovunque la nave ammarrasse il suo Lico dai capelli neri e dagli occhi bruni, e innalzava inni degli dei, ma nè la bellezza di Lico nè la serenità degli dei placano nell'animo suo il travaglio dell'esilio. Lo tormentano l'odio per Pittaco e l'attesa per la rivincita, alla quale anelerà per sempre invano.

Ecco qui un'ode fatta di passione e di ricordi in cui l'animo suo vaneggia ancora nella folle speranza, un frammento di due strofe sole che però sono abbastanza significative per la vita e l'arte di Alceo:

κῆνος δὲ παώθεις ᾽Ατρεΐδα[ν γάμω]
δαπτέτω πόλιν ὥς καὶ πεδὰ Μυρσίλω,
θᾶς κ᾽ ἄμμε βόλλητ᾽ Ἄρευς ἐπὶ τεύχεα
τρόπην. ἐκ δὲ χόλω τῶδε λαθοίμεθ᾽ ἄν,
χαλάσσομεν δὲ τᾶς θυμοβόρω λύας
ἐμφύλω τε μάχας, τάν τις ᾽Ολυμπίων
ἔνωρσε, δᾶμον μὲν εἰς ἀνάταν ἄγων,
Φιττάκωι δὲ δίδοις κῦδος ἐπήρατον.

Ma lui imparentato con donna degli Atridi divori pure la città come un tempo con Myrsilos, finchè Ares non vorrà farci correre alle armi. Allora noi placheremo l'ira nostra e acqueteremo la discordia che divora l'animo e la guerra intestina che uno degli Olimpii destò nel popolo guidandolo a sventura fatale per dare l'ambita tirannide a Pittaco [1].

Ogni parola è dura: aspri sono il *παώθεις* e il *δαπτέτω*, minacciose la volontà di riprendere le armi e la dichiarazione di non placare mai l'ira prima di avere avuta vittoria. L'odio di Alceo è sopratutto espresso in quel *παώθεις* che il Lobel ha il grandissimo merito di avere

---

il danaro e poi rotto le trattative. Io credo cioè che i due participi *γινώσκοντες* e *πάθοντες* si riferiscano agli esuli e non ai Lidii e che la nobiltà degli esuli si contrapponga alla malafede di Pittaco definito *ἀλώπα*.

1) Veramente le strofe sarebbero tre, ma la prima è lacunosa ed oscura. Qui *κῦδος* = tirannide, come in APOLLON., *Argon.*, I, 351-511: cfr. *τὸ μέγα κράτος* in frm. 31 e H. FRAENKEL. op. cit., p. 97[2].

letto in luogo del *γαώθεις*. La nuova lettura dimostra che *πηός* Omero è eolico (= parente acquisito); Pittaco è potente per le sue nozze, vive cioè dell'autorità, delle ricchezze, del nome che una donna di illustri natali ha dato a lui plebeo. Il significato delle strofe ci guadagna molto, e si riassume in una terribile offesa: l'odio di parte, in una parola tremenda ed atroce per l'avversario. Il poeta continua sempre più violento: la discordia è insanabile perchè « divora il cuore », la lotta è intestina e abbraccia tutti i cittadini, una divinità dell'Olimpo ha accecato la mente di chi ha scelto Pittaco a tiranno, e l'*ἄτη*, la sventura fatale, incombe su Mitilene. Le risse civili qui diventano materia di tragedia, sì che par di sentire la voce affannosa di un eroe di Eschilo, un coro dell'*Agamennone* o dei *Sette a Tebe*, tanto *pathos* si addensa in quelle aspre violente parole. Anche altrove ritorna il motivo del tiranno che sovverte e rovina la città la quale *ἔχεται ῥόπας* (fr. 31): ma qui il *δαπτέτω* è ben più forte e allusivo, e Pittaco è presentato addirittura come un barattiere.

Fino a quando gli durò nel cuore un così fiero tumulto di sentimenti? In patria Alceo ritornò forse nel 380, troppo tardi quando non c'era più niente da fare. Pittaco aveva governato con saggezza abilissima; era riuscito a comporre ogni discordia, e aveva dato un governo democratico a Mitilene: quindi s'era, come Solone, ritirato a vita privata; ad Alceo la fortuna e i fatti avevano dato torto. Alla fazione sua non restava altro che accettare il nuovo ordinamento e deporre la volontà di resistere.

Nel fondo di quella sua passione politica, che in lui è feroce e forte quanto nel cuore di un altro uomo la passione di amore per una donna, Alceo consumatosi nelle lotte di piazza e confuso dalla sorte riconosce a poco a poco i segni dell'irrequietezza che lo tormenta. Ancora primitivo, egli è poeta della Grecia che tramonta in ultimi bagliori di eroismo e che non ha più eroi da donare all'isola dei beati o all'Olimpo, e sogna il vecchio mondo scomparso. Ci vuol dunque poco perchè nell'animo suo, commosso da tante battaglie combattute senza vittoria, si scopra a un tratto la natura di quei suoi odii tremendi. Nella così detta « preghiera » del frm. 35, ricostruita mirabilmente dal Diels, e tuttavia poco attendibile per la storia della sua poesia, appunto perchè in gran parte integrata, gli ultimi versi suonano forse più chiari degli altri e pregano Zeus che sui tiranni scenda la morte, giustiziere che non perdona: « Ora io questo solo chiedo a Zeus, che nessuno degli esecrati signori della gloria o dei figli di Hyrras, o dei si-

gnori del potere veda più la luce del sole »[1]). Scritta quando Myrsilos era già morto, l'ode è fremente di passione e di mal contenuto orgoglio; è più delle altre incatenata dalla logica della fazione cui Alceo apparteneva.

Raggiunge così una monotonia di motivi che solo di rado diventano motivi di grande poesia. Myrsilos e Pittaco sono lontani da noi, e c' interessano solo perchè è Alceo che c' interessa, il quale descrive le cose e le persone servendosi di tanti elementi, di una folla di impressioni che quelle cose e quelle persone destano in lui, senza riuscire mai a darvi sensazione di organicità. È frammentario, semplice, ricchissimo di contenuto, capace di aggiungere pennellate su pennellate per descrivervi una scena di naufragio, e riesce non al quadro ma all' abbozzo. Ond' è che s' indovina più che non si senta e si legga la vera natura del suo spirito ch' è il sentimento, e il suo volto aggrottato si rischiara illuminato della luce di cui tutti gli eroi della Grecia sembrano colorirsi solo quando già vecchio ricorda il passato: come Achille e Meleagro che nell'Ade depongono le armi e ripensano alla vita e alla luce del sole. Anche Saffo in un'ode trovata pochi anni or sono descrive la vecchiaia che « già le avvolge le membra e i capelli che da neri si sono fatti bianchi », e le ginocchia che non sopportano più, come un tempo quando erano leggiere simili alle veloci gambe dei cerbiatti, la pesantezza del corpo. L'*ἁβροσύνη* di Saffo è quasi magica, ed è priva di consistenza terrena con rifrazioni che rivelano, senza scatti improvvisi, la persona lirica della poetessa [2]); ma in Alceo c' è una passionalità diversa tutta piena e sensuale, espressione d' un carattere ardito di uomo, fatto debole dall'orgoglio stesso che non gli permette di capire gli avversari e di farsi capire da essi, tanto è chiuso, profondo, e intransigente.

Nel frm. 80 le tronche parole lasciano intendere che il poeta è stato già raggiunto dalla vecchiaia; i capelli già canuti e radi, l'Acheronte vorticoso [3]) a due passi. L' ingenuità del poeta ora si indirizza verso il centro della sua arte poetica e trova il fuoco, il punto centrale, della

---

1) La ricostruzione degli ultimi versi si fonda su STRABONE, XIII, 599-617: *Ἀλκαῖος ἐλοιδορεῖτο.... Μυρσίλῳ καὶ Μελάγχρῳ τοῖς Κλεανακτίδαις* (da *κλέος* o *ἀρχή* ed *ἀνάσσω*), falsi patronimici, come forse il *Λιγυαστάδης* da *λιγύς* e *ἄδω* detto da Solone per Mimnermo. In Alceo è interessante la presenza di vocaboli ignoti alla tradizione classica della lingua greca come *ξυστοφορήμενος* = *spiculum hostile* di P. Oxyr. 1789, frm. I, col. 1, v. 6.

2) Vedi il frm. 65 e il 34 di SAFFO. Nel primo, vv. 12-13: *πά]ντα χρόα γῆρας ἤδη.... λευκαί τ' ἐγένο]ντο τρίχες ἐκ μελαίναν.*

3) Frm. 80, v. 12: *πρὶν ζα[φερ[ε]σθα[ι] βαθυ[δίνηνιν Ἀχέροντα παι]*. e v. 3 *εὖτέ με γῆράς τε [νόσοι τ' οὐλόμεναι κίχον]*. Così in frm. 86 vuole che sul capo che molto ha sofferto gli si versino unguenti, e nel 92 vuole cospargersi il petto di profumi.

sua fantasia. Si riconosce eroe come Achille e come Meleagro, e si riposa in quel desiderio di vivere intensamente perchè la morte è vicina, e non appena passata la corrente dei fiume infernale non c'è più speranza di rivedere la luce del sole. La irrequietezza di Alceo, la sua passione politica, il suo continuo battagliare, la fazione, l'odio contro i tiranni, il desiderio del potere, nascono di qui, da questo vago, diffuso senso della morte che incombe. E con essi, la sua poesia.

La conferma l'abbiamo piena ed amarissima nell'ode a Melanippo del frm. 73. L'invito a bere e la necessità di credere che la vita non è eterna, e poi la narrazione del mito di Sisifo punito da Zeus nel Tartaro cui invano tentò di sfuggire inquadrano il motivo fondamentale che è lo stesso del frm. 96 : *τί τὰ λύχν' ὀμμένομεν ; δάκτυλος ἀμέρα* [1]).

Πῶνε [καὶ μέθυ', ὦ], Μελάνιππ', ἄμ' ἔμοι. τί [φαῖς],
διννάεντ' ὅτ' ἀμε[ίψεαι] Ἀχέροντα μέγ[αν πόρον]
ζάβαι[ς, ἀ]ελίω κόθαρον φάος [ἄψερον]
ὄψεσθ'; ἄλλ' ἄγι μὴ μεγάλων ἐπ[ιβάλλεο]·
5 *καὶ γὰρ Σίσυφος Αἰολίδαις βασίλευς [ἔφα]*
ἄνδρων πλεῖστα νοησάμενος [θάνατον φύγην].
ἀλλὰ καὶ πολύιδρις ἔων ὑπὰ κᾶρι [
[διν]νάεντ' Ἀχέροντ' ἐπέραισε· μ[⏑⏑⏓]
[ὦμ]ω μ[οχ]θον ἔχην Κρονίδαις βα[σίλευς κάτω]
[με]λαίνας χθόνος. ἄλλ' ἄγι μὴ τά[δ' ἐπιφρόνη]
ἔστ' ἀβάσομεν αἴ ποτα κἄλλοτα ν[έρθε γᾶς].
[. . .]ην ὄττινα τῶνδε πάθην τα[⏑ – ⏑⏓]
. . . . . ἄνε]μος βορίαις ἐπι.[
. . . . . .

Bevi e ubriacati, o Melanippo, insieme con me. Perchè dici che quando sarai passato ad altra vita attraversato la grande corrente d'Acheronte rivedrai ancora la pura luce del sole ? Orsù non desiderar cose vane ! Anche Sisifo il re figlio di Eolo che era il più astuto dei mortali disse di sfuggire alla morte, ma nonostante sapesse molte cose . . . . . rapito dal destino passò l'Acheronte vorticoso, e . . . . . fatica delle spalle, il Cronide signore sotto la nera terra (gli diede) a sostenere. Oh ! via non pensare a queste cose finchè non scenderemo una volta o l'altra sotterra....

1) Da notarsi che anche l'ode a Melanippo comincia bruscamente *πῶνε*.... come altrove in 94 *Τέγγε πνεύμονα οἴνῳ*.... e 95, 96 *πίνωμεν*.... Sul motivo del bere e della morte prossima cfr. STRATON, in «Anth. Palat.», XI, 19 : *καὶ πίε νῦν καὶ ἔρα, Δαμόκρατες*, e anche ANTIPATROS, XI, 23, v. 3 : *εἰς Ἀΐδην μία πᾶσι καταίβασις*.... ; v. 5 : *πίνωμεν* ecc. Così pure cfr. per l'ode all'inverno citata oltre, l'epigramma di ANTIPATROS per l'autunno in XI, 37.

Così leggo e traduco l'ode che ormai è certo cominci col *πῶνε* letto da C. Schmidt nell'originale mentre prima si credeva cominciasse con *τί ὦν* onde fu naturale il confronto con Orazio, I, 11: *Tu ne quaesieris — scire nefas — quem mihi quem tibi finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios temptaris numeros.* Accetto dunque tutte le lezioni del Diehl ma leggo in 9 *βα[σίλευς κάτω]* congetturo *τα[δ' ἐπιφρόνη]* in 10 e *νέρθε γᾶς* in 11 togliendo l'interpunzione dopo *ἀβάσομεν*. Ma non è questo che mi interessa di dire sebbene l'integrazione *ὤμω* in 9, che mi consigliò prima di mutare *μόχθον* in *λίθον*. Nel papiro si legge ****ΩΜ[**]ΘΟΝ* comunemente integrato da *[κάτ]ω μ[όχ]θον* riferendo il *κάτω* al *μελαίνας χθόνος* di v. 10, con una sintassi difficile essendo molto rari in Alceo esempi di *πλοκή*[1]). Io ho pensato in un primo tempo molto più naturalmente al *lapis gestandus humeris* di Sen., *Th.* 6 e al frm. 9 dello stesso Alceo: *κεῖσθαι περ κεφαλᾶς μέγας, ὦ Αἰσιμίδα, λίθος* che il Wilamowitz crede appartenga a questa nostra ode, e infine a Sen., *Herc. Oet.*, 942: *lapis impellat humeros*; quindi ho giudicato che lo spazio ****Ω* da altri integrato *[κάτ]ω* può ben essere occupato da *[ωμ]* essendo l'*ω* di solito più largo delle altre lettere, e finalmente ho anche creduto *ωμωμ* facile grafia per *ωμων*, quasi dittografia, e del resto naturale per la frequente sostituzione di *μ* al *ν* in fine di parola. Aggiungo anche che prima di *λίθον* avevo pensato a *ὄχθον* = *moles* partendo dalla lezione integrata dagli altri editori *μ[όχ]θον*, ma ho poi considerato che l'*ὤμω* dativo o genitivo singolare è bene a suo posto in vece del plurale, come ad esempio in Eurip., *Bacc.* 950: *ἀνασπάσω κορυφαῖς ὑποβαλὼν ὦμον ἢ βραχίονα.*, e spesso in Omero. Come Pentheus Sisifo poteva spingere la pietra ora con una spalla ora con l'altra, non con tutte e due insieme. Accetto dunque anche io *μόχθον*, ma rinunzio ad integrazioni di sorta quanto al verbo reggente l'*ἔχην*, limitandomi solo a proporre di integrare il *κάτω* alla fine del verso 9 subito prima di *μελαίνας χθόνος*, come ad es. in *κάτω γῆς* di Eur., *Electra* 677 *κάτω γῆς ἀνοσίως κατοικῶν...*, non sembrando possibile in Alceo la forte distanza che altri suppone tra il *κάτω* e il *μελ. χθόνος* e neppure negli altri poeti. Almeno non esistono esempi del genere. Il verbo reggente l'*ἔχην* non saprei dire quale potesse essere ma è probabile la dizione fosse come in Mimn. 4: *Τιθωνῶ.... ἔδωκεν ἔχειν κακὸν ἄφθιτον ‹ὁ Ζεῦς› γῆρας..*; quanto al Kronides non può essere altri che Zeus.

L'ode non era molto lunga, e però il suo contenuto non può essere

---

1) Cioè altri esempi di stile così complicato o per lo meno di preposizioni tanto distanti dal nome che reggono.

ritenuto gran che diverso da quello dei pentametri che ne sono rimasti. Che così sia, mostra l'ode I, 1, 14 di Orazio:

Eheu fugaces Postume Postume
labuntur anni, nec pietas
rugis et instanti senectae
adferet indomitaeque morti,

la quale si apre con l'amara constatazione che gli anni volano *fugaces*, che la vecchiaia è imminente, che la morte è *indomita*, che l'*illacrimabilis* Pluton non sarà giammai placato da un mortale, neppure se gli si immolano tante vittime quanti sono i giorni dell'anno. Tutti, poveri e ricchi, *quicumque terrae munera vescimur* siamo destinati a passare l'onda del Tartaro: invano si sfugge nelle battaglie sanguinose alla morte, invano ai naufragi, e alle infreddature dell'autunno.

Visendus ater flumine languido
Cocytos errans et Danai genus
infame damnatusque longi
Sisyphus Aeolides laboris.

Dovremo purtroppo abbandonare la terra e la casa e gli affetti terreni. Ci consolerà con l'ombra sua il solo cipresso, e un avido erede consumerà le provviste di vino che gli avremo lasciate [1]).

Lo stesso motivo in Orazio e in Alceo; mi sarà dunque lecito affermare che Orazio ha tenuto presente giustappunto l'ode di Alceo a Melanippo. Ma in Orazio tutto è fluido e poeticamente discorsivo, tutto è sorretto da quel senso di equilibrio caratteristico in lui, che divaga pronto e compone un' immagine per scomporla e cavarne un'immagine nuova. E inoltre le diversità sono evidenti: *Postumus* in Orazio probabilmente non è nessuno, non è un amico del poeta ma un nome qualunque che apre comodamente l'ode con un'apostrofe; in Alceo invece Melanippo è l'*ἀνὴρ ἑτάρος*, compagno d'armi e di parte, un amico, l'amico prediletto, il solo amico di Alceo. Tutti poveri e ricchi dobbiamo morire — *mors ultima linea* — come altrove in altre odi: ma Alceo non si consola pensando che tutti debbono morire; dice solo che la morte è ineluttabile, che speranza di tornare in vita per gli uomini non

[1]) L'invito a godere in Orazio non è dunque tutto ricco di elementi romani e aver trovato la traccia di Alceo anche in quest'ode riuscendo a definire quale ode di Alceo avesse Orazio presente non mi pare poco interessante. Comunque è una conferma di più per le conclusioni alle quali è giunta la critica moderna. Naturalmente il cipresso non era in Alceo nè mai fu ritenuto ornamento dei greci: notevole è invece che FILODEMO DI GADARA vissuto in Italia al tempo di Cicerone lo ricordi nel *περὶ θανάτου* XXXVIII, 36, ed. BASSI (Vol. HERC., coll. 3ª, Hoepli, 1914) *οὐδὲ τὴν ἀθανασίαν ἀπελπίζει, καθάπερ ἐστὶ δῆλος ἄρτι κυπαρίττους φυτεύων*. Vedi PASQUALI, op. cit.

c' è, non ce ne può essere. Il suo Ades è descritto in pochi tratti, dall'Acheronte vorticoso, da Sisifo, da Zeus che ha nelle mani il destino dei mortali; è un Ades che fa paura, il contrario assoluto della vita, ma anche lì il fiume è vorticoso come sulla terra la vita del poeta. Il Tartaro di Orazio invece si popola di spiriti, delle Danaidi, di Sisifo, di Geryon, di Tithyon, un paesaggio di morti sulle rive di un fiume che scorre con acque lente. Alceo si ferma, indugia a descriverci la immane ed eterna fatica di Sisifo, Orazio si svaga subito dietro molte immagini, e quindi giunge al motivo che in Alceo è iniziale, l' invito a bere, non espresso esplicitamente ma sottinteso nella minaccia che l'erede avido consumi lui le bottiglie di vino.

In un certo senso si potrebbe quasi dire che l'ode di Orazio finisce scherzosa. L' invito a bere qui è vezzo letterario, lì, in Alceo, era costume di vita e vi fa ricordare l'Alceo delle battaglie civili. Ma in realtà Orazio a noi interessa solo per questo che ci dà la giusta misura della poesia di Alceo e ci autorizza a credere che l'ode a Melanippo trattava quel motivo, così come il *nunc est bibendum* ci illumina sul *νῦν χρῆ μεθύσθην* [1]). L'ode di Alceo è nata in ambiente troppo diverso da quello di Orazio perchè questi dovesse interpretarla non a modo suo, ed è del resto intimamente legata a precedenti letterari dell'epica e della lirica greca: il *διννάεντα* è omerico, ad es. in *Il.*, 21, 206, 332; *Od.*, 6. 89; Sisifo Eolide in Theogn., 700 sg., è definito con le stesse parole: *καὶ ἐξ Ἀΐδεω πολυιδρείῃσιν ἀνῆλθεν ὁ πάλιν ἦλυθε.... ἐς φάος ἠελίου.* E non a precedenti formali soltanto, sibbene all' interpretazione stessa della vita che appare espressa in quel *ἀελίω κόθαρον φάος* quasi fosse dai raggi del sole incendiata e distrutta. Gli eroi del vecchio mondo epico si riconoscono in tale anelito santo verso la luce e per essa corrono alla gloria e magari alla morte. Nei loro cuori non c' è altra fiamma che quella del sole, non l'amore di donna ma il sentimento crudele della vita che essi definiscono sempre con parole passionate. Glauco dà la mano a Mimnermo, un eroe a un poeta perchè poeti ed eroi avevano allora la stessa anima. E l'anima di Alceo non è troppo diversa dall'anima di un eroe, mentre fin troppo lontana n'erano quella di Orazio e i tempi in cui Orazio viveva.

Dice Eraclide Pontico in Ateneo, XIV, 624, che nel carattere degli Eoli c' è qualche cosa di vano e di orgoglioso, di ardito e di voluttuoso per cui essi inclinano al bere e all'amore e tutta la loro vita è piuttosto molle: *τὸ δὲ τῶν Αἰολίων ἦθος ἔχει τὸ γαῦρον καὶ ὀγκῶδες,*

---

[1]) È però inutile citare i noti luoghi di Alceo che concordano con passi di Orazio il quale, preso lo spunto da un'ode di Alceo, sviluppa il motivo a modo suo: ad es., I, 18 con frm. 97; III, 12, con frm. 67 ecc.

ἔτι δὲ ὑπόχαννον. ὁμολογεῖ δὲ ταῦτα ταῖς ἱπποτροφίαις αὐτῶν καὶ ξενοδοχίαις · οὐ πανοῦργον δέ, ἀλλὰ ἐξηρμένον καὶ τεθαρρηκός · διὸ καὶ οἰκεῖόν ἐστ' αὐτοῖς ἡ φιλοποσία καὶ τὰ ἐρωτικὰ καὶ πᾶσα ἡ περὶ τὴν δίαιταν ἄνεσις. E tale doveva essere difatti il carattere di Alceo, facile agli entusiasmi violenti, e però debole e stranamente sensuale [1]).

Le descrizioni sue, quel singolare indulgere alle immagini descrittive, come ad es. nella prima ode della nave e qua e là in altri frammenti, sono pennellate forti di una fantasia continuamente accesa, tratti di un abbozzo che non pretende d'esser quadro finito e che tuttavia commuove e maraviglia. Alceo vi descrive un tralcio di vite carico di grappoli maturi:

σοὶ μὲν γὰρ ἤ[δ]η περβέβαται χρόνος
καὶ κάρπος ὅσσος ἧς συνα[γ]|άγρεται.
τὸ κλᾶμμα δ' ἐλπώρα, κάλον γάρ,
οὐκ ὀλίγαις σταφύλαις ἐνείκην.

Per te difatti è passato il tempo e tu sei carico tutto di frutti e il tralcio è speranza, bello com' è, di sostenere non pochi grappoli [2]).

o l' inverno [3]):

ὕει, μὲν ὁ Ζεῦς, ἐκ δ' ὀράνω μέγας
χείμων, πεπάγαισιν δ' ὐδάτων ῥόαι.
. . . . . .
. . . . . .
κάββαλλε τὸν χείμων', ἐπὶ μὲν τίθεις
πῦρ, ἐν δὲ κέρναις οἶνον ἀφειδέως
μέλιχρον, αὐτὰρ ἀμφὶ κόρσαι
μάλθακον ἀμφιβάλων γνόφαλλον

---

1) Avrei potuto a proposito di Alceo parlare più volte anche di Archiloco. Non perchè Archiloco somigli Alceo, ma perchè molti frammenti di Archiloco hanno affinità con frammenti di Alceo, e potrei citare il fr. 70 e il 7 e il 10 per non citarne di più. Ma già di questi tre il primo è soffuso di ironia, dote che Alceo non ebbe mai, e gli altri due dove Archiloco afferma di affrontare il dolore con forza d' animo e magari indulgendo ai festini e al bere hanno tutt'altro valore che l'*οἶνος λαθικάδης* in Alceo: il dolore di Archiloco resta dolore di Archiloco ed è chiaro, umano, aperto, quello di Alceo vi sembrerà sempre misterioso, sovrabbondante e sopraumano. E inoltre Archiloco è poeta ionico ed è limpido sì che vi dice non più di quel che pensa e ve lo dice con parole adatte, con parole che vi descrivono in pieno il suo stato d'animo, Alceo invece vi assale con una folla di immagini che non vi stancano ma vi fanno ansimare. E l'ansia vostra è quella del suo cuore che non conobbe altro cuore che il suo.

2) A proposito di questo frammento in un verso del quale si legge anche *τάρβημμι μὴ δρόπωσιν, αὔταις ὄμφακας ὠμοτέραις ἐοίσαις* confronta Saffo fr. 116 D.

3) Cfr. Hor., I, 9. L'ode latina comincia con *vides ut* (stilizzazione, come nota H. Fraenkel, op. cit., pp. 76-77 come *nonne vides ut* del volgare *viden ut*) e addolcisce così la brusca maniera di Alceo che introduce subito il lettore al quadro della tempesta. Il particolare della lana in Orazio è delicatissimo, in Alceo è forte e rozzo. Ma la lana di Alceo vi riscalda di più.

Piove! vien giù dal cielo tempesta orribile e i corsi delle acque sono ghiacciati . . . . . Scaccia l' inverno e metti legna al fuoco e nei vasi di argilla versa abbondante il biondo vino avvolgendo il tuo capo nella soffice lana.

o le spiagge [1]) di un fiume della Tracia che sfocia nel mare, al tramonto e le vergini belle che si bagnano carezzando con le mani leggere le membra come può carezzarle l'acqua (?):

Ἔβρε, κ[άλ]λιστος ποτάμων πὰρ Α[ἶνον
ἐξί[ησθ' ἐς] πορφυρίαν θάλασσαν
Θρακ[ίας ἐρ]ευγόμενος ζὰ γαίας
.] ιππ . . . . ι·
καί σε πόλλαι παρθένικαι πέπ[
κἀπά]λων μήρων ἀπάλαισι χέρσι
χρῶτ]α θέλγονται, τὸ σὸν ὡς ἄλει[ππα
. . . .]ν ὕδωρ

con immagini che si susseguono l' una all'altra, con quella sua rapidità stringente, secca, espressiva che non è certo finezza ma impeto e passione.

Basta leggere il frm. 54:

La grande casa è lucente di bronzo [2]). Tutte le stanze sono adorne di acciaio, di elmi luccicanti sopra i quali ondeggiano i cimieri equini, ornamento per le teste dei guerrieri; bronzei schinieri lucenti coprono d' intorno i chiodi, difesa contro gli acuti dardi e le corazze di lino fresco e l' uno su l'altro concavi scudi giacciono ammucchiati, con vicine spade calcidiche e molte cinture e tuniche. Di queste cose io non posso dimenticarmi, giacchè un tempo mi sono votato ad esse . . . . .

per convincersi della sua potenza descrittiva qui più regolare e accurata, altrove più disordinata e confusa ma sempre ricca e lussuriosa nelle immagini. Pochissimi aggettivi, solo armi armi ed armi, schinieri, e corazze, scudi, spade, cimieri, tutto un palazzo pieno di armi lucenti. Ma non ne senti fastidio nè giudichi la cosa una smargiassata poichè tra le armi scorgi il viso fiero del poeta.

---

[1]) Il merito di aver messo insieme queste due prime strofe di un'ode di Alceo è tutto del LOBEL. Vedi a p. 18 della sua esemplare edizione. Nota poi che l'apostrofe *Ἔβρε* apre l'ode, come *Ζεῦ πάτερ* quella dei Lidii, come *Mercuri* l' inno oraziano a Mercurio.

[2]) Ottima è l'osservazione di H. FRAENKEL, op. cit., p. 111, che *ἄρη* qui non significhi «in onore del dio della guerra» ma abbia valore strumentale come *χαλκῷ* e *κορύθεσσι*. Però è errata la forma *ἄρη* e forse è corrotto il passo. Vedi p. 194 n. 2.

Qualunque cosa descriva voi lo sentite dunque di una natura violenta e audace, nella preghiera e nell'offesa, nel dolore e nel giubilo in ogni parola, onde avviene che riconoscerne lo stile è facilissimo. Anche negli inni la sua maniera impressiona subito, e perfino in qualche frammento di pochi versi o di un solo verso, perchè anche gli inni diventano preghiera.

[Δεῦτ' Ὄλυμπον *****]οπο[ς] λίποντε[ς],
[παῖδες ἴφθ]ιμοι Λ[ίος] ἠδὲ Λήδας,
[ἰλλάω]ι θέ[μ]ω προ[φά]νητε, Κάστορ
καὶ Πολύδε[υ]κες,
οἵ κατ' εὔρηα[ν χθόνα] καὶ θάλασσαν
παῖσαν ἔρχε[σθ'] ὠ[κυπό]δων ἐπ' ἵππων,
ῥῆα δ' ἀνθρώ[ποις] θανάτω ῥύεσθε
ζακρυόεντος
εὐσδ[ύγ]ων θρώισκοντ[ες ὄν] ἄκρα νάων,
[π]ήλοθεν, λάμπροι πρότο[ν' ἀμφίβα]ντες,
ἀργαλέαι δ' ἐν νύκτι φ[άος φέ]ροντες
ναῖ μ[ε]λαίναι.

Qui, abbandonando l'Olimpo (?) . . . . o figli animosi di Zeus e di Leda, con benigno animo apparite, Castore e Polluce, voi che per la spaziosa terra e per tutto il mare andate su veloci cavalli e facilmente gli uomini da morte orribile salvate balzando sulle prore delle navi snelle da lontano, luminosi proteggendo le sartíe, e nella fonda notte luce apportando alla nave bruna.

Le tre strofe sono l' una all'altra legate intimamente ed esternamente senza che una sola pausa lunga le spezzi. Il legame è non tanto nella sintassi chiusa dai molti participi o da un δέ, quanto nel sentimento che anima l'intero inno. L'apparizione dei Dioscuri è invocata nella stessa maniera che in Saffo Afrodite perchè la liberi dalla pena di amore, ma la visione di Alceo è colorita al solito densamente, ed abbaglia e spaventa. La nave bruna tu la vedi correre sulle acque in tempesta, i Dioscuri salvatori appaiono sui corsieri, balzano sulla prora, salgono sulle sartíe, sull' albero della nave in alto e illuminano la notte tenebrosa. La morte orribile si allontana di fronte alla luce dei due semidei e la nave è salva. Ma di quale nave ci parla il poeta? Di tutte le navi, e forse della sua quando correva l' Egeo fuggiasco e senza patria, e forse anche della città sua che tante volte egli s' immaginò come una nave in balìa delle onde; e par che almeno questa volta il suo volto turbato s' illumini di una luce serena per invocare gli dei e guardare in cielo, non più sulla terra.

Potrei qui ricordare i pochi frammenti di poesie di amore, e più ancora dovrei ricordare il frammento per le nozze di Peleus e di Tethis, o l'altro dove si allude all'ira di Achille e a Tethis che corre a confortarlo. Ma sono frammenti di un genere di poesie ancora troppo scarsamente rappresentate pel nostro poeta, e però conviene aspettare e sperare che se ne possa parlare dopo scavi più fortunati.

Dell'inno a Ermes non parlo, chè ormai tutti sanno quanto poco giovi a farcelo ricostruire l'inno a Mercurio di Orazio. Mi piace però ricordare per ultimo che Imerio in *Orat.* XIV, 10-11 descrive il contenuto dell'Inno ad Apollo di Alceo con parole che tradiscono chiaramente la potenza delle immagini nel nostro poeta. Dice Imerio: « In estate, nel cuor dell'estate Alceo immagina che Apollo scenda dagli Iperborei a Delfi . . . . . Cantano gli usignoli d'intorno al dio come sogliono cantare gli uccelli in Alceo, cantano le rondini e le cicale annunziando la sorte propria agli uomini, ma cantano i loro canti in maniera degna del dio. La Castalia scorre da sorgenti argentee, e il Cefisso s'ingrossa di flutti color porpora ».

GOFFREDO COPPOLA.

LIBRI RICEVUTI.

G. PIRODDI, *I moti del 1821 in Sardegna.* [I Quaderni di « Mediterranea »]. Cagliari, Ledda, 1927; di pp. 27.

PLINE LE JEUNE, *Lettres*, Tome I: livres I-III. Tome II: livres IV-VI. Texte établi et trad. par A. M. GUILLEMIN. Paris, « Les Belles Lettres », 1927; di pp. LIII-146 (doppie), e 149 (id.).

PLOTIN, *Ennéades, IV.* Texte établi et traduit par E. BRÉHIER. Paris, « Les Belles Lettres », 1927; di pp. 236 (doppie).

DAVID M. ROBINSON, *Roman Sculptures from Colonia Caesarea (Pisidian Antioch).* Estr. da « The Art Bulletin », vol. IX, 1, 1926.

N. RODOLICO-L. PARETI, *Sommario storico per il Ginnasio Superiore.* Voll. I-II. Firenze, Le Monnier, 1927; di pp. 273 e 354, con tavole.

A. RUMPF, *Chalkidische Vasen.* Vol. I: Text; voll. II-III: Tafel. Berlin und Leipzig, W. De Gruyter e C., 1927; di pp. XII-203, e 222 tavole.

H. A. SANDERS e C. SCHMIDT, *The Minor prophets in the Freer Collection and the Berlin fragment of Genesis.* New York, Macmillan, 1927; di pp. XIII-436, con tavole.

A. SEGRÈ, *Metrologia e circolazione monetaria degli antichi.* Bologna, Zanichelli, 1927; di pp. XIV-546.

A. SOGLIANO, *Tiberio e Omero.* Estr. dagli « Atti R. Accad. Arch. Lett. Belle Arti di Napoli », N. S., X, 1926. Napoli, Cimmaruta.

LA CASA DI ACHEO E LA DINASTIA SELEUCIDE

Le fonti antiche ci hanno conservato poche e non sempre chiare nè concordi notizie intorno alla genealogia delle famiglie dei sovrani ellenistici, dando luogo a gravi confusioni e ad ipotesi contraddittorie anche presso gli studiosi moderni. Tra i molti studiosi della storia ellenistica ha senza dubbio meriti particolari il Beloch per avere studiato con diligenza ed acume molti degli elementi relativi a queste famiglie dal tempo di Alessandro Magno a quello di Antioco il Grande, anche se le sue conclusioni, in materia tanto opinabile per scarsità di notizie precise, non appaiono tutte definitive e possono ancora dar luogo a nuove discussioni.

Ciò avviene ad esempio per la casa di Acheo. Il Beloch ha cercato di fissare la genealogia di questa famiglia, e di mettere in rilievo non solo l'esistenza di una stretta parentela *per cognazione* fra la casa di Acheo e la famiglia dei Seleucidi, esplicitamente documentata dalle nostre fonti, ma ancora ha voluto rilevare che la casa di Acheo doveva essere in realtà un ramo cadetto della stessa famiglia reale di Siria.

Veramente intorno ad Acheo non siamo troppo chiaramente informati, le testimonianze che ce lo ricordano sono poche di numero e scarse di indicazioni, e nessuna di esse ci fornisce la ben che tenue notizia intorno alla sua origine.

In Strabone ci è menzionata Antiochide moglie di Attalo di Pergamo, fratello di Filetero, come figlia di Acheo; da questo matrimonio nacque, circa il 269 a. C., Attalo I: *ἐκ δὲ Ἀττάλου καὶ Ἀντιοχίδος τῆς Ἀχαιοῦ γεγονὼς Ἄτταλος κτλ.* [1]). Porfirio ricorda Acheo come padre di una Laodice, che egli fa moglie di Antioco II di Siria [2]). Polieno ci parla di Acheo ed Andromaco come strateghi al servizio di Seleuco Callinico nella guerra contro suo fratello Antioco Ierace: *στρατηγοὶ Σελεύκου Ἀχαιὸς καὶ Ἀνδρόμαχος* [3]).

Intorno a questo Acheo non abbiamo dalle nostre fonti altre notizie. È invece ben noto un altro Acheo, figlio di Andromaco e probabilmente nipote del precedente Acheo, famoso per la sua ribellione contro Antioco III di Siria.

Di questo secondo Acheo ci dà notizie precise Polibio, il quale lo considera in modo inequivoco come figlio di Andromaco; *ἦν γὰρ Ἀνδρόμαχος Ἀχαιοῦ μὲν πατήρ, ἀδελφὸς δὲ Λαοδίκης τῆς Σελεύκου γυναικός* [4]); e similmente in un altro passo è detto in modo altrettanto preciso: *Ἀχαιὸς γὰρ ἦν Ἀνδρομάχου μὲν υἱὸς τοῦ Λαοδίκης ἀδελφοῦ τῆς Σελεύκου γυναικός κτλ.* [5]).

---

1) STRAB., XIII, 4. 2, p. 624 *C*.

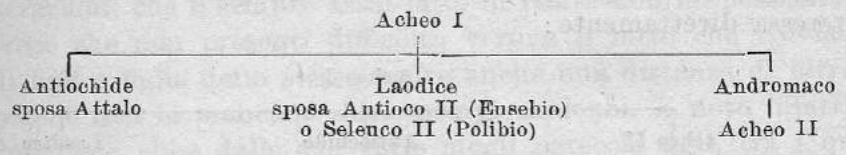
2) Antioco avrebbe avuto, secondo Porfirio-Eusebio, due figli e due figlie «*ex Laodike Akhaei filia*», EUSEB., *Chron.*, I, 251 SCHÖNE.

3) POLYAEN., IV, 17.

4) POLYB., IV, 51, 4.

5) POLYB., VIII, 22, 11.

Del padre di Andromaco non ci è tramandato il nome in modo esplicito dalle nostre fonti. Ma se egli era fratello di Laodice e questa, come dice Eusebio, era figlia di Acheo, Andromaco deve pure essere considerato come figlio di Acheo. D'altra parte essendo anche Antiochide, secondo Strabone, figlia di Acheo appaiono naturali le conclusioni tratte dagli studiosi, cioè che Laodice ed Antiochide sono sorelle, che nell'Acheo menzionato da Strabone, da Eusebio, e da Polieno dobbiamo vedere una sola persona, e che questo Acheo è padre di Antiochide, di Laodice e di Andromaco. Siccome poi Andromaco è ancora detto esplicitamente padre di Acheo, sembra probabile che i nomi di Acheo e di Andromaco si alternassero nella famiglia in conformità di una consuetudine comunemente seguita anche allora [1]; sicchè l'albero genealogico della famiglia di Acheo potrebbe essere ricostruito semplicemente a questo modo:



Dall'ordine dei nomi nel testo di Polieno si dovrebbe naturalmente ritenere che si trattasse di padre e figlio, e che quindi Acheo sia qui indicato, quantunque in modo certamente non chiarissimo, come padre di Andromaco. Ma nel passo di Polieno si volle vedere invece, per ragione dell'età che avrebbe dovuto avere Acheo, una inversione dei nomi (e la cosa di per sè stessa non sarebbe troppo singolare in uno scrittore di aneddoti militari, anche se si è servito di buone fonti), sicchè anche in questo passo si dovrebbe considerare Andromaco come padre di Acheo [2], in conformità di quanto è detto in Polibio, che ci presenta Andromaco appunto come padre di Acheo e fratello di Laodice.

A me tuttavia non pare necessario supporre in modo assoluto neppure un' inversione di nome in Polieno. Certamente se Acheo era nato intorno al 310 a. C. o anche un po' prima [3], si doveva trovare al tempo di Seleuco II in età molto avanzata e quindi, come si è osservato, poco adatta ad un comando di truppe. Ma noi non sappiamo quale sia stata la parte avuta effettivamente da Acheo nella guerra di Seleuco contro Antioco Ierace, e non hanno perciò valore decisivo le conclusioni che si possono trarre dall'età avanzata di questi uomini di guerra, non raramente longevi, che possono essere stati utilissimi ai loro sovrani anche nella loro tarda età come consiglieri se non come attori.

D'altra parte è stato osservato che è impossibile, sempre per analoghe considerazioni intorno all'età di Acheo I, fare di lui il nonno di Acheo II, uno stratego di Seleuco Callinico e ad un tempo il padre di Antiochide e di Laodice [4]. Antiochide, si osserva, madre di Attalo I nato nel 269 a. C., dovrebbe essere nata almeno verso il 285 o anche qualche anno prima. La sorella Laodice — se ha sposato come dice Eusebio, Antioco II e fu madre di Seleuco

---

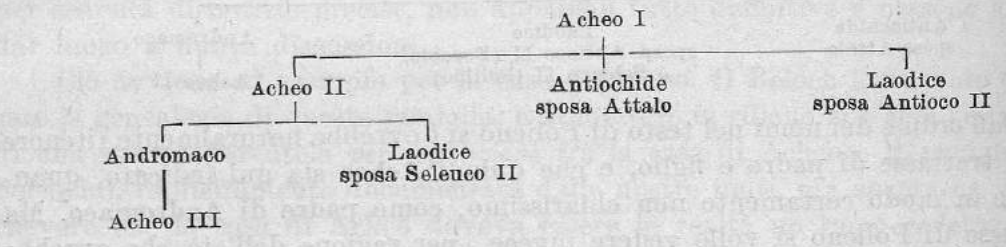
1) Bouché-Leclercq, *Hist. des Séleucides*, p. 543.

2) Beloch, *Griech. Gesch.*², IV, 2, p. 204 sgg.

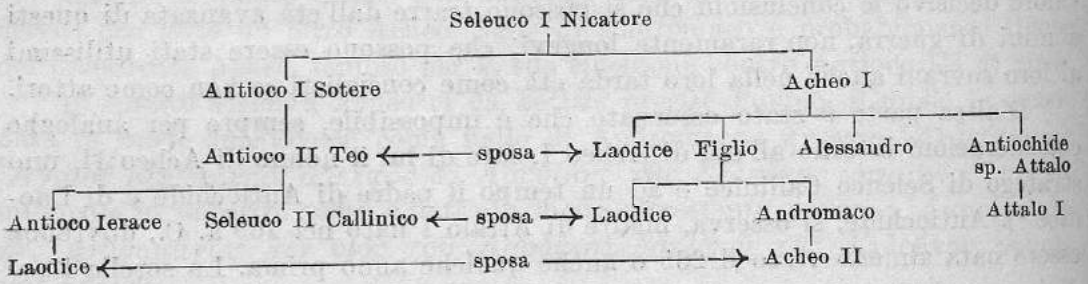
3) È la data del Laqueur, *Quaestiones epigraphicae et papyrologicae selectae*, p. 68. Il Beloch, loc. cit., riporta la nascita di Acheo fin verso il 320 a. C.

4) Laqueur, *Quaestiones epigraphicae*, p. 70; cfr. Bouché-Leclercq, *Hist. des Séleucides*, p. 543 seg.

Callinico la cui nascita si pone intorno al 260 — può esser nata non molto dopo Antiochide, verso il 280 a. C. o un po' prima; ma se essa ha sposato Seleuco Callinico — ed è la stessa Laodice di cui parla Polibio — se ne deve fare press'a poco una coetanea di questi, e quindi si deve collocarne la nascita almeno nel quarto decennio del IV secolo a. C., ad una eccessiva distanza da quella di Antiochide. Dato l'intervallo di tempo trascorso tra la nascita di Antiochide e quella di Laodice, moglie di Seleuco, è assai difficile — si dice — ammettere che esse siano sorelle e nate dallo stesso padre. Perciò il Laqueur ha voluto distinguere due Achei: l'uno padre di Antiochide e di Laodice moglie di Antioco II di Siria; l'altro figlio del precedente, fratello di Antiochide e di Laodice, padre di Andromaco e della Laodice che ha sposato Seleuco Callinico, e stratego di quest'ultimo nella guerra contro Antioco Ierace. Si avrebbe così quest'albero genealogico fissato dal Laqueur, che riferisco per la parte che ci interessa direttamente:



Il Beloch, in omaggio alla tradizione che parla di due Achei soltanto, non introduce nel suo sistema l'esistenza di un terzo Acheo; egli, pure seguendo sostanzialmente per questa parte l'opinione del Laqueur, lascia quindi senza nome il figlio di Acheo I e padre di Andromaco e di Laodice. Mentre però è di solito lasciata senza risposta la quistione di chi fosse figlio Acheo I, il Beloch, per il fatto che ricorrono nella casa di Acheo per le figlie i nomi di Antiochide e di Laodice, proprî della famiglia regnante in Siria, suppone invece che Acheo I fosse figlio di Seleuco I Nicatore e fratello di Antioco Sotere, sicchè la regina Laodice, moglie di Antioco II e figlia — secondo Eusebio — di Acheo, sarebbe stata cugina di suo marito. Si avrebbe perciò quest'albero genealogico che a prima vista si presenta senza dubbio perfettamente logico nelle sue parti:



È questa l'opinione che sembra ora tenda a prevalere [1]; ma appunto per questo non è inutile una revisione di testi e di argomenti perchè non si finisca col ritenere come verità dimostrata ciò che è invece ancora ipotesi.

---

[1]) Cfr. STAEHELIN, in PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie*, XII, col. 705, s. v. *Laodike* N. 15; egli propende a dare al padre di Andromaco, come fa il LAQUEUR, il nome di Acheo.

Non si vuole negare che un certo valore hanno le osservazioni svolte dal Laqueur e dal Beloch, e che con queste ipotesi si è ottenuta una simmetria perfetta tra le quattro successive generazioni del ramo principale e del ramo cadetto della casa di Seleuco. Tuttavia questa armonia non ha valore probatorio di fronte allo stato della nostra tradizione, e abbiamo già visto quanto incerte appaiano le deduzioni che si vogliono ricavare dall'età di Acheo I per distinguerlo dall'Acheo stratego al servizio di Seleuco Callinico, o per identificare questo Acheo stratego con Acheo II. E non è neppure necessario distinguere da Acheo padre di Antiochide e di Laodice un suo figlio (si indichi col nome di Acheo o con altro nome) padre di Laodice e di Andromaco. Non sappiamo infatti se i figli di Acheo I gli siano nati dalla stessa moglie o da mogli diverse, e deduzioni sicure basate su una malsicura cronologia e sul computo delle generazioni, che è sempre assai lato, in realtà non ne possiamo fare. Ritengo invece che non presenti difficoltà veruna il fatto che troviamo fra la nascita di figli e figlie dello stesso padre anche una distanza di oltre un ventennio, perchè non ci mancano altri esempî analoghi. È noto infatti che Demetrio Poliorcete ebbe dalle sue varie mogli parecchi figli, tra i quali Antigono Gonata nato nel 319 o 318 a. C., e Demetrio il Bello nato non prima del 286, con una distanza di almeno 32 anni tra le due date di nascita [1]).

Quanto poi alla supposizione che Acheo I fosse fratello minore di Antioco I, manca nella nostra tradizione qualsiasi accenno da cui si possa ricavare che la famiglia di Acheo fosse un ramo cadetto della famiglia reale di Siria, e i nomi di Laodice e di Antiochide, dato alle figlie che si incontrano nella famiglia di Acheo, sono indizio troppo debole per potervi fare sicuro assegnamento. Riguardo ai nomi femminili in uso nelle famiglie reali ellenistiche non abbiamo di certo larghe informazioni, e tutto induce a credere che i nomi usati fossero assai pochi; del resto il nome di Laodice in particolare non era esclusivo della casa regnante di Siria e di quella di Acheo, e lo troviamo anche presso altre dinastie, ad esempio in quella del Ponto. L'uso di questi nomi nella famiglia di Acheo potrebbe spiegarsi col fatto che Acheo, pur non essendo figlio di Seleuco, avesse per via di donne relazione di parentela con i Seleucidi, e anche come atto di omaggio di Acheo, stratego come poi Andromaco al servizio dei sovrani di Siria, verso la stessa famiglia. Insomma per ammettere una parentela tra Acheo I e Antioco I, come ha supposto il Beloch, si richiederebbe una conferma documentaria che ci manca tuttora.

Vediamo poi sotto altri aspetti se le genealogie del Beloch e del Laqueur rispondono ai dati della tradizione, o se vi sono contro di esse difficoltà ed obbiezioni che ci suggeriscano un'altra soluzione, se pure non definitiva; del resto anche un risultato negativo può avere il suo valore.

Anzitutto questioni varie sorgono dall'esame delle testimonianze antiche e delle opinioni moderne intorno alle diverse Laodici che compaiono in queste genealogie.

---

1) Cfr. BELOCH, *Griech. Gesch.*[2], IV, 2, p. 135. Altrove ho cercato di dimostrare che lo stesso è avvenuto nella famiglia di Pirro; si veda la mia memoria *Gli ultimi Eacidi*, negli «Atti dell'Accad. R. delle Scienze di Torino», vol. XLVII (1911-12), p. 192 sgg.

Sta di fatto che, secondo Eusebio, Antioco II Teo avrebbe sposato Laodice figlia di Acheo dalla quale ebbe quattro figli: « *filios habuit* (*habebat*) *II, Seleukum cognomine Kalinikum et Antigonum* (leggi *Antiochum*); *filias II ex Laodike Akhaei filia, quarum* (*e quibus*) *unam Mithridates, alteram vero Arathes uxores duxerunt* » [1]). D'altra parte lo stesso Eusebio parlando della così detta guerra di Laodice ci fornisce un'altra indicazione molto importante, ma che non giova molto a chiarire le quistioni di cui ci occupiamo. Eusebio dice che Seleuco in quella guerra aveva come suo sostenitore Alessandro, fratello di sua madre Laodice: « *Adiutorem enim et suppetias Alexandria* (leggi *Alexandrum*) *etiam habebat, qui Sardianorum urbem tenebat, qui et frater matris eius Laodikae erat* » [2]).

A questo passo diede particolare importanza il Beloch, il quale osserva ancora: « wäre die Schwester des Antiochos gewesen, so hätte Alexandros hier als Bruder des Antiochos bezeichnet werden müssen » [3]). Quindi, combinando le due testimonianze eusebiane, il Beloch fa Acheo padre di Laodice e di Alessandro.

Ma dobbiamo ora chiederci se merita Eusebio così assoluta fiducia.

Contro la testimonianza di Eusebio sta l' indicazione non meno esplicita di Polieno che considera Laodice, moglie di Antioco II, non come figlia di Acheo, ma come *ὁμοπάτριον ἀδελφήν* dello stesso Antioco [4]). Su queste due testimonianze di Eusebio e di Polieno, assolutamente inconciliabili, si è svolta a lungo la discussione tra i moderni, nè si è giunti ad una conclusione definitiva. In realtà le due testimonianze sono contraddittorie, e l' una o l'altra si deve necessariamente respingere.

La testimonianza di Polieno trova però una conferma epigrafica nell' iscrizione di Durdurkar, nella quale Laodice è detta *ἀδελφὴ βασίλισσα* di Antioco Teo [5]). Per tener ferma la testimonianza di Eusebio e respingere quella di Polieno fu ritenuto che *ἀδελφή* nel protocollo di corte presso i Seleucidi fosse un vero e proprio *titolo* della regina sposa, non rispondente ad una condizione reale e di fatto, e si è invocato a conferma di questa interpretazione un'altra testimonianza epigrafica — la così detta iscrizione di Sigeo, in realtà decreto di Ilio —, nella quale la moglie di Antioco I Sotere, che secondo le testimo-

---

1) EUSEB., *Chron.*, I, 251 SCHÖNE.

2) EUSEB., loc. cit.

3) BELOCH, *Griech. Gesch.*², IV, 2, p. 200.

4) POLYAEN., VIII, 50: *Ἀντίοχος ὁ προσαγορευθεὶς Θεὸς ἔγημε Λαοδίκην ὁμοπάτριον ἀδελφήν, ἐξ ἧς αὐτῷ παῖς ἐγένετο Σέλευκος.* Il testo di Appiano parla di due mogli di Antioco Teo, Laodice e Berenice — intorno alle quali abbiamo notizie in altre fonti —; ma presenta una lacuna nella quale probabilmente si trovava una più precisa determinazione di Laodice, analogamente a quello che vien fatto per Berenice: *δύο δὲ εἶχε* (scil. *γυνάς*), *Λαοδίκην καὶ Βερενίκην, ἐξ ἔρωτός τε καὶ ἐγγύης,... Πτολεμαίου τοῦ φιλαδελφοῦ θυγατέρα*, APPIAN., *Syr.*, 65, La lacuna fu avvertita dal PALMER che vorrebbe colmarla in base al testo di Polieno *⟨τὴν μὲν ὁμοπάτριον ἀδελφήν, τὴν δὲ⟩ Πτολεμαίου κτλ.*; ma il supplemento resta assolutamente i potetico.

5) DITTENBERGER, *Or. Gr. Inscr.*, I, 224 = MICHEL, *Recueil*, 40, lin. 13 seg.: *βουλόμενοι τῆς ἀδελφῆς βασιλίσσης Λαοδίκ[ης / τ]ὰς τιμὰς ἐπὶ πλεῖον αὔξειν κτλ.* Al termine di questo editto si legge *[ὅ]πως νῦν τε καὶ εἰς τὸ λοιπὸν πᾶσιν φανε[ρ]ὰ [δηλ]ῶ[τ]αι ἡ [ἡ]μετέρα καὶ ἐν τού[τοις κατ]ὰ τὴν ἀδελφὴν προαίρεσις.*

nianze letterarie in Stratonice figlia di Demetrio Poliorcete, è detta *ἀδελφή* del sovrano [1]). È un fatto che Stratonice viveva ancora nel 268-67 a. C. [2]) e anche dopo questa data; ma date le consuetudini poligamiche del mondo orientale, in mezzo al quale si svolge la famiglia di Seleuco, non è impossibile un matrimonio tra Antioco e una sua sorella anche se era in vita l'altra moglie Stratonice. Quindi, nonostante le ragioni di probabilità fatte valere dal Beloch, non è affatto sicuro che in questa iscrizione coll'espressione *καὶ τῆς ἀδελφῆς αὐτοῦ βασιλίσσης* si voglia proprio indicare Stratonice, anzichè altra moglie di Antioco, come aveva già supposto il Boeckh [3]); si può pensare ad una Laodice figlia di Seleuco I e sorella di Antioco I.

Senza entrare ora in un esame più particolareggiato di questa quistione [4]), mi sembra che contro il valore puramente protocollare di *ἀδελφή* riguardo alla regina si possa aggiungere qualche considerazione. Anzitutto non si potrebbe neppure ben comprendere come, se questo di *ἀδελφή* era un puro titolo protocollare senza alcun rapporto ad una condizione di fatto, sia stato usato alla corte di Siria soltanto per queste due regine nel primo periodo della dinastia, e poi sia stato cancellato dal protocollo di corte, poichè non ne troviamo esempî più tardi, proprio mentre in Egitto durava *il fatto* del matrimonio tra fratello e sorella, e lo stesso avveniva anche in Siria [5]). E d'altra parte non si deve dimenticare che in altri casi nelle corti ellenistiche troviamo, e assai numerosi, dei veri e proprî titoli dati a dignitarî di corte con crescente frequenza, ma che un tempo esprimevano invece una condizione di fatto, come è per esempio dei *φίλοι*, dei *συγγενεῖς*, dei *σωματοφύλακες*. Ora sarebbe proprio singolare che *ἀδελφή* abbia cominciato coll'essere usato semplicemente come titolo e non come espressione di una condizione reale, e sia poi stato abbandonato proprio quando i titoli cominciarono ad essere usati con maggiore larghezza.

Del resto il matrimonio tra fratello e sorella (l' *ἱερὸς γάμος* di Zeus e di Era), negato dal Niebuhr per i Seleucidi, non ha nulla di singolare nè di immorale nel mondo greco ed orientale, e già più volte furono ricordate varie testimonianze relative a questa consuetudine in Grecia (Cimone con sua sorella Elpinice; Archeptolis con sua sorella Mnesiptoleme), in Asia, in Egitto; sicchè basterà raccoglierne qui soltanto qualcuna.

In Egitto ad esempio Thutmose I e III della 18ª dinastia avevano spo-

---

1) DITTENBERGER, *Or. Gr. Inscr.*, I, 219 = MICHEL, *Recueil*, 525, lin. 22; BELOCH, *Griech. Gesch.*², IV, 2, p. 199 seg.

2) Ciò risulta da un' iscrizione cuneiforme del 20 Adar 43 Sel. = 268-67 a. C., in *Keilinschr. Bibliothek*, III, 2, p. 137 sgg.

3) Nel suo commento a *CIGr.*, 3595. Contro di lui il NIEBUHR, *Kleine Schriften*, I, p. 257, negò a torto, come vedremo in seguito, che presso i Seleucidi vi sia stato l' uso del matrimonio tra fratelli e sorelle.

4) Su di essa vedasi anche BOUCHÉ-LECLERCQ, *Hist. des Séleucides*, pp. 72 seg. e 544 seg.

5) L' iscrizione di Dime, DITTENBERGER, *Or. Gr. Inscr.*, I, 252 = MICHEL, *Recueil*, 1096, in onore del re Antioco figlio del re Antioco, della regina Laodice e del loro figlio Antioco, si riferisce ad Antioco IV che aveva sposato appunto, come vedremo, sua sorella Laodice. Anche qui abbiamo una condizione di fatto e la regina potrebbe essere indicata come *ἀδελφή* del re suo sposo, e anche in questo caso, se *ἀδελφή* si trovasse espresso in questo documento, non si potrebbe considerare come un semplice titolo protocollare.

sato, com'è noto, le loro sorelle, e l'uso fu seguìto poi anche dai Tolemei [1]). I dinasti d' Egitto altro non facevano che seguire a loro volta nei loro costumi l'esempio degli Dei, poichè Osiride e Set avevano sposato le dee loro sorelle Iside e Neftis [2]).

Alla morte di Mausolo dinasta della Caria dice Diodoro che gli successe nel potere *Ἀρτεμισία ἡ ἀδελφὴ καὶ γυνή* [3]), e similmente alla morte di Idrieo, fratello di Mausolo, gli successe nel governo *Ἄδα ἡ ἀδελφὴ καὶ γυνή* [4]).

Ancora in oriente Curzio Rufo ci parla di Simitre, satrape della regione di Nautaca, il quale dalla propria madre aveva due figlie, «*quippe apud eos parentibus stupro coire cum liberis fas est*» [5]). E per la Persia sono non meno importanti le testimonianze anche più tarde di Bardesane e di Teodoreto. Il primo, vissuto nella seconda metà del II secolo d. C. dice: *Παρὰ Πέρσαις νόμος ἦν γαμεῖν τὰς θυγατέρας καὶ τὰς ἀδελφὰς καὶ τὰς μητέρας· καὶ οὐ μόνον ἐν τῇ χώρᾳ ἐκείνῃ καὶ ἐν ἐκείνῳ τῷ κλίματι τούτους τοὺς ἀνοσίους γάμους οἱ Πέρσαι ἐποίησαν· κτλ.* [6]); in Teodoreto leggiamo: *κατὰ τοὺς Ζαράδου πάλαι Πέρσαι πολιτευόμενοι νόμους καὶ μητράσι καὶ ἀδελφαῖς ἀδεῶς καὶ μέντοι καὶ θυγατράσι μιγνυμένοι καὶ νόμον ἔννομον τὴν παρανομίαν νομίζοντες, ἐπειδὴ τῆς τῶν ἁλιέων νομοθεσίας ἐπήκουσαν, τοὺς μὲν Ζαράδου νόμους ὡς παρανομίαν ἐπάτησαν, τὴν εὐαγγελικὴν δὲ σωφροσύνην ἠγάπησαν* [7]).

Ora non deve affatto sorprenderci se nella corte di Siria, che vive proprio nell'ambiente in cui per tradizione troviamo così largamente diffusa l' usanza delle nozze fra consanguinei, si trova qualche cosa di simile a ciò che ci viene testimoniato per la Caria, per il Ponto, per la Persia, per l' Egitto. Ricordiamo anche che nella corte di Siria non abbiamo propriamente l' unione di madre e figlio, come nel caso ricordato di Simitre; ma troviamo tuttavia qualcosa che sembra l'arieggi nel fatto che Antioco I sposa la matrigna Stratonice, già sposa del padre di lui Seleuco Nicatore. E particolarmente, contro il Niebuhr, è risaputo che Antioco III fece sposare fra loro un suo figlio e una sua figlia, Antioco e Laodice: *γάμους τε τῶν παίδων ἔθυεν, Ἀντιόχου καὶ Λαοδίκης, ἀλλήλοις συναρμόζων* [8]).

Non c' è quindi da dubitare che anche presso i Seleucidi vi è stata, benchè

---

1) Presso i Tolemei la regina è indicata spesso come *ἀδελφὴ καὶ γυνή*, sia che si tratti di una condizione di fatto, sia che la regina non sia veramente sorella del sovrano; alla corte di Alessandria *ἀδελφή* è diventato titolo protocollare della regina, e come tale lo troviamo usato nelle iscrizioni; cfr. DITTENBERGER, *Or. Gr. Inscr.*, I, 60, nota 3.

2) DIOD., I, 27; PLUT., *De Iside*, 12; ERMAN, *Aegypten*, p. 366; cfr. MASPERO, *Hist. anc. des peuples de l'Orient classique* (ediz. 1897), II, p. 236.

3) DIOD., XVI, 36, 2.

4) DIOD., XVI, 69, 2; cfr. ARRIAN., *Anab.*, I, 23, 7; STRAB., XIV, 2, 17, p. 656 *C.*

5) CURT. RUF., VIII, 2, 19.

6) MÜLLER, *Frag. Hist. Graec.*, V, 2, p. 83.

7) THEODOR., *περὶ νόμων* 33 RAEDER. Cfr. del resto anche MINUC. FELIX, *Octav.*, 31: «*Ius est apud Persas misceri cum matribus; Aegyptiis et Athenis cum sororibus legitima connubia: memoriae et tragoediae vestrae incestis gloriantur etc.*». Anche nel regno del Ponto troviamo Laodice sorella e moglie di Mitridate VI Eupatore, *Iustin.*, XXXVII, 3, 6; per l' Epiro vedasi pure IUSTIN., XXVIII, 1, 1; per la Sicilia CORN. NEP., *Dio*, I, 1; PLUT., *Dio*, 6.

8) APPIAN., *Syr.*, 4. A questa coppia regale alcuni hanno voluto riferire l' iscrizione di Durdurkar; ma pare indubitato che essa riguarda Antioco II.

non così costantemente seguìta nè così regolare come presso altre corti, l' usanza del matrimonio tra fratello e sorella. Forse taluno potrebbe sollevare una quistione di tempo per escludere dai primi decennî della monarchia seleucide un uso che troviamo invece più largamente diffuso e meglio documentato un poco più tardi nelle corti ellenistiche. Si può osservare difatti che il matrimonio tra Tolemeo Filadelfo e sua sorella Arsinoe non aveva fatto buona impressione nel mondo greco (ricordiamo Sotade), e che perciò i Seleucidi nella prima metà del III secolo a. C. possono essersi astenuti da un atto che poteva essere riprovato da una parte almeno della popolazione del regno. Tuttavia, qualunque fosse l' impressione che il matrimonio fra consanguinei poteva fare sull'animo di taluni sudditi, abbiamo sempre la realtà del fatto per il Filadelfo, come prima ancora per Tolemeo Cerauno che pure aveva sposato Arsinoe [1]), e l'esempio dato dallo stesso Alessandro di accedere alle consuetudini orientali; nè possiamo negare, di fronte alla testimonianza di Polieno e alle testimonianze epigrafiche, che matrimonî simili siano avvenuti anche nella famiglia reale di Siria. Tanto più che nel nostro caso particolare non si trattava neppure di figli dello stesso padre e della stessa madre (*ὁμοπάτριος καὶ ὁμομήτριος*), bensì di figli dello stesso padre (*ὁμοπάτριος*) e di madre diversa; il che anche dal punto di vista dell'opinione greca poteva avere la sua importanza.

Sicchè a me pare che resti ben fermo che presso i Seleucidi hanno avuto luogo matrimonî tra fratello e sorella non solo più tardi, nel caso di Antioco Epifane e di Laodice, ma anche nella prima metà del III secolo a. C.; nè vi è ragione di negare fede alle testimonianze in cui ne troviamo ricordo, per il fatto che sono così rare, relativamente ad un tempo però — va pure notato — per il quale è andata perduta pressochè tutta la tradizione storiografica contemporanea, che conosciamo solo parzialmente attraverso riassunti e frammenti.

Perciò *ἀδελφή* non può essere considerato come un titolo protocollare dato alla regina alla corte di Siria. Se tale fosse stato realmente al tempo dei primi Seleucidi, siccome il matrimonio fra consanguinei restava un uso vivo in Oriente, in Egitto, in Epiro, in Sicilia, non vedo perchè non si sarebbe continuato l' uso di questo titolo nel protocollo di corte (e ne sarebbe rimasta qualche traccia nelle iscrizioni), dal momento che si è ripresentata, o almeno presentata, con Antioco IV la condizione di fatto della regina Laodice sorella e sposa. Se ciò non è avvenuto, anche da questa prova negativa dobbiamo dedurre che *ἀδελφή* non fu in Siria un semplice titolo protocollare dato alla regina, e che quando la regina è così indicata nelle nostre fonti il nome di *ἀδελφή* corrisponde al fatto che la regina era veramente sorella e sposa del sovrano. Del resto rimarrebbe sempre da spiegare perchè — se *ἀδελφή* era semplice titolo — non si trovi dato per esempio a Stratonice nel decreto della confederazione ionica in cui sono decretati onori divini «ai re Antioco e Antioco e alla regina Stratonice» [2]), nè a Laodice, che pure era sorella di Antioco IV, nella già ricordata iscrizione di Dime.

---

[1]) IUSTIN., XXIV, 2, 7: «*Ptolemaeus.... adiurat se sincera fide sororis matrimonium petere etc.*»; MEMN., c. XIV, in MÜLLER, *Frag. Hist. Graec.*, III, p. 534; cfr. BOUCHÉ-LECLERCQ, *Hist. des Lagides*, I, pp. 152 seg., 160 segg.

[2]) DITTENBERGER, *Or. Gr. Inscr.*, I, 222 = MICHEL, *Recueil*, 486, lin. 33 seg.: *καὶ τοῖς β[α]σιλεῦσιν Ἀντιόχωι (καὶ Ἀντιόχωι) καὶ τῆι | βασιλίσσηι Στρατονίκηι κτλ.*

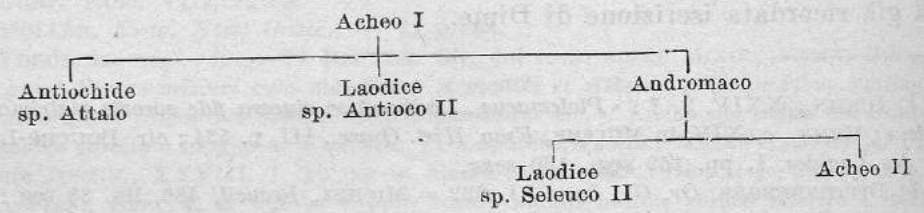
Così non vi è ragione che ci costringa in modo assoluto, nelle condizioni attuali delle nostre conoscenze, a negare fede alla testimonianza di Polieno che considera Laodice come sorella per parte di padre, *ὁμοπάτριον* di Antioco II.

Possiamo d'altra parte — dovendo scegliere tra due testimonianze contradditorie — negare fede a Porfirio-Eusebio, o almeno presentare dei dubbî fondati e gravi intorno al valore della sua testimonianza? Certamente una testimonianza eusebiana ha generalmente una certa importanza, ma non è sempre superiore ad ogni sospetto per tutti i dati che ci fornisce dato lo scambio assai frequente di nomi che troviamo essere avvenuto sia in questo stesso passo sia nelle altre parti della cronaca, errori che si ritrovano non meno frequenti anche nelle date [1]). In questo caso particolare va poi osservato che Seleuco Callinico aveva sposato, secondo Polibio, come si è già visto sopra, una Laodice sorella di Andromaco e verosimilmente figlia di Acheo [2]). Ora del matrimonio di Seleuco II in Eusebio non è fatta parola; egli che pure ci dà un racconto abbastanza diffuso intorno a Seleuco Callinico, come non ha fatto per nessun altro sovrano della dinastia seleucide, non fa alcun cenno della moglie di lui. Perciò non è innaturale la supposizione che nel racconto eusebiano (per quanto derivato da ottima fonte, pervenutoci però con indubbie alterazioni nella versione armena) abbia potuto essere riferita ad Antioco II la notizia del matrimonio con una Laodice figlia di Acheo che la fonte originaria poteva riferire a Seleuco Callinico. In conclusione sembra preferibile correggere qui Eusebio in base alle notizie forniteci da Polieno e da Polibio.

Anche riguardo all'altro passo di Eusebio, nel quale si parla di Laodice come sorella di Alessandro, possiamo darci una spiegazione plausibile senza ritenerlo inconciliabile con Polieno. Badiamo che da nessuna delle nostre fonti appare che Alessandro fosse figlio di Acheo, ma solo è detto da Eusebio (secondo la lezione probabile) fratello di Laodice, e d'altra parte abbiamo visto di quale Laodice si debba intendere che fosse figlia di Acheo, quella cioè che ha sposato Seleuco Callinico, mentre l'altra Laodice sorella di Alessandro va considerata con grande probabilità sorella e moglie di Antioco II. Possiamo quindi ritenere che nel passo di Eusebio, nonostante l'avvenuta confusione, si abbia traccia di una distinzione tra i figli che Antioco I aveva avuto da mogli diverse. Alessandro infatti poteva essere fratello di Laodice non solo per parte di padre, ma anche per parte di madre, e sarebbero in questo modo distinti i figli (Seleuco messo a morte dal padre e Antioco II) che Antioco Sotere ebbe da Stratonice, da quelli (Laodice ed Alessandro) che egli ebbe da

1) Si veda a questo riguardo il giudizio forse fin troppo severo del De Sanctis, *Storia dei Romani*, II, p. 390. n. 2.

2) Il Droysen, *Hist. de l'Hellén.*, III, p. 372 (cfr. anche p. 394, n. 1), fa invece Laodice figlia di Andromaco e sorella di Acheo II, contro la duplice testimonianza di Polibio, sicchè secondo lui si avrebbe questa genealogia della famiglia di Acheo:



un'altra moglie di cui non ci è stato tramandato il nome (una sua sorella Laodice ?) in nessuna delle nostre fonti. Questa interpretazione troverebbe la sua conferma appunto nella testimonianza di Polieno che Antioco II e Laodice erano fratello e sorella per parte di padre (*ὁμοπάτριον ἀδελφήν* è l'espressione di Polieno), e quindi dobbiamo ritenere che fossero figli di madri diverse.

Quanto al nome di Alessandro possiamo pure ricordare che esso ricorre altre volte nella famiglia dei Seleucidi; così il figlio primogenito di Seleuco Callinico, che gli successe col nome di Seleuco III Cerauno, portava appunto il nome di Alessandro [1]). E del resto il nome di Alessandro si spiega benissimo dato al terzogenito dei figli maschi di Antioco I, il quale secondo l' uso prevalente nella famiglia aveva dato il nome del padre suo Seleuco al primogenito e il proprio nome al secondogenito; nè era affatto innaturale ricordare nel terzogenito il nome del grande Alessandro al cui servizio era stato Seleuco I, e del cui dominio i Seleucidi avevano ottenuto una parte così cospicua.

Il nome di Laodice poi è assai frequente nella famiglia stessa, benchè non sia esclusivo di essa. Una tradizione ricordava, come ho già avvertito incidentalmente, una Laodice figlia di Seleuco Nicatore, sorella di Antioco I [2]). Certamente si può avere qualche dubbio a questo riguardo [3]); non si deve tuttavia mai dimenticare che i pochi nomi femminili in uso dovevano ripetersi con grande frequenza, e si deve andar cauti prima di negare fede, senza gravissime ragioni, alle fonti che ce li ricordano, per quanto tarde e non immuni anche da errori; perciò non possiamo escludere in modo assoluto che Antioco I abbia avuto una sorella di nome Laodice e che essa sia stata sposata da lui.

Acheo dovette essere certo un alto funzionario alla corte di Antiochia; ma egli e la sua casa non ci appaiono, nel sistema genealogico che io propongo, uniti da vincoli di parentela per agnazione con la famiglia di Seleuco; questi vincoli di parentela ci appaiono stabiliti per cognazione in modo certo solo con Seleuco II che sposa Laodice verosimilmente figlia di Acheo, ed in questi rapporti di parentela per cognazione troviamo poi Acheo II rispetto ad Antioco III il Grande. Con ciò non voglio escludere, e l' ho già avvertito, che in rapporti simili potesse eventualmente trovarsi con la casa reale di Siria già anche Acheo I.

Seguendo il Niebuhr alcuni storici moderni, come il Droysen ed il Mahaffy, considerano sempre e costantemente Acheo II, figlio di Andromaco come « zio » di Antioco III [4]); qualcuno tra i moderni lo dice anche suo « cognato ». In realtà Acheo ed Antioco III, se regge quanto abbiamo sostenuto fin qui, erano *cugini* perchè figli di fratello e sorella, e poi divennero *cognati* dopo che nel 221 a. C. Antioco III ebbe sposato una Laodice sorella della Laodice che aveva sposato Acheo II.

---

1) EUSEB., *Chron.*, I, p. 253 SCHÖNE: « *Seleukus autem qui Kalinikus vocabatur, Antigoni* (leggi *Antiochi*) *pater obiit* (*obibat*) *anno altero. Succeditque illi filius eiusdem Alexandrus, qui Seleukum semetipsum nuncupavit, Keraunus tamen ab exercitu appellabatur* ». Anche MALALA fa succedere a Seleuco Callinico *Ἀλέξανδρος ὁ Νικάτωρ*.

2) STEPH. BYZ., s. v. *Ἀντιόχεια*; EUSTATH. ad DIONYS., 918, in MÜLLER, *Geogr. Gr. Min.*, II, p. 379; MALAL., *Chron.*, p. 198 BONN, cfr. p. 202.

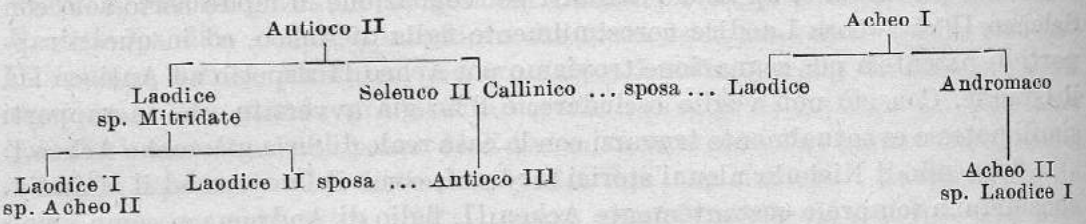
3) BABELON, *Les Rois de Syrie*, p. CCXIX; LAQUEUR, *Quaest. epigraphicae*, p. 74 sgg.; STAEHELIN, in PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie*, XII, 1, col. 700 seg., s. v. *Laodike* N. 12.

4) DROYSEN, *Hist. de l'Hellén.*, III, p. 551; MAHAFFY, *The Empire of the Ptolemies*, p. 249.

Che Antioco III di Siria abbia sposato una Laodice figlia di Mitridate II re del Ponto è detto espressamente da Polibio: *ὄντος δ' αὐτοῦ* (scil. *Ἀντιόχου*) *κατὰ τοὺς καιροὺς τούτους περὶ Σελεύκειαν τὴν ἐπὶ τοῦ Ζεύγματος, παρῆν Διόγνητος ὁ ναύαρχος ἐκ Καππαδοκίας τῆς περὶ τὸν Εὔξεινον, ἄγων Λαοδίκην τὴν Μιθριδάτου τοῦ βασιλέως θυγατέρα, παρθένον οὖσαν, γυναῖκα τῷ βασιλεῖ κατωνομασμένην*. A Seleucia furono celebrate solennemente le nozze; di là Laodice fu condotta ad Antiochia e proclamata regina: *μετὰ δὲ τὴν συντέλειαν τῶν γάμων καταβὰς εἰς Ἀντιόχειαν, βασίλισσαν ἀποδείξας τὴν Λαοδίκην, λοιπὸν ἐγένετο περὶ τὴν τοῦ πολέμου παρασκευήν* [1]. Non è dubbio quindi che Antioco III abbia sposato una Laodice figlia di Mitridate, e la notizia di Polibio, confermata dalle testimonianze epigrafiche [2], in realtà non viene revocata in dubbio da alcuno dei moderni.

Però non da tutti i moderni è accettata un'altra notizia di Polibio secondo la quale un'altra Laodice, pur essa figlia di Mitridate II e quindi sorella della precedente (non sappiamo se anche dalla stessa madre o meno), aveva sposato Acheo figlio di Andromaco: *Ἀχαιὸς γὰρ ἦν Ἀνδρομάχου μὲν υἱὸς τοῦ Λαοδίκης ἀδελφοῦ τῆς Σελεύκου γυναικός, ἔγημε δὲ Λαοδίκην τὴν Μιθριδάτου τοῦ βασιλέως θυγατέρα, κύριος δ' ἐγεγόνει τῆς ἐπὶ τάδε τοῦ Ταύρου πάσης* [3]. Anche questo passo di Polibio pare altrettanto chiaro ed esplicito che il precedente. Sicchè risulta che Laodice (probabilmente figlia di Acheo I) sorella di Andromaco e zia di Acheo II aveva sposato Seleuco II Callinico; da questo matrimonio nacquero Seleuco III ed Antioco III, cugini perciò di Acheo II figlio di Andromaco; Acheo II ed Antioco III divennero inoltre cognati per avere sposato due sorelle dello stesso nome figlie di Mitridate.

La parentela tra le due famiglie può esser quindi rappresentata con questa tavola genealogica:



Ora in un altro passo alquanto discusso di Polibio si dice che la Laodice che sposò Acheo II era stata educata da un amico intimo di Antioco Ierace, Logbasi di Selge; e fondandosi su questo passo polibiano già il Niebuhr, e più recentemente il Beloch, ritennero che questa Laodice fosse figlia di Antioco Ierace e non di Mitridate [4]. Tuttavia il passo di Polibio, se letto senza preconcetti, mi pare che non fornisca affatto un sicuro fondamento per questa supposizione: *διὸ συνελθόντες* (cioè *οἱ Σελγεῖς*) *εἰς ἐκκλησίαν ἐβουλεύσαντο*

---

1) Polyb., V, 43, 1-4.

2) Decreto onorario di Iaso, Dittenberger, *Or. Gr. Inscr.*, I 237 = Michel, *Recueil*, 467, lin. 12 seg.: *ὑπὲρ βασιλέως μεγάλου Ἀντιόχου καὶ | βασιλίσσης Λαοδίκης κτλ.*; cfr. Dittenberger, *Or. Gr. Inscr.*, II, 771, lin. 31 seg., e una iscrizione di Delo in Homolle, *Archives de l'intend. sacrée*, p. 70, n. 2.

3) Polyb., VIII. 22, 11.

4) Niebuhr, *Kleine Schriften*, I, p. 262 seg.; Beloch, *Seleukos Kallinikos und Antiochos Hierax*, nella « Historische Zeitschrift », LX, p. 509, n 3; *Griech. Gesch.*², IV, 2, p. 203 seg,

πρεσβευτὴν ἐκπέμπειν ἕνα τῶν πολιτῶν Λόγβασιν, ὃς ἐγεγόνει μὲν ἐπὶ πολὺ συνήθης καὶ ξένος Ἀντιόχου τοῦ μεταλλάξαντος τὸν βίον ἐπὶ Θρᾴκης, δοθείσης δ' ἐν παρακαταθήκῃ καὶ Λαοδίκην αὐτῷ τῆς Ἀχαιοῦ γενομένης γυναικὸς ἐτετρόφει ταύτην ὡς θυγατέρα καὶ διαφερόντως ἐπεφιλοστοργήκει τὴν παρθένον [1].

Il Beloch, trovando un po' strano che Mitridate avesse due figlie dello stesso nome, ha osservato che se la futura sposa di Acheo era stata affidata ad un intimo amico di Antioco Ierace, ciò vuol dire che essa era veramente figlia di questo principe Seleucide e nata dal matrimonio di questi con la figlia di Ziaela di Bitinia, non già figlia di Mitridate. In questo caso, come anche in altri secondo il Beloch, se Polibio nell'altro passo che abbiamo già riferito sopra afferma che questa Laodice era figlia diMitridate, si deve trattare di un errore di copista, e basterebbe leggere nel testo di Polibio *Λαοδίκην τὴν Ἀντιόχου* invece di *τὴν Μιθριδάτου*. « Certe — osservò già da tempo il Bouché-Leclercq — le remède est heroïque, mais il ne sera pas du goût de tout le monde » [2]. A conferma della sua ipotesi il Beloch richiama lo scambio che secondo lui Polibio avrebbe fatto fra il giovane Pirro e il più celebre suo nonno ; ma questa opinione è pur essa assai incerta, e ho mostrato altrove che non mancano ragioni gravi per negare la confusione tra i due Pirri [3].

Logbasi appare senza dubbio come un personaggio che gode di particolare considerazione e fiducia anche da parte di famiglie regnanti, quali quelle di Siria e del Ponto, e quindi è per i Selgei uomo di grande autorità. Ma ciò che in questo passo di Polibio è maggiormente messo in rilievo non è tanto l'amicizia di Logbasi con Antioco Ierace, quanto invece, e in modo particolarissimo, l'essere egli adatto (appunto come persona che gode di un grande ascendente) ad una ambasceria ad Acheo nell' interesse di Selge (anche se fu male riposta tanta fiducia da parte dei Selgei), per ottenere da lui condizioni più convenienti, essendo stato egli l'educatore di Laodice, la moglie di Acheo: *δι' ἃ νομίζοντες οἱ Σελγεῖς εὐφυέστατον ἔχειν πρεσβευτὴν πρὸς τὰ περιεστῶτα τοῦτον ἐξαπέστειλαν* [4]. Le due notizie di questo passo controverso, dell'amicizia di Logbasi con Antioco e dell'essere egli stato l'educatore per qualche tempo di Laodice, non sono collegate fra loro in modo tale che si debba trovare nell' una il completamento e la spiegazione dell'altra nel senso di un rapporto di padre e figlia, ma se mai al più di fidanzati [5] ; nè mi pare ammissibile che uno

---

1) Polyb., V, 74, 4-5.

2) Bouché-Leclercq, *Le règne de Seleucus II Callinicus et la critique historique*, nella « Revue des Universités du Midi », III (1897), p. 53 dell'estratto ; cfr. anche *Hist. des Lagides*, I, p. 279 ; *Hist. des Séleucides*, pp. 231 e 567 seg. Il Cardinali, *Il Regno di Pergamo*, p. 18, n. 1 e p. 20, n. 2 segue l'opinione del Beloch, e così il De Sanctis, op. cit., IV, 1, p. 263 n. 54 ; essa è invece respinta dal Niese, *Gesch. der griech. und mak. Staaten*, II, p. 154, e dallo Staehelin, in Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie*, XII, 1, col. 706 sg. s. v. *Laodice* N. 17.

3) Beloch, loc. cit. ; vedasi la mia memoria *Gli ultimi Eacidi* cit., p. 200 segg. Anche in altri casi il Beloch sarebbe tentato di ammettere simili errori in Polibio, pure riconoscendo che una prova decisiva manca ; così in Polyb., VIII, 22, 11 ; Beloch, *Griech. Gesch.*², IV, 2, p. 205.

4) Polyb., V, 74, 6. Sugli avvenimenti che hanno portato all' intervento di Acheo contro Selge nel 218 a. C. si veda Niese, *Gesch. der griech. und mak. Staaten*, II, p. 383 sgg.

5) Il Bouché-Leclercq, *Hist. des Séleucides*, p. 148, osserva appunto che Laodice era stata affidata a Logbasi perchè promessa in isposa ad Antioco Ierace.

scrittore come Polibio si sarebbe espresso in una forma tanto enigmatica se proprio avesse voluto indicare che Laodice era figlia di Antioco Ierace.

Manca perciò a mio avviso ogni ragione per trovare Polibio in contraddizione con sè stesso e per accusarlo di aver fatto una grossolana confusione là appunto dove riferisce alcuni dati genealogici così precisi ed espliciti intorno alla famiglia di Acheo e alle sue relazioni di parentela con la famiglia di Seleuco. A quella esplicita testimonianza non possiamo sostituire una correzione non necessaria, una ipotesi di così incerto valore appoggiata su di una interpretazione alquanto arbitraria del secondo testo polibiano che possiamo e dobbiamo intendere in modo tanto più semplice e naturale.

D'altra parte non va dimenticato che Acheo I, Andromaco, Acheo II avevano pure combattuto come strateghi fedeli della famiglia reale di Siria, così contro Antioco Ierace come contro Attalo di Pergamo, ed è quindi molto dubbio anche sotto questo rispetto un matrimonio tra Acheo ed una figlia dell' Ierace morto circa il 227 a. C. Di una Laodice figlia dell' Ierace in realtà non parla nessuna delle nostre fonti. E sarebbe veramente singolare (tanto inverosimile in questo caso da poterlo ritenere impossibile) che, se Acheo II avesse sposato la figlia di Antioco, Polibio non ne avesse data una più precisa notizia, tanto più che Acheo ebbe poi una così grande parte come vicerè dell'Asia Minore, nella rivolta contro Antioco III, e non avrebbe mancato allora di accampare diritti al dominio in Asia al di qua del Tauro non già come conquistatore e stratego ribelle, chè tale apparve e non sotto altro aspetto, bensì come rappresentante del ramo cadetto della famiglia regnante (se Acheo I fosse stato figlio di Seleuco I) e come erede, per parte della moglie Laodice, di Antioco Ierace e dei diritti da lui affermati nell'Asia Minore colla guerra fraterna contro il fratello Seleuco Callinico. Nella narrazione abbastanza particolareggiata che della ribellione di Acheo ci ha conservato Polibio, mi sembra evidente che qualche notizia più esplicita di queste relazioni di parentela di Acheo, sia per agnazione con la casa regnante, sia verso Antioco Ierace per effetto del matrimonio di Laodice, sarebbe pervenuta in modo non dubbio fino a noi.

Anche la domanda del Beloch: «warum brachte denn Logbasis nicht Mithradates seine Tochter zurück, nachdem Antiochos gefallen war?», non mi sembra che possa avere maggior valore. Che cosa sia stato di Laodice tra il tempo in cui la vediamo affidata alle cure di Logbasi e il momento in cui sposò Acheo noi non sappiamo; non interessava infatti dare notizia se, come, quando Laodice era ritornata presso il padre Mitridate, e Polibio non ne ha parlato; assai più interessante appariva invece la notizia delle nozze di lei con Acheo, per spiegare la ragione della fiducia dei Selgei in Logbasi come loro ambasciatore, e Polibio ce l' ha tramandata.

Dal testo di Polibio del resto non si può in alcun modo dedurre con sicurezza che Laodice rimase sempre presso Logbasi fino al momento del suo matrimonio con Acheo, che non sappiamo neppure con precisione quando abbia avuto luogo. Il Reinach riferisce il matrimonio di Laodice allo stesso tempo in cui fu celebrato il matrimonio di Antioco III con l'altra Laodice sorella della precedente, che avrebbe avuto luogo nel 222 a. C. [1]). Il matrimonio di Antioco III

[1]) Th. Reinach, *L'histoire par les monnaies*, p. 137; Beloch, *Griech. Gesch.*[2], IV, 2, p. 204.

può anche essere riferito al 221, e possiamo ammettere che Acheo più attempato di Antioco avesse sposato già prima l'altra sorella [1]).

Quanto poi al fatto, che potè apparire un po' strano, di due sorelle figlie di Mitridate che hanno portato lo stesso nome, dobbiamo ricordare che non raramente nelle monarchie ellenistiche fratelli e sorelle hanno portato uguale nome; sicchè accettando le riserve del Beloch a questo riguardo bisognerebbe cercar di correggere troppa parte delle genealogie delle famiglie regnanti nell'età ellenistica dove troviamo fratelli e sorelle omonimi. Antioco III ebbe infatti una sorella Antiochide, che alcuni vorrebbero fare sorella e concubina di Antioco IV [2]); ed è noto che anche Tolemeo VI Filometore ebbe due figlie di nome Cleopatra, una delle quali sposò dapprima Alessandro Bala, quindi Demetrio II Nicatore, e finalmente Antioco VII Sidete; l'altra invece sposò suo zio Tolemeo Evergete II. Sappiamo inoltre, almeno secondo Eusebio, che nella stessa famiglia dei Seleucidi vi furono due sorelle di nome Laodice, figlie di Antioco VII Sidete e di Laodice [3]); e si può ricordare che lo stesso Antioco VII ebbe due figli di nome Antioco, dei quali uno morì di malattia, e l'altro fu Antioco IX Ciziceno [4]); ancora Mitridate III Evergete re del Ponto ebbe due figli di nome Mitridate, cioè Mitridate IV Eupatore e Mitridate Chrestos.

Quindi comunque venga considerata questa quistione non abbiamo nessun motivo per considerare Laodice moglie di Acheo II come figlia di Antioco Ierace anzichè come figlia di Mitridate e di correggere in questo senso il testo di Polibio. Non è impossibile nè improbabile — dato il fatto, su cui si è già insistito, che i nomi femminili nelle famiglie dei sovrani ellenistici ci appaiono così limitati e dovevano perciò necessariamente ripetersi [5]) — che Mitridate del Ponto abbia avuto due figlie di nome Laodice, le quali vengono ricordate in modo esplicito in passi differenti di Polibio che meritano piena fede, l'una come moglie di Antioco III e l'altra come moglie di Acheo. Del resto anche Mitridate III Evergete, figlio e successore di Mitridate II, ebbe due figlie di nome Laodice, delle quali la prima sposò Ariarate VI re di Cappadocia, la seconda il proprio fratello Mitridate IV Eupatore.

Tra la famiglia di Acheo dunque e la famiglia reale di Siria si vennero stabilendo, attraverso i matrimonî di cui si è parlato, dei vincoli di parentela per cognazione; ma se la casa di Acheo fosse un ramo cadetto della dinastia dei Seleucidi o avesse origini indipendenti da essa, resta tuttora un problema insoluto, o meglio allo stato attuale delle nostre cognizioni va risoluto negativamente. Certamente Acheo I come comandante militare doveva avere una posizione elevatissima tra i funzionarî della corte di Siria, ma non possiamo dire se avesse vincoli di parentela e di quale natura con Antioco I; nulla sap-

---

1) Bouché-Leclercq, *Hist. des Lagides*, I, p. 296, n. 1.

2) Cfr. Babelon, *Les Rois de Syrie*, pp. cxciv seg. e ccxx; Breccia, *Il diritto dinastico nelle monarchie dei successori d'Alessandro Magno*, p. 25, n. 1.

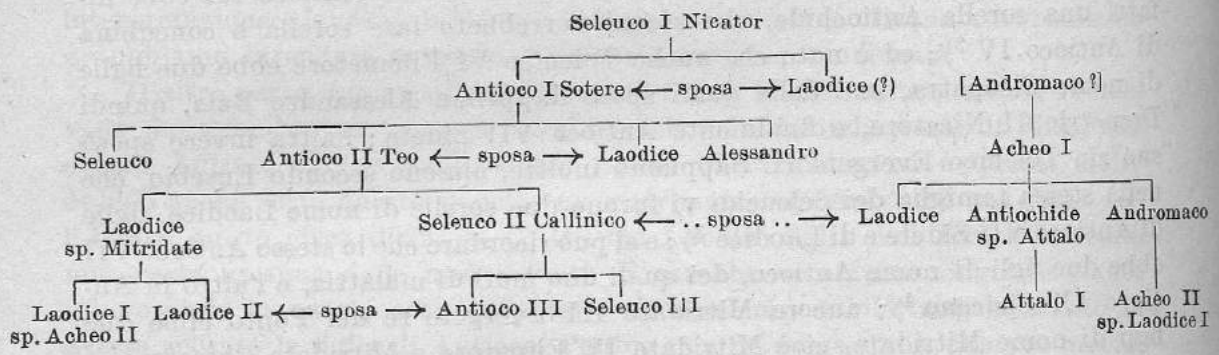
3) Euseb., *Chron.*, I, p. 257 Schöne; cfr. Bouché-Leclercq, *Hist. des Séleucides*, pp. 383 sgg. e 600.

4) Euseb., loc. cit. È inoltre assai probabile, come suppose il De Sanctis, che Tolemeo Filadelfo abbia avuto due figli di nome Tolemeo; cfr. Levi, *Le battaglie di Cos e di Andro*, negli «Atti dell'Accad. R. delle Scienze di Torino», vol. XXXIX (1903-4), p. 634.

5) Sull'onomastica assai ristretta delle dinastie ellenistiche cfr. anche Holleaux, *Ardys et Mithridates*, in «Hermes», XLVII (1912), p. 483.

piamo delle origini di Acheo, e l'opinione che lo considera figlio di Seleuco Nicatore resta una semplice ipotesi che attende conferma.

Sicchè se vogliamo riassumere le conclusioni a cui siamo venuti riguardo alla genealogia della famiglia di Seleuco e alle relazioni tra questa e la casa di Acheo possiamo stabilire questa tavola genealogica, nella quale per semplicità non si tiene conto di tutti i matrimonî nè di tutti i figli con le opportune distinzioni, ma solo di ciò che è stato in qualche modo oggetto di discussione in questa ricerca:



Non ho preteso certo di risolvere in questo studio i difficili problemi a cui dà luogo l'esame della genealogia dei Seleucidi e della famiglia di Acheo; ho voluto soltanto riesaminare i dati delle fonti accompagnandoli con alcune osservazioni che mi è sembrato non fossero prive di valore. La genealogia da me fissata potrà anche essere considerata come non definitiva; mi sembra però che per ora tenga il debito conto di tutti i dati della nostra tradizione e li concilii meglio delle altre genealogie proposte dagli studiosi della storia ellenistica. Forse qualche fortunata scoperta ulteriore di papiri o di iscrizioni greche o di documenti cuneiformi potrà permettere di risolvere in modo definitivo le quistioni della parentela tra Acheo I e la dinastia seleucide, della Laodice moglie di Antioco II, della genealogia della casa di Acheo.

GIUSEPPE CORRADI.

LIBRI RICEVUTI.

FR. STABILI (CECCO D'ASCOLI), *L'Acerba.* Ridotta a miglior lezione e per la prima volta interpretata da A. CRESPI. Ascoli Piceno, G. Cesari, 1927; di pp. 491.

J. TOUTAIN, *L'économie antique.* [«L' évol. de l'human.», dirigée par H. BERR, n. 20]. Paris, «La renaissance du livre», 1927; di pp. XXVI-439.

FR. VALLI, *Il Cantico delle Creature. Interpretazione.* Estr. da «Valdilamone», III, 1927. Faenza, Lega.

IL DETERMINISMO NELL' " ANTIGONE " DI SOFOCLE

Vari furono i giudizi dati sulla *Antigone* di Sofocle, e, pertanto, discordanti fra loro. I contemporanei veramente la giudicarono un vero capolavoro, e sentirono il bisogno di esprimere tale ammirazione con un segno tangibile e concreto, con una ricompensa, sia pur strana ma significativa, con la nomina cioè dell'Autore a membro del collegio degli strateghi preposti alla guerra di Samo. Fra i critici moderni invece non mancarono — specialmente fra gli Inglesi — quelli che giudicarono l'opera difettosa; ma di fronte ad essi stanno pur sempre autorevolissimi giudici, quali il Hegel [1]), il Göthe [2]), lo Schlegel [3]), il Manzoni [4]), il Patin [5]), il Croiset e la Signora Montesi Festa [6]), che, nell' introduzione alla versione dei drammi sofoclei fatta in collaborazione col valente professore dell'Ateneo di Roma, presenta una finissima e geniale analisi dell'opera d'arte sofoclea. Anche il Cesareo, nella sua acuta *Introduzione al Commento dell' « Antigone »* [7]) rileva i pregi artistici, nè io intendo ripetere quanto fu da essi magistralmente osservato, ma invece mi propongo di aggiungere qualche nuova considerazione, che serva — se mal non m'appongo — a giustificare l'ammirazione, che gli antichi sentivano per l'*Antigone* sofoclea. E questo scopo mi sembra di poter raggiungere dimostrando che nell'*Antigone* di Sofocle — come in generale nelle sue tragedie — si nota quel determinismo tradizionale, che, secondo il D'Ovidio, appare elemento primo, se non indispensabile, alla creazione dell'opera d'arte [8]).

Il D'Ovidio si riferisce naturalmente al determinismo psicologico, a quello che riguarda le concezioni poetiche, la perfetta consonanza tra le azioni e la personalità e l' *io*, per così dire, della creatura artistica, tra gli atteggiamenti del fantasma poetico e le contingenze ed il divenire dallo scrittore divinati. Certo la divinità esercita ancora il suo dominio e presiede sempre agli eventi ed agli avvenimenti umani, in quanto Sofocle considera ancora il mito con occhio reverente e con fede [9]), ma i suoi personaggi non appaiono come dei predestinati, come automi sospinti ciecamente dal fato, sibbene come esseri volitivi, dotati, per così dire, di libero arbitrio, che ubbidiscono a criterî ed a principî morali elaborati dal loro intelletto od a sentimenti maturati dell'animo loro [10]). Per questo egli ricorse all'introduzione di personaggi, alla mol-

---

1) HEGEL, *Vorlesungen*, p. 556.

2) GÖTHE, *Eckermann's Gespräche*, III, p. 85 sgg.

3) SCHLEGEL, *Corso di lett. dramm.*; tr. GHERARDINI, Napoli, 1859, pp. 53-56.

4) MANZONI, *Lettre à M. C. sur l'unité de temps et de lieu*, Milano, 1845, pp. 416-17.

5) PATIN, *Etudes sur les trag. gr.*, Paris, 1865, p. 276 sgg.

6) H. MONTESI e N. FESTA, *Sofocle*, « *Antigone* », Roma, Ausonia, 1919.

7) SOFOCLE, *Antigone*, con note di P. CESAREO, Torino, G. Chiantore, 1926; p. XXI sg.

8) F. D'OVIDIO, *Nuovi studi manzoniani*, Milano, Hoepli, 1908.

9) C. CESSI, *Il dramma greco*, in « Rassegna italiana di Lingue e Letterature classiche », Napoli, anno II, p. 211.

10) Sofocle, infatti, fa dire ripetutamente al coro, che Antigone era vittima degli dei infernali e dell'insensatezza delle sue parole e del suo impeto arbitrario. Cfr. vv. 585 sgg., 600 e 875.

tiplicazione di episodî non contemplati del mito [1]), per questo afferra e svolge con predilezione i contrasti, come osserva il Romagnoli [2]); appunto perchè egli vuol dimostrare che l'azione deriva dalla volontà dei personaggi [3]), dal giuoco dei sentimenti loro. Sofocle, insomma, vuol dare agli spettatori l'illusione di un microcosmo, per così dire, li fa assistere all'origine, allo svolgimento, all'epilogo del dramma attraverso ad una serie di fatti che si snodano logicamente l'uno dall'altro sotto la pressione del fattore psicologico. Così nell'*Antigone* i personaggi rappresentano come un piccolo mondo, incarnano i diversi giudizi ed i diversi atteggiamenti determinati dall'editto di Creonte. Esso è come la sorgente, da cui provengono i diversi rami, che formano il fiume, destinato a sboccare nel mare burrascoso della catastrofe; è il perno intorno a cui si affannano, si agitano, si muovono ed agiscono tutti i personaggi. Ma queste passioni e queste azioni sono appropriate a ciascuno di essi, consone al loro grado sociale, alla loro età, alla loro natura, alla loro personalità, insomma. Prescindiamo, infatti, da uno di questi elementi, e noi potremo soffermarci pensosi dinanzi alla protagonista, noi potremo rimanere dubbiosi dinanzi alla verisimiglianza della sublime eroina. Mille domande si affolleranno alla nostra mente: ed è mai possibile, che una donna, che una giovane, anzi, sia capace di tanto coraggio, di tanto eroismo? che dimostri tanta fierezza di fronte al tiranno? che si mostri così severa verso la propria sorella? Ebbene, ricerchiamo tutte le ragioni, tutti i moventi, ond'era sospinta Antigone, e noi troveremo più che mai consequente ogni suo atteggiamento, non escluso il suo tratto eroico. Essa agisce sotto l'impulso dell'amore fraterno, uno di quei sentimenti domestici, che rendono la donna capace del sacrificio supremo. Perchè, quando la donna ama fortemente uno de' suoi familiari, sa con impareggiabile abnegazione far getto della sua vita per essi. Figlia, sorella, sposa, madre, essa si trova sempre nella potenzialità psicologica di sprezzare la morte in difesa od in omaggio di un suo caro dibattentesi in un pericolo od esposto all'oltraggio, ed i casi quotidiani della vita ce ne offrono esempi, in ogni epoca. Antigone, del resto, ha pur generose compagne anche nell'antichità, quali l'Alcesti, la Macaria e l'Andromaca di Euripide, che rinunzia alla protezione dell'asilo, pur di salvare il suo Molosso.

Ma, come se questo impulso non bastasse, si viene ad aggiungere un altro di quei sentimenti, che sono capaci di trasformare in eroina la donna: il sentimento religioso, la pietà dei defunti, sentimento, che pur caratterizza la femminilità in quanto v'è di più umano e di più soave. Oh! la poveretta, tutti i suoi cari aveva lavati di sua mano, tutti li aveva composti nel sepolcro, a tutti aveva fatte le libagioni [4]); non poteva, adunque, lasciare insepolto, preda dei cani e degli uccelli rapaci, Polinice, il fratello prediletto, il fratello, che dinanzi a' suoi occhi restava pur sempre la vittima della prepotenza fraterna, l'uomo, che non s'era rassegnato alla soperchieria, ma aveva ceduto all'impulso dell'ira, all'amor proprio offeso, al desiderio di rivendicare i suoi

1) E. Romagnoli, *Il teatro greco*, Milano, Treves, 1918, p. 97; E. Romagnoli e G. Lipparini, *Aretusa*, Bologna, Zanichelli, 1926, p. 307.

2) E. Romagnoli, op. cit., p. 99.

3) Croiset, *Manuel d'Histoire de la Litter. grecque*. Paris, p. 294.

4) Sofocle, *Antigone*, v. 900 sg.

diritti. Era partito in armi contro la Patria, è vero; ma ella, Antigone, nella sua pietà generosa, la pensava forse un po' come il Manzoni e riteneva, che « i provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi » [1]).

D'altra parte i cittadini, pensava forse ella, che pur doveva sperimentarne la viltà, avevano tollerato la violazione del patto da parte di Eteocle, avevano legittimato, anzi, e difeso con le armi la violazione stessa, avevano spinto il fratello a muovere, novello Cesare, contro la Patria. No, essa non poteva abbandonare a lui stesso il povero cadavere, non poteva permettere che il suo sonno eterno fosse disturbato e profanato, che la sua anima non trovasse finalmente pace neppure nella morte! Amore fraterno, fede religiosa, pietà dei defunti nella sua efficacia, dirò così, generica e specifica, ecco gli elementi sentimentali ed ideali capaci di creare l'eroina. Ed essi invero urgevano formidabili nel suo cuore, campeggiavano assoluti, senza nemmeno lasciar adito ad alcun intimo conflitto fra essi ed il decreto di Creonte. Quelle erano leggi inconcusse ed eterne, questo un ordine contingente ed umano, che non poteva pertanto sovrapporsi a quelle, sopraffarle e distruggerle [2]). La trasgressione di quelle richiamava la vendetta e la punizione degli dei [3]), determinava il risentimento de' suoi poveri morti, le avrebbe procurato un'eternità e la coabitazione con essi desolate, prive del conforto del loro sorriso, del loro amore [4]); la violazione di questo divieto, invece, non le poteva costare che la morte. Ma che cosa era essa per una creatura, che aveva avuto un passato così burrascoso, che attraversava un presente così pieno di amarezze e di umiliazioni? Che cosa era la vita per lei? Era stato uno sprazzo di felicità tosto eclissato da un uragano spaventoso, che aveva scosso le sue fibre, squassato il roseto olezzante del suo cuore. Figlia di nozze sciagurate aveva assistito al suicidio della madre, era stato l'angelo consolatore degli spenti occhi paterni, aveva trepidato per l'inimicizia dei fratelli, aveva pianto per la loro morte resa più tragica dal reciproco eccidio [5]), vedeva perseguitato il fratello caduto, le si voleva esporre l'animo alla tortura crudele del rimorso senza fine con un divieto feroce, che irrideva e soffocava tutti i più gentili affetti di sorella, di donna e di credente. Le era ancora possibile una simile vita, in quella reggia ch'era stata del padre, e dov'essa era tollerata, dov'essa, fiera della sua origine regale, s'andava rodendo per l'umiliante e freddo compatimento dello zio? era possibile ancora la vita a fianco di colui, che le avrebbe ricordato ogni ora la sua empietà, che le avrebbe senza posa acuito e rinfocolato il rimorso? In tali circostanze la vita appariva un peso, e persino l'amore perdeva il suo profumo ed il suo incanto, perchè tra lei ed il suo Emone si sarebbe pur sempre insinuato lo spettro vivente di Creonte, perchè anche lui non poteva finire di essere il figlio del persecutore accanito e rabbioso del suo Polinice, un altro, sia pur involontario, coefficiente di tristi ed angosciosi ricordi. Per questo,

---

1) MANZONI, *I Promessi Sposi*, Milano, Hoepli, p. 30.
2) SOFOCLE, *Antigone*, v. 450 sgg.
3) *Ibid.*, v. 459 sg.
4) *Ibid.*, vv. 74 sg.; 89 e 897 sg.
5) *Ibid.*, vv. 49 sgg.; 859 sgg.

oserei dire, Antigone non ha mai un accenno ad Emone [1]), per questo ella non lo invoca mai, neppure nei momenti culminanti della sua angoscia, nei fuggevoli istanti di disperazione, allorquando il pudore, che è riflessione, doveva esser travolto dall'apostrofe, che è sentimento, agitazione ed orgasmo, allorquando l'invocazione avrebbe rivelato non già la passione amorosa, ma il bisogno di aiuto, di tenerezza e di conforto. In un momento di disperazione, invero, anche Nausicaa avrebbe invocato il fidanzato, e tanto più l'avrebbe invocato, se fosse stata l'unica persona cara, da cui avesse potuto sperare un conforto. La stessa Lucia manzoniana, tutta verecondia e riservatezza, invoca il suo Renzo nei momenti più tragici della sua odissea; non lo doveva invocare Antigone, carattere ben più fiero e risoluto e forte? Gli è che Antigone non poteva dimenticare ch'egli era il figlio di Creonte, e approvava forse l'operato del padre. Sentiva essa che s'era delineata sull'orizzonte del loro avvenire una nube, la quale avrebbe turbato, compromesso, almeno, la felicità coniugale, e paventava forse simili nozze. Onde il suo povero cuore, stretto da tante sciagure e da tante amarezze, doveva considerare come un guadagno la morte [2]), doveva affrettarla anzi come una liberazione, con intrepida fermezza, pertanto, quasi con un'ombra di ostentata iattanza [3]). Onde a torto alcuni critici rimproverano ad Antigone la sua sconsideratezza e deplorano che «non faccia precedentemente alcun tentativo, per agire con le buone su Creonte» [4]). Essi non tengono conto del carattere, dello stato psicologico di lei e soprattutto dell'antipatia, dell'avversione, dell'odio che sentiva oramai per il monarca. Che se a tutto questo si pensa e si pone mente inoltre all'esasperazione determinata in lei dal diniego della sorella Ismene e dal disprezzo che doveva sentire per la città, che l'approvava in cuor suo [5]) ma non le porgeva alcun aiuto, alcun conforto, si troverà naturale anche l'asprezza, con cui difende il suo operato e si giustificherà financo la rigidezza verso Ismene, che par soverchia al Romagnoli [6]). E certo è tale, ma, se fosse lecito a me l'osar di esprimere un avviso diverso dal geniale interprete dei poeti greci, affermerei, che si vede sì la ragione dell'inflessibilità, con cui Antigone persiste a respingere la buona Ismene, bramosa di condividere la sorte della sorella: si comprende, per il fatto che Antigone era ancora eccitata per il contrasto appena avuto con Creonte, si era andata esaltando, si era quasi infatuata del-

1) Preferisco, infatti, seguire i manoscritti e l'ERFURDT, il BRUNK, il NAUCK, il BASSI, il FESTA, il MASQUERAY ed attribuire il v. 572 ad Ismene anzi che ad Antigone. Cfr., per la controversia relativa all'assegnazione del verso stesso, il CESAREO, op. cit., p. 85: con questo io intendo limitarmi ad accennare all'apostrofe di Emone da parte di Antigone, cosicchè non contraddico all'affermazione del MASQUERAY (*Sophocle*, tomo I), il quale nota a p. 73: «Remarquons toutefois que lorsqu'elle s'exprime ainsi ('Je suis née pour partager l'amour et non la haine'), ce n'est pas à Hémon qu'elle pense, c'est à Polynice, à son frère, à un mort. Quels sont ses sentiments pour le jeune homme avec lequel elle allait unir sa vie, qui par amour pour elle, par désespoir de sa mort, par fureur contre son père, se tue sur son cadavre, qu'il étreint en expirant d'un embrassement convulsif? Nous n'en savons rien. Sa réserve est impénétrable».

2) SOFOCLE, *Antigone*, v. 462.

3) *Ibid.*, vv. 443, 448, 450 sg., 497, 499 sg.

4) F. BAUMGARTEN, F. POLAND, R. WAGNER, *La Civiltà greca*, trad. di A. DELLA SETA, Bergamo, 1916, p. 434.

5) SOFOCLE, *Antigone*, vv. 504 sgg., 904.

6) ROMAGNOLI, op. cit., p. 116.

l'opera sua [1]), e, come la Sofronia del Tasso, voleva aver sola il merito del suo atto. E poi a che pro aver Ismene compagna di morte, se essa non aveva voluto cooperare con lei per timore della morte? V'era, in ultima analisi, anche un resticciolo di amarezza, se non di rancore, un'ombra di sdegno, di bizza e di dispetto femminili facili soprattutto nei caratteri alteri, ed aumentati dallo spettacolo di viltà, che alla sua psiche già eccitata offrivano quanti l'approvavano ma non fiatavano [2]). La morte? « chiunque al pari di me vive tra molte sciagure, come non trae guadagno dal morire? » [3]) ecco la fonte del suo coraggio, della sua fierezza anche di fronte al rude e crudele Creonte. La sua sorte è segnata ormai, la sentenza è pronunziata: sepolta viva! L'ordine secco, perentorio è risonato: incominciava l'agonia. Ed allora quel cuore ebbe un istante di tergiversazione, di resipiscenza, di pentimento. Nulla di più naturale, per vero, soprattutto nella « gracile e delicata creatura regale » sopraffatta da « tante emozioni » e nell' « affralimento delle forze fisiche, sopraggiunto dopo un giorno d'angoscia mortale e una notte vegliata sull'orlo della tomba » [4]); nulla di più naturale di quei gemiti, di quelle proteste, di quei gridi di dolore [5]), cui si abbandona anche Alcesti [6]). Era l' istinto della conservazione che reclamava i suoi diritti, la giovinezza che protestava contro la violenza punitrice, era la speranza che insorgeva contro la irrisione atroce della realtà, il sogno di fanciulla che non voleva stumare, era l'essere, che non voleva morire. Era timore, sgomento, dubbio, era la femminilità, che trionfava; ma ben tosto le ritorna innanzi il passato, le ritorna l'orrore in seno, e si conforta pensando, che andava a raggiungere, gradita, i suoi cari [7]), e che moriva per esser stata pia e pietosa [8]). Sono appunto queste le sue ultime parole, rese ancor più efficaci dalla opportuna allitterazione che insiste sull' idea di pietà (*τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα*). Sono parole che richiamano le altre indimenticabili, le quali sintetizzano la soavità della sua tenerezza femminile, « io non sono nata, per odiare ma per amare » [9]) e compendiano, col rimpianto dell' incompiuto sogno muliebre [10]), il grido della donna creata all'amore e per l'amore. Poi la sua voce tacque per sempre, e ben presto, perchè nella sepolcrale caverna essa non ebbe la forza di attendere la morte, ma la volle affrettare. Le sue energie erano state fiaccate dal rilassamento seguìto alla tensione nervosa, allo sforzo terribile, alla lotta estenuante, e quando si trovò sola, tra le pareti di quel carcere, che doveva essere la sua tomba, sentì tutta la sua desolazione, inorridì, e in un impeto di sdegno, di disperazione, di abbandono e di terrore, affrettò quella morte, che la viltà umana non aveva avuto il coraggio di darle [11]). Ma il suo

---

1) SOFOCLE, *Antigone*, v. 502.

2) *Ibid.*, v. 509 sg.

3) *Ibid.*, v. 463 sgg.

4) H. MONTESI FESTA, op. cit., pp. XXX-XXXI, rievoca con meravigliosa acutezza le cause della prostrazione della povera Antigone.

5) SOFOCLE, *Antigone*, v. 891.

6) Il prof. S. ROSSI, nel suo *Commento all' « Alcesti »*, nota al v. 248 che l' incalzarsi delle invocazioni tradisce l'umano attaccamento alla vita anche da parte di chi, per somma generosità, è in procinto di farne getto.

7) SOFOCLE, *Antigone*, v. 897.

8) *Ibid.*, v. 943.

9) *Ibid.*, v. 523 cui preferisco dare tale senso, appunto perchè caratterizza la dolcezza e la tenerezza di un animo femminile.

10) SOFOCLE, *Antigone*, vv. 814 sg., 876, 915.

11) *Ibid.*, v. 889.

atto disperato era inevitabile, sia perchè s' impose il desiderio di ricongiungersi ai suoi cari, sia perchè si vedeva abbandonata da tutti, anche dagli dei, « dal momento che, per essere pia, si era meritata la taccia d'empietà » [1]). A che pro, dunque, protrarre un'agonia straziante, quando la codardia generale le aveva destato la nausea del mondo, quando l' umanità le faceva schifo, quand'essa ignorava il magnanimo ardimento del suo Emone ed il generoso sforzo del vate salvatore ? La linea di condotta di Antigone, adunque, è diritta, normale, naturale ; non presenta nè deviazioni, nè aberrazioni e non ci sorprende mai, appunto perchè è consona al suo meccanismo psichico ; appunto perchè i suoi atti ed i suoi sentimenti sono governati dal determinismo, da quello, s' intende, della fenomenologia dello spirito. Per questo, adunque, Antigone è una perfetta creatura artistica, un personaggio vivo e reale, che non poteva agire e contenersi diversamente da come si comportò nella dolorosa circostanza in cui venne a trovarsi dopo tutte le sciagure e tutte le vergogne, che le avevano martellato il suo povero cuore e contristato la sua travagliosa esistenza [2]).

***

A questi pregi di acuta analisi psicologica si aggiungono poi anche la forma e la frase, che seguono con agilità vivente i moti dell'animo, colorendone gli atteggiamenti col suono delle parole e col ritmo del verso. Così troviamo all' inizio della tragedia tutta la tenerezza dolce e soave della sorella, che cerca di affratellare nei propositi e nell'azione colei, che già era affratellata nella sventura e nel dolore. E come è grazioso il ritmo dei primi tre versi ! soave come una carezza fraterna, che vuole scendere al cuore della sua Ismene, e predisporlo a consonare col suo ! E questa plasticità di ritmo e di suono prosegue nei versi successivi. In essi la rievocazione dei lutti terribili è fatta con una doppia serie di brevi parole, in prevalenza bisillabe e monosillabe, incomincianti con *ov* e con *α*, che produce un andamento affannoso, il quale fa sussultare il petto, come le parole rotte dai singhiozzi, ed è conclusa da una serie quasi completa di parole terminanti con *όν*(*ῶν*), che determinano un suono cupo e dànno un senso di abbandono e di mestizia [3]). Mestizia che emana ancor più accorata dal ritmo flebile e lamentevole, che informa l'esposizione fatta da Antigone dei particolari inerenti al divieto di Creonte [4]) e rivela tutta l'angoscia, tutta la pena di un animo squisitamente sensibile, generoso e pervaso dei più nobili affetti familiari. Ma fin qui abbiamo l'Antigone dominata da due sentimenti gentili : l'amore per la sorella ed il dolore delle sciagure familiari, l'Antigone che si rivela pertanto nella sua più pura e completa femminilità. Ma non appena

1) Sofocle, *Antigone*, v. 922.

2) *Ibid.*, v. 4 sg., e mi sembra, per tutte le ragioni esposte, ch'essa non sia meno umana e meno vera della sorella, come opina il Masqueray.

3) Sofocle, *Antigone*, v. 4 sg. Suono ancor più cupo troviamo nei vv. 27 e 28, dove Antigone fa il primo accenno all'editto di Creonte. Tale suono è determinato dagli *i* accentati delle tre parole che dominano per lunghezza e posizione e non è per nulla differente da quello che assumono i versi dell' Ugolino dantesco nei punti più tragici del suo racconto (vv. 22-28 ; 61 sg.). Cfr. D'Ovidio, nello studio su Ugolino, in *Ugolino, Pier delle Vigne e i Simoniaci*, Milano, Hoepli.

4) Sofocle, *Antigone*, v. 29 sg.

incomincia a delinearsi nel suo animo la coscienza del dovere, che le incombe, il suo cuore si solleva, attinge e spiega una energia superiore anche alla sua natura, ed allora incominciano i primi spunti, per così dire, di fierezza [1]), che conferiscono alla frase un giro più eloquente e più forte. E quanto più si conferma nel suo proposito generoso di fronte ai dubbi ed ai tentennamenti di Ismene, tanto più s'anima il suo dire, che dalla forza della convinzione ritrae quasi la robustezza e la magniloquenza di un'orazione di Cicerone o di Demostene [2]). Senonchè nel contrasto con Ismene il suo animo passa dalla delusione, al corruccio, allo sdegno, ed il verso pure s'adatta ai sentimenti stessi assumendo un procedimento nervoso ed incalzante proprio della concitazione [3]). Ma quando si trova di fronte al tiranno, orgogliosa e lieta, ad un tempo, del dovere compiuto, dell' impulso del cuore soddisfatto, allora, questi sentimenti accresciuti dall'odio per Creonte, le infondono coraggio e dispetto e fanno di lei una specie di Farinata, e le ispirano accenti di energica fierezza [4]), che prorompe in versi ora precipitosi, ora frementi d' indignazione, in un ritmo di parole pronunziate fra i denti per mirabile successione di dentali e di ϱ [5]). Ma questo atteggiamento, frutto di una tensione nervosa alimentata dall'affetto e dalla fede, determina ben presto ed abbattimento e sgomento e rimpianto, onde il ritmo assume un suono flebile e di lamento, quasi di voce gonfia di lacrime e rotta dai singhiozzi. L'orrore e la paura della morte velano di malinconia e di desolazione soprattutto il κομμός, onde le ultime battute di Antigone risuonano come i funerei rintocchi di una agonia, come le note desolate di una elegia trenetica. Così anche il ritmo ci rappresenta al principio ed alla fine la dolcezza malinconica e la soavità muliebre di Antigone, che è e ritorna donna, non appena cessino le ragioni ideali e sentimentali, che la rendono superiore al suo sesso e falsano e deformano temporaneamente la sua natura informata ai sentimenti di pietà, alla religione dei sepolcri, agli affetti domestici ed al sogno che illumina e riscalda il cuore di ogni giovine donna.

ORESTE QUAGLIA.

---

1) SOFOCLE, *Antigone*, v. 37.
2) *Ibid.*, v. 72 sg.
3) *Ibid.*, vv. 80, 81 e 93 sg.
4) *Ibid.*, v. 499.
5) *Ibid.*, vv. 451-52. Cfr. *Ugolino*, v. 8 sg., 58, 66.

ANNA PERENNA

Huc, age, ferte pedem, iuvenes mixtaeque puellae,
Cumque viro coniunx, inter anusque senes.
En, cives, et adeste omnes linguisque faveto:
Ritibus est festis haec celebranda dies.
Laete sub divum post saecula longa resurgit, 5
Quae stabat caeca condita nuper humo,
Ara deae primis redimitae floribus anni
Rorantes crines germinibusque novis.
Sollemne hoc patitur vicina numen in aede,
Flebilis illius causa remota fugae. 10
Huc quoque tu mitis properas, aliene sacerdos,
Qui tibi sit facies hoc domus apta loco.
Quae spissa occuluit velans caligine tempus,
Pandere fert animus, musaque vera canet.
Haud dudum toto Romanus coeperat orbe 15
Horreri, et late finibus auctus erat.
Cum Venetis Teucri pariter de sanguine natis
Protinus, ut dignum, foedera iusta ferit.
Dat Latium et mores illis et sacra deorum
Indigetum, prisci quos coluere patres. 20
Feltria sub clivo (sera hunc super adfuit aetas)
Flumine perfusum iam breve corpus habet.
Qua vos nunc circum facili consistitis aure,
Area sancta capit templa frequensque forum.
Hic populus gratus donis onerabat et aram, 25
Nomine quae sculpta est, Anna Perenna, tuo.
Nomen dulce: suos vitae vertentis in orbes
Candida promittis, nympha, perenne bonum.
Vere ineunte aderat festum tibi iure dicatum,
Undique fiebat cui genialis honor. 30
Multa ubi cum precibus data sunt fragrantia tura,
Multa ubi rite pians hostia procubuit,
Rus celebri petitur pompa, quaeque ora serenat,
Laetitia ob caeli munera corda replet.
Collibus apricis modo nix diffugit et aequo: 35
De celsis tantum montibus alba nitet.

---

vv. 5-12. — Cum mense octobri anni MCMXXII terra apud cathedralem Feltriensem effoderetur, ut fundamenta novae domus parochialis iaci possent, ara deae Annae Perennae inventa est, quae una adhuc exstare videtur.

Iam teneris rident herbis redolentia prata,
Gaudet et hic illic flore recente solum.
Aura tepet, sucis turgent in palmite gemmae,
En, est arboribus mox reditura coma. 40
Siccus qui nuper siluit, nunc murmure leni
Auditur tumidus currere rivus aquis.
Garrula iam volucris purum secat aera pennis,
Incipit et nidos aedificare suos.
Vixdum nata vocat matrem balatibus agna, 45
Dein avide captans ubera plena bibit.
Sedula gentis apis parat incrementa fovere
Expletisque favis inde creare duces.
Agricola hinc duras proscindit vomere glebas,
Hinc iactans pingui semina credit humo. 50
Omen si faustum est, felici sidere fructus
Et laetae fruges praemia grata dabunt.
Teste dea vitae fetu genus omne perennat,
Omnia fecundis viribus urget amor.
Tum visunt campos, loca tum clivosa peragrant, 55
Urbem quae circum, lenta corona, sedent.
Ardua Tilva exstat saxis atque aspera dumis;
Acriter hos tondens devia capra tenet.
Hanc contra Chartus, Charitum tutela beata,
Molliter extentus per iuga multa iacet. 60
Armentum ac pecus hic uberrima pabula carpunt,
Vitibus et pomis sol ubicunque favet.
Montillae hac sese subducunt ilice nigrae,
Inde ferax Tastus consita terga levat.
Saepius ad Mesnam praerupta rupe minacem 65
Saltibus et crebram turba tetendit iter.
Parte fuit media lucus laetissimus umbris,
Per miranda ubi sors signa patebat avis.
Fecerat huic olim virgo cognomina monti,
Fagis sub patulis quae peragebat oves. 70
Eximia forma praestantem vidit Apollo,
Et subito exardens mox cupit esse suam.
Nec mora, pastorem simulat, iam vellere tectus,
Floribus et lauro tempora cinctus adest.
Non illa est per vim satyrorum more potitus, 75
Sed prius allexit, qua solet, artis ope.
Nunc utrumque iuvat tacito recubare sub antro,
Osculaque et lateri iungere saepe latus;
Nunc in odorato considit gramine uterque:
Versantur ludis ingenuisque iocis. 80

---

vv. 57-65. — « Tilva, Chartus, Montillae, Tastus, Mesna » nunc vulgari sermone appellantur : « Telva, Cart, Monteje, Tast, Miesna. »

Atque lyrae ille potens non dedignatus amatam
Agresti calamo perdocuisse modos.
Incomptos ipsum puduit nec fundere cantus,
Qui circum omne virens personuere nemus.
Ingenio sed ut est semper mutabile numen, 85
Non haec vincla libens tempora longa tulit.
Haud raro afuerat, raro amplectentis amicam,
Quo modo flagrabant, membra calore carent.
Iamque est in fuscam devinctus amore puellam,
Quae trahit Eois serica pensa plagis. 90
Deseruit tandem Mesnam, ne falleret ultra,
Per mira at voluit dona patere deus.
Namque futura illi dedit alta nescere mente,
Inspicere et penitus, quidquid ubique latet.
Arboribusque cavis luci, qui densus amoeno 95
Texerat hospitio dulcia furta sua,
Percussis vento dedit omina reddere certa,
Quod faceret varians excitus inde sonus.
Nunc Mesna infelix vano ferit aera questu,
Et pectus saeva verberat usque manu. 100
Longe errat bacchans, rutilos abscissa capillos,
Immotis oculis, fletibus usta genas.
Ut furor hic sensim victus languore remisit,
Quae mitis fuerant cura, revisit oves.
Nota iterum cernit loca et haec simul odit amatque 105
Ac prope iam fugiens corde micante manet.
Nec labor adsuetus praebet solacia nulla:
Saepe gregem pascens molliter adloquitur.
Divinae interea sibi facta est conscia mentis;
Et quibus occurrit, fata secunda monet, 110
Quippe infausta tacet clementer: nec tamen ipsam
Praesagam sortis fas fuit esse suae.
Sic fama it, fiunt concursus undique magni;
Consilium in dubia re sibi quisque rogat.
Illa obscura aperit, dat et apta oracula genti; 115
Instruit ad voces, quas cava fagus habet.
At maiora bonis mala cernens, totque ruinas,
Tot scelera in terris, funera, bella, neces,
Ancipiti libeat quae vix praedicere cantu,
Denique fastidit dona superba dei. 120
« Heu! cur non meliora » inquit « mihi pignora restant,
Dulcis, Phoebe, tuo natus amore puer?
Hoc unum poteram luctus ego habere levamen,
Cara in eo laetans ora notare patris. »
Nulla iterum requies, iterum vaga fertur ut amens; 125
Non miserae nox est, non toleranda dies.
Ter iam nigruerant tristes a tempore silvae,
Quo male iunctus amans falsa professus erat.

Venerat effusi sinuosa ad litora Plavis,
Qua plangore tremit mons resonantis aquae. 130
Constitit attollens palmas, superosque precata
Edidit hos firmo pectore torva sonos:
« Amnis, qui totiens glauco mihi gurgite visus
Concolor es caelo luminibusque dei;
Qui rapide fugis, ut fugit mea pura voluptas, 135
De qua testis eris tempus in omne memor;
Nunc mihi, quod furiis agitor, quod vivere lassa,
Da pacem: latebris inferar, oro, tuis.
Sic tibi contingat, continget quod tibi certe,
Olim perlatum nomen ad usque polum. 140
Totas, prospicio, ripas utrinque virorum
Adversis armis agmina densa tenent.
Hinc Itali, hinc ingens diversis gentibus hostis,
Qui coepit Venetos expoliare focos.
Pergere conantem nostrorum robur et unda 145
Sistit: atrox trepida mars furit inde vice.
Ecce patent hominis, vix credas, mente repertae,
Innumerae leti terribilesque viae.
Missilia extrudunt monstrorum immania fauces
Infando tonitru: ferrea grando cadit, 150
Dissilit et rabide lanians petit omnia circum:
Aer horrendis ictibus usque sonat.
Late alteque hiscit tellus, aqua vertice candens
Tollitur excelso: corpora scissa iacent.
Proiciunt ignes, vitiant aurasque venenis: 155
Protinus adflatis spiritus omnis abest.
Maioresque fide, mirum, clangore sinistro
Profundum volucres aethera pervolitant.
Horrida cum vasta demittunt fulmina strage,
Quis Iovis irati dextra minora iacit. 160
Singula quid referam? Bis senos ordine menses
Certant: post medios est memoranda dies.
Hostis enim fretus transmittit viribus auctis
Iam fluvium: nostros ultima paene manent.
Plavis, opem tu fers, animosque obstantibus addis: 165
En, large erupto nubibus imbre tumens,
Reprimis audaces, mersosque aut vulnere laesos
Per vada purpureo sanguine tincta rapis.
Sic graviter primum est inimica superbia fracta;
Denique cuncta simul vis labefacta ruit. 170
Totque relata videt tantoque tropaea triumpho,
Quot nunquam et quanto Martia Roma prius.

---

v. 129. — Mesna mons est haud procul ab urbe Feltria, eiusque latus ad orientem solem a flumine Plavi (sive Anaxo) circumluitur.

Tu sacer Ausonidis patriaeque vocabere tutor,
Ac vivax meriti gratia semper erit.
Quod nostra officium tribuere novissima verba, 175
Redde, tuoque quies sit mihi tuta sinu. »
Sic ait, et rapidas se perdita mittit in undas:
Obruit hanc flumen detinuitque pie.
At Phoebi facta est miserati numine nympha,
Et compar Annae sors ea mira fuit. 180
Ambas plebs etiam sero confundit in unam,
Atque unam alterno nomine saepe vocat.
Festa in monte agitur posthac a virgine Mesna
Dicto dicta tibi, diva Latina, dies.
Te in sua vota orant facilem clamantque frequentes: 185
« Anna, o dulcis, io, vita perenne fluat. »
Pars fusi apricas recubant lentique per herbas:
Sunt quos seductos arboris umbra iuvat.
Pars scopulo insidunt placidi, subterque patentes
Campos prospiciunt notaque tecta procul. 190
Diversos trahit huc illuc diversa voluptas,
Gaudia sed sociat cum pare quisque sua.
Vescuntur: pressum lac, ova, tomacula, liba,
Gustari et videas crusta, moreta, nuces.
Mollibus hi large vinis mulsisque fruentes 195
Plena coronati pocula fronde bibunt.
Totque trahunt multi, cupiunt quot vivere in annos,
Dum comitum plausu sedula turba favet.
Mesnae est qui finem resoluta mente precatur,
Baccho puniceus si modo Plavis eat. 200
Maximus ex coetu, mos est, et maxima natu
Interea in medium potus uterque venit.
Haerentes teneris complexibus oscula iungunt,
In numerum saltant dein titubante pede.
Adstantes magno laeti clamore cachinnant, 205
Ambobusque ioco plurimus adflat honor.
Ludis tum variis iucunde praeterit hora,
Lusibus omnigenis libera corda vacant.
Exercent agiles prato florente choreas,
Et calamo, cithara, voce beante canunt. 210
Alternis alii certantes carmina dicunt,
Craterque est positus, nobilis artis opus.
At plenis violas calathis legere puellae:
Serta suas nectunt implicitura comas.
Obscena, en, (mirum ne sit) cantantur ab illis, 215
Non hac antiquo more pudenda die.
Inter eas populus tres per suffragia monstrat,
A quibus est forma cetera victa cohors.
Ex his, composito nuper qui carmine vicit,
Uni dat palmam, iudiciumque probat. 220

Hanc victor sumpsit meritam sibi saepe coronam :
Namque libens facta est pulchra puella sua.
Posthabitis vero lepidas de iudice poenas
Poscere iactando probra iocosa licet.
Arbitrium Paridis ritu simulatur eodem, 225
Virgo triumphali cingitur illa choro.
Nec non haec inter fatalis lucus aditur :
Aura etenim Martis mense secunda venit.
Propitiare deae, bona verba et dicere cura est :
Plerisque a fagis omina fausta sonant. 230
Certa quoque hac faciles sibi dant munuscula luce,
Signaque donati prospera sortis habent.
Pompa redit campis late incumbentibus umbris :
Multi horum vino, pars et amore calent.
Sic agitant Annae festum geniale Perennae : 235
« Anna, o dulcis, io, vita perenne fluat. »
Hinc alta et Mesnae tituli nunc iure tributi
Causa, favete, modis est repetenda meis.
Qui Capitolini stat ahenus vertice montis,
Armipotens illo tempore Caesar erat. 240
Virginis et iuvenis grate tibi sacra ferentis,
Anna, una audisti vota sonare pia.
Versibus hic Victor, victorisque illa Corona :
Sic vulgo dicti ; nomina vera latent.
Alter verberibus fortunae laesus iniquae 245
Tristis in antiqua vixerat usque domo.
Mors rapuit, simulac adolevit, utrumque parentem,
Unicus est frater conditus ante diem.
Illi moestitiam facilis modo musa levabat :
Rebus in adversis nullus amicus erat. 250
Altera praestabat forma, formamque modesto
Augebat cultu conveniente pudor.
Lanificae incumbens bene docta in Palladis artem,
Ore animoque hilaris conficiebat opus.
Tam pia nulla fuit, seu dona imponeret aris, 255
Seu miseris ultro provida ferret opem.
Mutua corripuit torrens his flamma medullas :
Raro tam vehemens pectora torsit amor.

---

v. 237. — In Mesna monte est celeberrimum et magnificum templum Sanctis Martyribus Victori et Coronae (urbis patronis) dicatum, quorum corpora in marmorea arca custodiuntur.

De iisdem in Martyrologio Romano haec leguntur :

« In Syria Sanctorum Martyrum Victoris et Coronae sub Antonino Imperatore : ex quibus Victor a Sebastiano Judice variis et horrendis affectus est cruciatibus : quem Corona uxor cuiusdam militis cum coepisset Beatum praedicare ob martyrii constantiam, vidit duas coronas de coelo lapsas, unam Victori et alteram sibi missam ; cumque hoc audientibus cunctis testaretur, ipsa quidem inter arbores scissa, Victor vero decollatus est. »

S. Victor traditur Feltriae natus esse.

O quotiens, lentis nectentes colla lacertis,
Pura promittunt mente tenere fidem. 260
O quotiens, lacrimis sibi mixtis suavia dantes,
Sic iunctos vita cedere dulce putant.
In Mesna et festum recolunt sollemne peractum,
Quo grata a Gnidio vulnera facta deo.
Nec mora longa foret iam taedae illata iugali; 265
Defuit haec fatis invidiosa suis.
Urbe homo dives erat, Felem dixere sodales,
Quo post, quo terris foedius ante nihil.
Religio sensum pietasve huic nulla movebat,
Deliciae in pretio quod modo semper erant. 270
Semper captabat, quocunque effrena libido
Traxerat, auro aut vi gaudia parta sibi.
Omnia cedebant illi iam prospera: certe
Numinis iniusti visus adesse favor.
Praecipue teneras iuvit temerasse puellas, 275
Egit et in furias pessima quaeque venus.
Forte duos templo felices vidit amantes
Nutibus atque oculis condita verba loqui.
Urit eum subito raptum pulcherrima virgo,
Immodiceque fero praeda petita nova est. 280
« Numquid » ait livore tumens « tibi, pallide vates,
Tam nitidum florem carpere contigerit? »
Multa diu Feles secum tenebrosa volutat,
Donec proposito est apta reperta via.
Insidiis structis capitur miseranda Corona: 285
Non gemitus saevum, non valuere preces
Flectere sollicitae, non fletus, nec magis ultra
Profuit obniti; denique victa iacet.
Singultus dolor hinc, ciet hinc perversa voluptas:
Ungues haec figit, dentibus ille furit. 290
Eripit exanimis saturo se amplexibus aegre:
Infames referunt pectora casta notas.
Adfectam primo simulat; nam stupra fateri
Et pudor et famae nunc vetat ipse metus.
At vitio exhorrens concepta ubi semina sensit, 295
Attonitae matri vera tacere nequit.
(Huic dudum viduae natis ex quattuor una
Prudens solamen subsidiumque dabat.)
Femineis resonant ululatibus atria circum,
Irrita inhumanum devovet ira caput. 300
Ut facinus Victor novit, vox faucibus haesit,
Exangue os factum, deriguere comae.
Ceu cantata hic nunc stupet adstans umbra puellae,
Vel qui defixus pallet ab arte magi.
Solus ut est, longo membris torpore solutis, 305
Concutit usque animum, concutit ossa furor.

Tum diversa agitans ingenti fluctuat aestu,
Dum sudor gelidus torva per ora fluit.
Quid faciat ? Iuste cum se ulciscatur amatam ?
Impetus est, vires languor abesse monet. 310
Sufficiant vires, de Fele piacula quemquam
Exigere adversus non sinit ulla deus.
An toleret potius socialia vincula inultus ?
Omni sic genti fabula semper erit.
Utque id non moveat, cruciata mente fovebit 315
Hanc, cuius pressit barbarus ille sinum.
Tristia damna, ut sit memor, invidiosa notando
Aeternum soboles indicis instar erit.
An haec perpetiens in vino oblivia poscat ?
Abnuit ingenium, quod vitiosa fugit. 320
At nunc suspicio dubitanti obrepit amara,
Atque furor stimulos accipit inde novos.
« Forsan blanditias facili nimis hauserit aure,
Nec sit dein probris illa renisa satis.
Quaere, puellares sensusne protervus adulter, 325
An citius capiat quisquis honestus amat.
Iuverit et forsan vi succubuisse furenti,
Et sit flagitium non ea passa semel.
Dictis estne fides tribuenda fidesque querelis ?
Dicere ficta valet femina, ficta queri ! » 330
Talia Victor iners fertur sub pectore volvens
Noctes et longos pervigilasse dies.
Quinta ubi lux orta est, stat iam sententia certa
Effugere ; atque fugae non fuit ulla mora.
Neve queat sese lacrimis mollire Corona, 335
Clam (nec adest quisquam, cui valedicat) abit.
Continuo, gravibus quamvis haud utilis armis,
Fit miles ; versat sors ita saepe rotam.
Quippe videtur mox pacem, qui corpora durat
Durat et ipse animos, posse referre labor. 340
Mors veniat, morti putat esse occumbere gratum,
Unde omnis subito moeror ademptus eat.
Postquam ille in Syriam Romana est signa secutus,
Fulsere astra iterum iam duodena polo.
Forte habuit quemdam Tyrrheno ex litore amicum, 345
Qui morum exemplar nobilitatis erat.
Mira loquebatur blando clam saepe susurro :
Vis inerat verbis alliciensque calor.
Plures esse deos falsos, quibus hactenus arae
Fumarint Romae, templa dicarit avus. 350
Ast unum esse deum, de quo praeconia vates
Christus concinerit per documenta sua.
Longe persequitur bonus haec ex ordine miles,
Summaque Victori pectore fixa manet.

« In caelo et terris deus est Pater aequus ubique: 355
Cuncta suo fecit numine, cuncta regit.
Mutuus, ut fratres, homines amor obliget usque,
Atque aliis praestet, quod sibi quisque velit.
Par domino est servus: factorum utrique suorum
Defuncto hac pretium postera vita feret. 360
Noli cuiusquam mores reprehendere, quaere
Sed nosse et, noscens, corrigere ipse tuos.
Excidat ex animis accepta iniuria; laesus
A quo sis, illi, si potes, adfer opem.
Namque Pater iudex elatos deprimet olim, 365
Tollet eos contra, qui latuere pii.
Humanis nunquam tam fluxis rebus inesse,
Aeternis videas semper inesse fidem. »
Praecepta haec meditato ardor praecordia dulcis
Invadit, menti lumina sancta nitent. 370
Qui gravis ante urgens illum vexaverat aestus,
Iam cadit atque quies inviolata subit.
Quaerit dicta sequi divini et facta magistri,
Quae nulli esse palam concelebranda dolet.
Nam fera lex saevique ducis vetat ipsa voluntas 375
(Non potis est numeros nomen adire meos).
Iussa ferunt, si quis peregrinum numen adoret,
Supplicia ut sceleris tristia morte luat.
Sed prius est Victor cruciatus mille libenter
Laturus, verum quam neget esse deum. 380
Interea infelix quae sit perpessa Corona,
Nescit iamque animis huius imago labat.
Illa quidem primo, vesano impulsa dolore,
In se paene sua est impia facta manu.
Auctor tum ut fugeret famam patriamque relictae, 385
Id voce obtinuit supplice fida parens.
Praetexit causam, quod se matertera cara
Advocet Anconam (coniugis haec patria).
Accepta hospitio, ut decet et convenerat ante,
Orbam mentitur morte recente viri. 390
Cum sua iam noviens renovarat cornua Phoebe,
Ex quo flos laesus virginitatis erat,
Enisa est puerum, cui vix inmitia vitae
Perbreve tres spatium fata dedere dies.
Nunc repetiturae matremque domumque repente 395
Vertitur in dubiam certa futura via.
Namque illam iuvenis, qui tunc ibi forte merebat,
Ut subeat secum iura marita, rogat.
Fortiter hoc renuit misero deperdita sensu;
Nil obdurantem blanda propinqua movet. 400
Tum subite quiddam laetatur surgere mente,
Sed pavitat: molles erubuere genae.

Nonne illum possit quondam comitata per orbem
Ante oculos ignem rursus habere suum ?
Perturbans animum spes concitat altaque inhaeret : 405
Aestu fervida inops consiliique iacet.
« Ipsa fidem fallam, quam, non ingrata, furore
Decepto indulgens solvere iure velim ?
At fallam, donec cum pectore casta manebo,
Si me promissus semper aduret amor ? 410
Non cum corpore sim sua, iam temerata, fruatur
Parte sed hac alter deteriore mei,
Quae, si non morbis, certe vitiabitur annis,
Et pecoris ritu gaudia fluxa petat ;
Num refert tantum hoc, ut me deterreat uti, 415
Quas videam pronas in mea vota, viis ?
Nec sum sic lusura virum, cui foedera lecti
Sub ius non animum, sed modo membra dabunt.
At sit crimen : amor quodcunque admittere suasit,
Poscenti veniam numina iusta favent. » 420
Sic agitat secum, puraque cupidine tandem
Victa dat illa manus nec peragenda rea.
Praesens coniugio demissa fronte Hymenaeus
Non habuit molli tempora cincta rosa.
Deinde Corona comes longe iactata marito 425
Huc illuc terrae, Mars ubicunque tonat.
Ter quini menses confisae sorte vaganti
Visi sunt lento praeteriisse gradu.
Denique cum votis implentur fata puellae,
Sive deus, seu fors inscia flexit iter. 430
Devenit ad Syriae loca, quae dudum ipse tenebat
Victor, et hunc certo comperit esse prope.
Sed simul esse audit latebroso carcere clausum,
An sibi sit, dubium, crastina summa dies.
O sane infelix, quo vix gavisa reperto, 435
Es iam ne perdas anxia dulce caput !
Is, ducis inviso coram speculante ministro,
Coeperat incautus non bene tuta loqui.
Compede dein vinctus dureque rogatus, aperto
De re divina corde professus erat. 440
Sexta in iudicium transacta luce vocatur :
Dux et adest rigidis turgidus ora minis.
Victoremque iubet divis altaria iuxta,
Quae stant in medio, tura precesque dare.
Abnuit arrecta hic cervice animoque superbus 445
Atque uni attollens fervida vota deo.
« Gloria sit tibi, care Pater, tibi, celse creator, »
Clamat « Christe, tibi tempus in omne decus. »
Tortores iussi diris cruciare feroces
Illius incipiunt corpora suppliciis. 450

Fortiter haec perfert, tam re quam nomine Victor:
Non quatit huic sensum, qui modo membra, dolor.
Ecce comis passis, tunica velata recincta,
Virgo venit trepidans huc properante pede.
Constitit, ore color fugit: conterrita pugnat, 455
Ne labatur humi, semianimisque riget.
Quid tibi nunc mentis, visu lacerata Corona?
Mens ne mox abeat, vis, puto, mira facit.
Non trahit haec gemitus, nec tundit pectora palmis,
Nec lacrimis in eo lumina fixa madent. 460
Carnifices acuit trux praeses et increpat iras,
Dum spe suspensa concita turba fremit.
« En, » ait « suntne tibi satis ista piamina, vecors?
Poeniteat sceleris, numina falsa nega,
Vera petant iterum tua iam placantia verba.... » 465
Clara voce Patrem praedicat ille suum.
Illa haeret primo, quid agat, qua ferre ruenti
Flebile in exitium praevia possit opem.
Et clamare parat dehortarique ab acerbo
Proposito instanter fortia corda precans; 470
Aut orare ducem supplex, annisque virenti
Errore et capto parcere rite velit.
Sed subito, hunc placidum superare ut atrocia cernit
Tormenta, oh! caelum sentit adesse reo.
Horror abest, animos sanctus nunc arrigit ardor: 475
Dictorum illius nunc manifesta fides.
Fatali impulsu perrumpit ducta catervam
Adstantum, atque fluens sanguine corpus adit.
Hic tortor titubans opus ultro infame remittit;
Tunc est succiduo sic ea fata genu: 480
« Illa ego sum, mea lux, Victor dulcissime, quae te
Compare fato una meque precata mori.
Eveniet votum, qui nos huc duxit, amoris;
Ne sit supremum dicere triste vale.
Nam nostri atque tui pars hinc aeterna recedet: 485
Aethere sublimi tu mihi iunctus eris.
Saevi continget cruciatus debita merces:
Iustus, qui tuus est, est deus ipse meus. »
Talia et effatam fari et tum plura volentem
Durae corripiunt impediuntque manus. 490
At Victoris inest oculis languentibus ingens
Nunc stupor; attonitum gaudia cor agitant.
Ore renidenti « Divina luce beatis
Pax nobis sit » ait, « fida Corona, vale. »
Horrida iussa ducis flagranti expressa furore 495
Extemplo fiunt: territa turba silet.
Vertice palmarum deflexo utroque duarum,
Quae prope consurgunt, funibus in medium,

En, pedibus pendet nexis utrinque Corona:
Trunci demissi vi retrahente sua 500
Discerpunt suavis pulcherrima membra puellae:
In tenues auras spiritus inde fugit.
Cui, capite abscisso, Victoris protinus umbra
Caerula per mundi fit studiosa comes.
Post septem patriae duo corpora reddidit annos 505
Civibus his actis excita cura piis.
In Mesna est celebris, quae saecula sustinet, aedes,
Illa ubi gens nitido marmore tecta colit.
Vere novo divum sollemnia festa duorum
Nunc illic peragunt, ut prius, Anna, tua. 510
Potus et lusus tum large copia: multi,
Cum redeunt, vino, pars et amore calent.
At vos ovantes aram redimite coronis
(Annuus, optandum est, hic celebretur honor),
Ad quam, caelicolae qui facti postmodo, primum 515
Promisere sibi voce tremente fidem.

PAULUS SEGATO.

RECENSIONI

BACCHISIO MOTZO, *Saggi di Storia e Letteratura Giudeo-Ellenistica* (« Contributi alla Scienza dell'Antichità », pubblicati da G. DE SANCTIS e L. PARETI, vol. V). — Firenze, Le Monnier, 1924, di pp. XI-317.

La seconda parte del presente volume, *Ricerche sull' « Ester » greco* — anch' essa assolutamente analitica, ma più organica della prima per l'unità dell'argomento trattato — (vedi Recensione alla parte prima del volume, in questa stessa Rivista, fasc. prec. p. 97 sgg.), studia in sette capitoli varie questioni relative al *libro di Ester*. Dei parecchi testi che di esso abbiamo è fatta un'accurata rassegna nel cap. I, *I testi*, con le indicazioni necessarie a chiarire appunto i varî testi greci notevolmente più ampî del testo ebraico a noi giunto. Essi sono assai divergenti non solo per differenze formali, che non avrebbero forse troppo interesse, ma per lo stesso contenuto, il che dà luogo per gli studiosi a gravi problemi. Assai più ampio e importante è il cap. II, *L' origine delle aggiunte*. Le così dette aggiunte sono indicate dallo Swete, seguìto dal Motzo, a questo modo: *A*) Sogno di Mardocheo e congiura (*Vulg.*, 11,2-12,6): *B*) Decreto del re contro i Giudei (13,1 a 7); *C*) Preghiere di Mardocheo e di Ester (13,8-14,9); *D*) Ingresso di Ester davanti al re (15,4 a 19); *E*) Decreto del re in favore dei Giudei (16,1 a 24); *F*) Spiegazione del sogno di Mardocheo (10,4-11,1). Il Motzo esamina con la diligenza che gli è abituale i diversi testi e discute con acume le opinioni degli studiosi moderni concludendo che le così dette aggiunte sono frammenti di un libero rifacimento della storia di Ester, che fu destinato ai Giudei ellenistici invece della versione letterale greca del testo ebraico, versione certo più fedele ma inferiore al rifacimento. Questo libero rifacimento greco e la versione letterale dell' Ester ebraico vennero contaminati e la contaminazione fu fatta ad Alessandria. Una conferma alla sua tesi il Motzo la trova nel fatto che del libro di Ezra abbiamo il testo ebraico, una traduzione letterale greca ed un altro testo greco forse più antico o almeno coevo della traduzione, il quale ha in parte diverso contenuto e diverso l'ordine degli avvenimenti narrati.

Il terzo capitolo riguarda in modo specifico *Il rifacimento greco di « Ester »*, di cui il Motzo vuole determinare il contenuto dal sogno di Mardocheo con cui incominciava, alla spiegazione del sogno con cui si chiudeva. Il racconto primitivo di Ester noi lo conosciamo dal testo ebraico; esso però, per ragioni di opportunità suggerite dalle condizioni dei Giudei sparsi in mezzo alle popolazioni gentili, venne rifatto secondo l' indirizzo etico e religioso del Fariseismo. Le aggiunte maggiori sono fra loro collegate da uno stesso spirito, sono parti di un tutto rispondente ad un unico piano e sono dovute ad uno stesso autore. Le differenze stilistiche, osserva qui a ragione il Motzo, che dagli studiosi sono state rilevate nelle aggiunte (in alcune *stile più greco*, in altre *più semitizzante*), non si devono già spiegare con una pluralità di autori, ma dipendono da questo, che l'autore nelle *formole dei decreti* ha naturalmente imitato i decreti dei sovrani ellenistici di Siria e d' Egitto, mentre nei *racconti* scrivendo in greco egli, scrittore giudaico, doveva conservare nei semitismi qualche traccia della sua origine, e in quelle parti che sono religiosamente più notevoli (le preghiere, il sogno, e la sua interpretazione) egli, che era un sacerdote, si esprimeva nel linguaggio sacro abituale ai Giudei ellenistici.

Nè meno originali, se pure non troppo persuasive, sono le osservazioni che il Motzo svolge nel cap. IV, *Il rifacimento greco di « Ester » e il « III Macc. »*. Il *III Macc.*, che tratta delle relazioni tra Tolemeo IV e i Giudei specialmente d' Egitto, presenta evidenti rapporti col rifacimento greco di Ester, ma si deve ammettere la priorità dei decreti del *III Macc.* rispetto ai decreti del-

l'*Ester* greco. L'autore del rifacimento si è servito del *III Macc.* (e non viceversa) nel trasformare il primitivo racconto ebraico in senso religioso ed apologetico; ed egli mirava, secondo il Motzo, anche ad uno scopo pratico preciso. Sulla tesi qui sostenuta mi pare più che doverosa qualche riserva. L'*Ester* ebraico è la leggenda di quella che fu detta dapprima *festa di Mardocheo* (ἡ Μαρδοχαικὴ ἡμέρα) e poi di *Purim*; l'autore del rifacimento mira ad inculcarne la pratica ai Giudei d' Egitto. Essi però celebravano già una festa di letizia per un pericolo corso da cui erano usciti miracolosamente salvi. L'autore del rifacimento avrebbe mirato a far sì che i Giudei abbandonassero la loro festa delle φρουραί del mese Epifi (giugno-luglio), per celebrare in sua vece quella di *Purim* il 14 e 15 Adar (febbraio-marzo), e rinunciassero alla tradizione locale sull'origine della festa per accettare la tradizione palestinese di Ester quale era presentata nel rifacimento stesso.

Ancora una difficile quistione è trattata nel cap. V, *L'autore e il tempo del rifacimento greco di « Ester »*. Il rifacimento venne redatto nel tempo in cui predominava il Fariseismo, ed una indicazione precisa si ha in una nota che sta in fine di una delle aggiunte, nella quale si ricorda il 4° anno di Tolemeo e Cleopatra. Qui non può trattarsi che di Tolemeo XIV Latiro e dell' ultima famosissima Cleopatra; il 4° anno è il 48-47 a. C. Quindi la redazione del rifacimento va riportata al 50 circa a. C., e ne sarebbe autore Lisimaco figlio di Tolemeo, dei sacerdoti di Gerusalemme, attribuzione anche questa che mi pare assai problematica. Anche la composizione del *II Macc.* spetterebbe allo stesso tempo. Dal confronto che il Motzo fa nel cap. VI fra *Il cap. 9 dell' « He » e il rifacimento greco*, egli deduce che l'*Ester* ebraico presenta tracce del rifacimento greco, ed è tratto a considerazioni forse troppo sottili. Il racconto ebraico di Ester riconosce il 14 Adar come giorno della festa di *Phurim*, ma ha indicato invece il 13 Adar come quello indicato dalla sorte, introducendo il racconto della strage sotto l' influenza degli avvenimenti del 13 Adar 161 a. C. Questo racconto è però posteriore di oltre un secolo al 161, mirando a fondere la data commemorativa del 13 e 14 Adar in un' unica festa di *Phurim*, la quale è spiegata con il racconto di Mardocheo e di Aman obliterando l'origine storica della festa del 13 Adar. Se reggono le antecedenti ipotesi del Motzo, questa obliterazione potè avvenire soltanto quando agli Asmonei successe Erode il Grande; quindi il Motzo propenderebbe a ritenere che la redazione ebraica attuale di *Ester* spetti al tempo di Erode. L' ultimo capitolo tratta del nome della festa di *Phurim*, che è spiegata, come è noto, dal nome delle sorti che Aman avrebbe consultato per conoscere il giorno propizio alla strage dei Giudei. Il Motzo vorrebbe connettere la forma ebraica, o meglio quella aramaica del nome della festa, con la forma greca φρουραί; egli ritenendo, come si è visto, che l'autore dell'*Ester* ebraico scrivesse sotto l' influenza del rifacimento greco, suppone che derivasse dal greco anche il nome della festa. Con molta prudenza il Motzo presentando questa ipotesi, che a lui pare più probabile, lascia il giudizio intorno a questa non facile quistione agli studiosi che riprenderanno in esame questo problema che è già stato oggetto di tante discussioni. Forse anche dal punto di vista linguistico non mancheranno obbiezioni, ma certo io con le mie troppo limitate cognizioni delle lingue semitiche non mi posso permettere di pronunziare un giudizio su questo punto; tuttavia non saprei rendermi conto fra l'altro del dileguo della prima ρ del φρουραί nel trapasso dalla forma greca alla forma ebraica, tanto più che le varianti greche in φουρ- in luogo di φρου- non ci offrono alcun appiglio per la spiegazione del nome, trattandosi soltanto di corruzioni.

Ho cercato di dare un' idea dei molti e difficili problemi studiati dal Motzo e delle conclusioni a cui egli è giunto, valendomi il più possibile delle sue stesse parole. Non tutto potrà essere accettato e la discussione sarà ripresa. Certo però il Motzo ha trattato i diversi argomenti con vasta preparazione storica e filologica e con serietà di intenti, affermandosi in prima linea tra coloro che si sono cimentati nello studio di questi problemi del periodo ellenistico-giudaico, la cui difficoltà è resa anche più grave dalla frammentarietà della tradizione che costringe al pieno e sicuro dominio della intricata materia per poterne determinare le origini e il valore, e ponderazione e prudenza per

poter ricavare da questi elementi così incerti delle conclusioni probabili. Il Motzo mostra insieme con la lodevole tenacia che gli ha permesso di superare tante difficoltà, anche completa e sicura conoscenza della letteratura moderna più notevole relativa ai problemi da lui discussi, e scrupolosità esemplare di studioso che onora la scuola di Gaetano De Sanctis e la scienza italiana.

GIUSEPPE CORRADI.

La « Poetica » di Aristotele, con Introduzione, commento e appendice critica di AUGUSTO ROSTAGNI. Torino, Giovanni Chiantore, 1927 ; 8° pp. XCVI-147.

La *Poetica* di Aristotele, nonostante la sua enorme fortuna, che cominciò proprio in Italia col Rinascimento, non aveva ancora una edizione *italiana*, mentre gli stranieri hanno dedicate le loro cure sapienti e amorose a questo importantissimo e difficilissimo testo. Ora finalmente abbiamo anche noi una edizione *nostra* che Augusto Rostagni ha curata con senno, dottrina e onestà singolari, anzi con la speciale competenza che gli è propria anche in questo particolare campo di studi, come dimostrano i varî, notevolissimi, suoi scritti. E tali sono l' importanza e l' utilità di questo suo nuovo contributo, che è doveroso parlarne col massimo interesse, e un po' ampiamente: sia per la interpretazione, ad uno stesso tempo dotta e originale, che l'A. ci presenta della *Poetica*, sia per il ricco, sapiente e originale suo commento.

La *Introduzione* consta di sei capitoli : I. *Forma e destinazione originaria della « Poetica »* ; II. *Cronologia e collocazione dell'opera nello svolgimento di Aristotele* ; III. *Genesi della « Poetica »* ; IV. *Significato filosofico* ; V. *Significato erudito* ; VI. *Fortuna della « Poetica » e storia del testo.* Di questi a noi ora importano specialmente il III e il IV, che in gran parte ripetono, anche testualmente, le conclusioni di altri scritti dello stesso A., quanto alla sua particolare valutazione storica dello scritto aristotelico.

Vorrei dire, anzi tutto, che era utile far precedere una sintesi, anche brevissima, del contenuto generale della *Poetica*, per quei possibili lettori che non ne avessero precedentemente conoscenza.

Ecco, per sommi capi, i concetti essenziali della interpretazione che il R. ci dà della *Poetica*. Questa sarebbe stata scritta contro Platone, in difesa dell'arte, ma in forma schematica, quasi frammentaria ed apodittica, perchè presuppone la più ampia ed esplicita trattazione dello scritto *Περὶ ποιητῶν*. Contro la prima accusa platonica (che l'arte riproduca solo parvenze di verità) Aristotele oppone che essa arte ha un carattere *universale* e *filosofico* ; per la seconda accusa (che l'arte sia irriverente verso gli Dei e gli Eroi, e che rappresenti gli uomini in modo immorale), Aristotele tace il carattere mitico ed eroico della poesia, ed introduce, secondo criteri « pratici e morali », il concetto del *φιλάνθρωπον*, che, per il R., significa « sentimento di umanità e di giustizia », e che scaturisce, nella Tragedia, dai sentimenti di *pietà* e di *terrore* (o *trepidazione*) ; contro la terza, più grave, accusa (che l'arte susciti passioni perturbatrici dell'animo), soccorre il concetto della *catarsi*. E su questa il R. insiste in modo particolare.

« Quando Aristotele attribuisce alla Tragedia la caratteristica di destare sentimenti di pietà e terrore, e alla Commedia, naturalmente, il riso, non v' ha dubbio che egli si riconduce ad uno schema generale, nel quale Tragedia e Commedia figurano come i due estremi termini a cui la poesia arriva dopo essersi scissa secondo le opposte tonalità dell'anima umana : *piacere* e *dolore* ». E tale schema « combina perfettamente con la concezione platonica » (p. XLIII e sg.). Ora, Tragedia e Commedia, in quanto siano semplici *imitazioni* o *finzioni* di vita, « fungono come un innocente diversivo, in cui è bene che gli istinti turbolenti dell'anima si incanalino, con sapiente cura, per lasciarci liberi e tranquilli nella *vita* vissuta ». E il *modo* in cui questo *sfogo* si esplica è la *moderazione* (*συμμετρία*), prescritta alle passioni, che costituisce l'essenza della *κάθαρσις* (p. XLV sg.). Ma, quanto alla Tragedia, le due predette passioni caratteristiche si riducono alla sola *pietà*, la quale soltanto ne diviene la nota predominante, e si identifica con la *συμπάθεια* (partecipazione agli altrui sentimenti).

Poi, pietà e *συμπάθεια*, che sono proprie dell' indole buona (*χρηστὸν ἦθος*), se siano bene indirizzate, costituiscono la base della predetta *φιλανθρωπία*. La quale, finalmente, nel senso appunto di « sentimento di umanità e di giustizia », ma « frammischiantesi ai criterî estetici », non è altro che la *catarsi*, cioè la purificazione, l'esito morale della *pietà* e del *terrore* per la Tragedia, del *riso* per la Commedia. Ma, come si è visto, quanto alla Tragedia, la nota predominante è la sola *pietà*. Quanto poi alla Commedia possiamo concludere appartenere anche ad essa la *catarsi*: perchè « anche il riso trova il suo freno e la sua giustificazione morale nella *filantropia* » (p. LI).

Ma se l' importanza della *catarsi* è fondamentale, e indispensabile per comprendere l'estetica di Aristotele, tuttavia la natura e il fine dell'arte stanno nel *diletto* o *piacere* (*ἡδονή*) che la *συμπάθεια* produce, e che diviene poi l'unico criterio definitivo per giudicare l'opera d'arte, e da elemento tollerato diviene elemento dominatore, ma a patto di essere *innocuo* (*ἀβλαβής*), e di limitarsi a quelle determinate passioni che hanno *capacità catartica*.

Però questa, sempre secondo il R., non è ancora la parte più importante della *Poetica*. Fino a qui poteva sembrare che l'arte della parola in quanto è *ψυχαγωγία* si fondasse sul *sentimento* e sulla *immaginazione*. Invece Aristotele, assoluto intellettualista, avvicina tra loro Retorica e Poetica, quali discipline rivolte alla apparenza, alla elocuzione, e che « rivestono le cose col lenocinio della forma »; e stabilisce la graduatoria Filosofia, Retorica e Poetica, in cui dalla prima, che in senso intellettualistico predomina, si discende all' ultima; e da questa, che predomina in senso estetico-psicagogico, inversamente si discende alla prima. Aristotele, nell'avvicinarsi progressivo della Poesia e dell'Eloquenza al linguaggio comune, constata un ridursi del potere fantastico; « egli non considera se non l'avvalorarsi della ragione, unica facoltà teoretica, sulle seduzioni del senso » (p. LXVIII): in quanto la parte passionale non è che *parola*, vacuità, entro cui è il nocciolo delle « cose »; e la Poesia, dove il modo di dire è tutto, o quasi, « sembra una di quelle figure assai vistose, dove sono fronzoli e fronzoli. intorno ad un corpo assai meschino » (p. LXXI).

Aristotele, dice il R., in pratica riconosce che l'arte è opera di sentimento, ma al disopra di questa sua veduta ne sorge un'altra che mette in rilievo il lato pragmatico, oggettivo, intellettuale dell'arte. Di qui l' importanza da lui accordata ai fatti, al *mito*, come azione, *racconto*, e la sua indifferenza per la lirica. E perciò egli distingue tra il fatto della poesia, che è il *possibile* e l' *universale*, e l'avvenuto della storia, che è il *particolare*. Ma non intende con questo che oggetto dell'arte sia una libera creazione fantastica: infatti, egli confonde il *possibile* e l' *universale* della poesia con quello della scienza. E nemmeno la regola del *verisimile o necessario* significa la *coerenza artistica*, ma è un principio di logica, su cui si fonda anche la Retorica. Solo in via d'eccezione Aristotele ammette i fatti *irrazionali*, *falsi* ed *impossibili*, in quanto producono effetto, ma a condizione che siano *credibili*, cioè *persuadibili*.

In conclusione, la poesia deve ridursi ad uno *schema pragmatico*, secondo *verisimiglianza o necessità*. E più in alto abbiamo la *Tragedia*, poi le *forme miste* (drammatico-espositive), e in basso l'*Epopea*, anche perchè il poeta vi parla talora in *persona propria*: con che Aristotele annulla la personalità soggettiva dell'artista. E a questo il filosofo fu indotto anche dalla realtà storica, in quanto la poesia ellenica mostrava preferenza assoluta per il *mito*, ed era tutta presa dalla favola, dal racconto. (È la tesi svolta dal R. stesso più ampiamente nella sua bella e interessante prolusione *Poesia ed estetica classica*; vedi in « Rivista di Filologia », marzo 1927).

È noto come il R. conduca le sue analisi con dottrina e acume singolari, che veramente seducono. I suoi scritti su Aristotele, se anche qua e là non convincono al tutto, nè forse è possibile in un argomento così difficile, sanno però mettere in luce nuovi fatti importanti e problemi imprevisti, e aprire la via a nuove eventuali soluzioni. Ora, questa sua interpretazione della *Poetica*, molto erudita e sottile, e forse appunto per questo, apparisce, nel suo insieme, una decomposizione un po' fredda, e mal rispondente alla importanza del trattato, la cui fortuna, come egli stesso dice (p. LXXXII), « è uno dei più straor-

dinarî e grandiosi fenomeni che mai siano avvenuti nella storia delle idee ». Solo fugacemente il R. riconosce che nella *Poetica* si trovano delle mirabili intuizioni; e viceversa egli insiste a lungo su quei punti che giovano al suo assunto. Dalla sua *Introduzione* il problema centrale, e quasi unico, della *Poetica*, sembra essere la *catarsi*: che invece, come non è il solo, non è forse neanche il più importante, e, diciamo pure, finora almeno, non sembra davvero suscettibile di una soluzione adeguata. Il R., per suo conto, vuole spiegarlo in senso recisamente moralistico, pur riconoscendovi qualche motivo estetico. E per giungere alla sua conclusione, egli annulla (come si è visto) uno dei due sentimenti caratteristici (ἔλεος ἢ φόβος) della *Tragedia* e dell'*Epopea*, la quale, in questo senso, è messa vicino alla prima per un passo della *Poetica* (62 *a*, 18 sgg.) a cui il R. annette grande importanza, citandolo più volte, ma che non sembra dire precisamente quello che egli vuole. Nella espressione ἔλεος ἢ φόβος, egli intende ἢ = *vel potius*, con valore aggiuntivo ed esplicativo: mentre Aristotele, in più punti, distingue nettamente tra questi due termini, che indicano due fatti, sia pure coesistenti, ma diversi, come nella espressione εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον. Al R. importa di più l'ἔλεος, perchè, in realtà, non si comprenderebbe una *catarsi* del φόβος, nel senso moralistico, precisamente umanitario, che è possibile per la *pietà*: la quale appunto è indice di un' « indole buona », che si estrinseca quale interessamento nei riguardi del prossimo. Non altrettanto può dirsi del φόβος, che è, per contrario, un sentimento egoistico. Di più, egli dà grandissima importanza alla parola φιλάνθρωπον, che, a dir vero, non sembra fondamentale nella *Poetica*, dove apparisce piuttosto fugacemente e in connessione, ad es., con τραγικόν, che non è termine moralistico; e poi non è dimostrato che essa parola abbia proprio il significato di *sentimento di umanità e giustizia*, che il R. vuol darle. È una parola veramente molto discussa.

In modo consimile, specialmente nel suo scritto *Aristotele e Aristotelismo* ecc. (in *Studi ital. di Fil. class.*, N. S., II, 1921), egli dà grande importanza al termine ψυχαγωγία, che gli giova per la interpretazione psicagogica-voluttuaria e catartica dell'arte della parola (poesia e retorica) e della musica.

Consenta l' illustre A. di dire che non persuade affatto l' idea (sia pure molto sottilmente ragionata) che la ἡδονή prodotta dalla Tragedia e dalla Epopea consista, secondo Aristotele, nel provare un sentimento *filantropico* di *pietà*, cioè a dire nella soddisfazione morale di un sentimento eticamente buono. A non dire di altro, c' è anche una *catarsi* musicale, con cui la *pietà* non ha nulla che fare. Nè possiamo escludere una *catarsi* anche per la pittura, nel senso, p. es., del piacere prodotto dalla riproduzione di cose che nella realtà contingente ripugnano.

Se poi, d'altra parte, la *catarsi* è detta dal R. anche un *diversivo innocente*, un utile sfogo *moderatore* delle passioni turbolente suscitate dall'arte, con questo noi ritorniamo senz'altro in sede di estetica; tanto vero che anche il Croce (lo cita il R. stesso, p. XLVIII, n. 2) « con profonda avvedutezza » ammette nella catarsi aristotelica « un barlume dell'idea moderna della virtù *liberatrice* dell'arte ».

Ammesso pure lo spirito antiplatonico della *Poetica*, non è detto che la parola *catarsi* debba avere un senso moralistico: può anzi averne uno diverso e più alto che in Platone; a un dipresso come avviene per la parola μίμησις. Purtroppo, se lo stesso Aristotele dalla *Poetica* rimanda altrove a una sua definizione della *catarsi*, noi dobbiamo deplorare che questa ci manchi, e limitarci a ricostruirla solo in modo assai ipotetico e dubbio.

Che poi Aristotele taccia il carattere mitico-eroico della Tragedia, dipende, io credo, dal fatto che egli ha di essa una concezione più ampia, e le concede più svariati e liberi argomenti, anche fuori del mito (vedi cap. IX).

Non del tutto persuade nemmeno quello che il R. ragiona circa l' *irrazionale* che sarebbe ammesso da Aristotele in via d'eccezione, contro la legge del *verisimile*, in vista dell' « effetto passionale e fantastico » della Tragedia. Intanto, l'A. stesso riconosce che qualche motivo estetico ci sia anche in questo (vedi '51 *a*, 37; e '60 *a*, 27). Aristotele discute qui, contro gli avversari, un problema importantissimo, vivo ancor oggi, difendendo la libertà

dell'arte, a cui egli concede anche di deviare dalle comuni leggi logiche e naturali, in quanto essa persuade e affascina; come avviene in un poeta quale Omero, che convince e seduce, perchè riesce a dissimulare e a render gradito anche l'assurdo (*τὸ ἄτοπον*, '60 *b*, 1); e così ugualmente un pittore felice può deviare dal vero in tale modo che questo tuttavia resti del tutto riconoscibile. Mi sia lecito rimandare al capitolo *L' irrazionale e l' impossibile* del mio scritto *La mimesi artistica secondo Aristotele* (« Studi ital. di Filol. class. », N. S., vol. IV, fasc. IV, p. 356 sgg.).

Anche in un altro punto vorrà consentirmi l'A. di dissentire da lui. Movendo specialmente da un passo della *Retorica* (che i poeti, *pur dicendo cose futili, pareva* si fossero procacciato favore col *modo del dire*), il R. giunge (p. LXVII; cfr. *Aristotele e Aristotelismo*, p. 91 sgg.) a stabilire che, secondo Aristotele, la poesia consiste nel *modo di dire*, e che quindi è « vacuità » e « fronzoli », come abbiamo riferito. Eppure, Aristotele ha scritto una *Poetica* in cui genialmente sostiene contro Platone che l'arte è *mimesi*, che ha per oggetto l' *universale* in modo consimile alla *filosofia*, e che perciò differisce dalla *storia*; che la Tragedia ha mirabili intrecci e soluzioni, e riconoscimenti commoventi; ed è capace, come la Epopea, del *meraviglioso* e dell' *irrazionale*. Aristotele non poteva pensare che i poemi omerici e l'*Edipo re* fossero mere parole, quando egli ha saputo dire che alla poesia in sè nemmeno il *metro* è indispensabile. E nella stessa *Retorica* (che è opera di concezione e di intenti diversi dalla *Poetica*) egli discorre perfino delle *figure* anche da un punto di vista non formalistico.

A suffragio della sua interpretazione della *catarsi*, che, come vedemmo, è fatta dipendere dalla *pietà*, dalla *filantropia*, il R. adduce infine (p. L) il passo dell'*Arte poetica* (vv. 101-2): « Ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent Humani vultus », ed esclama: « *Humani* anche nel riso! ». Sebbene anche lo Heinze, che il R. cita, intenda in questo senso, si è proprio certi che la parola *humani* non sia, invece, semplicemente, nel senso di *hominum*, che metricamente non era possibile?

Anche altro vorrei dire. Ma coi dissensi, che per questo magico libro aristotelico non avranno mai fine, non si vuole togliere pregio alcuno agli scritti in cui il R. mostra una sua concezione personale ed organica, quanto mai suggestiva ed istruttiva, dell'estetica di Aristotele.

Inoltre egli ha ben ragione di essersi proposto un indirizzo storico, « intendendolo come compenetrazione ideale dell'antico mediante il moderno e vivo pensiero », per cui bisogna, insieme alle affinità e alle somiglianze, rilevare anche i limiti e le differenze. Ma appunto per questo, se si ammette, come ammette il R., che in Aristotele sono germi vivi e fecondi del pensiero estetico moderno, occorre che a questi si dia una maggiore importanza, e si notino con una insistenza maggiore di quanto egli non abbia fatto: allora le differenze e i limiti assumono di conseguenza una diversa luce, in cui tutta la *Poetica* si colora diversamente.

Comunque, sono certamente preferibili il rigore metodico e l'indagine coscienziosa dei fatti storici, alle interpretazioni audaci, troppo soggettive, che fatalmente conducono ad aberrazioni storiche. Contro le quali giustamente il R. protesta. Perchè il così detto, non senza ironia, « stile realistico-filologico », ha indubbiamente i suoi buoni diritti e i suoi vantaggi innegabili.

Un uomo di alto ingegno e di finissimo gusto come il Valgimigli, ha inteso alcuni punti della *Poetica* in un senso del tutto antistorico, e ha tradotto e illustrato certe espressioni aristoteliche con frasi assolutamente moderne, dense di un loro significato oggi così peculiare, che totalmente trascende la parola di Aristotele. La sua interpretazione è così fatta e così presentata che può ben dirsi *ultraidealistica* (nonostante le proteste del V. stesso contro lo scrivente: in « Leonardo », 20 dicembre 1926, p. 335), dal momento che essa vuole opporsi non soltanto a quella dei *realisti*, ma anche a quella degli *idealisti*, alla cui concezione, dice il V., « a me sembra che tutta la *Poetica* aristotelica contraddica e repugni » (*Introduzione* alla sua traduzione, Laterza, Bari, 1926, p. XL), pur riconoscendone « la profondità e la finezza ».

Le intuizioni geniali che noi ammiriamo nella *Poetica* sussistono insieme a pregiudizi ed errori che non permettono di avvicinarla troppo a moderne

teorie, le quali hanno ragione di essere anche in quanto di tali errori si sono liberate. Ora, il V. pone a fondamento della sua interpretazione la legge della *coerenza estetica*: il quale termine, per il preciso significato che oggi ha, è anacronistico rispetto ad Aristotele. Se poi si pensa come questo filosofo creda che le facoltà *logiche* e *razionali* siano sufficienti alla composizione poetica, non appare infondato il supporre che questa *coerenza* sia consimile a quella che egli, naturalista e filosofo, scorge nei fenomeni e nelle leggi di natura, e nei ragionamenti filosofici. A buon conto, il pregio massimo della poesia per lui consiste proprio nell'esser *vicina alla filosofia*.

Contro questa interpretazione della teoria aristotelica si oppone anche il R., come si è visto. Se non che questi eccede nel considerare la regola del *verisimile o necessario* quale un puro e semplice principio logico-retorico.

E ugualmente anacronistico è parlare di *attività creatrice*, come fa il V.: perchè Aristotele non sa di una distinzione tra conoscenza *intuitiva* e *logica*, nè di una *intuizione pura*, come è necessario per poter parlare di arte *creatrice*. Il maggiore realismo a cui la filosofia di Aristotele è ispirata, dopo il misticismo trascendentale del maestro, se, per un lato, lo conduce a cogliere, con più esatta percezione del vero, certi fenomeni della vita tutta del cosmo, per un altro lato, invece, questo suo stesso realismo, questa sua vigile ed assidua osservazione del reale contingente, lo tiene un po' più fisso al fenomeno in sè, alla constatazione storica dell'accaduto. Così, l'arte è, per Aristotele, *mimesi* in quanto *riproduzione*, sia pure migliorata, della vita, da cui muovono e a cui ritornano e artista e spettatore. È preoccupazione costante della *Poetica* (e non già, amico Valgimigli, del modesto autore di questa recensione e dello scritto sulla *Mimesi* aristotelica), quella di stabilire un indissolubile rapporto fra l'opera d'arte e la vita reale, da cui quella trae, sempre e necessariamente, ispirazione e modelli, per poter essere conforme a *verisimiglianza*, e *possibile* e *credibile*. Molto significano il continuo confronto con la pittura e la esclusione dal concetto di *mimesi* della architettura e della lirica. Espressioni di arte del tutto fantastiche sarebbero state da Aristotele ugualmente escluse. Viceversa, sono detti *mimesi* un *cavallo* e un *cerva* che, pur differendo, nella pittura, per qualche loro particolare, dal vero, hanno però sempre il loro modello riconoscibile nella realtà oggettiva (*Poet.* '60 *b*, 17 sgg.; *ib.*, 29 sgg.) [1].

Vogliamo forse negare, con questo, un'attività spirituale propria all'artista? Ma questa, secondo Aristotele, indubbiamente c'è anche se il pittore copia. Soltanto, secondo il filosofo, l'attività dell'artista, in quanto *mimesi*, è contemplazione e riproduzione della realtà della vita. Aristotele non pensa affatto di attribuire all'artista «una facoltà e attività specialissima, fantastica e creatrice», come il V. vorrebbe. Ma che cos' è la *fantasia* per gli antichi? Si ricordi quel che ne dice il Croce per il più vecchio Filostrato.

E per questo io non ho mai parlato di una mimesi che sia «addirittura pazzia e demenza», come mi fa dire il V. (vedi ancora in «Leonardo»). D'altronde, anche nel suo senso, come io credo, storicamente più limitato, il concetto aristotelico di arte-mimesi è una vera divinazione, in confronto specialmente a Platone; come il concetto di *universale* è una divinazione anche quale principio dell'estetica moderna.

Per intendere la *Poetica*, ponendola in accordo con tutto il sistema di Aristotele, occorre, io credo, tener presente che, secondo questo filosofo (come, in generale, secondo gli antichi) la realtà esiste fuori; e indipendentemente dallo spirito umano, è nel pensiero di Dio e nella materia: e ad esso spirito non resta, dunque, che contemplarla, interpretarla e riprodurla. Così appunto fa l'arte, che è, per questo, *mimesi*, ed è prossima alla filosofia.

In realtà la tesi modernistica del V. (che pure ha fatto, per la *Poetica*, un'opera singolarmente pregevole) a me sembra fatalmente condannata,

---

[1]) Molto chiaramente è detto anche nei *Διισσοὶ λόγοι*: «Nella tragedia e nella pittura, chi riesca meglio ad ingannare creando cose simili alla realtà, egli è l'artista perfetto». Sono i concetti del tempo: che si mantengono, sostanzialmente immutati, anche nel genialissimo scritto posteriore *Del sublime*, ed oltre.

nella sua concezione medesima, così trascendente, a non incontrare serie approvazioni. Meno male che il V. stesso ammette ora, esplicitamente, che una profonda e radicale antinomia pervada la *Poetica* (sempre in « Leonardo »). E allora non ha più il diritto di dire che « bisogna rompere il cerchio » con una soluzione di qua o di là (*ib.*). Lo storico deve indagare tutti ugualmente gli aspetti di questo scritto immortale; e anche « a trovarsi nel circolo chiuso della contradizione aristotelica » (*ib.*), la compagnia è buona !.... [1]).

Senza dubbio il difficile si trova appunto nel giusto mezzo, specialmente in problemi così ardui, e per un libro la cui parola è così densa, anche incerta, a volte, e misteriosa. Ma ottimo è il principio che il Rostagni ripete e segue: che una data opera deve esser posta nel suo proprio ambiente storico, e in relazione a tutto il pensiero dello stesso autore. Sebbene sia alquanto pericoloso, ed abbia bisogno di grandi cautele, il giovarsi così di scritti frammentari (e forse il R. vuol leggere un po' troppo nel *Περὶ ποιητῶν* di Aristotele, e in Filodemo), come anche di scrittori e interpreti più tardi (e anche in questo il R. un poco eccede).

Veniamo ora a dire del commento. Quanto al *testo*, il merito primo del R. è quello di aver tenuto nel debito conto il cod. *B* (Ricc. 46), di cui per molto tempo i filologi non avevano intuito il giusto valore, nei confronti del ms. più antico (*A* = Paris. 1741) da noi posseduto. Oggi infatti è dimostrato che, come *B* è indipendente da *A*, così anche rappresenta il ramo migliore. Dunque, il testo del R., pur mantenendosi corrispondente, in massima, a quello dei precedenti editori, presenta la novità di attenersi fedelmente alla tradizione. A volte egli anche propone congetture sue proprie.

Nelle sue note sapienti, acute e coscienziose, l'A. discute sempre le varianti più notevoli, e rimanda bene spesso alla sua ricca e diligente *appendice critica*; anche discute le interpretazioni più controverse, e sempre, e decisamente, afferma la propria opinione con assoluta indipendenza.

Ben si comprende, purtroppo, che non sempre, anche a seguire la lezione tradizionale, si eliminano le non poche e non lievi difficoltà di interpretazione; e non sempre si può seguire, in tutto, l'acuto e dotto commentatore.

Basti solo qualche osservazione.

A p. '47 *b*, 22, non era inutile spiegare l'espressione *καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον*. E ugualmente, anche per la storia, *ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων* ('48 *b*, 23).

A p. '48 *a*, 23, se si vuol proprio mantenere la lezione ms. *πάντας* (invece della congettura *πάντα*, accettata dal Vahlen-Schöne, *Beitr.*, p. 7, e dal Bywater) la spiegazione data dal R. è l'unica possibile: « che gl' imitanti siano lì *tutti* ad agire e operare direttamente ». Ma io propendo decisamente per la congettura *πάντα*, che richiama il precedente *τὰ αὐτά*, ed è oggetto di *πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας*: gli imitatori (siano gli attori, siano i personaggi del dramma) agiscono e rappresentano essi direttamente *ogni cosa, tutta l'azione* (la voce, il gesto, ecc.), come è proprio della forma *drammatica*, in opposizione alla forma *narrativa*, di cui nello stesso passo aristotelico.

Sono anch' io fermamente convinto che, secondo il cap. IV, le *due* cause originarie della poesia, secondo Aristotele, siano *τὸ μιμεῖσθαι* ('48 *b*, 5) *καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι* (*ib.*, 8). Ma poichè opina altrimenti il Vahlen-Schöne, op. cit., p. 9 sgg., seguìto dal Valgimigli, era opportuno addurre qualche argomento.

---

[1]) Per una mia fugacissima osservazione *in nota* (« *La mimesi* ecc., p. 381) il V. dichiarò (« Leonardo ») che era inutile scrivere il mio libro. Riconosco che non fui felice in qualche espressione: ma insisto, con gli esempi ivi addotti, che alcuni degli antichi parlano realmente anche di imagini o visioni interne, che il pittore guarda o riproduce con la mano sulla tela. — Egli dice inoltre che, stando alla mia interpretazione, « i capitoli centrali della *Poetica*, 7, 8, 9, 23, bisognerebbe abolirli ». Io invece li ho detti contenere « osservazioni veramente geniali, ecc. ecc. » (p. 343). E poi ritorco l'argomento così: per il V. andrebbe soppresso il cap. 4, e egualmente tutte le molte e varie distinzioni e osservazioni di Aristotele puramente formalistiche mal conciliabili col moderno concetto di *attività creatrice*.

Molto ragionevole e convincente è l'emendamento proposto del luogo corrotto a p. '49 *b*, 9-10: *μέχρι μόνου μὲν τοῦ μετὰ λόγου μίμησις εἶναι σπουδαίων* = « Sino soltanto all'essere mimesi di soggetti nobili, espressa col mezzo della *parola* ».

A p. '49 *a*, 32, il R., che è, per principio, conservatore, accetta la congettura del Castiglioni: *ἀλλ' ἅ*. Ma, ellissi per ellissi, a me sembra meno forte quella che si ha mantenendo, coi cdd., *ἀλλά*.

Il passo '50 *a* 13 sgg., *τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι κτλ.*, anche seguendo la lezione ms. e la interpretazione del R., rimane, secondo me, difficile e dubbio. Comunemente *οὐκ ὀλίγοι* s' intende, per litote, nel senso di *πάντες* = *tutti*: e per intendere, col R., che « ci sono poeti.... che trascurano l' uno o l'altro elemento, come ad es. lo *ἦθος* », occorrerebbe, piuttosto, *οὐ πάντες*. Il confronto, poi, con '52 *b*, 14, già stabilito dal Vahlen-Schöne (op. cit., p. 21 sgg.) e poi anche dal R. (n. a. l.), indurrebbe a leggere col Vahlen-Schöne stesso *ὡς εἴδεσιν*, invece di *τοῖς εἴδεσιν*. La spiegazione del R. *πᾶν* = « il tutto della definizione o della natura tragica », è acuta. Ma in difesa della comune spiegazione *πᾶν* = *πᾶσα τραγῳδία* = ogni tragedia, si potrebbe addurre il precedente *πάσης τραγῳδίας* ('50 *a*, 8), con cui Aristotele afferma esser *necessario* (*ἀνάγκη*) che siano *sei* le parti (*μέρη*) di *ogni* tragedia. Sebbene, a dir vero, poco dopo (*ib.*, 25), Aristotele dice senz'altro che vi sono tragedie *ἀήθεις*, e usa anche espressioni più recise: come *ἄνευ δὲ ἠθῶν* (*ib.*, 24) e *οὐδὲν ἔχει ἦθος* (*ib.*, 28). E se l'inciso *ὡς εἰπεῖν* si intendesse quale attenuante che voglia influire su tutta la frase che segue: *κέχρηνται ὡς εἴδεσιν*? Bisogna però, come dicevo, leggere *ὡς* (non *τοῖς*), e intendere *τούτοις* = queste parti (*μέρη*) o elementi.

A p. '51 *b*, 33 si può fare qualche riserva all'affermazione del R. che il termine *ἐπεισόδια* non abbia qui il consueto significato tecnico, quale apparisce poco dopo ('52 *b*, 16). Invece, sono più sicure le interpretazioni da lui sostenute contro altri: *διὰ τοὺς ὑποκριτάς* (*ib.*, 37) = « per colpa (o per riguardo) degli attori », e non della *rappresentazione*; e *ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες* (*ib.*) = « componendo parti declamate (o istrioniche) », e non « facendo concorsi ».

A p. '52 *b*, 22, molto validamente è sostenuta la lezione dei mss. *λέξις ὅλου χοροῦ* di contro alla moderna congettura *ὅλη*. E a p. '54 *a*, 37, è accolta assai ragionevolmente, sulla autorità della versione araba, la lezione *τοῦ ἤθους*, invece di *τοῦ μύθου* data dai mss. Ma non è affatto persuasivo il « *καὶ* » che il R. aggiunge a '55 *a*, 20. Vedi la buona nota del Valgimigli a. l.

Giustissima, e ben confermata dagli esempi addotti, sembra la interpretazione ('55 *a*, 22) *τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι* = « immedesimarsi nel discorso dei personaggi », invece che: elaborare (i miti) nell'espressione verbale.

A p. '54 *b*, 15, *τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ* è interpretato: « gli errori commessi *contro* le sensazioni di necessità accompagnantisi alla poesia », invece che, secondo la comune interpretazione: le norme *relative* alle sensazioni, ecc. Perchè, anzi tutto, dice il R., questo è il « normale significato » della proposizione *παρά*; poi, perchè egli qui trova un sicuro riferimento al *Περὶ ποιητῶν* (vedi il suo articolo in proposito, p. 150) e cita in nota Hor., *A. P.*, 361 sgg.: « Ut pictura poesis ». Giustissimo, quanto al significato di *παρά*: basti citare l'espressione del tutto consimile a quella in parola: *παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην* ('61 *b*, 24). Ma non mancano nella stessa *Poetica*, esempi di *παρά* nel senso di *conforme*, *conseguentemente* (p. es. '56 *b*, 7, *παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι*), come anche di *oltre* (p. es. '53 *b*, 34). Poi, la nota del R., con il particolare riferimento alla *pittura*, farebbe pensare alla poesia come produttrice di *sensazioni*, particolarmente, *visive*; invece, l'esempio da lui citato (nel suo predetto articolo) da Euripide, è relativo ad un fatto che viene riferito inesattamente: che, cioè, gli Etoli andassero scalzi al piede sinistro e non al destro. Ancora: il v. reggente così di *ταῦτα* (queste *norme*, o *principî*), come di *τὰ παρὰ τὰς κτλ.*, è *διατηρεῖν*, e quindi avremmo: *darsi premura*, *aver di mira*, e simili, le *norme* e gli *errori*.... Del resto, anche intendendo, coi più: aver di mira le *norme relative* (*παρά*) ecc., indirettamente si viene a dire proprio lo stesso che intendendo: evitare gli *errori* (e a questi allude il sg. *ἁμαρτάνειν*) contro di cui mettono in guardia quelle *norme*.

La tormentatissima lezione di '56 *a*, 2, è molto bene discussa dal R. Ma

la congettura del Bywater da lui accettata, mal volentieri si preferisce, nonostante la verisimiglianza paleografica (OHC = OΨIC), alla lezione ἁπλῆ data dal Susemihl, e seguìta dal Vahlen-Schöne. Vedi la nota del Valgimigli a. l.

Sicure a me sembrano le due interpretazioni alla fine del cap. XXV, sia quella che riferisce κατὰ τέχνην all'*arte poetica* (richiamandosi a '60 *b*, 23), sia quella che intende ἐκ τῶν εἰρημένων come riferentesi ai *cinque* εἴδη « testè detti » ('61 *b*, 22).

A concludere in breve, dobbiamo esser riconoscenti al R. di aver dato agli studi aristotelici un suo contributo importantissimo e utilissimo, degno della più seria considerazione e della più attenta discussione. Non si poteva certo desiderare che egli assolvesse in modo più degno questo difficile compito filologico. Al quale egli sembrava, oramai, in Italia, il filologo meglio designato.

In una seconda edizione, che auguro e voglio credere prossima, sarà di grandissimo giovamento un indice delle parole greche, con riferimento al testo, come nella edizione del Bywater.

UMBERTO GALLI.

ETTORE BIGNONE, *L'epica di Omero e di Virgilio.* — Firenze, Sansoni, 1926.

Anche quest'opera, sebbene puramente scolastica, del Bignone, è quale potevamo attenderci da un classicista di ottimo gusto e di singolari attitudini artistiche.

Alcune pagine di *Introduzione* contengono, in forma perspicua e forbita, con osservazioni acute e convincenti, un rapido accenno alla *questione omerica*, al mondo omerico e virgiliano, ai motivi e alle ragioni più salienti dell'arte sovrana dei due sommi poeti. Seguono quattro libri dell'*Iliade*, altrettanti dell'*Odissea* e dell'*Eneide*, nelle versioni del Monti, del Caro, del Leopardi e del Bignone stesso, con abbondanti note, fini e geniali, che ci scuoprono ragioni, a volte impreviste, di bellezza, assurgendo da semplici esegesi ad analisi estetiche, suggestive, del pensiero o dell' imagine, a rilievi esattissimi sull'armonia e sul ritmo.

Le versioni del B. degnamente figurano con le altre ormai classiche. Era già noto come egli traduca rivivendo intimamente con i suoi autori. Per la sua versione di Teocrito, che è una poesia viva fresca e armoniosa, potevamo dire che a lui fosse congeniale questa forma di arte, e che il suo animo di artista anelasse a rivivere, nostalgicamente, la ingenua e grande poesia della natura, a seguire sogni di vita semplice e primitiva, con le anime dell' umile gente, tra paesaggi campestri e marine pescherecce. Ma egli ha tradotto anche da altri e svariati poeti, e, ora, mirabilmente, dal grande *epos* di Omero. La sua anima artistica è multiforme, e duttile è la sua vena.

Due soli, purtroppo, sono i libri che il B. ha tradotti (XXII dell'*Iliade* e VI dell' *Odissea*) ; ma pure così diversi : un canto guerresco di odio e di morte, una voce soave di dolce serenità. Egli si accosta ad Omero, come a Teocrito, con un animo ricco della più squisita sensibilità, pronto a rivivere simpateticamente con il suo poeta, a rivedere le scene, a risentire gli stati d'animo dei personaggi che balzano palpitanti dalla potente poesia. E così egli traduce senza allontanarsi, più di quanto è inevitabile, dalla parola di Omero, come accade più o meno nella versione bellissima del Monti, e senza alterarne lo spirito, come ha fatto il grande poeta dei *Poemi conviviali* dandole un colorito pascoliano ad essa del tutto estraneo. Tradurre, sì, è rivivere e ricreare in se stessi, cioè, inevitabilmente, trasformare in sè, per quel tanto di se medesimo che ciascuno vi pone : ma il vario merito di una traduzione, in quanto tale, è sempre in rapporto all'originale di cui essa è l' imagine, tanto più vera quanto più prossima. Poichè la parola e lo spirito di una grande opera di poesia, relativamente alle traduzioni, sono un termine eterno e, in certo modo e misura, oggettivo, di riferimento e di confronto.

Il B. è fedele ad Omero anzitutto nel numero dei versi : fedeltà mera-

mente esteriore, se chi traduce non riesca ad ottenerla senza sforzo nè pregiudizio dell'arte. E altresì è fedele nel tradurre in *esametri*, giustamente osservando che il nostro endecasillabo non fa risentire il ritmo dell'esametro greco, la cui materia, nel verso endecasillabo « va quasi sempre diversamente fusa e foggiata in nuovi collegamenti e in nuove clausole » ; invece, nell'esametro italiano, le parole corrispondenti al testo « si adagiano comodamente, con la stessa giacitura e le medesime clausole e con l'antica semplicità di legamenti, che, già per se stessa, spira aura di omericità ». Si dice oggi che il verso è, come il linguaggio, creazione del poeta, e che non può valutarsi di per se stesso ; e altresì che il *metro* non è una veste esteriore : esso nasce in un medesimo istante e modo con la poesia in cui e per cui vive, come il *tempo* nella musica. Ma è anche vero che ad un determinato argomento o contenuto poetico può meglio rispondere e adattarsi una determinata forma metrica, anzichè un'altra. E perciò diceva Aristotele che la *natura* e l'*esperienza* di per se stesse indicarono quale sia il metro più adatto e più proprio ad una data forma di poesia, e che appunto il metro *eroico* στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (*Poet.*, 59 *b* 34). Infatti l'epica classica non fu cantata se non in esametri, finchè un tale provò a ridurla in giambi !...

Indubbiamente ogni singolo metro produce quei determinati effetti che sono rispondenti e conformi al peculiare carattere musicale che esso imprime alle parole obbedienti al suo ritmo. Verso ricchissimo, di certo, l'endecasillabo, e capace di assumere gli atteggiamenti più varî ; ma non già di rassomigliare all'esametro classico quanto l'esametro nostro, nato per riecheggiarlo e conformato su di esso. Come l esametro classico si svolge in un largo ed ampio respiro, in una solenne onda armoniosa, in un ritmo che discende pacato, così l'esametro nostro riesce a dare impressioni consimili, con accenti rari e con un ritmo maestoso, e anche con una certa uniformità che non è aliena dal novellare dell'*epos*. Ma per evitare monotonia e stanchezza, occorrono « senso di arte e doti di poesia », per usare parole del B., il quale, per suo conto, ben riesce a variare gli esametri, più che non faccia, ad es., il Pascoli. Perchè questi è più ligio alla forma dell'esametro classico, prediligendo l'andamento dattilico: sicchè difficile è trovare un suo esametro non accentato sulla prima sillaba, per non dire di altro. Ma il B. devia da questa norma ; e il ritmo che dicemmo proprio dell'esametro, nelle sue versioni, quando occorra, si frange con pause e cesure e accenti e, anche, punteggiature, che dànno come un movimento incitato e affannoso :

> Fosca notturna tenebra piombò sui suoi occhi, ed a terra
> Cadde, di schianto, riversa, spirando l'anima : tutte
> Lasciò cadere di capo....
>
> (*Il.*, XXII, 465-67).

In verità il B. intende l'antico profondamente, con intelletto sicuro e con caldo amore ; e l'antico egli rivive con un sentimento moderno, vigile e squisito; perciò sa ridestare, nel lettore moderno, imagini spontanee e gradite di classica bellezza, con espressioni in cui nulla è di ricercato o di accademico o di ozioso, nulla che offuschi la semplice e candida fluidità di Omero, nulla di umile o di volgare che ne turbi la nobile compostezza : e sempre sa mantenersi in una ben equilibrata coerenza d'intonazione. Più volte ha riprodotto anche una particolare finezza del testo, una sfumatura anche lieve: sia, specie in principio o in fine di verso, il giusto rilievo di una data parola ; sia il colorito, ora ingenuo, ora forte, sia il numero dei ricchi epiteti, siano gli elementi singoli che li compongono (nel che, diciamo pure, il Pascoli fu difettoso) : e di tutto questo e di altro, egli stesso, a volte, dà spiegazione e ragione in nota. Ad es., così : « *La gran lancia di bronzo* : il colpo è andato a vuoto : ma la clausola sonora dell'esametro di Omero (che finisce appunto con le parole corrispondenti a *lancia di bronzo*) pare ne ritragga il terribile ronzio e la paurosa minaccia » (*Il.* XXII, v. 274, p. 102).

Ecco in qual modo ha tradotti felicemente sette epiteti omerici vicinissimi:

Dinanzi copriva il suo petto lo scudo
meraviglioso, bellissimo, e quattro cimieri su l'elmo
ondeggiavan corruschi, e muovevan dintorno le chiome
auree, belle, che folte piantò sulla cuspide Efesto.

(*Il.*, XXII, 312 sgg.).

Vi sono passi in cui la traduzione corrisponde al testo quasi a parola. Ma quando il B., necessariamente devia dalla precisa parola di Omero, non sarà mai che lo faccia a detrimento dell'arte; così se dica: «dai lunghi bei pepli» (per il semplice *ἑλκεσιπέπλους*, v. 105); oppure: «il vasto mio concavo scudo» (per *ὀμφαλόεσσαν*, v. 111); o anche: «da l'elmo splendente» (invece di *κορυθαίολος*). Così fatti ampliamenti sono tratti di vera poesia, conforme a quella del testo, e coerente a tutto l'insieme della traduzione.

Disse, e vibratala, avanti scagliò la lunga ombra dell'asta.
Videsela nel cospetto e scansò così Ettore illustre,
chè si abbassò; e la lancia di bronzo volò sopra lui,
e si ficcò nella terra; ma Pallade la strappò via
e la ridiede ad Achille, non vista al pastore di genti
Ettore; ed Ettore allora al Pelide incolpabile disse.....

(*Il.*, XXII, 272 sgg.).

Nel passo ora citato il Pascoli sarà, sì e no, in confronto al B., più aderente al testo greco, ma non è certo più prossimo alla intonazione poetica di Omero, per la struttura meno felice dei versi, che, in verità, non sono scevri di difetti: basti solo notare l'espressione, non bella in se stessa nè fedele, «scagliò la lunga ombra ecc.», dopo la parola sdrucciola «vibratala» un po' fiacca, e l'abuso delle *s* nel secondo verso e nel principio del terzo, oltre il ripetersi grève della congiunzione copulativa.

Disse e avventò la lancia che getta lung'ombra volando.
Ettore il colpo previde, e appena lo scorse venire,
si chinò sui ginocchi, schivò la gran lancia di bronzo,
ch'alta volò sopra lui, s'infisse in terra; dal suolo
tosto Atena la svelse, la diede ad Achille; e nol vide
Ettore, il duce di prodi, e disse al magnanimo Achille....

(*ib.*).

Questi del B. sono versi di una musicalità piana e armoniosa: tutto un periodo ricco di movimento, in un respiro commosso e coerente, dove le varie pause sintattiche distinguono con precisione il susseguirsi progressivo dei momenti dell'azione, e le cesure cadono facili e spontanee, nè vi è una parola inopportuna o discordante; sicchè la intonazione generale è veramente epica, il colorito degnamente omerico. Per dire un solo particolare, il denso epiteto *δολιχόσκιον* sinteticamente ci dà una intensa visione fantastica: «dalla lunga ombra, dice commentando il B. (p. 102), è l'epiteto, pieno di imaginoso terrore, che Omero dà spesso alla lancia». Orbene, il B. poeticamente lo spiega e lo svolge in più parole, ma così strettamente congiunte nel senso, e connesse nel ritmo e nel suono, fino alla rapida clausola, aggiunta, «volando», che la visione simultanea della lancia e dell'ombra sfuggente sorge vivida e pronta come da un solo epiteto. Si sente nella versione del grande Pascoli (e come qui, anche altrove) qualche cosa come ineguale, un po' stentato e lento, che attarda e raffredda una scena, la quale invece vuol essere, nella sua epica solennità, varia movimentata incalzante, quale apparisce dai versi del B., ad un tempo stesso maestosi e incisivi.

E poco dopo:

Non nella fuga tu a me pianterai nella schiena la lancia:
dritto qua piantamela nelle costole mentre mi slancio

(PASCOLI).

Ma non ti fuggo ora più, non potrai tu colpirmi nel dorso;
piantala qui nel mio petto la lancia, che incontro ti muovo

(BIGNONE).

Potrei ancora citare e confrontare. Ma si rilegga tutta la scena dell'incontro di Ettore e di Achille, e si vedrà come sia riprodotta dal B. nei singoli punti e momenti, così drammaticamente vigorosi:

Così in cuore ondeggiava, attendendo: ed Achille era giunto
simile ad Ares pugnace che squassa il cimiero ondeggiante;
e sull'omero destro il saldo suo frassino pelio
vibrava orrendo; il bronzo d' intorno splendeva abbagliante,
simile a vampa di fuoco, al disco del sole che sorge.
Ettore, appena lo vide, tremò sbigottito; a piè fermo
non osò affrontarlo, sgomento fuggì da la porta.
Ma su lui balzò Achille, fidando nei piedi veloci.....

E più innanzi un fugace sorriso di intima poesia familiare. La fida consorte di Ettore:

Al telaio,
nelle lontane stanze, sedeva, intessendo, di fiori
di svariato colore, di porpora un duplice manto.
Ed un tripode grande essa avea comandato che al fuoco
deponesser le ancelle ricciute, chè in casa il marito,
dalla mischia tornando, trovasse il suo tepido bagno.
E non sapeva, infelice, che lungi, assai lungi dai bagni,
l'avea Atena occhicèrula ucciso, per mano di Achille.

Se anche, qua e là, raramente, si noti una piccola menda, la traduzione, nel suo insieme, è poesia ammirabile. I difetti non mancano nemmeno ai grandi traduttori precedenti: e il B. esattamente e utilmente li rileva, insieme ai pregi, anche in confronto degli originali, nelle sue note. Le quali tutte sono intese, nel miglior modo, ad assuefare i giovani al senso del bello, e sono sempre coscienziosissime, nè mai tradiscono fretta: qualche volta, anzi, potranno sembrare un po' minuziose e diffuse. Ma veramente pregevoli sono per elevatezza di gusto, e suggestive e convincenti: perchè ispirate anch'esse da un geniale e fervido culto dell'arte, e da una sicura preparazione erudita che si esprime con garbata eleganza di stile.

Non gli alunni soltanto possono trarre diletto e profitto da questo bel libro, condotto con mano veramente maestra. Nel quale, secondo me, è utile anche il veder accolte insieme traduzioni di diversi autori da uno stesso poeta, per l'occasione che esse offrono di istruttivi confronti, sia tra loro che nei riguardi dell'originale, come il B. insegna a fare con acuta penetrazione. Recentemente anche il Valgimigli, col suo squisito ingegno, appunto istituendo opportuni confronti, ha formulati giudizi finissimi intorno alla poesia di Omero (talvolta anche nei punti da lui appositamente tradotti in prosa) e intorno al modo come più o meno fedelmente hanno cercato di renderla i suoi traduttori, Monti, Maspero e Pindemonte.

UMBERTO GALLI.

U. E. Paoli, *Prose e poesie latine di scrittori italiani.* — Firenze, Le Monnier; 16°, pp. XXVIII-278. Seconda edizione. L. 14.

Una raccolta dei passi migliori dei nostri umanisti da Petrarca a Giovanni Pascoli era un lavoro così necessario, e per le scuole e per quelli che volessero conoscere gli umanisti con la guida di un buon commento, che l'antologia curata dal Paoli ha visto in brevissimo tempo una seconda edizione.

La raccolta non era una facile impresa e richiedeva, trattandosi di una produzione così larga e svariata di varî secoli, non soltanto sicuro buon gusto e senso di poesia, ma specialmente una solida conoscenza dei poeti dell'antichità classica, se si voleva fare un commento come il Paoli l' ha inteso.

Perchè il Paoli mira a rintracciare, caso per caso, le fonti di cui si servirono i nostri umanisti. Certo questo criterio, seguìto e applicato in una forma pedantesca, sarebbe stato una fatica di Sisifo: ci sono fonti immediate, quando è chiaro che l' umanista ha avuto il modello davanti, e fonti remote che si perdono nella storia della preparazione culturale e della molteplice assimilazione di frasari e costrutti tipici della poesia latina.

Indubbiamente il commento del Paoli, che pure non ha voluto completamente liberarsi « dai giudizi divenuti canonici sull'eccellenza di alcuni passi del Petrarca o degli umanisti » nel qual caso « la scelta sarebbe stata un po' diversa », scarnifica la poesia degli umanisti, mettendo in rilievo come essa spesso è un puro tecnicismo metrico mentre d'altra parte sa mettere in risalto, con osservazioni sobrie e fini, la poesia originale quand'essa veramente c' è, come nel Pascoli, per il quale la lingua non è che un mezzo espressivo perfettamente aderente al suo contenuto.

Nella raccolta, che comprende Dante Petrarca Pontano Poliziano Sannazaro Bembo Vida Flaminio Fracastoro Vitrioli Leone XIII Pascoli, il Petrarca fa la parte del leone, evidentemente per soddisfare ai programmi ministeriali e anche perchè le epistole del Petrarca offrono un grande interesse storico per « gli avvenimenti in mezzo ai quali il poeta visse e i più importanti casi della sua vita di uomo e di scrittore ».

Per questo motivo il Paoli ha preferito abbondare nella prosa, e dell'*Africa* si è limitato a riportare due brani soli, la morte di Sofonisba e la morte di Magone, che, considerati ordinariamente i più belli, bastano da soli a darci un' idea della fiacchezza e della sclasticità di quell' immensa esercitazione metrica che è quel poema, nel quale « il Petrarca che non conosce l'arte dei passaggi nè in prosa nè in poesia.... tanto s' indugia volentieri nel descrivere e nel far declamare, quanto è precipitoso nel narrare ».

Sarebbe impossibile fare una rassegna ordinata del commento con cui il P. accompagna ciascun umanista: per ciascuno c' è lo stesso sforzo di affrontare e chiarire qualsiasi difficoltà dell'espressione o del testo, che in certi casi è anche così tormentato. E non si può non riconoscere, non ostante qualche leggera svista, (p. es. la nota a pag. 261 v. 60 suppone la lezione *quod vitam* e non *quod vitae*) e qualche equivoco (p. es. a pag. 213 v. 8 sembra che l'Autore intenda *fulsit* da *fulgeo*, mentre evidentemente è voce di *fulcire* « fare al bel fianco colonna ») la sicurezza con cui interpreta e con cui critica il testo, anche se qualche spiegazione è piuttosto cavillosa, come il *durent* di Sannazaro (*L'amoroso lamento del pescatore*, 38) da interpretarsi, secondo il Paoli, come indicativo e non come congiuntivo.

La ricerca delle fonti, fatta quasi sempre con grande senso di opportunità, qualche volta ci farebbe aspettare qualche raffronto: l'*horrendum dictu et miserabile sumit consilium quod tristis amor dabat* (Petrarca, *Africa*, 699) potrebbe corrispondere al liviano: « *ab amore temerarium atque impudens mutuatur consilium* » (XXX, 12, 19), e nello *Xiphias* il Vitrioli potrebbe aver avuto presenti passi del V libro dell'*Eneide*.

Ma queste sono minuzie di fronte alla generale precisione e dottrina in un lavoro così arduo; così, il P. spiega che *madescunt* nel senso di « son brilli » (Pontano, *Il superstizioso stravagante*, 18) è creazione spontanea per influsso dell'aggettivo *madidus*, non avendo il poeta potuto adattarla sull' unico esempio di un'epistola di Frontone che, edito nel 1815, non gli era certamente noto; e

harundinator nel senso di « uccellatore » (Bembo, *Coro di pastori*, 2) è creato per analogia su un passo di Properzio che l'umanista avrebbe avuto davanti. Altrove il Paoli illustra con sicura dottrina il significato di *sapiens morus* di Poliziano (*I lavori della campagna*, 122); e felicemente dimostra che il Poliziano nell'espressione *terra capita ima frequentat* (*I lavori della campagna*, 132) fu indotto dalla falsa lezione *deducere* (*Georgiche*, II, 354) a un erroneo ravvicinamento con un passo di Columella, mentre la giusta lezione *diducere* suggerisce piuttosto al Paoli il raffronto con un altro passo dello stesso Columella.

Nella *Pomponia Graecina* del Pascoli, il Paoli stabilisce l'esatta interpretazione di *vinctus loris* (v. 11), che si intendeva vagamente o male; non « legato alle redini », ma « con la tunica stretta da cinghie di cuoio », alla quale interpretazione, provata da un interessante mosaico del Museo Nazionale Romano che così rappresenta l'auriga, il Paoli è potuto arrivare, grazie alla sua larga conoscenza di antichità greche e romane.

La raccolta in questa seconda edizione è diventata anche più pregevole perchè, superando difficoltà pratiche di carattere editoriale, è stata allargata e arricchita di qualche altra gemma. Se nella raccolta era compresa la *Partita a scacchi* del Vida, esercitazione giovanile interessante per « la freschezza dei versi e l'eleganza della narrazione spigliata e vivace » (dice giustamente il Paoli) e per la comicità che vien fuori dal paludamento di un frasario epico entro il quale si muovono il re, la regina e i cavalli della scacchiera (aggiungerei io), perchè non ci doveva stare *Pomponia Graecina* intera e qualche epigramma del Pascoli, umanista e poeta più che poeta umanista?

Ma in questa seconda edizione, oltre alla opportuna introduzione di alcuni luoghi del Bembo del Flaminio e di Leone XIII, notiamo con piacere che il Paoli ha aggiunto una serie di buone osservazioni sulla metrica degli umanisti, i quali usarono molto largamente, fino al punto di farne dei casi normali, di quelle libertà prosodiche attestate solo sporadicamente dai testi classici, a parte i casi di errori veri e propri come *mānus* e *petĭturus*.

Esatta è l'osservazione di versi non oraziani trattati dagli umanisti con tecnica oraziana, come nel caso del falecio per il quale gli umanisti quasi sempre fecero spondeo il piede che precede il dattilo, secondo la tecnica oraziana, non catulliana, dei versi logaedici.

E crediamo doversi effettivamente riconoscere per versi ritmici quel gruppo a p. 114, editi ora per la prima volta secondo uno schema metrico; e quanto alla scansione proposta per l'altro gruppo di pagg. 117-118, ha indubbiamente ragione il Paoli; tale scansione (*pácem caéli réctor pópulo*) oltre ad avere, essa sola, piena rispondenza in tutti i versi del gruppo, è troppo chiaramente riconoscibile per l'andatura di un ottonario sdrucciolo, il che, trattandosi di versi ritmici, non è prova di poco conto.

GIUSEPPE MUSCOLINO.

WALTER AMELUNG.

Anche i prediletti degli dèi devono morire: a innumerevoli che a Walter Amelung erano legati da amicizia o da vincoli di collaborazione o anche solo dall'ospitalità di quella sua casa che pure era aperta, si può dire, a ciascuno, saranno tornate in mente queste parole alla notizia della sua morte. Ogni uomo significativo è insostituibile. La personalità umana, la creazione più alta della natura, si fonda sulla mescolanza di qualità diverse, spesso opposte. Soltanto a un osservatore superficiale la produzione «oggettiva» di una personalità può apparire sostituibile e fungibile. Un' età per la quale il pensiero si riduce a tecnica, mina la dignità del genere umano svalutando nel carattere umano il mirabile giuoco creativo della storia. Ma la morte ci fa intendere quanto rara sia la personalità; e il necrologio, se deve adempiere il dovere della gratitudine, che è il suo compito, può farlo solo, tributando al morto ciò che spesso è stato negato al vivo, la comprensione e il riconoscimento della sua unicità.

La madre dell'Amelung era attrice, e proveniva da una famiglia di attori assai stimata nella prima metà del secolo passato. Ed egli tanto si sentì sangue di attori che (egli, lo scolaro preferito di Enrico Brunn !) dopo il suo esame di laurea entrò, quale apprendista, nella compagnia del teatro di corte di Monaco. Vero è, tuttavia, che, presto deluso dalla vita di teatro quale è in realtà, si decise ad abbandonare la carriera iniziata proprio nel momento che era stato chiamato a sostenere la prima parte in un importante teatro della Germania del Nord. Egli non si è mai pentito di aver rinunziato al suo sogno giovanile, ma ha sempre seguitato a parlare, sia in tedesco sia in italiano, come un attore, e ha talvolta confessato di preferire lo Schiller a qualsiasi altro poeta, anche al Goethe. La natura lo aveva dotato, oltre che di un' intonazione patetica nel parlare, anche di una bella voce baritonale, che conservò la sua sonorità sino alla vecchiezza; e, quand'egli incominciava a cantare ai suoi ospiti pezzi di Schubert e di Schumann, essi sapevano bene che egli non avrebbe cessato tanto presto. Finalmente, egli era anche poeta, quantunque, come suole avvenire, con certo pudore. La sua traduzione di Sofocle, ch'egli recitava molto volentieri, e quella di Catullo sono uscite in volume presso l'editore Diederichs; negli ultimi anni egli pensava a pubblicare le liriche inedite. Così si può dire che quattro delle nove Muse hanno portato doni alla sua culla. Ma anche le altre non gli si mostrarono scontrose: esse lo hanno reso, se non pittore e scultore, almeno archeologo. E alla sua culla si appressò anche la Musa della storia, con la quale gli artisti vanno di rado d'accordo.

Questa poliedricità dell' ingegno sarebbe forse riuscita fatale all'Amelung, figliolo di genitori agiati, s'egli non si fosse imbattuto in un grande dotto, Enrico Brunn, il predecessore di Adolfo Furtwängler sulla celebre cattedra di archeologia dell' università di Monaco. E ancora nell' ultima lettera che io possiedo di lui, scritta poco innanzi alla sua morte, egli rammenta l'esempio immortale di Enrico Brunn, emulare il quale era stato la mèta di tutta la sua vita di dotto. E che l'arte greca è la rappresentazione maggiore della natura nel senso più comprensivo della parola, questo egli professa di avere imparato da Enrico Brunn. Ma in verità egli imparò dal grande maestro anche qualcos'altro, la capacità di lavoro scientifico grave di responsabilità. Ogni volta che io prendo in mano i due volumoni del catalogo delle sculture del museo Vaticano, composto dall'Amelung, ho l' impressione di un miracolo psicologico. Dotti veramente operosi sono frequenti; ma che un dotto con le vene piene di sangue di artisti e di musicisti, un dotto i cui scherzi sfrenati erano proverbiali, dopo notti passate in lieta compagnia pellegrinasse ogni giorno sino al Vaticano, per erigere in lavoro di anni e anni, sul fondamento di migliaia di appunti eruditi e di singole osservazioni sottili, l'opera fondamentale di una descrizione di museo, questa è una rarità nella storia della scienza. Una volta a un amico che salutava una bella mattina di domenica quale degno

principio del giorno festivo, l'Amelung rispose ch'egli non conosceva tale distinzione: ogni giorno era per lui giorno di festa. E un'altra volta a uno che gli diceva che dopo una notte abbreviata dal lavoro o dal simposio la siesta è un sacrificio concesso contro voglia alla pigra natura, egli rispose: « No, è stolto parlare di sacrificio contro voglia; io non so che cosa sia più bello, se dormire o vegliare ». Egli sentiva divina la vita in tutte le sue manifestazioni.

Egli, spezzata la sua carriera di attore, partì per l' Italia, iniziò il delizioso « Führer durch die Antiken von Florenz », che uscì poi dall' editore Bruckmann, e inaugurò anche con il suo amico Paolo Arndt la serie delle « Einzelaufnahmen », di opere d'arte antiche disperse in piccole collezioni private e in piccoli musei, ch' è divenuta indispensabile per la storia dell'arte antica; e alla fine divenne Romano. Un uomo di spirito ha una volta asserito che Roma è il rifugio dei matti tristi, Parigi quello dei matti allegri. Ma Amelung non apparteneva davvero ai matti tristi; e finch'egli fu ospite della casa, ch'era quasi un palazzo, del nostro Istituto archeologico tedesco su in vetta al Campidoglio, egli era certo l' unico monello tra savi pretti, sicchè scorse presto l'opportunità di trasportare la sede de' suoi simposî da quella dimora troppo augusta in un appartamentino subito sotto il Campidoglio. Una sera che io, ancora studente, ero stato invitato a cena da lui, mentre, dopo la cena, mi facevo narrare di ogni genere di opere d'arte antiche scoperte da poco, irruppe a un tratto nella stanza una frotta di allegri Italiani che parlavano il più puro napoletano, erano abbastanza laceri e non avevano nulla di comune nè con la scienza nè con la cultura. Cominciò allora un incredibile simposio, alla cui fine nessuno era più del tutto in sè. Quand' io più tardi chiesi all'Amelung, chi fossero quegli strani ospiti, egli rispose che non sapeva i loro nomi, che anzi poco li conosceva: erano sonatori di strumenti di latta conosciuti in un'osteria, la cui naturale arguzia gli era così piaciuta, che li aveva invitati a casa propria. « Quanto più umanamente si trattano le persone, tanto più umanamente si portano esse stesse ».

Così la sua casa, prima il modesto appartamento d'affitto, poi il lieto villino fuori Porta Pia, divenne la più ospitale in tutta Roma. Quando negli anni buoni prima della guerra si era invitati a pranzo da lui, sarebbe parso un delitto contro lo stile andarsene prima dell'alba. Più tardi Vincenzo, il cuoco, che nutriva la propria numerosa famiglia nella casa del suo padrone, rifiutava talvolta i propri servigi, protestando che egli doveva porre un limite alla bontà del suo signore, se questi non ne era capace. L'anfitrione era beato quando i suoi ospiti mangiavano e bevevano forte. Allora egli si aggirava tra essi sorridendo, e non resisteva più alla tentazione di far la corte a una delle innumerevoli adoratrici che fino da ultimo hanno sperato di farsi sposare da lui, lo scapolo incallito. « Io vorrei veder felici tutti gli uomini », diceva egli in tali casi. E parlava sul serio, perchè la sua bontà non aveva confini.

La guerra mutò la sua vita fin dalle fondamenta. Egli perdette la sua dimora, Roma. Aveva vissuto sino allora senza obblighi di ufficio, senza che nessuno potesse dargli ordini. Allora perdette d' un tratto casa e patrimonio, opere d'arte e biblioteca. Ma più tardi, ripensando al tempo, per lui terribile, passato in Berlino durante la guerra, egli sentì anche questa sorte quale divina e quale purificazione e scoperse nella propria natura un nuovo ethos. Quando dopo la guerra ritornò in Roma e, ormai in pubblico ufficio quale l' uomo fatto apposta per un assunto così difficile, riaprì, segretario direttore, l' Istituto Archeologico tedesco, egli era divenuto un altro. L'antica gioia di vita non era scomparsa, ma in essa si sentiva come un motivo nuovo, il sentimento del dovere verso la patria sventurata, verso il proprio popolo. Quale consigliere e aiuto del pastore della comunità evangelica, così benemerito dei Tedeschi di Roma, ricostruì la scuola tedesca e le opere tedesche di assistenza in Roma, e di qui in poi nella sua natura pagana si scorsero come bagliori di una vena d'oro di carità cristiana. Così la sua vita divenne ancor più ricca. « Oh », egli ha esclamato talvolta, « io divengo tanto più felice, quanto più divengo vecchio ».

Si può asserire senza esitare che dopo la morte di Adolfo Furtwängler egli era il maggiore conoscitore della storia della plastica greca. Il soggiorno

romano di decenni e i lavori di catalogazione gli avevano procurato una conoscenza dei monumenti quasi senza lacuna, e grazie a essa era a lui dato di scoprire opere perdute, cioè smembrate, riavvicinando le loro parti disperse. Così egli rimise insieme una colossale statua fidiaca di Atena, scoprendo la testa e i piedi che convenivano a un torso Medici; riuscì poco prima della sua morte a ricostruire il Diadumeno di Mirone; e, tirando fuori dai magazzini del Vaticano pezzi antichi ritrovati con fiuto e costanza, ci ha donato un vero museo nuovo. Gli poteva capitare di adirarsi a sentire che qualcuno conosceva una statua, a lui sfuggita. Poichè egli si fondava sui monumenti che si trovano in Italia, la sua concezione dell'arte greca era determinata essenzialmente dalle copie romane, che egli vedeva ogni giorno. Nel suo giro per i musei di Roma, il quale soleva esser seguìto da un grande pubblico internazionale, egli era capace di prorompere in esclamazioni patetiche anche dinanzi a copie romane dure o fiacche. E poco lo turbava la contraddizione, che il suo modo di contemplare le opere d'arte incontrava sempre più forte nella giovane generazione. Egli sapeva di aver ragione: egli rappresentava la grande tradizione del classicismo tedesco. Anche attraverso le copie più dozzinali egli vedeva risplendere la grande forma universale, l' idea intellettuale che distingue ciascun'opera d'arte antica da ogni altra nata da una relazione diversa con la natura. Egli non aveva doti dialettiche, e l' incapacità di seguire i giri e rigiri complicati dell'altrui pensiero, lo rendeva apodittico e più aspro nella discussione scientifica che non fosse di sua natura. Io credo che egli non abbia mai letto un libro di filosofia; e il movimento e sconvolgimento, che, partendo da Alois Riegl, si propagarono anche alla storia dell' arte antica, non lo toccarono. Si sentiva in possesso del suo regno e udiva l'eccitamento spirituale del nostro tempo solo quale una risacca lontana. Egli apparteneva spiritualmente ai « Tedeschi romani » dell'arte del XIX, ma non sentiva in sè nè la problematica, così fertile di conflitti, di Hans von Marées, nè la volontà di stile di Hildebrand o Tuaillon. Conosceva troppo bene la vita per non sentire la sua tragicità, ma nel boschetto sacro ai suoi dèi egli non ha eretto un altare alle Eumenidi; appunto ciò ha conferito alla sua anima un' impronta peculiarmente una. Quantunque in tutto il suo modo di vivere egli apparisse come un meridionale per il quale il mondo è degno di esser vissuto solo da Monaco in giù verso il sud, tuttavia a chi guardasse più in fondo non potevano celarsi i lineamenti tedeschi del nord del suo spirito, la tenacia naturale nella quale era fondata la sua forza di lavoro, un profondo sentimento del dovere e anche una certa pesantezza nascosta dietro a tanta facilità di vita. Come in tanti altri classicisti tedeschi la sua grecità era protestantismo religioso trasformato.

Questa vita mirabilmente in sè compiuta toccò l'apice due anni or sono nella festa per il suo sessantesimo compleanno, nella quale egli ricevette testimonianze di onore da tutte le nazioni che lavorano in Roma, e il Paribeni in rappresentanza degli Italiani lo abbracciò e baciò quale uno dei loro. La commossa risposta di Amelung pareva intonata al coro della nona sinfonia: « Siate abbracciate tutte, o miriadi ».

Sovra ogni altro dei grandi artisti greci egli ha amato Prassitele. Anche la sua morte rapida, non preceduta da lunga malattia, è stata un dono degli dèi. Forse in fantasie foriere della morte egli, a somiglianza delle rappresentanze di lèciti attici, si è visto trasportare da Hypnos e Thanatos nell' Eliso, verso Orfeo, verso le Muse, verso Giacinto e Ganimede; e forse egli ha desiderato sulla sua tomba l' Eros di Prassitele, del quale egli parlava sempre con commozione singolare, e che considerava l'espressione più alta del segreto eterno della vita e dell'amore.

LUDWIG CURTIUS.

PARETI LUIGI, *Direttore responsabile.*

1663-927. Firenze - Stab. Tipografico E. Ariani, Via San Gallo, 33.

INDICE DELL'ANNATA VIII - 1927.

ARTICOLI.

F. ARNALDI, « Huic uni forsan potui succumbere culpae » (*Aen.*, IV, 19). pag. 80
G. CATAUDELLA, Le poesie di Gregorio Nazianzeno 88
G. COPPOLA, Alceo di Mitilene. 193
G. CORRADI, La casa di Acheo e la dinastia Seleucide 218
P. FABBRI, La poesia latina nell' ultimo secolo dell' Impero. 152
F. GUGLIELMINO, Quel che Pindaro sentiva di sè. 36
G. A. LEVI, Intorno ad alcuni concetti della Poetica aristotelica e di quella platonica 105
M. A. MICALELLA, Una rappresentazione vascolare del rimorso di Oreste. . 47
A. MORPURGO, *ΟΙΗ ΠΕΡ ΦΥΛΛΩΝ....* (*Iliade*, VI) 81
B. MOSCA, La psicologia politica di Catullo. 52
G PERROTTA, L' elegia di Catullo ad Allio. 134
M. PINTO, Il mimo di Senarco contro i Reggini 69
O. QUAGLIA, Il determinismo nell' « Antigone » di Sofocle 233
L. A. STELLA, Leggende tebane e preistoria egea. 3

NECROLOGIA.

L. CURTIUS, Walter Amelung . . . . . pag. 267

POEMETTO LATINO.

P. SEGATO, Anna Perenna . . . . . pag. 240

DISCUSSIONI.

B. STUMPO, Intorno ad una edizione delle « Supplici » di Eschilo . . pag. 102

RECENSIONI.

G. CORRADI, a B. MOTZO. Saggi di Storia e Letteratura giudeo-ellenistica . . . . . pag. 97 e 252
U. GALLI, a BIGNONE. L' epica di Omero e di Virgilio 261
U. GALLI, a A. ROSTAGNI. La « Poetica » di Aristotele 254

G. MUSCOLINO, a U. E. PAOLI. Prose e poesie latine di scrittori italiani pag. 265
G. VITELLI, a Greek Papyri in the library of the Cornell University . . . 97

Pubblicazioni ricevute . . . pag. 35, 46, 51, 68, 87, 133, 151, 192, 217, 232

Collaborarono: F. ARNALDI, Q. CATAUDELLA, G. COPPOLA, G. CORRADI, L. CURTIUS, P. FABBRI, U. GALLI, F. GUGLIELMINO, G. A. LEVI, M. A. MICALELLA, A. MORPURGO, B. MOSCA, G. MUSCOLINO, G. PERROTTA, M. PINTO, O. QUAGLIA, P. SEGATO, L. A. STELLA, B. STUMPO, G. VITELLI.

Errata-corrige: Nel Sommario del fasc. 1-2 si legga C. PINTO invece di C. MINTO.

FASCICOLO II - Lire 17.50

G. Pasquali, *Le lettere di Gregorio di Nissa.* - G. Coppola, *L'archetipo dell'Epistolario di Basilio.* - G. Ugolini, *La polemica tra Aristofane ed Eupoli.* - U. E. Paoli, *In Platonis Lysidem 209 A.*

FASCICOLO III - Lire 17.50

L. Castiglioni, *Osservazioni critiche al testo della 'Ciropedia'.* - G. Ugolini, *L'evoluzione della critica letteraria d'Aristofane* (I-II). - G. Vitelli, *'Eur.' fr. 60 NK.*[2] *(ap. Clem. 'Strom.' VI p. 472)* - G. Vitelli, *'Eur.' fr. 953 NK.*[2]

FASCICOLO IV - Lire 17.50

U. E. Paoli, *Sulla corrispondenza amorosa degli antichi.* - G. Ugolini, *L'evoluzione della critica letteraria d'Aristofane* (III-IV). - G. Pasquali, *Mimnermo.* - G. Furlani, *La versione e il commento di Giorgio delle Nazioni all' organo aristotelico.* - G. Pasquali, *I gioielli della madre dei Gracchi.*

VOLUME QUARTO

FASCICOLO I - Lire 17.50

G. Perrotta, *Studi di poesia ellenistica* (I-III). - E Bignone, *Una dottrina eraclitea in Orazio.* (*Epist. I 12 v. 19*). - H. H. Paoli, *In 'Alcibiadem alterum' p. 140, c-d.* - G. Furlani, *Un frammento di Pisandro da Camiro.* - A. Segrè, *Una nuova misura palestinese nel 'P. Edgar', 71.*

FASCICOLO II-III - Lire 35

G. Perrotta, *Studi di poesia ellenistica* (IV-IX).

FASCICOLO IV - Lire 20

U. Galli, *La mimesi artistica secondo Aristotele.* - E. Bignone, *A proposito di alcuni epigrammi greci del Poliziano.* - A. Segrè, *La svalutazione della moneta di bronzo tolemaica.* - G. Pasquali, *Callimaco 'Hymm.' III 120 sgg.* - G. Devoto, *Princeps: Primigenus.*

VOLUME QUINTO

FASCICOLO I - Lire 17.50

G. Vitelli, *Da papiri greci dell'Egitto.* - I. Caimo, *Il giuramento nell' arbitrato convenzionale in diritto attico.* - J. Wackernagel, *Congetture greche e latine.* - L. Castiglioni, *Osservazioni critiche agli 'Scritti filosofici' di Senofonte.*

FASCICOLO II - Lire 17.50

Cenni necrologici: Ermenegildo Pistelli; Domenico Comparetti. - M. Norsa, *Frammenti di un inno di Philikos.* - A. Segrè, *Note di metrologia greco-egizia.* - A. Perrotta Nosei, *Marcello Palingenio Stellato e Lucrezio.* - G. Campagna, *Ennio, 'Ann.' 164-65 Vahlen*[2]. - K. von Fritz, *Antistene e Diogene.* - F. C. Wick, *In Ciceronem 'Parad.' 6, 2 in.* - A. Mancini, *Codices Graeci Patavini.*

FASCICOLO III - Lire 17.50

A. Peretti, *Osservazioni sulla lingua del 'Prometeo' eschileo.* - U. Galli, *Ancora la Mimesi secondo Aristotele.*

FASCICOLO IV - Lire 17.50

G. Corradi, *Gaio Gracco e le sue leggi.* (I-II) - G. Pasquali, *L' 'ultimatum' spartano ad Atene nell' inverno 431-30.* - S. G. Mercati, *Lero in* [*Aeschinis*] *'Epist.' 1, 4* - A. Elisei, *Noterelle sul dialetto di Preneste.*

SOMMARIO: L. Pareti. Revisioni storiche e paletnologiche. II, pag. 3 — A. Neppi Modona. Il rilievo votivo attico della collezione Antinori (con due tavole fuori testo), pag. 20 — G. Cammelli. La figura di Oceano nel «Prometeo legato» di Eschilo, pag. 33 — Hugo Enrichus Paoli. Aenigmata, pag. 69 — E. Armaforte. Da Lucrezio: «Inno a Venere», pag. 73 — Recensioni di M. A. Levi e G. Beloch, pag. 75 — G. Brizi. Replica al Professor Stumpo, pag. 80 — Libri ricevuti, pagg. 32, 68, 79.

Casa Editrice FELICE LE MONNIER - Firenze

PLATONE

LA REPUBBLICA

Passi scelti ed annotati da U. E. Paoli

preceduti da un'introduzione e da un'ampia esposizione di tutto il dialogo

Un volume . . . . . L. 10,80

Alcuni giudizi sull'opera:

Leonardo, 20 Aprile 1928, anno IV, N. 4: Platone - *La Repubblica*. Passi scelti e annotati da Ugo Enrico Paoli, pp. LX-126. - Firenze, Le Monnier, 1927.

Questo è un florilegio della *Repubblica* di Platone, ma un florilegio condotto col criterio di riprodurre l'organicità dell'opera, mediante un'esposizione riassuntiva di tutto il dialogo e la scelta di luoghi adatti a mostrare la trama e la concatenazione del pensiero platonico. L'introduzione, lodevole per chiarezza e sobrietà, ha un'impronta personale che le dà il carattere autentico di una monografia, specialmente dove con indipendenza di giudizio espone le diverse opinioni sulla cronologia di ciascuna parte dell'opera platonica, non formulando nessuna ipotesi sua, ma presentando nel suo vero aspetto la questione, tanto che il lettore si possa orientare sul valore delle varie ipotesi, di cui nessuna merita sull'altra una preferenza assoluta. Poichè Platone non può aver scritto d'un solo getto un'opera così complessa, ma egli stesso avrà riordinato la sua materia e variato spesso l'economia della struttura. Il Paoli inoltre non circoscrive la sua opera di interprete all'esposizione materiale del dialogo, ma studia le condizioni sociali e storiche in cui si è formato il dialogo che alla lor volta vengono in esso riflesse, tanto che certe teorie che a noi sembrano stravaganti, avevano la loro ragione e forse nella mente stessa di Platone, le idee che egli formula hanno più la funzione di critica della pratica che l'enunciazione di un programma realizzabile.

Con efficacia di argomentazione sono messe in luce le relazioni tra la *Repubblica*, il *Timeo* e il *Crizia* e cautamente viene enunciata l'ipotesi, degna della massima considerazione, che Platone volesse chiudere la serie dei dialoghi con un quarto in cui il suo pensiero fosse completamente svolto, e ne sarebbe resultata una tetralogia, di cui la *Repubblica* sarebbe stata il primo dei quattro dialoghi. Inoltre, se il Paoli dà prova di non comune penetrazione critica e di limpida esposizione nel riassumere il testo platonico e nel rilevare l'idea centrale d'un ragionamento, si mostra ancora esegeta compiuto e perspicuo, venendo sempre efficacemente in aiuto al lettore con note opportune senza oscurità e senza involuzioni verbose. – Si comprende subito che il libro è nato e maturato nella scuola, della cui esperienza si è onestamente e intelligente-

(*Segue in terza pagina*).

Questo fascicolo costa L. 7.