Serie III - Anno VII (XLI della Raccolta) Gennaio-Marzo 1939-XVII N. 1

ATENE E ROMA

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

Sede centrale: FIRENZE, Piazza S. Marco, 2

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

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

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

EURIPIDE LIRICO.

I.

Nella storia della poesia greca, che si suole fare per generi letterari, la lirica appare già al tramonto, quando più vivida splende la luce della civiltà classica in Atene.

E non solo la lirica personale, giambica, melica, elegiaca, tutte forme già finite fra il VII secolo ed il VI a. C.; alla metà del secolo V si spegne anche la lirica corale, il cui ultimo grande rappresentante, Bacchilide, nell'età di Pericle sembrava già appartenere al passato. Negli ultimi decenni del secolo verseggiatori mediocri e artificiosi hanno preso il posto dei poeti: a giudicare dai frammenti esigui, non vi è troppo da rimpiangere la perdita dei loro lambiccati componimenti letterari.

In realtà, non la poesia lirica, ma solo le antiche forme sono finite, perchè in Attica è apparsa una nuova forma poetica: il teatro nella sua multiforme compagine pare avere assorbito, trasformandoli, elementi di tutte le passate esperienze artistiche, ed attira con irresistibile fascino tutti gli spiriti innamorati della poesia. Ne subiscono la suggestione e l'incanto anche temperamenti poetici che forse non vi erano portati per natura, come, negli anni della prima giovinezza, anche Platone: lo stesso accadrà per il romanzo in tempi più vicini a noi. Nel teatro va cercata la nuova lirica greca che esprime, in accenti di alta e pura poesia, la voce di una più pensosa, complicata e dolorosa umanità. Nella metà del V secolo, la poesia greca ha avuto in Atene, sotto la veste del drammaturgo, un lirico grandissimo, da porre accanto ad Archiloco, ad Alcmane, a Saffo, a Pindaro: Euripide.

Non poeta drammatico di genio: col genio non va confuso l'ingegno splendente e versatile, l'inesauribile ricchezza di immaginazione, la finezza dell'analisi psicologica, l'acuto spirito di osservazione, l'arte squisita di cesellare le parole, la scaltrita abilità nel costruire le scene e dosare gli effetti; arte e mestiere dell'uomo di teatro, che ancora non sono poesia.

Si suole definirlo «poeta soggettivo». E con tale espressione, molto discussa in sede estetica, si vuole intendere, mi sembra, quel continuo balenare del volto del poeta dietro la maschera dei personaggi, nei quali non si dimentica completamente quasi mai, quel suo rompere l'incantesimo magicamente creato con una parola di ironia o con un sottile ragionamento, facendo sentire all'improvviso non più la voce di Medea o di Ecuba, ma la voce di Euripide critico e dialettico, che è stato a scuola dai sofisti; sicchè nessuna delle sue creature sulle scene vive eterna di una autonoma vita, come Clitennestra, Antigone, Re Lear.

E d'altra parte, strana contraddizione, la poesia lirica dei suoi cori ad un sereno esame critico è apparsa nel complesso inferiore non soltanto ad Eschilo ma a Sofocle: ed è facile trovare le ragioni di questa inferiorità. A mano a mano che il dramma si allontana dalla sua forma primitiva, e l'interesse si sposta dall'orchestra alla scena, si accentua il vizio di origine che infirma la duplice personalità del coro; erma bifronte che è ad un tempo personaggio drammatico e interprete, o intermediario, dei sentimenti del poeta di fronte all'azione drammatica. Via via che il poeta si svincola dagli schemi tradizionali, e la scena si affolla di personaggi, quei ventiquattro coreuti inchiodati all'orchestra e quasi staccati dall'azione appaiono sempre più spettatori superflui. Ad Euripide, che guarda con l'occhio critico del suo tempo il mito e la tradizione, il coro deve essere sembrato un peso e un intralcio, incomodo spesso, e talora grottesco. Per questo ora cerca di spingerlo alla funzione drammatica, come ha tentato di fare Sofocle: ora tende a farne il personaggio principale, come nei più antichi drammi eschilei; ora, con suprema indifferenza, nella inquieta ricerca di vie sempre nuove, lo lascia estraneo all'azione. Nè il coro è più ormai per lui il grande commento orchestrale che era per Eschilo: specchio cangiante in cui il pubblico vedeva riflesse le sue emozioni davanti agli eventi, ma allargate smisuratamente nello spazio e nel tempo, trasumanate quasi a valori eterni.

Appunto perchè Euripide non sente l'ufficio del coro, vi sono nei suoi drammi cori freddissimi intessuti di luoghi comuni della gnomica,

frasi fatte che di lirica hanno solo la forma, aride enunciazioni di problemi etici e filosofici, non assimilati in poesia; altri ancora sono elaborati componimenti mitologici senza calore di ispirazione, altri infine, bellissimi, restano del tutto estranei all'azione. E poichè non s'arriva a ritrovare per molti di questi cori un' intima necessità ideale, che li giustifichi nel quadro delle singole tragedie,[1] resta vano ogni tentativo di rintracciare un filo che leghi ogni coro euripideo al dramma. D'altra parte non aiutano a chiarire il valore della lirica euripidea, anzi creano piuttosto confusione, i lavori, ora di moda specialmente in Germania, sulla evoluzione esteriore delle varie forme nel teatro: come, per citare l'esempio più notevole in questo indirizzo, la recente monografia del Kranz sull'evoluzione del coro, per molti rispetti interessantissima, ricca di acute osservazioni e di insegnamenti preziosi.[2]

Per comprendere la grandezza di Euripide lirico, a mio giudizio conviene seguire un'altra via: non limitare l'osservazione ai cori, e neppure a determinate forme liriche, ma contemplare tutta l'opera di Euripide poeta, dimenticando per una volta tanto l'analisi psicologica, l' intreccio, la moltiplicazione dei personaggi, i colpi di scena, i terzetti, la costruzione degli episodi e dei caratteri, il romanzesco e lo spettacoloso, tutte le doti smaglianti e tutte le conquiste ardite dell'uomo di teatro; spirito novatore, anzi rivoluzionario, dal quale derivano, si può dire, fino ad oggi, il dramma borghese, la commedia, il melodramma.

***

La grandezza di Euripide lirico già si afferma potente nell' *Alcesti*. Per noi ora è il più antico dei diciassette drammi che ci restano; ma, scritto dal poeta a più di quarant'anni, senza dubbio già rappresentava nella sua opera non un punto di partenza, ma un'alta vetta raggiunta. Ad un esame esteriore può sembrare che non esca dai canoni tradizionali dello stile « classico » o « severo ». In realtà la tragedia come l' intende Sofocle, cozzo della volontà umana con gli eventi, gli uomini, il destino, qui è già finita prima di cominciare: quando il dramma si apre, Alcesti ha già offerto con eroico slancio la vita in cambio di quella dello sposo, ed il suo destino è segnato. Ma Alcesti, immortale

[1] Vedi l' ingegnoso lavoro di Hans H. Hoffmann, *Ueber der Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Euripides*, Lipsia, 1916.

[2] W. Kranz, *Stasimon-Untersuchungen zu Form und Gehalt der Griechischen Tragödie*, Berlino, 1933.

voce della giovane donna che ha scelto di morire, e la maschera della volontà eroica cede in uno schianto, sono poesia purissima; ricordano e raggiungono, nella loro assoluta semplicità, l'altezza dei versi più grandi di Saffo.

In quel patetico appello non alle persone ma alle cose inanimate, familiari e care, voce di un'anima che si sente, pur nella cerchia della famiglia, disperatamente sola davanti al destino; in quel brivido di paura e sospiro di rimpianto ove le dolci memorie del felice passato e i sogni vani di felicità futura fanno più dolorosa l'amarezza dell' imminente fine, risuona la voce tenera e commossa della lirica euripidea, con accenti di ispirata poesia. La dolcezza dolorosa dei ricordi, il rimpianto dei sogni infranti, l'ansia dell'avvenire, gli intimi colloqui con le cose care sono accordi prediletti che Euripide lirico particolarmente ama far vibrare; il loro suono desta nei secoli una lunga eco, che dagli alessandrini si ripercuote fino a noi.

Gli stessi motivi, rimpianti, memorie, presaga ansia del futuro che ella non vedrà, tornano svolti nell'elaborato discorso letterario che il poeta per amore di dialettica ha posto sulle labbra di Alcesti morente; ed ispirano versi accorati e tenerissimi:

Ai figli miei non dare una matrigna....
.... pargola mia....
chi curerà la giovane tua vita?
.... Sposa
te non farà la madre; ai parti, o figlia,
te non assisterà, dove nessuno
ha d'una madre il cuore.... [6]

Ma nel complesso il lungo discorso, pezzo di bravura oratoria e di abile dialettica, ove la protagonista esalta i propri meriti, manca di sincera commozione; vero doppione della scena d'addio, non assurge a poesia, e non vale quei pochi versi della camera nuziale, detti fra un singhiozzo ed un sospiro.

***

Il vero addio della creatura euripidea che suona immortale nei secoli è quel suo primo grido; anche l'altro addio di Alcesti, quando

[6] *Καὶ μὴ 'πιγήμῃς τοῖσδε μητρυιὰν τέκνοις. | σὺ δ' ὦ τέκνόν μοι, πῶς κορευθήσει καλῶς ;... | οὐ γάρ σε μήτηρ οὔτε νυμφεύσει ποτέ | οὐ τ' ἐν τόκοισι τοῖσι σοῖσι θαρσυνεῖ | παροῦσ' ἵν' οὐδὲν μητρὸς εὐμενέστερον* (vv. 305, 312-16; trad. Romagnoli).

entra in scena morente (v. 244 e sgg.) è, al confronto, convenzionale e retorico. Qui Euripide in sede drammatica segue ancora il solco della tradizione: come ha messo in luce acutamente lo Schadewaldt,[7] nell'appassionato appello al sole, alla luce del giorno, alla terra natale si possono avvertire echi del *Prometeo*, dell'*Antigone*, dell'*Aiace*.

Notiamo tuttavia che subito al primo apparire sulla scena Alcesti si esprime in versi lirici: è una novità piena di significato, il cui valore trascende l'aspetto formale. Allo stesso modo, isolate dal canto in una sfera più alta, entrano in scena quasi tutte le creature predilette della sua fantasia: Ecuba, Polissena, Fedra, Giocasta. Nate da un' ispirazione lirica, non possono che manifestarsi subito al primo apparire sul ritmo della musica, che sola per il poeta antico aiuta ad esprimere l' inesprimibile: ansie, gioie, dolori, passioni, speranze, istinti segreti che dormono nel fondo del cuore umano.

Ai fini del nostro studio, non importa notare che questo dilagare delle parti liriche dal coro alla scena, con gli «a solo» ed i duetti dei personaggi, inevitabilmente sospinge il dramma verso il melodramma, mentre un'altra tendenza del contradittorio temperamento euripideo lo incalza verso il dramma borghese. È importante invece precisare che l'abbandono lirico, se rende più facile in Euripide l'effusione del sentimento, senza l'esitazione e la ritrosia di chi solleva il velo della propria vita privata, non deve far sorgere l'equivoco di una sentimentalità, in cui Euripide non cade mai quando è veramente poeta.

Nell'addio lirico di Alcesti, al suo primo apparire sulla scena, il poeta non si è ancora svincolato dalla tradizione. Pure, fra le invocazioni consuete degli eroi d' Eschilo e di Sofocle avvertiamo subito una dissonanza: dopo il sole e la luce del giorno, sentiamo invocare da Alcesti i «vortici celesti delle nuvole veloci»: *οὐρανιαί τε δῖναι νεφέλας δρομαίου*. Stridente anacronismo, ed evidente allusione a teorie del tempo di Euripide: sono le *Nuvole* dei sofisti che invocherà Socrate nella commedia di Aristofane. Potrebbe sembrare già il preannuncio di una poesia cosmica di più vasto respiro a cui Euripide tenta di levarsi più volte;[8] oppure anche soltanto un paradosso, suggerito dal desiderio di stupire e quasi irritare il pubblico con la no-

---

[7] W. Schadewaldt, *Monolog und Sebstgesprach* (*Neue philologische Untersuchungen*, II Heft), 1926: monografia utilissima per lo studio della evoluzione esteriore delle forme liriche euripidee (p. 112 sg.).

[8] Fr. 332, 451, 596; cfr. 488, 491, 869, 911, 935 (alcuni di questi frammenti probabilmente non sono molto posteriori all'*Ecuba*, 884).

vità ad ogni costo, caratteristica di Euripide in quanto scrittore di teatro. Ed invece quello che pare una semplice incrinatura è il segno, appena visibile, di un mutamento profondo: lo rivelano subito dopo i due trimetri con cui Admeto, in questo « duetto » solo apparentemente drammatico, più che interrompere completa e quasi commenta il saluto al sole di Alcesti: versi recitati, non cantati, pervasi di profonda disperazione:

Te vede il sole e me, due sventurati;
nulla offendemmo i numi, eppur tu muori.[9]

Nell'Alcesti, il grido d'Admeto resta isolato; Alcesti non risponde, per fortuna, con quei sottili ragionamenti che talora raffreddano la commozione in drammi posteriori di Euripide. Ella neppure ascolta la prima interruzione; già chiusa in una specie di delirio, con le pupille sbarrate vede passare visioni di incubo: Caronte che l'aspetta con la sua barca e l' incalza sulla riva d'Acheronte, Ade alato dagli occhi foschi. Quelle visioni hanno già il colore delle tenebre notturne che s'addensano sulle sue pupille nell'ultimo verso indimenticabile: « Oscura notte sui miei occhi scende ».[10] L'allucinato incubo d'Alcesti resta così a lungo nella fantasia del poeta, che il coro, quando prega sereno il trapasso nel regno di Ade alla morta signora, ancora invoca il nocchiero Caronte e Ade dalle nere chiome che l'accolga « nelle case senza sole » (vv. 435-45).

Ma quelle parole di Admeto, che sembrano una voce isolata, sgorgano dalle più profonde sorgenti della ispirazione euripidea. È spezzata per sempre la misteriosa armonia che congiungeva l'uomo greco all'universo, irraggiato dalla luce dei numi; ed è finito il confidente abbandono al potere divino, la rassegnata accettazione della sorte. Quando la voce di Admeto ferma le parole dell'antica preghiera al Sole, in quei due trimetri è già la posizione euripidea: non scetticismo, ma sconfortata ed appassionata rivolta al destino ingiusto, indignato, non mai rassegnato stupore davanti alle immeritate ingiustizie, contro cui nulla giovano gli impassibili Dei. È un tema dominante della lirica euripidea: i due versi già l'esprimono nella sua tragica profondità con un grido di ribellione subito repressa che è vera poesia; non lo condensano in formule filosofiche nè lo distillano in dissertazioni sofistiche. Ed

---

[9] *ὁρᾷ σὲ κἀμὲ, δύο κακῶς πεπραγότας, | οὐδὲν θεοὺς δράσαντας ἀνθ' ὅτου θανεῖ* (trad. Romagnoli).

[10] *σκοτία δ' ἐπ' ὄσσοις νύξ ἐφέρπει* (v. 269).

umanissima nella sua poetica incoerenza si leva subito dopo la voce della speranza che non si rassegna :

....non lasciarci : prega
gli dèi possenti ch'abbiano pietà.

Possiamo riudire l'appassionata parola di Admeto ripercuotersi da un capo all'altro dei drammi ; e mentre lo sguardo del poeta scruta pensoso l'eterno mistero, quel rapido grido si fa domanda sempre più ansiosa e appassionata davanti alla sventura degli innocenti, alla morte delle creature giovani ignare del male. Riecheggia l'ultima volta nella tragica domanda di Agave, nella scena finale delle *Baccanti* :

Che colpa avea di mia follia Penteo ? [11]

L'angoscioso « perchè » della nutrice nella *Medea* e di Andromaca nelle *Troiane* [12] davanti alla morte di bambini innocenti già sale dagli uomini agli Dei nel disperato martellare degli interrogativi di Ippolito morente :

Giove Giove, non vedi ? Io che puro
sempre fui, che gli dèi veneravo,
vedo l'Ade che a me sotterraneo
si schiude.... Ma perchè su me piomba, se immune,
sono io d'ogni colpa ?

per prorompere in un grido di ribellione disperata :

.... Deh ricader potesse
sopra i Celesti il male inflitto agli uomini ».[13]

La vana preghiera si fa appassionata protesta nell'Ercole :

Ed io le mani al cielo alzando, o Giove,
favello a te.... più non tardare....
Chiamato
t' ho molte volte ; e fu vana fatica....
. . . . . .
Giove, perchè perseguitato hai d'odio
così feroce il figlio tuo ?
.... Dal trono d' Era tu non vedi, o Giove ?

---

[11] *Πενθεῖ δὲ τί μέρος ἀφροσύνης προσῆκ' ἐμῆς ;* (v. 1300, trad. Romagnoli).

[12] *Med.* 116 ; *Troad.* 764 ; cfr. *Andromach.* 1125 ; *Herakl.* 205 (trad. Romagnoli).

[13] *Ζεῦ Ζεῦ, τάδ' ὁρᾷς ; | ὅδ' ὁ σεμνὸς ἐγὼ καὶ θεοσέπτωρ, | ὅδ' ὁ σωφροσύῃ πάντας ὑπερσχὼν | προὔπτον ἐς Ἅιδην στείχω κατὰ γῆς.... (Hippol.* 1363-66) *φεῦ · | εἴθ' ἦν ἀραῖον δαίμοσιν βροτῶν γένος.* (*Hippol.* 1415 ; trad. Romagnoli).

e la impotente rivolta umana trova accenti di tragica poesia :

Mortale io sono
eppur la mia virtù più grande
è della tua, possente Nume : i figli
d' Ercole non tradisco !...
.... ingiusto, o Nume, sei ! [14]

La stessa tragica domanda trema nella voce dolorosa di Ecuba :

o Numi....
Ma perchè dunque i Numi invoco ? Furono
anche prima invocati, e non udirono....
O Numi ! invoco in voi tristi alleati !...
Dunque null'altro che la mia rovina
vollero i Numi !
Le vittime sull'ara vanamente arsero....
.... figlio di Crono, signore di Frigia,
l'orrendo strazio pur vedi che soffrono
i figli di Dardano ?...[15]

***

Al disperato dolore di Ecuba nelle *Troiane* fa eco la voce desolata, non rassegnata di tutta una moltitudine che piange :

Or così Giove, il tempio
d' Ilio e l'are balsamiche
hai tradito agli Achei....
e il fumo dell'eterea
mirra, e le fiamme dei libami, e Pergamo,
Pergamo, la città sacra....

e dal pianto nasce il dubbio amaro :

Incerta io sono,
o signore che nell' Etere
abiti, incerta io son se la tua mente
alla nostra città volgi....[16]

---

[14] *ἐγώ δέ σ', ὦ Ζεῦ, χεῖρ' ἐς οὐρανὸν δικὼν | αὐδῶ, τέκνοισιν εἴ τι τοισίδ' ὠφελεῖν | μέλλεις ἀμύνειν, ὡς τάχ' οὐδὲν ἀρκέσεις. | καίτοι κέκλησαι πολλάκις μάτην πονῶ* (vv. 498-501). | *ὦ Ζεῦ, παρ' Ἥρας ἆρ' ὁρᾷς θρόνων τάδε* (v. 1127); | *ὦ Ζεῦ.... ἀρετῇ σε νικῶ θνητὸς ὢν θεὸν μέγαν · παῖδας γὰρ οὐ προύδωκα τοὺς Ἡρακλέους* (vv. 341-43). | *ἀμαθής τις εἶ θεός, εἰ δίκαιος οὐκ ἔφυς* (v. 344; trad. Romagnoli).

[15] *ἰὼ θεοί. Καὶ τί τοὺς θεοὺς καλῶ ; καὶ πρὶν γὰρ οὐκ ἤκουσαν ἀνακαλούμενοι* (*Troad.* 1280) | *ὦ θεοί · κακοὺς ἀνακαλῶ τοὺς συμμάχους* (v. 470) | *οὐκ ἦν ἄρ' ἐν θεοῖσι πλὴν οὐμοὶ πόνοι.... μάτην δ' ἐβουθυτοῦμεν* (vv. 1240-41). Cfr. *Phoen.*, 1770 ; *Elektr.*, 198.

[16] *Οὕτω δὴ τὸν ἐν Ἰλίῳ | ναὸν καὶ θυόεντα βωμὸν προύδωκας Ἀχαιοῖς, | ὦ Ζεῦ, καὶ πελάνων φλόγα | σμύρνης αἰθερίας τε καπνὸν | καὶ Πέργαμον ἱρὰν....* (*Troad.* 1060-65) | *μέλει, μέλει μοι τάδ' εἰ φρονεῖς, ἄναξ | οὐράνιον ἕδρανον ἐπιβεβώς αἰθέρα τ' ἐμᾶς πόλεος ὀλομένας....* (vv. 1076-79; trad. Romagnoli).

L'angoscioso interrogativo riecheggiante nella poesia euripidea ogni volta che un giusto è sopraffatto, che un innocente muore, diventa così alta e dolorosa poesia: e illumina di una luce tragica le figure serene dell'antico mito. Nata dal problema filosofico-religioso che formula un personaggio del *Frisso*: « Come può essere giusto che io pio muoia per mano di empi? la divinità è ottima, non può pensare che il giusto »,[17] conduce dalla dolorosa soffocata disperazione di Admeto alla sfida di Bellerofonte, che sprona il cavallo alato verso il cielo, per vedere se veramente esistono Dei così ingiusti (fr. 288 N.[III]).

Ma già nell'*Alcesti* la vanità delle preghiere, che la divinità non ascolta, ispira il canto d' ingresso del coro, che accenna nella seconda strofe (non immune da convenzionalismi), e negli anapesti che seguono, il tema poetico fondamentale del dramma, e prepara l'atmosfera di tutta la poesia dell'*Alcesti*, col greve presentimento della fine inevitabile:

Su lei pesa l' inevitabile sorte....
Già tutto a salvare la nostra regina
tentammo....
di vittime sangue, di vittime fumi;
al male non vi è medicina....

Ben diversa fede spira dagli anapesti così esteriormente affini di Eschilo:

Gli altari dei Numi, che d'Argo
han custodia tutti ardon di vittime....;
ed or se le offerte son fauste,
appare speranza benevola,
e allontana la cura mai sazia
dell'ambascia che l'alma divora.[18]

Nei solenni austeri anapesti del coro euripideo, che invece di prosternarsi in preghiera davanti alle are piega il capo alla sorte senza più sperar negli Dei, è espressa in poesia semplice ed austera la inanità della supplica umana, che gli Dei non ascoltano.

---

[17] Fr. 829 N.[III] *εἰ δ' εὐσεβὴς ὢν τοῖσι δυσσεβεστάτοις | εἰς ταῦτ' ἔπρασσον, πῶς τάδ' ἂν καλῶς ἔχοι, | εἰ Ζεὺς ὁ λῷστος ἔνδικον φρονεῖ;* cfr. ad esempio, fr. 1030.

[18] *μόρος γὰρ ἀπότομος | πλᾶθει....* (vv. 119-20) - *πάντων δὲ θεῶν ἐπὶ βωμοῖς | αἱμόρραντοι θυσίαι πλήρεις, | οὐδ' ἔστι κακῶν ἄκος οὐδέν* | (cfr. *Hippol.* 190: *κοὔκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις*. Cfr. Aesch., *Ag.*, *Πάντων δὲ θεῶν, τῶν ἀστυνόμων.... βωμοὶ δῶροισι φλέγονται· τοτὲ δ' ἐκ θυσιῶν ἀγανὴ φαίνουσ' | ἐλπὶς ἀμύνει φροντί δ' ἄπληστον | τῆς θυμοβόρου φρένα λύπης* (*Ag.* 88-91, 101-3, 119-20).

Legge suprema del mito ellenico, la serena impassibilità dei Numi di fronte alle sventure dei mortali dall'arte greca della I metà del V secolo è sentita come contrasto scevro di dolore: Apollo che s'erge raggiante di giovinezza eterna sopra la mischia dei Lapiti e dei Centauri sul frontone di Olimpia, l' Elena di Polignoto splendente sulle rovine di Troia fra il sangue e la morte hanno espresso questo contrasto in un ritmo di austera, luminosa bellezza. Fra le tenebre, le colpe e le sventure che gravano sulla dinastia d' Edipo, il coro di Sofocle leva lo sguardo allo sfavillante splendore d'Olimpo con una fede purificata dal dolore; e Pindaro esalta i legami invisibili che uniscono gli uomini ai Celesti. Ma quando sotto i colpi demolitori dei sofisti e la serrata critica delle scuole filosofiche vacilla la fede dei padri, il contrasto acquista in Euripide un colorito tutto nuovo, di una tragica potenza. Di fronte al pianto umano il sorriso della divinità impassibile: Ganimede versa l'ambrosia in coppe d'oro, e Troia è già caduta:

invano, dunque, molle incedendo fra gli aurei calici
colmi le coppe di Giove....
La tua patria le fiamme divorano....
presso al soglio....
di Giove il viso tuo sereno, amabile
brilla di grazie, colmo; ma struggon le cuspidi
degli Elleni la terra di Priamo.[19]

Così sopra Ippolito innocente che muore si leva la spietata crudele bellezza d'Afrodite.[20] E la raggiante serena bellezza di Apollo appare un' irrisione e un insulto a Creusa sedotta e abbandonata, in un disperato, stupendo canto dell'*Ione*, ove l'appassionata ribellione all' ingiustizia divina tramuta la preghiera in una quasi sacrilega sfida:

È perduto mio figlio,
tuo figlio; e tu intanto la cetra
fai vibrare ed intoni i peani![21]

---

[19] *μάταν ἄρ' ὦ χρυσέαις | ἐν οἰνοχόαις ἁβρὰ βαίνων, Ζανός ἔχεις κυλίκων | πλήρωμα.... ἁ δὲ σὲ γειναμένα πυρὶ δαίεται....* (vv. 820-25); *....σὺ δὲ πρόσωπα νεαρὰ χάρισι παρὰ Διὸς θρόνοις | καλλιγάλανα τρέφεις; Πριάμοιο δὲ γαῖαν | Ἑλλὰς ὤλεσ' αἰχμά.* (vv. 835-39; trad. Romagnoli).

[20] Vedi le belle osservazioni del Bignone, *Poeti Apollinei*, 1937, cap. IV, p. 149.

[21] *καὶ νῦν ἔρρει.... παῖς μοι καὶ σὸς τλάμων · | σὺ δὲ κιθάρᾳ κλάζεις | παιᾶνας μέλπων* (*Ion.* 902-6).

Ma nell'*Alcesti* senza balenare di imagini la tristezza si fa anche più greve; e tutto euripideo è quel desolato sconforto davanti all' inutilità della preghiera nei solenni rintocchi funebri dell'ultimo anapesto greve: « al male non vi è medicina », che riecheggia in un verso dell' *Ippolito*: « alle pene non vi è tregua mai ».

Nè la tristezza cupa si dissolve in un'aura più serena nel canto che il coro intona sulla morta signora e che contro la tradizione vuol essere non un lamento funebre, *threnos*, ma encomio, esaltazione: « O figlia di Pelia, possa tu abitar felice nella dimora senza sole »; perchè sempre riaffiora il dubbio angoscioso davanti al mistero: « se pure laggiù è concessa una ricompensa ai buoni ».[22]

E poichè fioca è la speranza dell' al di là, il coro, cioè il poeta, per consolare Alcesti, Ippolito, Ecuba non trova altra promessa di vita eterna che come Saffo e Pindaro l' immortalità nel canto dei poeti,[23] Il pianto allora si distempra in un suono lene di flauti e di cetre, e la greve atmosfera si dissolve in una luce di plenilunio; passa nei versi armoniosi una fuggevole visione di fanciulle che danzano al lume della luna. La nuova aerea leggerezza quasi alata che Euripide sa dare ai versi, felicemente osservata da Aristofane, qui diventa, senza sforzo, poesia. Abbandonato l'encomio, la lirica con le sue dolci e commosse armonie trova la sua nota più soave in quel saluto accorato come un sospiro, lieve come una carezza:

sopra te leggera
cada la terra, o mia Signora[24]

Nel tragico silenzio dopo la morte di Alcesti, invece dei tradizionali lamenti funebri del coro si leva il lamento del piccolo Eumelo, a cui fa contrasto, dopo il funerale, il lamento di Admeto. Basta porre vicino alla breve monodia di Eumelo i lamenti funebri delle tragedie d' Eschilo e di Sofocle o gli stereotipi lamenti delle *Supplici*, ove Euripide torna senza convinzione alla maniera antica, per sentire l'originalità della nuova lirica euripidea, che nell'effusione del dolore dà al *pathos* una voce più intima, una nota tutta personale. La prima strofetta d' Eumelo, che non sa rassegnarsi, e neppur capire l' idea della morte, e tocca le inerti mani abbandonate ed implora la mamma come se fosse viva: « ascoltami, rispondimi, o mamma; sono io che ti chiamo, che

---

[22] *εἰ δέ τι κἀκεῖ | πλέον ἔστ' ἀγαθοῖς*.... (v. 745).
[23] *Alk.* 445; cfr. *Hippolit.* 1428.
[24] *κούφα σοι | χθὼν ἐπάνωθε πέσοι, γύναι* (vv. 463-64).

ti bacio, il tuo ' pulcino ' »[25] nasce dalla stessa immediata ispirazione pura e commossa del racconto dell'ancella. Con una purezza d'accento di rado ritrovata in canti più famosi, ha già tutti i segni più caratteristici della lirica euripidea: la ripetizione, non ancora stereotipa, delle parole, la notazione dei tratti veristici del male fisico, l'uso patetico di termini familiari (ad esempio quel diminutivo: *νεοσσός*). Ma subito dopo l'antistrofe, fatta di luoghi comuni e di considerazioni morali grottesche sulla bocca di un bambino, sta a dimostrare quale greve intralcio fosse talora, per l' irrequieto genio di Euripide, l'ossequio alle tradizionali costruzioni simmetriche.

***

Fra il lamento di Eumelo ed il lamento di Admeto s' inserisce l'episodio di Eracle, e s' inizia una seconda parte del dramma, estranea certo al nucleo della prima ispirazione poetica. Come ponte di passaggio dal primo al secondo quadro dovrebbe servire il coro d'Apollo pastore. In realtà, nonostante le ingegnose argomentazioni di dotti studiosi, questo coro, non necessario all'azione, appare congiunto al dramma da un debolissimo filo. Si direbbe piuttosto che il poeta non abbia resistito alla tentazione di inserire nel dramma la vaghissima strofe (divenuta qui antistrofe) balenata al suo spirito in un'ora di pausa serena; su cui certo tutto il canto è foggiato. Con una leggiadra fantasia musicale ha tregua il doloroso canto, si aprono più sereni orizzonti. Il tema è la potenza della musica incantatrice, così caro a Pindaro: Apollo dalla lira armoniosa, pastore nelle terre di Admeto, sui declivii dei monti guida al pascolo le greggi al suono della zampogna:

E insieme, pel gaudio del canto
le linci macchiate pascevano;
lasciate le valli dell'Otri, venian dei leoni
le fulve coorti
e al suon di tua cetera, o Febo,
il versicolore
cerbiatto danzava,
lanciandosi, ebbro dei cantici
sovressi gli abeti....[26]

---

[25] *ὑπάκουσον ἄκουσον, ὦ μᾶτερ, ἀντιάζω | σ' ἐγώ, μᾶτερ, ἐγώ | ....ὁ | σὸς ποτὶ σοῖσι πίτνων στόμασιν νεοσσός* (*Alk.* 400-403).

[26] *σὺν δ' ἐποὶ μαίνοντο χαρᾷ μελέων βαλιαί τε λύγκες, | ἔβα δὲ λιποῦσ' Ὄθρυος νάπαν λεόντων | ἁ δαφοινὸς ἴλα · | χόρευσε δ' ἀμφὶ σὰν κιθάραν, | Φοῖβε, ποικιλόθριξ | νεβρὸς ὑψικόμων πέραν | βαίνουσ' ἐλατᾶν σφυρῷ κούφῳ, | χαίρουσ' εὔφρονι μολπᾷ* (vv. 579-87; trad. Romagnoli).

Qui il mito, che con Alcesti ha ben poco a che fare, è solo il pretesto all'artista per evocare una scena, proprio come nella lirica corale; preannunzio di una tendenza del suo spirito poetico qui soffocata, che trionferà negli ultimi drammi, e su cui avremo occasione di tornare. Ho ricordato Pindaro; ma come è diversa questa pittura dal sublime principio della Pitica: la cetra d'oro d'Apollo, gioia delle Muse coronate di mammole, al cui suono si spegne il fuoco della folgore, e l'aquila s'addormenta ai piedi di Giove e si placa il feroce Ares, mentre ascoltano incantati gli dei, come diversa anche dal ditirambo per Tebe (Eracle), potente gruppo tutto movimento, fermato in pochi versi indimenticabili: Artemide che da sola, per virtù della musica, aggioga i leoni al carro, e Dioniso che guarda incantato le belve [27] che danzano, mentre ardono fiaccole, guizzano fulmini, rombano crotali e timpani in un tumulto bacchico di danze.

La sovrumana potenza inebbriante della musica, espressa nelle ampie solenni volute della strofe pindarica, nell' incalzante ritmo orgiastico del ditirambo, si traduce nella strofe euripidea in uno snodarsi flessuoso di versi variati che accompagnano e quasi cadenzano via via, senza virtuosismo, in un crescendo sempre più rapido, le danze delle fiere nella foresta, dal lento incedere dei leoni all'agile salto del cerbiatto fra gli abeti.

Questo giovane Apollo pastore d' Euripide sembra appartenere ad un'arte più raffinata e più gracile: nella sua giovanile grazia meglio che al Dio d'Olimpia somiglia a certe figure flessuose dei vasi greci e delle stele della fine del secolo, che sembrano quasi preannunciare Prassitele. La grande poesia mitica piega verso il quadro di genere così caro ai poeti alessandrini; quelle fiere fatte mansuete dalla musica fanno pensare non alle belve domate dagli eroi pindarici, ma piuttosto ai leoni che nel canto famoso di Teocrito accorrono a piangere il pastore Dafni.

Considerate come frammento lirico a sè, strofe e antistrofe d' Euripide compongono un fresco quadro pastorale, soffuso di una delicata musicalità; se ne può gustare il fascino idilliaco soltanto staccandole dall'*Alcesti*, ed isolandole dalle strofe che seguono, che dovrebbero servire da legatura. Invece l'episodio di Eracle, se pur rappresenta certo un secondo momento nella ispirazione del poeta, riceve luce solo dal tema della tragedia; nel livido chiarore della morte, la figura di Eracle ebbro che banchetta incoronato di fronte al servo che piange,

[27] Cfr., per Pindaro, G. Perrotta, *Saffo e Pindaro*, 1935, pp. 203-11.

nella casa donde è appena uscita la bara di Alcesti, acquista un potente rilievo. Lontanissimo dall'atmosfera giocosa del dramma satiresco, esprime il contrasto umano della vita che continua; contrasto troppo serio e sentito per risolversi in scherzo o ironia. Un sottinteso amarissimo sarcasmo colora di una tinta fosca il discorso con cui Eracle invita il servo a bere ed obliare i mali, e cogliere il breve fiore della vita.

Quella che era stata la voce serenatrice della grande poesia conviviale greca, pervasa della serena saggezza dell'uomo che vive tutto nel presente, intesa a celebrare la gioia della riposante sosta del convito, dispensatrice di allegrezza e di forza nelle pause fra le lotte e gli affanni, qui riecheggia, ma venata di una così stanca, dolorosa malinconia, che più non riconosciamo nel *carpe diem* di Euripide la voce gioiosa di Alceo, di Focilide, di Anacreonte. Vien fatto di pensare alle coppe in cui artisti di un mondo stanco effigiarono più tardi un teschio come beffardo monito sinistro. Trent'anni dopo, nella vecchiezza di Euripide il *carpe diem* di Eracle ritorna e si trasfigura nelle *Baccanti*, l'ultima grande voce della poesia dionisiaca, al tramonto della poesia classica:

Dioniso in dono al misero
offre, non meno che al beato, il gaudio
del vino dove ogni dolore annegasi....
Chi felice vive del fuggevole
giorno beato io reputo.[28]

Qui vibra una malinconia anche più amara e più stanca: il dio bello e sereno che solo dà col vino la gioia dell'ebbrezza, il conforto dell'oblio, trascina, con la divina *μανία*, alla perdizione ed alla morte. E non vi è ombra di gioia ma solo sconfortata saggezza nei versi dell'*Ipsipile* scritta in quegli stessi anni: « tutti muoiono e vedono morire persone care, inutile piangere, conviene mietere la vita come una spiga matura.... » (fr. 757 N).

Il lieto fine del dramma (il ritorno di Eracle con Alcesti rediviva) ha sapore di soprastruttura esteriore. Forse è stato aggiunto ai fini pratici della rappresentazione; certo è estraneo alla primitiva ispirazione poetica, che non ha nulla a che fare con un dramma satiresco. La poesia dell'*Alcesti* si chiude con il lamento di Admeto dopo le esequie e l'ultimo canto del coro.

---

[28] *ἴσα δ' εἴς τε τὸν ὄλβιον | τόν τε χείρονα δῶκ' ἔχειν | οἴνου τέρψιν ἄλυπον* (v. 421) (cfr. vv. 280; 772-74). — *τὸ δὲ κατ' ἦμαρ ὅτῳ βίοτος | εὐδαίμων, μακαρίζω* (vv. 909-10; trad. Romagnoli).

***

La breve serie di anapesti che accompagnano il ritorno di Admeto dalle esequie, e liricamente esprimono l'angoscia che ferma il suo passo stanco davanti alla casa vuota, non è fra i canti più famosi d'Euripide; forse perchè non ha, esteriormente, la forma di canto spiegato. Eppure il dolore davanti alla morte, l'affollarsi delle memorie, la paura del futuro, il rincrudirsi del dolore nel primo ritorno alla vita di prima qui fremono in accenti di una profondità dolorosa che la poesia greca non conosceva ancora. Mai fino ad ora nessun poeta lirico, neppure Saffo, neppure Pindaro, ha guardato e cantato lo strazio del cuore umano con un accento così personale. Il poeta, con l' incoerenza che gli è propria per i personaggi che l' interessano meno, dimentica il carattere poco simpatico del suo Admeto, gran signore amante della vita comoda, anima vile, superficiale e mediocre. Non è Admeto che parla: è Euripide, la cui sensibilità profonda sembra acuita e quasi esasperata dall'urto di tragiche esperienze. Non sappiamo, nè importa sapere, quale vuoto nella sua casa dia un tale *pathos* di sofferenza vera ai versi dolorosi; la sofferenza qui si è purificata in poesia. Il senso di paurosa solitudine che afferra l'uomo nel ritorno alla casa deserta, l' improvvisa sensazione d'aver perduta per sempre ogni possibilità di gioia nella vita così da desiderare la morte trovano espressione in una cadenza misurata quasi monotona, in un rintocco cupo di interrogazioni disperate, non al coro ma a se stesso. Ne ritroveremo le forme le cadenze le parole negli anapesti e nei versi lirici di molti drammi: l'arte di Euripide, trovata una formula, tende a stilizzarsi.[29]

Drammaticamente la scena è mediocre; ne sminuiscono l'efficacia le banali frasi di consolazione del coro, tessute di luoghi comuni, e il sofistico discorso finale di Admeto, che torna ad essere il solito personaggio antipatico, quando dimostra che Alcesti è più fortunata di lui. Ma, isolati dal contesto, splendono versi indimenticabili:

Deh come abitar la mia casa,
come entrarvi potrò, poichè tanto

---

[29] Vedi specialmente le esclamazioni di dolore (*ἰώ μοί, μοι, αἰαῖ, οἴμοι*); il reiterarsi delle interrogazioni in prima persona (*ποῖ βῶ, πᾷ στῶ; τι λέγω;* ecc.) nei vv. 860 e sgg., 910 e sgg.; cfr. ad esempio, *Med.* 95 e sgg., 115 e sgg., *Hekab.* 1055; *Troad.* 105 e sgg., 160 e sgg.; *Hippol.* 176 e sgg.; *Ion.*, 85 ecc.

mutò la mia sorte ?
Un dì fra le fiaccole pelie
vi entrai, fra clamor d' imenei,
tenendo per mano la sposa
diletta ; e il sonoro corteo
seguia, me felice dicendo,
felice la sposa defunta.
Ma grido suona or ben diverso
dai canti di nozze ; ma invece
di candidi pepli, le fosche gramaglie
m'adducono al talamo vuoto.[30]

La struggente malinconia dei ricordi che s'affollano alla memoria, la voluttà amara con cui ci si aggrappa alle imagini della perduta felicità, la paura del futuro così diverso dal sogno in questi semplici versi assurgono a dolorosa poesia. Vi ritorna, approfondito, il motivo già accennato nel primo grido d'Alcesti nel talamo nuziale ; motivo tutto nuovo, caratteristico della poesia euripidea.

Via mi scaccia di qui la solitudine,
or che deserte della sposa vedo
le stanze, e il trono ove sedeva, e squallido
il suolo, e i figli, alle ginocchia mie
caduti, piangon la lor madre, i servi
piangon perduta la signora loro.[31]

Qui Euripide trova personalissimi accenti. L'uomo greco dell'età classica è tutto immerso nell'azione, tutto volto al presente, non ha tempo nè desiderio di arrestarsi a ricordare ed a sognare ; se pensa al passato lo fa brevemente e raramente, e soltanto per trarne ammaestramento di esempi o letizia di gioie godute o di imprese compiute, o impulsi di vendetta ; se guarda al futuro, è per l'orgogliosa speranza di foggiar quel futuro con la propria volontà adamantina. Anche il passato eroico della sua gente, il mito, è veduto e rappresentato come presente : nessun altro popolo ha avuto forse una così assoluta indif-

---

[30] *ὦ σχῆμα δόμων, πῶς εἰσέλθω ; | πῶς δ' οἰκήσω μεταπίπτοντος | δαίμονος ; οἴμοι. Πολὺ γὰρ τὸ μέσον · | τό τε μὲν πεῦκαις | πηλίασιν, σὺν θ' ὑμεναίοις ἔστειχον ἔσω, | φιλίας ἀλόχου χέρα βαστάζων · | πολυάχητος δ' εἵπετο κῶμος | τήν τε θανοῦσαν κἄμ' ὀλβίζων.... νῦν δ' ὑμεναίων γόος ἀντίπαλος | λευκῶν τε πέπλων μέλανες στολμοί | πέμπουσι μ' ἔσω | λέκτρων κοίτας ἐς ἐρήμους* (vv. 310-25 ; trad. Romagnoli).

[31] *ἡ μὲν γάρ ἔνδον ἐξελᾷ μ' ἐρημία, | γυναικὸς εὐνὰς εὖτ' εἰσίδω κενὰς | θρόνους τ' ἐν οἷσιν ἷζε, καὶ κατὰ στέγας | αὐχμηρὸν οὖδας, τέκνα δ' ἀμφὶ γούνασι | πίπτοντα κλαίῃ μητέρ' οἱ δὲ δεσπότιν | στένωσιν....* (vv. 945-50 ; trad. Romagnoli).

ferenza per l'anacronismo storico. La lirica greca, nata in un clima di prassi eroica, è tutta rivolta al presente, di cui riflette, con una sensibilità meravigliosa, gli aspetti fuggevoli e le vibrazioni profonde, con una vastità di ispirazione che dai puri cieli discende fin ai bassifondi. Fra i poeti che vi hanno impresso il sigillo della loro personalità inconfondibile, nessuno, nè Alceo nè Archiloco nè Alcmane nè Pindaro, sente la vita sospesa fra il passato con le sue dolci memorie ed il futuro con i suoi sogni che non s'avverano. Solo Saffo si ferma a fantasticare e a sognare, e conosce la triste poesia del rimpianto, l' incanto dei sogni, la voluttà della nostalgia. Ma Saffo è una donna, vive lontano dalla vita dell'uomo greco, chiusa fra le mura raccolte della sua casa, fra una schiera gentile di dolci fanciulle ; e sui ricordi puri e soavi del suo passato (un gesto, una parola fuggevole, il colore di un peplo, un raggio di luna, corolle di fiori) non è passato, come una gran raffica, il dolore e la morte. Anche la passione d'amore, che le trascolora il volto e la sconvolge nel più profondo dell'anima così da farle desiderare la morte, ha la fugace vita dei fiori, a lei tanto cari.

Singolarmente affine a Saffo per il dono di esprimere, con una sensibilità estrema ed una felice delicatezza di tocco, la poesia delle memorie fatte di lievi, tenui cose fermando nel verso un gesto, un atteggiamento, una parola, Euripide raramente raggiunge, e solo per poco, la divina semplicità d'espressione per cui i versi di Saffo sono tutti lirica purissima : non sa dimenticare mai a lungo di essere un artista, uno scrittore di teatro, un uomo di pensiero. Ma in compenso è facile avvertire nei suoi versi una sensibilità più dolorosa, quasi tormentata ; una più ricca e vasta esperienza, approfondita da un interiore travaglio spirituale, ma anche maturata nelle tempeste della vita vissuta. Nella grave crisi spirituale e sociale che pare scuotere le fondamenta del mondo greco, mentre impallidisce la fede negli ideali etici, religiosi, politici l'uomo si ripiega su se stesso. Il grido di Alcesti ed il lamento di Admeto, voci diverse di una ispirazione unica, accennano un motivo che ritorna innumerevoli volte fino agli ultimi drammi euripidei : nell'*Ifigenia in Aulide*, Clitennestra già prima che muoia Ifigenia pensa al giorno in cui siederà piangendo tutta sola vedendo vuota la stanza della fanciulla, e vuoto il suo consueto seggio.[32]

Nell'ora della sventura, alla vigilia della morte non vi è personaggio di Euripide che non rimpianga il passato o non rievochi il futuro invano sognato.

---

[32] *Iphig. Aul.* 1174 ; cfr. *Hippol.* 1131.

Perfino la dura voce di Medea tutta dominata dalla passione feroce della vendetta si addolcisce di tenerezza e si vela di rimpianto al pensiero che non sarà vicina ai suoi figli, non vedrà le loro nozze, non la comporranno sul letto funebre («è spenta ora la dolce speranza»),[33] proprio come l'eroica Alcesti e la vecchia Ecuba schiava. Ed in tutte le madri dei suoi drammi, anche le più sciagurate e maledette, il ricordo delle pene dolorose della maternità, delle gioie e dei pericoli per i figli affiora nell'ora del dolore.[34] Anzi il contrasto fra il felice passato ed il misero presente torna così spesso nell'opera di Euripide (in Megara dell'*Eracle*, in Adrasto delle *Supplici*, in Polissena dell'*Ecuba*, in Andromaca dell'*Andromaca* e delle *Troiane*)[35] che pare diventi un tema letterario, quasi di «maniera»; è facile anche vedere che Euripide prende le mosse da Omero. Ma ripetizione in realtà non v'è mai: il motivo ricorre con sempre nuove variazioni.

Quando il virtuosismo non raffredda l'ispirazione ritroviamo in altri drammi la pura poesia dell'*Alcesti* in versi perfetti, che rivelano un'arte più matura. Così nelle *Fenicie*, quando Giocasta riprende temi di Admeto e d'Alcesti in ritmo di più agitata passione, ove il rimpianto è il velo che copre una sanguinante ferita:

Figlio, e di te mi dicono
che nuziali nodi
ti stringono....
Non io, come è costume
delle madri felici, accesi il raggio
per te del sacro lume....
Perciò recido questo crin bianco....
getto le vesti candide, e al fianco
cingo questi atri funerei panni.[36]

Nelle *Supplici* il canto di Evadne che, prima di gettarsi sulla pira dello sposo rievoca, come Admeto, il giorno felice delle nozze, ha

---

[33] *Med.* 1035.

[34] *Herakl.* 60 e sgg., 15 e sgg.; *Hekab.* 166; *Herakl.* 457 (cfr. 280); *Andromach.* 1 e sgg.; *Hekab.* 349.

[35] *Andromaca, Troad.* 745; *Herakl.* 460 e sgg.; *Med.*, loc. cit. Un motivo analogo è in *Ifig. Taur.* 834.

[36] *σὲ δ', ὦ τέκνον, καὶ γάμοισι δὴ | κλύω ζυγέντα παιδοποιὸν ἁδονὰν ....ἐγὼ δ' οὔτε σοι πυρὸς ἀνῆψα φῶς | νόμιμον ἐν γάμοις | ὡς πρέπει ματέρι μακαρίᾳ |* (*Phoen.* 337 e sgg., 344 e sgg.; cfr. 321; trad. Romagnoli).

un' impeccabile perfezione formale, ma forse minore immediatezza di emozione:

Che fulgore dal cocchio
suo diffondea, che raggio,
Elio quel dì per l'etere e Selene....
quel dì che l' imeneo
Argo intonava, e i fausti
voti....
per me, pel celebre
mio sposo, Capaneo....[37]

ma subito dopo il doloroso pianto del vecchio padre sulla tragica fine della figlia trova espressione in trimetri perfetti che toccano, con intimità più delicata, le stesse corde di Admeto:

Ed ora che potrò fare, me misero?
alla mia casa ritornar? non veggo
altro colà che immensa solitudine,
desolato cordoglio. Oppure ai tetti
di Capaneo? Dolcissimo soggiorno
eran per me quando vivea la figlia;
ma viva or non è più, lei che le labbra
sempre accostava alle mie gote, e il capo
mi stringea fra le palme....[38]

Lirica delicatissima, fatta di mezzi toni e di sfumature, e pur pervasa dal tremito di un *pathos* profondo. Vi è la stessa sensibilità vibrante di Saffo; ma la vita è guardata con la serietà dolorosa di chi ha molto meditato e sofferto, e con le pupille fatte più limpide dal pianto discopre nascoste latebre del cuore umano. È una poesia passata attraverso un gran lavacro di lacrime, maturata in un cerchio di austera meditazione; e pur già levata al di sopra del dolore in una calma severa e tuttavia serena. Nel canto il dolore si placa. Si illuminano, nella chiarità dolorosa della poesia, zone d'ombra del cuore umano. Chino ad ascoltarne i battiti fra il futuro ed il passato, meglio che dove vuol essere psicologo, Euripide insegna a leggere più addentro nel segreto delle anime; da lui molto apprenderanno, attraverso gli

---

[37] *τί φέγγος, τίν' αἴγλαν | ἐδίφρευε τόθ' ἅλιος | σελάνα τε κατ' αἰθέρα | ....ἀνίκα γάμων τε τῶν εμῶν πόλις Ἄργους | ἀοιδαῖς εὐδαιμονίας | ἐπύργωσε καὶ γαμέτα | χαλκεοτενχοῦς τε Καπανέως* (*Suppl.* 990 e sgg.; trad. Romagnoli).

[38] *....τί δὴ χρὴ τὸν ταλαίπωρόν με δρᾶν; | στεῖχειν πρὸς οἴκους; κᾷτ' ἐρημίαν ἴδω | πολλὴν μελάθρων ἀπορίαν τ' ἐμῷ βίῳ; | ἢ πρὸς μέλαθρα τοῦδε Καπανέως μόλω; | ἥδιστα πρίν γε δῆθ', ὅτ' ἦν παῖς ἥδε μοι. | ἄλλ' οὔκετ' ἔστιν· ἥ δ' ἐμὴν γενειάδα | προσήγετ' ἀεὶ στόματι καὶ κάρα τόδε κατεῖχε χειρὶ....* *Suppl.* 1094 e sgg.; trad. Romagnoli).

alessandrini e i romani, i poeti europei di tutti i tempi. Ma per trovare una simile delicatezza di notazioni, bisogna discendere fino ai moderni.

Note dominanti e temi prediletti, le dolci memorie dell' infanzia o dell'adolescenza, la rievocazione dei teneri colloqui fra padre e figlia, fra nonna e nipotino. Così nell'*Ifigenia in Aulide*, nell'ultima angosciosa preghiera al padre, che è fra le gemme della poesia euripidea, Ifigenia non rassegnata ancora all' idea che l'affetto paterno sia soffocato dall'ambizione del condottiero :

> Alle ginocchia tue prima io le tenere
> membra appendevo....
> appesa al viso tuo che adesso stringo,
> così dicevo.... [39]

Ed Ecuba davanti al cadaverino sfracellato del piccolo Astianatte ricorda le parole carezzevoli del nipotino che saltando sul letto prometteva alla nonna uno dei suoi lunghi riccioli.[40]

Nel lamento di Ecuba, la poesia delle memorie trova tali accenti di straziato dolore da raggiungere per un momento il sublime. I sogni distrutti, il cadere delle ultime speranze troncate con la fine di quella vita innocente illuminano di una più tragica luce la figura della vecchia regina, cadente vegliarda sopravvissuta al crollo della patria ed alla rovina della stirpe. E l'onda dei ricordi tenerissimi fa più pauroso l'orrore delle tenere membra sfracellate :

> Come, infelice, le paterne mura
> ....dal tuo capo i riccioli
> hanno estirpato ; li educò la madre,
> di baci li copriva ; adesso ride
> dall'ossa infrante il sangue.[41]

In questi versi ove l'audacia dei traslati, l'arditezza dell'espressione, il gioco dei contrasti sono perfettamente fusi dall'arte del poeta, la notazione dei particolari non è compiacenza di stilista, ma aiuta ad assurgere dal patetico al sublime. L'orrore della visione intollerabile

---

[39] *πρώτη | δὲ γόνασι σοῖσι σῶμα δοῦσ' ἐμὸν | φίλας χάριτας ἔδωκα.... οὐμὸς δ' ὅδ' ἦν αὖ περὶ σὸν ἐξαρτωμένης | γένειον, οὗ νῦν ἀντιλάζυμαι χερὶ....* (*Iph. Aul.* 1221 e sgg. ; trad. Romagnoli) ; cfr. *Bacch.* 1351 e segg.

[40] *Troad.* 1180 e sgg.

[41] *δύστηνε, κρατὸς ὥς σ' ἔκειρεν ἀθλίως | τείχη πατρῷα.... | ὃν πολλ' ἐκήπευσ' ἡ τεκοῦσα βόστρυχον | φιλήμασιν τ' ἔδωκεν · ἔνθεν ἐκγελᾷ | ὀστέων ῥαγέντων φόνος....* (vv. 1172 e sgg. ; trad. Romagnoli).

(« io dir non voglio parole orrende ») subito si dissolve in un'onda di pianto:

O mani, in cui soave
delle mani paterne è ancor l' impronta;
....o caro labbro,
che tanti e tanti puerili vanti
pronunciavi....
Ah son finiti i tanti baci e i giorni
che io ti nutrivo, i sonni tuoi vegliavo! [42]

Eschilo e Pindaro sembrano favolosamente lontani. Non mai la lirica greca aveva toccato fibre segrete e dolorose come in questo canto. E vi è tutta la patetica dolcezza dei più bei versi di Saffo, con una più sottile sensibilità di notazione, nelle parole allo scudo di Ettore, ove come Alcesti Ecuba chiama cose inanimate a testimoni del suo dolore:

Scudo, che il braccio
d' Ettore.... un dì schermivi....
Oh, come dolce
l' impronta del suo braccio è nell'anello,
e nel tornito orbe il sudor, che spesso
Ettore stanco, al viso avvicinandolo,
dalla fronte stillava.[43]

Un soffio di delicata umanissima tenerezza s'effonde da questi versi. È una poesia pensosa e commossa, ferma a cogliere gli echi del passato felice in un gesto, in una parola, negli aspetti labili delle cose. Da Euripide, maestro prediletto, prendono le mosse poeti alessandrini, e più o meno indirettamente tutti gli epigrammisti dell'*Antologia palatina*; ma in loro la poesia dei ricordi e del rimpianto, il dare voce alle cose inanimate a poco a poco diventa, mi pare, un vezzo letterario. Nel contrasto fra il felice passato ed il presente neppur Meleagro, nel gentile epigramma di Clearista, raggiunge la semplicità dolorosa degli anapesti di Admeto.[44]

Al di là delle sventure dei singoli, il canto di Euripide s'allarga alla visione del dolore di un popolo caduto nell'*Ecuba* e specialmente nelle *Troiane*, che potrebbero definirsi il poema del rimpianto del

---

[42] *ὦ χεῖρες, ὡς εἰκοὺς μὲν ἡδείας πατρὸς | κέκτησθ'.... ὦ πολλὰ κόμπους ἐκβαλὸν φίλον στόμα.... οἴμοι, τὰ πόλλ' ἀσπάσμαθ' αἵ τ' ἐμαὶ τροφαὶ πόνοι τ' ἐκεῖνοι φροῦδα μοι....* (vv. 1178 e sgg., 87 e sgg.; trad. Romagnoli).

[43] *ὦ.... Ἕκτορος βραχίονα | σώζουσα....* (v, 1194). — *ὡς ἡδὺς ἐν πόρπακι σὸς κεῖται τύπος | ἰτύος τ' ἐν εὐτόρνοισι περιδρόμοις ἱδρώς, | ὃν ἐκ μετώπου πολλάκις πόνους ἔχων | ἔσταζεν Ἕκτωρ προστιθεὶς γενειάδι.*

[44] *Anth. palat.* VII, 182.

dolore. Polissena che ricorda la giovinezza felice, quando era figlia adorata di un re potente, Andromaca che si stringe fra le braccia Astianatte morituro, pensando al suo Ettore che non tornerà, Ecuba, Cassandra non sono che voci singole nel gran canto corale delle Donne prigioniere rievocanti le tragiche ultime ore di Troia, e la morte delle persone care e i giorni felici del passato :

Tutto è finito ; e vittime
e feste, tra le tenebre
notturne, a Numi, e suono
fausto di balli, e statue
d'oro....[45]

Così anche dai ricordi nasce una sconsolata malinconia ; una parola : *μάτην* « invano » si ripercuote da un capo all'altro della poesia di Euripide, come un lugubre ritornello.

Vana è la preghiera agli Dei, che assistono impassibili alla sventura degli innocenti ; non meno vano l'amore, anche il più grande, quello della madre per i figli davanti alla morte delle persone care. Resta solo la dolorosa gioia dei ricordi : « nella sventura il pensiero di chi è stato un tempo felice disperatamente ritorna alla felicità perduta ».[46]

***

Ma la lirica euripidea non si chiude nella malinconia dolorosa che pare la sua voce più segreta ; dalla contemplazione del dolore sa levarsi, con un solo colpo d'ala, a cieli più vasti.

Nell'*Alcesti* sopra il lamento d'Admeto s'alza l'ultimo canto del coro :

Spesso io fui fra le Muse, spesso
sursi a volo di idee sublimi ;
ma per quanto cercassi, nulla
vidi mai che più forza avesse
della Sorte ; nè alcun indizio
ritrovai fra le tracie tavole,
negli incanti di Orfeo vocale....[47]

---

[45] *φροῦδαί σοι θυσίαι χορῶν τ' | εὔφημοι κέλαδοι | κατ' ὄρ | φναν παννυχίδες θεῶν | χρυσέων τε ξοάνων τύποι* (*Troad.* 1070 ; trad. Romagnoli).

[46] *Troad.* 639 : *ὁ δ' εὐτυχήσας εἰς τὸ δυστυχὲς πεσὼν | ψυχὴν ἀλᾶται τῆς πάροιθ' εὐπραξίας* (trad. Romagnoli).

[47] *ἐγὼ καὶ διὰ μούσας | καὶ μετάρσιος ᾖξα, καὶ | πλεῖστων ἀψάμενος λόγων | κρεῖσσον οὐδὲν Ἀνάγκας | ηὗρον, οὐδέ τι φάρμακον | Θρῄσσαις ἐν σανίσιν, τὰς | Ὀρφεια κατέγραψεν | γήρυς* (*Alk.*, vv. 961-70 ; trad. Romagnoli).

Subito sentite che non parla il coro: è sempre Euripide, che dal dolore e dalla morte leva lo sguardo pensoso all'eterno mistero. Quell' « io », che così risolutamente si presenta fin dal primo verso, in una posizione insolita in Eschilo e Sofocle,[48] è il segno, cosciente o inconsapevole, che il poeta non si sente più l' interprete del popolo a cui parla.

Figlio del suo secolo, egli ha ascoltato nell'adolescenza la voce piena di speranza delle sette mistiche orfiche; ha seguìto, con l' appassionato interesse della giovinezza, le lezioni dei sofisti più celebri, e per breve tempo si è entusiasmato a tutte le teorie più in voga (*πλεῖστων ἀψάμενος λόγων*), senza essere durevolmente convinto di nessuna.[49] E son passati gli anni, ed il destino ha sempre, più che mai, il suo ermetico volto di Sfinge: è Ananche, la ferrea Necessità che non si placa:

> Ma non ara nè sculta effigie
> cui tu supplice giunga, questa
> Dea conosce: non cura vittime.[50]

La meditazione si è trasfigurata in poesia; e la cristallina trasparenza dei versi perfetti par riflettere la luce tersa e fredda delle sfere sublimi a cui la lirica s' innalza per la prima volta nel mondo.

Il pensiero filosofico donde è nato il canto dell'Ananche torna spesso nell'opera di Euripide.[51] È formulato con un movimento iniziale molto simile e con precisione maggiore in un frammento (in anapesti) di una tragedia forse dello stesso periodo: « Spesso mi è venuto nel pensiero il dubbio, se sia la Fortuna o la Divinità a reggere le sorti dei mortali (vedendo) come contro speranza e giustizia manda in rovina alcuni, via dalle loro case, ed altri rende felici. Vedendo tutto questo, come potremmo affermare che gli Dei esistono, o seguirne le leggi? ».[52] Ma quello che là è nudo pensiero, diventa, nelle strofe dell'*Alcesti*, poesia.

---

[48] Cfr. le osservazioni del Kranz, op. cit., p. 190, e *passim*.

[49] Va notato che quando E. e gli altri greci del tempo parlano di « Muse » spesso non intendono la poesia, ma in genere tutta la cultura del tempo, che ormai dalla poesia si va distaccando.

[50] *μόνας δ' οὔτ' ἐπὶ βωμοὺς | ἔστιν οὔτε βρέτας θεᾶς | ἐλθεῖν, οὐ σφαγίων κλύει* (vv. 972-75; trad. Romagnoli).

[51] Cfr. l'alternativa di Taltibio nell'*Ecuba*: *ὦ Ζεῦ, τί λέξω; πότερά σ' ἀνθρώπους ὁρᾶν; ἢ δόξαν ἄλλως τήνδε κεκτῆσθαι μάτην, | τύχην δὲ πάντα τὰν βροτοῖς ἐπισκοπεῖν;* (*Hekab.* 488).

[52] *πολλάκι μοι πραπίδων διῆλθε φροντίς εἴτε τύχα εἴτε δαίμων τὰ βρότεια κραίνει παρά τ' ἐλπίδα καὶ παρὰ δίκαν τοὺς μὲν ἄπ' οἴκων ἀναπίπτοντας ἄτερ βίου, τοὺς δ' εὐτυχοῦντας ἄγει* (fr. 154-55).

Vi si ripercuotono gli echi del grido d'Admeto e del pianto d' Alcesti, vi ritorna il tema accennato dal primo coro: la sorte inevitabile che pesa sulla vita mortale. E tutto il canto è dominato dalla figura misteriosa della inflessibile Dea, che non vuole statue e non ascolta preghiere; la meditazione si tramuta in implorazione, con un'accorata e tragica supplica, ove pare di udire ancora la voce di Admeto:

Non gravare sulla mia vita
più di quanto finor gravasti.
Anche quanto disegna Giove,
o divina, per te si compie,[53]

per finire nella amara, non rassegnata accettazione della sorte con cui la poesia d'*Alcesti* era cominciata; chinandosi davanti al giogo della Dea senza imagini:

Tu fra i Calibi domi il ferro con la tua possa:
nè si piega nè il tuo volere pietà conosce.

Uguali davanti a lei, nella comune impotenza di fronte alla morte, mortali ed immortali:

finanche i figli degli immortali
scendon di morte nel buio regno.

Ignoto il volto; ma il poeta fa udire nei versi lo stridere del ferro e il sordo rumore delle catene che stringono in «inestricabili ceppi» non Admeto, ma gli uomini, e forse, gli Dei.[54]

Poesia altissima, non fu intesa dai contemporanei, che appassionatamente discussero e aspramente criticarono il poeta; nè la intesero quelli che più amarono Euripide, dagli alessandrini a Racine. Per trovare qualche cosa di simile bisogna giungere fino alla poesia moderna: quando Alfredo De Vigny crea le figure silenziose, delle inflessibili «Dee del destino» con fantasia del tutto indipendente, i suoi versi grandiosi ricordano stranamente Euripide:

Ces froides Déités liaient leur joug de plomb
sur le crâne et les yeux des Hommes leurs esclaves.
Chacune prit chaque homme en ses mains invisibles....

Con questa lirica nuova (che potremmo chiamare «filosofica», se l'espressione non si prestasse ad essere fraintesa), Euripide volge

---

53 *μή μοι, πότνια, μείζων | ἔλθοις ἢ τὸ πρὶν ἐν βίῳ. | καὶ γὰρ Ζεὺς ὅ τι νεύσῃ, | σὺν σοὶ τοῦτο τελευτᾷ* (*Alk.*, vv. 976-77; trad. Romagnoli).

54 *Καὶ τὸν ἐν Χαλύβοις δαμά ζεις σὺ βίᾳ σίδαρον, | οὐδὲ τις ἀποτόμου λήματός ἐστιν αἰδώς....* (vv. 980-81). — *καὶ θεῶν σκότιοι φθίνουσι | παῖδες ἐν θανάτῳ* (vv. 989-90). — *....καὶ σ' ἐν ἀφύκτοισι χερῶν εἷλε θεὰ δεσμοῖς* (v. 384).

risolutamente le spalle al mondo tradizionale dei tragici e dei lirici; ed è naturale che il pubblico del teatro, il quale più non trovava nel poeta l' interprete dei propri sentimenti ed ideali, non capisse, e fischiasse il poeta. Il dissidio era ben più profondo delle sconcertanti innovazioni esteriori con cui il drammaturgo cercava di attirare invano gli Ateniesi ai suoi drammi. Quando, in un coro altissimo dell'*Agamennone*, Eschilo cantava: « Giove, sia tu chi tu sia, dopo aver misurato tutto col mio pensiero, io non so trovar nulla fuori di Giove, se davvero voglio allontanare dal cuore questo vano, grave dolore »,[55] l' inquieta e tutta greca ansia di ricerca che era il prezioso dono ed il male del secolo pareva placata in lui in una purificata fede; ed il canto, ritornato preghiera, si levava in uno slancio mistico verso le pure vette dove, eternamente giusta, la Divinità regge, per sentieri imperscrutabili, i destini degli uomini. Alla sovrana potenza divina, raggiante in eterno lume di giovinezza dalle fulgenti cime, si sono inclinati senza chiedere Sofocle e Pindaro, spiriti poetici diversissimi, pur ugualmente pensosi del dolore umano, amaramente consci della infelicità della vita. Ma in Euripide il dubbio subito superato da Eschilo: « Giove, sia tu chi tu sia », ritorna più volte, nè è superato mai: ed apre la via a novatrici teorie cosmologiche.[56] Quando, nel coro dell'Ananche, che al principio riprende, forse con un voluto proposito polemico, il movimento della strofe eschilea, al posto della divinità che veglia dalle pure cime, balena la figura misteriosa dell'ermetica Dea senza volto, più potente anche di Giove, sentiamo che tutto un mondo ideale vacilla e minaccia di cadere.

***

Poeta filosofo l' hanno chiamato fin dall'antichità; poeta del razionalismo e dell' illuminismo l' hanno definito i moderni.[57] Non filo-

---

[55] *Ζεύς, ὅστις ποτ' ἐστίν.... οὐκ ἔχω προσεικάσαι | πάντ' ἐπισταθμώμενος | πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπε | φροντίδος ἄχθος | χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως* (*Ag.* 160 segg.).

[56] Cfr. *Herakl.* 1262; fr. 483 N.[III]; fr. 964; *Troad.* 884; cfr. v. 1058.

[57] Fondamentale su questo argomento è ancora il libro, ormai invecchiato, di W. Nestle, *Euripides der Dichter der griechischen Aufklärug*, Stoccarda, 1901. Vedi anche: E. Bignone, *Poeti apollinei*, p. 131 sgg.; A. M. Verrall, *Euripides the rationalist*, Cambridge, 1914; Steiger, *Euripides, seine Dichtung und seine Persönlichkeit*, Stoccarda, 1912; Masqueray, *Euripide et ses idées*, 1908; Murray, *Euripide e i suoi tempi*, traduzione italiana del Ruffini, Laterza, 1932; Appleton, *Euripides the idealist* (*Cl. Rew.*, 1918); W. Bates, *Euripides, a student of human Nature*, Philadelphia, 1930; Vitelli, *Pègaso*, I, 1929; A. Levi, *Rend. Ist. Lomb.*, LXII, 1929, 909-19.

sofo per natura, ma alto e nobile spirito, pensoso dei problemi eterni, educato al dubbio, alla critica, alla ricerca filosofica nelle « scuole » sofistiche, nato in un tempo ed in un ambiente ove il lavoro di revisione dei valori tradizionali etici, sociali, religiosi, era in primo piano nella vita culturale di una società d'eccezione, Euripide volle portare nel teatro tutti i problemi più dibattuti ed attuali dell'età sua. Ma dove la discussione, il dibattito filosofico o anche solo il gioco dialettico comincia, s' interrompe e si inaridisce la poesia. E non vale che alcuni problemi siano sentiti nella loro gravità e quasi nella loro urgenza, con serietà profonda e talora con commossa partecipazione personale, come i problemi della posizione della donna, della famiglia e dei figli, del rapporto fra nobiltà e ricchezza.[58] E neppure importa per la storia della poesia che proprio il teatro di Euripide sia stato, come forse il poeta non poteva prevedere, la via principale se non unica per cui il fermento delle idee nuove trovò accesso ad un pubblico più vasto.[59] L' influenza della sofistica sarebbe, come a tutta prima può anche apparire, puramente negativa sul poeta, se l'avesse portato soltanto ad introdurre nei drammi discussioni, allora d'attualità, o a tradurre in trimetri eleganti, ma che di poesia hanno solo la forma, teorie filosofiche di varia origine, che è fatica vana cercar d'ordinare in sistema. L' importanza immensa del multiforme movimento filosofico contemporaneo (che è ardito e ad un tempo inesatto considerare « illuminismo ») per la formazione della personalità poetica di Euripide è nella reazione di Euripide a quel movimento filosofico.

Dalle sale affollate dove brillanti oratori davanti ad un pubblico attento ed entusiasta espongono e discutono tutti i problemi, in un gigantesco lavoro di revisione, lanciando audaci e discordi teorie, egli è uscito con un senso di delusione. Nessuna di quelle teorie, che talora sembra quasi accettare (di Protagora, Anassagora, Ippia, Prodico, degli ultimi seguaci di Eraclito), soddisfa l'acuto senso critico, chè, come Socrate e Platone, anch'egli ha raffinato proprio alla scuola dei sofisti.

---

[58] Cfr. per le discussioni su la famiglia ed i figli: *Med.* 1080; *Ifig. Aul.* 918; *Alk.* 882; fr. 104, 575, 547, 503-4, 334, 375, 494, 900; *Suppl.* 786, 1080; per nobiltà e ricchezza: *Elektr.* 371 e sgg., 940; *Phoen.* 555; fr. 53, 55, 29-237, 739, 1051-53, 773, 250, 326, 328, 329 (notare il tono personale del fr. 329).

[59] L' importanza grandissima di E. nella formazione culturale e filosofica dell'uomo greco ha ispirato allo Jäger uno dei migliori capitoli del volume *Paideia* (traduzione italiana, 1935, libro II, p. 490), dove è riconosciuto di passaggio anche il valore della lirica euripidea.

A quarantadue anni, quando scrive l'*Alcesti*, se ne è già allontanato con un senso di delusione e di sfiducia, pari all'appassionato, entusiastico ardore con cui si era gettato alla filosofia (« spesso fui fra le Muse, spesso sursi a volo di idee sublimi.... »).

Di tutto il fervore di idee, di tutto il gran travaglio intellettuale che lo circonda, resta nel suo spirito solo il dubbio. Senza essere convinto seguace di nessuna delle teorie nuove, Euripide guarda con l'occhio critico dei sofisti a dogmi religiosi ed etici che parevano incrollabili, a forme che parevano perfette; spoglio del velo splendente della fede, il mito gli appare un tessuto di incredibili fole.... Ma non è arido scetticismo; ne nasce un interiore travaglio spirituale, che pure sarebbe impreciso chiamare modernamente crisi. Nessuna teoria appaga la sua irrequieta ricerca del vero; e tuttavia il dubbio non soffoca in lui l'ansia religiosa davanti al mistero universo. Sentito come spirituale tormento, il contrasto fra l'anelito verso la divinità e la critica negatrice della filosofia nuova già nell'*Alcesti* trova liberazione nel canto. Di fronte alle vicende ineguali della vita, davanti al mistero della morte, all' ingiustizia ed al male sempre il canto del poeta sale, in una domanda angosciosa e vana, verso la Divinità che non risponde.

La poesia emerge più vivida dall'interiore tormento, tutte le volte che cessa la ricerca filosofica e resta solo il grido dell'uomo davanti al mistero: « O tu, sia che tu voglia essere chiamato Ade o Giove, porta luce alle anime degli uomini, che vogliono sapere donde sono germogliate tante pene, quale è la radice dei mali, quale dei Superi bisogna invocare per aver tregua al soffrire! ».[60]

È la prima volta che un poeta traduce in canto il vano, struggente tormento dell'uomo che interroga l'eterno mistero. Per ritrovare espressa in poesia la stessa ansia, bisogna discendere non i secoli ma i millenni, fino all'ottocento, al romanticismo tedesco e francese, al nostro Leopardi. Sotto questo aspetto, la lirica euripidea resta incompresa nel mondo greco e latino. Anticipa, in certo senso, il romanticismo di più di due millenni: il senso doloroso della vita universale, l'ansia di sollevare il mistero nella vana ricerca dei fini e del valore della vita, l'anelito verso la fede soffocata invano dal dubbio, con la predilezione dei particolari realistici anche umili convergono

---

[60] *σοὶ τῷ πάντων μεδέοντι.... | Ζεὺς εἴτ' Ἀίδης ὀνομαζόμενος | στέργεις · ....πέμψον μὲν φῶς ψυχαῖς ἀνδρῶν | τοῖς βουλόμενοις ἄθλους προμαθεῖν | πόθεν ἔβλαστον, τίς ρίζα κακῶν, | τίνα δεῖ μακάρων ἐκθυσαμένους | εὑρεῖν μόχθων ἀνάπαυλαν* (fr. 904 N.[III]).

a darle l'aspetto di una « poesia romantica prefigurata », per usare una felice espressione del Bignone.[61]

L'impallidire della fede che non consola, l' ingigantirsi del dubbio nelle tristi esperienze della vita ispira una stupenda strofe dell' *Ippolito* :

Spsso il pensiero dei Numi, quando lo spirito m'occupa,
lungi ne tiene l'ambascia ;
ma questa speranza, nell'anima, chiusa, dilegua, se miro
le sorti e gli eventi degli uomini.

Ma, cominciato nel dubbio, il canto si addolcisce, come nel coro dell'*Alcesti*, in un'accorata preghiera :

Deh, quello che invoco
potessero i Numi concedermi :
vivere.... con cuor non turbato dall'ansia....[62]

Fede atavica, dubbio filosofico, umanissimo bisogno di credere alla soccorritrice clemenza divina, più di dieci anni dopo nelle *Troiane* confluiscono nella singolare invocazione di Ecuba :

Tu che sostegno della terra sei,
e in terra hai sede, o Giove, o sopra ogni altro
arduo concetto, o che tu sia degli uomini
illusione, o di natura legge
fatal, t' imploro : chè per muto tramite
movendo pur giustizia arrechi agli uomini,[63]

e la riflessione filosofica si dissolve in sconsolata poesia :

e pur è qualche illusione
i celesti invocar, quando ci coglie
la mala sorte....[64]

---

[61] Bignone, *Poeti Apollinei*, Bari, Laterza, 1937, cap. III : *Modernità di Euripide*, p. 132.

[62] *ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ', ὅταν φρένας ἔλθῃ, | λύπας παραιρεῖ · ξύνεσιν δέ τιν' ἐλπίδι κεύθων | λείπομαι ἔν τε τύχαις θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσων* (notare il *maschile* usato dal poeta, che fa parlare un coro di donne, e parla in prima persona maschile ; *ξύνεσις* = *riflessione* è parola che vien dalle scuole filosofiche (*Hippol.* 1102 e sgg.) *εἴθε μοι εὐξαμένᾳ θεόθεν τάδε μοῖρα παράσχοι, | τύχαν μετ' ὄλβου | καὶ ἀκήρατον ἄλγεσι θυμόν* (vv. 1111-13); trad. Romagnoli).

[63] *ὦ γῆς ὄχημα κἀπὶ γῆς ἔχων ἕδραν, | ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι, | Ζεύς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεως εἴτε νοῦς βροτῶν, | προσηυξάμην σε....* (*Troad.* 884 ; trad. Romagnoli).

[64] *ὅμως δ' ἔχει τι σχῆμα κικλῆσκειν θεούς, | ὅταν τις ἡμῶν δυστυχῇ λάβῃ τύχην* (*Troad.* 270; trad. Romagnoli).

***

Questo atteggiamento tutto personale davanti ai grandi problemi, ove la meditazione si fa sofferenza viva di un'anima su cui grava il mistero universo, e meditazione, ricerca, sofferenza umana si trasfigurano in poesia purissima, è uno degli aspetti più originali della lirica euripidea. La sua voce è più vicina al Leopardi che all'Alfieri, a De Vigny che a Racine, a Lenau che a Shakespeare.

Si dischiudono più vasti orizzonti alla poesia; dall'alto, il poeta vede nel proprio dolore specchiarsi il dolore dell'umanità.

Il pessimismo, il senso profondo del dolore umano, la tristezza davanti alla brevità della vita ed all' instabilità mutevole e capricciosa della sorte, non sono motivi originali; la poesia greca, che solo ad un superficiale esame potè sembrare serena, già ha trovato per esprimer quei sentimenti accenti indimenticabili. Prima degli eroi di Euripide,[65] già Teognide e Bacchilide hanno detto che è meglio non essere nati, che bisogna compiangere chi nasce non chi muore. Pindaro ha già cantato l'uomo « progenie di un giorno, sogno di un'ombra »; e nel *Prometeo* Eschilo ha lamentato la miseria dei mortali, « cieche moltitudini, strette in ceppi, simili a sogni ». E la poesia di Sofocle è tutta luce purissima che illumina abissi di umano dolore, nella vana ed impari lotta fra l'uomo ed il destino.

Ma in Euripide il senso dell' infelicità umana non rispecchia un passeggero stato d'animo di un'ora di angoscia oscura; ma l'amarezza di chi dubita della giustizia divina e di tutti i valori ideali, e non ha saputo trovare alcuna filosofica certezza da sostituire alla luce della fede. Solo la morte potrà dare « tregua dei mali »; [66] e forse, una nuova vita.

Ma anche le divine speranze di una vita ultraterrena, che i misteri orfici, molto diffusi in quegli anni, fanno balenare alle anime inquiete, non appagano il tormentato spirito di Euripide. Il miraggio di altre forme di vita oltre la morte si affaccia come un' ipotesi, nei suoi versi; non viene proclamato mai come verità rivelata con l'accento convinto e solenne degli iniziati: « chissà se la vita non è morte, e la morte vita ? ».[67]

---

[65] Fr. 830 N.^{III}, 906, 908, 639 N., 452, 287, 832, 80; *Iphig. Aul.* 161; *Troad.* 630 ecc.

[66] Fr. 908 N.^{III}.

[67] Cfr. fr. 287; *Iphig. Aul.* 161: *Med.* 1039; *Ion.* 1066.

E poichè gli Dei non possono nulla per gli uomini, e la sorte ha il volto misterioso della ermetica Dea che non ascolta preghiere, il poeta si sente solo, come l' ignoto eroe di una sua tragedia in uno dei suoi versi più grandi : « solo, senza luce, come una fiera in una caverna ».[68] Ha perso la fede negli oracoli, nei responsi, negli auguri, nei miti, favole create forse per illudere, forse per dare lucro ai sacerdoti.[69] Ma presto s' è anche accorto che le brillanti orazioni dei più celebri maestri della sofistica sono troppo spesso solo fuochi di artificio. Il suo acuto spirito critico ha imparato a diffidare anche delle seduzioni dell'eloquenza ; basta raccogliere tutti i passi dove denunzia i pericoli dei « bei discorsi », per convincersi che il ritratto caricaturale delineato da Aristofane è quasi altrettanto convenzionale e poco rispondente al vero nel caso di Euripide come di Socrate.[70]

***

Il senso di sfiducia già espresso nell'*Alcesti* davanti alle discordi teorie dei « sapienti » si fa con il volger degli anni sempre più profondo ; e la voce d' Euripide si leva con singolare amarezza anche contro i filosofi naturalisti, che hanno la pretesa di conoscere la divinità.

Fetonte che anela a guidare il carro del sole, Bellerofonte che sprona verso il cielo Pegaso alato, l'eroe di un altro dramma perduto, che sogna di levarsi a volo fino a Giove con ali d'oro,[71] sono l'espressione poetica del suo anelito verso il divino, della sua chimerica aspirazione di strappare almeno un lembo del mistero che vela l'universo. Potrebbero essere il simbolo dello sconfinato ardore dello spirito greco, che non vede limiti in quel tempo all' audacia del proprio volo. Ma Fetonte cade incenerito dall'aureo carro del Sole, Bellerofonte cade dal cielo colpito dal folgore ; Icaro cade nel folle volo. Euripide sente che nessuna indagine umana vale a penetrare il mistero.

Quando Euripide canta :

Beato chi di saggezza
i sacri misteri conobbe :
non medita egli al vicino
ruina, o ingiusto profitto,

---

[68] *κοίλοις ἐν ἄντροις ἄλυχνος, ὥστε θὴρ, μόνος* (fr. 725).

[69] Fr. 775 ; 792, 793 ecc. *Helektr.*

[70] Fr. 205, 1021-23, 255 ; *Hippol.* 486 ; *Bacch.* 266 ; fr. 442, 587 ; fr. 809 (vv. 93, 188) ; *Hekab.* 1156 e 815 ; *Suppl.* 185 e 540 ecc.

[71] Fr. 905 : cfr. per il mito di Bellerofonte Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, 1930.

ma della immortale natura
contempla l'eterna armonia,
e come e donde sia sorta....[72]

l'aspirazione qui espressa in una grave e composta armonia di versi austeri non è puramente letteraria, come in Virgilio, nasce da una profonda esigenza spirituale. Ma è una aspirazione quasi nostalgica, dove forse aleggia già un'ombra di malinconia. Quella che sembrava un'ardua, ma raggiungibile mèta al suo giovanile entusiasmo presto gli è apparsa « sogno di cose impossibili ».[73] E mentre illanguidisce la fede nelle forze dell'umano pensiero, il canto spiegato dell'*Alcesti* si cristallizza nelle riflessioni pacate ed amare dell'*Elena* : « Che cosa sia Dio, che cosa non sia Dio, chi degli uomini arriverà a trovare con le sue indagini ? non so che vi sia nulla di chiaro per gli uomini.... ».[74]

Vecchio, Euripide si ripiega su se stesso per chiedersi se forse infine non sia ancor meglio la semplice fede dei padri, che egli non possiede più :

Nè intorno a lor sottilizziam : le antiche
credenze, antiche quanto il tempo istesso,
niun argomento abbatterà, per quanto
distilli acume da sottili menti....
Mai nulla che travalichi
le antiche leggi non si brami e investighi....
Savio non è chi troppo è savio, e l'occhio
oltre gli umani limiti
volge....
Saggia cosa e l' intelletto e l'anima
lungi tener dagli uomini
che presumono troppo....
Io ciò che i semplici
credono, e se ne giovano,
voglio tòrre ad esempio....[75]

Da questi versi, che male si inquadrano nella grande poesia mistica delle *Baccanti*, parla ancora, al limitare della vita, la voce di

---

[72] Fr. 902 : traduzione di E. Bignone, *Modernità di Euripide*, loc. cit., p. 140.

[73] Fr. 1061.

[74] *ὅ τι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον, | τίς φησ' ἐρευνήσας βροτῶν | μακρότατον πέρας εὑρεῖν.... ; ....οὔδ' ἔχω | τί τὸ σαφές, ὅ τι ποτ' ἐν βροτοῖς* (*Helena* 1135 e sgg., 1139 ; trad. Romagnoli ; cfr. fr. 306, 941, 395).

[75] *πατρίους παραδοχὰς ἃς θ' ὁμήλικας χρόνῳ | κεκτήμεθ' οὐδεὶς αὐτὰ καταβαλεῖ λόγος....* (vv. 201 e sgg.). *οὐ γὰρ κρεῖσσόν ποτε τῶν νόμων | γιγνώσκειν χρὴ καὶ μελετᾶν....* (vv. 890 e sgg.). *τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία | τό τε μὴ θνητὰ φρονεῖν. | ....σοφὸν δ' ἀπέχειν πραπίδα φρένα τε | περισσῶν παρὰ φωτῶν. τὸ πλῆθος ὅ τι τὸ φαυλότερον ἐνόμιζε χρῆταί τε, τόδ' ἂν δεχοίμαν* (vv. 395 e sgg., 427 e sgg. ; trad. Romagnoli).

Euripide; non di Cadmo o del coro contro Penteo, il quale combatte un culto nuovo, non le antiche credenze, e non su basi filosofiche. D'accordo con il Bignone e con lo Jäger,[76] io credo che le *Baccanti*, che si chiudono con l' imprecazione di Agave contro il Citerone maledetto, non siano una palinodia religiosa; e forse solo in parte sono una sconfessione letteraria. Pure, quei versi rivelano che, giunto alla fine della vita, l'antico discepolo ed amico dei sofisti riconosce vana la ricerca dei « sapienti » e ha perduto la fede nelle possibilità dell' intelletto umano. Non per questo egli potrebbe ritrovare la fede ingenua della religione avita: troppo profondamente è penetrato in lui il veleno corroditore della sofistica. Nella poesia lirica delle *Baccanti* un nuovo « pathos » nasce dall' inconciliabile dissidio fra l'anelito alla fede che sola potrebbe dare la pace, e l' irrequietudine di uno spirito uso agli audaci voli del pensiero.

Quando nell'atmosfera di esaltazione mistica Cadmo consiglia:

> Se pur, come tu dici,
> Nume non è, lascia che qui lo chiamino
> nume

quando il Coro medita:

> è cosa agevole
> reputare che il massimo
> potere abbian gli Dei, quali essi siano,[77]

è facile avvertire che qui parla Euripide, cresciuto alla scuola di Protagora, nello stesso ambiente di Socrate. In modo molto analogo Socrate nel *Fedone* platonico, dopo avere narrato il mito dell'oltretomba, facendo balenare davanti ai discepoli promesse di vita immortale, conclude: « almeno, vale la pena di credere che sia così ».

> Beato chi sfuggì l'onda del pelago;
> e giunse a riva; e chi gli affanni supera,
> beato.[78]

Con questi versi pervasi di tristezza si spegne in accordi di infinita malinconia la voce che aveva cantato il folle volo di Bellerofonte e

---

[76] Cfr. Bignone, loc. cit., 161 e sgg.; Jäger, op. cit.; cfr. E. Schwartz, *Figure caratteristiche della letteratura classica*, p. 36 e sgg. della traduz. ital. del Belloni (dalla 5ª edizione 1936). Vedi anche Romagnoli, *Introduzione alla traduzione delle « Baccanti »*; *I poeti greci, Euripide, Tragedie*, vol. I, 1930, p. 22.

[77] *κούφα γὰρ δαπάνα νομί|ζειν ἰσχυν τόδ' ἔχειν, ὅτι ποτ' ἄρα τὸ δαιμόνιον....*

[78] *Εὐδαίμων δ' ὃς ἐκ θαλάσσας | ἔφυγε χεῖμα, λιμένα δ' ἐκιχεν· | εὐδαίμων δ' ὃς ὕπερθε μόχθων ἐγένεθ'....* (*Bacch.* 902; trad. Romagnoli).

di Icaro; che aveva sognato come la gioia più grande lo spaziare libero dell'umano pensiero, lontano dalle miserie della vita:

Beato chi di saggezza
i sacri misteri conobbe....

Al suo irrequieto spirito non può essere concessa neppure la serena pace di chi ha raggiunto il porto, e superato i dubbi e vinto il dolore. L'ultimo suo dramma, lasciato incompiuto e pubblicato postumo (l'*Ifigenia in Aulide*), si chiude con un dubbio di Clitennestra davanti al miracolo, narrato dall'araldo, di Ifigenia rapita dalla Dea:

T' ha dunque un nume rapito, o figlia ?,
che debbo credere di te ? che quanto
costui m' ha detto, non è che favola
vana, a placare questo mio schianto ? [79]

Così l'opera di Euripide si chiude, come era incominciata, con una domanda senza risposta; l'ombra fosca del dubbio s'allunga fino al tramonto della sua poesia.

Se vana è la preghiera, non meno vana è la ricerca dei fini ultimi della vita, delle eterne leggi della natura e del cosmo. Euripide, venuto dalla sofistica, rivolge il suo dubbio in ultima analisi contro la sofistica, non meno di Socrate.

Figlio del suo tempo, egli non crede alle leggi ideali « non scritte », per cui muore la sofoclea Antigone; ma pure contempla il decadere degli ideali antichi non con l'occhio calmo del pensatore, con una partecipazione commossa che lo avvicina, più di quanto si creda, al suo mortale nemico, Aristofane:

Ai fonti risalgono le sacre correnti dei fiumi,
con tutte le cose tramuta giustizia:
più saldi non restano i giuri dei Numi....
e pudor più non regna nell' Ellade....[80]

La riflessione morale e filosofica diventa, in questi versi della *Medea*, alta, nobilissima poesia, per la serietà e sofferenza viva con cui Euripide guarda a quella decadenza. E la critica dissolvente e negatrice della sofistica che con mirabile metafora il Romagnoli ha definito: « germe dissolvente di morte e putrefazione nel teatro euri-

---

[79] *ὦ παῖ, θεῶν τοῦ κλέμμα γέγονας ; | πῶς σε προσείπω ; πῶς δ' οὐ φῶ|παραμύθεῖσθαι τούσδε μάτην μύθους | ὥς σου πένθους λυγροῦ παυσαίμαν ;* (*Iphig. Aul.* 1615; trad. Romagnoli).

[80] *ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί, | καὶ δίκα καὶ πάντα πάλιν στρέφεται....* (v. 410 e sgg.; trad. Romagnoli).

pideo »,[81] arresta, non spegne la potenza creatrice del genio poetico, perchè non soffoca il vivo interesse umano con cui il poeta guarda alla vita, vive, gode e soffre. L' isolamento in cui si chiude, e che stupisce i contemporanei, non è che la reazione di una ardente sensibilità ad un mondo troppo inferiore ai suoi ideali ; dalla stessa reazione nascono certi suoi personaggi così eccessivi nel male da parere quasi caricature, e da prendere, senza individualità propria, i caratteri generici del tipo.

Troppo greco per chiudersi nell'arida ed austera contemplazione dell'infinita vanità del tutto, Euripide fino all'ultimo resta appassionatamente attaccato alla vita. Nessuno meglio di lui, che pur vede cadere tante illusioni, ha cantato nel mondo classico la dolcezza delle alate illusioni, la effimera consolazione delle speranze.[82]

Anche quando muovono con sereno coraggio incontro alla morte, le creature di Euripide, siano giovani donne cui l'avvenire sorride o vecchi cadenti e sventurati, si volgono tutti a guardare con disperato amore verso la vita : « la vita è bella, è dolce vivere » mormorano o singhiozzano in momenti di umanissimo abbandono Alcesti, Ifigenia, Ippolito.

E la luce del sole è dolce anche per gli infelici ; dolce anche per i vecchi,[83] che non si rassegnano a morire, per quanto triste sia la vecchiaia. Nessun poeta forse ha saputo esprimere meglio la incoerente contraddizione del cuore umano, disperatamente attaccato alla vita pur fra miserie, sofferenze e dolori :

È tutta un affanno la vita
degli uomini : e mai non v' ha requie
dalle pene ; ma pur, se v' ha stato
della vita più dolce, la tenebra
fra sue nubi l'asconde ; e ardentissimo
amore ci vince di ciò
che brilla sovressa la terra.[84]

Nel potente ritmo di questi versi, corruschi d'ombra e di luce, non parla la nutrice della Fedra, povera vecchietta di limitato orizzonte spirituale, ma il poeta, *δύσερως* « disperatamente innamorato » della vita.

---

[81] E. Romagnoli, *Il teatro greco*, Bologna, 1923, p. 209.

[82] *Andr.* 94 ; *Troad.* 684 ecc.

[83] Fr. 446 ; fr. IX 538 W. ; cfr. 536-37.

[84] *πᾶς δ' ὀδυνηρὸς βίος ἀνθρώπων, | ἄλλ' ὅ τι τοῦ ζῆν φίλτερον ἄλλο, | σκότος ἀμπίσχων κρύπτει νεφέλαις | δυσέρωτες δὲ φαινόμεθ' ὄντες | τοῦδ' ὅ τι στίλβει κατὰ γῆν* (*Hippol.* 189 e sgg. ; trad. Romagnoli).

Lo stesso motivo, quasi con le stesse parole, ritorna in un frammento di un altro dramma scritto nello stesso periodo della *Medea*, il *Fenice*: « O uomini, come amate vivere! Pur avendo un peso di infiniti dolori, desiderate vedere il domani; tanto è profondo in tutti i mortali l'amore della vita....[85]

In questo dualismo sta forse il segreto fascino della molteplice personalità di Euripide. La sua meditazione austera di pensatore, le sue esperienze personali di uomo lo portano presto a credere che la vita è sventura, che il meglio è non esser nati; a dubitare di tutti i valori ideali che dànno un significato alla vita. Ma gioie e dolori, delusioni e nuove speranze, lieti e tristi eventi della patria lo risospingono continuamente verso la vita.

Nell'urto con la realtà della vita di un'anima dritta, pura, appassionata nascono molti dei suoi canti più belli.

LUIGIA ACHILLEA STELLA.

---

[85] Fr. 813 N.[III]: *ὦ φιλόζωοι βροτοί, | οἳ τὴν ἐπιστείχουσαν ἡμέραν ἰδεῖν | ποθεῖτ' ἔχοντες μυρίων ἄχθος κακῶν · | οὕτως ἔρως βροτοῖσιν ἐγκεῖται βίου.*

INTORNO AL FRAMMENTO DI EURIPIDE 911 N.[2] E ALL' « ARCHELAO ».

La *Vita euripidea* di Satiro[1] dà in una forma un poco diversa da quella che si desumeva dalla citazione di Clemente Alessandrino (*Strom.*, IV, p. 642) il frammento di Euripide 911 N.[2], eliminando talune congetture dei critici, ed altre, sia pure in parte, confermando. Non solo : ma essa dà del frammento un' interpretazione nuova, completamente diversa da quella ch'era presupposta nei tentativi di attribuzione del frammento a questa od a quest'altra tragedia di Euripide.

Il frammento è dato in questa forma dal Nauck :

Χρυσέαι δή μοι πτέρυγες περὶ νώτῳ
καὶ τὰ Σειρήνων πτερόεντα πέδιλα [ἁρμόζεται]
βάσομαι τ' εἰς αἰθέριον πόλον ἀερθείς
Ζηνὶ προσμίξων.

Il passo era inteso in senso proprio, come le parole di un personaggio che si disponesse a un viaggio favoloso verso il cielo ; e si pensava, in conseguenza, che il frammento appartenesse al *Bellerofonte* o ai *Cretesi* (supponendosi essere Icaro o Bellerofonte il personaggio in questione).

Sembra strano che non si sia pensato ai numerosi luoghi di tragedie euripidee, in cui dei personaggi, per lo più il Coro, esprimono il desiderio di aver delle ali per poter fuggire e recarsi lontano :[2] ma forse la ragione era appunto questa, che in quei passi si trattava solo di un augurio, di un desiderio, mentre nel passo sopra citato il futuro indicativo sembrava significare un fatto reale, che, come tale, non poteva riferirsi che a un personaggio mitologico.

Nella *Vita* di Satiro, invece, è affermato con una chiarezza che non dà luogo a dubbi, il carattere non proprio, ma puramente alle-

---

[1] Cito dalla edizione dei frammenti di Satiro di C. F. Kumaniecki, *De Satyro Peripatetico* (*Archiwum Filologiczne*, nr. 8), Cracovia, sumptibus Academiae Polonae Litterarum, 1929, pp. 42-64.

[2] Cfr., per esempio, *Ifigenia Taurica*, 1136 sgg., e gli spunti burleschi di Aristofane, *Uccelli*, 785 sgg.

gorico del frammento. Stanco della incomprensione dei suoi concittadini e degli attacchi dei poeti comici, Euripide avrebbe rinnegato Atene: *καθάπερ διαμαρτυρίαν θέμενος ἀπείπατο τὰς Ἀθήνας*. Alla domanda di Diodora, una delle interlocutrici del dialogo di Satiro, *ποίαν ταύτην*; il personaggio indicato colla lettera A risponde: *Ἐν τῷδε κατακεχωρισμένην τῷ στασίμῳ· «χρυσέαι δή μοι πτέρυγες περὶ νώτῳ καὶ Σειρή[νω]ν πτερ[όεν]τα πέδιλ' [ἁρμό]ξεται· βάσομαι δ' ‹εἰς› α[ἰ]θέρα πουλὺν ἀερθεὶς Ζηνί κτλ.»* E ad altra domanda di Diodora, lo stesso personaggio spiega: *«Ζηνὶ συμμείξων ὁρμᾶν» λέγων μεταφορικῶς ἐμφαίνει τὸν μόναρχον, ἀλλὰ καὶ συναύξων τἀνδρὸς τὴν ὑπεροχήν*. Non è dunque di una partenza reale che si parlerebbe in quei versi, ma di una partenza allegorica; i versi non sarebbero altro che un modo di dire, un'espressione poetica, magari un'allusione ad un viaggio, ma non la descrizione di un viaggio vero e proprio.

Intese in senso allegorico il passo anche Orazio, che ne derivò lo spunto di una sua non bella ode (*Carm.*, II, 20), nella quale la descrizione della trasformazione in uccello (*nascunturque leves Per digitos umerosque plumae*) appare un'eco dei versi euripidei sopra citati *χρυσέαι δή μοι περὶ νώτῳ καὶ τὰ Σειρήνων πέδιλα ἁρμόξεται*, e l'ascesa e la conquista dell'altezza (*ferar.... per liquidum aethera.... neque in terris morabor invidiaque maior Urbis relinquam*) esprimono la stessa gioia di liberazione e lo stesso fastidio della terra, che esprimono i versi del frammento (*βάσομαι τ' εἰς αἰθέρα πουλὺν ἀερθείς*), lungi da quel *φθόνος* per il quale Euripide *ἀπείπατο τὰς Ἀθήνας*.[3]

Satiro leggeva di Euripide molto più di quello che possiamo leggere noi, ed era perciò in condizione di potere affermare meglio di noi se i versi esprimessero unicamente una realtà drammatica oggettiva o fossero l'allegoria di una disposizione d'animo del poeta. È vero

---

[3] Il confronto è rilevato anche nel commento di Kiessling e Heinze[6] [1917], dai quali però non è visto il carattere allegorico del frammento euripideo — che è dato nella forma stessa che esso ha nel Nauck, pur essendo la pubblicazione dei frammenti di Satiro del 1912 — ed è osservato, in conseguenza, in nota al v. 13: « H. dichtet nicht weiter im Sinne des euripideischen *βάσομαι κτλ.* von einem Aufstieg zum Himmel, sondern lenkt in die Allegorie ein, indem er zunächst sich ausmalt, wie die Schwanenfittiche ihn überall hintragen werden ». — L'ode oraziana è considerata di solito come ispirata dall'epigramma enniano *Nemo me lacrumis* (vedi, tra gli ultimi studi, N. Terzaghi, in *Studi italiani di filol. classica*, 1938, p. 64 sgg.), la cui imitazione non compare tuttavia che nell'ultima strofa; il confronto col frammento euripideo spiegherebbe meglio il motivo iniziale dell'ode.

che qualche volta è legittimo il sospetto che egli abbia derivato le sue citazioni da repertori speciali più che direttamente dalle opere intere, ma questo si verifica di solito quando si tratti di massime morali, che potevano attirare l'attenzione dei raccoglitori di sentenze. Marie Delcourt, in un buon saggio sulle biografie antiche di Euripide,[4] afferma esplicitamente l'attendibilità della notizia di Satiro, ma non accetta l' interpretazione metaforica che egli ha dato dell'ultimo tratto del frammento, alle parole *Ζηνὶ συμμείξων δρμᾶν*, che sarebbero, secondo Satiro, un'allusione al re di Macedonia, e significherebbero *συναύξων τἀνδρὸς τὴν ὑπεροχήν*, « per accrescere l'eccellenza del re ». « On voit — osserva la Delcourt — combien est dangereuse cette méthode qui essaye de découvrir dans les oeuvres des renseignements biographiques et, dans ce que nous savons de la biographie, des moyens de trouver un second sens à des passages parfaitement clairs en soi ».[5]

A me sembra che, se si accetta — e non c'è dubbio che debba essere accettata — l' interpretazione di Satiro relativa al carattere allegorico del frammento, possa egualmente essere considerato senza prevenzioni anche il resto della interpretazione, per la ragione stessa che Satiro leggeva la tragedia intera, cosa che noi non possiamo fare. La chiarezza del significato reale non esclude, poi, la possibilità di un secondo significato. — Diodora, la interlocutrice che nel dialogo ha il cómpito di animare la esposizione e di dar risalto alle affermazioni del personaggio principale, osserva, a proposito di questa parte dell' interpretazione, che essa « è più elegante che vera » (*κομψότερα ἤπερ ἀληθινώτερα*). Ciò vuol dire che tale interpretazione era discutibile, e che altri probabilmente interpretava diversamente ; ma il fatto stesso che Satiro abbia fatto pronunziare a un personaggio del suo dialogo tale critica, mostra chiaramente il proposito, più che di presentare due soluzioni del problema, di dare risalto a una di esse. Quale sia questa, è dimostrato dallo sviluppo che prende sùbito dopo, in un tratto purtroppo lacunoso, il racconto della dimora di Euripide in Macedonia (non vuol dir nulla che tale racconto contenga un errore cronologico : esso, tutt'al più, conferma, che Satiro non aveva molto interesse per la cronologia).[6]

Satiro, dunque, vedeva nel frammento un'allusione all'esilio del poeta in Macedonia. Ma su che cosa fondava egli la sua interpreta-

---

[4] M. Delcourt, *Les biographies anciennes d'Euripide*, extrait de l'*Antiquité Classique*, t. II, fasc. 2, 1933, p. 285.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*.

zione? Bisogna considerare che Satiro non si limita a identificare Zeus con Archelao,[7] ma aggiunge nella sua interpretazione una circostanza precisa, che non poteva, per il carattere stesso di essa, essere inventata dal biografo, ma doveva essere ricavata da qualche fonte, che con tutta probabilità — dato il metodo di lavoro di Satiro — è lo stesso dramma da cui è tolta la citazione. Euripide, a quanto dice Satiro, esprimerebbe in quei versi il proposito di andare in Macedonia — il che, naturalmente, non esclude la possibilità che il dramma sia stato composto in Macedonia — per «accrescere la potenza del re». Non è certo cosa comune un'affermazione di questo genere, che cioè un poeta, che va in esilio, dica (s' intende per mezzo dell'allegoria) di andare nella terra di esilio per accrescere la potenza del re che lo ospita. Ma bisognava domandarsi, prima di condannare l' interpretazione di Satiro, se per caso una simile affermazione non corrispondesse al sentimento del poeta, quale è presumibile, in generale, in lui, e, in particolare, nel caso specifico delle sue relazioni con Archelao.

Non è il caso di fermarci sul primo punto, chè troppo noto è il conto che Euripide faceva della superiorità dell'opera personale di elevazione e dell'opera del poeta in particolar modo; ma anche nel caso specifico dei rapporti con Archelao si può supporre con molta verosimiglianza una simile disposizione d'animo del poeta.

Nella epistola IV pseudo-euripidea è detto che i poeti e gli uomini di lettere che sono — o potranno essere — alla corte di Archelao, non che dovere adulare il re, meritano essi stessi di essere da lui coltivati, perchè essi non debbono nulla al re, ma il re deve loro di essere quello che è, e di avere fama presso i posteri.[8] È chiaro che la consi-

[7] [Può avere qualche interesse osservare che una simile allusione si trova, secondo la maggior parte dei critici a partire dal Reiske, nel v. 93 delle *Talisie* di Teocrito, in cui Teocrito dicendo che i suoi canti giunsero sino al trono di Zeus (*τά που καὶ Ζηνὸς ἐπὶ θρόνον ἄγαγε φάμα*) alluderebbe alla fama dei suoi versi giunta sino a Tolomeo Filadelfo, presso di cui di fatto si recò e che cantò nel *Tolomeo*. Certo è che Tolomeo Filadelfo amava essere considerato come uno Zeus in terra, e con le nozze sue pretendeva rinnovare il *ἱερὸς γάμος* di Zeus e di Era. L'allusione a Tolomeo è confortata dal fatto che, secondo l' «Argomento» antico, le *Talisie* furono scritte nel viaggio di Teocrito ad Alessandria dal re Tolomeo, viaggio in cui si fermò a Cos, ove è la scena delle *Talisie*. Sul valore di questa notizia, vedi il mio *Teocrito*, p. 25 nota. Donde si comprende meglio come una simile interpretazione allegorica potesse venire in mente, a Satiro o ad altri, di dare ai versi di Euripide]. *Nota di E. Bignone.*

[8] *Ep.* 4, 4 ....*ἐπ' ἐκείνοις* (cioè, gli artisti, i poeti) *μᾶλλον ἐστι τὸ σὲ εἶναι ὁποῖος εἶ καὶ τὸ τοιοῦτον ὄντα παρὰ τοῖς ἔπειτα ἀνθρώποις λόγου τυχεῖν, ἢ ἐπὶ σοὶ τὸ ἐκείνους εὖ τυχεῖν.* (In Hercher, *Epistolographi Graeci*, p. 276 sg.).

derazione attribuita in questa epistola a Euripide, implica soprattutto la posizione del poeta nei confronti di Archelao; e perciò essa offre un preciso riscontro col frammento 911, come è stato inteso da Satiro.

Non c'è bisogno di dire che quella epistola, come tutte le altre attribuite a Euripide, è un falso che non può farsi risalire a prima dell'età di Augusto, e che non contiene nessun nuovo dato sicuro.[9] Ma è anche presumibile che queste epistole attingano a materiale biografico, solo in parte identificabile, e, forse, per quelle parti che non hanno riscontro con le nostre biografie, a qualche dramma perduto di Euripide. Quale possa essere stato questo dramma nel quale dovevano essere adombrate le relazioni di Euripide con Archelao, è facile supporre.

Già Dicearco aveva sospettato in un dramma che non nomina, a proposito di due versi *οὐ φαύλως ἔχουσιν*, delle allusioni di Euripide al suo ospite regale, Archelao.[10] I due versi non provano affatto che dovessero appartenere all'*Archelao*, ma non escludono nemmeno che all'*Archelao* potessero appartenere. Giacchè, se c'era una tragedia in cui potessero essere figurati i rapporti di Euripide con Archelao, questa era proprio l'*Archelao*. Come l'Archelao della tragedia è un esule, che scacciato dai suoi fratelli, va presso il re Cisseo e, pur povero e senza mezzi, ma ricco già di fama, diventa il più valido sostegno di esso,[11] così anche Euripide è esule, a causa dell'ostilità dei suoi concittadini, e andato da un re, non va a chiedere, ma a dare, se non la forza del suo braccio, la luce della sua mente e, se non la vittoria delle armi, la certezza della gloria avvenire.

Naturalmente non può stabilirsi una vera e propria corrispondenza tra la situazione Archelao-Cisseo della tragedia e la situazione attuale Euripide-Archelao; ma anche contenuta in queste linee essenziali tale corrispondenza poteva far sì che, anche senza dedurne una precisa identificazione dell'Archelao della tragedia con Euripide, non di rado le parole che Archelao rivolgeva a Cisseo fossero intese come rivolte dal poeta stesso al suo ospite. Così per ciò che ri-

---

[9] Vedi Christ-Schmid, *Griech. Litt.*[6], 1912, p. 346, n. 1.

[10] Plut., *De E Delphico*, c. I, p. 384 D: *στιχιδίοις τισὶν οὐ φαύλως ἔχουσιν, ὦ φίλε Σαραπίων, ἐνέτυχον πρῴην, ἃ Δικαίαρχος Εὐριπίδην οἴεται πρὸς Ἀρχέλαον εἰπεῖν, « οὐ βούλομαι πλουτοῦντι δωρεῖσθαι πένης, | μή μ' ἄφρονα κρίνῃς ἢ διδοὺς αἰτεῖν δοκῶ ».*

[11] L'argomento dell'*Archelao* si può ricavare da Igino, *fab.* 219, ed entro tale trama si inseriscono senza troppo sforzo i frammenti conservatici Sull'*Archelao*, in rapporto alla notizia di Diomede, vedi gli *Analecta euripidea* di Wilamowitz, Berlino, 1875, p. 149.

guarda il rifiuto opposto da Archelao a Cisseo, che gli offriva delle ricchezze (rifiuta anche Euripide, secondo l'autore delle epistole, le offerte di denaro fattegli da Archelao : e non diverso è, nella tragedia e nelle epistole, il significato morale dal rifiuto, che è promosso dal disprezzo per la ricchezza) ; così per quello che si dice nei frammenti della tragedia, sull' ira e la clemenza (per cui si può pensare ai consigli di moderazione e di mitezza che Euripide, nell'epistola I, dà ad Archelao). E, per tornare ai due versi dei quali si era interessato Dicearco, essi possono convenir bene alla situazione di Archelao nei rapporti con Cisseo,[12] e non meno, all' ingrosso, a quella di Euripide coll'Archelao, suo ospite, se può avvicinarsi ad essi la situazione prospettata nella epistola V, dove è presentato un Euripide non bisognoso di doni e un Archelao che lo colma di regali, allo scopo di costringerlo a dargli la mercede di essi — mercede non sgradita per il poeta, ma non priva di fatica — consistente nei frutti del suo ingegno : [13] un rapporto « capovolto », rispetto a quello contenuto nei due versi, ma che implica una condizione simile di dare e avere tra i due.... contraenti.

In conclusione : l' interpretazione di Satiro, anche nella parte in cui precisa l'allegoria, non è da escludere *a priori* ; Satiro si fondava presumibilmente sull'*Archelao*, al quale forse apparteneva il frammento. Dall'*Archelao* dovevano attingere molti dei biografi, come anche l'autore delle epistole pseudo-euripidee, perchè in quella tragedia potevano vedersi figurati i rapporti tra Euripide e il suo ospite, il re Archelao. E forse, se possedessimo la tragedia intera, potremmo cogliere anche un accento di personale, commossa partecipazione, di intimo orgoglio, nell'esaltazione che fa il poeta di non nobile nascita, della virtù della costanza nell'eraclide omonimo antenato, dal quale era nobilitata l'origine del suo ospite, Archelao, figlio di Perdicca e di una schiava.[14]

QUINTINO CATAUDELLA.

---

[12] Meineke, *Fragm. Comicorum Graaec.*, p. 707 e, dopo di lui, Nauck non ammettono l'attribuzione del frammento (ch' è il 969 N.[2]) all' *Archelao*, e dubitano se non debba piuttosto essere attribuito a Menandro, presso il quale esso ricorre quasi in forma identica. In verità Menandro può avere imitato Euripide, e quanto al primo punto, non vedo perchè il frammento, — inteso il suo significato e il rapporto tra i personaggi del dramma da una parte e Archelao e Euripide dall'altra, nel modo che si è inteso sopra, — non possa essere attribuito all' *Archelao*.

[13] *Ep.* V, a Cefisofonte, 1.

[14] Vedi M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, Leipzig und Berlin, 1930, p. 494 sg.

SCHILLER TRADUTTORE DI VIRGILIO.

Non si può prendere a leggere le stanze con le quali Schiller ha tradotto liberamente il secondo e il quarto libro dell'*Eneide*, senza sentire immediatamente che si è di fronte a una delle ricreazioni più nobili che mai abbiano potuto realizzare in nuova forma la creazione di un altro poeta. Schiller è fatto per rendere quel mirabile palpito di eloquenza appassionata e di tenera esclamazione, contenuta in un ritmo regolare e simmetrico, che ci colpisce nell'esametro virgiliano, e tanto più nel libro commosso di Didone. Per rendere tuttavia la poesia dell'*Eneide*, Schiller ha usato non la riproduzione dell'esametro, bensì la poesia rimata di modello italiano : l'ottava rima.

Ora a colui che indaga le leggi della traduzione, e dell'esecuzione poetica, si presenta naturalmente il quesito : come mai, mentre in italiano l'ottava rima è sempre sembrata così lontana dall'esametro classico, da ridurre quasi a una facilità parodistica la versione, ed è sembrata per lo più destinata a un' infedeltà stonata e quasi a poco più che uno scherzo, Schiller ha potuto in tedesco ottenere un risultato tanto diverso ?

La risposta si presenta immediata : anzitutto in tedesco, e sopratutto nel tedesco dello Schiller, la rima è molto meno sensibile che in italiano. La minore chiarezza delle parole, la minore trasparenza lucida delle sillabe nelle vocali dà alla sostanza di tutto il verso, e soprattutto alla rima dopo un verso lungo, tutt'altra evidenza che non negli stessi endecasillabi italiani. Si aggiunga che Schiller si concede rime non del tutto pure, e quindi una libertà tanto maggiore.

Inoltre, anche se ha preso il metro, Schiller non è — già perchè lontano, in un'altra lingua — influenzato dall' irresistibile attrazione della facilità di eloquio, e dello slancio gaio nel dire, che sono stati imposti all'ottava dalla poesia lieta dell'Ariosto. In conclusione, mentre nella poesia italiana, l'ottava rima domina assoluta tutt' intera la materia della strofe, in Schiller è soltanto un legame modesto, che non prevale all'orecchio, e che vale soltanto a rendere un'equivalenza parallela e

lontana al legame che domina sull'eloquio espressivo nell' *Eneide* di Virgilio.

Se Schiller si fosse imposto di riprodurre l'esametro latino, sarebbe venuto a creare quasi inevitabilmente un ritmo più pesante, più dominante sul movimento del racconto e del discorso, più ampiamente sonoro, che non sia l'esametro di Virgilio, il quale permette tanta azione espressiva delle singole significazioni di frasi, e anche dei sospiri e delle esclamazioni, tendenti ad infrangere il metro. Per Schiller personalmente, l'esametro sarebbe rimasto estraneo, lo avrebbe tutt'al più costretto soltanto allo sforzo di artefice devoto e paziente, nell' interpretazione integrale del testo latino.

Per Schiller non poteva trattarsi di questo. Egli voleva assimilarsi pienamente, e tradurre liberamente il poema umano, dell'amore di Didone : *Dido* è infatti il titolo del mirabile poemetto con cui egli, nel 1791, ha realizzato l' imitazione aderente di Virgilio : « Freie Uebersetzung des vierten Buches der Aeneide ». Centoventotto stanze hanno ricomposto i settecentocinque esametri di Virgilio. Ed è un miracolo di resurrezione, un palpitante dono di talento poetico al genio del poeta latino : il poema risuscita davvero, in un metro tanto diverso, con la sua espressione originaria d' insieme, e — quello che è più — con l'originario rapporto o proporzione fra eloquio e ritmo.

Ciò che in italiano è apparso sempre un artificio del tutto vano, una fatica assurda, che non poteva in nessun modo servire al compito della traduzione, perchè importava un'eccessiva differenza di ritmo, di forma, di stile, in tedesco invece, serve allo scopo. La rima, magistralmente adoperata dallo Schiller come se venisse spontanea nel flusso rigonfio del denso discorso, riesce a ricomporre proprio un'atmosfera poetica, uno stile che rievocano molto quelli di Virgilio.

Quest'equivalenza è ottenuta sopratutto perchè Schiller può con i gruppi di consonanti rievocare qualche cosa di simile a quello che c' è nella densità dell'esametro virgiliano. Equivalenza non vuol dire del resto, in nessun senso, eco, imitazione dell'effetto ritmico o della materia di lingua.

Non si sente tanto la rima ; ma quello che la rima fa sentire è che la vitalità del verso rifluisce verso l'ultima sillaba : ossia mentre in italiano si sente sopratutto, quasi come giuoco, la triplice ripetizione delle stesse finali e poi la rima baciata, qui si sente invece intensamente, grazie alla rima, come l'apice di ogni verso è nella sua fine, come le parole ordinate in verso sono cioè legate da un obbligo di accento e di suono, senza d'altra parte costringere duramente tutto il linguaggio.

Anzi il linguaggio, come appunto in Virgilio, mantiene una notevole indipendenza, e quindi una straordinaria efficacia nella comunicativa delle emozioni, degli stati d'animo, delle intonazioni cromatiche di ogni verso. Soltanto, in Virgilio quest'efficacia libera dall' impero del metro, questa possibilità di dare forza ancora alla struttura del periodo, alle esclamazioni e alle interrogazioni, è ottenuta per l'elasticità nella forma spaziale diradata degli esametri costruiti in un'architettura solida e leggiera insieme. Schiller ha sostituito a questa comunicativa virgiliana la comunicativa sua propria, cioè quel senso di flusso continuo del linguaggio animato, commosso, della eloquenza irruente, sovrabbondante e schiumosa nel suo abbandono.

La rima si sente di più, soltanto quando è rima baciata, specialmente alla fine dell'ottava, ma qui si deve notare che lo Schiller si è preso un'altra libertà, e non sempre — benchè per lo più — gli ultimi due versi sono a rima baciata (nella strofe 6 : A B B A C D D C), e inoltre anche in altri casi non sempre la stessa rima ritorna tre volte (nella strofe 2 : A A B C C B D D) ecc.

Con questa maggiore libertà, Schiller ha già di molto attenuata e la difficoltà per sè e l' impero della rima. Si aggiunga poi che in alcuni casi la rima è ben poco sensibile, anche se c' è di fatto come nei due ultimi versi della quinta strofe.

> Er nahm mein Herz dahin, ihm wars zuerst geweiht,
> Sein bleibts in alle Ewigkeit.

Queste osservazioni si sono presentate in folla, soltanto perchè si imponeva il motivo del divario fra il felice risultato di quest'opera d'arte finissima di Federico Schiller in tedesco, e l'effetto di ingenuità e di vanità nell'errore, dato da tutti i traduttori italiani dell'esametro omerico in ottava rima : Bugliazzini, Bozzoli, Tebaldi, Fiocchi, Mancini, senza parlare del Dolce.

Naturalmente tutto questo non esclude che il componimento di Schiller sia notevolmente lontano dal quarto libro dell'*Eneide*, sopratutto perchè quella chiara alternativa di chiari e scuri, pieni e vuoti, rilievi e cavità che è nell'esametro, e quella costanza del piano dell'esposizione, viene sostituita dall'organismo unico, dal gran flusso loquace della poesia sentimentale di Schiller. Vi sono molto minori distanze, quindi contrasti, da un verso all'altro, che nell'opera tersa di Virgilio, la quale del resto è possibile soltanto per la costruzione ad intarsio delle parole sparse nei versi, che dal latino non si trasporta in tedesco.

Per esempio è impossibile ricreare due espressioni coloristiche così diverse, come le due che si succedono nella semplice enunciazione del giorno seguente — il primo verso tutto puro, assoluto nel senso di luminosità, e nel secondo l'espressione di movimento contro l'ombra e l'umidità :

Postera Phoebea lustrabat lampade terras,
Humentemque Aurora polo dimoverat umbram.

Nè è possibile che una singola frase incisiva agisca con tanta forza tagliente, allo scoperto nella brevità lapidaria sul piano liscio del verso :

haerent infixi pectore voltus

o che spicchi, per il richiamo grammaticale in contrasto con la distribuzione sparsa, proprio l'aggettivo che insegue come satellite il sostantivo, ciò che è tanto frequente nella limpidezza del verso di Virgilio e si sente specialmente per esempio nella frase :

nec placidam membris dat cura quietem.

Tutto questo è fatalmente scomparso, sommerso ; ma si effonde invece, fusa nel linguaggio patetico di Schiller, l'espressione intima del sentimento di Didone, onde il nucleo della creazione dei versi virgiliani si ritrova nello scorrere di questa poesia spontanea e fluente :

An seinen Blicken hängt sie, seinem Munde,
Und, leise schleichend, an dem Herzen zehrt
Ein stilles Feuer ; es entfloh der Friede,
Der goldne Schlaf von ihrem Augenliede.

Si noti che qui non si ha soltanto il risultato dell'espressione romantica congeniale. Senza imporsi norme costanti troppo ardue, Schiller è tuttavia veramente prodigo di doni che possono ricostruire la poesia originale : così, l'ultima rima baciata contiene (e questo è sempre) una sola enunciazione, strettamente unita ; ed inoltre quella rima *Friede-Augenliede* alla fine dei due versi, viene a corrispondere alla congiunzione delle finali, nello stesso caso grammaticale, prima della cesura e alla fine del verso : *placidam-quietem.*

Così, pur movendosi liberamente nel proprio ritmo, mentre domina con una disinvoltura ammirevole la rima, Schiller restituisce e raggiunge anche alcune sapienze tecniche di Virgilio.

L'espressione dell'aurora è ridotta una, ma pure è stupendamente data in modo che anche in tedesco non appare ornamento pleonastico

e retorico, ma bensì si collega pienamente all'andamento della narrazione poetica:

Kaum zog Aurorens Hand die feuchte Schattenhülle
Vom Horizont hinweg, als ihres Busens Fülle
Ins gleichgestimmte Herz der Schwester überwallt.

E più ancora, più di tutto, si ammira poi l'adeguazione all'arte dell'*Eneide*, dove anche Schiller riesce a comporre in modo tanto analogo, la parola diretta della regina, l'esclamazione, il sospiro del suo petto pur nell'equilibrio del verso. E qui davvero la rima viene a sostituire, con la sua simmetria, la funzione degli esametri paralleli, e di quel dattilo e spondeo finali che vengono appunto a ricongiungere i versi, i quali si svolgono più liberamente nei piedi precedenti:

Ach, welche Zweifel sinds, die schlaflos mich durchbohren!
Geliebte, welcher Gast zog ein zu unsern Thoren!

Naturalmente, il congiungersi dei versi nella rima è molto più dolce e più pieno che non sia il parallelismo degli esametri virgiliani; e tuttavia mi sembra che non si senta fra l'una e l'altra forma quell' inconciliabile eterogeneità che in italiano rende estremo il dissidio, assurdo l'accostamento della forma poetica in esametri e di quella in ottava rima.

Del resto, se non può sempre aderire al singolo passo, il poeta tedesco si sforza di trovare in altri luoghi adeguati compensi, e se il nome di Anna non risuona la prima volta, esso è posto in tanto maggiore eminenza la seconda.

Si deve dimenticare il latino, allontanarsi da quelle proposizioni concise, succinte, per ritrovare allora con soddisfazione la pienezza di nobiltà espressiva, nella strofe che rende ottimamente tutto il senso del brano di discorso di Didone:

Ja, Anna, ohne Rückhalt soll vor dir
Das Herz der Schwester sich erschliessen!
Seitdem ein Brudermod Sichäus mir,
Der meine erste Liebe war, entrissen,
Seit meiner Flucht war diess der erste Mann
Der meinem Herzen Neigung abgewann,
Der erste, sag ich dir, der mich zum Wanken brachte;
Neu ist die Gluth erwacht, die einst mich selig machte.

Certo, gli amatori di Virgilio, possono piangere la perdita della proposizione superba

Agnosco veteris vestigia flammae

che l'ultimo verso è ben lontano dal sostituire; ma questa versione non può rendere i passi sublimi ottenuti da Virgilio. Si contenta di rendere ottimamente il complesso del discorso, l'agitazione ondosa della confessione sentimentale. E si deve ammirare non soltanto come la rima è usata senza alcuna fatica, o pena, per la schiettezza del dire: ma come Schiller riesce a essere semplice nel suo dire spontaneo. La semplicità, il senso di facilità rapida fanno perdonare lo smarrimento dei diamanti o perle, pietre preziose che sono nel testo dell'*Eneide*. Qui è rimasto soltanto l'elemento patetico, il racconto vivo della storia di Didone.

È già molto; e il rapporto fra l'uno e l'altro testo è non soltanto quello fra un originale e una traduzione, bensì, proporzionatamente, il rapporto fra ciò che è il poeta Virgilio e ciò che è, come poeta, Schiller.

Schiller non può superare se stesso. Non avendo dato un'opera di traduzione fedele, ha dato la ricomposizione del libro di Didone nella sua poesia. La trasposizione è riuscita pienamente.

In questo senso, la realizzazione dolce — anzi diciamo pure, dolciastra, — della rima, risponde perfettamente al trapasso da un testo terso, cristallino, fulgente in spigoli affilati, al flusso molle di una manifestazione un po' verbosa pur nella sua umanità: e appunto perchè in queste strofe si possono riconoscere tutti i caratteri della poesia originale di Schiller, si deve ammirare il compenetrarsi degli spiriti, l'immedesimazione del traduttore nell'opera altrui.

Tanta originaria schiettezza di accenti è possibile in una strofe che è pur traduzione quasi letterale di ciò che fu inventato da Virgilio:

Sie spricht's, und ihren Schoss bethauen milde Zähren
« O über alles mir Geliebte! » giebt
Die Schwester ihr zurück « Allein und ungeliebt
Willst du verblühn, den Kummer ewig nähren?
Die Wonne, die aus holden Kindern lacht,
Der Venus süsse Freuden dir versagen?
Nach solchen Opfern, meinst du, fragen
Die Todten in des Abgrunds Nacht? ».

Mancano sempre quei versi nei quali Virgilio sa, in modo eccellente, riassumere e suggellare ciò che è venuto dicendo. L'abbondanza di eloquio non ha, in Schiller, nè pause, nè divisioni di confine. Il fiume torrenziale si versa, ininterrotto. L'eloquio pare tanto ricco, nel suo sviluppo, che non si abitua mai l'orecchio alla forma chiusa dell'ottava rima, ed anzi ogni tanto, nel lungo correre della parola, una rima fe-

risce l'udito quasi come un'assonanza fortuita, singola. Altrove la rima serve a dare un senso di rapidità maggiore. Più manierato è l'effetto soltanto dove in una strofe (14, 16, 17) la rima baciata viene due volte di seguito, e quindi non può non battere ripetutamente. L'espressione sostanzialmente storica riesce pienamente a Schiller, dove essa segue alle considerazioni sentimentali. Invece spiacevole è la complicazione dove (strofe 11, 12) il soggetto, Didone, non è neppure chiaro, dato soltanto in modo un po' trascurato con un «Jetzt fragt sie — Bald geht sie», ed invece il poeta si volge ad apostrofare gli dèi con ben quattro «Dir», che allontanano molto dalla forma serrata dell'*Eneide*.

Ciò colpisce appunto perchè, del resto, lo stile della versione di Schiller non ha nulla di ampolloso: anzi, se mai, aumenta il senso semplice di umanità commossa. Lo scioglimento della rigidezza sostenuta, che si mantiene pur sempre nell'*Eneide*, diventa più grave nella traduzione del dialogo fra le dee (vv. 90-128), dove veramente la trasformazione del tono poetico diventa molto maggiore, e la versione di Schiller appare molto molle, molto caricata.

Proprio in questo passo, Virgilio ha voluto opporre al linguaggio mosso, drammatico, una certa severità di stile, alcuni esametri che sono quasi prosa:

Sed quis erit modus? aut quo nunc certamine tanto?

E la forma è invece molto molle nell'ottava di Schiller: la loquacità soverchia ogni altra forma.

Tutta la dignità dello stile sobrio descrittivo dell'*Eneide* è trasformata, quindi, nella facile comunicativa e nella prolissità iridata dei versi tedeschi: qui non c'è più fedeltà allo spirito della poesia virgiliana; Schiller procede completando organicamente il suo poema, nel suo impasto di pittura cangiante. Sopratutto la compostezza, che è nell'esposizione di Virgilio dove è dato un lungo paragone (quale è quello di Enea con Apollo, vv. 143-150), si sente mancare nel discorso troppo infranto e troppo vivace di Schiller: e, tratto dal suo abbandono al proprio eloquio, qui il poeta rinunzia ad aderire a quel mirabile tono breve, con cui Virgilio rappresenta la caccia. Ciò che in Virgilio è forte per l'espressione intrinseca di uno o di due vocaboli in evidenza, in Schiller deve trasformarsi in ampie frasi; quindi Schiller rinnova il vizio di molti traduttori, di rendere una sola parola con due parole diverse, che è il modo peggiore per discostarsi senza nuova espressione dall'originale.

Dove è nell'*Eneide*:

> Ecce ferae, saxi deiectae vertice, caprae
> Decurrere iugis:

Schiller dice:

> So werfen Gemsen sich und wilde Ziegen
> Im Sprung vom steilen Fels....

A parte l'improprietà (quasi certa) di quel « Gemsen », camosci, per capre selvatiche o caprioli, l'aggiunta della parola alla traduzione letterale, espressamente, fa assolutamente l'effetto di un' intenzione in più, e di una nota eterogenea qui.

L'espressione di Virgilio è premente nell' interno della parola singola efficace: si ha il senso proprio qui di una forma incisiva, costruttiva accanto a un disegno mobile in sfumature sfuggenti: e l' incisione pare voler trapassare il nuovo tenue disegno.

L'espressione che segue, mirabile:

> ....: alia de parte patentes
> Transmittunt cursu campos atque agmina cervi
> Pulverulenta fuga glomerant, montesque relinquunt

dall'energia concentrata in ogni mezzo verso, si trasforma in un'ultima onda poetica, che finisce per volgersi su se stessa ritmicamente, come per concludere lo slancio del dire:

> .... und vom Gebirge fliegen
> Durch der Gefilde weiten Plan
> Der Hirsche scheue Herden, von den Wogen
> Des aufgerührten Staubs den Blicken bald entzogen.

In questo passo poi si sente fortemente il danno, o il divario, del distacco che qui è dato relativamente dal passaggio alla nuova ottava — appunto perchè nella descrizione non c' è continuità di discorso — dove invece proprio Virgilio lega, in successione adiacente, i versi uguali; e da

> At puer Ascanius mediis in vallibus acri
> Gaudet equo

alla fine dei quattro esametri, offre soltanto l'ultimo tocco alla rappresentazione della caccia; mentre Schiller sviluppa a sè tutta un'ot-

tava intorno al piacere di Ascanio, come se aggiungesse una piccola composizione amena, a parte :

> Den raschen Renner tummelt ab und auf
> Askan im tiefen Thal mit kindischem Vergnügen....

Tutto questo non è in contraddizione con la riuscita dell'opera essenziale di Schiller : la quale ricrea il nucleo drammatico della storia, non può rendere le bellezze del piano di superficie.

Riuscitissimo quindi invece è l'effetto della creazione interna, del temporale dato nel corso della narrazione, per esporre vivamente l'avventura di Didone e Enea, l'episodio che importa alla storia.

Lungi dalla fulminea rapidità e solenne maestà dell'espressione virgiliana :

> .... Prima et Tellus et pronuba Iuno
> Dant signum : fulsere ignes, et conscius aether
> Connubii

Schiller crea soltanto il racconto patetico della fatale unione nella grotta.

Scompare quello che è quasi il commento di storico, in sintesi lapidaria :

> Ille dies primus leti primusque malorum
> Causa fuit.

Invece, istintivamente, Schiller sostituisce versi che svolgono l'espressione del fatto d'amore, e compongono, nella fusione torrenziale, alcune frasi sue, che gridano la veloce trasformazione dei sentimenti :

> Aus ihrer Trunkenheit die Rasende zu schrecken.
> Jetzt kein Gedanke mehr, in scheuer Heimlichkeit
> Des Herzens Gluth der Neugier zu entrücken.

Stupendamente sintetico, nell' incomparabile, ferma solidità del detto, è ancora Virgilio nella sentenza, che può divenire proverbiale e perpetua, sulla fama veloce :

> Fama malum, quo non aliud velocius ullum,
> Mobilitate viget, viresque adquirit eundo.

Schiller ormai si lascia andare al suo impulso, al suo temperamento : e quindi infrange del tutto il discorso, movimentandolo con domande

retoriche, scatti del periodo, ed adoperando parole del tutto estranee allo stile classico come « posta » per « notizia » : in questa strofe è raggiunta davvero la massima dissonanza da Virgilio :

Alsbald macht das Gerücht sich auf,
Die grosse Post durch Libyen zu tragen
Wer kennt sie nicht, die Kräfte schöpft im Lauf,
Der Wesen flüchtigstes, die schnellste aller Plagen ?
Klein zwar vor Furcht kriecht sie aus des Erfinders Schoos,
Ein Wink- und sie ist riesengross....

L'eloquio diventa incalzante, impetuosamente, mentre Virgilio ritrova sempre la compostezza, nella pura rispondenza, a specchio, di parole accordate in un verso terso e pacato, come :

Nocte volat coeli medio terraeque, per umbram
Stridens, nec dulci declinat lumina somno.

Per Schiller non è più che l'occasione per un'espressione irruente, torrenziale : come nei suoi drammi, già si sente la voce che ininterrottamente, con *pathos*, recita, colorando qua e là il valore e il senso di una parola, tutto quanto il brano di effetto : Virgilio incide, nella costruzione del verso e nella costruzione degli avverbi contrapposti, la frase bella nella sua unità lucente :

Tam ficti pravique tenax, quam nuntia veri,

e Schiller offre invece, a una voce che declamando dia accento alla descrizione superlativa, il periodo sonoro ineguale :

Jetzt brannt'es schadenfroh, die mannichfachsten Sagen,
Wahr oder falsch, gleichviel ! durch Libyen zu streun.
Ein trojischer Aeneas soll gekommen sein.

In Virgilio — per la potenza della struttura grammaticale — il racconto regge un infinito e poi, distinto, il discorso tenuto da Iarba ; in Schiller tutto si mescola e si continua in una sola sostanza omogenea ; ma si ammira poi di nuovo come, nella 41ma strofe, Schiller si riavvicina a tutta la viva espressione dell'*Eneide* — appunto perchè essa è già per sè più drammatica — e rende liberamente, ma pienamente, la chiusa della supplica, quell' insultante invettiva contro Enea.

Schiller, nel suo stile poetico, deve servirsi anche alcune volte di parole che nel testo sono sottolineate, sbarrate, e nella declamazione devono essere calcate : caratteristica tendenza a chiedere ausilio, già

nello stile scritto, all' intonazione orale : nulla di più estraneo di questo alla scrittura classica, allo stile virgiliano. In questa sostanza è trasportata la creazione dell'*Eneide* ; ma essa può scorrervi, ricomporvisi, rendervi senza alcun senso di sforzo tutte le immagini, tutte le invenzioni, tutti i movimenti.

È invece come se Schiller sciogliesse in forme liquide quello che in Virgilio è cristallizzato e ridotto in linee sottili, dove egli sviluppa, aggiungendo invettive e colorando tutta la scena, il tema di Mercurio che investe Enea.

Continuo invadit : « Tu nunc Carthaginis altae.... ».

Schiller aggiunge, inserisce, non per arbitrio localizzato, ma perchè questo gli è suggerito dall'andamento stesso della sua esposizione poetica :

Schnell tritt der Gott ihn an. So, ruft er : « Weiberknecht !
So überrascht man dich ! Du baust Karthagos Feste.... ».

Lorenzo Mancini, nell'avvertimento premesso alla sua traduzione in ottave dell'*Iliade*, osserva : « Non era sufficiente tener sott'occhio il testo luogo per luogo, ma conveniva tutta l'*Iliade* greca aver a memoria.... ». Schiller infatti traduce opportunamente avendo in mente tutto il testo, per prendersi alcune libertà rimanendo fedele all'opera di Virgilio : così dice Cyllenius prima e Merkur dopo, sostituendo soltanto il luogo della denominazione, secondo l'opportunità del verso.

Eppure talvolta Schiller è veramente trasportato dall' ispirazione che prodigiosamente lo rapisce, venendo da Virgilio : soltanto una tale ispirazione può trasferire nella nuova spontaneità di poesia il testo, di cui si ritrova quasi la lettera :

Die Locken stehn bergan, im Munde stirbt der Laut.
Durchdonnert von dem göttlichen Befehle,
Beschliesst er schnelle Flucht, und mit entschlossner Seele
Entsagt er seiner theuren Braut.
Ach, aber wo der Muth, die Flucht ihr anzukünden ?

« Durchdonnert » è proprio la traduzione etimologicamente letterale di « Attonitus » : tuttavia, come parola inusata, aggrava l'espressione metaforica, mentre toglie il senso di stupore ; ma del resto, non si può negare che Schiller ha fedelmente tradotto i vv. 280-283.

La versione poetica di Schiller vuole essere, rapidamente, correntemente, nel rapido svolgimento romanzesco : allora veramente appare rendere pateticamente il canto di Didone : tutto il contrasto quindi

fra Didone ed Enea è reso, dalla lontananza della forma diversa, con piena vicinanza di sensi, di espressione umana.

Qua e là si sente imperfezione nella strofe per l' irregolarità di un verso alternato troppo lungo o troppo breve. L'eloquente replica di Didone, specialmente la strofe 67, è così perfetta nello stile di Schiller, che pare creata originariamente (le parole sono pure dell'*Eneide*) piuttosto per questi versi in ottava rima che per l'esametro latino. Qui davvero il ritmo foggiato da Schiller, e tutto l'eloquio della sua poesia accolgono un'espressione connaturata al flusso della forma, e l' impressione di novità originaria culmina in versi come questi :

Dich hätte Cypria, die Göttin sanfter Lüste,
Dich Dardanus gezeugt ? — In grausenvoller Wüste
Schuf Kaukasus aus rauhen Felsen dich,
Und Tigermütter reichten dir die Brüste.

Nella stanza 71 Schiller dilata poi efficacemente — sospinto infine al di là della fedeltà a Virgilio — quest'espressione, che ha fatto tanto propria, ed è come se non potesse più fermarsi nella corsa :

Abwesend eil' ich dir in schwarzen Flammen nach,
Und schrecklich soll, wenn dieses Leibes Bande
Des Todes kalte Hand zerbrach,
Mein Geist dich jagen über Meer und Lande.
Bezahlen sollst du mir, entsetzlich, fürchterlich !
Ich hör'es noch, wenn man mich längst begraben ;
Im Reich der Schatten will ich mich
An dieser Freudenbotschaft laben.

È peccato che Schiller talvolta non si astenga dall'usare parole, per Enea, che troppo commentano il testo, accentuano il giudizio che in Virgilio malgrado l'appellativo « pius », è pur contenuto. « Die Heldenseele », « der Menschliche », « Heldenbusen » dicono, in tedesco, troppo, dove Virgilio è, felicemente, tanto sobrio. Stupendamente invece Schiller traduce, spiega — nella freschezza tutta moderna della veste per una poesia sempre fresca — i palpiti di Didone, il suo ultimo tentativo. Mai Schiller è stato vicino all'anima di Virgilio come nella fedelissima traduzione, realizzata nelle stanze 76-82 : dove veramente l'*Eneide* ha già — almeno impliciti — i movimenti che sono cari allo spirito della poesia di Schiller.

Alcune stanze poi sembrano cesellate piuttosto a freddo, con metro più variato, con senso piuttosto ornamentale ; e sgradevole è l'aggettivo di stupidità attribuita ad Anna, che guasta anche il senso op-

posto nel racconto lineare dell'*Eneide* : ed oltre a ciò, aggiunge un apprezzamento, ancora, sulla sua incomprensione :

.... Doch, dass in diesem Schleier
Der Schwester eigne Leichenfeier
Sich birgt, bleibt Annens blödem Sinn versteckt.
In der Verzweiflung Tiefen unerfahren,
Besorgt sie Schlimmres nichts, als was Elisens Gram
Beim Tod des ersten Gatten unternahm.

Tutto questo sostituisce i tre versi limpidissimi :

Non tamen Anna novis praetexere funera sacris
Germanam credit, nec tantos mente furores,
Concipit, aut graviora timet, quam morte Sychaei.

Non è che un piccolo neo, per eccezione ; ma è peccato che possa dare il senso di una deformazione romantica del poema classico, mentre del resto la versione trae a nuova calda luce ciò che nell'*Eneide* è veramente creato.

Inevitabile è che l'espressione immensa, sconfinata della notte quieta, che si immobilizza in espressione autonoma, per l' indipendenza dei singoli esametri, e per l'eccellenza di Virgilio proprio in espressioni simili, sia ridotta da Schiller invece alla premessa, nello stesso periodo, per la storia di Didone che riprende : e mentre in Virgilio questi versi poggiano sul cardine che è all' inizio, in Schiller si inclinano obliqui verso quello che segue :

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras, silvaeque et saeva quierant
Aequora : cum medio volvuntur sidera lapsu,
Cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,
Quaeque lacus late liquidos, quaeque aspera dumis
Rura tenent.....

In Schiller la grandiosità è scomparsa, vi è soltanto una strofe comune, battute di preparazione : è inevitabile. La parafrasi del Tasso, nella stanza 96 del canto II della *Gerusalemme liberata*, cioè alla chiusa del canto, appare tuttavia un' imitazione che tradisce, con un falso sereno, la parola di Virgilio, e che deforma in un modo meno simpatico la versione :

Era la notte allor ch'alto riposo
Han l'onde e i venti, e parea muto il mondo :
Gli animai lassi, e quei che 'l mare ondoso
O de' liquidi laghi alberga il fondo,
E chi si giace in tana o in mandra ascoso,
E i pinti augelli, ne l'oblio profondo....

All'appropriazione in una simile versificazione derivata, si preferisce la trasformazione organica, secondo la tendenza di una traduzione schietta. Quasi da sè poi, le esclamazioni, gli imperativi che sono anche nel metro rigido, metallico di Virgilio, prorompono nella forma poetica, nella materia più cedevole e mobile di Schiller: così il sogno di Enea, le sue parole imperiose, le grida di Didone prendono corpo nell'eloquenza drammatica, agitata dei versi tedeschi. E tanto più, con pennellate mosse, con fervida voce, Schiller rende, più fusa, la descrizione di Didone sconvolta nella sua risoluzione estrema (strofe 116, versi latini 642-646).

La creazione finale è veramente imponente, nell' intensità drammatica, che senza alcun impaccio (nè per la rima, nè per la versione), in un solo impeto febbrile, in un solo getto, rende vivamente, appassionatamente la scena di strazio: è un capolavoro di ricreazione animata, palpitante, tutta nuova nella naturale continuità dei versi fluenti.

E l'ultimo effetto di colore, per epilogo, staccato nell'ultima stanza, reso più esplicito, dà un valore di realizzazione più concreta, fisica, naturalistica, a quello che anche in Virgilio è detto, e che pure qui stupisce:

Jetzt also kam, in tausendfarbem Bogen,
Der Sonne gegenüber, feucht von Thau,
Die Goldbeschwingte durch der Lüfte Grau
Herab aufs Haupt der Sterbenden geflogen.

Non c' è il nome di Iris, e ciò basta a diminuire la personificazione, a sviluppare la visione: e l'effetto mi sembra felice, mentre d'altra parte manca quell'architettura armonica della massa ritmica uguale, fino all'ultimo verso di chiusa.

***

Die Zerstörung von Troja, la versione libera del II libro dell'*Eneide*, compiuta nello stesso anno, rende in 135 stanze gli 804 versi.

Meno ispirato, e meno fedele, il canto non può essere riuscito mirabile come quello di Didone, se anche tradotto con la stessa cura.

La protasi sopratutto, sublime nelle parole perfette dell'*Eneide*, è povera e poco espressiva nelle prime due stanze di Schiller. La dignità contenuta e superba di quell' inizio è venuta meno, mancato l' immediato vigore del primo verso, mancata la bellezza armonica dell'accenno all'ora notturna, mancata quella sostenuta chiarezza, in cui

l'eloquio di Virgilio eccezionalmente lega tanti versi, tenendo il fiato fino a quell' « incipiam ».

Sono versi, mi sembra, nei quali il ritmo metrico non ha quasi nessun valore, in cui la parola regna nella sua significazione severa. Il mutamento di forma metrica potrebbe dunque avere minore influsso, e il verso di Schiller rendere l'espressione delle proposizioni. Non è così; e terribilmente povero, sciatto (con quel « meistens ») appare specialmente l'ultimo verso della prima ottava, che traduce il « quaeque ipse miserrima vidi, et quorum parsa magna fui »:

Die Drangsal' alle soll ich offenbaren,
Die ich gesehn und meistens selbst erfahren.

Nè migliore è la terza stanza, che manca assolutamente di quella forza dichiarativa del racconto di Enea, e che cade di nuovo in una stonatura alla fine (con una brutta parola e una brutta falsa rima):

Der Kern der Tapfersten birgt sich in dem Gebäude
Und Waffen sind sein Eingeweide.

L' immagine, così formulata, non è di Virgilio, ed è grottesca nella sua pretesa di rapporto realistico.

Di pessimo gusto è, ancora, nella stanza 8, quel « So.... » ripetuto quattro volte in principio di verso, che trasforma in forma manierata tutto il discorso di Laocoonte.

Anche la sentenza celebre: « et crimine ab uno Disce omnes » è sciupata nella traduzione mediocre:

.... vernimm
Aus einer Frevelthat der Griechen ganze Tücke!

E di nuovo, nella stanza 26, con enfasi è ripetuto quattro volte un « Dich » in principio di verso, che non corrisponde a nulla nell' *Eneide*, con un quinto « dich » anche nel mezzo del verso. Questo modo di caricare nella ripetizione ritorna anche altrove, e sembra dettato dall' influenza del Tasso.

Ma come si spiega che Schiller, tanto felicemente ispirato in tutto il libro di Didone, possa qui essere tanto debole traduttore? Forse egli conosceva già troppo, allorchè si accinse a tradurre, le parole celebri, e non poteva quindi trarne impulso spontaneo alla creazione: certo trovava in questa espressione molto minore suggestione per il suo proprio sentimento: e la nuova forma di eloquio non poteva sgorgare.

Nuovamente vissuto, e intensamente realizzato — nella strofe 35 sopratutto che dà la prima apparizione dei mostri — è invece l'episodio della fine di Laocoonte. Qui Schiller ha ritrovato almeno un nucleo di espressione fervida, anche se manca quella chiusura — quasi direi quella copertura — che la compostezza ritmica e stilistica dànno, in Virgilio, alla manifestazione descrittiva di orrore. Troppo incomposte, ancora, suonano qui le esclamazioni del popolo, e non si sente il trasporto in un altro stile, ma la mancanza di stile, dove la strofe finisce ancora in una forma troppo familiare e negletta:

Und morgen ist's um uns geschehen!

In Virgilio, la nota dell'ora lunare è come una chiazza di chiarore pacato, che immensamente squarcia il contesto della narrazione:

A Tenedo, tacitae per amica silentia lunae.

In Schiller, qui, l'espressione non è soltanto ridotta, è addirittura annullata nell' indicazione comunissima:

Da naht, den Mond allein zum stillen Zeugen,
Der Griechen Flotte sich von Tenedos.

Invece finalmente l'accento diventa più vivo, dove una vera strofe è creata, in versi più brevi, e dove improvvisamente si sente immediata ed attiva la voce di Enea, la comunicazione del narratore:

Schon neigte aus der Götter Hand
Des ersten Schlummers Wohlthat sich hernieder,
Und schloss mit süssem Zauberband
Die kummerschweren Augenlieder.
Da sah ich Hektors Schattenbild
Im Traumgesichte mir erscheinen,
In tiefe Trauer eingehüllt,
Ergossen in ein lautes Weinen.

E da qui in poi, la sorgente della spontanea creazione sgorga di nuovo: nel suo flusso, nel suo corso, l'eloquio di Schiller rende l'apparizione di Ettore, e l' invocazione di Enea e la risposta veemente. Ancora, Schiller si compiace di far risuonare tre volte « Genug » in una retorica troppo facile; ma l'atmosfera fantastica è realizzata, e grandiosa e compatta riesce tutta la rappresentazione della notte tragica di combattimento e di catastrofe: anche le immagini di paragone sono intessute efficacemente nel racconto. Impetuosamente, Schiller crea tutta

questa visione storica : vi sono stanze più o meno felici, ma in ognuna, nel ritmo rapido irruente, Schiller crea con passione tutte le scene successive di strage. Ancora la ripetizione all' inizio del verso si trova più volte, fra l'altro, sensibilmente caricata nella strofe che descrive Elena, mentre invece la rima seconda l'effetto di contrasto nell'apparizione di Venere :

So sprach aus mir des eiteln Grimmes Wuth,
Als plötzlich, schön, wie sie sich nimmer mir gezeiget,
Der Mutter Glanzgestalt sich zu mir neiget.

Anche le strofe seguenti sono molto belle. Si deve dimenticare completamente il cesello sottile, preciso di Virgilio, ed accettare la fluidità con cui i discorsi successivi, gli incitamenti, le azioni si versano a ondate, anche con gli spruzzi delle interiezioni accresciute.

Caratteristico per il passaggio dall'espressione sempre contenuta di Virgilio a questa, esuberante, di Schiller è il breve discorso di Anchise.

Mai Schiller ha tanto alterato così nettamente il grado della manifestazione : e la traduzione è molto più libera, più deliberatamente infedele che in nessun passo del canto di Didone.

Virgilio ha quattro versi succinti, ordinati, conchiusi ognuno in ciascun esametro. Il primo dice soltanto, fermamente :

Iam iam nulla mora est : sequor, et, qua ducitis, adsum.

E questo diventa addirittura raddoppiato in due versi e trasformato in grida :

Fort, ruft er, fort ! die Zeit ist kostbar, fliegt !
Führt mich von dannen, sei's auch noch so ferne !

La traduzione dei due versi seguenti è piuttosto mediocre ; ma poi, dove Virgilio ha ancora tanta riserva, che usa soltanto una formula di doppia negazione :

Cedo equidem, nec, nate, tibi comes ire recuso,

Schiller ha addirittura :

Jetzt komm, mein Sohn ! ich folge dir mit Freuden.

L'analisi dei singoli passi dimostra così come una traduzione poetica libera, che deve essere schiettamente ispirata, nello sforzo di completezza deve più volte venir meno, ed apparire ineguale.

Le stanze seguenti narrano, fedeli allo spirito di tutta l'espressione, la fuga della famiglia.

Soltanto il doppio « Leb wohl ! » di Creusa esce dall' intonazione equilibrata, adeguata al senso della creazione virgiliana.

Aderente è, fino all' ultimo, la traduzione delle battute rimanenti. L'opera compiuta con la versione dei due libri dell'*Eneide* fa naturalmente parte dell'opera poetica di Schiller — dove la versificazione è pur sempre, più o meno, traduzione in versi da una prosa, per giungere a ricomporre plasticamente la dignità dell'espressione elevata.

Che Schiller sentisse la stanza — e tutta la sua forma poetica — più per l'espressione dell'amore di Didone che per l'alto discorso di Enea, si dimostra nel distico grazioso che egli ha dedicato appunto a questa strofe :

> Die achtzeilige Stanze —
> Stanze, dich schuf die Liebe, die zärtlich schmachtende-dreimal
> Fliehest du schamhaft und kehrst dreimal verlangend zurück.

La creazione poetica di Schiller è sempre come un flutto a onde alte di cui non si può vedere tutta la forma, o le plaghe lontane, mentre si segue soltanto nel suo divenire commosso.

Tale è sempre l'eloquio di Schiller, tale è naturalmente quello che ha ridato corpo alla poesia di Virgilio, con piena vitalità.

Nella storia della letteratura è un saggio della traduzione assimilata al proprio dono poetico, fra i più notevoli e suggestivi.

***

Nella prima giovinezza, Schiller aveva tentato una traduzione metrica di un brano dell'*Eneide*, « Der Sturm auf dem Tyrrhener Meere », ripubblicata poi soltanto nell'appendice postuma alle opere.

È la traduzione dei versi 34-157 del primo libro.

Diciamo subito che questi esametri prolissi e pesanti non rendono in nessun modo, neanche per una vaga reminiscenza, i versi virgiliani. L'aderenza ritmica è illusoria. I versi di Klopstock sono, evidentemente, il modello ed annebbiano del tutto, nell'esercizio del giovane, il senso per la poesia dell'originale.

Tutto qui è arricciato in arzigogoli, è soffocato in versi complessi. Si può dire veramente che questo metro sia scelto come un altro, ma non per aderire al rilievo ritmico dell'*Eneide*. Non soltanto tre versi e mezzo di Virgilio diventano cinque, all' inizio di questa versione,

ma i versi sono molto più lunghi, e privi di quell'aperta asperità della creazione, che è caratteristica dell'*Eneide*.

Eppure non mi sembra sia giusto parlare di una *volontaria* e consapevole traduzione libera, come vuole il commentatore che ha curato l'edizione d'accordo e in collaborazione con la famiglia Schiller, Karl Hoffmeister, il quale nota trionfante: « Questo tentativo rozzo, ma originale, è importante, perchè Schiller ha preso con esso quella via che poi non ha più lasciato, di tradurre più secondo lo spirito che secondo la lettera ». Lasciamo le frasi generiche: qui è mancata proprio quella assimilazione piena al proprio stile poetico, che è stata la via seguìta felicemente da Schiller traduttore.

L'assimilazione, così straordinariamente potente, non poteva certo avvenire finchè lo stile non era maturo. Qui il giovine Schiller ha voluto anzi a tratti essere un traduttc e molto fedele, come si vede nell'aderenza di questo verso:

Ob dem Frevel von Einem, dem rasenden Ajax Oeleus

che corrisponde al verso 41:

Unius ob noxam et furias Aiacis Oilei.

Il male è che il risultato ci appare opaco, opprimente, gli esametri non sono in nessun modo sonori o armonici, la lettura è faticosa; ma il meglio di questo saggio giovanile è proprio qualche frammento, riuscito del tutto letterale, e notevolmente — forse esemplarmente vicino all'ordine delle parole nel testo latino —, anche se manca l'arte nella forma plastica del discorso:

Aeolus, dem der Göttervater und König der Menschen
Vollmacht gab zu empören die Fluthen und wieder zu legen.
Das Tyrrhenische Meer beschifft ein Volk, dass ich hasse,
Ilium und die gebeugten Götzen nach Latium tragend.

Non si può non notare lo sforzo diligente di mantenere allo stesso posto le parole nel verso, e nella stessa posizione all' inizio del verso, per esempio le parole *Aeolus*, *Ilium*. *Ilium* anzi è rimasto intatto. Invece, dove il traduttore è stato costretto a un mutamento per ricomporre il verso, ed ha tradotto « vinti Penati » in « gebeugte Götzen », ha commesso un errore grosso di intelligenza, permettendosi di far dire a Virgilio « idoli » per i Penati.

Questo rivela un fatto grave: Schiller è fedele alla lettera, sì, nella ricostruzione, ma non si sente ispirato dall'autore originale, non

si sente vero traduttore, non sente di dover restituire tutt' intero lo spirito dell'opera, dal di dentro: onde, nella sua inesperienza sostituisce al linguaggio coerente un suo giudizio soggettivo estraneo, e così può sostituire — come se non cambiasse quasi niente — lo spregiativo « Götzen » ai Penati, con l'aggravante che con quel « Götzen » toglie tutto il senso anche ai « vinti », poichè disgiunge gli « idoli » dalla realtà stessa dell'anima di Troia trasportata sulle navi.

Dice qui Virgilio (vv. 65-68):

> Aeole, namque tibi divom pater atque hominum rex
> Et mulcere dedit fluctus et tollere ventos
> Gens inimica mihi Tyrrhenum navigat aequor
> Ilium in Italiam portans victosque Penates.

Tuttavia si deve riconoscere che un valore maggiore di poesia originale nuova si ha quindi nel vero e proprio episodio della tempesta, che è quello che ha ispirato Schiller a questa ricreazione.

Qui Schiller trova se stesso, anzitutto nella sovrabbondante espressione libera della procella.

Se questa volta non ha imitato il metro del Tasso, ne ha tuttavia assunto lo stile, il gusto, poichè tanto si compiace delle ripetizioni di parole per ottenere l'effetto: e dove Virgilio non ha che le ripetizioni simmetriche della congiunzione « que » (« Eurusque Notusque ruunt creberque procellis Africus; clamorque-stridorque; coelumque diemque ») Schiller fa rintoccare invece più volte la stessa parola: « Himmel » viene quattro volte, « Tod » è ripetuto altre quattro:

> Tod, Tod flammt der Himmel entgegen dem bebenden Schiffer,
> Tod entgegen heult ihm der Sturm! Tod brüllen die Donner!

L'effetto è ancora piuttosto mediocre, ma, nel passo seguente, nella preghiera di Enea, Schiller riesce anche a sciogliere l'esametro dai ceppi, a essere spontaneo e scorrevole nel flusso dell' implorazione drammatica, presagio del suo genio personale:

> O wie selig preis' ich euch nun, wie selig, ihr Helden!
> Deren Schicksal es war, an Troja's erhabenen Mauern
> Umzukommen, und zu entschlummern im Auge der Väter.
> Ach, warum liess das Verhängniss in meinen Vasergefilden
> Mich nicht sinken? warum nicht meinen Geist mich verhauchen,
> Tödtlich getroffen, o du, der Danaer tapferster Streiter,
> Tydeus trefflicher Sohn, von deiner gewaltigen Rechte?

Si noti: dove Schiller diviene spontaneo, subito emerge il suo « Ach » nella cascata di parole.

Fra le libertà meno opportune che Schiller si è preso per facilitarsi il compito, è anche quella di sopprimere il nome di Nettuno (v. 125), sostituendolo soltanto con la parafrasi « der meergewaltige König », ciò che non contribuisce certo alla chiarezza dell'azione.

E il celeberrimo « Quos ego — ! » è sommerso in una frase molto debole : « Ha ! das soll euch —». Mancato è anche l'effetto dell'azione fulminea, semplice, mentre Schiller invece inventa un suo vago quadretto.

.... und Sonne schaut wieder
Lächelnd herab, und spiegelt sich mild im ruhigen Meere.

Tanto più si sente la perdita della tersa e nuda composizione grammaticale di Virgilio, dove dominano i nomi e i verbi, negli ultimi versi tradotti, con l' immagine dell'uomo che placa una sedizione.

Anche qui le libertà poetiche di Schiller sono, traduzione a parte, le meno felici : così « saxa volant » diventa « fliegen schon Felsen ! ». Addirittura rocce per sassi, nel tumulto di folla ! Ed è peccato che anche il forte « virum quem » di Virgilio sia stato tradotto fiaccamente con « vecchio » : « ein verdienstreicher frommer Alter ».

L'azione rapida è resa confusa, nascosta.

Tale è il carattere di questo breve saggio di Schiller adolescente. Io non vi vedo « molto fuoco poetico », come vi vedeva il primo editore, ma bensì soltanto, interessanti, le contraddizioni di un traduttore inesperto. In ogni caso, l'uso dell'esametro si è rivelato inefficace ed inutile : mentre Schiller non può che attrarre a sè, alla sua poesia personale, rifondendo e ritrovando con la stessa fedeltà, un'opera altrui, come quella di Virgilio, come quella di Euripide. Staccandosi dal ritmo esterno, egli riuscirà almeno a ritrovare l' ispirazione originale, a ricreare la passione poetica prima.

ENRICO SELVA.

L'ATTACCABOTTONI.[1]

(Da Horat., *Sat.*, I, 9).

Per la Via Sacra, come soglio, a zonzo,
andavo un dì, non so che ciance meco
rimuginando, e tutto in quelle assorto,
quando un tale, a me noto sol di nome,
mi viene incontro, e, presami la mano,
— Come stai, mio dolcissimo ? — domanda.
— Bene, — rispondo — almen per ora.... Auguri ! —
Ei mi segue. — Vuoi nulla ? — io lo prevengo.
E lui mi fa : — Ben mi conosci : siamo
colleghi. — Ed io : — Sarai per me — gli dico —
tanto più caro. — Avevo una gran voglia
di squagliarmi, e or movea più lesto il passo,
or sostavo, or non so che cosa al servo
bisbigliavo a l'orecchio, ed il sudore
mi grondava giù giù fino ai calcagni.
— Te felice, o Bolano testa calda ! —
dicea tra me. Cianciava ei d'ogni cosa :
le strade, la città lodava ; io zitto
non rifiatavo. Alfin : — Lo vedo — dice —
da un pezzo ; hai voglia matta di svignartela.
Ma non la spunti : m'avrai sempre al fianco ;
ti seguirò dovunque. Or dove vai ?
— Ma no ! Perchè compir sì lungo giro?
Vo a far visita a un tal che non conosci :
giace infermo lontan da qui, vicino

---

[1] Dalla traduzione delle *Satire* e delle *Epistole* oraziane di prossima pubblicazione.

ai giardini di Cesare, oltre il Tevere.
— Non ho niente da fare, e ho buone gambe.
Ti seguirò fin lì. — Gli orecchi abbasso,
come ciuco svogliato, che si senta
premer di troppo grave soma il dorso.
Ei comincia: — S'io bene mi conosco,
non tu di Visco, non di Vario amico
m'avrai men caro. Chi di me più versi
scriver potrebbe, e chi più lesto? A danza
chi muove il corpo con più grazia? Io canto
sì ben, che fino Ermògene m'invidia. —
D'interromperlo questo era il momento:
— Hai tu madre, congiunti, a cui la tua
salvezza prema? — Non ho più nessuno:
tutti li seppellii! — Beati loro!
Or ti resto sol io. Spacciami pure!
Fato acerbo m'incalza, che, scotendo
l'urna presaga, una Sabella annosa
a me fanciullo divinò: « Costui
non mortale veleno, non nemica
spada, non polmonite, o tisi, o tarda
podagra ucciderà; fia d'un ciarlone
vittima, un giorno o l'altro: s'ha giudizio,
quando adulto sarà, fugga i loquaci ».
Giunti eravam di Vesta al tempio, scorsa
già l'ora quarta, e in tribunal, citato,
dovea recarsi, o perdere la lite.
— Vien, di grazia, ad assistermi qui un poco —
dice. — Ch'io crepi adesso, — gli rispondo —
se ho forza da star dritto, o se di leggi
m'intendo. E poi vo in fretta ove tu sai!
— Sono in dubbio. Che fo? Lascio la lite
o te? — Me, te ne prego! — No! — fa lui,
e s'incammina; ed io dietro, chè duro
è lottar col più forte. — E Mecenate —
riprende a dir — come ti tratta? È pago
di pochi amici, ed ha cervello! Niuno
più destramente usò de la fortuna.
Saldo avresti adiutor, che le seconde
parti regger potrebbe, ove tu a lui

quest'uomo qui raccomandar volessi.
Mi pigli un colpo, se in un batter d'occhio
tu non faresti d'ogni altro rivale
piazza pulita. — Sai, là non si vive
mica come t'immagini. Più pura
casa non c'è di quella, nè più aliena
da tali intrighi. S'altri, te lo giuro,
è più ricco o più dotto, a me non nuoce:
ciascuno ha il posto suo. — Che strana cosa
mi vai dicendo! Par quasi incredibile.
— Pure, è proprio così. — Crescer la brama
tu mi fai d'accostarlo. — A te sol basta
che il voglia: bravo come sei, l'espugni.
Conquistabile è l'uomo, e perciò appunto
ha non facile accesso. — Ah non mi perdo!
Con mance i servi comprerò; nè, s'oggi
son discacciato, mi darò per vinto.
Cercherò l'ora buona, gli andrò incontro
per le vie, gli farò scorta. Eh la vita
nulla concede senza gran fatica
a i miseri mortali! — Egli ciarlava
così, quand'ecco Aristio Fusco innanzi
venirmi, amico mio diletto, a cui
ben noto era quel tipo. Ci fermiamo.
— Donde vieni? — Ove vai? — chiede e risponde.
Io con la mano allor comincio un lembo
de la toga a tirargli, a stringer forte
le sue braccia insensibili, col capo
spesso accennando, e stralunando gli occhi,
perchè s'adopri a liberarmi. Intanto
ride il briccone, e fa lo gnorri: nera
bile a me brucia il fegato. — Non detto
m'avevi di voler meco a quattr'occhi
parlar di non so che? — Sì, mi ricordo;
ma rimando la cosa a miglior tempo;
oggi è sabato trenta. A i circoncisi
Giudei forse trar vuoi scorregge in faccia?
— Io, per me, — gli rispondo — non ho mica
scrupoli. — Ma n'ho io: sono — mi dice —
un po' frollo di testa, uno de i tanti!

Scusami. Parleremo un'altra volta. —
Proprio per me dovea questa giornata
spuntar sì negra? Fugge quel birbante,
e m'abbandona là sotto il coltello.
Ma ecco, per fortuna, l'avversario
piomba addosso a quel tale, e: — Dove scappi, —
gli grida — o pezzo di canaglia, dove? —
E a me: — Vuoi farmi tu da testimone? —
Porgo l'orecchio. Lo trascina a forza
in tribunal. Vociano entrambi; accorre
d'ogni parte una gran calca di gente.
E fu così che mi fe' salvo Apollo.

UMBERTO MORICCA.